

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

Azərbaycan Musiqi Tarixi

Dördüncü cild

Bakı – 2019

Layihənin rəhbəri və
elmi redaktoru:

Zemfira **Səfərova**

Baş redaksiya şurası:

Kamal **Abdulla**
Fərhad **Bədəlbəyli**
Firəngiz **Əlizadə**
Siyavuş **Kərimi**
Vasim **Məmmədəliyev**
Zemfira **Səfərova (sədr)**
Ülkər **Talıbzadə (sədr müavini)**
Nailə **Vəlixanlı**

Rəyçilər:

Teymur **Bünyadov**
Tariyel **Məmmədov**

Azərbaycan musiqi tarixi

Dördüncü cild. Bakı.

“Elm”, 2019, səh.

“Azərbaycan musiqi tarixi”nin növbəti IV cildində 50-60-cı illərdən sonra formalaşmış bəstəkarlarımızın yaradıcılığının və bu dövrün musiqi həyatının ümumi mənzərəsinin təhlili və tədqiqi verilmişdir.

Qara Qarayevin, Cövdət Hacıyevin və digər görkəmli bəstəkarlarımızın sinfində təhsil almış bu bəstəkarların yaradıcılığında opera, balet, simfoniya, kantata-oratoriya, vokal-instrumental və digər janrların inkişafı ilə bəhəm yeni janr və formaların yaranması da qeyd olunmuşdur. Cildə hər bəstəkarın yaradıcılığına ayrıca fəsil ayrılıb, onların yaradıcı portretləri doğum illərinin xronologiyasına əsasən verilmişdir.

Əsərdə simfoniya, opera, balet, operetta, kantata-oratoriya, mahnı janrlarının inkişaf təmayüllərinə həsr edilmiş fəsillər də yer alıb, fotolar, not nümunələri, Azərbaycan və xarici dillərdə ədəbiyyat təqdim edilmişdir.

ÖN SÖZ

“Tənqidçi gərək qızıl axtaran olsun, qum yığınınnda əsl istedadın nadir zərrəciklərini tapmağa çalışsın. Gənc istedadları açmaq, kəşf etmək və müdafiə etmək bacarığı sənət haqqında yazan qələm sahiblərinin önəmli xüsusiyyətlərindən biri olmalıdır”.¹ Bu sözlərin müəllifi böyük bəstəkar Qara Qarayev özü həmin xüsusiyyətlərə malik sənətkar idi. O, neçə-neçə gənc istedadlı bəstəkarın, musiqişünasın yetişməsində misilsiz rol oynamışdır, həm Konservatoriyadakı pedaqoji fəaliyyəti zamanı, həm Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının akademiki olarkən, həm də Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində çalışarkən. Q. Qarayev əsl dəyərli əsərləri, təsadüfi, keçici əsərlərdən ayırmaq bacarığını da tənqidçilərin vacib xüsusiyyətlərindən hesab edirdi. Qarayevin fikrincə, sənətkar üçün sağlığında qiymətləndirilməsindən sevindirici bir şey yoxdur. Bəstəkarlar, yazıçılar, rəssamlar bugünkü gün naminə yaradırlar, – deyirdi. Gerçəkliyi əks etdirmək, öz dövrünün qabaqcıl ideyalarını tərənnüm etmək mümkün olarsa, onda onların əsərləri keçilməz dəyərə malik olub, həm müasirləri, həm də gələcək nəsillər üçün maraqlı olacaq.

Təqdim etdiyimiz “Azərbaycan musiqi tarixi”nin növbəti IV cildi 50-60-cı illərdən sonra formalaşmış bəstəkarlarımızın yaradıcılığının və bu dövrün musiqi həyatının ümumi mənzərəsinin, mövcud janrlarının təhlili və tədqiqindən ibarətdir.

Qara Qarayevin, Cövdət Hacıyevin və digər görkəmli bəstəkarlarımızın tələbələrindən olan bəstəkarların yaradıcılığında opera, balet, simfoniya, kantata, oratoriya, vokal-instrumental, mahnı və digər janrların inkişafı ilə bərabər yeni janr və formaların yaranması da vurğulanır.

Cildə hər bəstəkarın yaradıcılığına ayrıca bir fəsil ayrılmış, fotolar, not nümunələri təqdim edilmişdir. Əsərdə bəstəkarların yaradıcı portretləri onların doğum illərinin xronologiyasına əsa-

¹ Кара Караев. Научно-публицистическое наследие. – Тərtibçi, ön söz və şərhlərin müəllifi Zemfira Səfərova. – Bakı: ЭЛМ, 1988. с. 412

sən verilmişdir. Bu xronologiyaya uyğun birinci fəsil böyük bəstəkar və ictimai xadim Ramiz Mustafayevə həsr edilmişdir. Fəsildə bəstəkarın həyatı, “Vaqif” operası, xor və simfonik yaradıcılığı, mahnı və romansları təhlil olunur.

Ramiz Mustafayevin doqquz oratoriyası onun yaradıcılığında və musiqimizdə müstəsna yer tutur. Qeyd etmək istərdik ki, bəstəkarın böyük dramaturq Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyinə yazdığı oratoriyanın təhlilindən sonra, biz böyük şairin bəstəkar oğlu Ərtoğrul Cavid haqqında da geniş məlumat verməyi lazım bildik.

Tarixin 2-ci fəslə “1960-80-ci illərdə Azərbaycanda kantata və oratoriya janrlarının yeni inkişaf təmayülləri” adlanır.

Ümumiyyətlə, cildə yalnız kantata və oratoriya janrlarının inkişaf təmayülləri deyil, eyni zamanda simfonik musiqinin, opera, balet, mahnı və başqa janrların inkişaf təmayülləri də araşdırılıb tədqiq edilir və hər birinə ayrıca fəsil ayrılır. Bu da tariximizin təqdim olunan dövrünün ümumi mənzərəsini və musiqimizin inkişaf və təkamülünü izləməyə imkan yaradır.

Fəsildə bəstəkarlarımızın kantata-oratoriya janrlarının inkişafında ümumibəşəri əhəmiyyət daşıyan qlobal mövzulara meyil göstərmələri müşahidə olunur. Ümumiyyətlə, “kantata-oratoriya janrlarının təkamülü, yeni silsilə formasının təşəkkülü, neoklassik prinsip ilə müasir yazı texnikası, onun xalq musiqisi, folklor ilə çulğalaşması, yeni tematizm və lad-harmonik vasitələrin kamilliyi özünü büruzə verir”.¹ Fəsildə deyildiyi kimi, bu janrda bəstələnmiş əsərlər dinləyicini yeni musiqi aləminə aparır...

Əsərin üçüncü fəslə istedadlı bəstəkar və ictimai xadim Nazim Əliverdibəyovun yaradıcılığının ümumi səciyyəsi, musiqili səhnə əsərləri, “Cırtan” operası, “Nazxanım naz eləyir” musiqili komediyası, “Muğam” xoreoqrafik lövhəsi, “Bayatı-Şiraz” muğamının *a cappella* xoru üçün aranjimanı və s. əsərləri təhlil olunur. Daha sonra Nazim Əliverdibəyov yaradıcılığının bir önəmli sahəsi də vurğulanır. Bu, onun Üzeyir Hacıbəylinin akademik nəşrlərinin çapa hazırlanmasında musiqi redaktoru kimi

¹ Azərbaycan musiqi tarixi c. 4. – Bakı, 2019, s. 75

fəaliyyətidir. Fəsildə bəstəkarın “Leyli və Məcnun” və “Koroğlu” operalarının akademik nəşrinin çapa hazırlanmasında uğurlu redaktor işi qeyd olunur və ayrıca nümunə kimi “Leyli və Məcnun”un klavirindən şərhlər təqdim edilir.

Tarixin dördüncü fəsli məşhur bəstəkar və bir çox muğamlarımızı nota salan folklorşünas alim Nəriman Məmmədova həsr edilmişdir. Fəsildə onun “Humay” baleti, kamera-instrumental əsərləri və mahnıları araşdırılır. Qeyd edək ki, əsərin bu yerində N.Məmmədovun, eləcə də bir sıra istedadlı bəstəkarlarımızın müəllimi olan bəstəkar Mədhət Əhmədov haqqında da geniş məlumat verilir.

Tarixin beşinci fəsli digər istedadlı bəstəkar və müəllim İbrahim Məmmədov haqqındadır. İbrahimov Məmmədov müxtəlif janrda dəyərli əsərlər yaratmış, musiqimizdə uşaqlar üçün ilk “Tülkü və Alabaş” adlı opera-baletin müəllifidir, həmçinin, o, simfonik musiqimizi yeni-yeni əsərlərlə zənginləşdirmişdir. İbrahim Məmmədov o illərdə Azərbaycanda bir sıra bəstəkarların müəllimi olan Boris Zeydmandə təhsil almışdır. (Savadlı, səriştəli müəllim, bəstəkar B.Zeydman haqqında da əsərdə bioqrafik məlumat verilmişdir)

Əsərin növbəti altıncı fəsli istedadlı qadın bəstəkarı Elmira Nəzirovaya həsr edilmişdir. O, həm də gözəl pianoçu kimi məşhur idi. Elə ona görə onun yaradıcılığında əsas yeri fortepiano üçün yazdığı əsərlər tutur. İlk növbədə onun böyük bəstəkar Fikrət Əmirovla bərabər yazdığı fortepiano üçün konsertini göstərmək lazımdır. Konsertdə ərəb mövzularından geniş istifadə olunmuşdur. Onun fortepiano üçün yazdığı prelüdləri, etüdləri və b. əsərləri bu gün də pianoçularımızın repertuarındadır. Həyatının son illərini Nəzirova İsraildə yaşamış, pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuş və orada da vəfat etmişdir.

Əsərin növbəti yeddinci fəsli Qara Qarayev məktəbinin yetirməsi, simfonik, kamera-vokal, instrumental əsərlər yaratmış Oqtay Zülfüqarov haqqındadır. Bu bəstəkarın adı gələndə ilk növbədə onun uşaqlar üçün yazılmış musiqi əsərləri yada düşür. Məhz bu sahəyə bəstəkar həyat və yaradıcılığının böyük hissəsini həsr etmişdir. Fəsildə “Şənlən, mənim xalqım” uvertürası,

violin, violonçel və piano üçün triosu, uşaqlar üçün yazdığı musiqi və mahnıları araşdırılır.

Tarixin səkkizinci fəslə görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, “Şöhrət” ordenli, “Humay” və Üzeyir Hacıbəyli mükafatlarının laureatı, musiqinin ən müxtəlif janrlarında əsərlər yaradan Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığına həsr edilmişdir. Fəsildə onun balet yaradıcılığı, müxtəlif alətlər üçün yazdığı çoxsaylı konsertləri, simfonik əsərləri, musiqi komediyaları və s. əsərləri araşdırılır.

Doqquzuncu fəsil görkəmli bəstəkar və ictimai xadim, müxtəlif janrlarda əsərlər yaratmış Hacıyev Telman haqqındadır. O, üç musiqili komediya – “Bizə bir xal lazımdır”, “Mənim sevimli vəhşim”, “Qaynana”, kamera orkestri üçün pyeslər, simli kvartetlər, trio (violin, f-no və violonçel üçün), f-no üçün prelüdlər, sonatina, xor əsərləri, mahnılar, dram tamaşalarına musiqi, bir sıra filmlərə musiqinin müəllifidir. Amma bəstəkarın yaradıcılığının əsas sahəsini vokal musiqisi təşkil edir. O, 200-dən artıq mahnının müəllifidir, “Lalələr”, “Tələbəlik illəri”, “Abşeron nəğməsi” və s. məşhur mahnıların bəstəkarıdır.

10-cu fəsil görkəmli bəstəkar və violin ifaçısı Azər Rzayevə həsr edilmişdir. Azər Rzayev yaradıcılığının elə ilk addımlarından özünü instrumental musiqi müəllifi kimi təqdim etmişdir. Xüsusilə də violin üçün musiqi onun yaradıcılıq yolunun lap əvvəlindən əsasını təşkil edib. Fəsildə onun konsertləri, kamera-instrumental yaradıcılığı, simfonik yaradıcılığı təhlil olunur. Həmin fəsildə onun qardaşı istedadlı bəstəkar, pedaqoq, ifaçı Həsən Rzayev haqqında da məlumat verilmişdir.

11-ci fəsil Xalq artisti, istedadlı bəstəkar Oqtay Kazimi haqqındadır. O.Kazimi əsasən mahnı bəstəkarı kimi tanınsa da, onun yaradıcılığı çox geniş və müxtəlifdir. O, milli simfonizmin inkişafında müstəsna rolu olan Cövdət Hacıyevin yetirməsidir. Ona görə də simfonik musiqi O.Kaziminin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Onun diplom işi “Qəhrəmanlıq simfoniyası” idi. Ondan əvvəl “Azərbaycan rapsodiyası”, daha sonra “Patetik simfoniya” (müəlliminə həsr olunub), “Azərbaycan simfoniyası”, “Dörd yüz onaltıncılar”, “Qarabağ rapsodiyası” və s. əsərlərini göstərmək olar. O, müxtəlif illərdə xor, fortepiano, teatr musiqi-

sinə də müraciət etmişdir. Lakin onun yaradıcılığının çoxçeşidli müxtəlif janrlı əsərləri arasında mahnı janrı müstəsna yer tutur. Fəsildə onun simfonik musiqisi, mahnı yaradıcılığı və s. əsərləri təhlil olunur.

Tarixin 12-ci fəsli 1960-1980-ci illərdə simfoniya janrının inkişafında əsas təmayüllərin müəyyənləşməsinə və təhlilinə həsr edilib. Fəsildə “fəlsəfi ümumiləşdirmələr janrı, dünyanın səslərlə ifadə olunan modeli, musiqinin mahiyyətini əks etdirən sənət – bütün bu təriflər haqlı olaraq janr-primo adlandırılan simfoniya şamil olunur. Musiqinin sirf immanent imkanları hesabına önəmli fəlsəfi, həyati problemləri ümumiləşdirmək xassəsi ona janrlar sistemində müstəsna yer qazandırmışdır.”¹

Tədqiq olunan illər simfoniyanın inkişaf tarixində gərgin ax-tarıqlar dövrüdür. Fəsildə böyük səriştə, peşəkarlıqla simfoniya janrının inkişafındakı təmayüllər təhlil olunur, başqa sahələrdən paralellər (rəssamlıq, ədəbiyyat, kino və s.) gətirilir.

İcmalın sonunda, təhlil olunan dövrdə Azərbaycanda simfoniya janrının inkişafına xas əsas cəhətlər bir daha vurğulanır:

1. Azərbaycan bəstəkarları simfonik silsilənin yığcamlaşdırılması yönündə hərəkət etmələri, hissələrin sayının ixtisar olunub vahidə endirilməsi göstərilir.

2. Azərbaycan bəstəkarları Avropa musiqisi zəminində meydana gəlmiş sonata formasından imtina edirlər. Dövrün ən yaxşı nümunələrində bu formanın funksiyasını icra edən başqa (kontinual, fazalı, güzgülü-simmetrik) qurumlarla onu əvəz edirlər.

3. Simfoniya draturji həllinin də müxtəlifliyi göstərilir. 60-80-ci illərin Azərbaycan simfoniyasında formanın draturgiyaya əsasən quraşdırılması kimi müasir musiqinin qanunauyğunluğu özünü büruzə verir.

4. Simfoniya draturji bir çoxunun “janryaradıcı” hadisə kimi çıxışı qeyd olunur. Məsələn simfoniya-improvizasiya (A.Əlizadənin “Muğamvari”si), simfoniya-tamaşa (A.Məlikovun “Təzadlar”ı), simfoniya-film (Q.Qarayev və F.Qarayevin “Qoy-yə”sı), simfoniya-teatr (F.Qarayevin “Tristessa”sı) və s.

¹ Azərbaycan musiqi tarixi. C. 4. - Bakı, 2019, s. 294

5. Araşdırdığımız əsərlərin məkan, zaman konsepsiyasının da təkrarsızlığı vurğulanır. Bəzi nümunələrdə “uzaq-yaxın” anımların qüvvədən düşməsi, Avropa musiqisindən fərqli olaraq müasir əsərlərdə zaman insan həyatının ritminə uyğun, təbii şəkildə cərəyan etdiyi göstərilir, acıq, qeyri-qapalı formalar məhz belə bir effekt yaratdığı qeyd olunur.

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan bəstəkarları simfoniya janrına qiymətli əlavələr etmiş, onu orijinal ideyalar ilə zənginləşdirib yaşatmışlar.

Cildin 13-cü fəslə böyük bəstəkar Qara Qarayevin istedadlı tələbəsi Arif Məlikov haqqındadır. A.Məlikov “Məhəbbət əfsanəsi”, “Yer üzərində iki nəfər”, “İki qəlbin dastanı” baletlərinin, 8 simfoniyanın, “Dalğalar” operettasının, Nazim Hikmət şeirlərinə yazılmış romansların, mahnıların, müxtəlif simfonik əsərlərin, kamera musiqisinin, “Ulduzlar sönmür”, “Sehirli xalat” və s. kinofilmlərə və teatr tamaşalarına yazılmış musiqinin müəllifidir. Fəsilə onun simfoniyları, vokal musiqisi, baletləri, kamera əsərləri, fortepiano və orkestr üçün konserti, violon üçün sonatası, “Metamorfozlar” simfonik əsəri və s. araşdırılır.

Qara Qarayev məktəbinin istedadlı bəstəkarlarından biri də Musa Mirzəyevdir ki, ona əsərin növbəti 14-cü fəslə həsr olunur. Bəstəkar “Bayram poeması” ilə tələbəlik illərinə yekun vurur və 60-cı illərdən başlayaraq bir-birinin ardınca dəyərli əsərlər yaradır. Orkestr üçün “Lirik passakaliya”, “Şux hərəkət”, “Simfonik lövhələr”i, “Sədini oxuyarkən” lirik poemasını, “Fanfarlı uvertürə” və s. yazır. Onun əsərləri Moskvada və digər şəhərlərdə məşhur dirijorların ifasında səslənmişdi. M.Mirzəyevin yaradıcılığının bir vacib xüsusiyyəti də müəllimlərinin və həmkarlarının yaradıcılığının qorunub saxlanması üçün qiymətli işlər görməsidir. Məsələn, Fikrət Əmirovun “Nizami” baletinin və Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletinin redaktə edib səhnəyə qaytarmasıdır.

Qara Qarayevin sevimli tələbələrindən biri də bəstəkar Əziz Əzizli idi. Onun konservatoriyanı bitirərkən diplom işi trompet ilə simfonik orkestr üçün konserti oldu. Həmin əsərin ilk ifaçısı da özü olmuşdu. Azərbaycanda bu alət üçün konsert ilk dəfə ya-

zılmışdı. Onun musiqisi janr baxımından müxtəlifliyi və rəngarəngliyi ilə seçilirdi. Hələ konservatoriyada oxuyarkən, o, fortepiano üçün 10 prelüd, sonatina, simli kvartet, variasiyalar, instrumental trio, truba üçün pyeslər, daha sonralar isə 3 simfoniya, violin və orkestr üçün konsert, truba və simfonik orkestr üçün 2 konsert, “Nəsimi” simfonik poeması, “Əfsanəvi şəhər” kantatası, “Qaçaq Nəbi” operasının və s. əsərlərin müəllifi idi. Əsərin 15-ci fəslə bunların araşdırılmasına həsr edilmişdir.

Böyük Qara Qarayev sinfinin istedadlı tələbələrindən biri də Adil Bəbirovdur. A.Bəbirovun yaradıcılığı kəmiyyətə görə geniş olmasa da keyfiyyətə dəyərlidir, peşəkarlığı ilə seçilir. Kamera-instrumental əsərlərindən fortepiano üçün prelüdlər, variasiyalar, sonata, prelüd-skerso, tokkato, violin və f-no üçün Sonata, violonçel və f-no üçün Sonata, Konsert pyesi (estrada orkestri üçün), balet süitası, 10-dan çox filmə və teatr tamaşalarına musiqi yazıb. 30-dan artıq mahnıların müəllifidir. Bu əsərlər haqqında tarixin 16-ci fəslində söhbət aparılır.

17-ci fəsil böyük bəstəkar Cövdət Hacıyevin sinfinin istedadlı tələbəsi olan Xalq artisti, “Şərəf” və “Şöhrət” ordenli, professor Ramiz Mirişli haqqındadır. Qeyd edək ki, o, opera və balet janrları istisna olmaqla musiqinin başqa bir çox janrlarında maraqlı və dəyərli əsərlər bəstələmişdir. Fəsilə onun instrumental orkestr əsərləri, səhnə əsərləri, mahnıları, uşaqlar üçün yazdığı əsərlər təhlil olunur. Qeyd edək ki, fəsilə müəllif Ramiz Mirişlinin bəstəkar övladları Nazim və Yusif Mirişlilər haqqında da məlumat verilib. Nazim Cövdət Hacıyevin, Yusif isə Arif Məlikovun sinfinin məzunlarıdır.

Tarixin 18-ci fəslə 1960-1990-cı illərdə musiqili səhnə əsərlərinin ümumi səciyyəsinə həsr edilib. Burada opera, balet, musiqili komediya, dramatik tamaşalara yazılmış musiqi araşdırılır, bu janrların əsas aparıcı təmayülləri vurğulanır. Əgər XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan opera sənəti, fəsilə deyildiyi kimi, özünün “zəfər yürüşünü” davam etdirərək Ü.Hacıbəylinin “Kor-oğlu” operasında zirvə məqamına yetişmişdirsə, 60-cı illərə doğru ölkədə opera sənətinin inkişafı prosesində ləngimə baş verir. Azərbaycan opera sənəti bir çox bədii göstəricilərinə görə sim-

fonik musiqidən geri qalırdı. Əsrin ortalarında Qara Qarayevin yaratdığı “Yeddi gözəl” və “İldırımli yollarla” baletləri bu sənəti simfonik vüsətlə zənginləşdirərək milli balet janrının inkişafında əsas istiqaməti və təmayülü müəyyən etdi. Qarayevin balet sahəsində yaratdığı ənənələri başqa bəstəkarlar, xüsusilə gənclər əxz edib davam etdirdilər. Klassik baletlərlə bərabər A.Məlikovun “Məhəbbət haqqında əfsanə”si, bir aktlı baletlər də yarandı. T.Bakıxanovun “Xəzər balladası”, F.Qarayevin “Qobu-
stan gölgələri”, F.Əmirovun “Nəsimi dastanı” və s.

Maraqlıdır ki, XX əsrin son onilliklərində milli musiqi sənətinə, simfonik musiqisinə xas olan neofolklorizm dalğası opera yaradıcılığına güclü təsir göstərdi, onlar muğam operalarına yenedən qayıdaraq ona yeni məzmun, yeni musiqi dilinin zənginləşib inkişafı üçün yollar aradılar. Beləliklə, Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” və C.Cahangirovun “Xanəndənin taleyi” operaları yarandı. Opera janrında monoopera kimi janrla yeni səhifəni Qara Qarayev açdı. Təəssüf ki, bu günə qədər bəstəkarın “Zəriflik” monooperasının tamaşası olmamışdı.

Əsrin 19-cu fəslə Xalq artisti, Şöhrət və İstiqlal ordenli, sağlığında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin birinci katibi Vasif Adıgözəlov haqqındadır. Fəsildə onun “Ölülər” və “Natəvan” operaları, “Novruzum” kantatası, fortepiano, violin və violonçel konsertləri, simfonik poeması “Afrika mübarizə aparır” simfonik poeması, böyük simfonik orkestr üçün “Mərhələlər”, “Bayram uvertürası”, 3 simfoniya, fortepiano üçün 24 prelüd-silsiləsi, uşaqlar üçün pyeslər, violonçel üçün solo-sonata, orqan üçün “Muğam-sonata”, mahnı və romanslar təhlil olunur. Ayrıca triptix kimi onun çox önəmli üç oratoriyası – “Qarabağ şikəstəsi”, “Canaqqala” və “Qəm karvanı” oratoriyaları araşdırılır. Elə gətirilən siyahıdan onun zəngin, çoxşaxəli yaradıcılığa malik olması və həm də tutduğu vəzifələrə görə bacarıqlı ictimai xadim olması məlum olur.

Tarixin növbəti 20-ci fəslə Azərbaycanın Xalq artisti, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenli, Respublika Dövlət mükafatları laureatı Qara Qarayev sinfinin ilk tələbələrindən olan Xəyyam Mirzəzadə haqqındadır. Yarım əsrdən artıq yaradıcılığını milli musiqi

sənətinin tərəqqisinə həsr etmiş bəstəkar böyük və dəyərli irs qoyub getmişdir. O, həm də Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında kompozisiyadan dərs demiş və istedadlı kadrlar yetişdirmişdir.

Fəsildə “Oçerklər-63” simfonik poeması, 2 sayılı simfoniya “Triptix”, “Ağlar və qaralar” fortepiano prelüdləri, “Memory” (“I remember you, Charles Tves”), “Konzertstük”, “Mirzənin söylədikləri”, “Concerto-grosso”, “Diptix” əsərləri təhlil olunur.

Tarixin 21-ci fəsli Əməkdar incəsənət xadimi, musiqi mədəniyyətimizdə dəyərli əsərlər yaratmış və dərin iz qoymuş Məmməd Quliyev haqqındadır. Müəllimi Qara Qarayev sevimli tələbəsi haqqında belə demişdir: “O, mənim hər zaman axtarışda olan ən istedadlı tələbələrimdəndir.” Məmməd Quliyev M.F.Axundovun povesti əsasında “Aldanmış ulduzlar” operasının, yeddi simfoniyanın, “Simfoniya-rekviyemin (Xocalı faciəsinə həsr olunmuş), Muğamsayağı, Aşıqsayağı, Larqo, Skerso, Simfoniya, Domestica, violin ilə orkestr, tar ilə fortepiano, violonçel ilə kamera orkestri üçün konsertlər, çoxsaylı xorlar, kədərli poema, kamera-instrumental və kamera-vokal əsərlərin müəllifidir. Fəsildə bu əsərlərin təhlili verilir.

Əsərin 22-ci fəsli Azərbaycan musiqisinin parlaq simalarından biri Xalq artisti, “Şərəf” və “Şöhrət” ordenli bəstəkar Aqşin Əlizadə haqqındadır. A.Əlizadə “Bayatılar”, “Aşıqsayağı”, “Cəngi”, “Qədim layla”, “Dastan”, “Qədim oyunlar”, “Qoca xanəndə”, “Muğam sədələri”, 5 simfoniyanın, çoxlu xor əsərlərinin, 2 baletin “Babək” və “Qafqaza səyahət”in müəllifidir. Fəsil onun “xor əsərləri”, “simfoniyaaları”, kamera-instrumental və musiqili səhnə əsərləri, “Babək baleti”, “Qafqaza səyahət” bölmələrindən ibarətdir. Saydığımız əsərlər fəsildə geniş təhlil olunur.

Tarixin 23-cü fəsli 1960-1980-ci illərdə Azərbaycan mahnı janrının ümumi səciyyəsi haqqındadır. Onun aktual problemləri bəstəkarların II və III qurulyatlarında da qaldırılmışdı, bu barədə Q.Qarayev də məruzəsində danışmışdı.

Qeyd edək ki, necə ki, Tarixin 2-ci fəslində “1960-80-ci illərdə Azərbaycan musiqisində kantata-oratoriya janrlarının inkişaf təmayülləri ” və 12-ci fəsildə “Simfoniya janrının inkişafın-

da əsas təmayüllər (1960-80-ci illər)”, 18-ci fəsildə bu dövrdə musiqili-səhnə əsərlərinin ümumi səciyyəsi (opera, balet, operetta və s. janrlar), eləcə də 23-cü fəsildə mahnı janrının əsas xüsusiyyətləri araşdırılmışdır. Bu da həmin dövrdə Azərbaycan musiqisinin, sənətinin inkişafını öyrənməyə, onun geniş panoraması ilə tanış olmağa imkan yaradır, onun zəngin, qiymətli inkişaf yolu oxucuya təqdim edilir. Bu dövrdə yaşayıb yaratmış bəstəkarların portretlərinin verilməsi, yaradıcılıqlarının geniş təhlili qiymətli, dəyərli mənbədir.

Cildin 24-cü fəsli Qarayev sinfinin tələbəsi və assistenti, müxtəlif janrlarda maraqlı və dəyərli əsərlər yaratmış bəstəkar Emin Sabitoğlu haqqındadır. O, iki il Bakı Konservatoriyasında oxuduqdan sonra P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında təhsilini V.A.Şaporinin sinfində davam etdirmiş və konservatoriyanı simfoniya ilə bitirmişdir. Fəsildə onun simfonik əsərləri, musiqili komediyaları, kino musiqisi, məşhur mahnı və romansları araşdırılıb.

Tarixin 25-ci fəsli Azərbaycanın və Dağıstanın Xalq artisti Elza İbrahimovaya həsr olunmuşdur. Elza İbrahimova bir sıra simfonik, kamera-instrumental, səhnə əsərlərinin və əsasən də çox sevilən bir çox mahnıların müəllifidir. Fəsildə də onun əsasən mahnıları araşdırılır.

Əsərin son 26-cı fəsli çoxşaxəli yaradıcılığa malik Respublikanın Xalq artisti Sevda İbrahimova haqqındadır. Sevda xanım həm də gözəl pianoçu və təcrübəli müəllimdir. O, Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfinin məzununu idi. Onun diplom işi fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Poema olmuşdur. S.İbrahimova “Əlcəzair lövhələri” süitasının, “Həqiqət üzüyü” operasının, fortepiano üçün “Əhval-ruhiyyə” silsilə pyeslərinin, Uşaq lövhələri, etüdlər, Muğam sədaları, Məhəbbət işığı miniatur pyeslərin, fortepiano üçün 4 konsertin, babası Qurban Pirimovun xatirəsinə həsr etdiyi tar ilə kamera orkestri üçün “Xatirə” poemasının, “Qurbansız qalan tarım”, violin və kamera orkestri üçün “Dünya bir pəncərədir” əsərlərinin, “Vətən şəhidlərinə”, “Sənin üçün darıxıram, Şuşam”, Qarabağnamə, Əzizlərimin xatirəsinə, Vətən

düşüncələri və başqa əsərlərin müəllifidir. Fəsildə bu əsərlər araşdırılır.

Beləliklə, təhlil etdiyimiz bu maraqlı dövrün görkəmli bəstəkarlarının əsərlərinin qısa icmalını, mövcud musiqi janrlarının əsas inkişaf təmayüllərinin xülasəsini bitirərək, hörmətli oxucularımıza musiqi tariximizin dördüncü cildini təqdim edirik.

I fəsil

RAMİZ MUSTAFAYEV

(1926-2008)



Ramiz Mustafayev Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqlarının təşəkkülü 50-60-cı illərə – Azərbaycan musiqisində bəstəkarlıq sənətinin geniş vüsət aldığı, bir sıra istedadlı bəstəkarların meydana çıxdığı, Azərbaycan musiqi incəsənətinin müxtəlif üslublar yönündə inkişaf etdiyi bir dövrə təsadüf edən nəslinin nümayəndəsidir. Bu nəslin görkəmli bəstəkarları içərisində şəərəfli yerlərdən birini tutan Xalq artisti Ramiz Mustafayevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi incəsənəti xəzinəsini zənginləşdirmişdir.

Ramiz Mustafayevin əsərlərində ətraf aləmdə və bütün dünyada baş verən hadisələrə qarşı laqeyd qalmayan və bu gərginliklərə həmişə həssaslıqla yanaşan əsl sənətkarın səmimi münasibəti duyulur.

8 simfoniya, 5 opera, 6 musiqili komediya, 9 oratoriya, kantatalar, romanslar, mahnılar, kamera-instrumental əsərlər, dram tamaşalarına musiqi – bütün bunlar bəstəkarın yaratdığı əsərlərin tam olmayan siyahısıdır.

Bəstəkarın daha çox əhəmiyyət kəsb edən əsərləri – o cümlədən, “Vaqif” operası, xor əsərləri, simfoniyları, mahnıları onun fərdi yaradıcılıq üslubunu müəyyən etməyə imkan verir.

Hansı janra müraciət etməsindən asılı olmayaraq, o, həmin əsərləri müasir məzmunla – zəmanəmizin insanları haqqında, onların hissləri və düşüncələri haqqında, doğma təbiət, Vətən haqqında hekayətlərlə dolğunlaşdırmışdır.

R.Mustafayevin yaradıcılığı haqqında fikir söyləyərkən bir məsələ haqqında – onun musiqisində ənənə və novatorluğun, klassikliyin və müasirliyin tənəsübü haqqında danışmaq olmaz. Belə ki, bəstəkar prinsip etibarilə heç bir halda “ultramüasir” olmağa, yeni “bəstəkarlıq texnikası”ndan istifadə etməyə can atmamışdır. Bu da təbiidir, çünki yaradıcılığı ötən əsrin 60-cı illərində formalaşmağa başlayan bəstəkar haqqında söz düşdükdə, həmişə bir sıra suallar meydana çıxır və bu sualların cavabı bu və ya digər şəkildə bütünlükdə onun bədii siması haqqında təsəvvür yaradır. Bu, hər şeydən öncə onun müasir musiqi sistemində necə qərarlaşmasından, hansı ənənəvi vasitələrdən istifadə etməsindən, və ümumiyyətlə, dinləyicilərin onun musiqisini necə qavramasından asılı olaraq təzahür edir.

Ramiz Mustafayevin yaradıcılığı həmişə klassikaya və milli musiqiyə əsaslanır. Onun musiqisində millilik köklü şəkildə hələ uşaqlıq illərindən yaddaşına hopmuş və bütün həyatı boyunca davam etmişdir.

R.Mustafayevin dərin məzmunlu yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin maraqlı səhifələrini təşkil edir. Onun əsərləri müntəzəm olaraq filarmoniyanın konsertlərində, Bəstəkarlar İttifaqının Qurultay və Plenumlarında, radio və televiziya səsənir, tez-tez pedaqoji repertuara daxil edilir. Bəstəkarın əsərləri ölkəmizdə və onun hüdudlarından uzaqlarda, bir sıra başqa ölkələrdə ifa edilir.

* * *

Ramiz Hacı oğlu Mustafayev 1926-cı il oktyabrın 16-da Cərcou (Türkmənistan SSR) şəhərində anadan olmuş, bir ildən sonra ailəsi Bakıya köçmüşdür.

Onun atası – Hacı Naim Mustafa (əslən Şamaxı şəhərindən), tanınmış maarifçi xadim kimi fəaliyyət göstərmiş və Azərbaycanın görkəmli satirik şairi Mirzə Ələkbər Sabirin nəslindən olmuşdur.

Onun anası – Nabat xanım Əzim qızı məşhur şair Seyid Əzim Şirvaninin nəslindən olmuşdur. Ramizin valideynləri öz övladlarını milli mədəniyyətə hörmət və məhəbbət ruhunda tərbiyə etmişlər.

Gələcək bəstəkarın uşaqlıq illəri musiqi təəssüratları ilə zəngin olmuşdur. Atası musiqini çox sevirdi. Mustafayevlər ailəsində tez-tez musiqiçilər, aktyorlar, yazıçılar toplaşırdılar, burada xalq mahnıları, muğamlar səslənir, şeirlər oxunurdu.

Böyük bacıları Tutu və Güllü musiqi ilə məşğul olur, royalda rus və qərbi-avropa bəstəkarlarının əsərlərini çalırdılar.

Beləliklə, R.Mustafayevin musiqi istedadının inkişaf etməsi üçün evdə kifayət qədər əlverişli şərait mövcud idi.

Hələ erkən yaşlarından Ramiz ailənin musiqi həyatına daxil olur, lakin musiqi ilə ciddi məşğul olmaq ehtiyacı yalnız 16 yaşında özünü büruzə verir.

Demək lazımdır ki, Ramiz Mustafayevin uşaqlıq və gənclik illəri Azərbaycan ziyalılarının teatra olan marağının artdığı dövrə təsadüf etmişdir. Bəstəkar özü bu barədə deyirdi:

“Hələ uşaq illərində ... mən incəsənətə böyük həvəs göstərmişəm... Azərbaycan mədəniyyətinin məhz bu çiçəklənməsi dövründə məndə teatra böyük maraq yaranmışdır... Mən uşaqlıqdan böyük bacılarımla birlikdə həmişə teatra gedir və Ülvi Rəcəb, A.M.Şərifzadə, Rza Əfqanlı, M.Davudova, B.Şəkinskaya və b. kimi görkəmli aktyorların ifalarından vəcdə gəlirdim”. (Bəstəkarın xatirələrindən).

Bəstəkarın ailəsi ilə qohumluq münasibətləri olan və onların qonşuluğunda yaşayan Azərbaycanın tanınmış komik-aktyoru Ələkbər Süfeyli-Fərəcin oğlu ilə dostluğu və daimi ünsiyyəti də həmçinin Ramizə böyük təsir göstərmişdir. Məhz bu dostluq gənc Ramizin teatra olan marağını daha da gücləndirmiş və onun sonrakı taleyinin müəyyən olunmasında mühüm amil olmuşdur.

Sonralar R.Mustafayev xatırlayırdı ki, o, 8-ci sinifdə oxuyarkən məktəbin nəzdində musiqi kursları açılmışdı. O, həmçinin

musiqiyə də həvəs göstərmiş və o zaman klarnet sinfinə daxil olmuşdu. Lakin 1941-ci ildə müharibə başlamışdı. Teatrda dərindən maraqlanan Ramiz Teatr Texnikumuna rejissor Məhərrəm Aşumovun sinfinə daxil olur. Həmin illərdə M.Aşumov Gənc Tamaşaçılar Teatrının həm direktoru, həm də baş rejissoru idi. Bir çox aktyorların cəbhəyə getməsi səbəbindən rejissor özünün bütün birinci kurs tələbələrini teatrda işləməyə dəvət etmişdi.

Beləliklə, R.Mustafayevin GTT-nin aktyoru kimi fəaliyyəti belə başlamış və tezliklə onu Azərbaycan Dram Teatrında işləməyə dəvət etmişdilər.

1943-1948-ci illərdə R.Mustafayev Azərbaycan Dram Teatrında işləmişdir. Gənc artist bu teatrda işlədiyi dövrdə bir sıra yaddaqalan obrazlar yaratmışdır. O zamanlar onun S.Vurğunun “Vaqif”, “Xosrov və Şirin” dramlarında Əli bəy və Şiruyə rollarında, M.S.Ordubadinin eyniadlı “Dumanlı Təbriz” romanı üzrə tamaşada rus konsulu rolunda çıxışları uğurla keçmişdir.

Dramatik teatrda ki uğurlarına baxmayaraq, musiqiyə olan sonsuz həvəsi Ramiz Mustafayevi Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumuna gətirib çıxardı və o, teatrda işləməklə yanaşı musiqi təhsili almağa başladı. Klarnet sinfində oxuyaraq, o, başa düşürdü ki, öz həyatını tamamilə dəyişməlidir. Bəstəkarın özünün dediyi kimi – “musiqisiz mən xoşbəxt olmayacağam”.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi texnikumunda təhsil aldığı dövrdə Ramizin həmçinin vokal sahəsində qabiliyyəti də aşkar olur. O, lirik-dramatik tenor vokal səsinə malik olub, xalq mahnılarını, operalardan ariyaları çox ifadəli şəkildə oxuyurdu. O, tanınmış vokal müəllimi M.Kolotovaya müraciət edərək, onu dinləməsinə xahiş edir. Gənc musiqiçidə əla vokal qabiliyyətini aşkar edən müəllim onu öz sinfinə qəbul edir və 2-3 ay məşğul olduqdan sonra onu konservatoriyanın vokal kafedrasının müdiri Bülbülə təqdim edir.

Azərbaycanın görkəmli müğənnisi Ramizin səsini yüksək qiymətləndirir. 1948-ci ildən etibarən o, konservatoriyanın vokal fakültəsinin tələbəsi olur və 1952-ci ildə professor Bülbülün sinfini müvəffəqiyyətlə bitirir.

Qeyd etmək lazımdır ki, hələ konservatoriyanın vokal fakültəsinin tələbəsi olduğu illərdə Ramiz Mustafayev həmin dövrdə bəstəkar Cahangir Cahangirovun rəhbərlik etdiyi Radio Komitəsinin Xorunda xor ifaçısı kimi çalışmağa başlayır. Onun dirijorluq və eyni zamanda vokal qabiliyyətlərini görən C.Cahangirov ona xormeyster vəzifəsində işləməyi təklif edir. Məhz bu illərdə R.Mustafayev musiqi bəstələmək sahəsində öz qüvvəsini sınayır. Belə ki, o, İ.Səfərlinin sözlərinə ilk mahnısını – “Ağacdən alma dərən qız” yazır. Sonra o, həmçinin digər şairlərin də sözlərinə bir sıra mahnılar yazır və bu mahnılar müğənilərin repertuarına daxil olaraq ictimaiyyətin müsbət rəyini qazanır.

Bəstəkarlıq yaradıcılığına böyük maraq göstərən Ramiz 1952-ci ildə konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsinə professor B.Zeydmanın sinfinə daxil olur. Artıq konservatoriya illərində o, müxtəlif janrlarda özünü sınayaraq, get-gedə artan professionallığını, melodizm duyğusunu, yüksək zövq və üslub hissiyyatını nümayiş etdirir. Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, məhz kompozisiya müəllimi B.İ.Zeydman onun yaradıcılığa olan inamını tamamilə möhkəmləndirdi. O, müxtəlif təcrübə vərdişlərini sintezləşdirməkdə və əsaslı nəzəri bünövrə əldə etməkdə həmişə Ramizə kömək edirdi.

Konservatoriyada təhsil aldığı bütün illər ərzində Ramiz Mustafayev radiokomitənin xor kollektivində əvvəl xor ifaçısı, sonra isə xormeyster kimi maraqla işləmişdir. Heç də təsadüfi deyil ki, buna görə tələbəlik illərində onu vokal əsərləri daha çox cəlb edirdi. Onun romansları, mahnıları, “Şirin” operası, “Vaqif” operası üzərində işi – bütün bunlar bəstəkarın insan səsinin gözəlliyinə və emosional ifadəliliyinə olan aludəliyini əks etdirir.

O zaman yazılmış “Qafqaz” (söz. M.Y.Lermontov) və “Səni xatırlayıram” (söz. Ə.Kürçaylı) romansları özündə lirik saflığı və gənclik coşqusunu birləşdirərək, dinləyicilərin diqqətini cəlb etmişdi.

Lakin R.Mustafayev bəstəkarlıq texnikasını mənimsəməkdə öz söylərini qətiyyətlə davam etdirərək, həmçinin instrumental

musiqiyə də maraq göstərir. Onun tələbəlik illərində yazılmış instrumental əsərləri sırasında viola üçün Variasiyaları, violin və fortepiano üçün Skersonu, simli Kvartetləri, Simfonik Poemalarını və b. əsərləri göstərmək olar.

Ramiz Mustafayevin artıq erkən instrumental əsərlərində onun fərdi üslubunun əsas xüsusiyyətləri özünü büruzə verir, bədii maraq dairəsi müəyyənləşir, klassik ənənələrə istinad etmə prinsipləri aşkara çıxır.

R.Mustafayev deyirdi: “Mən həm bəstəkar, həm də vokalçı kimi klassik musiqi ilə tərbiyə almışam. Mənim üçün klassika – mənim bütün işimi müəyyən edən hesabat ölçüsü, əsas amildir”.

Ramiz Mustafayev klassikada və yeni incəsənətdə, dünya musiqisinin müxtəlif təbəqələrində və üslublarında özünün təbiəti ilə həmahəng olan hər şeyi çox böyük incəliklə seçir və demək olar ki, heç bir zaman yanılmırdı.

R.Mustafayev professionallığın pillələrini aramla, lakin ardıcıl və davamlı olaraq qət edirdi: tədris planı çərçivəsində yaradılmış hər bir yeni əsər eyni zamanda gənc bəstəkarın dərin yaradıcılıq potensialının aşkar edilməsinə səbəb olaraq, onun qarşısında öz bədii düşüncələrini ifadə etmək üçün yeni üfəqlər açırdı.

1957-ci ildə Ramiz Mustafayev diplom işi kimi S.Vurğunun “Fərhad və Şirin” pyesinin motivləri əsasında yazılmış bir pərdəli “Şirin” operasını təqdim edərək konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsini bitirir. Bu operanın musiqisində Ramiz Mustafayev öz bəstəkarlıq dəsti-xəttinin təsdiq edilməsi yönündə irəli əhəmiyyətli bir addım atmış oldu. Əsər tamaşaçı kütləsi və mətbuat tərəfindən rəğbətlə qarşılandı, onun haqqında peşəkarlar müsbət fikirlər söylədilər. Opera ilk dəfə 1957-ci ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında konsert ifasında təqdim olundu (maestro Niyazi dirijorluq edirdi).

R.Mustafayev konservatoriyanı müvəffəqiyyətlə bitirərək, uzun və heç də asan olmayan yaradıcılıq yolunun başlanğıc mərhələsini yekunlaşdırdı. Bəstəkarlıq təhsilinin tamamlanması onun üçün fasiləsiz olaraq təkmilləşmə və kamilləşmə prosesinin yalnız birinci pilləsi oldu.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra R.Mustafayev Azərbaycan Radio Komitəsinin xorunda dirijor C.Cahangirovun köməkçisi kimi işini davam etdirmiş, 1958-ci ildən isə bu kollektivin bədii rəhbəri və baş dirijoru olmuşdur.

Xordakı fəaliyyəti bəstəkarın yaradıcılığına da sirayət etmişdir: bir sıra xor əsərləri, kantatalar, oratoriyalar, xalq mahnılarının aranjimanları yaranmışdır.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Mustafayevin məhz teatr mühitindən çıxması onun musiqili-səhnə janrlarına, xüsusilə, opera və musiqili komediyaya olan böyük marağını müəyyən etmişdir.

Belə ki, onun ilk musiqili komediyaları yaranmışdır. Onlardan biri – “Hacı Qara” (M.F.Axundovun eyniadlı pyesinin motivləri üzrə) bəstəkar V.Adıgözəlov ilə birgə yazılmışdır. Onun musiqisi əsasən mahnı-məişət üslubunda olub, Azərbaycan xalq mahnılarının intonasiyaları ilə zəngindir.

R.Mustafayevin “Axırı yaxşı olar” musiqili komediyası R.Zəkanın librettosu əsasında yazılmışdır. Ailə-məişət məsələsi, gənc nəslin gələcək haqqında arzuları – bütün bunlar operettanın həyatsevər musiqisində öz əksini tapmışdır.

“Qonşumuzda bir oğlan var” (libretto – M.Əlizadə) musiqili komediyasında da R.Mustafayev bu prinsipə sadıq qalmışdır. Bu əsərin əsas ideyası – gənc nəslin gələcək haqqında arzularını və onların hələ də xalqın məişətində qalmış köhnə adət-ənənələrə qarşı mübarizəsini əks etdirir.

Bəstəkarın bu musiqili komediyalarında parlaq, asan qavranılan tematizm ilə səciyyələnən konkret obraz aləmi diqqəti cəlb edir.

“Vaqif” operası

Ramiz Mustafayev Azərbaycanda musiqili teatr sənətkarı kimi tanınır. Ötən əsrin 50-60-cı illəri Azərbaycan musiqili teatrının çiçəklənmə dövrü olmuşdur. O dövrdə ciddi musiqi yazan, həmçinin artıq tanınan insanlar arasında öz yaradıcılığı haqqında bəyan etmək heç də asan deyildi. Lakin kim nisbətən erkən yaşlarında özünə qarşı tələbkar olmuşdursa, onun taleyi də

bir o qədər maraqlı doğurur. Ramiz Mustafayev də məhz belə insanlar arasında şərəfli yerlərdən birini tutur.

R.Mustafayev Azərbaycan musiqi incəsənətinə nə gətirmişdir? Bunu hər şeydən öncə onun üslub xüsusiyyətlərini sintezləşdirən və “bədi kredo”sunu dəqiq əks etdirən ən samballı əsərinin nümunəsində əyani surətdə sübut etmək olar.

Bu əsər S.Vurğunun eyniadlı dramı əsasında yazılmış “Vaqif” operasıdır. Məlumdur ki, məşhur Azərbaycan şairi S.Vurğunun həyatı Azərbaycan teatrları ilə sıx bağlı idi. Bu dramın uğuru, həmçinin S.Vurğunun yaradıcılığına, eləcə də görkəmli şair Vaqifə olan sevgisi Ramiz Mustafayevi eyniadlı opera yazmağa ruhlandırırdı.

Bəstəkar özü bu barədə qəzet müxbirinə verdiyi müsahibəsində deyir: “Səməd Vurğunun yaradıcılığı mənim həyatımda həlledici rol oynamışdır... Beş il Azərbaycan Dram Teatrında işləyərkən mən “Vaqif” pyesində Əli bəy rolunu oynamışam... “Vaqif”də oynayarkən mən bilavasitə təsəvvür edirdim ki, sanki bu pyes məxsusi olaraq opera üçün yazılmışdır və mən bu operanı mütləq yazmalıyam. Bunu əsl professional səviyyədə gerçəkləşdirmək üçün mən konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsinə daxil oldum.”

Həqiqətən, “Vaqif” operası gənc bəstəkarın yaradıcılığında mühüm bir mərhələ oldu.

İlk dəfə 1960-cı ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan bu opera ölkənin musiqili-teatr həyatında mühüm bir hadisə oldu. 1962-ci ildə isə Ramiz Mustafayev “Vaqif” operasına görə “Gənc bəstəkarların ümumittifaq müsabiqəsi”nin laureatı adına layiq görüldü.

Yaradıcılığında mərkəzi yer tutan və ən iri əsəri olan “Vaqif” operası gənc bəstəkarın əsl təntənəsinə çevrildi.

R.Mustafayev S.Vurğunun poetik dramını musiqidə təcəssüm etdirmək üçün hər şeydən öncə öz fərdi üslub xüsusiyyətlərinə sadıq qalmışdır və elə məhz buna görə də opera özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir.



“Vaqif” operasından səhnə

R.Mustafayevin “Vaqif” operasının gücü və cəlbədiciliyi müəyyən dərəcədə böyük şairin əsərinin dramatik xüsusiyyətlərindən, əlbəttə ki, həmçinin, F.Mehdiyevin yazdığı məntiqi librettodan irəli gəlir.

Ramiz Mustafayev “Vaqif” operasında əsasən Azərbaycan klassik operasının inkişaf prinsiplərinə və dramatik obrazlarına istinad edir. Bu baxımdan “Vaqif” operası bir çox xüsusiyyətlərinə görə Ü.Hacıbəylinin opera yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu”nun ənənələrini davam etdirir. Bəstəkarın özünün etiraf etdiyinə görə, o, Azərbaycan musiqisinin klassikinə dahiyanə əsərini dərinlən öyrənmiş və “Koroğlu”ya yaxın olan bir opera yazmaq cəhdini gizlətməmişdir.

İctimai-siyasi ideyanın əhəmiyyəti, geniş və əhatəli məzmun, tarixi keçmişi əks etdirən süjetə əsaslanaraq, keyfiyyətə müasir ifadə vasitələrinin təcəssümü “Vaqif” operasının sintetik janr təbiətini müəyyən etmişdir.

Burada hər şeydən öncə lirik-psixoloji operanın əlamətləri özünü büruzə verir. Bu təbiidir, belə ki, mərkəzi qəhrəman olan

Vaqif obrazında bəstəkar şairin həm fəlsəfi düşüncələrini, həm də yaralı könlünün kədərli iztirablarını əks etdirmişdir.

Operada həmçinin tarixi süjetlə əlaqədar olaraq yaranan, ümumiləşmiş xalq kütlələri obrazında, əsərin ümumi nəqlədici əhval-ruhiyyəsində əks olunan epik cizgilər də mövcuddur.

R.Mustafayev operanın süjeti kimi məhz S.Vurğunun Azərbaycan xalqının yerli feodallara və İran şahı Qacara qarşı azadlıq mübarizəsini əks etdirən dramını seçmişdir.

Dramın mərkəzində böyük Azərbaycan şairi, filosofu, mübariz və vətənpərvər M.P.Vaqifin obrazı durur.

Uzaq keçmiş – XVIII əsr. İran şahı Qacarın düşmən dəstələri şairin vətəni Şuşa şəhərini hədələyir. Vaqifin qəlbi ağrıyır. Həm doğma yurduna görə, həm də nakam şəxsi həyatına görə çəkdiyi ağrı-acılar bir-birinə qarışmışdır. Bununla bəhm, düşmənlər mühasirə dairəsini get-gedə daraldırlar. Xalqın qəhrəmancasına vuruşuna baxmayaraq düşmən dəstələri Şuşanı zəbt edirlər. Əzmkar və qəhrəman Vaqif qəddar şah Qacarın qarşısına çıxır. Lakin şahın mənfur planı gerçəkləşmir: üsyançılar Vaqifi xilas edirlər və işğalçıları Şuşadan qovurlar.

Libretto müəllifləri S.Vurğunun dramının əsas həlledici məqamlarını saxlamaqla şeir mətnlərini əhəmiyyətli dərəcədə ixtisar edərək, dramı opera janrına tabe etmişlər.

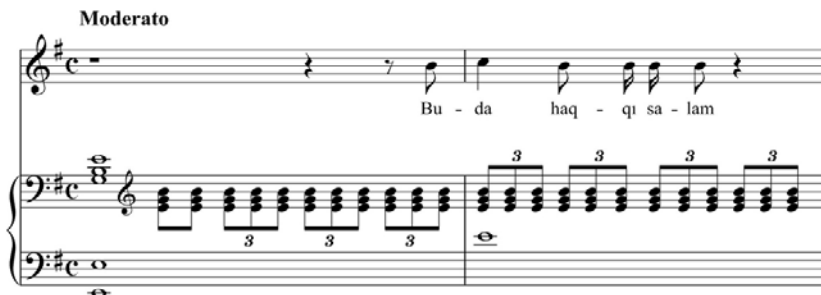
R.Mustafayev operada dövrün bütün mürəkkəbliklərini və ziddiyyətlərini əks etdirməyə və daima öz xalqının azadlığı haqqında düşünən şair-filosof Vaqif obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Operada Vaqifin partiyası vahid bir üslubda – monoloq və reçitativlərlə, mahiyyət etibarilə fasiləsiz ariozo oxuması ilə ifadə edilmişdir. Əsas qəhrəmanın musiqi dilinin intonasiya özəyi Vurğun poeziyasının avazından bəhrələnmişdir. Vaqifin partiyası dərin psixoloji intonasiyalarla zəngin olub, poetik sözü detallı şəkildə izah edir.

Əsas qəhrəmanların səciyyəsi və onların arasındakı münasibətlər operada bitkin formalı ariyalarla, ariozolarla, epik-melodik mahnılarla, reçitativlərlə, xor və rəqs epizodları ilə əks olunmuşdur.

Belə ki, I pərdədən Vaqifin ariozosu və ariyası dərin, fəlsəfi monoloq üslubunda qurularaq, qəhrəmanın şəxsi iztirabları ilə doğma torpağının taleyi haqqında həyəcanlı düşüncələrinin çulğalaşmasını əks etdirir.



Vaqifin aramlı melodik reçitasiyasında dərin kədər, ümüdsizlik hissləri ifadə olunur. Musiqi sanki onun güclə saxladığı hönkürtüsünü əks etdirir.



Vaqifin vokal partiyası – dramatik reçitativ – onun düşüncələrinin ifadəsi kimi yalnız solo nömrələrində deyil, həmçinin onun Qacar ilə, oğlu ilə, Xuramanla və Vidadi ilə olan səhnələrində (III, IV pərdələr) də öz əksini tapmışdır. Vaqifin musiqi dili ifadəli və hərarətli səslənərək, intonasiya baxımından xalq musiqisinə çox yaxındır.

Qacar bir qədər başqa planda səciyyələnir. O, qəddar, amansız, bununla yanaşı şöhrətpərəst, öz sonsuz hakimiyyəti ilə qürərlənən bir insan kimi təqdim olunur. Onun obrazı ariya, ariozo (II pərdə) və monoloq (III pərdə) vokal nömrələrində parlaq şəkildə əks olunmuşdur.

Qacarın vokal partiyası qabarıq instrumental xasiyyəti ilə diqqəti cəlb edir: iti və sınıq melodik cizgilər, qeyri-sabit tonal sahəsi, kəskin intervalların üstünlüyü, kənar registrlərin və marş ritmlərinin qarşılaşdırılması.

Qeyd etmək lazımdır ki, əgər R.Mustafayev Vaqif obrazının səciyyəsinə Azərbaycan folklor mənbələrinə istinad edirsə, Qacarın partiyasında o, rus bəstəkarlarının yaradıcılığında əks olunan şərq hökmdarının səciyyələnməsi üsulundan istifadə edir.

Operada kifayət qədər dolğun və əhatəli səciyyələnən parlaq obrazlardan biri də Vaqifin çox sevimli həyat yoldaşı – Xuraman obrazıdır. Başqa sosial təbəqədə böyümüş Xuraman ərinin həyat əqidəsini dərk etmir. O, yoxsulluqdan qorxaraq, İbrahim xanın göndərdiyi elçiyə razılıq verir. Lakin elçi getdikdən sonra öz səhvini başa düşərək, çox peşiman olur.

Səmimiliyi və məlahəti ilə diqqəti cəlb edən Xuramanın siması operada müxtəlif səhnələrdə əks olunmuşdur.

Vaqifə görə çox həyəcan və iztirab çəkən Xuraman obrazının I pərdədən ariyası öz dərin lirizmi ilə fərqlənir.

Xuramanın çarəsizliyi və məyusluğu xüsusilə IV pərdədə (zindanda) parlaq şəkildə əks olunmuşdur. Vaqif ilə Xuramanın dueti bu əsərin ən təsirli səhifələrindən biridir.



Xuramanla Vaqifin dueti faciənin əsrarəngiz, lirik melodik mövzu əsasında verilmiş yüksək işıqlı nöqtəsidir.



“Vaqif” operasında kütləvi, xalq səhnələrinə böyük yer verilmişdir. Burada xalq mahnılarının musiqi dili ilə yaxınlıq daha aydın şəkildə özünü büruzə verir. Xüsusilə, I pərdədən qızların xoru xalq mahnılarına xas axıcı mülayim intonasiyalara əsaslanır.

Beləliklə, R.Mustafayevin “Vaqif” operası həm bəstəkarın yaradıcılığında, həm də Azərbaycan opera incəsənəti tarixində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

“Vaqif” operasının ilk tamaşası 1960-cı il iyunun 23-də M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində olmuşdur. Tamaşanın rejissoru S.Dadaşov, bədii tərtibatçısı E.Fətəliyev, dirijoru Ə.Bədəlbəyli olmuşdur.

Operanın solistləri L.İmanov (Vaqif), F.Əhmədova (Xuraman), F.Mehdiyev (Qacar), A.Bünyadzadə (İbrahim xan) yadda qalan obrazlar yaratmışlar.

Böyük Azərbaycan şairi Səməd Vurğunun anadan olmasının 70 illik yubileyi şərəfinə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı R.Mustafayevin operasına müraciət edərək, bəzi əlavələr etməklə onu yeni quruluşda tamaşaya qoydu. Əsas rollarda çıxış etdilər: L.İmanov, F.Əhmədova, F.Mehdiyev, Ə.Haqverdiyev, dirijor-müəllif idi.

R.Mustafayevin “Vaqif” operasının yadda qalan tamaşalarından biri də ölkəmiz üçün çox ağır bir dövrdə, böyük şairin yaşayıb-yaratdığı Qarabağ torpağının qəddar işğalçıların əlinə keçdiyi zamanda baş tutdu.

90-cı illərin yanvar hadisələrindən sonra gerçəkləşən bu tamaşa xalqa bir daha Qarabağın tarixini, nə vaxtsa hətta İran şahı

Qacarın da Qarabağı işğal edə bilmədiyini xatırlatdı. Əsas rollarda çıxış etdilər: A.Məlikov (Vaqif), Q.Əhmədova (Xuraman), F.Mehdiyev (Qacar), Ə.Haqverdiyev (İbrahim xan), bədii tərtibat – E.Fətəliyev.

R.Mustafayevin “Vaqif” operası xalqımızın doğma torpaqların erməni işğalçılarının əsarətindən azad edilməsi arzusu ilə yaşadığı bu günlərdə də aktual səsləndi.

Beləliklə, Ramiz Mustafayevin “Vaqif” operası bəstəkarın ən iri əsəri olub, onun istedadının bir çox parlaq cəhətlərini aşkara çıxardı.

R.Mustafayevin “Vaqif” operasında xalq-mahnı intonasiyaları və ifa tərzinin bəzi xüsusiyyətləri klassik vokal kantilena üsulu ilə birləşmişdir.

R.Mustafayev “Vaqif” operasında özünəməxsus vokal opera yazısı tərzini tapmış, fərdi şəkildə hiss edilən milli-xalq operası yaratmışdır. Ona görə də bu opera bəstəkarı böyük uğur gətirmişdir.

Xor yaradıcılığı

Musiqili-teatr janrları ilə yanaşı Ramiz Mustafayevin yaradıcılığında xor musiqi janrları da mühüm yer tutur. Bu əsərlər yalnız kəmiyyətə deyil, həmçinin bəstəkarın yaradıcılığının ən əhəmiyyətli sahəsi kimi böyük mahiyyət kəsb edir.

Bəlkə də tam əminliklə demək olar ki, məhz xor musiqisi R.Mustafayev üçün öz üslubunu və musiqi təfəkkürünü reallaşdırmağa, tam dolğun və inandırıcı şəkildə ifadə etməyə imkan verən bədii yaradıcılıq sahəsidir.

Xor musiqisinin müxtəlif janrları içərisində R.Mustafayevin silsilə xor əsərləri onun böyük yaradıcılıq nailiyyəti kimi qeyd olunur.

Bəstəkarın uzun illər Azərbaycan televiziyası və radiosunun xoru ilə işləməsi onun xor üslubunu dərinlən mənimsəməsinə səbəb olmuşdur.

Beləliklə, xormeyster – Mustafayev bəstəkar – Mustafayevə xor üslubunu dərinlən öyrənməyə kömək etmişdir. İnsan səsinin spesifikasiyini yaxşı duyan R.Mustafayev çox ifadəli və ifa etmək üçün rahat olan musiqi yazırdı.

O, özünün bütün xor əsərlərində xor ifaçılığının özünəməxsus xüsusiyyətlərinin dərin bilicisi kimi çıxış edir.

Bəstəkar bir çox xor əsərləri yazmışdır: xor üçün oda, “Taras Şevçenko”, “Səməd Vurğun” və “Kür-Abşeron” kantataları, “Səbuhi” vokal-simfonik poeması (V.Adıgözəlov ilə birgə), “Oktyabr” oratoriyası, Təntənəli kantata, *a cappella* xoru üçün “Bayatılar”, xor və böyük simfonik orkestr üçün iki oda – “Azərbaycan” (Q.İmaməliyevin şeirlərinə) və “Yoldaş fəhlə” (Y.Həsənbəyin şeirlərinə), “Bayram Kantatası” (R.Zəkanın şeirlərinə) və s.

9 oratoriya, 5 kantata, vokal-simfonik poemalar – bəstəkarın bütün həyatı boyunca yaratdığı bu əsərlər demək olar ki, “irimiqyaslı”, geniş və sərbəst yazılmış əsl monumental “freska”lardır.

Bəstəkar bu əsərlərində bir çox şairlərin şeirlərinə müraciət etmişdir. Belə ki, R.Mustafayevin yaradıcılıqlarına müraciət etdiyi şairlər arasında Rəsul Rza (“Oktyabr”), Nəbi Xəzri (“Ana”, “Mənim müasirim”, “İnam”, “Salatın” oratoriyaları), Rəfiq Zəka (“Füzuli”, “Hüseyn Cavid”), Hikmət Ziya (“Haqq səndədir, Azərbaycan!”), Nəriman Həsənzadə (“Nəriman Nərimanov”), Bəxtiyar Vahabzadə (“Məhəmməd və Leyla”), Məmməd İsmayıl (“Kür-Abşeron”) və b. adlarını çəkmək olar. Bəstəkarın xor əsərləri müəllifin poeziyaya son dərəcə ehtiyatlı yanaşması ilə fərqlənir.

R.Mustafayev xor yaradıcılığında Azərbaycan bəstəkarlarının yaşlı nəslinin, ilk növbədə Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, C.Hacıyev, C.Cahangirovun ənənələrini davam etdirir.

Bundan başqa, müasir xor ədəbiyyatını dərindən öyrənərək, o, öz xor əsərlərini müasir xor yazı üslubunun prinsipləri ilə zənginləşdirir. Belə ki, o, xüsusilə D.Şostakoviç, G.Sviridov, K.Orf kimi bəstəkarların təcrübələrindən bəhrələnmişdir.

R.Mustafayev yaradıcılığında xor janrlarından geniş şəkildə istifadə etmişdir. O, həmçinin bir sıra xalq mahnılarını xor üçün işləmişdir. Bu aranjimanlarda bəstəkar Azərbaycan xalq mahnılarına xas olan prinsiplərdən istifadə etmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığının yetkin dövründə yazılmış *a cappella* xor əsərlərində

xor polifoniyasından, xor reçitativlərindən istifadə edilməsi diqqəti cəlb edir.

R.Mustafayevin ilk əhəmiyyətli xor əsərlərindən biri 1967-ci ildə yazılmış “Oktyabr” oratoriyasıdır. Bəstəkarın yaradıcılığının ən məhsuldar dövründə yazılmış bu əsər mətbuatda müsbət əks-səda doğurmuşdu.

Oratoriya ilk dəfə 1967-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yubiley Plenumunda səslənmişdir. Sonralar əsər RSFSR-in Əməkdar incəsənət xadimi Mark Ermlerin idarəsi ilə SSRİ Böyük Teatrının xoru və orkestrinin ifasında lentə yazılmışdır.

Oratoriya Tiflisdə keçirilən III “Zaqafqaziya musiqi baharı” festivalında tamaşaçıların dərin rəğbətini qazandı. Bu əsər Niyazi, M.Ermler, R.Abdullayev, F.Mustafayev kimi dirijorların repertuarına daxil oldu.

R.Mustafayevin “Oktyabr” oratoriyasının mətn əsasını Rəsul Rzanın rus xalqının həyatından və inqilabi mübarizəsindən bəhs edən “V.İ.Lenin” adlı poemasının parçaları təşkil edir.

Əsərin dramatik gərginliyi, özünəməxsus poetik dili bir çox cəhətdən oratoriyanın musiqisinin xarakterini müəyyən etmişdir.

R.Mustafayev müasirlik mövzunu geniş aspektdə əks etdirməyə çalışaraq, oratoriyanın mətni üçün R.Rzanın poemasının öz üslubuna və xasiyyətinə görə fərqlənən bir neçə müxtəlif şeirlərini seçmişdir. Bəstəkar şairin şeirlərini təhrif etmədən, kifayət qədər sərbəst şəkildə istifadə etmişdir. Belə ki, əgər bəzi məqamlarda o, şeiri bütünlüklə istifadə edərsə, digər hallarda yalnız ayrı-ayrı fraqmentləri seçir, müxtəlif şeirlərin mətnlərini bir hissədə birləşdirir.

Oratoriya 5 hissədən ibarətdir. Müasir kantata və oratoriya janrlarının ənənələrinə sadıq qalaraq, Mustafayev bu oratoriyaya digər musiqi janrlarından – opera və dramdan götürülmüş üsulları daxil edir.

R.Mustafayevin “Oktyabr” oratoriyası bəstəkarın ən iri əsərlərindən biridir. Burada müəllif müasir kantata-oratoriya yaradıcılığının ən yaxşı ənənələrindən, habelə milli folklorun xüsusiyyətlərindən istifadə etmişdir.

bizim fəaliyyətimizdə, bizim uşaqlarımızın həyatında davam etməsi fikrindən irəli gəlir.

Oratoriyanın musiqi dili orijinaldır. Burada folklor musiqi sitatından istifadə edilməmişdir. Lakin eyni zamanda bu, şübhəsiz olaraq milli folklorun orijinal şəkildə istifadəsinə əsaslanan Azərbaycan musiqisidir.

R.Mustafayevin “Nəriman Nərimanov” oratoriyası xor, solistlər və böyük simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Bu, irimiqyaslı monumental xor əsəridir. Əsər 6 hissədən ibarətdir: I hissə – “İthaf”, II hissə – “Məktub”, III hissə – “Vəba”, IV hissə – “Məhəmməd Hadi”, V hissə – “Günəşin doğuşu”, VI hissə – “Genuya konqresi”.

Oratoriyanın bütün hissələri böyük, tamamlanmış səhnələrdir. Onlar bir-birini əvəz edərək vahid dramatik ardıcılıq yaradır. R.Mustafayevin oratoriyası həmçinin, musiqi əsərinin əsasını təşkil edən poetik mənbənin üslub xüsusiyyətlərinin həssaslıqla duyulması baxımından çox fərqlidir. Məhz müəllifin N.Həsənzadənin şeir aləminin dərinliklərinə varması nəticəsində verilmiş əsərin ifadə vasitələri dairəsi, onun intonasiya quruluşu, melodiya tipi, harmonik komplekslərinin xarakteri müəyyənləşmişdir.

Oratoriyanın I hissəsi – “İthaf” böyük müqəddimə funksiyası daşıyaraq, görkəmli dövlət xadiminə olan ümumxalq məhəbbətini nümayiş etdirir. Bu hissə mürəkkəb üçhissəli formada yazılıb. Bu hissənin geniş inkişafli orkestr partiyasında xalq qəhrəmanının vətənpərvər obrazı çox parlaq şəkildə əks olunmuşdur. Hissənin musiqisi mətnlə sıx vəhdətdə olub, bəstəkarın bədii ideyasını tam dəqiqliyi ilə ifadə edir. Xor fakturasında harmonik və səsalti yazı üslubları birləşərək, tərəvətli və şəffaf xor səslənməsi yaradır.

Oratoriyanın “Məktub” adlanan II hissəsində bəstəkar Azərbaycan xalqının öz azadlığı uğrunda mübarizəsini göstərir. Bəsin solo çıxışı bu sözlərlə başlayır:

“Vətəndaş müharibəsidir, Həştərxan yanır,
Nəriman gecə yarı pəncərə önündə dayanır”.

Melodik xətdə “Şur” ladının intonasiyaları eşidilir. Simli və nəfəs alətlərinin müşayiəti fonunda deklomasiya üslublu aramlı melodiya səslənir. Burada Nərimanın şəxsi iztirabları çox aydın şəkildə ifadə edilmişdir. Sonra ona xalqın qəhrəmanlıq ruhunu əks etdirən xor səslənməsi əlavə olunur.

Oratoriyanın III hissəsi – “Vəba” öz obraz və lad-harmoniya quruluşu ilə əvvəlki hissə ilə ziddiyyət təşkil edir. O, müasir simfonik yazı prinsiplərinə xas olan intonasiyalarla ifadə edilmişdir. Bu hissə də həmçinin, öz xalqının bu xəstəlikdən xilas olması üçün yardım etmək istəyən Nərimana həsr olunmuşdur.

Oratoriyanın IV hissəsi – “Məhəmməd Hadi” mürəkkəb üç-hissəli formada yazılıb. O, xalq-mahnı üslubunda səslənən xalqın mövzusu ilə başlayır. Bu hissənin orta bölməsi – Hadinin monoloqu, reçitativ-deklomasiya üslubunda ifadə edilmişdir:

“Nizamnamə adı altında əbədi sülh haqqında imzalar durur,
Azərbaycanın imzası bu sırada yoxdur”.

Bu hissədə R.Mustafayev parlaq xor yazı ustalığı nümayiş etdirir. Xor sənətinin dərin bilicisi olan bəstəkar onun səs palitrasının zəngin imkanlarından istifadə etməklə, polifonik inkişafı dolu ekspressiv və rəngarəng mənzərə yaratmağa nail olmuşdur.

V hissə – “Günəşin doğuşu” – oratoriyanın lirik mərkəzidir. Xalq mahnısı üslubunda olan əsas mövzu əvvəlcə qadın xorunda səslənir: “Azərbaycanın başı üstündə al şüar dalğalanır, Qul olmağı atdı mənim xalqım”.

Bu hissə Azərbaycan xalqının inqilabi mübarizədə qələbəsini əks etdirir. Nəriman təəssüf hissi ilə Azərbaycanın bu günlərini görə bilməyən görkəmli xadimləri xatırlayır. Belə ki, şair N.Həsənzadənin mətninə görə o, Firudin bəyi, Hadini, Sabiri və b. xatırlayır.

VI hissə – “Genuya konqresi”dir. Bu hissənin böyük orkestr müqəddiməsi bütün əvvəlki hissələrin yekunu kimi səslənir. Sonra burada diplomatların Genuyadakı görüşündən, onların çıxışlarından və siyasi ideya mübadiləsindən bəhs edilir. Daha sonra Nərimanın monoloqu verilir. Reçitativ-deklomasiya üslubunda yazılmış monoloq xalqın qismətinə düşən ağır sınaqlardan bəhs edir. Nəriman Nərimanov öz çıxışında diplomatları sülhə səsləyir, yaranmış problemləri məhz sülh yolu ilə həll etməyə çağırır. Lord Corc isə diplomatlar qarşısındakı çıxışında Rusiyanın onlara olan borclarından danışır. Nərimanov isə cavabında deyir ki, əgər borclardan danışılırsa, onda bəlkə də siz Rusiyaya daha çox borclusunuz.

Ramiz Mustafayevin “Nəriman Nərimanov” oratoriyası bəstəkarın parlaq xor əsərləri sırasına daxildir. Onun premyerası böyük uğurla keçdi. Əsər vala yazılmış, 1987-ci ildə Bakıda oratoriyanın klaviri nəşr edilmişdir. Bu da bir çox xor kollektivlərinə bu əsəri öz repertuarlarına daxil etməyə imkan yaradır.

Ramiz Mustafayevin oratoriyaları içərisində bizim ümummilli liderimizə – bəstəkarın ömrünün sonunadək şəxsiyyətinə pərəstiş etdiyi Heydər Əliyevin obrazına həsr edilmiş bir əsər var.

Məlumdur ki, bu fenomenal şəxsiyyət həmişə ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Prezidentin obrazı dəfələrlə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz təcəssümünü tapmışdır.

Aktual mövzuya həsr olunmuş əsərlər sırasında Ramiz Mustafayevin şair Nəbi Xəzrinin sözlərinə yazılmış “Mənim müasirim” oratoriyası xüsusi yer tutur. 1983-cü ildə yazılmış əsər həmin illərdə artıq Moskvada işləyən H.Əliyevin 60 illiyinə həsr olunmuşdur.

Əsərdə bəstəkarın daima qürur duyduğu insana - Heydər Əliyev kimi böyük şəxsiyyətə olan sevgisi və müşahidələri öz əksini tapmışdır.

“Mənim müasirim” oratoriyası xor, solistlər və simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Əsər 6 hissədən ibarətdir.

I hissə – *Andante* – mürəkkəb üçhissəli formada yazılıb. Burada bütün qüvvəsini sərf edərək öz xalqının rifahı üçün çalışan insan haqqında bəhs edilir.

Bütünlükdə, bu hissə dünyaya görkəmli mədəniyyət və incəsənət xadimləri bəxş etmiş böyük, zəngin və gözəl torpağa himn kimi qəbul edilir.

Oratorianın II hissəsi – *Allegro* – enerjili, cəld, həyatsevər xasiyyət daşıyır. O da həmçinin mürəkkəb üçhissəli formada ifadə edilmişdir. Burada xalq-mahnı yaradıcılığında olduğu kimi dəyişkən ölçü – 6/8, 3/4 verilir. Bu hissədə doğma diyarın gözəlliyi, onun təbiəti vəsf edilir.

Oratorianın III hissəsi – *Allegro* - mürəkkəb üçhissəli formada ifadə edilmişdir. Bu hissə baharı, həyatın oyanışını təsvir edir. Əsas mövzu əvvəl xorun soprano və alt partiyalarında səslənir, sonra xorun bütün səsləri ona qoşulur.

Oratorianın lirik mərkəzi – IV hissə - solo bas, ümumilli lider Heydər Əliyevin obrazı, onun əqidəsi, Vətənə, insanlara olan qayğısı və məhəbbəti kimi qəbul edilir.

Ramiz Mustafayevin “Mənim müasirim” oratoriyasının V hissəsi yağış səhnəsini, məhsuldarlığı təsvir edir. Bu, insanlara məhsul və sevinc gətirən yağışın vəsfidir. Bu hissə də həmçinin mürəkkəb üçhissəli formada, dinamik və sintetik repriza ilə ifadə edilmişdir.

VI hissə rəhbərə həsr olunub. Möhtəşəm, təntənəli xasiyyət daşıyan bu hissə ölkə başçısının vəzifədə işlədiyi dövrlərdə qazanılmış nailiyyətləri, qələbələri nümayiş etdirir. Mürəkkəb

üç hissəli formada yazılmış orta bölmədə səmimi lirika, folklor mənbələrinə yaxın olan mahnıvarilik üstünlük təşkil edir. Repriza bölməsi dinamik xasiyyət daşıyaraq, bir daha rəhbərin ideyalarının təntənəsini vurğulayır.

Zənn edirik ki, Ramiz Mustafayevin “Mənim müasirim” oratoriyası tam anlamda Vətənimizin geniş mənzərəsini, onun zənginliklərini və təbiətini əks etdirərək, həmçinin Azərbaycan xalqının dahi lideri Heydər Əliyevin ən böyük nailiyyətlərini və qələbələrini parlaq şəkildə təcəssüm etdirir, öz gözəl üslub xüsusiyyətləri və bədii keyfiyyətləri ilə xor kollektivlərinin repertuarında layiqli yer tutacaq.

Ramiz Mustafayevin monumental xor əsərləri içərisində Azərbaycanın böyük şairi Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyinə həsr olunmuş “Hüseyn Cavid” oratoriyası xüsusi yer tutur. Oratorianın mətn müəllifi Rəfiq Zəkadır.

Digər xor əsərlərində olduğu kimi, bəstəkar bu oratoriyada həm müasir xor musiqisi vasitələrindən, həm də klassik muğamların və xalq mahnılarının xüsusiyyətlərindən ustalıqla istifadə etmişdir.

Bu xor əsərində şair Rəfiq Zəka və bəstəkar Ramiz Mustafayev romantik şair kimi yaradıcılığa başlayan, yaradıcılığında əsrimizin milli romantizminin bütün əsas məzmununu və bədii tipologiyasını tam və hərtərəfli şəkildə ifadə edən böyük şairin – Hüseyn Cavidin obrazını yaratmağa nail olmuşlar.

Xor və simfonik orkestr üçün yazılmış “Hüseyn Cavid” oratoriyası 5 hissədən ibarətdir. Onun premyerası 1983-cü il Bakıda olmuşdur.

Oratorianın I hissəsi – “Cavid” xalq tərəfindən sevilən şairin obrazını, onun fəaliyyətini əks etdirir.

Musiqi ilə R.Zəkanın sözlərinin sintezini dinləyərkən qeyri-ixtiyari olaraq böyük H.Cavidin Şərq xalqlarının azadlıq hərəkatını, yeni ilə köhnənin qələbə əzmlili mübarizəsini təcəssüm edən əsərlərini xatırlayırsan.

Bu hissədə bəstəkar 3-5 hissəli quruluşdan istifadə etmişdir. Əsas mövzu “A” refren – Cavidin obrazı, 3 dəfə səslənərək, ziddiyyətli “B” və “C” epizodları ilə növbələşir. Bütünlükdə rondo-ya yaxın olan forma yaranmışdır.

Oratorianın II hissəsi – *Andante* üçhissəli quruluşa malikdir. Bu hissə aşıq ritm-intonasiyaları ilə zəngin olan orkestr müqəddiməsi ilə başlayır. Bu musiqinin fonunda Cavidin obrazını əks etdirən xorun sözsüz ifası səslənir. Mövzu işıqlı və təntənəli xasiyyət daşıyır. Bu hissədə Cavid fenomeninin yaranmasından, onun bir şair kimi formalaşmasında Nizami, Füzuli, Nəsimi kimi şair sələflərinin böyük rolu olmasından bəhs edilir. Lakin o, sələflərinin yaradıcılığına istinad edərək, onların bədii yaradıcılıq prinsiplərindən özünə ən yaxın olanını istifadə etməklə, özünün təkrar olunmaz fərdi poetik üslubunu yaratmışdır. R.Zəkanın mətni üzrə musiqidə H.Cavidin bütün həyatı boyunca yaratdığı və ümumxalq rəğbəti qazanmış əsərləri vəsf olunur. Bu əsərlər sırasına onun “Azər”, “İblis”, “Şeyx Sənan”, “Topal Teymur”, “Peyğəmbər” kimi əsərləri daxildir.

“Hüseyn Cavid” oratoriyasının III hissəsi sadə üçhissəli formada ifadə edilmişdir. Burada Azərbaycan xalqının böyük şair Hüseyn Cavidin 100 illiyini təntənəli şəkildə qeyd etməsindən, onun poetik ideyalarının davamçılarından, xüsusilə Müşfiqdən bəhs edilir.

“Hüseyn Cavid” oratoriyasının IV hissəsi – *Andante* – mahiyyət etibarilə vokaliz kimi ifadə edilərək, xarakterinə görə böyük şairin xatirəsinə Rekviyemi xatırladır.

Oratorianın V hissəsi – təntənəli final Lya majorda səslənən marş xarakterindədir. Melodiya Cavidə vəsf edərək, Azərbaycanın ümummilli lideri Heydər Əliyevin ona olan ehtiramını əks etdirir. Belə ki, məlum olduğu kimi, məhz H.Əliyevin təşəbbüsü ilə Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyi ilə əlaqədar, onun Sibirdə dəfn edilmiş cənazəsi öz vətəni Naxçıvana gətirilmişdir. Beləliklə, bu hissə həmçinin onu sevən, qiymətləndirən və heç bir zaman unutmayan xalqın, ölkənin ehtiramını ifadə edir. Bütün bu hissə H.Cavid fenomeninin şərəfinə təntənəli himn kimi qəbul edilir.¹

¹ Burada böyük şair Hüseyn Cavidin bəstəkar oğlu Ərtoğrul Cavid haqqında məlumat verməyi lazım bildik. (Redaksiya).

Ərtoğrul Cavid Hüseyn Cavid oğlu Rasizadə 22 oktyabr 1919-cu ildə Bakıda anadan olmuşdur. 1941-ci ildə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunu (indiki Tusi adına Universitet)fərqlənmə diplomu ilə bitirdikdən sonra o, elə 36

həmin il Bakı Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə daxil olmuşdur (1941-1942-ci illərdə təhsil almışdır). Onun müəllimi – dahi Azərbaycan bəstəkarı, Konservatoriyanın rektoru Üzeyir bəy “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”ndan gənc Ərtoğrula dərin bilik vermiş, onun bu sahədə fitri istedadı olduğunu döən-döənə qeyd etmişdir. Məhz Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi və tövsiyəsi ilə Ərtoğrul Cavid Azərbaycan dastanlarını, folklor nümunələrini toplayıb, aşıq yaradıcılığını tədqiq edib, ilk dəfə aşıq musiqisini nota köçürüb. Bəstəkarlıq sahəsində də Ərtoğrulun ilk uğurları sevimli müəlliminin rəhbərliyi altında olmuşdu.

Ölməz müğənnimiz Bülbül tərəfindən konservatoriyada təşkil olunmuş və xalq musiqisinin tədqiqatı ilə məşğul olan sinfin fəaliyyətində də gənc Ərtoğrul böyük həvəslə çalışırdı. O, Bülbül ilə Azərbaycanın bir sıra rayonlarına folklor toplamaq üçün ekspedisiyalarda iştirak etmişdir. Gənc Ərtoğrul qələmini dramaturgiya və poeziya sahəsində də sınamış və uğurlu əsərlər yaratmışdır. 200-dən çox el havalarını nota köçürmüş, aşıqlarımızın ifasında söylənən dastan və nağılların mətnlərini yazıya almış, öz yaradıcılığında onlardan qidalanmış, gözəl əsərlər yaratmışdır. İlk böyük əsəri fortepiano üçün yazılmış “9 Variasiya”dır. (1941-1942 Ü.Hacıbəyliyə ithaf olunub). Violin ilə fortepiano üçün poema (1941) Nizaminin “Sevgili yar gəlmiş idi” qəzəlinə, Nigar Rəfibəylinin “Eşq olsun”, Türkmən şairi Kəminənin “Leylanın vəsfi”, T.Rəsizadənin “Səninlə olaydım” və s. şeirlərinə romans və mahnılar bəstələmişdir. Böyük Vətən müharibəsi başlarkən “Sərhəddən məktub” simfonik balladasını və marşlar yazmış, “Şeyx Sənan”, “Məshəti” operaları bir sıra kamera və instrumental əsərləri yarımçıq qalmışdır.

1939-1942-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Bülbülün rəhbərlik etdiyi xalq musiqisini öyrənən elmi-tədqiqat kabinetində çalışmış, burada musiqi folkloru nümunələrinin toplanmasında iştirak etmiş, 1941-1942-ci illərdə konservatoriyanın nəzdindəki musiqi məktəbində dərslər demişdir. Azərbaycan xalq mahnılarını nota salmış, Avropa və rus bəstəkarlarının ayrıca notlar şəklində çap olunmuş romans və mahnılarını Azərbaycan dilinə tərcümə etmişdir. Şeirləri, pyesi və rəsmləri var.

1942-ci ildə tələbə olmasına baxmayaraq, ordu sıralarına çağırılmış Ərtoğrul Cavid Gürcüstanda yerləşən fəhlə batalyonuna işləməyə göndərilmişdi.

14 oktyabr 1943-cü ildə Naxçıvanda vəfat etmişdir. Ərtoğrul Cavidin məzarı ölümündən 53 il sonra ulu öndərimiz Heydər Əliyevin göstərişi ilə Hüseyn Cavidin Naxçıvandakı məqbərəsinə köçürülmüşdür.

1981-ci ildə Ərtoğrul Cavidin xatirəsinə həsr olunmuş ilk televiziya verilişi tamaşaçılara təqdim olunmuşdur. Verilişdə xalq yazıçısı Anar və akademik-musiqişünas Zemfira Səfərova çıxış etmişdir. Anarın Ərtoğrul Cavid haqqında “Böyük sənətkarın sənətkar oğlu” adlı məqaləsi “Ədəbiyyat” qəzetində çap edilmişdir. 2015-ci ildə nəşr olunmuş “Hüseyn Cavid. Vətənə qayıdış” adlı albomda Ərtoğrulun bacısı Turan Cavid bu haqda belə yazır:

“Anardan əvvəl Ərtoğrul barədə heç kəs yazmamışdı. Bülbülün rəhbərlik etdiyi Musiqi kabinetinin bəzi materialları Memarlıq və İncəsənət İnstitutuna göndəriləndə Anarın xanımı Zemfira o materialların arasında Ərtoğrulun adına təsadüf edir. Ərtoğrulun 1938-39-cu illərdəki səriştəli yazısı Zemfira xanımın diqqətini cəlb etmişdi və o, belə bir adamın kimliyini Anardan soruşmuşdu. Anar bilirdi ki, Ərtoğrul Hüseyn Cavidin oğludur. O da Həbibəyə deyib ki, Ərtoğrulun evdə arxivinin qalıb-qalmadığını Turandan soruş. Həbibəylə biz neçə vaxt dost idik bunu çoxları bilir, hətta buna baxmayaraq, Həbibəylə bizim aramızda bir dəfə də olsun Ərtoğrulun adı çəkilməmişdi”.

Bu söhbətdən sonra Turan xanım Anarı və Zemfira xanımı evinə dəvət edir, onları Ərtoğrulun arxivi ilə tanış edir. Sonra Ərtoğrul haqqında Anar məqalə yazır və televiziya verilişi çəkilir. Ərtoğrulun arxivindən olan musiqi əsərləri Zemfira xanım və Anarın şərhilə ilk dəfə efir vasitəsilə səslənir.

2012-ci ildə müasir milli mədəniyyətimizin hadisəsi adlandırılı biləcək layihə gerçəkləşdirilmiş, “Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid” 10 cildliyi çapdan çıxmışdır. (Bu nəşrin layihəçisi və tərtibçisi, ön sözlərin müəllifi Hüseyn Cavidin Ev Muzeyinin direktoru, filologiya üzrə elmlər doktoru Gülbəniz İbrahim qızı Babaxanlı, çoxcildlikdə əksini tapan zəngin folklor mətnlərinin redaktəsi, bədii-poetik və elmi-filoloji baxımdan bir çox düzəlişlər, izah və şərhlər A.Əliyeva-Kəngərli, G.Babaxanlı, T.Kərimli və M.Qasımlıdır).

Son illər qeyri-maddi mədəniyyət abidələrinin təbliği və tədrisi, həmçinin folklor nümunələrinin toplanması, kataloqlaşdırılması, nəşri və araşdırılması sahəsində kifayət qədər iş görülməsinə baxmayaraq, “Azərbaycanın qeyri-maddi mədəniyyət abidələri və Ərtoğrul Cavid” oncildliyini Azərbaycan xalqının zəngin qeyri-maddi mədəni irsinin geniş oxucu kütlələrinə akademik təqdimatda (elmi-filoloji izah və şərhlerle, sistemli janr təsnifatında) çatdırılmasının növbəti fundamental nümunəsi hesab etmək olar.

Oncildlikdə görkəmli Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin oğlu Ərtoğrul Cavidin ötən əsrin əvvəllərində geniş xalq kütlələrindən topladığı, sistemləşdirdiyi və tədqiq etdiyi zəngin qeyri-maddi mədəni irs (folklor nümunələri) və bu irslə bağlı müəllifin elmi-filoloji görüşləri əks olunmuşdur. Hüseyn Cavidin Ev Muzeyində saxlanılan bu materialların içərisində xalq arasından toplanmış nağıllar, dastanlar, müxtəlif janrları əhatə edən aşıq poeziyası örnəkləri, bayatılar, laylalar, holavarlar, oxşamalar, xalq mahnıları, oyun havaları, toy və yas mərasimlərinin təsviri və s. folklor-etnoqrafiya nümunələri vardır. Bu nümunələrin akademik nəşrinin əhəmiyyəti müasir Azərbaycan mədəniyyəti kontekstində əsasən iki amillə şərtlənir.

Birincisi, bu nümunələr folklorun nəşri praktikasında özünə yer tutan əksər folklor mətnlərindən fərqli olaraq, kənar “ideoloji” və “mədəni” müdaxiləsiz, ilkin saflığında, xalq təfəkkürünün bütün sadəlik və müdrikliyini özündə qoruyub saxlamaqla, təbii dil-üslub koloritində təqdim olunur.

Ramiz Mustafayevin oratoriya janrında parlaq əsərlərindən biri də Nəbi Xəzrinin eyniadlı poeması əsasında yazılmış “Ana” oratoriyasıdır.

Oratoriyanın premyerası 1983-cü ildə Bakıda olmuşdur. Əsər radioda lentə yazılmış və dinləyicilərin yüksək rəğbətini qazanmışdır.

Bu oratoriyada musiqi və mətnin müəllifləri Vətənə, xalqa, anaya olan məhəbbətlərini ifadə etmişlər. Bəstəkar N.Xəzri poeziyasının fəlsəfi dərinliyini yüksək emosional pafosla əks etdirmişdir.

Oratoriyanın bütün 5 hissəsi eyni dramaturji məqsədə tabe edilmişdir. Demək olar ki, solist – tenor (müəllifin səsi kimi) 1-ci hissədən 5-ci hissəyədək əsərdə baş verən hadisələri nəql edir.

I hissə kifayət qədər geniş olub, 3 bölmədən ibarət proloq funksiyasını daşıyır. Bu hissədə musiqi mətnlə o qədər sıx bağlıdır ki, musiqi və mətn müəlliflərinin poetik balladası kimi qavranılır.

“Ana” oratoriyasının II hissəsi lirik ana obrazını əks etdirir. Bu hissə forma etibarilə kodadan ibarət ikihissəli kompozisiyadır.

Oratoriyanın III hissəsi yenə də ananı vəsf edir. Bu hissə təkrarlanan quruluşlu kuplet formasında yazılıb. Əgər kupletin birinci bəndini solo-tenor ifa edirsə, ikinci bəndini - xor, üçüncü bəndi isə solo-soprano ifa edir.

Kiçik tamamlayıcı bölmədə xor ağzı bağlı şəkildə oxuyur. Bütün hissə g-moll tonallığında səslənir, daha sonra G-dur tonallığında bitir.

İkincisi, bu nümunələr həm də ona görə qiymətlidir ki, onlar Cavidlər nəslinin istedadlı nümayəndələrindən biri olan Ərtoğrul Cavidin bu gün də folklorşünaslıq və sənətşünaslıq araşdırmaları baxımından əhəmiyyətli olan elmi-filoloji və musiqişünaslıq görüşləri ilə birlikdə təqdim edilir. Bütün bu materialların və onlara yazılmış Ərtoğrul Cavid rəylərinin, elmi fikirlərinin əyani folklor materialları kontekstində çağdaş oxucuya çatdırılması, müstəqil respublikamızda gedən ədəbi-mədəni inkişafın göstəricilərindən biri olmaqla yanaşı, Cavidlər irsinə verilən qədirşünaslıq nümunəsidir.

Ərtoğrul Cavidin musiqi əsərlərinin və topladığı folklor nümunələrinin, elmi musiqi və filoloji görüşlərinin gələcək araşdırıcılarımızın tədqiqat mövzusu olacağına şübhəmiz yoxdur.

Birləşdirici məqam kimi şairin bütün üç kuplet boyunca leyt-motiv kimi səslənən sözlərini qeyd etmək lazımdır:

“Ana, yerin vardır gözlərim üstə, elə istərdim uşaq olum mən,

Bir də yumaq olmaq üçün dizlərin üstə uşaq olum, uşaq olum mən”

Qeyd etmək lazımdır ki, əgər kənar hissələr solo ifa edilirsə, orta kupletdə polifonik üslubda yazılmış xor partiyası forma etibarilə fuqatoya yaxındır.

Oratoriyanın IV hissəsi həcmində görə ən böyük hissə olub, sərbəst şəkildə ifadə edilmiş xor poemasını xatırladır. Burada solist sanki xor ilə yarışır. Musiqi materialı reçitativ-deklomasiya üslubu ilə növbələşən mahnı intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Musiqinin inkişafı mətnə dəqiq uyğun olaraq davam edir.

Bu hissə solistin anaya müraciəti ilə başlayır: “Göydə günəşisən dünya üzündə, həyat şərəfiylə nura boyan, verdiyin məhəbbət, nifrət üçün də saf!”

Oratoriyanın V hissəsi əsərin yekunu olub, N.Xəzrinin poemasının dərin fəlsəfi mahiyyətini ümumiləşdirir. Poemanın məzmununun əsas mənası bu sözlərdə parlaq şəkildə ifadə edilmişdir:

“Həyatda ilk dahi elə anadır,

Dünyanın allahı elə anadır”

Bu hissə mürəkkəb üçhissəli formada yazılmışdır: ananı vəsf edən himnvari kənar hissələr inkişafı orta bölmə ilə ziddiyyət təşkil edir. Lakin buna baxmayaraq, burada bütün oratoriyanın intonasiya kompleksi cəmləşmişdir.

Məhz V hissədə intonasiya əlaqələri, xüsusilə I və II hissələr arasındakı bağlılıq oratoriyanın vahid dramaturji inkişaf xəttini yaradaraq, xor simfoniyası təəssüratı əmələ gətirir.

Ramiz Mustafayevin oratoriya janrında yazılmış əsərləri sırasında Rəfiq Zəkanın sözlərinə “Nizami” oratoriyasını qeyd etmək lazımdır. Oratoriya ilk dəfə 1993-cü il fevralın 26-da Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda səslənmişdir (dirijor – Faiq Mustafayev, dövlət kapellasının rəhbəri – E.Kərimova). Oratoriya lentə yazılmışdır və radio və televiziyanın qızıl fondunda saxlanılır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu oratoriya Nizami obrazına həsr olunmuş 90-cı illərdə yazılmış əsərlər içərisində görkəmli yerlərdən birini tutur.

Şair Rəfiq Zəka Nizamiyə həsr olunmuş poemasında dahi şairi novator və mütəfəkkir kimi əks etmişdir.

R.Zəka özü bu barədə deyirdi: “Mən bu əsərdə böyük Nizaminin yaradıcılığında öz parlaq ifadəsini tapan Azərbaycan klassik poeziyasının səciyyəvi xüsusiyyətlərini göstərmək istəmişəm... Mən öz əsərimdə Nizamini Şərqi böyük şairi kimi göstərmək istəmişəm”.

R.Zəka həmçinin əsərində göstərmişdir ki, Nizami öz yaradıcılığı ilə zamanəmizin digər bir korifeyini – görkəmli şair Füzulinə yetişdirmişdir.

Ramiz Mustafayevin “Nizami” oratoriyası 5 hissədən ibarətdir. Hissələr ziddiyyətli qarşılaşdırma prinsipi üzrə qurularaq, əsərin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan və vəhdət yaradan tematik komplekslərdən ibarətdir.

I hissə – *Andante*-nin musiqi materialı epik xasiyyətli səhnə yaradır. Burada dahi şairin müdrikliyindən, yüksək mənəvi keyfiyyətlərindən bəhs edilir.

II hissə – *Andante* – “Can Gəncə”. Gəncə şəhərinin gözəlliyini vəsf edir. Bəstəkar burada rəngarəng üsullardan istifadə etmişdir:

“Sən ki, Nizamiyə can söyləmişən,

Can Gəncə, can veribsen ona, canlar sənə qurban”.

Ön böyük və görkəmli yer tutan III hissə *Des-dur* tonallığında səslənir. Deklomasiya ifadə prinsipindən istifadə edərək, bəstəkar çox gözəl, təbii və emosional obrazlar yaratmışdır. O, xor partiyasında imitasiya, ziddiyyətli səsaltı polifoniya üsullarından istifadə edərək, musiqi fakturasına ekspressiv səciyyə vermişdir. Bütün bu hissənin xarakteri və ifadə prinsipləri kədərli, matəm əhval-ruhiyyəlidir.

IV hissə – *Allegro* – D-dur, dinamik təntənəli xasiyyət daşıyır. Bu hissə harmonik dilin rəngarəngliyi, ritmik xüsusiyyətləri, öz parlaq və qabarıq tematizmi ilə fərqlənir. Xor partiyası deklomasiya xasiyyətlidir. Burada Nizaminin sözləri epigraf kimi səslənir:

“Bilir aləm ki, Nizami kimi ustad olan yoxdur,
Yer üzündə bu ada üstün olan ad yoxdur”.

Bu sözlərdə bütün oratorianın əsas mənası ifadə edilmişdir.

Oratorianın V hissəsi demək olar ki, nəticə etibarilə oratorianın obraz quruluşunu, musiqi dilini, tematizmini yekunlaşdırır. Burada R.Zəka Nizaminin ölməz “Leyli və Məcnun” poemasından bu sözləri xatırlayır:

“Leyli, Məcnun, nə qədər göz yaşı tökdürmüşsə,
Ulu əzmiylə böyük tarix çökdürmüşdü.
Bu əsər bir ulu ustadın niyyətidir,
Qəlbinin ən qəlbi səmimiyyətidir”.

Bu sözlər solo-soprano partiyasında səslənir. Musiqi materialı qeyri-adi yumşaqlığı və səmimiliyi ilə fərqlənən kompozisiya yaradır. Belə ki, burada Nizaminin simasını və yaradıcılığını səciyyələndirən xeyirxah və işıqlı ideyalar vəsf olunur.

Ramiz Mustafayevin yaradıcılığı həmişə inkişaf prosesində olmuşdur. Bəstəkar ölkənin həyatında baş verən hadisələrə hər zaman həssaslıqla yanaşmışdır.

Məlumdur ki, 90-cı illər Azərbaycan xalqının tarixində ən faciəli dövrlərdən biri olmuşdur.

Qanlı yanvar hadisələri, müharibə atmosferi, 20%-dən artıq doğma torpaqlarımızın itirilməsi, terror aktları mədəniyyət və incəsənət xadimlərinə çox güclü təsir göstərmişdi. Bizim Azərbaycan bəstəkarlarımız da öz fəaliyyətlərini bir an da olsun dayandırmayaraq, bu hadisələrə həsr olunmuş müxtəlif janrlı əsərlər yaratmışlar.

Məhz bu dövrdə A.Rzayevin “Bakı-90”, C.Hacıyevin “Şəhidlər” simfoniyası, A.Mirzəyevin “Yanvar passionları”, T.Bakıxanovun “Humayun” simfonik muğamı və s. yaranmışdır.

Bu dövrdə Ramiz Mustafayev də fəal yaradıcılıq işi nümayiş etdirmişdir. Məhz bu illərdə onun “Salatın”, “Məhəmməd və Leyla” oratoriyaları, “Haqq səndədir”, “Bu qan yerdə qalan deyil” kantataları, “Nədən yarandın” vokal-simfonik poeması və s. əsərləri yaranmışdır.

Bu dövrün əsərləri içərisində 1992-ci ildə yazılmış “Salatın” oratoriyası xüsusi yer tutur. Oratoriya Azərbaycanın igid və qəhrəman jurnalist qızı Salatın Əsgərovanın xatirəsinə həsr olunub.

Onun qısa, lakin şərəfli ömrü öz vətəndaşlıq və peşəkarlıq borcuna sadıqlıyın parlaq nümunəsidir. Dərin kədərlə dolu bu səkkiz hissəli çoxsəsli monumental lövhə dinləyiciləri sanki 1990-cı ilin fəaciəvi yanvar hadisələrinə – Qaladərəsi kəndi yaxınlığında gənc qadının – ananın erməni hərbiçiləri tərəfindən öldürüldüyü günlərə qaytarır.

Oratoriya Azərbaycanın Xalq şairi Nəbi Xəzrinin “Salatın” Rekviyeminin şeir mətninə yazılmışdır.

Bu oratoriyada müəlliflər qəhrəman qadın obrazını, onun öz torpağına olan məhəbbətini, Azərbaycan xalqının azadlığı uğrunda mübarizəsini əks etdirmişlər.

“Salatın” oratoriyası ilk dəfə 1992-ci il yanvarın 9-da, Salatın Əsgərovanın anım günündə radioda səslənmişdir. Sonra əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının “Şəhidlər” mövzusunda həsr olunmuş plenumunda ifa olunmuşdur. Oratoriya Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunun xorunun ifasında (dirijor – R.Mustafayev) lentə yazılmışdır.

Oratoriya dramatik bütövlüyü və özünəməxsus üslubu ilə fərqlənir.

Oratorianın I hissəsi – “Ata, Qarabağa gedirəm” – mürəkkəb üçhissəli formada yazılıb. Bu hissə xalq-mahnı üslubunda, Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları ruhunda yazılmış orkestr müqəddəməsi ilə başlayır. Sonra bu hissənin birinci bölməsi “A” – sadə ikihissəli formada təqdim edilir.

Gərgin inkişafı səciyyələnən bu hissənin orta bölməsi də öz növbəsində sadə ikihissəli formada ifadə edilmişdir. Musiqi baxımından bu, birinci bölmənin – “A” variant inkişafıdır.

Oratoriya ilk övladının oğlan olmasını arzulayan və oğlu doğulduqda onun adını Soltan qoymaq istəyən atanın monoloqu ilə başlayır. Lakin allah ona qız övladı verir və o, qızın adını Salatın qoyur. Ata sözünə davam edərək deyir ki, bu qız mənə taleyin hədiyyəsi olub, yüz oğula bərabərdir.

“Salatın” oratoriyasının I hissəsi əsərin əsas məzmunu nəql edərək, dramın ekspozisiyası funksiyasını yerinə yetirir. Bu hissə əsasən həyəcanlı notlardan ibarət olmasına baxmayaraq, bütünlükdə xalq-mahnı ifadə üslubu ilə diqqəti cəlb edir.

Oratoriyanın II hissəsi – “Yaralı dağlar” – böyük opera xor səhnəsini xatırladır. Mürəkkəb üçhissəli formada yazılan bu hissə gərgin dramatik xarakter daşıyır. Sadə üçhissəli formada ifadə edilmiş orkestr müqəddiməsi üçhissəli formanın birinci hissəsi funksiyasını yerinə yetirir. Faciəvi xasiyyətli melodiyanı bəstəkar “Humayun” muğamı ilə növbələşən “Şur” ladının intonasiyaları üzərində qurmuşdur.

Müqəddimənin orta bölməsi intonasiya cəhətdən xalq mahnıları ilə bağlıdır. O, daha çox hərəkətli xasiyyət daşıyır. Sonra reprizada əsas mövzu ostinato ritmi ilə verilərək, II hissənin əsas bölməsinə keçid təşkil edir.

Oratoriyanın III hissəsi – “Ceyhunun yuxusu” adlanır.

Bu, solo-hissə həyəcanlı əhval-ruhiyyəsi ilə fərqlənərək, Salatının oğlu Ceyhunun yuxusu səhnəsini çox parlaq şəkildə əks etdirir. Oğlan yuxuda görür ki, meşədə canavarlar anasına hücum edib onu parçalayırlar. O, yuxudan oyanaraq gördüklərini nənəsinə danışır və bunun yalnız bir yuxu olduğuna sevinir. Bu hissə mürəkkəb ikihissəli formada yazılmışdır.

Oratoriyanın IV hissəsi – “Qaranlıqdan günəşə sarı” – mahiyyət etibarilə Salatının xatirəsinə matəm marşıdır.

Bu hissə “Şüştər” muğamını xatırladan improvizə xasiyyətli müqəddimə ilə başlayaraq, ən faciəvi muğam olan “Humayun”un intonasiyaları ilə növbələşir. Bu hissə də mürəkkəb ikihissəli formada yazılaraq, iki bölmədən ibarətdir. İkinci bölmədə b-moll tonallığında bəstəkar bu hissəni F.Şopenin b-moll sonatasından matəm marşının intonasiyaları üzərində qurur.

Oratoriyanın V hissəsi – “Şəhidlər Xiyabanında ana harayı” adlanır. Bu, oratoriyanın ən faciəvi hissəsidir. Burada qızının məzarı üzərində fəryad edən ananın öz dərdsini küləyə, ağaclara, torpağa söyləməsi çox təsirli şəkildə ifadə edilmişdir.

Bu hissənin əhval-ruhiyyəsinə uyğun olaraq Ramiz Mustafayev “mərsiyə” tərzli musiqi bəstələmişdir. Yəni burada matəm xasiyyətli recitasiya ana laylası intonasiyaları ilə birləşmişdir. Bəstəkar Nəbi Xəzrinin poetik nitqini həssaslıqla duyaraq, onu zərif mahnıvarilik ilə birləşdirmişdir. Bu hissə reprizası ixtisar edilmiş mürəkkəb üçhissəli formada yazılmışdır.

Oratoriyanın VI hissəsi – “Dədə Qorqudun səsini eşitdim” adlanır. Oratoriyayı tamamlayan bu hissə iki bölmədən ibarətdir. I bölmə – Dədə Qorqudun monoloqu reçitativ-deklomasiya üslubunda yazılmış dəqiq ritmli marşdır. Bas səsinin solo ifasında b-moll tonallığında səslənir. Dədə Qorqud öz monoloqunda bəyan edir ki, Salatın Azərbaycan xalqının tarixinə öz xalqının azadlığı uğrunda həyatını qurban vermiş qəhrəman kimi daxil olmuşdur.

Bu hissənin ikinci bölməsi “B” – xorun ifasında b-moll tonallığında başlayır. Xalq öz rəşadəti ilə digər ölməz Azərbaycan şəhidləri zirvəsinə yüksəlmiş qəhrəman Azərbaycan qızını – Salatını vəsf edir. Oratoriya H-dur tonallığında təntənəli marş ilə bitir.

Ramiz Mustafayevin “Salatın” oratoriyası öz dərin aktuallığı ilə, ciddi ideyası ilə, N.Xəzrinin “Rekviyem”inin poetik məzmununun qeyri-adi incə və səmimi təcəssümü ilə, ən başlıcası isə müasir bəstəkarlıq texnikasından mükəmməl şəkildə istifadə etmək bacarığı ilə dinləyicilərin diqqətini cəlb etmişdir.

Ramiz Mustafayevin xor əsərləri sırasında həmçinin, H.Ziyanın sözlərinə böyük şair M.Füzulinin anadan olmasının 500 illiyinə xitabən yazılmış “Füzuli” vokal-simfonik poemasını qeyd etmək lazımdır. Deməli ki, bəstəkar öz yaradıcılığının hələ erkən dövrlərində şairin poeziyasına müraciət etmişdir.

Belə ki, hələ 1958-ci ildə o, Füzulinin qəzəli əsasında “Sultanım” romansını yazmış və müsabiqədə I mükafata layiq görülmüşdü. Bu romans R.Behbudov, L.İmanov kimi görkəmli müğənnilərin repertuarına daxil olmuşdur. Böyük şairin yubileyinə yazılmış vokal-simfonik poemada R.Mustafayev Füzulinin lirikasını ümumiləşmiş fəlsəfi planda göstərməyə çalışmışdır.

Ramiz Mustafayevin yaradıcılığının son dövrünə aid olan oratoriyaları içərisində Bəxtiyar Vahabzadənin Füzuliyə həsr olunmuş “Şəbi Hicran” poeması əsasında yazılmış “Məhəmməd və Leyla” oratoriyası xüsusilə fərqlənir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar bu əsəri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqına təqdim etdikdə Bəstəkarlar İttifaqının birinci katibi, Azərbaycanın Xalq artisti Vasif Adıgözəlov demişdi – “Bu bütöv bir operadır!”.

Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəbi Hicran” poemasından ilhamla gələn Ramiz Mustafayev “Məhəmməd və Leyla” (Leyla Füzulinin sevgilisinin adı idi) oratoriyasını yazdı və əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının bölmə iclasında dinlənildi.

Oratoriya o zaman Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunun xoru və simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdi. Solistlər Azər Zeynalov, Aygün Bayramova, Sahibə Əhmədova, Şahlar Quliyev və Ağakərim Kərimov olmuşlar.

Ramiz Mustafayevin xor yaradıcılığının təhlili onun mövzu dairəsinin genişliyini, müəllif tərəfindən istifadə edilən janr müxtəlifliyini aşkar edir. Bəstəkarın xor yaradıcılığında obraz diapazonunun əhəmiyyətli dərəcədə genişlənməsi, gerçəkliyin kifayət qədər ziddiyyətli hadisələrinin çox parlaq şəkildə təəcəssüm etdirilməsi özünü büruzə verir. Bu əsərlərdə yaradıcılıq vüsatı, şər qüvvələrinin zorakılığı, qəhrəmanlıq şücaəti, ana hüznü, təbiət gözəlliklərinin təsviri, həmçinin Azərbaycan xalqının böyük şəxsiyyətlərinin vəsf edilməsi öz əksini tapmışdır.

Simfonik yaradıcılığı

Ramiz Mustafayev bütün yaradıcılıq boyunca simfonik musiqi sahəsinə də böyük maraq göstərmişdir.

Bu janra o 60-70-ci illərdə – Azərbaycan simfonik musiqisində müasir musiqinin bir çox nailiyyətlərinin mənimsənilməsi, bununla bərabər əsas xüsusiyyətlərin – özünəməxsus milli qaynaqların saxlanıldığı bir dövrdə müraciət etmişdir.

Hələ tələbəlik illərində o, özünün birinci simfonik poemasını (1953), sonralar “Füzuli” simfonik poemasını (1961) yaradır.

Bu əsərlərdə cəsarətli gənclik arzuları, həyat haqqında düşüncələr, yaşamaq sevinci əks olunmuşdur. Folklor üslub xüsusiyyətlərinin mənimsənilməsi bəstəkarın musiqi dilini əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmiş, onun yaradıcılığının milli incəsənətlə bağlılığını aydın şəkildə müəyyənləşdirmişdir.

Ramiz Mustafayevin simfonik yaradıcılığını nəzərdən keçirərkən, ümumiyyətlə, instrumental musiqinin bəstəkarın yaradıcılığında kifayət qədər mühüm yer tutduğunu aşkar etmək olar.

Bəstəkarın yaradıcılıq yolu boyunca yazdığı simfoniyları, bir sıra poemaları, müxtəlif alətlər ilə simfonik orkestr üçün pyesləri bunu bir daha təsdiq edir.

R.Mustafayev öz simfoniylarında əsasən klassik simfonik silsilənin quruluşundan istifadə edir.

R.Mustafayevin əsas “fərdi” bəstəkarlıq keyfiyyəti onun simfonik yaradıcılığında daha tam şəkildə özünü büruzə vermişdir.

Onun başqa əsərlərində duyulan bir çox cəhətlər burada janrın miqyaslılığı sayəsində xüsusi dəqiqlik və bitkinlik kəsb edir. Bu, ətraf aləmin parlaq ifadə edilmiş lirik xarakterində, dərin emosional musiqidə, ən başlıcası isə polifoniya cəhdlərində özünü büruzə verir.

Əgər R.Mustafayevin erkən əsərlərində bilavasitə xalq-mahnı mənbələri ilə bağlılıq bəstəkarın polifonik yazı üslubunun fərdi əlamətləri ilə qovuşursa, onun sonrakı dövrlərdə yazdığı əsərlərində milli və ümumbəşəri, folklor və peşəkarlıq xüsusiyyətləri daha üzvü şəkildə birləşmişdir.

R.Mustafayevin simfonik əsərlərinin ardıcıl inkişafını izləyərkən, onun musiqi dilinin tədrici transformasiyasını, öz fərdi intonasiyalarını yaratdığını, bəstəkarlıq ustalığının artdığını aşkar etmək olar.

Ramiz Mustafayevin artıq 1971-ci ildə yazdığı birinci simfoniyasında bəstəkarın simfonik yaradıcılığının fərdi əlamətlərinin yarandığını görmək mümkündür.

Bu simfoniya göstərdi ki, bəstəkar dəqiq akademik quruluşlu dramaturgiya çərçivəsində iri formalı əsər yaratmağa nail olmuşdur. Ona klassik quruluşun yavaş hissəsində və final hissəsində mübarizəni, fəal hərəkəti ifadə edən səciyyəvi polifonik əlamətlərdən ibarət müasir interpretasiya cəhətləri heç də yad deyil.

R.Mustafayevin Xəzər neftçilərinə həsr olunmuş Simfoniyası ilk dəfə Moskvada (1973) dirijor K.Abdullayevin idarəsi ilə Böyük Simfonik Orkestrin ifasında səslənmişdir.

Simfoniya müasir insanın mürəkkəb daxili aləmi ziddiyyətli-dramatik və dərin-lirik aspektdə verilmişdir.

Simfoniya Azərbaycan muğamlarının və aşiq mahnılarının janr və üslub xüsusiyyətləri üzvü surətdə qovuşmuşdur.

R.Mustafayevin 1-ci Simfoniyası bəstəkarın simfonik musiqi sahəsində ilk ciddi işidir. Əsərin mövzusu, həmçinin, onun işlənmə üslubu müəllifin kamilliyini, bəstəkarın orkestr dramaturgiyasının qanunauyğunluqlarını kifayət qədər mənimsədiyini təsdiq edir.

Ramiz Mustafayevin 2-ci simfoniyası (1980) özünəməxsus ideya-bədii konsepsiya həllinə görə bəstəkarın tədricən peşəkarlığının yüksəlişini sübut edir. Üçhissəli silsilədə müxtəlif folklor təbəqələri (muğam, aşiq musiqisi, xalq mahnısı) müasir musiqi dilinin elementləri ilə birləşərək, özünəməxsus orijinal şəkildə işlənmişdir.

R.Mustafayevin yaradıcılıq təbiətinə xas olan forma duyumu bəstəkarı öz dramaturgiyasına görə çox maraqlı bir əsər yaratmağa imkan vermişdir.

2-ci Simfoniya həmçinin öz ciddi məzmununa, lakonik ifadə tərzinə, məntiqi quruluşuna və tematik materialın inkişafına görə diqqəti cəlb edir. Hər şeydən öncə parlaq və maraqlı orkestr dili sayəsində hissələrdən hər biri canlı və yadda qalan xasiyyət daşıyır.

Ramiz Mustafayevin keyfiyyətə başqa mahiyyət kəsb edən 3-cü Simfoniyası (1982) ilk dəfə 1985-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VI Qurultayında ifa edilmişdir (dirijor – F.Mustafayev). 1989-cu ildə isə Moskvada V.Kojuxarın idarəsi ilə Moskva Simfonik Orkestrinin ifasında fond üçün lentə yazılmışdır.

3-cü simfoniya mətbuatda müsbət rəylər qazanmışdı. Belə ki, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının I katibi Aqşin Əlizadə “Muzıkalnaya jizn” jurnalında (Moskva, 1985) R.Mustafayevin 3-cü simfoniyasını “Azərbaycanın musiqi həyatında əlamətdar hadisə” kimi səciyyələndirmişdir.

Bəstəkar simfoniyanı çox sadə və məntiqi şəkildə qurmuşdur: üç hissənin hər biri geniş intonasiya inkişafına malik obraz dairəsini təşkil edərək, həmçinin müstəqil simfonik pyes kimi qavranılır.

R.Mustafayevin 3-cü simfoniyası sərbəst silsilə quruluşlu iri formada yeni ifadə imkanlarının axtarışı ilə fərqlənir.

Simfoniyanın 3 hissəsində insanın dünyaya baxışı, insan həyatının mürəkkəb hadisələrinə qarşı münasibəti müxtəlif aspektlərdə təəcəssüm etdirilir. Bu simfoniya lirik-psixoloji dramı xatırladır. Lirikə zahiri olaraq bütün hissələri birləşdirir və I hissənin

II hissəyə, II hissənin isə III hissəyə daxil olan musiqi materialının obraz-tematik müdaxiləsinə gətirib çıxarır.

Hər şeydən öncə parlaq ifadə olunmuş milli qaynaqlar simfonianın leksikasını müəyyən edir. Bəstəkar 3-cü simfoniya aşkar sitatlardan istifadə etməyərək, xalq yaradıcılığının müxtəlif janr təbəqələrini – lirik-epik mahnıvarilik, instrumental improvizasiya və s. sintezləşdirmişdir.

R.Mustafayevin 3-cü simfoniyasında musiqi dilinin kifayət qədər parlaq instrumental və melodik xüsusiyyətləri epik tipli dramaturgiya ilə üzüvü surətdə birləşmişdir.

3-cü Simfoniya bəstəkarın kifayət qədər yüksək peşəkarlığını və bədii kamilliyini nümayiş etdirərək, onun erkən yaradıcılıq dövründə folklordan istifadə edilməsi sahəsindəki ilk təcrübələrindən fərqli olaraq keyfiyyətcə yeni inkişaf mərhələsi açmışdır.

Sonralar simfonik musiqi janrında özünü ifadə etmək tələbatı bəstəkarın 1984-cü ildə IV simfoniyanı yazmasına səbəb oldu. Bu simfoniyanın üç hissəsi mahiyyət etibarilə dramın üç pərdəsini təşkil edir.

Lakin bütün bunlar həyatın axarından götürülmüş ən parlaq an kimi deyil, məhz gözümlər önündə cərəyan edən proses kimi təqdim olunur. Hissələrə bölünmə fasiləsiz zaman axınında yalnız kulminasiya fazalarını qeyd edir.

Bu simfoniya bəstəkarın müasir musiqi dilinin mənimsənilməsi sahəsində növbəti mərhələsini təşkil edir.

Bəstəkarın digər simfoniylərində olduğu kimi burada da həmçinin Şostakoviçin təsiri hiss olunur. Böyük simfonistin üslubu ilə yaxınlıq emosional dolğunluqda, kəskin intonasiyalı melodik tonun dramatik gərginliyində ifadə olunur.

R.Mustafayevin bu əsəri yalnız intonasiya baxımından deyil, həmçinin kompozisiya baxımından da orijinaldır. I simfoniya-dan IV simfoniyaadək musiqi dilinin tədrici transformasiyası daha təmkinli, qısa intonasiyalarda, melodikanın dissonantlığında özünü büruzə verir.

R.Mustafayevin ilk dəfə 1987-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda səslənən V simfoniyası da dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır.

Bu simfoniya simfonik silsilənin orijinal təfsiri sayəsində onun quruluşuna milli xalq incəsənətinə xas olan lirik başlanğıcın fəal surətdə daxil edilməsi, eyni zamanda ziddiyyətli obrazların kəskin toqquşması janrın əsas ideyasında öz əksini tapmışdır.

Simfoniya ənənəvi klassik silsilə formasında yazılıb, hissələrin daxili quruluşu çox sadədir.

Bu simfoniyanın dramaturji konsepsiyasında düşüncələrdən başlayan, kəskin toqquşmalardan keçərək kulminasiyaya davam edən, nəhayət tədricən aydınlaşan inkişaf yolu göstərilmişdir.

R.Mustafayevin 5-ci simfoniyası öz dərin məzmunu və parlaq obrazlarına görə bəstəkarın mükəmməl simfonik əsərlərindən biridir. Burada bəstəkarın simfonik dəst-xəttinin səciyyəvi xüsusiyyətləri, ən başlıcası, müasir dövrün dərin ziddiyyətlərini aşkar etmək cəhdi orijinal şəkildə özünü büruzə verir.

1990-cı ilin may ayında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda Ramiz Mustafayevin VI simfoniyası səslənərək, ictimaiyyət tərəfindən yüksək qiymətləndirildi (dirijor – R.Abdullayev).

Bəstəkar bu simfoniya xüsusilə parlaq tematizm, geniş melodik nəfəsə, məntiqi və ciddi kompozisiyaya, dolğun və məqsədyönlü inkişafa, dərin tematik transformasiyaya nail olmuşdur.

Bu simfoniya bəstəkar daxili dramaturgiyaya əsaslanır. O, çətin yol seçmişdir. Simfonik konsepsiyayı qurarkən o, hərəkətlərin vəhdəti ilə, nəqlədiyi ardıcılığı ilə səciyyələnən səhnə dramını göstərmişdir.

Simfoniyanın musiqisi emosional, gərgin dramatik xasiyyət daşıyır. Burada müəllif öz şəxsi düşüncələrini, habelə müasirlərimizin hisslərini əks etdirməyə çalışmışdır.

Lakin simfoniyanın bir çox müsbət cəhətləri olmasına baxmayaraq, bəstəkar özü bu əsərdəki bəzi çatışmazlıqları dəqiq şəkildə dərk edirdi. Bütün məziyyətlərinə baxmayaraq bu musiqi əsəri xüsusi orijinal bədii həlli ilə fərqlənir.

Beləliklə, simfonik inkişaf dinamikası, tematik dəyişikliyin yüksək texnikası, formanın bütün hissələrinin ciddi bərabərliyi, folklor mənbələrinə istinad edən aydın və məntiqi dramaturgiya quruluşu – bəstəkarın musiqisinin bütün bu mühüm xüsusiyyətləri onun simfonik yaradıcılığında öz əksini tapmışdır.

Onun simfoniyaalarının partituraları həmişə şəffafdır və həddən artıq yüklənməmişdir. Burada müxtəlif alətlərin tembrlərinin qənaətlı və təbii seçimi prinsipi üstünlük təşkil edir.

R.Mustafayevin simfoniyaalarında onun xüsusiə yaxşı konstruksiya duyğusuna malik olmasını qeyd etmək lazımdır. Məqsədyönlü intonasıya dramaturgiyası, hissələr arasında əlaqələrin müxtəlifliyi silsilənin quruluşuna özünəməxsus vəhdət gətirir.

Bəstəkarın simfoniyaalarının tematikası müasir musiqi leksikası ilə əlaqədardır. Bəzi hallarda Şostakoviçin, lirikada – Prokofyevin, əlbəttə ki, Azərbaycan folklorunun təsiri hiss olunur.

Beləliklə, R.Mustafayevin simfonik yaradıcılığı göstərir ki, əgər bəstəkarın müəyyən bir bədii ideyası varsa, o, yalnız o zaman bu və ya digər yaradıcılıq vəzifəsini yerinə yetirmək üçün dəqiq şəkildə öz qüvvələrini səfərbər edir.

Ramiz Mustafayevin bütün yaradıcılığı boyunca yazdığı 8 simfoniyası Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultay və plenumlarında ifa edilmiş, radio və televiziyada səslənmişdir. Bu əsərlər həm peşəkarların, həm də simfonik musiqi pərəstişkarlarının müsbət rəyini qazanmışdır.

Lakin təəssüf ki, Ramiz Mustafayevin simfoniyaaları ictimaiyyət tərəfindən öz layıqlı qiymətini almamışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, yalnız Ramiz Mustafayevin deyil, bir çox digər Azərbaycan bəstəkarlarının da aqibəti belədir. Onların instrumental əsərləri, xüsusiə simfoniyaaları, simfonik poemaları, uverturaları ifa edilmir və yaxud da çox nadir hallarda – yubileydən yubileyə və ya qurultaydan qurultaya ifa edilir.

Ümumiyyətlə, incəsənət, xüsusiə də musiqi incəsənəti hər bir insan üçün vacibdir. Çünki musiqi hər bir insanı yüksəldir və saflaşdırır, gözəlliklər aləminə aparır.

Azərbaycanın müasir musiqi mədəniyyətinin, həmçinin müasir bəstəkar yaradıcılığının ciddi təbliğə ehtiyacı var. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının ötən illərdə mövcud olan yaxşı ənənəsini – bəstəkarların və musiqişünasların musiqini xalqa çatdırmaq ənənəsini bərpa etmək lazımdır.

Simfonik konsertlərdən, opera tamaşalarından öncə təqdim olunan çıxışları bərpa etmək lazımdır. Bu çıxışların vasitəsi ilə

geniş dinləyici kütlələrində dünya klassikasının inciləri və eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı haqqında təsəvvür yaranır.

Mahnı və romans yaradıcılığı

Ramiz Mustafayevin yaradıcılığında vokal lirika əhəmiyyətli yer tutur. Əgər bəstəkarın bu janrda ən səciyyəvi cəhətlərini müəyyən etməyə çalışsaq, sözsüz ki, onun daxili lirik hissləri, yüksək vətənpərvərlik duyğularını, doğma torpaq haqqında düşüncələri əks etdirən şeirlər və musiqi obrazları axtarışında olduğunu görə bilərik.

Bəstəkarın mahnılarını nəzərdən keçirərkən onun ən yaxşı mahnılarını doğmalaşdıran xüsusi bir cəhətə diqqət yetirmək vacibdir. Bu xüsusiyyət hər şeydən öncə onun bilavasitə əsl vətəndaşlıq mövqeyi ilə təsdiq olunur, həmçinin bəstəkarın romanslarında da özünü büruzə verir.

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığı qeyri-adi incə lirizmlə səciyyələnərək, xüsusi təbiiliyi və cəlbediciliyi ilə fərqlənir. Qətiyyətlə deyə bilərik ki, R.Mustafayev öz mahnıları ilə bilavasitə peşəkarların və musiqisevərlərin diqqətini cəlb edərək, Azərbaycan musiqi tarixinə istedadlı bəstəkar kimi daxil olmuşdur.

R.Mustafayevin mahnılarında ətraf aləmə laqeyd münasibət bəsləməyən, onun gərgin atmosferini həssaslıqla duyan səmimi insan səsi eşidilir.

Onun mahnılarının musiqisi həmişə poeziya ilə üzvi surətdə bağlı olub, məzmunun bütün dərinliyini və çox zaman sətiraltı gizli mənalarını aşkar edir.

R.Mustafayevin gözəl romansları da diqqəti cəlb edir. Onlar həqiqi mənada, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bu janrın ilk repertuar nümunələrindən biri hesab edilə bilər.

Belə ki, R.Mustafayev rus və azərbaycan şairlərinin sözlərinə yazılmış çoxlu sayda romansların müəllifidir.

Onların içərisində ən çox populyarlıq qazanmış – “Qafqaz” (söz. M.Y.Lermontov), “Səni xatırlayıram” (söz. Ə.Kürçaylı), “Gözəllik şahzadəsi” (söz.M.Füzuli), “Bahar” (söz. İ.Nəsimi), “Üzeyir Hacıbəyova ithaf” (söz. R.Zəka) və b. romansları qeyd etmək olar.

Demək lazımdır ki, R.Mustafayevin mahnıları, həmçinin romansları müxtəlif mövzuları əhatə etsələr də, əsas etibarilə milli lad-intonasiya əsasına malikdirlər. Bu əsərlərdə müasir Azərbaycan melodiylarına xas dönmələr çox aydın və ifadəli tərzdə tətbiq edilərək, ənəvi folklor intonasiyaları ilə sintezləşdirilmiş, bəstəkar tərəfindən yaradıcı şəkildə istifadə edilmişdir.

Bəstəkarın bir çox lirik mahnılarını onun yaradıcılıq nailiyyəti kimi qiymətləndirmək olar. Onların sırasında “Mən səni axtarıram” (söz. Ə.Kürçaylı), “Gülzar” (söz. A.Aslanov) və s. mahnıları göstərmək olar.

Onun bir çox mahnıları Azərbaycan xalqının əmək rəşadətinə həsr olunub.

Bəstəkarın əmək qəhrəmanlarına həsr olunmuş mahnıları içərisində “Mən neftçiyəm” (söz. S.Rüstəm), “Bakı fəhləsi” (söz. R.Heydər) mahnılarını qeyd etmək lazımdır.

“Festival valsı” (söz. H.Abbasov) həyat eşqi, coşqun hisslər əks olunmuşdur. Elə mahnılar var ki, bəstəkar burada doğma torpaqların gözəlliyini vəsf edir. Belə mahnılara “Vətən” (söz. R.Zəka), “Azərbaycan” (söz. T.Elçin), “Göygöl” (söz. Ə.Kürçaylı) və s. misal çəkmə bilərik.

Onun lirik mahnıları – o cümlədən, “Gözəllik mahnısı” (söz. İ.Göyçaylı), “Mən sənə eşqimi verdim” (söz. İ.Əmirxan), “Gözəl” (söz. T.Mütəllibov) və s. geniş populyarlıq qazanmışdır. Bu mahnılarda bəstəkarın melodik istedadı parlaq şəkildə ifadə olunmuşdur.

R.Mustafayevin mahnı yaradıcılığı iki əsas mənbədən qidalanır: Azərbaycan xalq mahnıları və müasir Azərbaycan kütləvi mahnıları.

Mahnı yaradıcılığında bəstəkar müxtəlif şairlərin şeirlərinə müraciət etmişdir. Ən çox mahnı B.Vahabzadənin şeirlərinə yazılmışdır: “Biz həmişə yüksəlmişik”, “Kimsən sən”, “Mənim gülüm yoxdur” və s.

Son illərdə bəstəkar T.Mütəllibov, Q.Abasov, İ.Əlibar, B.Əlibalayev və başqa şairlərlə əməkdaşlıq edərək bir sıra mahnılar yazmışdır.

Beləliklə, Ramiz Mustafayevin yaradıcılığında mahnı janrı mühüm yer tutur. Demək olar ki, mahnıvarilik onun bir çox əsərlərinə sirayət edərək, intonasiya və lad quruluşunu, hissələ-

rin strukturunu, həmçinin xor bölmələrində polifonik fakturanı müəyyən etmişdir.

Bu heç də təsadüfi deyil, çünki mahnıvarilik onun bir çox vokal əsərlərinə (operalar, oratoriyalar, kantatalar), o cümlədən instrumental əsərlərinə (simfoniya, simfonik poemalar, süitlər) xas olan xüsusiyyətdir.

Ümumiyyətlə, R.Mustafayevin mahnı yaradıcılığını səciyyələndirərkən qeyd etmək lazımdır ki, o, öz müxtəlif çalarları ilə zəngin olan müstəsna dərəcədə lirik istedadla malikdir.

Mustafayev ənənəvi olaraq “yüngül” musiqi hesab edilən mahnı janrına həmişə qeyri-adi ciddiliklə yanaşmışdır.

Mahnılarının daima səsləndiyini gören bəstəkar özünü çox xoşbəxt hiss edirdi. R.Mustafayevin bir çox mahnıları daimi yaşama hüququ qazanaraq musiqi məişətimizdə möhkəm yer tutmuşdur.

Onun “Bakının ulduzları”, “Şamaxı”, “Dağlar”, “Mən baba oldum”, “Bahar”, “Qoy hamı bilsin”, “Gözəllik mahnısı” və başqa mahnıları bir sıra peşəkar və həvəskar müğənnilər arasında çox populyardır.

Qeyd edildiyi kimi, R.Mustafayev öz doğma diyarını çox sevirdi və dəfələrlə öz mahnılarında doğma diyarının, doğma Bakının gözəlliklərini vəsf etmişdir.

Belə əsərlərdən biri çox populyar olan “Bakının ulduzları” (söz. H.Hüseynzadə) mahnısıdır. Bu mahnıda bəstəkarın doğma şəhərinə olan məhəbbəti, onun böyük quruculuq işlərindən duyduğu qürur hissi öz əksini tapmışdır. Qeyd edək ki, onun təbii olaraq axıb gələn sərbəst inkişaflı lirik melodiyası (R.Behbudovun ifasında) bu günədək öz tərəvətini saxlamışdır.

R.Mustafayevin mahnıları haqqında düşüncələrimizi ifadə edərək, qeyd etməliyik ki, bəstəkarın yaradıcılıq təşəkkülü prosesində təbii olaraq, onun mahnılarının musiqili obraz quruluşu da dəyişmişdir. Bu, N.Xəzrinin sözlərinə “Günəşlə qonşuluqda”, “Çox sevəcəyik” romanslarında, həmçinin F.Sadığın sözlərinə “Sevgilim gəlmədi”, B.Vahabzadənin sözlərinə “Qara gözlər” və s. romanslarında özünü büruzə verir.

Qanlı Yanvar hadisələri, uzun sürən müharibə, terror aktları Azərbaycanın ədəbiyyət və incəsənət xadimlərinin yaradıcılığından

kənarda qala bilməzdi. Məlumdur ki, bu illərdə Azərbaycan bəstəkarları öz yaradıcılıqlarını bir dəqiqə də olsun dayandırmamışlar. Bizim bir çox bəstəkarlarımız bu dövrdə iri instrumental əsərlərlə yanaşı bir sıra vətənpərvərlik mahnı və marşları da yazmışlar.

Ramiz Mustafayev də o illərdə çoxlu mahnılar yazmışdır. Onun “Səhərimizin günəşi” (söz. İ.Göyçaylı), “Qarabağ azad olacaq” (söz. İ.Göyçaylı) və s. mahnılarında vətənpərvərlik əhval-ruhiyyəsi parlaq şəkildə ifadə edilmişdir. “Qarabağ azad olacaq” mahnısı “Qızıl qələm” medalına layiq görülmüşdür.

Bəstəkarın ümummilli liderimiz Heydər Əliyevə həsr olunmuş “Heydər atamız” (söz. Rəna) mahnısı böyük populyarlıq qazanmışdır.

Bəstəkarın vokal yaradıcılığının mühüm sahələrindən birini də xalq mahnılarının işlənmələri təşkil edir. Burada o, Azərbaycan xor musiqisi tarixində ilk dəfə xalq mahnılarının xor üçün işlənmələrini yaratmış Ü.Hacıbəylinin ənənələrinə sadiqliyini bir daha nümayiş etdirmişdir.

Mahnılar və xalq mahnılarının xor üçün işlənmələri bəstəkarın yaradıcılığında mühüm yer tutur. O, bu janra bütün yaradıcılığı boyunca müraciət etmişdir. Bəstəkar çoxlu sayda mahnıların, romansların və xor işlənmələrinin müəllifidir.

Ramiz Mustafayevin yaradıcılıq fəaliyyəti həmişə məhsuldar olmuşdur. Ölkəmizin həyatında baş verən ən böyük və önəmli hadisələr bəstəkarın yaradıcılığında öz bədii əksini tapmışdır. Bu, onun istər vokal janrında, istərsə də instrumental janrda yazılmış əsərlərində özünü büruzə verir.

R.Mustafayevin yaradıcılığının son dövrünə aid olan əsərlər sırasında hər şeydən öncə 90-cı illərin qanlı hadisələrinə həsr olunmuş əsərlər xüsusi yer tutur.

Bu əsərlər içərisində “Bu qan yerdə qalan deyil” (söz. M.İsmayıl) vokal-simfonik poeması, “Haqq səndədir, Azərbaycan” (söz. H.Ziya) kantatası, “Nədən yarandın” (söz. Ə.Cavid) kantatası, “Füzuli” (söz. M.Füzuli və H.Ziya) vokal-simfonik poeması mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Bundan başqa, bəstəkar iki operetta – “Məsmə xanım dayımdır” və “Volqalı Cahan” (Abdulla Qüdrətin pyesi üzrə, libretto müəllifi – D.Məmmədov) operettalarını yazmışdır.

Məhsuldar bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə yanaşı Ramiz Mustafayev həmçinin fəal musiqi-ictimai xadim olmuş və geniş pedaqoji fəaliyyət göstərmişdir.

O, uzun illər Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunun Xorunda çalışmış, 1948-ci ildən xormeyster, 1958-ci ildən ömrünün sonunadək (2008) xorun bədii rəhbəri və baş dirijoru olmuşdur.

R.Mustafayev 1962-ci ildən 2007-ci ilədək Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının İdarə Heyətinin üzvü, 1968-1973 illər ərzində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi olmuşdur.

Çox istedadlı və zəhmətkeş insan olan Ramiz Mustafayev yorulmadan çalışmış, bütün yaradıcılığı ərzində fasiləyə yol verməmişdir. Məhz bunun nəticəsində o, çoxlu sayda əsərlərin – o cümlədən, 5 opera, 8 simfoniya, 5 kantata, 5 vokal-simfonik poema, 9 oratoriya, 500-ə qədər mahnı və romanslar, 200-dən artıq xalq mahnıları işlənmələrinin müəllifi olmuşdur.

Ramiz Mustafayev bəstəkarlıq, ictimai fəaliyyət, xordakı işi ilə yanaşı hələ yaradıcılığının erkən dövrlərindən etibarən Ü.Hacıbəyli adına BMA-da, A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda, Milli Konservatoriyada, həyatının son illərində isə İncəsənət Gimnaziyasında geniş pedaqoji fəaliyyət göstərmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, pedaqoji fəaliyyət onun üçün bəstəkarlıq fəaliyyəti qədər vacib olmuşdur.

Ramiz Mustafayevin musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı çoxşaxəli fəaliyyəti və xidmətləri dəfələrlə dövlət tərəfindən mükafatlandırılmışdır.

Bəstəkar fəxri fərman və medallarla təltif edilmişdir. 1973-cü ildə ona “Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi”, 1987-ci ildə “Azərbaycanın Xalq artisti” fəxri adları verilmiş, 2001-ci ildə o, “Şöhrət” Ordeni ilə təltif edilmiş, həmçinin Fərdi Prezident təqaüdcüsü olmuşdur.

Ramiz Mustafayevin musiqisi televiziya və radioda, konsert zallarında və estrada meydançalarında daima səslənir.

Bütün bunlar bəstəkarın geniş dinləyici kütlələri arasında rəğbət qazandığını və populyarlığını sübut edir.

II fəsil

1960-80-ci illərdə Azərbaycanda kantata və oratoriya janrlarının yeni inkişaf təmayülləri

60-cı illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının vokal-simfonik musiqisi, xər yaradıcılığı böyük inkişaf yolu keçir. Burada həm forma rəngarəngliyi, həm də mövzu müxtəlifliyi qeyd edilir. Belə ki, bu dövrdə müxtəlif qarışıq vokal-simfonik formalar, süitalar, poemalar, odalar, müxtəlif quruluşlu xörler yaranır. Həmin əsərlərin mövzu dairəsi də çox geniş idi. Bəstəkarlar daha çox ümumbəşəri əhəmiyyət daşıyan qlobal mövzulara meyil göstərirdilər.

Professional məharətlərinin təkmilləşməsi, yazı texnikalarının püxtələşməsi onlara əvvəlki dövrlərdə mümkün olmayan yaradıcılıq prinsiplərindən, yeni müasir musiqi ifadə vasitələrindən, dramaturji inkişaf növlərindən istifadə etməyə şərait yaradırdı. Bu dövrün vokal-simfonik musiqisinin əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi mövzu rəngarəngliyini göstərmək lazımdır. Belə ki, bir çox əsərlərin əsasında Vətən mövzusu dururdu. Bəstəkarlar sovet dönəmində zəhmətkeşlərin vətənə olan məhəbbət hissələrini əks etdirməyə çalışırdılar. Bu mövzunun mühüm tərkib hissəsi doğma Azərbaycan, respublikanın əldə etdiyi nailiyyətlərin, təbiətin tərənnümü idi.

Bu illərdə ümumbəşəri, qlobal mövzularla yanaşı müasir həyatın müxtəlif obrazlarını əks etdirən xör əsərləri də intişar tapırdı.

60-80-ci illərin vokal-simfonik əsərlərini janr, mövzu, üslub xüsusiyyətlərinə görə müəyyən qruplara ayırmaq olar: lirik, publisistik, qəhrəmani-epik, janr-məişət xarakterli kantata və oratoriyalar. Bunlardan Q.Qarayevin “Neft daşları qəhrəmanlarına”, R.Hacıyevin “Həmişə birgə”, “And içirik”, N.Məmmədovun “Azərbaycan”, M.Mirzəyevin “Sənə yaradıcı insan”, A.Məlikovun “Vətən”, R.Mustafayevin “Kür-Abşeron”, “Rus xalqına eşq olsun”, “Taras Şevçenko”, “Partiya haqqında”, E.Sabitoğlu və X.Mirzəzadənin “Çiçəklən, doğma Vətən”, N.Əliverdibəyovun

“Məktəblilərin Oktyabr nəğmələri” kantata və oratoriyalarını göstərmək olar. Bu əsərlər xalqın firavan həyatını əks etdirərək, parlaq emosional, təntənəli himnik xarakteri ilə fərqlənilir.

Ümumiyyətlə, təhlil olunan dövr sovet musiqisində monumental epik və dramatik janrların inkişafı ilə fərqlənirdi. Bu dövrdə vokal simfonik əsərlər özlərinin ümumiləşdirici qüvvəsi ilə, mövzu qoyuluşunun kəskinliyi ilə, epik idealların yüksəkliyi ilə gündəmə gəlirdilər. Əvvəlki dövrlərin ən yaxşı ənənələrini davam etdirərək bu əsərlər daha kəskin sosioloji əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı vokal və instrumental başlanğıcların, ədəbi və musiqi obrazlarının qarşılıqlı əlaqəsi sistemlərinin daha mürəkkəb olmaları ilə xarakterizə edilirdilər.

60-cı illərin əvvəllərində vokal-simfonik musiqinin inkişafında olan nailiyyətlər onun məzmun dairəsinin zənginləşməsi ilə, ədəbi mənbələrin diapazonunun genişlənməsi ilə, müasir mövzunun şəxsi yaradıcı həlli ilə bağlı idi.

60-cı illərdə bəstələnmiş vokal-simfonik əsərlər sırasında A.Məlikovun “Vətən” vokal-simfonik poeması xüsusi yer tutur. Əsər 1964-cü ildə yazılıb (sözləri T.Bayramın). Burada müəllif orijinal surətdə, böyük ruh yüksəkliyi ilə Vətən mövzusunı, doğma diyarın müasir həyatını, insanların yaradıcı əməyini təcəssüm etdirib. Vokal-simfonik poema xor yazısının özünəməxsusluğu, maraqlı konstruktiv həlli ilə diqqəti cəlb edir. Bu isə öz növbəsində “Vətən” kantatasını müasir milli kantata janrının parlaq nümunəsi adlandırmağa imkan verir. Bəstəkar obrazların lövhə və plakat təsviri yolu ilə getmir, əsas ideallar ümumiləşdirilmiş planda verilib, musiqi geniş simfonik nəfəslə təchiz olunub.

“Vətən”- həyat enerjisi və dərin lirik hisslərlə dolğun parlaq romantik əsərdir. Burada rənglərin çaları, təxəyyülün zənginliyi, ifadənin səmimiyyəti və məcazi fikrin bitkinliyi professional ustalıqla bir araya gətirilir. Əsərin orijinal fərdiliyi ən əvvəl musiqinin lad-melodiya, ritm və faktura xüsusiyyətlərində özünü biruzə verən milli təbiəti ilə müəyyən olunur.

“Vətən” kantatasında bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarının xarakter və istiqaməti – sonata allegrosunun klassik formasının islahı, proqramlılıq, konkret musiqi dilinə, mahnı melodikasına

meyli müəyyən olunmuşdur. Müəllif özünü parlaq ixtiraçılıq qabiliyyətinə, bədii intuisiya və yaradıcılıq cəsarətinə malik sənətkar kimi təqdim etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, “Vətən” vokal-simfonik poeması kantata-oratorial janrın ən əhəmiyyətli əsərlərindən biri sayılır.

Bu dövrdə kantata-oratoriya janrında bəstələnmiş əsərlərdə müasir mövzu – insanların zəngin daxili aləmi, arzu və istəkləri, fikir və duyğuları, qəhrəmani əməlləri, qaynar həyatı əks etdirilmişdir. Bu sırada partiya, onun rəhbər rolu, xalqlar dostluğu və qardaşlığına həsr olunmuş kantata və oratoriyalar da qeyd edilə bilər. R.Mustafayevin “Partiyamıza eşq olsun” kantatası (sözləri T.Elçinindir) belə mövzulu əsərlərə aiddir. Solist, xor, simfonik orkestr üçün yazılan kantatada sovet dönəmində insanların xoşbəxt həyatı, yaradıcı əməyinin əksi fonunda partiyanın rəhbər rolu təəcəssüm etdirilir. Kantatanın özünəməxsus musiqi dili müəllifin müasir dövrün tələblərinə yaradıcı surətdə yanaşdığını bir daha təsdiqləyir.

R.Mustafayevin Böyük Oktyabrın 50 illiyinə həsr edilən “Oktyabr” oratoriyası da xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Rəsul Rzanın “V.İ.Lenin” poeması əsasında yazılan bu oratoriya beş hissədən ibarətdir. Poemanın inqilabi ruhu, özünəməxsus poetik dili onun musiqisinin xarakterini də müəyyənləşdirib. Bəstəkar inqilabi mövzunu daha geniş açmaq məqsədilə poemanın müxtəlif hissələrindən istifadə edib.

R.Mustafayev “Oktyabr” oratoriyası ilə 60-cı illərdə xüsusi aktuallıq kəsb edən ümumbəşəri əhəmiyyətli ciddi, global tematikaya müraciət edib, xalqın öz azadlığı uğrunda mübarizəsi kimi inqilabi mövzunu açmaqdan ötrü qəhrəmani kütləvi xalq səhnələrindən istifadə edir. Belə ki, həmin xalq səhnələrində musiqini geniş auditoriyaya daha çox yaxınlaşdırmaq, eyni zamanda əsərin musiqisinin xalq musiqisi ilə bağlılığını göstərmək məqsədilə bəstəkar lirik xalq mahnıları və marş janrlarından geniş istifadə edir. Eyni zamanda oratoriyada insanın daxili aləmini, dərin psixoloji hisslərini açan səhnələr də az deyildir.

Rauf Hacıyevin Hüseyn Abbaszadənin sözlərinə yazdığı “Həmişə birgə” oratoriyası da dövrünün səciyyəvi xüsusiyyətlə-

rini özündə ehtiva edən əsərlərdəndir. Ümumiyyətlə, bu bəstəkarın kantata-oratoriya yaradıcılığında iki janr dairəsi özünü biruzə verir. Onlardan biri – qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusu – inqilabi hissləri, vətənin alqış ideyasını, sovet xalqlarının birlik və dostluq motivlərini sərgiləyir. Digəri isə – doğma Azərbaycan təbiətini, milli mədəniyyətini vəsf edir.

Dördhissəli oratoriyada ifadə edilən mübarizə və dostluq tematikası təntənəli nəql planında şərh edilir. I hissədə – “Rus fəhləsi” – rus inqilabçısının obrazını yaradır. II hissə – “Oktyabr” silsilənin mərkəzidir. Bütün hərəkət, dinamika ona tərəf istiqamətlənib. III hissə Azərbaycan rəqsləri formasında bəstələnən gərgin alleqrodur. Bu hissədə musiqi materiallarının inkişafı çox maraqlı şərh olunub. Rəqsin cəld mövzusu orkestr və xor tessiturasının tədrici yüksəlişi ilə təqdim olunaraq, silsilənin mərkəz kulminasiyasına gətirib çıxarır. IV hissə – əsərin son dinamik dalğasıdır. O, sanki kulminasiyanı davam etdirərək, silsilənin əsas ideal məğzini təsdiq edir, xalqların birlik və dostluğuna himn, apofeozi kimi səslənir.

Oratoriyanın qəhrəmani-patriotik ideya xətti bəstəkarın “And içirik” kantatasında (sözləri Fikrət Sadıqındır, 1976) davam etdirilib. Parlaq plakat çalarlı kiçik xor miniatürü qüdrətli və yaradıcı insan obrazını vəsf edir. Mövzunun səlis, qrafik intonasiyaları ritmik fanfarlara bənzəyir. Onun iradəli əhval-ruhiyyəsi ritmik şəklə müntəzəmliyi ilə nəzərə çarpdırılır, yalnız orta bölmədə obrazın təzadlı vahidliyini yaradan lirik mövzu səslənir.

Bəstəkarın qəhrəmani-poetik musiqisinin ən gözəl nümunələrindən biri kimi “Kommunist haqqında poema” (sözləri V.Tatarinovun, 1977) vokal-simfonik kompozisiyasıdır. Bu əsər 1982-ci ildə A.B.Aleksandrov adına gümüş medalla təltif edilmişdir. Sənətkarın patriotik hissləri, onun Vətənə olan məhəbbəti Ş.Aslanın sözlərinə yazılmış “Vətən” (1984) və Səməd Vurğunun sözlərinə yazılmış “Moskva” (1981) kantatalarında öz əksini tapıb.

R.Hacıyevin yaradıcılığının digər xəttini lirik kantatalar təşkil edir. Onların sırasında “Kolxoz tarlalarında” (sözləri Əliağa Kürçaylıındır), “Azərbaycan tərəvəzi” kantatalarının adını çək-

mək olar. Bu əsərlər xalq yaradıcılığının spesifik cizgiləri, Azərbaycan mahnı folklorunun zəngin çoxobrazlılığı, milli rəqs sənətinin ritmik xüsusiyyətlərini daşıyır. Bəstəkarın lirik kantatalarında təbiət mənzərələri, xalq məişəti lövhələrinin tərənnümü özünü biruzə verir. R.Hacıyevin lirik kantatalarının parlaq nümunəsi “Səməd Vurğun” (sözləri S.Vurğun, 1976) kantatasıdır. Üç hissəli quruluşdan ibarət olan kantata dinamik xarakter daşıyıb, kontrast musiqi bölmələrinin ardıcılığına əsaslanır.

Vokal-simfonik əsərlər içərisində uşaqlar üçün yazılmış əsərlər də var. Bunların sırasında Nazim Əliverdibəyovun “Məktəblilərin oktyabr nəğmələri” kantatası xüsusi yer tutur (sözləri Nəriman Həsənzadənin, 1967). Solist, uşaq xoru, violin çalanlar və simfonik orkestr üçün yazılmış bu kantata sovet quruluşunda yaşayan gənc nəslə - məktəblilərə tərənnüm edir. Kantatanın lirik xarakterli sadə, aydın musiqisi gəncliyin xoşbəxt təbəssümünü, fərəhli hisslərini əks etdirir.

60-cı illərin axırlarında qəhrəmani, inqilabi mövzuda yazılmış əsərlər içərisində N.Məmmədovun solistlər, xor və simfonik orkestr üçün yazılmış “Azərbaycan” (sözləri Atif Zeynallının, 1969) oratoriyası maraqlı doğurur. Dörd hissədən ibarət olan bu oratoriyada xalqın öz azadlığı uğrunda apardığı mübarizədən, çətinliklərdən və mübarizə nəticəsində əldə edilən işıqlı firavan həyatdan söhbət açılır. Əsərdə xalqın keçmişinin və müasir həyatının müxtəlif obrazları öz ifadəsini tapır. Bəstəkar oratoriyanın musiqisində həm Azərbaycan xalq mahnılarının intonasiya təbiətindən, aşıq musiqisinin xüsusiyyətlərindən, həm də muğam dramaturgiyası prinsiplərindən istifadə edib.

1962-ci ildə dəhi Azərbaycan şairi M.Ə.Sabirin yubileyi ilə əlaqədar Cahangir Cahangirov xor, solist və simfonik orkestr üçün “Sabir” oratoriyasını yazır. Bəstəkar böyük humanist sənətkarın obrazını onun müxtəlif əsərlərinin personajlarının əhatəsində verib. C.Cahangirovun oratoriyası əsas ideya əsasında birləşmiş həm ədəbi, həm də musiqi inkişafı baxımından müstəqil olan bir sıra hissədən ibarətdir. Əsərin forması daha çox xor-vokal süitəyə oxşayır. Burada şairin solo nömrələri, müxtəlif personajların duetləri, xor epizodları vardır. Müxtəlif kontrast

obrazların ifadəsi ilə əlaqədar olaraq musiqi nömrələri də bir-birindən seçilir.

Oratoriya dahi şairin əzəmətini tərənnüm edən təntənəli girişlə başlayır. Bütün hissələr boyu leyto Braz kimi Sabirin obrazı keçir. Başqa obrazlar tərəfindən ironik və yaxud komik planda deyilmiş sözlər şairin partiyasında ciddi fikirlər şəklində səslənir.

Satirik məzmunlu oratorianın yaranması, ümumiyyətlə Azərbaycan kantata-oratoriya yaradıcılığının tarixində yeni səhifədir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın lirik xarakterli musiqisi əsərin əsas ideyasının kəskin tənqidi tərəfini axıradək açmağa müəyyən dərəcədə nail olmuşdur.

60-cı illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xor musiqisinə maraq diqqəti cəlb edir. Buna misal olaraq N.Əliverdibəyovun *a cappella* xoru üçün “Muğam Bayatı-Şiraz”, S.Hacıbəyovun 2 xorunu, A.Əlizadənin *a cappella* xoru üçün “Bayatılar”, R. Mirişlinin “Oxu tar” əsərlərini göstərmək olar.

Dövrünün ən gözəl xor əsərlərindən biri N.Əliverdibəyovun *a cappella* xoru üçün yazdığı “Bayatı-Şiraz” muğamıdır. Bu muğamın zərif, müxtəlif çalarlı kədər hissləri ilə aşılانmış bəzən sakit, bəzən də həyəcanlı əsrarəngiz musiqisi bəstəkar qarşısında geniş yaradıcılıq imkanları açır. N.Əliverdibəyov bu əsəri yazarkən musiqi forması, harmoniya, polifonik faktura ilə bağlı bir sıra çətinliklərlə üzləşir. Bunlardan biri də “Bayatı-Şiraz”ın zərif melizmlərlə zəngin olan parlaq melodik xəttini pozmadan dördsəsli xor oxuması yaratmaqdır. Bəstəkar bu çətin vəzifənin öhdəsindən bacarıqla gəlib və muğamın özünün təbii melodik inkişaf qanunauyğunluqlarını pozmadan gözəl əsər ərsəyə gətirib.

Bayatı-Şiraz muğamının üç şöbəsi olan Maye Bayatı-Şiraz, Bayatı İsfahan, Zil Bayatı-Şiraz daxilində insana məxsus müxtəlif hisslər – zəriflik, sevinc, incə kədər sanki bir kaleydoskop kimi keçir. Bəstəkar üç şöbədən istifadə edərək özünəməxsus üçhissəlilik yaradıb. Əsərin kənar hissələri müstəqil dörd səsin polifonik şəkildə bir-birilə səsləşməsi nəticəsində yaranır. Belə ki, bu iki hissə bir-birinin təkrarı deyil, bir-birinin davamıdır. Xorun kənar hissələrlə bir növ təzad təşkil edən orta hissəsi həm xarakter cəhətdən, həm faktura, həm də melodika etibarilə fərq-

lənir. Bəstəkar burada Azərbaycan xalq mahnısı “Aman ovçu”ya zərif harmoniyalı müşayiət verir. Bu hissənin oynaq, eyni zamanda incə rəqs ritmi, harmonizə edilməsi onu muğam dəstgahında olan təsniflərlə yaxınlaşdırır. N.Əliverdibəyov yaradıcılığının ən gözəl səhifələrindən olan “Bayatı-Şiraz” muğamı Azərbaycan xor sənətinin inkişafında da mühüm rol oynayıb.

Qardaş xalqların dostluğu mövzusunda olan əsərlərə misal F.Əmirovun 60-cı illərdə yazdığı xor və simfonik orkestr üçün “Gürcüstan-Rustaveli” əsəri nümunədir (sözləri T.Əlçinindir). Əsərdə Gürcüstan elinin gözəl şeirliyi, sənət eşqi, dahi sənətkar, görkəmli şeir ustası Şota Rustaveli tərənnüm edilir. Bəstəkarın birhissəli formadan istifadə etməsinə baxmayaraq, kantata zəngin musiqi materialına malikdir. Çox maraqlıdır ki, F.Əmirov burada həm Azərbaycan, həm də gürcü xalq musiqisi intonasiyalarından istifadə etmiş və onları üzvi şəkildə bir əsər daxilində uzlaşdırmışdır.

60-cı illərin xor musiqisi nümunələri sırasında A.Əlizadənin “Bayatılar” silsiləsi novator xüsusiyyətlərlə – melodiya-intonasiya məzmununun, xor partiyası fakturasının təşkilinin və poetik mətnə münasibətin yeniliyi ilə fərqlənir. Bəstəkarın müraciət etdiyi xalq bayatıları – xalq müdrikliyini, daxili zənginliyini, lirizm və yumorunu təmsil edən miniatürlərdir. Bayatıların hər biri nəzmin daxili musiqi ahəngi ilə diqqəti cəlb edir.

A.Əlizadə silsilədə əsasən məhəbbət bayatılarına müraciət edib. Təqdim olunan 10 xor nömrəsində yalnız məhəbbət haqqında oxunulur. Lakin bu zəhəri birrənglik tükənməz zənginliyi və çeşidliyi ilə fərqlənir: məhəbbət-iztirab, məhəbbət-niskil, məhəbbət-ayrılıq. Bəstəkar poetik mətnə istinad edərək, onun məzmununu zərif çalarlar, nüansların titrəkliyi ilə təchiz edir.

Silsilədə on xor miniatürü təzadlı prinsip üzrə cəmləşib. Nömrələrin miniatürlüyü bayatı janrının özəl xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Bəstəkar mətnə çox həssas yanaşaraq, bayatını səhnə təcəssümü səviyyəsinə qaldırır. Ədəbi mənbənin dərinədən qavranılması, nəzm atmosferinə nüfuz etmə musiqi ifadə vasitələrini, melodika tipini, əsərin intonasiya quruluşunu və digər xüsusiyyətlərini müəyyən edir.

“Bayatıların” aşiq musiqisi ilə sıx bağlılığı əsərin lad-harmonik planının təşkilinə təsir edib. Belə ki, bu janr üçün ənənəvi olan şur ladı silsilənin bəzi nömrələrinin lad əsasında.

A.Əlizadənin yüksək sənətkarlığı ondan ibarətdir ki, bəstəkar vokal partiyasının milli intonasiya tərkibini işləyərək, onu müasir musiqi dilinə yaxınlaşdırıb, özünün orijinal üslubuna əsaslanan xor səsənməsi təqdim edib. Xalq bayatılarına xas olan parlaq obrazlılıq, təsvirilik silsilənin hər bir hissəsində müxtəlif obrazları – təbiət, məişət, sevgi-məhəbbət və s. – təcəssüm etdirir.

Nəticədə qeyd etmək lazımdır ki, A.Əlizadənin “Bayatılar” *a cappella* xor silsiləsi Azərbaycan xor musiqisinin ən gözəl nümunələrindən sayılaraq, folklor və bəstəkar yazısının sintezi nəticəsində peyda olan orijinal manerası, zərif yazı üslubu, musiqi intonasiyasının koloristik çeşidliyi ilə fərqlənir.

Beləliklə, A.Əlizadənin “Bayatılar” xor silsiləsinin təhlili, 60-cı illərdə xor musiqisinin inkişafına yekun vurmağa imkan verir. Bu dövrdə bəstələnmiş əsərlərdə lirik-məhəbbət, əxlaq-etik problematika, dünyanın, insan həyatının fəlsəfi dərk olunması maraqlı surətdə şərh olunub.

Əsərlərin janr-intonasiya əhatəsi dövrünün xarici, sovet və milli klassik musiqisi, ilk növbədə Azərbaycan xalq mahnısı, aşiq sənəti, muğamat, xalq instrumenatlığının əsrlər boyunca təşəkkül tapan ənənələrinin təsiri ilə formalaşmış.

70-80-ci illərdə Azərbaycan kantata və oratoriyalarının inkişaf təmayülləri bu dövrün sovet musiqisinin inkişafı ilə sıx bağlı idi. O illərin musiqisində əvvəlki dövrlərin musiqi yaradıcılığının ümumi ideya yönünün və mövzu dairəsinin saxlanıb genişləndirilməsi qeyd edilir. Sovet musiqisinin ideoloji əsasını təşkil edən sosial inkişaf, humanizm, beynəlmilətçilik, xalqçılıq, partiyalıq kimi amillər 70-80-ci illərin musiqisində özlərinin yeni ifadəsini tapır. Bəstəkarlar yenə də zamanının aktual ictimai mövzularına müraciət edirlər – partiya, sovet vətəni, Böyük Vətən müharibəsi və s. Onlar əsərlərində ölkənin həyatında baş verən mühüm hadisələri qeyd edirlər. Bunlardan Leninin anadan olmasının 100 illiyi, SSRİ-nin yaranmasının 50 illiyi, faşizm üzərində qələbənin ildönümü... Bütün bu ictimai əhəmiyyət da-

şıyan qlobal mövzular əsas etibarilə geniş monumental epik xarakterli əsərlərdə öz əksini tapır.

Bu dövrdə ümumbəşəri ictimai əhəmiyyət daşıyan mövzular məhz yeni dövrün aktual fəlsəfi-etik problemləri ilə sıx əlaqədə verilir. İnsan və xalq, şəxsiyyət və cəmiyyət, cəmiyyətin hər bir nümayəndəsinin dünya taleyinin qaydına qalması – bütün bu problemlər müxtəlif janrlı musiqi əsərlərində, o cümlədən də vokal-simfonik əsərlərdə ifadə edilir. Məsələn, C.Cahangirovun “Nəsimi” (1973) kantatasında şair və xalq, şəxsiyyət və cəmiyyət problemi çox maraqlı həllini tapıb. Bəstəkar bir tərəfdən dahi sənətkarın obrazını yaradır, digər tərəfdən isə onu cəmiyyətlə, xalqın içində xalq şənliyi səhnəsi fonunda verir.

70-80-ci illərdə belə ictimai, ümumbəşəri fəlsəfi-epik mövzuların bir növ lirikləşməsi prosesi güclənir. Lakin lirika müəyyən dərəcədə mürəkkəbləşir, poetik hissiyyət daha çoxtərəfli məna kəsb edir ki, bu da dövrün yeni ziddiyyətlərini özündə əks etdirir.

Azərbaycan kantata və oratoriyalarında müxtəlif musiqi yazı prinsipləri qeyd edilir: reçitativ-ariozo, mahnıvarilik, vokal-instrumental, müasir bəstəkar yazı üsulları.

Bu dövrdə kantata və oratoriyaların obraz dairəsi genişlənir, klassik ədəbiyyatla əlaqələr möhkəmlənir (C.Cahangirov “Nəsimi”), şəxsi təkraredilməz yeni forma axtarışları güclənir (A.Əlizadənin “Azərilər”), musiqi-intonasiya tərkibi dərinləşir, musiqi ifadə vasitələri daha rəngarəng, daha geniş çeşidli olur. Yeni ifadə vasitələrinin axtarışları reçitativ və melodika, söz və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi, müasir melosla ənənəvi musiqi dilinin sintezi zəminində aparılır.

Bu dövrün musiqi yaradıcılığında, o cümlədən də vokal-simfonik, xor əsərlərində folklorla əlaqə yeni vüsət alır, yeni məna kəsb edir. Musiqidə millilik, folklorla bağlılıq artıq xalq musiqisinin sitat şəklində işlədilməsi, onun ayrı-ayrı intonasiya, ritm, forma xüsusiyyətlərinin əsərə daxil edilməsi kimi başa düşülür. Folklor artıq musiqi təfəkkürü sistemi kimi qəbul edilir.

Folklorla sıx əlaqə həm də bəstəkarların kantata və oratoriya janrlarının demokratik xarakterini daha da gücləndirmək məqsə-

dindən, onu geniş dinləyici kütlələrinə daha çox yaxınlaşdırmaq istəyindən irəli gəlir. Bunun nəticəsində də Böyük Vətən müharibəsi, sülh uğrunda mübarizə, Vətənin tərənnümü, xalqlar dostluğu kimi mövzuların verilməsində publisistik başlanğıcın güclənməsi qeyd edilir: mətnin sərbəst ifadəsi, nətiq danışığının təsiri altında musiqi leksikasının dəyişməsi, mahnı formalarının rolunun güclənməsi, kulminasiya epizodlarının parlaq teatral şəkildə verilməsi. Kantata və oratoriyalarda publisistik başlanğıcın güclənməsinə əsərlərə ədəbi oxucu partiyasının artırılması da sübut ola bilər.

70-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif mövzulara həsr edilmiş yeni-yeni vokal-simfonik əsərlər yaradırlar.

Onlardan F.Əmirovun “Simfonik portretlər”, “Nəsimi haqqında dastan”, C.Cahangirovun “Nəsimi”, R.Mustafayevin “Təntənəli kantata”, R.Hacıyevin “Kommunist haqqında poema”, “Səməd Vurğun”, A.Məlikovun “Torpağın səsi”, A.Əlizadənin “Azərilər”, İ.Məmmədovun “Əməyin təntənəsi”, S.Ələsgərovun “Vahid bayraq altında”, “Azərbaycanım”, N.Məmmədovun “Partiya – bizim səadətimizdir”, O.Zülfüqarovun “İnsan və zaman”, S.İbrahimovun “Odlar yurdu”, “Oktyabr günəşi”, Ə.Cavanşirovun “Gəncliyin səsi”, F.Əlizadənin “Vətən haqqında mahnı”, Ə.Əzizovun “Əfsanəvi şəhər” əsərlərini göstərmək olar.

Bu janrlarda bəstələnmiş əsərlər sırasında Q.Qarayevin “Lenin” oratoriya-plakatı (1970) və “Dostluq himni” kantata-plakatı (1972) özəl yer tutur.

Adları çəkilən əsərlər öz monumental miqyasları, yüksək bədii ideyalılığı, demokratikliyi ilə diqqəti cəlb edir. Lakin bu plakatlıq dövrün nəbzi ilə çulğalasaq, geniş xalq kütlələrinin emosional qüvvəsini əks etdirir. Məhz elə buna görə də “Lenin” oratoriyası oratoriya-plakat adlanır.

Oratoriya Azərbaycan xalq şairi Rəsul Rzanın eyniadlı əsəri əsasında yazılıb. Təsadüfi deyildir ki, bəstəkar sadə oratoriya deyil, oratoriya-plakat formasına müraciət edib. Qarayev musiqi vasitələrinin bütün imkanlarından istifadə edərək, rəhbər obrazı yaratmağa nail olub.

“...Mən sadə və aydın oratoriya-plakat formasını seçdim. Bu, bizim musiqimizdə ilk dəfə istifadə olunurdu. Məhz bu janrda mən öz əsərimin maksimal anlaşılan vasitənin olduğunu duyurdum!...”¹

Qarayev müasir dövrün qəhrəmani ruhunu duyaraq, vokal-simfonik əsərlərinin melopoetik əsasına hopdurmuş, bununla və-təndaşlıq borcunu layiqincə yerinə yetirmişdir.

Dörd hissəli oratoriya maraqlı dramaturji inkişafa malikdir. Hissələr bilavasitə attaka ilə birləşirlər. Əsər, sanki iki cəbhəyə ayrılır: I və II hissələr obraz quruluşu etibarilə bir-birinə yaxın olub, Rəhbəri xarakterizə edirlər. III və IV hissələrdə isə xalqın obrazı ön plana keçir. Maraqlıdır ki, əsərdə xor və simfonik orkestrin partiyası xalq musiqisindən qidalanan melos və dastanın üzvi vəhdətini təşkil edir.

“Lenin” (R.Rzanın sözlərinə) oratoriya-plakatında o, poetik mətni musiqisiz deklamasiya etmək üçün əsərə bədii oxucu daxil edir. Bu da oratoriyanın musiqi-mətn əlaqələrini o biri əsərlərindən fərqləndirir. Belə ki, musiqi materialı və mətn poemanın əsas obraz dairəsini açarkən bir növ “paralel” inkişaf edir. Bununla belə, bəstəkar bədii oxucuya melodiyaşız mətni tapşırırkən, orkestr partiyasında ifa edilən musiqi poetik parçanı sadəcə müşayiət etmir. Orkestrdə şeirdə təsviri verilən aydın, kövrək səhər obrazının musiqi ifadəsi səsləndirilir, bu da musiqili-poetik obrazın daha qabarıq, daha canlı olmasına imkan verir. Müəyyən mənada sərbəst olan musiqi və şeir, eyni zamanda vahid obraz, vahid əhval-ruhiyyə ilə bağlı olduqlarından bir-birini tamamlayırlar. Dördhissəli oratoriyanın birinci və üçüncü hissələrində Qarayev mətni bədii oxucuya, ikinci və dördüncü hissələrində isə xora tapşırıraq, əsərin dramaturji inkişafında yarım-keçən prinsipdən istifadə edir. Beləliklə, əsərdə musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi müxtəlif səpkilərdə təzahür edir və silsilənin bütövlüyü təkcə musiqi ifadə vasitələri ilə deyil, vahid musiqi-poetik ideyanın açılması ilə əldə edilir.

¹ Караев К. Оратория Ленин // Бакинский Рабочий , 1970, 31 марта.

Qarayevin “Lenin” oratoriya-plakatı musiqi ifadə vasitələrinin və dramaturji inkişaf prinsiplərinin özəlliyi etibarilə bu janrın yeni inkişaf yollarını açıb.

Demokratik ideyaları ifadə edən plakatlar, vokal-simfonik əsərlər bəstəkarın yaradıcılığının maraqlı səhifələrindəndir.

Bu janrda bəstələnmiş ikinci bir əsər-SSR-nin 50 illiyinə həsr edilmiş “Dostluq himni” kantata-plakatıdır. Kantatanın xalqlar dostluğunu tərənnüm edən musiqisində şadlıq, təntənəli bayram əhval-ruhiyyəsi, gerçəkliyin qəhrəmancasına dərkə öz ifadəsini tapır. Bu kantatada Azərbaycan folkloru ilə sıx əlaqə var. Azərbaycan xalq rəqsi “Yallı”-da bəstəkar xalq obrazının müəyyən emosional çalarını vermişdir. Uzun müddət ərzində fon kimi saxlanılan orkestrin giriş mövzusu aşiq musiqisi ruhunda yazılıb və saz alətinin çalğısını xatırladır ki, bu da musiqiyə xüsusi janr koloriti aşılayır. Xalq musiqisi ilə yanaşı kantatanın musiqi intonasiya tərkibi sovet incəsənətinin demokratik kütləvi mahnı janrından da bəhrələnib. Kvadrat quruluş, ciddi diatonika, sərbəst melodik inkişaf bu əlaqəyə dəlalət edir.

Q.Qarayev bu əsər barəsində demişdir: “Rəsul Rzanın poeması məni öz səs ahəngi, ritmi və qeyri-adı forması ilə cəlb etdi. Mən mahnı ilə doğmalaşan vokal simfonik lövhə yazmağı qərara aldım!”¹

Artıq bəstəkarın bu sözləri “Dostluq himni” kantata-plakatının üslub xasiyyətlərini əvvəlcədən müəyyənləşdirib. Bəstəkar mahnı janrının forma, melodika-intonasiya çalarlarından öz əsərində istifadə edib. Q.Qarayev kantatada həm xalq, həm də kütləvi sovet mahnısının xüsusiyyətlərindən faydalanıb.

Kantatanın ifaçı tərkibi çox maraqlıdır, belə ki, buraya ənənəvi xor, solist, üçlü simfonik orkestrdən başqa fortepiano partiyası, nağara və 20 tar əlavə olunub. Bu cür sintez əsərə parlaq qəhrəmani-təntənəli kolorit bəxş edir.

1973-cü ildə C.Cahangirovun simfonik orkestr, xor və solist üçün “Nəsimi” kantata-poeması yaranır.

¹ Караев К. Новое сочинение // Бакинский рабочий, 1972, 4 ноября.

Nəsiminin 600 illiyinə həsr edilmiş kantatada bəstəkar bütün Şərqi məhəbbət və ehtiramını qazanan dahi sənətkarın müdrikliyi və daxili gözəlliyini tərənnüm edir. Dahi Azərbaycan şairi Nəsiminin yaratdığı dahiyənə əsərlər əsrlər boyu yaşamış və bizim dövrədək gəlib çıxmışdır. Bu, kantatanın əsas ideya məzmunudur. Əsərin mətninin müəllifi Rəfiq Zəkədir. Lakin şairin obrazını daha dolğun vermək məqsədilə bəstəkar Nəsiminin öz şeirlərindən də istifadə etmişdir.

Kantata-oratorial janrda bəstələnmiş əsərlər sırasında A.Məlikovun “Torpağın səsi” kantatası xüsusi yer tutur. Əsər öz obraz quruluşuna görə “Vətən” vokal-simfonik poemasının xəttini davam etdirir. Vəqif Səmədoğlunun sözlərinə yazılmış kantata parlaq melodik məğzi, aydın harmonik dili, çalarlı orkestri yazısı ilə diqqəti cəlb edir. Əsər Azərbaycan xor incəsənətinin ən gözəl nümunələrindən biri sayılır.

R.Hacıyevin 1977-ci ildə yazılmış “Kommunist haqqında poema” (sözləri V.Tatarinovundur) vokal-simfonik kompozisiyası qəhrəmani-patriotik musiqinin parlaq nümunələrindəndir.

Bəstəkarın “Səməd Vurğun” kantatası özündə Azərbaycan poetik təfəkkürünü əks etdirir. Artıq asta, rəvan giriş bölməsində şairin obrazı təbiət obrazı ilə qovuşur. Xalq improvizasiyası üçün ənənəvi zərif musiqi dili, dəyişkən ölçü – I hissənin səciyyəvi xüsusiyyətləridir. II hissə daha dinamikdir. Burada şairin Vətənə məhəbbəti, xalqın firavan həyatının mədhi özünü biruzə verir. Tamamlayıcı mövzu sənəti əsrlərlə yaşayacaq dahi sənətkara apofeozdur.

A.Əlizadənin “Azərilər” (1976) kantatasında orator pafosu ilə təchiz olunmuş musiqi mühüm ictimai ideyanı ifadə edərək, xoru ümumbəşəri səs, xalqın hikməti kimi şərh edir. Bəstəkar orijinal milli formada inqilabi keçmiş, müasir patriotizm mövzularını əks etdirir.

Kantata Fikrət Qocanın (rus dilinə tərcümə Səyavuş Məmmədzadəninidir) şeirlərinə yazılmışdır. Kantatanın baş qəhrəmanı və eyni zamanda salnaməçi – xalqdır. Bəstəkar əsərin humanist ideyasını xalq-poetik təfəkkürünün köməyi ilə şərh edərək, dəniz, dağ, torpaq, alovun adından nəql edir.

Əsərin dramaturgiyası çox maraqlıdır. Burada kantata və rekviyem janrının xüsusiyyətləri təqdim olunub. Kantatanın ümumi dramaturgiyasında I və IV hissələr qəhrəmani-epik başlanğıcı ifadə edirlər. II hissə – özünəməxsus rekviyemdir. Burada faciə şəxsi deyil, ümumbəşəri xarakter daşıyır, qəhrəmanlara mədhnə oxunur. III hissə – kantatanın lirik mərkəzidir, lakin burada da epik başlanğıc elementləri hiss olunur. Bəstəkarın xalq folkloruna istinad etməsi musiqi obrazlarının janr konkretliyini müəyyən edir. Bununla yanaşı, xalq obrazının simfonizasiyası əsərin patriotik ideyasını təsdiq edir.

1977-ci ildə A.Əlizadə Böyük oktyabr sosialist inqilabının 60-cı ildönümü münasibətilə qarışıq xor və simfonik orkestr üçün Nəbi Xəzrinin sözlərinə “Bayram” əsərini yazır. Kantata təntənəli orkestr girişilə başlayır ki, sonra xorun partiyasının musiqisi də giriş mövzusu əsasında formalaşır. Xalq bayramı səhnəsini əks etdirmək məqsədilə bəstəkar aşiq sənətinin, musiqisinin melodika, intonasiya xüsusiyyətlərindən faydalanır. Musiqi son dərəcə şən, nikbin xarakter daşıyır.

Bu kantatada bəstəkar xor yazısının müxtəlif üsullarından məharətlə istifadə edib ki, bunlardan biri qadın və kişi qruplarının səs tembrlərinin kontrastlı şəkildə qarşılaşdırılması və onlara müvafiq dinamik səslənmənin seçilməsidir. Bu da əsərin səslənməsinə xüsusi təravət gətirir. Bundan başqa bəstəkar şeir mətnindən çox böyük həssaslıqla və eyni zamanda sərbəst istifadə edir. Kantatada eyni sözlərin saysız təkrarına rast gəlirik ki, bu da əsərin formasına, quruluşuna öz təsirini göstərir. Mətnin mənaça vurğulu sözlərini bəstəkar kadensiyaların axırında işlətməklə bir daha qeyd edir. Sözlərin təkrarı formaya təsir göstərməklə yanaşı, musiqi kulminasiyasında mühüm rol oynayır. Bu əsər bəstəkar yaradıcılığının xalq səadətinin, sevincinin, azad əməyin tərənnümü mövzuları ilə bağlı olan qoluna aiddir.

70-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarları xor musiqisi sahəsində yaradıcı axtarışlar aparırlar. C.Cahangirovun “Azərbaycan”, O.Zülfüqarovun “Partiya odası”, M.Mirzəyevin “Xalqlar dostluğu”, X.Mirzəzadənin “Partiya haqqında oda”, A.Dadaşovun “Əbədi məşəl”, E.Sabitoğlunun “Mən Lenini görürəm” odaları

əlamətdar hadisələrə həsr edilib, SSRİ-nin, Sovet Azərbaycanının yubiley tarixləri və başqa tarixi günlərlə ilə əlaqədar yaranırdı. Partiya, sovet xalqının əmək zəfərləri, xalqlar dostluğu, dövrün aktual problemləri bu əsərlərdə öz parlaq təcəssümünü tapmışdır.

Bu dövrdə bir sıra digər əhəmiyyətli xor əsərləri də yaranır. Xor sənəti respublika bəstəkarları tərəfindən geniş inkişaf etdirilir. Onlardan ən çox əhəmiyyət kəsb edənlər F.Əmirovun “Xəzəri fəth edənlər”, “Qeybət”, A.Əlizadənin N.Hikmətin sözlərinə xor əsərləri, C.Cahangirovun “Kür”, O. Nikolskayanın “Vətən himni”, N.Məmmədovun “Araz üstü Çənlibel”, E.Dadaşovanın xor silsiləsi, O.Rəcəbovun “Keçmişin xatirəsi”, A.Cəfərovanın 5 *a cappella* xoru, Ə.Hüseynzadənin “Neylərəm”, “Vətən” əsərləridir.

Adları çəkilən xorlar bədii keyfiyyətinə görə bir-birindən fərqlənərək, özünəməxsus, fərdi musiqi dili ilə diqqəti cəlb edirlər. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərləri vahid ideya məğzi birləşdirir. Bu, insan və ətraf mühit, insan və gerçəklik, insan və zaman ideyalarıdır. Onların həlli üçün bəstəkarlar ən demokratik, kütləvi janra müraciət edərək, xalqın hiss və həyəcanlarını, fikir və duyğularını əks etdirirlər.

F.Əmirovun məzmunca dərin emosional, parlaq *a cappella* xorları xor fakturasında homofon-harmonik və polifonik-imitasiya üslubunun elementlərini sintezləşdirir. Bu əsərlər demək olar ki, xalq mahnılarının müəllif variantını təşkil edir. F.Əmirovun simfonik orkestr və xor üçün yazdığı “Xəzəri fəth edənlər” romantik-patetik poeması (sözləri T.Elçinindir, 1976) Vətəni, Azərbaycan neftçilərinin şöhrətli əməyini tərənnüm edir.

Bəstəkar bu əsərdə insanın təbiətlə mübarizəsini və ona qalib gəlməsini təsvir edir. Bununla da əlaqədar olaraq o, müvafiq musiqi materialı seçib ondan istifadə edir ki, bu musiqi materialını da şərti olaraq iki yerə ayırmaq olar. Bir tərəfdən mahnı xarakterli axımlı melodik xətt, digər tərəfdən gərgin recitativ xarakterli replikalar. Girişin musiqisi sanki Azərbaycan neftçilərindən söhbət açan onların qəhrəmanlıqlarından, şücaətindən, təbiətlə apardıqları mübarizədən danışan nurani ağsaqqalın obrazını yaradır. Buna görə də bu hissənin musiqisi aramlı danışığı xatır-

ladır və bir növ nəqli səciyyəlidir. Tədrisən söhbət aparının intonasiyaları gərginləşir, musiqi dramatikləşir, musiqinin səslənməsi güclənir və zərb alətlərinin kiçik solosu növbəti bölmənin *Allegro moderato, dramatico* hissəsinin başlanmasını xəbər verir.

Neftçilər özündən çıxmış təbiətlə, Xəzərin ərşə çıxan ləpələri ilə, yeri-göyü tərpədən dəli küləyi ilə mübarizə aparırlar. Burada iki musiqi təbəqəsi bir-birilə qarşılaşdırılır. Bu hissə ff və fff səslənməsilə, gərgin musiqi inkişafı ilə, dərin drammatizmi və yüksək pafosu ilə fərqlənir.

Ən gərgin inkişaf məqamında orkestr girişinin mövzusu səslənir. Lakin bu mövzu artıq yeni mənədadır. Neftçilər apardıqları mübarizədən qalib çıxırlar. Artıq girişin melodiyası onların qalibiyyət mövzusudur. Qəflətən musiqi sakitləşir və orkestrdə marşvari ritm səslənir. Bu ritmik müşayiətin altında basların ifasında Azərbaycan neftçilərinin Bakını, doğma Azərbaycanı alqışlayan mahnısı keçir. Təntənəli, əzəmətli xarakter daşıyan bu mahnı ilə poema tamamlanır.

C.Cahangirov və N.Əliverdibəyovun əsərləri xor yazısının zənginliyi və rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Onlar parlaq ifadə vasitələri, melodik başlanğıcı, xalq ifaçılıq üsullarından istifadəsi ilə fərqlənilir.

Beləliklə, geniş xalq kütlələrinin müzakirəsinə verilən monumental xor əsərləri kantata-oratoriya janrının yeni inkişaf yollarını, perspektivlərini müəyyən edir.

80-ci illər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni təmayüllərin təntənəsi, milli ənənələrin gələcək inkişafı və təsdiqi, məzmun dolğunluğu, musiqi ifadə vasitələrinin təkmilləşməsi kimi əlamətdardır.

Bu dövrdə kantata-oratoriya janrı yeni musiqi nümunələri ilə zənginləşir. Bunlardan N.Əliverdibəyovun “Lenin-Azərbaycan”, F.Qarayevin “Qoyya”, F.Əlizadənin “Komsomola oda”, A.Əlizadənin “Bayramsayağı”, “Halal zəhmət mahnısı”, R.Hacıyevin “Vətən”, “Moskva”, İ.Hacıbəyovun “Memorial”, C.Abbasovun “Azərbaycan” əsərlərini göstərmək olar. Maraqlıdır ki, bu musiqi janrına bəstəkarlarımızın həm kamil, həm də gənc nəslə müraciət edirdi. Burada iki təmayülü xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Birinci qolu təntənəli, qəhrəmani-patriotik, digər qolu isə xalq musiqisi semantikasi, onun mənbələri ilə sıx bağlı əsərlər təşkil edir. Müəlliflər aşiq, muğam, rəqs musiqisindən xor partiyasında məharətlə istifadə edərək, xalq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini müasir texniki üsulların prizmasından keçirərək, çox orijinal və özünəməxsus əsərlər yaradırlar.

İ.Hacıbəyovun xor və simfonik orkestr üçün "Memorial" əsəri bu janrda bəstələnmiş parlaq musiqi nümunələrindən biridir.

Əsər 1982-ci ildə yazılıb, 4 hissədən ibarətdir. Silsilədə xor partiyası əsas musiqi ifadə komponentini təşkil edir. O, müəyyən daxili vahidliyi, ekspressivliyi, bununla yanaşı təmkinliyi, bəzi hallarda intonasiyanın "asketikliyi" ilə diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda silsilənin musiqi dramaturgiyasının inkişafında orkestrin rolu da böyükdür. Bəstəkar xor və orkestr partiyaları arasında faktura-tembr tarazlığına nail olub.

80-ci illərin kantata və oratoriyalarından danışdıqda N.Əliverdibəyovun adını çəkmək məqsədəuyğundur. Ümumiyyətlə, N.Əliverdibəyov yaradıcılığı müasir həyatın nəbzini tuta bilib və hər zaman onunla həmahəng inkişaf edib. Doğma vətənin həm uzaq tarixi, həm də bu günü daim sənətkarın maraq dairəsində olub. 80-ci illərdə yazılan "Lenin-Azərbaycan" kantatası da məhz bu səpkili əsərlərdəndir. Kantata Nəriman Həsənzadənin sözlərinə yazılıb, Sovet Azərbaycanının 60 illiyinə həsr edilib.

Giriş və 4 hissədən ibarət olan kantatada bəstəkar musiqi ifadə vasitələrinin köməkliyi ilə Sovet Azərbaycanın 60 illik təkamül yolunu əks etdirir. Xarakter etibarilə birincilə təzad təşkil edən ikinci hissə xalq şənliyi səhnəsidir. Buna görə də təsadüfi deyil ki, bəstəkar həmin hissədə xalq musiqisi nümunəsi olan "Heyratı" ritmik muğamından istifadə edir ki, bu musiqi materialı da simfonik orkestr və tarçalanların müşayiəti altında violin çalanlar dəstəsinə tapşırırlar. Bir qədər sonra bu musiqi mövzusu ilə yanaşı yeni musiqi materialı daxil edilir və iki melodik xətt polifonik şəkildə bir-birilə birləşir, səsləşir. İkinci musiqi mövzusu da xalq şənliyi səhnəsi ilə bağlı olduğundan xalq musiqisi nümunələrindəndir. Fortepianoda keçən aşiq musiqisinə bənzər

ritmik fonun müşayiəti ilə orkestrdə Şur-Şahnaz və Dilkəş muğamları səslənir.

A.Əlizadənin Nazim Hikmətin sözlərinə yazılmış “Bayram-sayağı” vokal-xoreoqrafik əsəri Vətən obrazını vəsf edən parlaq çalarlı janr kompozisiyasıdır. Təsadüfi deyildir ki, əsərin əsasını rəqs təşkil edir. Məlumdur ki, rəqs janrında da hər bir xalqın fərqləndirici xüsusiyyətləri qabarıq şəkildə özünü biruzə verir. Bəstəkar birnəfəsə, minimum ifadə vasitələri, rənglərdən istifadə edərək, sadə xalq rəqs formullarına istinad edərək, xalq rəqs mühitini, ruhunu təcəssüm etdirməyə çalışıb (əsər 3 dəqiqə davam edir). Buradan da simfonik orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətləri – tar, zurna, qoşa nağaranın daxil edilməsi irəli gəlir. Müəllif tematizmdə sırf xalq melodiyları, intonasiyları, ritmik formullarına müraciət edib.

“Bayramsayağı”nın musiqisi parlaq, təntənəlidir, partitura canlı, rəngarəng çalarlarla, koloristik tapıntılarla zəngindir.

Bəstəkarın şair N.Xəzrinin sözlərinə yazdığı “Halal zəhmət mahnısı” kantatası (1982) kənd zəhmətkeşlərinin əmək nailiyyətlərini vəsf edir. Əsərə “mahnı” adının verilməsi kantatanın 1 hissəliliyi, kompozisiyanın kuplet və nəqarətə bölünməsi, tematizmin melodikliyi ilə təsdiq olunur.

Kupletin əsasını (“Nəğməm ucaldı göyə”) “Şeyda xanım” lirik xalq mahnısının azad transformasiyası təşkil edir. “Qızıl bayraqlar başım üstə” xor nəqarəti epik-monumental, təntənəli himn kimi səslənir. Xorun ifasında aşiq instrumental musiqisinin intonasiyları özünü biruzə verir.

Beləliklə bəstəkar iki cür – pastoral-idillik və təntənəli-qəhrəmani tərzdə qədim doğma torpağımızı, onun müasir zamanədə zəhmət hünərlərini alqışlayır.

C.Abbasovun “Azərbaycan odası” (1981) ifadənin səmimiliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu əsər bəstəkarın qəhrəmani-patriotik mövzuya meyilini təsdiq edir. Xor partiyası sahəsində müəllif intonasiyanın demokratikliyi, melodik nəfəsin bilavasitəliyi yollarını axtarır.

80-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında xor musiqisi mühüm yer tutur. Xor musiqisinin inkişafı prosesində

ənənəvi cizgili yeni kompozisiya prinsipləri irəli sürülür. Bu janrda bəstələnmiş əsərlərdən İ.Hacıbəyovun iki *a cappella* xorunu, A.Əlizadənin “Qədimi laylay”, C.Abbasovun “Araxçının məndədir”, uşaq xoru üçün üç miniatürünü göstərmək olar.

A.Əlizadənin *a cappella* xoru üçün “Qədim layla”(1984) əsəri xüsusən diqqəti çəkir. Bəstəkar qədim laylada yüksək epos və xalq mənbələrinə istinad edir. “Qədim layla”nın əsasında lad və obraz cəhətdən təzad təşkil edən iki mövzu verilib.

Onlardan biri – lirik xəyalpərəst mahnıvari (segah), digəri isə skerso xasiyyətli (rast). I mövzu kənar hissələrin, II isə orta bölmənin tematizminin əsasını təşkil edir.

Əsərdə xalq musiqinin müxtəlif formaları – beşik mahnıları və oxşamalar üzvi surətdə bir-birinə sarılır. Laylaların klassik nümunələri həzinliyi, melodiyanın gözəlliyi və mövzusunun kiçik diapazonu ilə fərqlənir. Oxşamalar – cəld tempi, səlis rəqs ritmi ilə diqqəti cəlb edir.

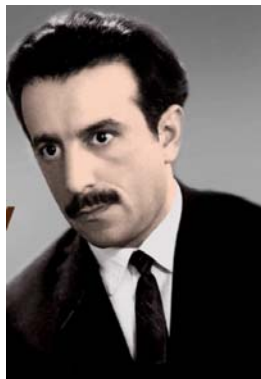
“Qədim layla” əsəri xalq musiqisinin sönməz bədii dəyəri və keyfiyyətini təsdiq edərək, Azərbaycan xor musiqisinin ən gözəl nümunələrindən biri sayıla bilər.

Beləliklə, 60-80-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kantata-oratoriya janrının təkamülü, onun yeniləşməsi, yeni silsilə formasının təşəkkülü, neoklassik prinsip ilə müasir yazı texnikası, onun xalq musiqisi, folklor ilə çulğashması, yeni tematizm və inkişaf üsulları, polifonik faktura və lad-harmonik vasitələrin kamilliyi özünü biruzə verir. Musiqinin bu sahəsinə aid olan əsərlər dinləyicini yeni musiqi məzmunu, boyaları, ifadə vasitələri aləminə daxil edir.

III fəsil

NAZİM ƏLİVERDİBƏYOV

(1926-1985)



Nazim Əliverdibəyov Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndələrindən biridir.

Onun yaradıcılığı 50-ci illərin sonu 60-cı illərin əvvəllərində formalaşmağa başlayıb. Bu istedadlı bəstəkarın musiqisi çox sadə, aydın və anlaşıqlıdır. Bu sadəliyin arxasında isə çox dərin və inandırıcı məna, səmimilik və ifadəlilik durur. O, öz yaradıcılığında müxtəlif müasir mövzulara və uzaq keçmişin obrazlarına müraciət etmişdir. Bütün bu əsərləri milli mənbələrlə vahid üzvi bağlılıq birləşdirir. Bəstəkar həmişə folklora böyük məhəbbət və ehtiyatla yanaşaraq, xalq musiqi janrlarının üslub xüsusiyyətlərini və əhval-ruhiyyəsini dərinlən duyur və dərk edirdi.

N.Əliverdibəyovun yaradıcılığı müxtəlif janrları əhatə edir. O, həm iri həcmli simfonik lövhələrə, həm də kiçik formalı əsərlərə maraq göstərərək, istər monumental ifadə tərzindən, istərsə də zərif kamera yazı texnikasından eyni dərəcədə məharətlə istifadə etmişdir.

Piano və vokal miniatürləri (pyeslər, prelüdlər, piano üçün “Skerso” və “Xatirə”, violonçel və piano üçün Sonatina, romanslar, mahnılar və s.) ilə yanaşı bəstəkar irihəcmli əsərlərin – o cümlədən, “Mingəçevir” simfonik poeması, iki balet süitası, “Cirtan” operası, “Muğam” xoreoqrafik lövhəsi kimi əsərlərin müəllifidir. Lakin N.Əliverdibəyovun yaradıcılığının əsas dəyəri hər şeydən öncə onun vokal-xor və uşaq musiqisi ilə müəyyən olunur.

N.Əliverdibəyovun yaradıcılığında vokal-xor musiqisi onun solistlər, xor və piano üçün “Azərbaycan” mahnısı, *a cappella* xoru üçün “Bayatı-Şiraz” muğamı və bir sıra xalq mahnılarının aranjimanları ilə təmsil olunur.

Həyat və yaradıcılığı

Nazim Ağalar oğlu Əliverdibəyov 1926-cı il avqustun 24-də Kislovodsk şəhərində Azərbaycanın tanınmış tikinti mühəndisi Ağalar Ələkbər oğlu Əliverdibəyovun ailəsində anadan olub. O, kərbəlayi Ələkbərin dördüncü, onun ikinci arvadı olan Tellinin isə birinci övladı idi. Telli xanım məşhur Vəzirovlar nəslinin nümayəndəsi idi. Kərbəlayi Ələkbərin bütün övladları – o cümlədən, Azərbaycana dahi Üzeyir Hacıbəyli bəxş etmiş qızı Şirin də həmçinin, musiqi qabiliyyətinə malik idilər.

O zamanlar “Qafqazın konservatoriyası” adlandırılan və musiqinin beşiyi hesab edilən Şuşa şəhərində Azərbaycanın bir sıra istedadlı müğənniləri və bəstəkarları yetişmişdir. Həvəskar musiqiçi olan Ağalar Əliverdibəyov Azərbaycanın musiqi tarixinə Azərbaycan muğamlarının və mahnılarının mahir bilicisi və gözəl texnikaya malik ifaçı kimi daxil olmuşdur. Məhz onun ifasında bir sıra melodiyaları dinləyərək Ü.Hacıbəyli, R.Qliyer, A.Zeynallı, F.Əmirov kimi bəstəkarlar sonralar öz əsərlərində istifadə etmişlər. Həmçinin, belə bir fakt məlumdur ki, bəstəkar

Səid Rüstəmov A.Əliverdibəyovun ifasında 200-dən artıq xalq mahnısını nota salaraq, 1967-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsinə daxil etmişdir.¹

Gözəl və düzgün səs quruluşuna malik olan A.Əliverdibəyov ibtidai məktəbdə, sonralar isə rus-türk məktəbində oxuduğu illərdə muğam ifaçılığı sənətini dərinlən öyrənirdi.

Bacısı Şirin ilə birgə o, şairə Xurşidbanu Natəvanın rəhbərlik etdiyi “Məclisi-üns”ün muğam dərslərində iştirak edirdi. A.Əliverdibəyov hələ gənc yaşlarından Azərbaycan musiqi tarixinə dair materialları toplamağa başlamışdı. Beləliklə, o, 200-dən artıq Azərbaycan xalq mahnılarını və təsniflərini toplayıb saxlamışdı. Elə həmin dövrdə A.Əliverdibəyov “İllüstrasiyalı musiqi tarixi” kitabını yazmaq qərarına gəlmişdi. 1960-cı ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan tarixi” kitabının XIX əsrin II yarısında Azərbaycan mədəniyyəti tarixinə həsr olunmuş fəslində bu barədə məlumat var. Kitabda Böyük İpək Yolunda yerləşən ölkələrin musiqi mədəniyyəti öz əksini tapıb. Bu kitab Azərbaycanda musiqi tarixi haqqında ilk ensiklopedik iş hesab edilir. Ağalar bəy həmin işə bir neçə onilliklər sərf edərək, onu özünün çəkdiyi rəsmlərlə tərtib etmişdi. Kitabda islam xalqlarının musiqi tarixinə həsr olunmuş fəsillər, o cümlədən “Azərbaycan” başlıqlı ayrıca fəsil var. Təəssüflər olsun ki, Sovet dönməində bu kitabın nəşrinə icazə verilməmişdi. Çünki Nazirlər Sovetinin xüsusi şöbəsi kitabda Azərbaycan muğamının İran musiqisi ilə əlaqələndirildiyini irad tutaraq onun nəşrinə qadağa qoymuşdu. Həmin kitabın əlyazması çox çətinliklə qorunaraq uzun illər Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılmışdır. 1987-ci ildə kitabın Azərbaycan musiqisinə həsr olunmuş fəslə senzuradan keçərək, ilk dəfə olaraq “Qobustan” jurnalında çap olunmuşdur (№ 3, 1987-ci il)².

Təbiidir ki, A.Əliverdibəyovun yaradıcılıq yolu sonralar onun övladlarının, xüsusilə də böyük oğlu Nazim Əliverdibəyovun taleyində öz əksini tapmışdır.

¹ S.Rüstəmov özü həmin nəşrin ön sözündə bu faktı qeyd edir.

² Ağalar Əliverdibəyov həmçinin “Harun əl Rəşid” muğam operasının müəllifidir.

N.Əliverdibəyov ilk musiqi təhsilini on iki yaşında olarkən, 1938-ci ildə A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun nəzdində yeni başlayanlar üçün xüsusi təşkil olunmuş qrupda alaraq, violonçeldə çalmağı öyrənmişdir. Sonra 1940-cı ildə konservatoriyanın nəzdindəki onillik musiqi məktəbinə keçirilmişdir. 1944-cü ildə həmin məktəbi müvəffəqiyyətlə bitirən N.Əliverdibəyov Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olaraq, İ.M.Turiçin violonçel sinfində təhsilini davam etdirmişdir. Bir neçə ildən sonra musiqi bəstələmək həvəsi onu bəstəkarlıq fakültəsinə¹ (professor C.Hacıyevin sinfinə) daxil olmağa səbəb olur. O, imtahan komissiyasına fortepiano üçün “Poema” və “Pyes”ini (1947) təqdim edir. Həmin illərdə A.S.Puşkinin sözlərinə bəstələnmiş “Çiçək” romansı da gənc müəllifin kamera janrı ilə xalq musiqi intonasiyalarının üzvi vəhdətini yaratmaq sahəsində ilk axtarışlarından biridir.

Konservatoriyanın iki fakültəsində təhsilini davam etdirməklə yanaşı N.Əliverdibəyov Musiqili Komediya Teatrının orkestrində violonçel ifaçısı kimi işləməyə başlayaraq öz ifaçılıq texnikasını təkmilləşdirir (1944-1949). Bəstəkarın bu dövrdə bəstələnmiş əsərləri sırasında fortepiano üçün “Xatirə” və “Skerso” pyeslərini, həmçinin violonçel ilə fortepiano üçün Sonatinanı qeyd etmək olar.

1951-ci ildən etibarən N.Əliverdibəyov onillik musiqi məktəbinin bəstəkarlıq sinfində pedaqoji fəaliyyətə başlayaraq, musiqi-nəzəri fənlər üzrə müəllim kimi çalışır.

1952-ci ildə N.Əliverdibəyov konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsini müvəffəqiyyətlə bitirir. Onun tələbəlik illərində yazılmış əsərlərindən Simli kvarteti (1950), irimiqyaslı “Qəhrəmanlıq uvertürası”nı (1951) və diplom işi kimi təqdim etdiyi “Mingəçevir” simfonik poemasını (1952) qeyd etmək olar. Dövlət İmtahan Komissiyası tərəfindən “əla” qiymətləndirilən Poema respublikanın musiqi ictimaiyyətinin marağına səbəb olmuş və dəfələrlə radio və televiziya da səslənmiş, dövlət konsertlərində ifa edilmişdir.

¹ Hələ yeniyetməlik illərində N.Əliverdibəyov fortepiano üçün kiçik pyeslər yazmışdı.

Poemadan sonra N.Əliverdibəyov müxtəlif janrlarda bir sıra əsərlər yazır. Belə ki, o, simfonik orkestr üçün iki balet süitasını – birinci süitanı 1956-cı ildə, ikinci isə 1957-ci ildə yazır. Hər iki süita proqramlı-təsviri musiqi janrına aiddir. Bu əsərlərin ayrı-ayrı hissələrinin başlıqlarında parlaq janr xüsusiyyətləri öz əksini tapır. Məsələn, ikinci balet süitasından “Hekayə”, “Toy rəqsi”, “Sevinc rəqsi”, “Adajio”, “Ümumi rəqs” və s. başlıqları bunu bir daha sübut edir.

Bəstəkarın vokal musiqisi sahəsində öz parlaq melodizmi və səmimi ifadəliliyi ilə fərqlənən bir sıra mahnılarını qeyd etmək olar.

N.Əliverdibəyov uşaqlar üçün də xüsusi bir həvəslə vokal əsərlər yazmışdır. Belə ki, onun “Pioner mahnısı” (sözləri F.Mehdiyevindir, 1954), “Fırça” (sözləri A.Şaiqindir, 1961), “Şanlı pioner” (sözləri İ.Coşqunundur, 1962) və s. mahnıları bu qəbildəndir.

N.Əliverdibəyovun xalq musiqisinin xor üçün aranjimanları müəyyən mənada onun yaradıcılıq laboratoriyasını təşkil edərək, bir sıra xor əsərlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Belə ki, Azərbaycan xalq mahnılarının özünəməxsus xüsusiyyətlərini dərinlən öyrənməsi və dərk etməsi sayəsində onun bir sıra görkəmli xor əsərləri – o cümlədən, “Qubanın bağlarında” (sözləri T.Mütəllibovundur, 1953), solistlər, xor və fortepiano üçün “Azərbaycan” (sözləri xalqındır, 1963) və geniş populyarlıq qazanmış klassik muğam – “Bayatı-Şiraz” (sözləri xalqındır, 1963) yaranmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, 1958-ci ildə N.Əliverdibəyov Ü.Hacıbəylinin “Əslə və Kərəm” və “Leyli və Məcnun” operalarının yeni redaktəsini hazırlamış, həmçinin A.Məşədibəyovun “Toy kimindir?” musiqili komediyasını harmonizə etmiş və orkestrləşdirmişdir.

N.Əliverdibəyov respublikanın dramatik teatrları ilə mütəmadi olaraq əməkdaşlıq edirdi. Belə ki, o, 1962-ci ildə M.Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Dramatik Teatrının M.F.Axundovun anadan olmasının 150 illiyinə həsr olunmuş “Hacı Qara” tamaşasına musiqi bəstələmişdi.

60-cı illərin sonlarında bəstəkarın C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası ilə sıx yaradıcılıq əlaqələri yaranmışdı. Həmin illərdə o, “Göllər kraliçası” (M.Mustafayevin ssenarisi üzrə, 1968) və “Biz balıqçılarıq” (O.Orucovun ssenarisi üzrə, 1969) kinofilmlərinə musiqi yazmışdır. 70-ci illərdə isə bəstəkar həmçinin “Bizim küçənin oğlanları” (1973) və “Qədim giləs ağacı” (1978) kinofilmlərinə musiqi yazmışdır.

Mərkəzi Televiziyanın sifarişi ilə bəstəkar bir sıra yeni televiziya filmlərinə musiqi yazmışdı: “Çarvadarların yolu ilə” (bədi film, 1974) və üçseriyalı televiziya filmi “Vulkana doğru gedirəm” (M.Hüseynin “Abşeron” romanı üzrə, 1976).

70-ci illərin əvvəllərində bəstəkar “Cırtan” operasını (libretto müəllifi R.Bağırovdur, 1968), “Nazxanım naz eyləyir” musiqili komediyasını (libretto müəllifi M.Əlizadədir, 1971), həmçinin solistlər və orqan üçün “Muğam” xoreoqrafik lövhəsini (“Bayatı-Şiraz” muğamı əsasında) yazır.

N.Əliverdibəyovun ictimai fəaliyyəti də xüsusi maraq doğurur. Uzun illər (1964-cü ildən) ərzində o, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə rəhbərlik etmiş, eyni zamanda bəstəkarlıq sinfində dərs demişdir. Həmçinin, N.Əliverdibəyov bir çox illər ərzində Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyət göstərərək, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənni üzrə müəllimlik etmişdir.

Bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığında uşaqlar üçün musiqi xüsusi yer tutur. Bəstəkarın bu sahədə yazılmış ən populyar əsərlərindən biri də N.Həsənzadənin sözlərinə, solistlər, uşaq xoru, violin çalanlar ansambli və simfonik orkestr üçün “Məktəblilər üçün kantata”dır (1967). Bu əsərdə gənc nəslin – məktəblilərin yaşayıb-yaratdığı müasir dövrün gerçəklikləri tam bədii reallığı və rəngarəngliyi ilə vəsf edilir.

Dörd hissədən ibarət olan Kantatanın musiqisi öz sadəliyi və şəffaflığı ilə, habelə lakonik ifadə tərzilə fərqlənir.

Kantatanın musiqi obrazları mahnı və rəqs janrları əsasında qurulmuşdur.

1970-ci ildə N.Əliverdibəyov özünün ən orijinal əsərlərindən birini – violin çalanlar ansambli və simfonik orkestr üçün

“Skerso” əsərini yazır. Bu parlaq əsərin premyerası Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında olmuşdu. Kollektiv uşaq ifası üçün nəzərdə tutulan “Skerso” respublika ictimaiyyəti tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılandı və gənc musiqiçilərin sevimli əsərinə çevrilərək onların repertuarında möhkəm yer tutdu.¹

“Bayatı-Şiraz” muğamının *a cappella* xoru üçün aranjimanı

N.Əliverdibəyovun yaradıcılığında xüsusi mərhələ təşkil edən əsərlərdən biri də klassik “Bayatı-Şiraz” muğamının *a cappella* xoru üçün aranjimanıdır. Bu əsər bəstəkarın lirik obrazlara meyil etməsinin bariz nümunəsidir. Xalq arasında çox sevilən və məşhur olan “Bayatı-Şiraz” muğamının lirik, həzin, insanı təlatümə gətirən, həyəcanlı və patetik melodiyası bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülü üçün geniş imkanlar açmışdı. Muğam melodiyasının xor üçün aranjimanını hazırlayarkən bəstəkarın qarşısında musiqi forması, harmonizasiya və polifonik faktura baxımından kifayət qədər mürəkkəb məsələlərin həll edilməsi dururdu.

Parlaq melodik xəttin ümumi quruluşunu pozmadan, improvizasiya sərbəstliyinə və zəngin melizmatikaya heç bir xələl gətirmədən, təbii dördsəsli xor ifa üsullarının axtarış tapılması çox vacib idi. Qeyd etmək lazımdır ki, müəllif muğamın özünəməxsus formayaradıcı xüsusiyyətlərindən istifadə edərək, klassik Bayatı-Şiraz muğamına xas müxtəlif ifadə vasitələrinin özəlliyini qoruyub-saxlamaqla dinləyiciyə çatdırmışdır. Buna görə heç də təəccüblü deyil ki, bəstəkar bütün diqqətini məhz melodikada cəmləşdirərək, onun mürəkkəb dönmələrini və rəvan inkişaf xəttini dərinləndirərək və instrumental müşayiətdən, həmçinin mətnəndən imtina edir (muğam ifaçılığı təcrübəsində mətn seçimi müğənni-xanəndənin istəyindən asılıdır).

¹ “Skerso” demək olar, həmişə müxtəlif əlamətdar tarixlərə həsr olunmuş yubiley konsertlərinin proqramına daxil edilirdi. O, həmçinin Bakı şəhərində H.Əliyev adına Sarayın açılışına həsr olunmuş konsertdə də ifa olunmuşdu.



N.Əliverdibəyovun *a cappella* xoru üçün Bayatı-Şiraz muğamının aranjimanı kompozisiya etibarilə kodadan ibarət üçhissəli quruluşa malikdir. Burada şöbələr obrazlı təzad deyil, daha çox janr təzadı yaradaraq təsnif (improvizasiyalı muğam-dəstgahların metroritmik cəhətdən ciddi təşkil olunmuş hissəsi) ilə assosiasiya təşkil edir. Əsərin orta hissəsi əsasən melodik xətlərin polifonik çarpazlaşması üzrə qurulan kənar hissələr ilə ziddiyyət yaradır. Bu hissə rəqsvari ritmi və geniş yayılmış “Aman ovçu” xalq mahnısının “yumşaq” harmonizəsi ilə fərqlənir.

Kənar hissələr tematik cəhətdən eyni olmasa da, bir-biri ilə məsafəli şəkildə uzlaşır və repriza bölməsi ekspozisiyada verilən inkişaf dalğasını davam etdirir. Seçilmiş musiqi quruluşuna uyğun olaraq, bəstəkar öz kompozisiyasını “Bayatı-Şiraz” muğamının üç şöbəsi – Mayeyi-Bayatı-Şiraz, Bayatı-İsfahan və Zil-Bayatı-Şiraz üzərində qurmuşdur.

Andantino

А...ман ов - чу,
Стрелок, мо - лю,

Ба, ба, бам. Ба, ба, бам. Ба, ба, бам. Ба, ба, бам.

Ба, бам, ба, бам. Ба, бам, ба, бам. Ба, бам, ба, бам. Ба, бам, ба, бам.

Дум, дум, дум, дум, дум, дум, дум, дум,

зур ма мэ - ни, мэн бу да -
не гу - би ме - ня, гор ди - тя

Ба, ба, бам. Ба, ба, бам. Ба, ба, бам.

Ба, бам, ба, бам. Ба, бам, ба, бам. Ба, бам, ба, бам,

дум, дум, дум, дум, дум, дум,

“Bayatı-Şiraz” muğamı N.Əliverdibəyovun yaradıcılığında ən əhəmiyyətli əsərlərdən biridir. “Sovetskaya kultura” qəzeti bu əsər barəsində yazmışdı ki, Klassik Bayatı-Şiraz muğamı N.Əliverdibəyov tərəfindən çox gözəl işlənmişdir. Burada lad xüsusiyyətləri və özünəməxsus milli intonasiyalar Avropa ifa tərzii ilə üzvi vəhdət təşkil edir. “Çelyabinskaya pravda” qəzetinin rəyçisi isə yazırdı ki, Klassik “Bayatı-Şiraz” muğamının əsrarəngiz melodiyası sanki quş kimi göylərə pərvazlandı.

“Bayatı-Şiraz” muğamı həmçinin, Səmərqənddə keçirilən və “Yaxın və Orta-Şərq xalqlarının şifahi ənənəli professional musiqisi və müasirlik” mövzusunda həsr olunmuş Beynəlxalq Simpoziumda da müvəffəqiyyətlə ifa olundu. Həmin əsər dirijor B.Umedjanovun rəhbərliyi ilə Özbəkistan SSR Dövlət Kapellasının və Teleradionun Xorunun ifasında səsləndi.

Azərbaycan bəstəkarının əsərinin geniş populyarlıq qazanması heç də təsadüfi deyil. Bu əsər hər bir dinləyicinin qəlbində onun öz şəxsi dünya duyumuna uyğun olan hissləri oyadır.

“Muğam” xoreoqrafik lövhəsi

1972-ci ildə N.Əliverdibəyov eyniadlı “Bayatı-Şiraz” muğamı əsasında digər bir əsərini – “Muğam” xoreoqrafik lövhəsini yazır. Əsər ilk dəfə Moskvada keçirilən Ümumittifaq xoreoqrafiya müsabiqəsində nümayiş olunmuş və dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır.¹

Bu əsərdə Bayatı-Şiraz muğamı yeni tərzdə istifadə edilmişdir. Musiqi lövhəsi özünəməxsus alətlər tərkibi üçün nəzərdə tutulmuşdur: orqan, arfa, zərb alətləri, müğənni. Xoreoqrafiya əlavə olaraq qiraətçi tərəfindən şərh olunur. İncə və eyni zamanda ziddiyyətli tembr rənglərinin bir-biri ilə çulğalaşması musiqiyə xüsusi ifadəlilik gətirir. Avropa alətlərinin bədii səslənmə keyfiyyəti Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə xas tembr “palitra”sını əks etdirməyə böyük imkanlar yaradır.

Bu orijinal musiqili-xoreoqrafik transkripsiya N.Əliverdibəyovun baletmeysterlər – R.Axundova və M.Məmmədov ilə yarıdıcılıq əməkdaşlığı nəticəsində yaranmışdır. Müsabiqədə əsərlər nümayiş etdirilərkən ən böyük müvəffəqiyyət demək olar ki, məhz onun payına düşmüşdü. Rəyçi E.İ.Şumilova əsər haqqında təəssüratlarını bölüşərək yazırdı: “Bu musiqi nömrəsi ilə birgə Moskva Konsert Zalına sanki bütün Azərbaycan daxil olaraq, onu öz həyəcanlı nəfəsi, cənub bitkilərinin tərəvətli ətiri, Xəzərin sərt küləyi və ulduzlu Qafqaz səmasını işıqlandıran parlaq

¹ Onun ifaçıları İsmayılova R. (orqan), Zeynalova A. (arfa), Hüseynov K. (xanəndə) və balet solistləri – Şirəliyeva T. və Pletnyov V. olmuşdur.

almazlarla doldurdu.”¹ Həqiqətən də, bu miniatür tamaşada xalq poeziyası, musiqi, vokal, rəqs bir-birini tamamlayaraq və zənginləşdirərək üzvi vəhdət yaratdı.

“Muğam” əsəri respublikamızın hüdudlarından uzaqlarda da nümayiş etdirildi. Harada ifa edilməsindən asılı olmayaraq, istər ölkəmizdə, istərsə də xarici ölkələrdə, bu əsər böyük müvəffəqiyyət qazandı. Fransanın Tuluze və Nitse şəhərlərində keçirilən Beynəlxalq Müasir Rəqs Festivalında əsər görkəmli ifaçılar Y.Maksimova və V.Vasilyevin ifasında təqdim olundu. Fransız qəzetlərində dərc edilmiş çoxsaylı resenziyaların birində deyilirdi ki, “Muğam”ın musiqisi qeyri-adi sehrə malikdir, onun dramaturji xüsusiyyətləri o qədər gözəldir ki, böyük insani hisslərə həsr olunmuş iri balet tamaşasının əsasını təşkil edə bilər. Xoreoqrafik lövhəni həmçinin italyanlar da seyr etdilər. Əsər baletmeyster R.Axundova tərəfindən İsveç şəhəri Malmödə “Stat teatr”ın səhnəsində tamaşaya qoyuldu (ifaçılar isveçli N.Simons və çex balerinası N.Drajilova idi).

“Muğam” – məhəbbət haqqında gözəl bir poemadır. Cilalanmış musiqili-xoreoqrafik quruluş, hisslərin səmimi ifadəsi bu bir pərdəli tamaşanın şöhrət qazanmasına səbəb oldu.

Musiqili səhnə əsərləri

N.Əliverdibəyov öz yaradıcılığında musiqili-səhnə janrına iki dəfə müraciət edib. O, “Cırtan” operasının və “Nazxanım naz oynayır” musiqili komediyasının müəllifidir. Hər iki əsərdə bəstəkar bu janrlara xas olan ənənəvi quruluşlara istinad etmişdir.

“Cırtan” operası – 60-70-ci illərdə Azərbaycanda yazılmış ikinci uşaq operasıdır.² Bu əsərin ilk tamaşası 1978-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında gerçəkləşdi: tamaşanın rejissoru – A.Nemətzadə, dirijor – K.Əliverdibəyov, baletmeyster – Q.Almaszadə, rəssam – E.Almaszadə, baş rollarda – D.Babayeva, X.Qasımova, S.Əzimi, F.Mehdiyev və b.

¹ Şumilova E.İ. Baletin milli özünəməxsusluğu. – M.:Знание, 1976, №1, s. 37.

² Azərbaycanda ilk uşaq operası – “Tülkü və Alabaş” Məmmədov İ. tərəfindən yazılmışdır.

“Cırtan” – uşaq nağıl-operasıdır. Əsərin süjetinin əsasını məşhur Azərbaycan xalq nağılı “Cırtan”ın motivləri təşkil edir (libretto müəllifi R.Bağırovdur).

Bəstəkar librettoçu ilə birgə nağılın müasir variantını yaratmağa çalışmışdır. Bununla əlaqədar olaraq əsərə yeni obrazlar – pionerlər və baş dəstə rəhbəri Lalə daxil edilmişdir. Məhz bu baxımdan operada iki ziddiyyətli aləm – müasir aləm və nağıl aləmi qarşılaşdırılmışdır.

İki aləmin ziddiyyəti operanın ideyasının dərinləşdirilməsi üçün çox vacib idi. Bu ziddiyyət ilk növbədə bəstəkara fantastik obrazlar vasitəsi ilə real, həyati xasiyyətlərin açılması, həmçinin uşaqlara nağıl dili ilə müasir dövrün problemlərinin anladılması imkanını yaradır.

Operanın əsas ideyası kəskin kolliziyalı vəziyyətlərlə öz orijinal dramaturji həllini tapır.

Uşaq operası janrının xüsusiyyətləri onun quruluşunda da öz əksini tapmışdır. Burada geniş inkişafı solo nömrələri demək olar ki, yox dərəcəsindədir. Onlar kütləvi səhnələrlə əvəz edilmişdir. Operada dramaturgiyanın və musiqi dilinin tədricən inkişaf edərək mürəkkəbləşməsi və gərginləşməsi prinsipi mühüm əhəmiyyət kəsb edir və bilavasitə uşaq auditoriyası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu baxımdan da operanın bütün tamamlanmış musiqi nömrələrinin quruluşunda əsasən üçhissəlilik xüsusiyyətləri özünü büruzə verir.

Məhz ziddiyyətli orta hissəsi olan üçhissəli quruluş uşaq opera janrının tədricən dinamikləşməsi prinsipinə uyğun olub, eyni zamanda musiqi nömrələrinin çərçivəsi daxilində üzvi surətdə uzlaşır və uşaqların musiqini asan qavramasına yardım edir.

N.Əliverdibəyovun digər səhnə əsərində – “Nazxanım naz eyləyir” musiqili komediyasında xalq musiqisinin prinsipləri maraqlı tərzdə istifadə edilmişdir. Parlaq melodik xətt, zəngin orkestr partiturası, tamamlanmış və quruluş etibarilə dəqiq işlənmiş musiqi nömrələri tələbkar tamaşaçıların zövqünə və tələbinə tamamilə cavab verirdi.

“Nazxanım naz eyləyir” musiqili komediyasının premyerası 1974-cü ildə Musiqili Komediya Teatrında olmuşdur. Burada

mahnıvari-rəqsvari musiqi nömrələri ilə vokal musiqi nömrələri üzvi vəhdət təşkil edir. Musiqi hadisələrinin məntiqi inkişafı melodik xətlərin zənginliyi və rəngarəngliyi ilə təsdiq edilərək, solistləri və orkestr partiyasını sıx şəkildə əlaqələndirir.

Komedianın bütün tamamlanmış musiqi nömrələrinin əsasını xalq musiqisinin mahnı-rəqs ritmləri təşkil edir. Bu xüsusiyyətlər əsərdə yeni “keyfiyyət”də – estrada musiqi janrında təqdim edilmişdir.

“Nazxanım naz eyləyir” musiqili komediyası müəllifin folklor incəsənətinin obraz-intonasiya sahəsinə və eyni zamanda müasir estrada janrına meyil etməsini bir daha sübut edir. Onun musiqisinin bünövrəsini məhz zəngin və tükənməz Azərbaycan xalq musiqisi təşkil edir. Milli qaynaqlara istinad onun əsərlərinin parlaq musiqi dilində, metroritmik zənginliyində, mahnıvari-lirik əhvalruhiyyəli orijinal harmonik dilində öz bədii əksini tapmışdır.

Nazim Əliverdibəyovun bəstəkarlıq yaradıcılığı daima həərəkətdə olan zamanın canlı əks-sədası kimi, həmişə dövrünün ən qabaqcıl fikirlərini ifadə etmişdir. Onun Azərbaycanın müasir həyatını əks etdirən ən parlaq əsərlərindən biri də “Azərbaycan” Kantatasıdır (1980).

N. Həsənzadənin sözlərinə yazılmış Kantata Azərbaycanın tarixi inkişaf yolunu musiqi ifadə vasitələri ilə təcəssüm etdirmişdir.

N. Əliverdibəyov çox erkən dünyasını dəyişdi (16 fevral 1985-ci il). Onun bəstəkarlıq təbiətini səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də onun yaradıcılıq istiqamətinə və üslubuna tamamilə cavab verən professional musiqi janrlarını düzgün seçmək bacarığından ibarət idi. N. Əliverdibəyovun əsərlərində peşəkar Avropa musiqisinin, həmçinin milli-xalq musiqisinin ən səciyyəvi cəhətləri bütün incəlikləri ilə öz bədii əksini tapmışdır. Şübhəsiz ki, hər bir bəstəkarın yaradıcılığının əsas qayəsini folklor incəsənəti təşkil edib və edəcək. Məhz onun sayəsində çox zaman bəstəkarın yazdığı musiqi müvəffəqiyyət qazanır və geniş kütlələr arasında məşhurlaşır.

N. Əliverdibəyovun çox səmimi və inandırıcı musiqisi daima dinləyicinin daxili aləminə sirayət edərək, onu həyəcanlandırır və yüksək insanpərvərliyi ilə özünə cəlb edir.

**Nazim Əliverdibəyovun Üzeyir Hacıbəylinin
akademik nəşrlərinin çapa hazırlanmasında
musiqi redaktoru kimi fəaliyyəti**

Görkəmli bəstəkar Nazim Əliverdibəyov bir sıra dəyərli əsərlərin – “Cırtan” operasının, “Muğam” xoreoqrafik əsərin, *a cappella* xoru üçün “Bayatı-Şiraz” muğamının, musiqili komediyanın, “Mingəçevir” simfonik poemasının və digər çoxlu simfonik və vokal, xor, uşaqlar üçün əsərlərin və kino musiqisinin müəllifidir. O, həm də Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə 20 ildən artıq rəhbərlik etmiş, gənc musiqiçi nəslin gözəl tərbiyəçisi olmuşdur.

Bu yazımda isə mən, Nazim müəllimlə yaradıcılıq təmasında olan illərdən, onun Üzeyir bəy Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin akademik nəşrinin çapa hazırlanmasında redaktor kimi fəaliyyətindən, bu çətin iş prosesində onun zəhmətkeş və peşəkar sənətkar kimi xüsusiyyətlərindən danışmaq istəyirəm.

Nazim müəllimlə ilk tanışlığım 1955-ci ilə aiddir. O vaxt Nazim müəllim bizə, 10-cu sinif şagirdlərinə “Azərbaycan ladları” fənnindən dərs deyirdi. Xalq musiqisinin kökləri ilə bağlı olan bu maraqlı dərslərdə Nazim müəllim dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin müəllimlik metodunu davam etdirir, onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsəri üzrə musiqimizin vacib nəzəri müddəalarını şagirdlərə aydınlaşdırıb öyrədirdi. Kompozisiya dərsi ilə yanaşı, o bu fənni həm məktəbdə və həm də konservatoriyada böyük həvəslə keçirdi.

1980-ci ildə məni Azərbaycan Elmlər Akademiyasının musiqi sənəti şöbəsinin rəhbəri vəzifəsinə təyin etdilər. Üzeyir Hacıbəylinin musiqi irsi çoxcildliyinin uzun illər boyu planlaşdırılmış nəşri işi müxtəlif səbəblərə görə ləngiyirdi. Gah deyirdilər ki, bu işin metodologiyası bizdə işlənilməyib, gah əlyazmaların azlığını, gah da maddi vəsaitin yoxluğunu bəhanə gətirirdilər. Həmin ildən bizim şöbə bu işə böyük şövq ilə başladı. Nəşrin Baş redaktoru, akademik Qara Qarayev birinci iki cildin redaktorluğunu Nazim Əliverdibəyova tapşırırdı. Baş məqalənin və elmi şərhlərin yazılması mənə həvalə edildi. Birinci cild Üzeyir

Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının partiturasından ibarət idi. Nazim müəllim bu işə böyük məsuliyyətlə yanaşdı. Mən Nazim müəllimə operanın bir neçə variantını, bəzi əlyazmaları təqdim etdim. O, həmin materialları bir-birilə tutuşdurur, Hacıbəyliyə mənsub olan yeganə variantı təyin edirdi. Məlumdur ki, akademik nəşr üçün musiqi əsərinin sonrakı təhriflərdən və əlavələrdən təmizlənmiş əsl müəllif mətninin olması vacibdir.

Ü.Hacıbəylinin bəzi əsərlərinin əlyazmaları ümumiyyətlə hifz olunmamış, bəziləri isə bizə yarımçıq şəkildə gəlib çatmışdır. Bu da təbiidir ki, böyük sənətkarın tam yaradıcılığını əks etdirən əsərlərinin külliyyatının nəşrini çətinləşdirirdi.

Biz Nazim müəllimlə bir neçə il Ü.Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin akademik nəşrinin redaktəsi və çapa hazırlanması üzərində işlədik. O, Üzeyir bəyin “Leyli və Məcnun” operasının partitutra və klavirinin (I və II cildlər) və “Koroğlu” operasının (III cild) (Rauf Abdullayevlə bərabər) akademik nəşrinin redaktəsini həyata keçirdi.

Bu iş prosesində biz dəfələrlə görüşmüşdük. Nazim müəllim operanın ayrı-ayrı yerlərini çalar, bəzi harmoniyaların gələcəkdə “Koroğlu”da nə cür səsləndiyini, inkişaf edib zənginləşdiyini göstərirdi. Mən Nazim müəllimin Hacıbəyli yaradıcılığını, onun harmonik dilini, üslubunu necə gözəl bildiyinə, duyduğuna heyran idim.

Partitura üzərində işimiz bitdikdə mən onu Moskvada nəşrin baş redaktoru Qara Qarayevə göstərdim. O, orkestrləşmədə bəzi cüzi qeydlər etdikdən sonra partituranı çap üçün imzaladı. Sonra birinci cildin musiqi redaktoru bəstəkar Nazim Əliverdibəyova kiçik bir məktub yazıb müəyyən yerlərdə nəfəsli alətlərdə ştrixlərin, nüansların və artikulyasiyanın dəqiqləşdirilməsini məsləhət gördü. Mən bu məktubu Nazim müəllimə çatdırdım. O, məktubu oxuyub Qarayevin qeydlərini sözsüz qəbul etdi və göstərişlərini yerinə yetirdi. Partitura Moskvanın “Советский композитор” nəşriyyatında yığılırdı.



Nazim Əliverdibəyov

Qara müəllim partiturası tərif edərək bu işin əhəmiyyətini və indiyə qədər heç kəs tərəfindən görülmədiyini dedi.

Nazim müəllim böyük həcmli “Leyli və Məcnun”un partiturasını qocaman musiqişünas Viktor Vinqradova göstərdikdə o, çox təəccüblə demişdi ki, “heç təsəvvür etməzdim ki, bu muğam operasında Hacıbəylinin özünün yazdığı musiqi belə çox olsun”.

“Leyli və Məcnun”un partiturasının nəşrindən sonra Moskvadan, Daşkənddən, Tbilisidən və digər yerlərdən dəyərli rəylər gəldi, mərkəzi və yerli mətbuatda çoxlu müsbət resenziyalar çıxdı. “Kommunist” qəzetində Fikrət Əmirovun “Üzeyir irsi” sərlövhəli məqaləsi xüsusilə seçilirdi. Fikrət müəllim həmin məqalədə yazırdı: “Leyli və Məcnun” partiturasının gözəl, sanballı nəşrini görən musiqiçilər sevinirlər ki, bu misilsiz sənət incisi yüksək elmi səviyyədə indiki və gələcək nəsillərə təqdim olunur. Deməli, bəstəkarın bütün musiqi irsini eyni ləyaqətlə, eyni yüksək vətəndaşlıq əzmiylə nəşr etmək üçün bizim səriştəli kadrlarımız, əsl professionallıqla yanaşan mütəxəssislərimiz vardır”.

Yadımdadır, Üzeyir Hacıbəylinin 100 illik yubileyi üçün “Koroğlu” operasının partiturasının redaktəsini başa çatdırmaq

lazım idi. Partituranın əvvəlki redaktoru Niyazi artıq vəfat etmişdi. Biz partituranın redaktəsi ilə əlaqədar bir neçə bəstəkara müraciət etdik. Lakin işin çətinliyini, böyük məsuliyyətin və vaxtın azlığını nəzərə alaraq onlar bu işdən imtina etdilər. Nəhayət, bu işi yenə də Nazim müəllim boynuna götürdü. O, ürəyinin və gözlərinin xəstəliyinə baxmayaraq, yuxusuna haram qataraq “Koroğlu”nun partiturasını redaktə etdi və vaxtında çapa çatdırdı.

1983-cü ildə Səmərqənddə musiqişünasların II Beynəlxalq simpoziumu keçirilirdi. Bizim nümayəndə heyətində Nazim müəllim və mən də var idim. Mən M.M.Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin nəzəri problemləri haqqında məruzə etməli idim. Onu da deyim ki, tapılmayan bu risaləni mənə verən də Nazim müəllim olmuşdu. Əlimdə olan M.M.Nəvvabın 1913-cü ildə çıxan “Vüzuhül-ərqam” kitabının nüsxəsi Ağalar bəy Əli-verdibəyova məxsus idi. Onu mənə əsər üzərində işləmək arzusunda olduğumu bilərkən Nazim müəllim təqdim etmişdi ki, bunun üçün ona həmişə minnətdar idim.

“Vüzuhül-ərqam” risaləsinin akademik nəşri Bakıda “Elm” nəşriyyatında 1989-cu ildə mənim tərəfimdən hazırlanıb çap edilmişdir. “Vüzuhül-ərqam”ın bu nəşrinin redaktoru da N.Əli-verdibəyov idi. (Risalə həm də “Qobustan” toplusunun 1976-cı il 3-cü nömrəsində bir sıra ixtisarlara çap edilmişdir). Qeyd etmək istərdik ki, Nəvvabın 1913-cü ildə Bakıda Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap etdirdiyi “Vüzuhül-ərqam” risaləsinin sonunda rus dilində bir vərəq verilmişdir. Həmin vərəqdə müəllifin adı “Navvab Mir Moxsin ibni Qadji Seid Axmed Şuşinskiy”, əsərin adı isə “Muzıkalnoye iskusstvo” kimi təqdim edilmişdir. Bəlkə elə ona görə bir sıra musiqi mənbələrdə M.M.Nəvvabın əsərinin adı “Vüzuhül-ərqam” deyil, “Muzıkalnoye iskusstvo” kimi verilmişdir.

Bu risaləni araşdırarkən onun cədvəllərində yerləşən muğamların quruluşu, tərkibi və s. haqqında qarşıya çıxan bəzi suallara cavab tapmağa ehtiyac duydum. Nazim müəllimə müraciət etdim. O, bu məsələləri aydınlaşdırmaq üçün tarzən Bəhram Mansurovla görüşməyi məsləhət gördü. Mən Nazim müəllimlə Bəhram müəllimlə getdim. Bizi maraqlandıran məsələləri ay-

dinləşdirdi, həm də sözləşdik ki, Bəhram müəllim tarda mənim məruzəmin müəyyən hissəsini müşayiət edəcək və münasib yerlərdə muğamların adlarını çəkəcək. B.Mansurov müəyyən məşqlərdən sonra yaddan çıxmış, unudulmuş muğam parçalarını bərpa edərək, bu cədvəldən bir parçanı səsləndirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, M.M.Nəvvabın cədvəldə verdiyi yolların açılması isbat edir ki, müəllif bunları yalnız elmi cəhətdən öyrənib mənimsəməmiş, o, həmçinin bunları özü də təcrübədə ifa etmişdir. Hər halda Bəhram Mansurov bu fikirdə idi. Bəhram müəllim M.M.Nəvvabın cədvəli üzrə indi unudulmuş və ifa edilməyən Azərbaycan, Şah Xətai kimi muğamları səsləndirmişdi. Bizim təqdim etdiyimiz Nəvvabın cədvəli üzrə bu muğam yolu aşağıdakı kimi idi. Çahargah, Novruzi-tərkib, Hicazi, Azərbaycan, Şah Xətai, Dilkəş.

İlk dəfə Mir Möhsün Nəvvabın cədvəlindən alınmış fraqment Səmərqənddə keçirilən II Beynəlxalq musiqişünaslıq simpoziyumunda mənim “Mir Möhsün Nəvvabın “Vüzuhül-ərqam” risaləsi” haqqında məruzəyə illüstrasiya kimi, daha sonra isə Bakıda M.M.Nəvvabın anadan olmasının 150 illiyinə həsr edilmiş elmi sessiya və konfranslarda, televiziyaadakı çıxışlarımda səslənmişdir.

Nazim müəllim bu simpoziyuma Bülbül adına musiqi məktəbinin bir neçə şagirdini aparmışdı. Onlar simpoziyumun konsertində iştirak edərək, hər biri muğam dəstgahının bir hissəsini məharətlə oxuyub böyük müvəffəqiyyət qazandılar. Onların ifası dinləyicilərə elə təsir etmişdi ki, çoxlarının gözləri yaşarmışdı.

Şübhəsiz, bu müvəffəqiyyətdə Nazim müəllimin böyük payı var idi. Məktəbdə muğam şöbəsinə o təşkil etmişdi, orada oxuyan uşaqlarla çox fəxr edirdi, onların inkişafı üçün hər cür şərait yaratmağa çalışırdı.

İndi artıq Nazim Əliverdibəyov cismən aramızda yoxdur. Lakin onun Bülbül adına məktəbə topladığı uşaqlar hal-hazırda da muğam oxuyub onun qoyduğu ənənəni davam etdirirlər. Nazim müəllimin redaktə etdiyi “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operalarının partitura və klaviri artıq çapdan çıxmışdır. Nazim Əliverdibəyovun musiqi mədəniyyətimiz üçün, onun inkişafı

üçün gördüyü işlər çoxdur. Onlar hələ uzun illər yaşayacaq və sevimli sənətkarın əziz xatirəsini yaşadacaqdır.

1984-cü ildə “İşıq” nəşriyyatında çapdan çıxmış “Leyli və Məcnun” operasının akademik nəşrini əvvəlki nəşrlə (1959-cu il) tutuşdurub Nazim müəllimin həyata keçirdiyi dəyişiklikləri musiqiçilərin nəzərinə çatdırmaq istəyirəm.

Bu iki klaviri tutuşdurarkən belə nəticələr alınır. 1959-cu il klavirində bir sıra hallarda Avropa harmoniyasının milli melosun quruluşuna mexaniki surətdə tətbiq edilmə üsulları müşahidə olunur, bu da əsərin milli intonasiya spesifikasiyinin ləğv edilməsinə səbəb olur. Məsələn, faktura sıçrayışlı bas xəttin hərəkəti, üçsəsliliyin səsləri üzrə hərəkət, aparıcı tonun gedişi və həlli, oktavalı ikiləşməsi, sıx, dolğun akkordun verilməsi belə üsullardandır.

Hazırkı klavirdə operanın fakturasının Azərbaycan musiqisinin səslənmə xüsusiyyətinə, Ü. Hacıbəyli partiturasına uyğunlaşması müşahidə olunur. Bu da, 1959-cu il klavirindən fərqli olaraq, bir sıra üsullarda özünü biruzə verir. Məsələn, fakturanın xeyli yüngülləşməsində, milli musiqi üçün xas olmayan ağır akkordların çıxarılmasında, tersiya quruluşlu akkordların kvartakvinta quruluşlu akkordlarla əvəz edilməsində, major-minora xas aparıcı tonlardan azad olunmasında, oktava ikiləşmələrin tersiyalı ikiləşmələr ilə əvəz edilməsində, fortepiano müşayiəti ilə melodiya arasında daha çox uyğunluqda və s. aşkar olunur.

Məlum olduğu kimi, müşayiətin melodikləşdirilməsi Ü. Hacıbəyli fakturasının səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir. Hazırkı klavirdə verilmiş melodizə üsulu musiqinin lad xüsusiyyətlərinin daha qabarıq şəkildə göstərilməsinə kömək edir.

İndi isə bu klavirlər arasındakı fərqlərdən bir qismini, musiqi misallarıyla göstərmək istədik. Şərti olaraq 1959-cu il klavirini “A” hərfiylə, klavirin hazırkı akademik nəşrini “B” hərfiylə qeyd edirik.

1) Müqəddimə, 1-ci xanə



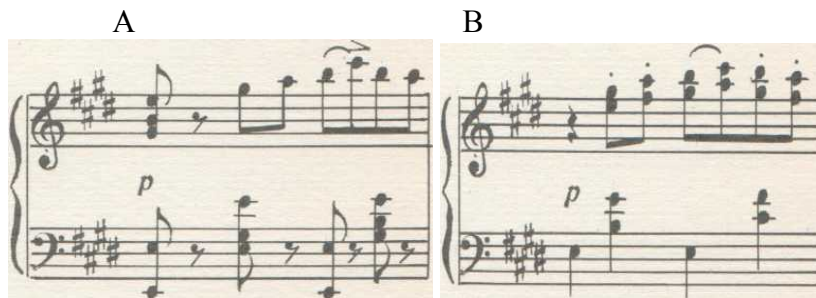
“A”-da fa-bekar qoyulmadığına görə opera səhvən re majorda başlanır.

2) “B”-də müqəddimənin ilk altı xanəsində cüzi faktura dəyişiklikləri edilmiş, klavir partituraya uyğunlaşdırılmışdır.

3) Nömrə 1, 1-ci xanə

“B”-də temp Maestoso-ya dəyişilmir, səslənmə də pianoya keçmir. Xanənin sonunda vurğu, ondan əvvəl isə pauza əlavə olunur, akkordlarda bəzi dəyişikliklər edilir.

4) Nömrə 2, 1-ci xanə



“B”-də melodik xətt tersiyalarla verilir, müşayiət isə kvarta quruluşlu akkordlara dəyişilir.

5) Nömrə 2, 6-cı xanə

A



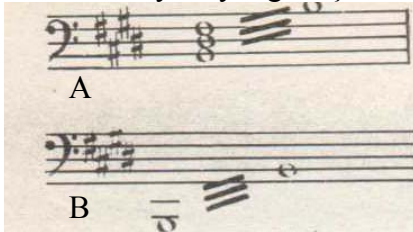
B

“B”-də melodik hissənin birinci variantı saxlanılır.

6) Nömrə 3, 5-ci xanə

Harmoniyanı yüngülləşdirən nümunələrdən biri:

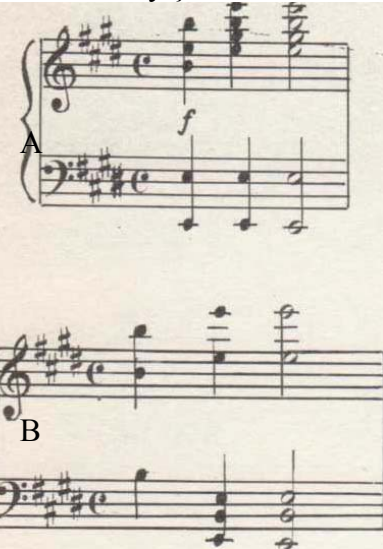
A



B

7) Nömrə 5, 1-ci xanə

Faktura dəyişikliklərdən biri:



8) Nömrə 6, 4-cü xanə
Melodik xətdə fərq vardır.



9) Nömrə 9, 7-çi xanə
“B”-də bu melodik xətt başqa çür qruplaşmışdır:
A



B



10) “A”-da muqəddimədən sonra birinçi pərdə, birinçi şəkil
və xor gəlir, “B”-də isə xor qeyd etdiyimiz kimi, proloqa
keçirilmişdir.

11) “Allegro”. Nömrə 21-dən 4 xanə əvvəl,
A



B



“B”-də müşayiət kvarta-kvinta səsli akkordlara dəyişdirilmiş, son sol notda trel əlavə edilmişdir.

12) “A” klavirin mətnində buraxılmış səhvlər Füzuli mətni əsasında yoxlanılıb, “B”-də aradan götürülmüşdür. Məsələn, Leylinin Şikəsteyi-fars üstə oxuduğu qəzəl orijinala əsaslanıb.

“B”-də belə verilmişdir:

**Yar həli – dilimi zar bilibdir, bilirəm
Dili zarımda nə kim var, bilibdir, bilirəm,
Mən nə hacət ki, qılam şərh ona dərdi-dilimi
Qamu dərdi-dilimi yar bilibdir, bilirəm!**

“A”-da isə həmin qəzəl bu çür yazılmışdır:

**Dili zarımda nə kim var, bilibdir, bilirəm,
Yar həli-dilimi zar bilibdir, bilirəm,
Mən nə hacət ki, qılam şərh ona dərdi-dilimi
Dili-zarımda nə kim var, bilibdir, bilirəm.**

13) Leyli və Məcnunun dueti. 1 ci xanə

A



B



“B”-də dəyişilmiş bu müşayiət demək olar ki, bütün nömrə boyu saxlanılır.

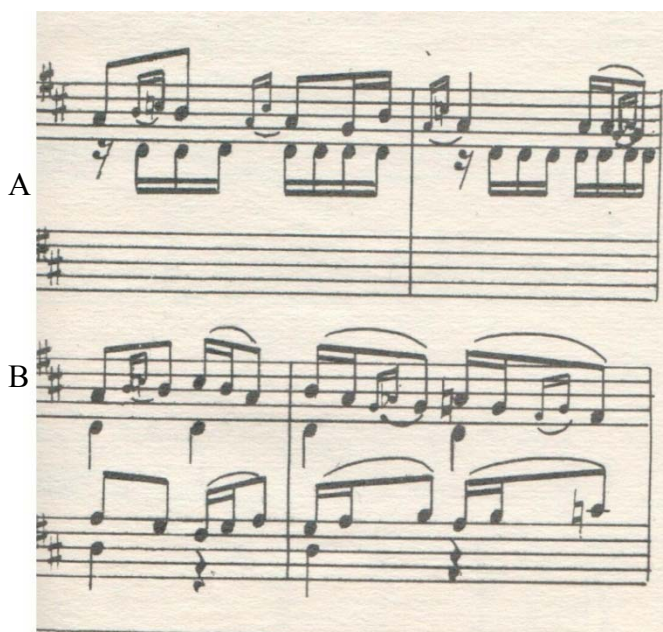
14) “B”-də Məcnunun Segah üstə (“Əraq” şöbəində) oxuduğu qəzəl yenə də orijinala uyğun aşağıdakı kimi bərpa edilmişdir.

**Bildim təriği -eşq xəternakdır, vəli
Mən dönməzəm bu yoldan ölüm olsa qayəti
Qəddin halakiyəm, düşə bilməm ayağına
Bir dərdə düşmüşəm ki, bulunmaz nihayəti**

“A”-da həmin qəzəl belə verilmişdir:

**Qəddin halakiyəm, düşə bilməm ayağına
Bir dərdə düşmüşəm ki, bulunmaz nihayəti
Bildim təriği -eşq xəternakdır, vəli
Mən dönməzəm bu yoldan ölüm olsa qayəti**

15) “Qızlar və oğlanların xoru”, Nömrə 33, 1-2 -ci xanələr. “A”-da sol əlin partiyası səhvən boş qalmış, yazılmamışdır. “B”-də bu səhv götürülmüşdür.



16) “Trio”. “A”-da iki tonallıqda fa major və lya majorda, “B”-də isə yalnız bir, lya major tonallığında verilmişdir.

“Trio”, 4-cü xanə.



Müşayiətdə fərq vardır:

17) “A”-da birinci pərdənin birinci şəklinin sonunda on bir xanəlik musiqi kodası səhvən verilməmişdir. “B”-də bu səhv aradan götürülmüş və partituraya əsasən bərpa olunub əlavə edilmişdir.

18) “Qızların xoru” “A”-da birinci pərdə 2-çi şəkildir, “B”-də isə ikinci pərdə 2-çi şəkildir. Bu xor “A”-da mi minor və sol minorda, “B”-də isə yalnız sol minorda verilmişdir. Qızların xoru Şur muğamının Simayi-şəms şöbəsinə yazılmışdır. Bu nömrənin harmonik müşayiətində biz daima mayənin alt pərdəsinin artırılmasına təsadüf edirik. Bu da səslənmə çəhətdən Bayatı-Şiraz məqamını xatırladır. Həmin səs melodiya bir dəfə də olsun artırılır, melodiya ilə harmoniya arasında ahəngin pozulmasına səbəb olur. “A”, səh. 63, 7, 10-cu, səh. 64, 3, 4, 7, 8, 14 və s. xanələr. “B”-də bu səs müşayiətdən çıxarılmışdır.

19) “B”-də “Vermə, vermə” xoru “A”-dan fərqli olaraq kiçik və birinci oktavalarla ifa edilir.

20) “İbn-Səlamın elçilərinin xoru” “A”-da mi minor və lya minorda, “B”-də isə yalnız lya minorda verilmişdir.

21) İbn-Səlamın evi, Leyli ilə İbn-Səlamın toy məclisi, “A”-da ikinci pərdə 3-ü şəkildir, “B”-də isə üçüncü pərdə 3-cü şəkildir. Həmin pərdənin giriş nömrəsinin musiqisində “A” klavirində aşağıda verdiyimiz 10-cu xanə buraxılmışdır. “B”-də həmin xanə bərpa edilmişdir.



22) “Qonaqların xoru” musiqi parçasının “A”-da 6, 13, 15 xanələrində rus dilində olan mətnlər öz səslərinin altında getməmişdir. Həmin səhv 118-ci səhifənin 2, 3, 4 və 10-cu xanələrində də müşahidə olunur.

23) “Meşə səhnəsi”. A da üçüncü pərdə 4-cü şəkildir. B də isə 4- cü pərdə 4-cü şəkildir.

24) “Giriş”, nömrə 120, 5-6-cı xanələr, B də sağ əlin melodiya və fakturası dəyişilmişdir.

Maestoso

A



B



Redaktənin ardı ilə tanış olmaq istəyənlər “Leyli və Məcnun” operasının klavirinin şərhlərinə müraciət edə bilərlər. (Bakı, Işıq, 1984, s. 226, şərhlərin müəllifi Zemfira Səfərovaadır.)

Nazim Əliverdibəyovun redaktə etdiyi digər əsərlər ilə tanış olmaq istəyənlər “Leyli və Məcnun” və “Koroğlu” operalarının partitutralarına müraciət edə bilərlər. Beləliklə, onun gördüyü çətin və dəyərli redaktorluq işinin nəticəsində indiki və gələcək nəsillər Üzeyir Hacıbəylinin bu ölməz əsərləri ilə bilavasitə təmasda ola bilərlər.

IV fəsil

NƏRİMAN MƏMMƏDOV

(1928-2015)



Azərbaycanın bəstəkarlıq məktəbinin şöhrəti hamıya bəllidir. Lakin bu şöhrət təkcə Üzeyir Hacıbəylinin, Qara Qarayevin, Fikrət Əmirovun, Tofiq Quliyevin, Niyazinin və digərlərin deyil, habelə bir sıra istedadlı, yüksək professional bəstəkarlara da əsaslanır. Həmçinin orta nəsil bəstəkarları adlandırılan bu sənətkarlar qrupu Azərbaycanın musiqi sənəti xəzinəsini xeyli zənginləşdirmiş, onların əsərləri dünya səviyyəsində rəğbətlə qarşılanmışdır. Onlardan biri də bəstəkar, alim-folklorçu, pedaqoq, Azərbaycanın Xalq artisti Nəriman Məmmədovdur .

Nəriman Məmmədovun yaradıcılığı məhsuldarlığı və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Opera janrı istisna olmaqla, bəstəkar, demək olar ki, musiqi sənətinin bütün janrlarında yaradırdı. Nəriman Məmmədov yeddi simfoniyanın müəllifidir: orqan üçün yazılmış Üçüncü simfoniya Avropanın ən məşhur konsert salonlarından olan Riqadakı Domsk kilsəsində səslənmişdir; Dördüncü simfoniya Hüseyn Cavidə ithaf olunmuş, Altıncıda isə Xocalı

faciəsi öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın qələmindən yeddi Konsert çıxmışdır: onlardan dördü fortepiano ilə orkestr üçün, digərləri tar, fleyta və orkestr üçündür. Nəriman Məmmədovun yaradıcılıq portfelində həmçinin üç oratoriya, üç kantata, “Humay” və “Şeyx Sənan” baletləri, dörd musiqili komediya vardır (onlardan üçü Tofiq Bakıxanovla birgə yazılmışdır). Bundan savayı, bəstəkarın qələminə 15 dram tamaşasına musiqi, kamera-instrumental əsərləri, 100-dən artıq mahnı məxsusdur.

Nəriman Məmmədov yaradıcılığının əhəmiyyət və dəyərini onun əsərlərini ifa edən sənətkarların parlaq adları da təsdiqləyir. Bunların sırasında müğənnilər Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Mirzə Babayev, Flora Kərimova, dirijor Rauf Abdullayev, orqan ifaçısı Tahirə Yaqubova, pianoçu Teymur Şəmsiyev və digər çoxsaylı istedadlı ifaçılar vardır. Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın bir çox əsərləri nəşr olunub və onların fond yazıları mövcuddur.

Nəriman Məmmədov 1928-ci ildə Naxçıvan şəhərində anadan olmuşdur. Hələ erkən yaşlarından musiqiyə aşıq olaraq, o, Məktəblilər evinin musiqi dərnəyində tar üzrə məşq etməyə başlayır. Parlaq musiqi qabiliyyətinə malik olan, doğma yurdunun mahnılarını gözəl bilən uşaq tarda improvizə etməyi çox xoşlayardı. Naxçıvan musiqi məktəbində oxuyarkən Nəriman, tarda çalmaqla yanaşı musiqi nəzəriyyəsinə də böyük maraq göstərir. Məhz buna görə, təhsilini davam etmək məqsədilə Bakıya köçən gənc musiqiçi Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun (hal-hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) həm xalq çalğı alətləri, həm də musiqi nəzəriyyəsi bölmələrinə daxil olur. Musiqi Kollecinə bəstəkarlıq üzrə onun müəllimi istedadlı pedaqoq və bəstəkar Mədhət Əhmədov idi. Yeri gəlmişkən deyək ki, o bir çox istedadlı və məşhur bəstəkarlarımızın müəllimi olmuşdur. Onlardan Vəlif Adıgözəlovun, Aqşin Əlizadənin, Xəyyam Mirzəzadənin, Emin Sabitoğlunun həm də Nəriman Məmmədovun. Burada biz onun həyat və yaradıcılığı haqqında qısa məlumat verməyi lazım bildik.¹

¹ XX əsrdə yazıb yaranan Azərbaycan bəstəkarları sırasında Mədhət Əhmədovun yerini əlahiddə qeyd etmək lazımdır. O, yaşlı nəsil Azərbaycan bəstəkarlarının istedadlı nümayəndələrindən biri idi. Mədhət Əhmədov çoxsaylı

simfonik, kamera-instrumental, vokal, xor və uşaqlar üçün müxtəlif səpkili əsərlərin müəllifidir. Onun simfonik orkestr üçün “Cəngi”, “Bəhram Gur” simfonik poemaları, violonçel konserti Azərbaycan musiqi xəzinəsinin qiymətli inciləri sırasındadır. Mədhət Əhmədovun yaradıcılığında uşaqlar üçün yazılmış musiqi əsərləri öz janr müxtəlifliyi, rəngarəngliyinə görə xüsusi yer tutur. Onun “Şəngülüm-Məngülüm” nağılı əsasında süitəsi, çoxlu sayda uşaq mahnıları, pyesləri – yaradıcılıqlarında uşaqlar üçün musiqiyə xüsusi yer verən bəstəkar – sələfləri üçün böyük bir məktəbdir. Yaradıcılığında müxtəlif musiqi janrlarına müraciət edən bəstəkar, həmçinin musiqiçi-ictimai xadim qismində öz sözünü deyə bilmiş mötəbər şəxsiyyət, təcrübəli və istedadlı pedaqoq kimi də Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində özünəməxsus yer tutmuşdur.

1914-cü il sentyabrın 14-də Bakıda neftçi-mühəndis ailəsində dünyaya gələn Mədhət Məmməd Həsən oğlu Əhmədov orta məktəbi bitirdikdən sonra Konservatoriyanın kontrabas sinfinə (işçi fakültəsinə) daxil olur. Həmin illər Azərbaycanda milli musiqiçi kadrlarının yetişdirilməsi məsələsi çox aktual bir problem kimi gündəmdə idi və elə bu səbəbdən 1934-cü ildə M.Əhmədov Rusiyanın Leninqrad şəhərinə (indiki Sankt-Peterburq şəhərinə) musiqi təhsilini davam etdirmək üçün ezam olunur. Leninqrad Konservatoriyasının professorları X.S.Kuşnaryov (kompozisiya) və M.O.Şteynberqin (alətsünaslıq) sinfində bəstəkarlıq sənətinin sirlərini mənimsəyən (həmçinin D.Şostakoviçin dərslərində də könüllü iştirak edən) Mədhət Əhmədov çox sonralar, artıq Bakıda yaşadığı dövrdə, o illərin təəssüratlarını, möhtərəm müəllimlərindən öyrəndiklərini, əldə etdiyi təcrübəni, onlarla ünsiyyətdən qazandığı dəyərli anları öz tələbələri ilə bölüşəcək. Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın müəllimlərindən M.O.Şteynberq, N.A.Rimski-Korsakov məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olması ilə yanaşı, rus bəstəkarlarının böyük bir qisminin, o cümlədən D.Şostakoviçin də müəllimi olmuşdur. Mədhət Əhmədovun ilk əsərləri də elə məhz burada, Leninqrad Konservatoriyasında təhsil aldığı zaman işıq üzünə görünür. Bu, kamera və vokal musiqisi janrlarında bəstələnmiş kiçik həcmli musiqi əsərləri idi.

Lakin İkinci Dünya Müharibəsinin başlanması M.Əhmədovu musiqi təhsilini yarımcıq qoyaraq, Bakıya geri dönməyə məcbur etdi. Böyük Vətən Müharibəsi başladıqda bir çox gənc Azərbaycan bəstəkarları – Əşrəf Abbasov, Süleyman Ələsgərov, Fikrət Əmirov, Niyazi, Zakir Bağirov, Rauf Hacıyev və başqaları, o cümlədən də Mədhət Əhmədov, musiqişünaslardan Məmməd Saleh İsmaylov və Xanlar Məlikov Sovet Ordusu sıralarına çağırıldı. Respublikanın Bəstəkarlar İttifaqına Xalq Kommissarları Soveti tərəfindən gəndərilən təcili sərəncamda bəstəkarları hərbi mövzuda vətənpərvərlik ruhunda əsərlər yaratmağa sövq etmək məqsədi ilə yeni vəzifələr müəyyən edilmişdi. Bu musiqi əsərləri insanların mənəvi ruhuna təsir etməli, onlarda qələbə iradəsini, böyük savaşı müsbət nəticəsinə inam hissini gücləndirməli idi.

Xalq Kommissarları Soveti tərəfindən göndərilən sərəncama müvafiq olaraq, tərkibində Ü.Hacıbəyli, Niyazi, Bülbülün də yer aldığı komissiya yaradılmışdır və iki gün müddətində respublika rəhbərliyinə təqdim etmək üçün iş planının hazırlanması, həmçinin Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən müsbət rəy almış hərbi mövzuda yeni əsərlərin təcili səsyzması üçün not kataloqu yaradılması haqda qərar qəbul edilmişdir. Tezliklə, cəbhədə yaralanandan sonra təxsis olunmuş bəstəkarlar geri dönməyə başladılar. Onların sırasında M.Əhmədov da var idi.

Məhz bu dövrdə Məhdət Əhmədov hərbi mövzuda bir sıra musiqi əsərlərinə imza atmışdır – 2 süita (1942, 1944), “Qəhrəmanlıq” uvertürası (1945), skripka və orkestr üçün “Poema” (1945), vətənpərvərlik ruhunda bir neçə mahnı.

Müharibə illərində Bakı Konservatoriyasında təhsilini davam etdirməklə yanaşı (B.İ.Zeydmanın sinfində) o, fəal ictimai fəaliyyətə də başlayır. Azərbaycan Konsert Birliyində, Respublika Uşaqların Bədii Təربiyəsi Evində M.Əhmədov genişmiqyaslı ictimai və mədəni-kütləvi işlər aparır. 1942-1944 illərdə Azərbaycan Dövlət Radio Komitəsində musiqi yayımı redaktoru, 1945-1947-ci illərdə isə İncəsənət İşləri üzrə İdarənin yanında Azərbaycan Konsert Birliyinin rəhbəri olmuşdur.

1949-cu ildə Məhdət Əhmədov B.İ.Zeydmanın kompozisiya sinfi üzrə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirmişdir. 1948-ci ildən Bülbül adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbində musiqi nəzəriyyəsi fənnini tədris etmiş, 1950-1953-cü illərdə isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında kompozisiya sinfi üzrə köməkçi-assistent qismində fəaliyyət göstərmişdir. 1954-1963-cü illər ərzində Asəf Zeynallı adına Musiqi Məktəbinin direktoru vəzifəsində çalışmışdır.

M.Əhmədovun milli musiqi mədəniyyətimizdə ən böyük xidmətlərindən biri də onun pedaqoji fəaliyyətidir. Azərbaycan bəstəkarlarının böyük bir nəsli məhz onun yetişdirməsidir. İstər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində, istərsə də Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda dərs dediyi müddətdə, M.Əhmədov külli sayda istedadlı gənclər və yeniyetmələrin musiqi duyumunu aşkar etmiş, onların gələcəkdə peşəkar bəstəkar kimi yetişməsində böyük rol oynamışdır. Bu gənclərdən bir çoxlarının gələcəkdə məhz bəstəkarlıq ixtisasını seçməsinə M.Əhmədov təkan vermiş, onlara bu yolda ilk xeyir-duanı məhz o vermişdir.

Vasif Adıgözəlov, Xəyyam Mirzəzadə, Emin Sabitoğlu, Aqşin Əlizadə, Oleq Felzer, Nəriman Məmmədov, İbrahim Məmmədov, Əziz Əzizov, Leonid Vaynşteyn, Oqtay Kazımov, Azad Ozan Kərimli və 30-a yaxın digər bəstəkarlar M.Əhmədov məktəbinin yetirmələridir. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında M.Əhmədov əsasən alətsünaslıq fənnini aparırdı. Gözəl partitura ustası olan bəstəkar alətsünaslığın incəliklərini yetişməkdə olan gənc musiqiçilərə sehvə-sehvə öyrətmışdir.

Texnikumda təhsilini bitirdikdən sonra Nəriman Məmmədov, Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (hazırkı Bakı Musiqi Akademiyası) yenə də iki ixtisas – musiqi-şünaslıq və bəstəkarlıq üzrə qəbul edilir. Burada onun müəllimləri Cövdət Hacıyev, Əhməd Bakıxanov, Soltan Hacıbəyov, Lüdmila Karagiçeva, Nikolay Çumakov kimi böyük simalar olmuşdur. Nəzərə alsaq ki, gələcək bəstəkar bir müddət həmçinin Moskva Dövlət Konservatoriyasında da təhsil alırdı, onun tələbəlik illərində almış əsaslı bilik bazasını təsəvvürə gətirmək olar.

Tələbəlik illərinə bir sıra maraqlı əsərlərinin yazılması aiddir. Onlardan “Məlik Məmməd” simfonik süitasını, Simfoniyyə-tanı, simli Kvarteti, Üzeyir Hacıbəylinin xatirəsinə fortepiano Triosunu qeyd edək. Diplom işi kimi “Dramatik poema” təqdim olunmuşdur. Artıq bu əsərlərdə gənc bəstəkarın professionallığı, bədii təxəyyülü, milli köklərlə sıx əlaqələri, inkişafli kompozisiya formalarına meyil göstərilməsi özünü büruzə verir.

1961-ci ildə konservatoriyanı bitirdikdən sonra Nəriman Məmmədov bədii maraqlarının nadir bolluğunu nümayiş etdirərək, fəal yaradıcılıq işini davam edir. Bəstəkarın çalışdığı və dəyərli irs qoyduğu əsas janrlara müraciət edək.

Instrumental musiqi

Nəriman Məmmədovun janr məzmununa görə müxtəlif olan instrumental musiqisi Azərbaycan incəsənətində dərin iz buraxmış bir sıra əsərlərlə təmsil olunur. Bir neçəsinə nəzər salaq.

Midhət Əhmədovun qazandığı bir çox dövlət mükafatları sırasında 1978-ci ildə layiq görüldüyü Azərbaycanın Əməkdar Müəllimi fəxri adı, bəlkə də, ən qiymətlisidir. Çünki hər bir istedadlı yaradıcı şəxs, incəsənətin hansı sahəsində çalışmasından asılı olmayaraq, öz sənəti ilə, yaradıcılıq yolu ilə sələfləri üçün nümunə, pərəstiş obyektinə ola bilər. Yalnız çox nadir hallarda əsl sənətkar peşəkar müəllimə, ustada çevrilir. M.Əhmədov da o nadir sənətkarlardandır ki, ona bu şərəfi yaşamaq nəşib olmuşdur. Bəstəkar Midhət Əhmədov 1980-ci ilin dekabrında vəfat etmişdir.

Kamera orkestri üçün simfoniya (1967) Dörd hissəli silsilə həlak olmuş qəhrəmanların xatirəsi kimi səslənən kədərli leyto-braza malikdir.

Bayatı-Şiraz ladında olan, çağırış intonasiyaları ilə dolğun giriş mövzusu mühüm dramaturji əhəmiyyət daşıyır və əsərin konsepsiyasına qəhrəmanlıq məqamı gətirir. Həmin mövzu sonradan bütün simfoniyanı tamamlayaraq, sanki onun əvvəli və sonu arasında bir növ bağ əmələ gətirir. Bu da, öz növbəsində, bütün silsilənin qavranılmasının tamlığını təmin edir.

Birinci hissə sonata formasındadır. Enerjili, qətiyyətli əsas partiya, xalq kütlələrinin dönməz yerişi ilə assosiasiya yaradır. Onun polifonik toxumasında üç xətt seçilir – bütün orkestrin, ayrıca fortepianonun və ksilofonun. Bunların hərəsi muğam intonasiyasının sərbəst inkişafını təşkil edir.

Köməkçi partiya yeni lad sferasında, lirik Şurda səslənir. Onun daxil olması ilə emosional gərginlik artır. İşlənmədə bütün silsilənin leyto-brazı olan matəm epizodu peyda olur, formasına görə güzgülü reprizada gərginlik azalır, hissənin sonunda isə yoxa çıxır.

İkinci hissədə musiqi materialı muğamın tədrici inkişafı prinsipləri üzrə inkişaf edir. İlk dinclik ovqatından sonra musiqi tədricən aramsız inkişaf edir, orkestr səslənməsi dolğunlaşır. Hər dəfə daha zil səslə istinad nöqtələrinin əldə edilməsi ilə musiqinin xarakteri dramatikləşdirilir. Bütün bunlar məntiqi kulminasiyaya – birinci hissədəki matəm epizoduna gətirib çıxarır.

Üçüncü hissədə – Skersoda yeni obrazlar yaranır. Tərzinə görə dəstgahdakı rəngə yaxın olan zərif və səlis mövzu, aşırıq səslənmələrini xatırladan harmoniyalar fonunda keçir. Orta bölmədə hissənin skersolu səciyyəsi daha da kəskinləşir. Qəflətən həlak olmuş qəhrəmanların xatirəsi kimi səslənən leyto-braz – kədərli epizod müdaxilə edir. Sonra isə yenidən ilkin əhval-ruhiyyə qayıdır.

Dördüncü hissədə – Finalda xalq kütlələrinin azadlıq uğrunda mübarizəsinin pafosu əks etdirilir. Orta bölmədə yenidən matəm epizodu – həlak olanların leyto-brazı səslənir. Repriza və kodanın iti templi musiqisi iradəli, enerjili obrazı təsdiqləyir.

Simfoniyanın sonunda isə, bayaq qeyd etdiyimiz kimi, giriş mövzusu səslənərək, silsilənin əvvəli və sonu arasında lad-intonasiya və obraz əlaqələri qurur.

Simlilər, litavralar və fortepiano üçün simfoniya (1970)

Əsər çağırış intonasiyaları ilə başlanır. Zil simlilərdə səslənən və sonradan fortepiano və litavralara keçən bu punktir motiv bütün sonrakı inkişaf üçün bir növ tezis kimi qavranılır.

Birinci hissə sonata formasında şərh edilir. Əsas partiya çox cəld və vüsətlidir. Burada müxtəlif Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi janrları üçün səciyyəvi olan üsulların üzvi qatışıq müşahidə olunur, məsələn, muğam tərzli mövzunu bəm simlilərdə aşiqsayağı akkordlar müşayiət edir. Köməkçi partiya sakit və kantilena ruhludur. İri uzunluqlarla şərh edilməsi ona vüsətli xarakter verir.

İşlənmənin əvvəlində lirik düşüncə xarakterli yeni epizod peyda olur. Tətbiq edilən polifonik üsullar inkişafın gərginlik və intensivliyini daha da artırır. Bütün bunlar yığcam, lakonik rep-riza ilə ifadəli təzad təşkil edir.

İkinci hissə – Allegretto – rəqs xarakterindədir. Simlilərin pitsikato və tremolosu fonunda birinci violinlər zərif valsvarı melodiya aparır. Bütövlükdə rəqs xarakteri saxlayan orta bölmədə litavraların ostinatolu xalq-rəqs ritmik fiqurları fonunda mərd, qəhrəmanlıq tərzli mövzu səslənir.

Üçüncü hissə – Largo – dərin lirik hissləri təcəssüm etdirir. Birinci hissənin girişindəki, kimi, burada da başlanğıcda səsləşmə prinsipindən istifadə edilir: violonçel və kontrabasların improvizasiyalı muğamsayağı ibarəsinə zil simlilərin və sonradan litavralar və fortepianonun qısa ifadəli motivləri cavab verir. Orta bölmədə birinci violinlərə nəğməli melodiya tapşırılır: sonradan həmin melodiya intensiv inkişafa məruz qalaraq, daha da gərginləşir. Lirik əhval-ruhiyyənin qayıtması emosional zəngin **Largo**-nun musiqi inkişafının təbii nəticəsi kimi qavranılır. Kodada birinci hissənin musiqi materialı səslənir – əvvəlcə əsas partiya, sonradan müqəddimədəki motiv-tezis: bunlar simfoniya xüsusi bir tamlıq verir.

Fortepiano və simfonik orkestr üçün İki saylı konsert (1973)

Bu əsərdə klassik konsert janrının ənənələri (üçhissəli silsilə, birinci hissənin sonata forması, lirik ikinci hissə, finalın virtuoza-luğu) muğamın formayaradıcı prinsipləri ilə üzvi şəkildə birləşib. Konsert mürəkkəb dissonanslı harmonik komplekslərin və kəskin ritmlərin bolluğu ilə seçilir. Muğamın təsiri həm də solo fortepiano-nun virtuoza-effektli, reçitativ-improvizasiyalı fakturasında özünü göstərir. Birinci hissənin dramatikliyi, ikinci hissənin dalğın düşüncəli lirikası və finalın bayramsayağı rəqsvari xarakteri Konsertin obraz məzmununu təşkil edir.

Birinci hissəni açan enerjili iradəli intonasiya, leytmotiv əhəmiyyəti daşıyır. Əsərin bu növ intonasiya məğzini təşkil edən leytmotivdən bir çox tematik elementlər törəyir.



Həmin leytmotivdən inadlı və hərəkətli əsas partiya əmələ gəlir. Onun inkişafı muğamın düzülmə prinsipinə əsaslanır. Bununla belə müəllifin müasir bəstəkarlıq təfəkkürü də özünü büruzə verir.



Köməkçi partiya da ilkin intonasiya məğzindən törədilərək, təcəssüm etdirdiyi obrazı elegiya boyaları ilə bəzəyir və muğam improvizasiyasını xatırladır. Onun bəzi elementləri xalq çalğı alətlərinin səslənməsi ilə assosiasiya yaradır. Köməkçi partiya fortepianoda keçirilir.



Lirik **ikinci hissənin** də tematizmi əsas intonasiyaya – Çahargah ladının motiv elementinə əsaslanır. Bu hissədə mövzu və variasiya forması muğamın formasının inkişaf qanunauyğunluqları ilə uzlaşır. Hər variasiyada ilkin materialın ritmik strukturu və intonasiya quruluşu, habelə lad-harmonik müşayiəti dəyişilir. Bütün bunlar obraz məzmununun zənginliyinə gətirib çıxarır.





Üçüncü hissə – skerso-tokkata xarakterindədir. Burada sanki xalq bayramı zamanı şən rəqs mənzərəsi təqdim olunur. Birinci hərəkətli mövzunun melodik naxışlı melodiyasında, instrumental qrupların incə dəyişmələrində aşıq yarışmalarının – dəyişmələrin ab-havası ilə oxşarlıq qeyd edilir.

Orta bölmənin dalğın fikirlərlə ikinci hissənin lirik variasiyaları ilə səsləşir.

Reprizada birinci tokkatalı mövzu daha mərdanə səslənir və xarakterinə görə mübariz “cəngi”yə və qəhrəmani “yallı”ya bənzəyir.

Orqan üçün sonata (1974) – ölkəmizdə bu alət üçün bəstələnmiş maraqlı əsərlərdən biridir. Burada çoxhissəli muğam silsiləsi – dəstgaha xas olan inkişaf prinsipləri yaradıcı surətdə yenidən mənalandırılıb. Birhissəli formanın bütün bölmələri bir-birindən dəqiq ayrılaraq, musiqi materialının bu və ya digər ladda inkişafına əsaslanır. Bununla yanaşı əsərdə sonata formasının cəhətləri də müşahidə edilir.

Əzəmətli girişdə Şur-Şahnaz ladında improvizə tərzli aramlı musiqi səslənir. Tipinə görə muğamsayağı olan giriş mövzusunda Şur-Şahnazdan Çahargaha və geri Şur-Şahnaza lad modulyası verilir.

Təzadlı olmayan əsas və köməkçi partiyalar bir-birini tamamlayaraq, dalğın düşüncə əhval-ruhiyyəsi yaradır. İşlənməyə

müəllif üçün çox səciyyəvi olan muğam inkişaf prinsipindən istifadə edilir.

İşlənmədən sonra gələn bölmə rəqs xarakterindədir və Şur ladındakı rəngə yaxındır. Mövzunun çoxsaylı variasiya dəyişiklikləri müxtəlif janr rəsmlərinin kaleydoskopunu xatırladır. Tədricən orqanın səslənməsi zəifləyir və bununla sanki işıqlı, səsküylü günün sakit gecə ilə əvəzlənməsi təsəvvürü yaranır.

Xalq çalğı alətləri orkestri üçün Zərbi-muğam (1978)

Məlum olduğu kimi, zərbi-muğamlarda metroritm cəhətindən sərbəst olan vokal improvizasiya metrik mütəşəkkil və ritmik dəqiq instrumental akkompanimentlə müşayiət olunur. Adı çəkilən əsər – şifahi ənənəli milli musiqi janrının orkestr vasitələri ilə təəcəssümünün maraqlı bir nümunəsidir.

Əsərin özü beşhissəli süitanı təşkil edir. Burada Şur, Çahargah və Hicaz muğamlarının qanunauyğunluqları yaradıcı surətdə tətbiq olunur. Hər hissə olduqca çoxçeşidli ritm naxışları ilə seçilir. Bəzən bir neçə ritm xətləri üst-üstə qat-qat qoyulub poliritmiya əmələ gətirir.

Xor əsərləri

Xor musiqisi sahəsində Nəriman Məmmədov tərəfindən ən müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələnib: oratoriyalar, kantatalar, vokal-instrumental süitalar, xor mahnıları. Bütün bunlar ölkəmizin xor sənətinə dəyərli töhfə olaraq, bəstəkarın yaradıcılıq irsinin əhəmiyyətli bir hissəsini təşkil edir.

“Azərbaycan” oratoriyasına (1969, sözləri A.Zeynallının-dır) nəzər salaq. Solistlər, xor və simfonik orkestr üçün yazılmış bu dördhissəli əsər vüsətli dramatik-qəhrəmanlıq lövhəsini təşkil edir. Burada keçmişin və zamanəmizin hadisələri əks olunur. Oratorianın musiqi dramaturgiyasının əsas ideya təməli – keçmişin zülmü və zülmətindən gələcəyin işıq, azadlıq və səadətinə doğru yolun göstərilməsidir. Müəllif müasir ifadə vasitələri əsasında xalq mahnılarının, aşıq sənətinin, muğam drama-

turgiyasının struktur qanunauyğunluqlarından üzvi surətdə istifadə edir.

Birinci hissə (*Andante*) – keçmişin mühitini xəyalda canlandırır. Əvvəlcə fortepianonun, sonradan simlilərin kədərli, kəskin dissonanslı akkordları fonunda valtorna və trombonlarda sanki inilti təqlid edən punktir motiv səslənir. Həmin motiv bütün hissənin leytonasiyası əhəmiyyətinə malikdir.

Qısa orkestr müqəddiməsi xor ilə əvəzlənir. Onun vokalizləri xalq ağsını təqlid edir. Sonra müdrik Ağsaqqalı təcəssüm etdirən solo bas daxil olur. Daxili ləyaqət və alicənablıqla dolğun olan bu obraz lad koloritinə görə xüsusi bir ifadəlilik kəsb edir. Bir laddan o biri lada cəsarətlə modulyasiya edərək, müəllif bununla sanki Ağsaqqal obrazının çoxplanlılığını və əhval-ruhiyyəsinin çoxcəhətliliyini vurğulayır.

Fortepianoda keçirilən kiçik improvizasiyalı fraqment ikinci bölməyə gətirib çıxarır. Burada Ana səsinə təcəssüm edən solo soprano xorun və bəm simlilərin iniltili intonasiyaları ilə, habelə qoboyun cansıxıcı köməkçi səsləri ilə müşayiət edilir. Ana partiyası Ağsaqqalın solosuna nisbətən daha vüsətli və ifadəlidir. Kədər və qəm-qüssə ilə yanaşı onun partiyasında həmçinin fəallığa çağırış da səslənir. Melodiyanın əsasını Şur və Bayatı-Şiraz təşkil edirlər, lakin burada da yeni lad törəmələrinə gətirib çıxaran müxtəlif lad modulyasiyaları baş verir. Orkestrin partiyalarındakı melodik xətlərdən vokal partiyalara səsaltılar kimi istifadə edilir. Bu da sözügedən əsərə xas olan səciyyəvi üsullardan biridir. Oratoriyanın birinci hissəsində həmçinin muğam polifoniyasına aid olan üsullar – şaquli lad komplekslərindən törədilən səslər, bu və ya digər lad üçün səciyyəvi olan müəyyən ritmik strukturların müxtəlif səslərdə keçirilməsi və sairə bu kimilər – böyük rol oynayır.

İkinci hissə (*Allegretto*) – birinci hissəyə təzadlı olaraq dinləyiciləri tamamilə başqa bir mühitə – işıqlı şövq aləminə daxil edir. Bu hissədə doğma Azərbaycan və onun xalqı tərənnüm edilir. Həyatsevər, dinamik, parlaq musiqi aşırıq üslubundadır. Xalq səsinə ifadə edən xor partiyası aşırıq musiqisinə xas olan aydın homofon-harmonik əsasla malikdir.

Növbəti bölmədə tenorun solosu səslənir. Onun partiyasında aşiq oxuması üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlər – melodiyanın kiçik diapazonu, istinad səsi ətrafında uzunmüddətli gəzişmələr, qısa motivlərin təkrarlamaları, zil tessitura – bunların hamısı saxlanılır. Bütün ikinci hissə sanki bir nəfəsə, eyni tempdə gedir.

Üçüncü hissədə (*Andante*) şən əhval-ruhiyyə kədərlə əvəzlənir. Musiqi ağır keçmişin ab-havasını, onun haqqında acı psixoloji düşüncələri ifadə edir. Şüştər və Humayun ladlarının motivləri həzin-həzin səslənir, onların sırasında arabir Segahın intonasiyaları da eşidilir. Burada müəyyən dərəcədə birinci hissə ilə intonasiya və ritm oxşarlığı müşahidə edilir, lakin əhval-ruhiyyə daha qabarıq və qatılaşmış şəkildə əks etdirilir.

Bu hissə üç bölmədən ibarətdir. Birinci – sırf orkestr bölməsidir. Burada fortepianonun kəskin dissonanslı akkordları fonunda artıq tanış olan leyintonasiyalar polifonik şəkildə bir-birinə qarşı qoyulub bir alətdən o biri alətə ötürülür.

Orta bölmədə (***Piu mosso***) xor daxil olur. Alt və tenorlarda səslənən improvizasiyalı melodik gəzişmələr soprano və basların müstəqil geniş melodik xətti ilə birləşir. Tədricən oratoriyanın leytoqramının daşıyıcısı olan motiv aşkarlanaraq ortaya çıxır. Musiqinin əsas lad boyası – Şüştər və Segahdır.

Böyük olmayan improvizasiyalı bölmə repriza-kodaya (***Andante***) gətirib çıxarır. Burada motiv-işlənmə xarakteri saxlanılır, səslənmə gücü dalğavarı olaraq xeyli artır və sonradan tədricən azalıb yoxa çıxır.

Dördüncü hissədə (*Vivace*) cəld hərəkətli musiqi hökm sürür. Burada böyük ifadə gücü ilə xalq kütlələrinin hücum hərəkəti əks etdirilir. Final bütün oratoriyanın dramaturji kulminasiyasını və musiqi yekununu təşkil edir. Bir neçə ayrı-ayrı bölmədən ibarət olmasına baxmayaraq, finalın inkişafı vahid nəfəs və tamlıqla fərqlənir.

Sonuncu hissənin orkestr girişinin əsasını bütün hissə boyu ostinato şəklində təkrarlanan parlaq qəhrəmanlıq mövzusu təşkil edir. Finalın xor patriyası da qəhrəmanlıq xarakterindədir. Burada artıq əvvəlki hissələrdən tanış olan muğam improvizasiyaları və aşiq havaları keçir. Belə ki, ***Andante*** bölməsində birinci

və üçüncü hissələrdəki leyintonasiyaların qayıdışı keçmişin xatirəsi kimi səslənir. Birinci və üçüncü hissələrdə olduğu kimi, burada da polifonik inkişaf üsulları böyük rol oynayır. Predikt tədricən artan səslənmə gücü ilə koda-apofeoza gətirib çıxarır (*Vivace*).

“Azərbaycan” oratoriyası Nəriman Məmmədovun yaradıcılığında əhəmiyyətli bir mərhələ olub onun yüksək professionallığını nümayiş etdirmişdir. Bu əsərdə bəstəkarın yaradıcılıq prinsipləri, xüsusilə xalq musiqisindən fərdi ifadə vasitələrinin mənbəyi kimi istifadə etmə prinsipi bariz şəkildə özünü büruzə verir. Nəriman Məmmədovun muğamlardan istifadəsi isə xüsusi bir maraq doğurur. Muğamların tətbiqində onun novatorluq yanaşmasına nəinki bəstəkarlıq qabiliyyəti, habelə alim-folklorçunun bilikləri də böyük təsir göstərmişdir. Nəriman Məmmədov fəaliyyətinin bu sahəsindən sonradan danışılacaq.

Musiqili komediyaları

Musiqili komediya və operetta janrı bütün dünyada çox böyük populyarlığa malikdir. Bunu, bəlkə də, bəşəriyyəti bütün tarix boyu cəlb edən mövzuların çox vaxt məhdud olan geniş kütlələr üçün münasib formada təcəssüm edilməsi ilə izah etmək olar. Azərbaycanda isə bu janra xüsusi bir sevgi ilə yanaşırlar. Yəqin, yuxarıda qeyd olunan səbəblə yanaşı bu onunla bağlıdır ki, azərbaycanlı bəstəkarın əsl dünya şöhrəti qazanmış ilk əsəri məhz musiqili komediya olmuşdur, yəni Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” (1913) əsəri. Demək olar ki, ölkəmizin ən əhəmiyyətli bəstəkarlarının əksəriyyəti musiqili komediya, operetta və müzikl janrının yanından keçməmişdir.

Yazının əvvəlində qeyd etmişik ki, Nəriman Məmmədov dörd musiqili komediyanın müəllifidir. Onlardan üçü bəstəkar Tofiq Bakıxanovla birgə yazılmışdır. “Məmmədəli kurorta gedir” musiqili komediyasına nəzər salaq.

Adı çəkilən əsər A.Zeynallının librettosuna Tofiq Bakıxanovla birlikdə müəlliflikdə bəstələnərək, 1969-cu ildə səhnələşdirilmişdir. Pyesin süjeti kifayət qədər sadədir: əhvalat Abşeron-

dakı sanatoriyaların birində baş verir. Tamaşanın dramaturji ideyası – insanlar arasındakı münasibətlər, onların mənəviyyat və əxlaqındakı qüsurların gülüşlə ifşa edilməsidir.

Nəriman Məmmədov və Tofiq Bakıxanov ifadəli və bir sıra hallarda fəallıqla dolğun musiqi bəstələyiblər. Tamaşanın melodik dili mahnıvarilik və milli koloritlə səciyyələnir. Burada muğam sənəti, aşıq musiqisi, xalq mahnı və rəqslərinin lad və metroritm strukturu ilə sıx bağlılıq nəzərə çarpır. Personajların xasiyyətnamələri üçün ən müxtəlif ifadə vasitələrindən istifadə edilir.

Səhnə inkişafının əsasını solo və dialoq nömrələri təşkil edir, daha az inkişaflı ansamblar tətbiq olunur.

Mərkəzi mənfi personaj Məmmədəli ən rəngarəng və hərtərəfli xasiyyətnamə almışdır. Onun obrazı bir neçə solo nömrədə, gözətçi Daşdəmirlə dialoq səhnələrində, tibb bacısı Şəfa ilə duetdə, habelə öz ifşasının final səhnəsində açıqlanır. Məmmədəlinin solo nömrələri əsasən onun birinci pərdədən mahnılarından ibarətdir. Tamaşanın xanım-iştirakçıları üçün ifa olunan bu mahnılar aşıq üslubundadır və lirik əhval-ruhiyyə ilə dolğundur. Həmin səhnələrin parodiyalılığı ondan ibarətdir ki, mahnıların lirik mahiyyəti onları ifa edən personajın alçaq niyyətləri ilə tam ziddiyyət təşkil edir.

Məmmədəlinin gözətçi Daşdəmirlə ikinci pərdədəki dialoq səhnələrinin musiqi təcəssümü kimi “sual-cavab” formasında olan yumoristik kupletlərdən istifadə edilir. Hər iki dialoq səhnəsi məzəli xalq mahnılarının koloriti ilə dolğundur. Məmmədəli və Şəfanın duetinə oynaq rəqs xarakteri xasdır. Məmmədəlinin ifşa səhnəsində onun xorla dialoqu çox nümunəvidir: utandırılmış, işi gətirməyən “qəhrəman-məşuqun” partiyası yalvarış intonasiyaları ilə səciyyələnir, xorun ifşaedici partiyası isə qətiyyətli, enerjili motiv və ritmlərlə fərqlənir.

Digər personajlardan Xəzər və Əslinin obrazları yaddaqalandır. Onların lirik dueti və solo ifaları, habelə Şəfanın mahnı və ariozosu səmimi hisslərlə dolğundur. Başqa iştirakçıların xasiyyətnamələri də qabarıq və əyanidir.

Abşeron və Xəzərin gözəlliyini tərənnüm edən xor epizodları tamaşaya işıqlı əhval-ruhiyyə gətirir. Bunlar – “Ağacların ətri”, “Mavi Xəzər” və komediyanı tamamlayan “Abşeron” xorlarıdır.

Balet yaradıcılığı. “Humay” baleti

Balet janrı Azərbaycanda pərəstiş edilən janrlardandır. Yəqin, bunun səbəblərindən biri də Qara Qarayevin və Arif Məlikovun baletlərinin dünya şöhrəti olmasıdır. Lakin, bu çətin janrdə öz qüvvəsini sınamaq imkanı hər bəstəkara nəsib olmur. Əgər yaradıcılıq məqamlarını kənara çəksək və yalnız balet yazmağın sırf texniki prosesini nəzərə alsaq, bu halda da bəstəkarın bədii yolunda hamı tərəfindən dəf edilə bilməyən hansısa maneələr ortaya çıxacaqdır.

Nəriman Məmmədov – janrın bütün çətinliklərinin öhdəsindən gəlmiş və musiqi ictimaiyyətinin rəğbətlə qarşılanan layiqli bir əsərini yaratmış bəstəkdir.

“Humay” baletinin uğurlu premyerası 6 dekabr 1981-ci ildə olmuşdur. Tamaşanın əsasını Səməd Vurğunun ən romantik əsərlərindən olan “Komsomol poeması”nın motivləri təşkil edir. Ədəbi ilk mənbə xasiyyətlərin psixologizmi ilə, cəmiyyətin yenidənqurması uğrunda mübarizənin kəskinlik və drammatizmi ilə seçilir.

Baletin müəllifləri (librettoçu K.Bataşov) qarşılarına belə məqsəd qoymayıblar ki, poemanın süjeti tamaşada ardıcıl olaraq açıqlansın. Burada çoxplanlı hadisələr, məişət rəsmləri, illüstrativ səhnələr yoxdur. Baletdə sosial dram fonunda gərginliklə inkişaf edən lirik xətt hökm sürür. Əsas obrazlar iri miqyasda və ümumiləşmiş şəkildə verilib. Əsərin qəhrəmanları – gözəl qız Humay, ehtiraslı şair Cəlal, komsomolçuların cəsur başçısı Bəxtiyar və yeni hakimiyyətin barışmaz düşməni Gəray bəy – kəskin faciəvi münaqişədə toqquşurlar.

Bəstəkar diqqətini poemanın əsas xətlərində cəmləşdirmişdir. Baletin musiqi dramaturgiyası lirik (sosial dram ilə daha da nəzərə çarpdırılan), məşum (Gəray bəy və onun adamları) və xalq-oyun ziddiyyətli sferalarının bir-birinə qarşı qoyulmasına

əsaslanır. Hər sahə özünə xas intonasiya quruluşuna və metro-ritm strukturuna malikdir. Musiqi dramaturgiyasında leytmotivlər mühüm rol oynayır: iki məhəbbət leytmotivlərindən biri – zərif, xəyalpərəstdir, ikincisi – məhəbbətin ümitsizlik və məhkumluğunu ifadə edən kədərli mövzudur. Digər leytmotivlər: Cəlalın, Gəray bəyin, xalq etirazı mövzusu. Bundan savayı, Rekviyemin musiqisi və Cəlalın qəzəlləri də leytmotiv əhəmiyyətinə malikdir.

Əsas qəhrəmanların musiqi xasiyyətnamələri qabarıq və parlaqdır. Onların dostlarının və ətrafındakı digər insanların qrup portretləri də fərdiləşdirilmişdir. Hər bir qrup əsas qəhrəmanların xasiyyətnamələrinə əlavə edib, onların daxılı aləminin daha dolğun açıqlamasına imkan yaradır.

Baletin musiqisi dil üslubuna, ifadə vasitələrinə görə olduqca milli və eyni zamanda müasirdir, musiqi materialının inkişaf prinsiplərinə görə isə simfonikdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Nəriman Məmmədovun bütün yaradıcılığını qidalandıran milli qaynaqlar – muğamlar, aşiq musiqisi və xalq-rəqs ritm-intonasiyalarıdır. Baletin musiqisində bütün sadalanan janrlar yaradıcı surətdə yenidən mənalandırılmış və fərdiləşmiş şəkildə tətbiq edilmişdir. Əsərdə əsl sitatlar olmasa belə, burada həqiqi milli özünəməxsusluq açıq-aşkar duyulur. Müəllif, muğam sənətinin olduqca zəngin imkanlarından məharətlə istifadə edir, polifonik üst-üstə qoyma yolu ilə, müxtəlif muğamların intonasiya dövryyələrinin bir-birinə qoşulması ilə yeni lad törəmələrinin əmələ gəlməsinə nail olur.

Balet, proloq və üç pərdədən ibarətdir. Hər pərdədə öz adlarına malik iki şəkil var: “Şəfəq”, “Sevgi”, “Novruz bayramı”, “Qanlı çadır”, “İntizar” və “Gərayın ölümü”. Hər şəkil öz növ-bəsinə ayrı-ayrı müstəqil nömrələrə bölünür. Nömrələrin, şəkillərin, pərdələrin ardıcılığında təzad prinsipi müşahidə edilir.

Proloq əsərin dramatik-gərgin ab-havasına daxil edərək, sanki onun əsas ideyasını açıqlayır. Gəray bəyin hədələyici, xalq etirazının gərgin və Humayla Cəlalın ümitsiz sevgisinin zərif mövzuları bir-birini əvəzləyir. Proloqu Rekviyem tamamlayır.

Rekviyem baletdə üç dəfə səslənərək, hər dəfə müxtəlif tərzdə səhnələşdirilir: Proloqda bu xalq dərdsini təcəssüm etdirən heykəltəraşlıq kompozisiyasıdır, Bəxtiyarın adamlarından olan gənc Şahsuvarın həlakı səhnəsində xalq ağısıdır, finalda isə Gəray bəyin qəddarlığının bütün qurbanlarını ekspressiv hərəkətdə göstərən “xoreoqrafik xoral”dır. Sonuncu səhnə Gəray bəyə ittihamnamə kimi qavranılır və çarəsiz vəziyyətdə qalaraq o, çaya tullanır.

Baletin hər əsas qəhrəmanı – Humay, Cəlal, Bəxtiyar, Gəray bəy – özünə xas rəqs obrazına, rəqs dil üslubuna malikdir. Fəqət onlar sadəcə konkret personajlar deyil, həmçinin müəyyən ideyanın daşıyıcılarıdır. Bu baxımdan hər əsas personajın ətrafının da böyük dramaturji rolu vardır.

Tamaşanın dramaturgiyasında qəzəllərə də müəyyən rol ayrılıb. Bəzi hallarda qəzəllər – Cəlalın ilhamıdır, o biri hallarda – təbiət gözəlliyidir, digər hallarda – Humayın rəfiqələridir, Cəlalın hekayətində isə – Humayın özünün surətidir. Qəzəlləri səsləndirmək üçün baletin partiturasına qiraətçinin səsi də daxil olunub və tamaşanın ən təsirli anlarında şairin mətni oxunur. Məsələn, baletin lirik mərkəzini təşkil edən Humay və Cəlalın Adajiosu, səhnənin emosional məzmununu gücləndirən qəzəllərin qiraəti ilə müşayiət olunur.

“Humay” baleti bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarının məhsuldarlığını təsdiqləyərək, Azərbaycan balet sənətinin böyük imkanlarını nümayiş etdirmişdir. Bu əsər nəinki müəllifin bioqrafiyasında, həmçinin ölkəmizin musiqi sənətinin tarixində də parlaq bir hadisə olmuşdur.

Mahnı yaradıcılığı

Mahnı janrı daima Nəriman Məmmədovun diqqət mərkəzində olmuşdur. Artıq nəzərinizə çatdırılmışdır ki, bəstəkar olduqca böyük sayda mahnıların müəllifidir. Bunlar həm üslubuna görə – muğamdan ta caza qədər, həm də məzmunca – məhəbbət lirika-sından vətənpərvərlik mövzusunə qədər – bir-birindən xeyli fərqlənir. Lakin bəstəkarın bütün mahnıları xalq mahnıvariliyi,

onun lad mahiyyəti və metroritm xüsusiyyətləri ilə aşılıb. Nəriman Məmmədovun mahnıları üçün poetik mətnin seçimində yüksək tələbkarlığını, əməkdaşlıq etdiyi şairlərin siyahısı təsdiqləyir. Bunlar Rəsul Rza, Mirzə İbrahimov, Bəxtiyar Vahabzadə, Fikrət Qoca, Ramiz Heydər, İslam Səfərli və başqalarıdır.

Nəriman Məmmədovun ilk mahnıları 50-ci illərin sonunda bəstələnmiş və əksəriyyəti lirik məzmunlu idilər. Vaxt keçdikcə mahnıların məzmunu daha da rəngarəng olur. Belə ki, “Vətən” (söz. Seyid Əziminindir), “Gələcəyimiz” (söz. Rəsul Rzanındır), “Şərəfli insan” (söz. Əhməd Cəmilindir) mahnıları himn cəhətlərinə malikdir. Aydın müntəzəm marş ritmi, enerjili intonasiyalar həmin mahnılara iradəli mərdanə səciyyə aşılayır. Bəzi mahnılarda, məsələn, “Bahar diyarı” (söz. Ə.Kürçaylınındır) aşiq musiqisinin xüsusiyyətləri müşahidə edilir. Doğma diyarın gözəlliyini tərənnüm edən mahnılardan incə-zərif “Göygöl” (söz. Mədinə Gülgünündür) və Bakı haqqında “Qoy şəhərimiz gözəlləşsin” (söz. Atif Zeynallınındır) mahnılarını qeyd edək. Uşaq obrazları aləmi “Tik-tak” (söz. İlyas Tapdığındır) mahnısında əks etdirilir.

Nəriman Məmmədovun ən populyar mahnılarından biri – əmək qəhrəmanı Sərdar İmrəliyevə həsr olunmuş “Sərdar” mahnısıdır. Mahnının mövzusu – həyatının mənasını əməkdə görən insanın şərəfləndirilməsidir.

Bəstəkar hərbi-vətənpərvərlik tematikasına da böyük diqqət yetirirdi. Bununla belə o, qəhrəmanlığın zahiri, təmtəraqlı təzahürlərini göstərməkdən uzaq idi. Belə ki, “Dağlar bizi sınayır” (söz. T.Mütəllibovundur) mahnısı səmimi və həyatsevərdir, Azərbaycan xalq melodikasının intonasiya və ritmləri ilə zəngindir və eyni zamanda burada müəllifin fərdiliyi də özünü büruzə verir. “Sərhədcilər” (söz. Mirzə İbrahimovundur) mahnısı marş ruhundadır. Bu cərgədə “Azərbaycan” və “Qoçaq qadınlar” mahnılarını da qeyd etmək lazımdır.

Digər səpkidə “Qoy ürəklərimizdə qalsın” (söz. A.Babayevindir) mahnısı bəstələnib. Fəlsəfi dərinliklə seçilən bu mahnı bəstəkarın atasının əziz xatirəsinə həsr olunub.

Nəriman Məmmədovun mahnılarının janr müxtəlifliyinə baxmayaraq, yenə də onun nəğmə yaradıcılığının əsas dairəsini lirika təşkil edir. Belə ki, bu lirika müxtəlif səpkilidir: gah işıqlı və həyatsevər, gah həzin-düşüncəli, gah da sakit-seyrçidir. İntonasiya dilinin tərəvəti və lad boyalarının özünəməxsusluğu ilə “Günəşim” və “Mehriban baxışlar” (söz. İslam Səfərlinindir), “Gözləyirəm səni” (söz. Əliağa Kürçaylıındır), “Yadıma düşürsən”, “Bağışladım”, “Sənin məhəbbətinlə” (söz. Rəsul Rzanındır) mahnıları seçilir.

İncə şairanəlik əhval-ruhiyyəsinə “Naz-naz” adlı mahnı-balada (söz. Mədinə Gülgünündür) malikdir. Məzmunun lirik-fəlsəfi səmti onun musiqi xarakteri və formasını müəyyən edir. Mahnının musiqi əsasını “Mənsuriyyə” zərbi-muğamı (Çahargahın bölməsi) təşkil edir. Baxmayaraq ki, ilk mənbənin ritmik cizgisi kifayət qədər bəsitdir, bəstəkar mahnıda daha böyük ritmik müxtəlifliyə nail olur. Səs və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış “Naz-naz” mahnısı melodik ifadəliliyi və orkestr boyalarının zənginliyi ilə cəlb edir.

Nəriman Məmmədovun mahnılarının vokal partiyasını müşayiət edən ifaçı tərkiblərinin çoxçeşidli dairəsini də qeyd edək: xalq çalğı alətləri orkestri, xalq çalğı alətləri ansamblları, estrada ansamblları, xor və s.

Nəriman Məmmədovun mahnı yaradıcılığının qısa icmalından bəlli olur ki, bu janr onun yaradıcılıq fəaliyyətində əsas yerlərdən birini tutur. Bəstəkar ən yaxşı mahnılarında onlara uzun səhnə ömrü vəd edən dəyərli yaradıcılıq tapıntıları nümayiş etdirir.

Elmi-tədqiqat və pedaqoji fəaliyyəti

Yazının əvvəlində artıq qeyd olunmuşdur ki, Nəriman Məmmədov, bəstəkarlıq irsi ilə yanaşı folkloristika sahəsinə də öz dəyərli töhfələrini vermişdir. 1959-cu ildən ömrünün sonuna qədər bəstəkar, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının İncəsənət və Memarlıq İnstitutunun əməkdaşı olmuşdur. Həmin İnstitut tərəfindən Nəriman Məmmədov, folklor ekspedisiyalarının iştirakçısı kimi Lənkəran, Zaqatala, Naxçıvan, Şəki, Qazax bölgələrinə tez-

tez yollanardı. Bu ezamiyyətlərin nəticəsində Əhməd İsazadə ilə birgə yazılmış Azərbaycan xalq mahnılarının və rəqs havalarının topluları ortaya çıxmışdır.

Nəriman Məmmədovun qeyd edəcəyimiz digər işləri isə xüsusi bir diqqət və təqdirəlayiqdir. Söhbət bir sıra muğamların nota salınmasından gedir. Bu, sırf fiziki cəhətdən çox əziyyətli, çoxlu vaxt və enerji tələb edən iş (absolyut eşitmə qabiliyyəti və zəngin biliklər öz yerində), demək olar ki, bəstəkarın folkloristika sahəsinə ən dəyərli töhfəsi olmuşdur. Nota salınmış instrumental muğamlar bunlardır: Rast, Şahnaz, Bayatı-Şiraz, Şur, Zəbul-Segah, Rahab, Çahargah, Humayun. Nota köçürülmüş vokal-instrumental dəstgahlara isə bunlar aiddir: Rast, Çahargah, Bayatı-Şiraz, Zəbul-Segah, Şur. Onu da qeyd edək ki, dəstgahlar partitura şəklində nota köçürülmüşdür – bu isə onların dəyərini daha da artırır.

Həmin muğam köçürmələri Qara Qarayev, Tofiq Quliyev, məşhur rus musiqişünası Vinqradov və bir çox digər görkəmli incəsənət xadimləri tərəfindən çox yüksək qiymətləndirilmişlər. Görülən işin dəyərini o fakt da təsdiqləyir ki, həmin muğam köçürmələri Moskvada Ümumittifaq dövlət nəşriyyatında dərc olunmuşdur. Muğamların not köçürmələri həm ölkəmizdə, həm də əcnəbi tədqiqatçılarda olduqca böyük maraq doğurmuşdur. Qara Qarayev xatırlayırdı ki, 60-cı illərin əvvəlində Amerika Birləşmiş Ştatlarına səfər edərkən milli musiqimizi təbliğ etmək məqsədilə özünə Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox notlarını, o cümlədən Nəriman Məmmədovun nota köçürdüyü muğamları da götürmüşdür. Sən demə, amerikalılarda ən böyük maraq doğuran məhz muğam köçürmələri olmuşdur. Sovet İttifaqında muğama olan marağı yerinə yetirmək üçün adı çəkilən Vinqradovun xahişi ilə Nəriman Məmmədov İvanovoda yerləşən Ümumittifaq yaradıcılıq evində muğam sənəti üzrə mühazirələr oxumuşdur.

Muğam və dəstgahların nota salınmasında bəstəkarla məşhur musiqiçilər – tarzənlər Əhməd Bakıxanov və Bəhram Mansurov, xanəndələr Yaqub Məmmədov və Hacıbaba Hüseynov böyük yardım göstərmişlər. Nota köçürmələrin əsas hissəsi həmin musiqiçilərin ifasından edilmişdir.



B.Mansurov, N. Məmmədov, H.Hüseynov

Bir qayda olaraq, hər ifaçı muğama özündən nəşə əlavə edir, muğamın ayrı-ayrı bölmələrini özünə xas tərzdə təfsir edir, hansısa bölmə və ya onun fraqmentini ya ixtisara salır, ya da buraxır. Nəriman Məmmədov, muğam və dəstgahın bölmələrinin maksimal sayını nota salmaq üçün hər muğam və dəstgahı müxtəlif ifalarda dəfələrlə dinləyirdi. Qeyri-temperasiyalı tonların qeyd etmə məsələsi də xüsusi şərti işarələrin vasitəsilə uğurla həll olunmuşdur.

Sözügedən muğam köçürmələrinin əhəmiyyəti danılmazdır. Birincisi, bunlar yeni elmi tədqiqatlar üçün çox mötəbər bir təməldir, ikincisi isə, həmin köçürmələr tədris məqsədilə tətbiq oluna bilər. Qeyd etmək lazımdır ki, muğam yazılarının hər nəşri ön sözlə açılır. Bunlarda müəllif ətraflı və eyni zamanda lakonik, aydın, anlayışlı şəkildə ümumən dəstgahın və həmin nəşrdə dərc olunmuş müəyyən muğamın quruluşunun izahatını verir, hər bölmənin melodik, metroritm və struktur xüsusiyyətlərini qeyd edir. Sözsüz ki, bu nəzəri müqəddimələr muğam köçürmələrinin metodik dəyərini artırır və Nəriman Məmmədovun pedaqoji qabiliyyətini də göstərir.

Pedaqoji iş professor Nəriman Məmmədovun fəaliyyətinin mühüm bir hissəsini təşkil edirdi. O, zəngin bilik və təcrübəsi ilə uzun müddət çalışdığı Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında gənc nəsil musiqiçiləri ilə səxavətlə bölüşürdü. Musiqiçilərin professional təhsili məsələsi professor Nəriman Məmmədov üçün ən aktual problemlərdən idi. O, televiziya ilə nümayiş etdirilən qeyri-peşəkarlığa, zövqsüzlüyə, bayağılığa ürək acısı ilə yanaşaraq, bu məsələlərə dair tez-tez mətbuatda və televiziya ilə çıxış edərdi. Bütün bunlar onu milli incəsənətimiz üçün ürəyi yanan bir vətənpərvər-vətəndaş kimi xarakterizə edir.

Beləliklə bəstəkar, alim-folklorçu, pedaqoq, Xalq artisti Nəriman Məmmədovun yaradıcılıq fəaliyyətinin qısa icmal oxuculara təqdim olundu. Təəssüf ki, “Azərbaycan musiqi tarixi” toplusunda ayrıca fəslin formatı onun yaradıcılığının daha həcmli və ətraflı baxılmasına imkan vermir. Bunun üçün fundamental monoqrafiya tələb olunur. Lakin, zənnimizcə, verilən materialın miqdarı Nəriman Məmmədovun yaradıcılıq yolunun əsas mərhələlərini işıqlandırmaq, layiqincə dəyərləndirmək və adını musiqisevərlərin qəlblərində yaşatmaq üçün kifayət edir.

V fəsil

İBRAHİM MƏMMƏDOV

(1928-1993)



Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində milli bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən, respublikanın Xalq artisti, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyaşının professoru, pedaqoq, təşkilatçı xüsusi xidmətlər göstərmiş sənətkarlarımızdan biri də İbrahim Məmmədovdur. Onun geniş və çoxşaxəli fəaliyyəti milli musiqi həyatımızın müxtəlif sahələrini əhatə etmişdir. Belə ki, İ.Məmmədovun yaradıcılıq yolunu nəzərdən keçirdiyimiz zaman onun fəaliyyətinin, həyatının müxtəlif mərhələlərində, həm Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası), həm Musiqi texnikumu (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi kolleci), həm Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, həm də Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası kimi fərqli qurumlarla sıx bağlı olduğunu görürük. Musiqinin müxtəlif janrlarında bir sıra dəyərli əsərlər bəstələmiş istedadlı bəstəkar İbrahim Məmmədovun yaradıcılıq dəst-xətti xüsusilə simfonik musiqi sahəsində özünü bariz şəkildə nümayiş etdirmişdir. İ.Məmmədov,

həmçinin, Azərbaycanda ilk uşaqlar üçün opera-baletin müəllifi-
dir. Onun “Tülkü və Alabaş” opera-baleti uzun illər Azərbaycan
Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarında kiçik yaşlılar
üçün yeganə milli musiqili-səhnə əsəri olmuşdur. Eyni zamanda,
bəstəkarın respublikamızda gənc musiqiçi kadrlarının yetişdiril-
məsində də mühüm rolu olmuşdur. O, 1961-ci ildən Ü.Hacıbəyli
adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliy-
yət göstərərək “Solfecio”, “Alətsünaslıq”, “Partituranın üzündən
oxunması” kimi fənnlərdən böyük səriştə ilə dərslər demişdir. Belə
ki, bir sıra istedadlı musiqiçilər partitura yazısının sirrlərini
məhz İbrahim Məmmədovdan öyrənmişlər.

İbrahim Qurban oğlu Məmmədov 1928-ci il oktyabrın 24-də
Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Bəstəkarın valideynləri musi-
qiçi olmayıb, lakin anası gözəl musiqi duyumu ilə fərqlənərək,
qarmonda çalmağı bacarırmış. Demək ki, musiqi duyumu və is-
tedadı bəstəkarı bir ərməğan olaraq, məhz anasından keçmişdir.

O, ilk musiqi təhsilini Bakı Musiqi Texnikumunda tar sinfi
üzrə almışdır. İ.Məmmədov həтта bir müddət Azərbaycan Filar-
moniyasının xalq çalğı alətləri orkestrində tarzən qismində çalış-
mışdır. İbrahim Məmmədov 1949-54-cü illərdə Azərbaycan
Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsində təhsil al-
mışdır və burada onun müəllimi professor B.I.Zeydman olmuş-
dur. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Boris Zeydmanın sinfini
müxtəlif illərdə Azərbaycanın görkəmli bəstəkarları F.Əmirov,
S.Hacıbəyov, S.Ələsgərov, C.Cahangirov, Ə.Hüseynzadə və
başqaları bitirib.¹

¹ Görkəmli bəstəkar və pedaqoq Boris İsaqoviç Zeydman 10 fevral 1908-
ci ildə Peterburqda (indiki Sankt-Peterburq) anadan olmuşdur. Leningrad
Konservatoriyasında təhsil alıb (1931). Saratov və Leningrad musiqi məktə-
bində, Leningrad Dövlət Konservatoriyasında (1936-1939), Bakı Dövlət
Konservatoriyasında (1939-1957), Daşkənd Konservatoriyasında (1957-ci il-
dən ömrünün sonunadək) bəstəkarlıq üzrə dərslər aparıb, həmçinin Bakıda
çalışdığı illərdə Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində də dərslər deyib
və “Uşaq yaradıcılığı” sinfinə rəhbərlik edib. Konservatoriyada oxuyan bir
çox gənc bəstəkarlar məhz onun yetirmələri idi.

1940-cı ildə “Xosrov və Şirin” simfoniyasını bəstələmişdir. Əsərin tema-
tik məğzini Nizaminin eyniadlı poemasının mövzusu təşkil edir. 1943-cü ildə

1954-1961-ci illərdə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda, daha sonra isə, 1961-ci ildən ömrünün sonunadək Bakı Musiqi Akademiyasının musiqi nəzəriyyəsi kafedrasında çalışmışdır. İbrahim Məmmədov bir sıra elmi və fəxri adla təltif olunmuşdur. 1982-ci ildə bəstəkar professor elmi rütbəsini almış, 1990-cı ildə isə Azərbaycan Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür. İbrahim Məmmədov 1955-ci ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, habelə bu təşkilatın İdarə Heyətinin üzvü olmuşdur. 1993-cü il avqustun 30-da vəfat etmişdir.

İbrahim Məmmədov bir bəstəkar kimi öz yaradıcılıq fəaliyyətinə 50-ci illərin ortalarında başlamışdır. Bu, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin, ümumiyyətlə Azərbaycan incəsənətinin təşəkkülündə sözün həqiqi mənasında qızıl dövr idi. Milli musiqimizdə Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, S.Hacıbəyov kimi korifeylər yazıb yaradırdılar. Onların “Yeddi gözəl”, “Gülşən”, “Sevil” və sair kimi şah əsərləri məhz həmin əlamətdar 50-ci illərin bəhrəsidir. Bu görkəmli şəxsiyyətlərin möhtəşəm sənət əsərləri, onların məşhurluğu, onlara olan ümumxalq məhəbbəti fonunda gənc bəstəkara musiqi aləmində öz sözünü demək çox çətin idi. Lakin onun bu istiqamətdə atdığı ilk addımlar belə, professional mütəxəssislərin diqqətindən kənarda qalmadı və gənc bəstəkara uğur gətirdi.

Musiqinin müxtəlif janrlarında bir sıra dəyərli əsərlər bəstələmiş istedadlı bəstəkar İbrahim Məmmədovun yaradıcılıq dəstxətti xüsusilə simfonik musiqi sahəsində özünü bariz şəkildə nümayiş etdirmişdir. Onun Simfonik orkestr üçün – Üvertürə (1949); Simfoniya – I “Qəhrəmanlıq simfoniyası” (1956), II (1975), “Balet” süitası (1958), “Tülkü və Alabaş opera-baletindən süitalar I (1964), II (1967), “Bayram” uvertürası (1964); Violin və orkestr üçün – Simfonik variasiyalar (1952); Nəfəsli

Sualtı qayıq “T-9” filminə musiqi bəstələmişdir. “Maskarad” (1945), “Ağıldan bəla” (1949) və “Alay oğlu” operalarının, “Qızıl açar” (1957) baletinin, musiqili komediya və s. əsərlərin müəllifidir. Azərbaycan (1956) və Özbəkistan (1964) əməkdar incəsənət xadimi adına layiq görülmüşdür. Özbəkistan dövlət mükafatı laureatıdır (1959). Boris Zeydman 1981-ci ildə Özbəkistanın paytaxtı Daşkənd şəhərində vəfat etmişdir.

alətlər ansamblı üçün Süita – (1969); Simli kvartet üçün – Süita (1949), Kvartet (1953) kimi əsərləri milli musiqi mədəniyyətimizin populyar simfonik əsərləri sırasına daxildir. İbrahim Məmmədov Azərbaycanda ilk uşaq opera-baletinin – Uşaqlar üçün – “Tülkü və Alabaş” opera-baletinin (1963) müəllifidir. Bəstəkarın xor, solist və simfonik orkestr üçün “Sülhün dayağı”, “Zəhmət təranələri”, “Azərbaycan” kantataları, klarnet ilə estrada orkestri üçün “Rapsodiya”sı, Səs və simfonik orkestr üçün mahnıları – “Əmək mahnısı”, sözləri İ.Gəncəlinindir (1948), “Vətən haqqında mahnı”, sözləri İ.Səfərlinindir (1955), “Mingəçevir”, sözləri İ.Səfərlinindir (1955), “Xam torpaq”, sözləri T.Mütəllibovundur (1959), bir sıra kamera-vokal, kamera-instrumental əsərləri dinləyicilərin dərin rəğbətini qazanmışdır. Ələlxüsus, fortepiano və simfonik orkestr üçün “Poema-tokkata”sını qeyd etmək lazımdır ki, bu gün də virtuoz pianoçu tələbələrin tədris repertuarında özünə layiqli yer tutmaqdadır.

Bütün bu əsərlər bir daha bəstəkarın musiqi axtarırlarının istiqamətini müəyyənləşdirir: iri instrumental musiqi janrları – simfoniya, poema, uvertüra, orkestrin geniş imkanlarını əks etdirə biləcək musiqi janrları onun maraq dairəsindədir. Yeri gəlmişkən deyək ki, musiqi formaları və musiqi dili nöqteyi-nəzərindən İ.Məmmədov kifayət qədər ehtiyatlıdır. Bəstəkar öz əsərlərində təsbit olunmuş, sabit kompozisiya quruluşlarına üstünlük verir, milli musiqi və ladların üslub xüsusiyyətlərini klassik musiqi normaları çərçivəsində tətbiq etməyə çalışır. Bir çox əsərlərində Sovet dövrünün qondarma pafoslu tələblərinə uyğun olaraq qəhrəmani-epik obrazlara müraciət edən İ.Məmmədov tematik mövzuların qabarıq, daha miqyaslı alınmasına xüsusilə fikir verir.

İbrahim Məmmədovun əsərlərindən danışarkən, ilk növbədə violin və böyük simfonik orkestr üçün yazılmış Simfonik Variasiyaları qeyd etmək məqsədəuyğun olardı. Bu əsər sonralar Q.Qarayevin “Alban rapsodiyası” və R.Hacıyevin Violin konserti ilə birgə vala da yazıldı. İfaçılar – maestro Niyazi və Azad Əliyevin adları da bu əsərin bir çox musiqiçilər tərəfindən ciddi və kamil sənət əsəri kimi qəbul olunmasının bariz nümunəsidir.

Müsiqişünas Z.Dadaşzadənin İbrahim Məmmədovun Simfonik Variasiyaları haqda dedikləri də çox maraqlıdır: “Variasiyalar I.Məmmədovun peşəkarlığına, forma duyumuna, orkestr vasitələrindən məharətlə istifadə etmək bacarığına dəlalət edir. Sadə, aydın mövzu böyük səriştə ilə işlənir: burada tokkatavari, rəqsvari, lirik obrazların ənənəvi ardıcılığında bəstəkar ölçü hissi, zövq nümayiş etdirir, ilk əvvəl solistlə orkestrin dialoqunu ustalıqla “təşkil” edə bilir. Orkestr heç də müşayiətçi deyil, “söhbət”in tamhüquqlu iştirakçısıdır. Onu da deyim ki, A.Əliyevin təfsirində musiqi birə on gözəlləşir: ifanın texniki kamilliyi, violinin ecazkar səslənməsinin cazibəsi altına düşməmək qeyri-mümkündür”.¹

İbrahim Məmmədovun Simfonik Variasiyalarının kompozisiyası obraz məzmununun vahidliyi ilə müəyyən edilir. Variasiyalarda əsərin əsas tematik mövzusunun, onun ifadə vasitələrinin bədii imkanları əks etdirilir, nəticədə səciyyə cə müxtəlif, məğz etibarilə vahid musiqi obrazı yaranır. Musiqi əsərinin mahiyyətini əsas mövzunun qorunub saxlanılaraq, ən müxtəlif formada yeniləşdirilmiş, zənginləşdirilmiş variasiya formalarında təqdim edilməsidir. Simfonik variasiyaların kompozisiya quruluşu çox maraqlıdır. Bu sanki iki mövzunun variasiyasıdır. Onlardan biri violinin – daha kədərli, “sual” xarakterli, digəri isə orkestrin – daha cəsarətli, gumrah ifasında səslənir. Bu iki ayrılıqda götürülmüş mövzu deyil, bu bir-birini tamamlayan əsas mövzunun iki hissəsidir:

¹ Dadaşzadə Z. Mənası var hər bir kəsin // Musiqi dünyası. - 2003, № 3-4.

VIOLIN ILƏ FORTEPIANO ÜÇÜN KÖÇÜRMƏ
MÖVZU.

N.MƏMMƏDOV

Violin

Allegretto

Mövzu.

F-pno

Allegretto

1

Girişdə mövzunun səslənməsindən sonra səlis ardıcılıqla VIII variasiya səslənir. İlk 2 variasiyada əsas mövzunu müxtəlif ifadə vasitələri ilə şərh edərək, bir-biri ilə növbələşərək yarışa girmiş violin və orkestrin qarşıdurmasını görürük.

Variasiya I

The musical score for "Variasiya I" is written for piano and voice. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked "a tempo". The score consists of four systems of music. The first system includes a four-measure rest for the piano, indicated by a box with the number "4". The second system continues the piano part with a series of eighth and sixteenth notes. The third system shows the vocal line with a five-measure rest, indicated by a box with the number "5". The fourth system continues the vocal line with a series of eighth and sixteenth notes. The piano part provides a harmonic accompaniment throughout the piece.

Daha sonra gələn bütün variasiyalar (4, 5, 6). Əsərin final hissəsində əsas tematik mövzunun hər iki bölümü (violin və orkestrin ilkin ifası nəzərdə tutulur) birləşərək kontrapunktik vəhdət təşkil edir.

Obraz rəngarəngliyi, müxtəlifliyinə baxmayaraq, əsər aydın, səlis və inandırıcı kompozisiya formasına malikdir, çoxçeşidli ifadə vasitələrinə istinad edir ki, bu da öz növbəsində, solo violinin ustalılıqla ifası ilə birlikdə Simfonik Variasiyaların geniş miqyasda tanınmasını təmin etmişdir.

Müəyyən, konkret janrlara istinad etmək, müxtəlif çeşidli orkestr vasitələri ilə, o dövrün nəbzinə uyğun möhtəşəm obrazlar yaratmaq bacarığı İ.Məmmədov musiqisinin proqramlılığını şərtləndirir. Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın fərdiyyəti irəli gələn nikbinlik, həyatsevərlik onun bir çox əsərlərinin romantik əhval-ruhiyyəsini yaradan faktorlardan biridir. Eyni zamanda görürük ki, İ.Məmmədovun Böyük Vətən müharibəsində həlak olmuş qəhrəmanların xatirəsinə həsr etdiyi “Planetimizdə sülh olsun” poemasında yaratdığı dramatik ab-hava bəşəriyyətin gələcəyi, aqibətinə görə həyəcan hisslərinin təcəssümüdür.

Lakin söhbət orkestrləşmədən getdiyi anda isə, hər şey dəyişir. Burada İbrahim Məmmədovun sənətkar dəst-xətti bariz şəkkildə üzə çıxır. O, simfonik orkestrin hər bir musiqi alətini dərindən hiss edir, müxtəlif musiqi alətləri qruplarını, musiqi tembrlərini cəsarətlə bir-biri ilə qarşılaşdırır, musiqinin rəngarəng ahəngini tam olaraq dinləyiciyə çatdırmağa nail olur. Onun orkestri duymaq, orkestri idarə etmək, hər bir alətin fərdi xüsusiyyətlərini dərindən bilmək qabiliyyətinə söz ola bilməz. Təsədüfi deyil ki, maestro Niyazi İbrahim Məmmədovun müasir orkestrin imkanlarını yüksək dərəcədə müfəssəl bilməsini, orkestr vasitəsilə səlis, eyni zamanda emosional, parlaq musiqi forması yaratmaq bacarığını çox yüksək qiymətləndirirdi.

Bəstəkarın əsərlərinin siyahısı o qədər də geniş deyil. Bunlardan üç simfoniya (Birinci – “Qəhrəmani” adlanır), “Planetimizdə sülh olsun” poeması, “Bayram” uvertürası, violin və orkestr üçün simfonik variasiyalar, fortepiano və orkestr üçün “Poema-tokkata”, bir sıra kamera opusları, romanslar və sairənin adlarını çəkmək olar.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, İ.Məmmədov Azərbaycanda ilk uşaq opera-baletinin müəllifidir. Onun “Tülkü və Alabaş”

opera-baleti uzun illər ərzində Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarında kiçik yaşlılar üçün yeganə milli musiqili-səhnə əsəri olmuşdur. Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində uşaq musiqi və səhnə əsərlərinin formalaşması və inkişafı tarixi məhz XX əsri əhatə edir. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ilk uşaq operası 40-cı, ilk uşaq baleti isə 50-ci illərə aiddir. Belə ki, XX əsrin 40-cı illərində, milli musiqimizdə opera və balet janrının sürətli inkişafı dövründə, ilk uşaq operası yaradıldı. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacıbəyov 1947-ci ildə “İskəndər və Çoban” adlı ilk milli uşaq operasını bəstələmiş və onu dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə həsr etmişdir. Operanın librettosu Nizaminin “İskəndərnamə” poemasına əsaslanır. Bu, yalnız Azərbaycan musiqisində ilk uşaq operası deyil, həmçinin gənc musiqiçilərin ifası üçün nəzərdə tutulan ilk opera idi. Maraqlısı odur ki, Azərbaycan musiqi tarixində ilk uşaq operası nağıl süjetinə deyil, klassik şərq ədəbiyyatı nümunəsinə əsaslanırdı. Sırf nağıl süjetinə istinad edən uşaq operası 1957-ci ildə bəstəkar B.Zeydman tərəfindən yaradılmışdır, librettosunun müəllifi isə bəstəkar Ə.Bədəlbəyli olmuşdur.

Milli musiqi incəsənətimizdə uşaq operası janrının daha intensiv inkişafı XX əsrin 60-cı illərinə təsadüf edir. Məhz bu dövrdə, 1963-cü ildə İbrahim Məmmədov uşaqlar üçün eyniadlı xalq nağılı əsasında “Tülkü və Alabaş” üçpərdəli opera-baletini yaratmışdır. Librettonun müəllifi Soltan Dadaşovdur. Əsərin premyerası 1964-cü ildə Aleksandr Spendiarov adına Ermənistan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində qoyulmuşdur. Bu əsər Azərbaycan musiqi teatri üçün yeni bir janrda, opera-nağıl, opera-təmsil kimi təcəssüm olundu. Əlbəttə ki, bu səhnə əsəri mütəxəssislərin də, tamaşaçıların da nəzər-diqqətindən yayınmadı, onun məziyyətləri də, həm müsbət cəhətləri, həm də bir sıra qüsurları müzakirə mövzusunə çevrildi. İlk əvvəl opera-baletdəki orkestr epizodları təqdim olundu. Doğrudan da, bəstəkar müxtəlif meşə sakinlərinin bir-birindən fərqli, bəzən təsviri xarakter daşıyan rəqslərini, günəşin çıxması lövhəsini, ecazkar vals rəqsini orkestrin dolğun palitrasından istifadə edə-

rək böyük məharətlə yaratmışdır. Burada əsas məqsəd tamaşaçı qismində olan uşaqların zövqünü oxşamaq idi. Belə ki, uşaqlar opera-baletin müxtəlif heyvanların obrazları kimi təcəssüm olunan personajlarını çox sevirdilər və bu tamaşanı Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində izləməkdən çox məmnun qalırdılar.

“Yürüş”də Q.Qarayevin (“Yeddi gözəl”), Qlinkanın (“Ruslan”dan “Çernomorun marşı”) əks-sədası eşidilsə də, müəllifin ixtiraçılığı istər intonasiya səviyyəsində – muğamdan irəli gələn qəfil dönümləri qeyd edək, – istərsə də tembrlərlə davranmaq səviyyəsində özünü bariz göstərir.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, “Tülkü və Alabaş” opera-baleti nağıl janrında bəstələnərək, hiyləgər Tülküyə qalib gələn meşə heyvanlarının dostluğunu əks etdirən səhnələşdirilmiş musiqi əsəridir.

Opera-baletin milli xalq musiqisindən bəhrələnən ifadə vasitələri ən müxtəlif səviyyələrdə – obraz-tematik, dramaturji, formayaradıcı səviyyələrdə özünü büruzə verir. Öz kompozisiya quruluşuna görə “Tülkü və Alabaş” opera-baleti oyun xarakteri daşıyaraq, bir çox nağıllarda da yer tutduğu təkrarları (refrenləri) özündə cəmləşdirən musiqi əsəridir. Belə ki, hər bir yeni epizodda, yeni səhnədə əsas qəhrəmanları xarakterizə edən musiqi parçasının əks-sədası eşidilir.

Azərbaycan xalq mahnısı elementləri əsərin bütün melosuna nüfuz edir. Hər bir personaj üçün, bəstəkar onların obraz quruluşuna müvafiq melodiylar seçir. Uşaqların ifa tərzini nəzərə alaraq, İ.Məmmədov məhdud diapazonu olan, yaddaşda asan qalan musiqi nömrələri yaratmağa çalışmışdır.

Əsərin musiqi kompozisiyasında “böyük” üçün opera və balet əsərlərinə xas olan bütün atributlar vardır: miniatür ariya-mahnılar, xorlar, reçitativlərin əvəzinə mahnı əsaslı dialoqlar, instrumental giriş, orkestrin ifasında rəqs nömrələri və sair. Əsərin musiqi obrazları vokal partiyalardan daha çox, instrumental vasitələrlə yaradılır. Meşə sakinlərinin musiqi portretləri iki-üç çizgi ilə təqdim olunur. Məsələn, “Dovşanların rəqsi” musiqi nömrəsində bəstəkar onların səciyyəvi sıçrayışlarını, qaçışlarını sü-

rətli musiqi tempi (allegro mobile), şəh əhval-ruhiyyəni əks etdirən major ladı, onaltılıqların aşağı-yuxarı hərəkəti, dovşanların sayının çox olmasını əks etdirən çoxsəsli akkordlarla şərh etmə-yə çalışmışdı.



Əksinə, “Qurbağaların rəqsi”ndə isə, bəstəkar aram musiqi tempinə (moderato), bu amfibiyaları xarakterizə etmək üçün çoxsəsli qısa və uzun forşlaqlara müraciət edir.

200-*p* II 1st & 2.

ИБРАНИМ МЭММЭДОВ
ИБРАГИМ МЭММЭДОВ

Moderato

Ф-но *p*

G2338

Əsərdə diqqəti cəlb edən orkestr epizodlarından biri də “Böyük Vals”dır. Burada bütün meşə sakinlərinin birgə şənlənməsini əks etdirən musiqi epizodu verilir.

Təəssüf ki, operanın vokal nömrələri ilə tanış olmaq imkanımız yoxdur. Tənqidçilər burada canlı insan nitqi ilə bağlı vasitələrin ifrat tətbiqini – uşaq operasında isə sadə mahnıvarı başlanğıca daha geniş yer ayırmaq məqsəduyğun olardı – müəllifə irad tuturdular (bax: Danilov D. Novaya opera. Qaz. “Baku”, 9 marta, 1963q.). Lakin əsas olan odur ki, uşaq tamaşaçısına ünvanlanan bu opera-baletdə müəllif kiçik dostları ilə aydın, səlis

dildə dialoq yaratmağa çalışır, lakin bəsit bədii təcəssümə də izin vermir. Əsərin mürəkkəb partiturasının bütün incəlikləri İbrahim Məmmədovun nə dərəcədə məsuliyyətli, bacarıqlı, professional bəstəkar olması haqqında xəbər verir.



Bəstəkarın yaradıcılığında maraqlı vokal musiqi nümunələrinə də rast gəlmək olar. Onun vokal toplusuna (Bakı, "Işıq", 1978) daxil olan mahnılar öz müxtəlifliyi, orijinallığı, fərdiliyi ilə bir-birindən fərqlənir. Onlardan "Parovoz" (uşaq., söz. R.Zə-

ka, 1968), “Körpə” (uşaq., söz. R.Zəka, 1968), “Layla” (uşaq., söz. N.Həsənzadə, 1968), “Oğlum” (uşaq., söz. R. Zəka, 1972), “Fil” (uşaq., söz. R.Zəka, 1974) uşaq mahnıları, “Karvan” (söz. R.Zəka, 1974), “Bir gün səni görməyəndə” (söz. A.Aslanov, 1976), “Həyat badəsi” (söz. A.Aslanov, 1976), “İnciməsin” (söz. T.Mütəllibov, 1976) mahnılarını da qeyd etmək məqsəduyğun olardı.

Mahnıların hər biri məhz ona xas səciyyəvi dinamik formada şərh olunub, müxtəlif çalarlı harmonik boyaları ilə seçilir. Forte-piano isə sadəcə akkompanement deyil, vokal partiyası daha da dərinlən sezdirməyə çalışan, səs ilə bədii vəhdətin yaradılması prosesində vəzkeçilməz amildir. Coşğunluq ruhu ilə aşılarmış “Bir gün səni görməyəndə”, valideynin övladına məhəbbət duyğularını əks etdirən “Sevimli oğlum”, təbiətin ecazkarlığı və həyatın gözəlliyini tərənnüm edən vals – “Həyat badəsi” – bu mahnıların hər biri özü-özlüyündə dinləyicidə maraq doğura biləcək gücə malikdir.

Eyni topludan olan “Əmək mahnısı” isə (sözləri – Novruz Gəncəli) vaxtilə Respublika mahnı müsabiqəsində III mükafata layiq görülmüş və görkəmli müğənnimiz, SSRİ Xalq artisti Bülbül tərəfindən ifa olunmuşdur. Lakin İ.Məmmədovun vokal yaradıcılığının ən yüksək kulminasiyası, şah əsəri olaraq “İnciməsin” romansının (sözləri – T.Mütəllibov) adını çəkmək doğru olardı. Burada həyatın anlamı, onun məğzi haqqında dilə gətirilən düşüncələri bəstəkar lirik boyalarla, səlissə ifadə vasitələri ilə təcəssüm etdirir.

İ.Məmmədovun pedaqoji fəaliyyəti haqqında da danışmaq məqsəduyğun olardı. Bəstəkar həyatının böyük bir hissəsini müəllim olaraq işləmişdir. Təkcə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) o, 30 ildən artıq çalışmışdır, bu təhsil ocağına musiqişünaslıq və bəstəkarlıq fakültələrinə qəbul olunan tələbələrə “partituranın oxunuşu” fənnindən dərs demişdir. İbrahim Məmmədov bir pedaqoq kimi öz tələbələrinə çox təmkinlə, səbrlə yanaşaraq, orkestrin sirlərini, əlahiddə alətlərin bütün imkanlarını onlara anlatmağa çalışırdı. Beləliklə, tədrisən, aram addımlarla tələbələr

mürəkkəb partituralarla necə ustalıqla davranmaq vərdişi qazanırdılar.

İbrahim Məmmədovun həm bəstəkar olaraq yaratdığı əsərlərlə, həm özünün geniş və çoxcəhətli fəaliyyəti ilə Azərbaycan musiqisində xidmətləri kifayət qədərdir. İbrahim Məmmədov sənətin müxtəlif sahələri ilə bağlı olan çoxşaxəli fəaliyyəti ilə Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti tarixində müəyyən iz qoyub getmiş sənətkarlardandır. Onun musiqi irsinin geniş miqyaslı olmasına baxmayaraq yaradıcılığı, apardığı təşkilati və pedaqoji fəaliyyəti milli musiqi mədəniyyətimiz üçün səmərəli olmuşdur. İbrahim Məmmədovun tükənməz həyat eşqi, nikbinliyi, ümumiyyətlə, qeyri-adi bir cazibə qüvvəsinə malik olan şəxsiyyəti təkcə musiqiçiləri deyil, ətrafında olan ən müxtəlif adamları daim özünə cəlb edirdi. Musiqişünas Z.Dadaşzadənin sözləri ilə desək, “İbrahim müəllim üçün həyatda çıxılmaz vəziyyət yox idi. O, tükənməz, aşib-daşan enerji sahibi idi. “Con fuoco” (odlu-alovlu) – bu musiqi termini, mənə, onun fəaliyyətinə çox yaxşı uyğun gəlir”.¹

¹ Dadaşzadə Z. Mənası var hər bir kəsin // Musiqi dünyası, 2003. - №3-4, Bakı.

VI fəsil

ELMIRA NƏZİROVA

(1928-2014)



Elmira Nəzirovanın – qeyri-adi istedadla malik musiqçinin yaradıcı həyatı zəngin və çoxşaxəlidir. Bəstəkar, pianoçu, pedaqoq, ictimai xadim olaraq o tək-cə cəsarətli orijinal bədii ideyaları irəli sürməyə və dərinlən əsaslandırmağa qadir insan deyil, həm də bunları inadlı ardıcılıq və şövqlü inamla həyata keçirən yaradıcı şəxsiyyətdir. Onun müasir musiqi yaradıcılığının vəziyyəti, problemləri və inkişaf perspektivlərinə dair fikirləri, mühakimələri böyük maraq doğurur. “Sovet bəstəkarı öz ixtisasında qapanıb qalmamalı, həyatdan geri düşməməlidir. Sovet bəstəkarı düzgün və ləyaqətli insan olmalıdır”, – Görkəmli rus bəstəkarı D.D.Şostakoviçin bu sözləri E.Nəzirovanın həyat və yaradıcılıq amalı ilə tamamilə dəqiq şəkildə əks etdirir. Onun çoxsaylı uverturaları, etüdləri, prelüdləri, sonataları, Azərbaycan xalq mahnılarının aranjimanlarını dünyanın məşhur musiqiçiləri və orkestrləri ifa etmişlər. E.Nəzirovanın müxtəlif ölkələrdə keçən qastrol səfərləri hər zaman dinləyicilər tərəfindən böyük marağa səbəb olmuş, uğur qazanmışdır. Elmira Mirzə Rza qızı

Nəzirova 1928-ci il noyabrın 30-da Bakıda akademik Mirzə Rza Nəsirov və tanınmış pianoçu və pedaqoq Leyla Muradovanın ailəsində dünyaya göz açmışdır.

E.Nəzirovanın bəstəkarlıq istedadı erkən yaşlarında, hələ uşaqlıqda üzə çıxmışdı. Onun bir musiqiçi kimi yetişməsində dahi Üzeyir Hacıbəylinin böyük rolu olmuşdur, böyük bəstəkar gənc istedadın parlaq gələcəyini ona məxsus olan uzaqgörənliyi ilə duymuş və ona dəstək olmuşdur. 1944-cü ildə, məktəb şagirdi ikən, E.Nəzirova violin sonatası, fortepiano üçün on iki prelüd bəstələyir və nəşr etdirir. Bu prelüdlərdən biri 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının sovet musiqisi dekadasında onun tərəfindən çox böyük uğurla ifa edildi. Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Dekadada ifa olunmuş fortepiano əsərləri arasında gənc bəstəkar E.Nəzirova tərəfindən yazılmış “Prelüdlər”i qeyd etmək lazımdır. Texniki çətinlikləri uğurla dəf edərək, müəllif öz əsərlərini özü ifa elədi”.¹

Qeyd etmək lazımdır ki, prelüd janrı bəstəkarın yaradıcılığında görkəmli yer tutur.

E.Nəzirovanın prelüdləri çox səmimi, gəncsayağı coşğundurlar. Onun musiqisinin obraz məzmununun əsasını lirika təşkil edir. Rəngarəng həyat hadisələrini o, poetik qavrama prizmasından təcəssüm etdirir. Bəstəkar hər-hansı fikri ən sadə sxemlərdə şərh edərək, onu qısa, konsentrə olunmuş formada təcəssüm etdirmək kimi gözəl bacarığa malikdir. E.Nəzirova öz əsərlərinin gözəl ifaçısıdır. Onun əsərlərindəki texniki ustalıq, virtuosluq mükəmməlliyi və rəngarəngliyi ilə fərqlənir, belə ki, bütün texniki vasitələri müəllif bədii obrazın açılmasına tabe etdirir.

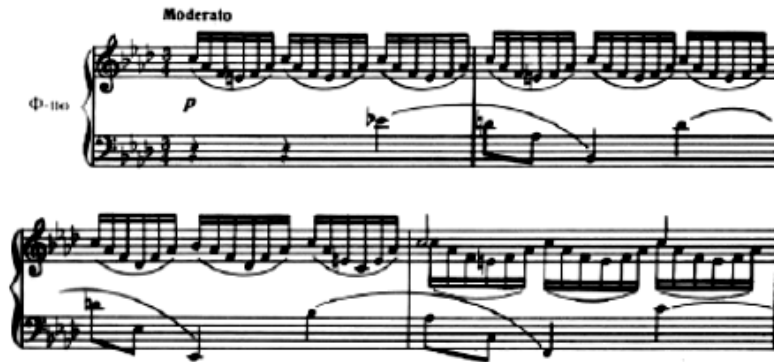
E.Nəzirovanın prelüdləri – düzümlü, bitkin formalı və lirik məzmunlu musiqi pyesləridir. Onlar çox mütəhərrik şəkildə özündə Avropa və milli incəsənət ənənələrini birləşdirir. Prelüdlərdə cəldlik poetik xəyalpərvərliklə, lirik başlanğıcın seyri ilə çulğalaşır, emosional çalarların rəngarəngliyi valeh edir.

Belə ki, IV prelüddən savayı onun tərəfindən 1944-cü ildə yaradılan prelüdlər silsiləsinin bütün əsərləri, əsasən xırda texni-

¹ Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. – Баку: Азгосиздат, 1968.

ka ilə bağlı olan parlaq ifadəli və sırf texniki cəhətlərə malikdir-lər. Bu, onlarda etüd, tokkata janrı ilə oxşarlıq yaradır. Silsilə, obrazlı-emosional təzadlarla diqqət çəkir. Birinci prelüd sakit, li-rik, xəyalpərəst səciyyəlidir. Musiqi ifadəsinin səmimiliyi, fraza-larının ifadəliliyi ilə fərqlənir.

I



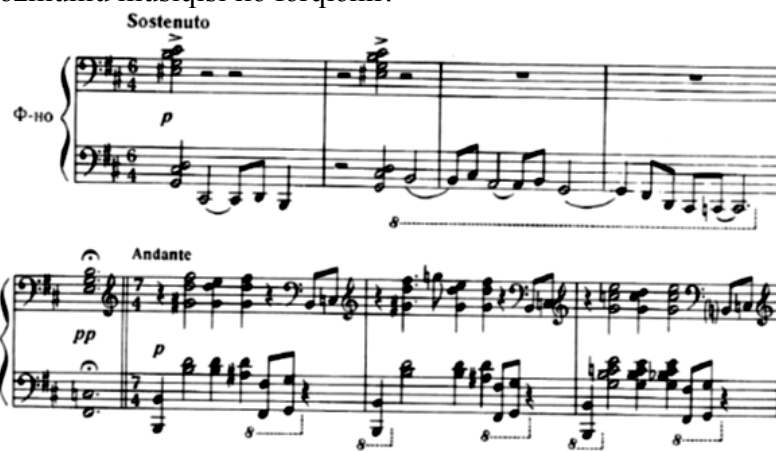
Sonrakı iki prelüd – rəqs səciyyəli, parlaq, ekspressivdir. Mühümdür ki, ikinci prelüd 6/8 ölçüdə ifadə olunub, bu da Azərbaycan xalq musiqisi üçün səciyyəvidir. Üçüncü prelüd isə ikiyə gedən ölçüsü sayəsində daha enerjili, hərəkətlidir. Xalq nəğməsinə xatırladan dördüncü prelüd daha çox məşhurdur. O, yavaş tempdə səslənir. Sonuncu prelüd parlaq, şən bayram mən-zərələri ərsəyə gətirən əsərdir. O zəngin akkord fakturası ilə fərqlənir.



Prelüdlərdə başlıca olan – parlaq emosional dil, ifadəli və mənzərəli-koloritli məqamların vahidliyidir. Bütün bunlara bə-s-təkar özünəməxsus fiqurasiyalar, tonal və harmonik vasitələr, kənar registrlərin qarşılaşdırılması, fortepianonun bütün diapa-zonunun sərbəst istifadəsinin köməyi ilə nail olur.

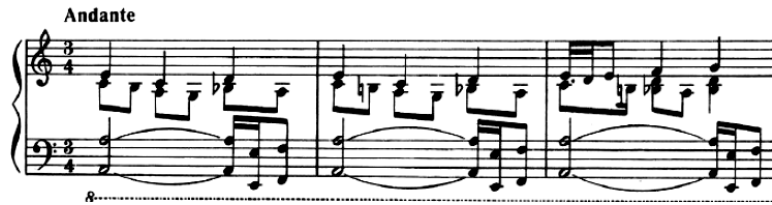
E.Nəzirova Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının iki fakültəsini bitirib: 1950-ci ildə xüsusi fortepiano sinfi üzrə professor Q.Q.Şaroyevin sinfini və 1954-cü ildə isə kompozisiya üzrə professor B.İ.Zeydmanın sinfini bitirib, özü də Azərbaycanın bəstəkar diplomu almış ilk qadın bəstəkarlarından olub.*

Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə E.Nəzirova – yüksək qabiliyyətli musiqiçi, pianoçu və bəstəkar – bir sıra parlaq, özünəməxsus bənərsiz əsərlər ərsəyə gətirmişdi. Bunlardan fortepiano üçün dörd etüdü misal gətirmək olar. Biz onlara xüsusi diqqət yetiririk, çünki bunlar Azərbaycan fortepiano musiqisində belə janrlı əsərlərin ilk nümunələri idi. Bu etüdlər solo konsert-virtuoz pyes növünün inkişafında mühüm rol oynamışlar. Etüdlərin hamısı özünün obraz məzmununa, əhval-ruhiyyəsinə görə müxtəlifdir. Belə ki, birinci etüd öz xarakteri etibarilə lirik və məzmunlu musiqisi ilə fərqlənir.



İkinci etüd dramatikdir, faciə cizgilidir, coşmuş təbiət mənzərəsini təsvir edir. Üçüncü etüd matəm mərasimini xatırladır. Burada pyesin bədii obrazının açıqlanmasında akkompanement mühüm rol oynayır.

* Nəzirova E. il yarımından çox Şostakoviçin D.D. kompozisiya sinfində məşğul olub.



O, ostinat melodik şəkildə basda oktavalarla verilib. Dördüncü etüd xalq mahnısını xatırladır, xaraktercə yumşaq, lirik, oynaqdır.



Elə həmin dövrdə fortepiano üçün variasiyalar, prelüdlər, beş uşaq pyesi, fortepiano üçün uşaq variasiyaları yaradıldı. Elmira Nəzirovanın diplom işi orkestrlə fortepiano üçün konsert idi ki, o da müəllif tərəfindən parlaq şəkildə ifa edilmişdi. Artıq bu əsərlərdə E.Nəzirovanın yetkin bəstəkar üslubunun səciyyəvi cizgiləri görünməyə başladı: xalq musiqi əsası ilə möhkəm əlaqə, melodik intonasiyanın təbiiliyi, harmonik təfəkkürün aydınlığı, fakturanın şəffaflığı, birbaşa melodik ifadətmələr, hisslərin və həyəcanın səmimiliyi.

50-ci illər E.Nəzirova üçün böyük yaradıcılıq uğurlarıyla əlamətdar oldu. Bir sıra parlaq, istedadla yaradılmış əsərlər meydana çıxdı: violonçel üçün sonata, fortepiano üçün poema, violonçel üçün elegiya-ağı və s. Elə bu dövrdə E.Nəzirova F.Əmirovla həmmüəlliflikdə gözəl, parlaq əsərlər ərsəyə gətirir: “İki fortepiano üçün alban mövzularında süita” və fortepiano ilə orkestr üçün “Ərəb mövzularında konsert”, bunlar ölkədə və xarici ölkələrin konsert salonlarında böyük müvəffəqiyyətlə ifa olunurdu. O, dəfələrlə keçmiş SSRİ-nin müxtəlif şəhərlərində, Çexoslovakiyada, Polşada, Misirdə Niyazi, N.Anosov, N.Raxlin kimi tanınmış dirijorların idarə etdikləri simfonik orkestrlərin müşayiəti ilə Konsertini dinləyicilərin diqqətinə təqdim etmişdir. Mü-

əlliflə yanaşı bu Konsertin ifa tarixinə məşhur fortepiano ifaçıları Fərhad Bədəlbəyli və Zöhrab Adıgözəlzadə də özlərinin maraqlı interpretasiya variantları ilə daxil olmuşlar.

Süitanın musiqi toxuması xalq mahnı-rəqs melodiyları ruhunda ifadə olunmuş emosional-dolğun, parlaq ifadəli və kəskin təzadlı havalardan “toxunub”. Bu zaman alban xalq musiqisinə xas həm ayrı-ayrı intonasiyalar, həm də bütöv dönmələrdən geniş istifadə edilib. Alban musiqisinin səciyyəvi ritmləri və intonasiyaları bu maraqlı musiqi əsərinin şən və bayram əhvalı, gah dramatik və kədərli, gah da lirik və səmimi melodiylarına nüfuz edib. Müəlliflər alban xalq musiqisinin özəlliklərini üzvi şəkildə əsərə hopdurmuş, folklora son dərəcə qayğı ilə yanaşmışlar.

Ərəb mövzularında konsert yaradarkən, müəlliflər öz əsərləri üçün ərəb Şərqində olan bir sıra populyar mahnıları seçmişlər. Yaxın Şərq musiqisi Azərbaycan xalq musiqisinə çox yaxın və doğmadır, o cümlədən, ərəblərdə də muğamlar geniş yayılıb. Beləliklə, E.Nəzirova və F.Əmirov yaxın və aydın olan material üzərində işləyirdilər.



Elmira Nəzirova və Fikrət Əmirov

Müəlliflər Konsertin melodik “naxışlarına” əsl ərəb xalq havalarını üzvi surətdə “toxuyaraq” çoxrəngli və tam musiqi toxuması əmələ gətirmişdir. Əsərin dəyərli xüsusiyyətlərindən onun

melodikliyi, xoş ahəngi, emosional məzmununun rəngarəngliyi, dolğunluğu ilə fərqlənən musiqisidir. Xalq musiqisinin ritmik özəlliklərindən də Konsertdə maraqlı şəkildə istifadə olunub. Eyni zamanda ayrı-ayrı, milli-relyefli melodiylar digər metro-ritmlərlə bağlıdır. Orkestr palitrası zəngin və rəngarəngdir. Simfonik orkestrin temblrlərindən bacarıqla istifadə edərək, müəlliflər Misir xalq alətlərinin səslənməsi ilə maksimal oxşarlığa nail olmuş E.Nəzirova və F.Əmirovun Konserti musiqi mədəniyyətinə əhəmiyyətli töhfə idi. O, musiqi sənətinin yerli və xarici aparıcı musiqi xadimlərinin yüksək qiymətini alıb.

“Azərbaycan xalq mahnılarının fortepiano üçün işləmələri” (forteplano pyesləri dəftərləri və “Uşaq pyesləri” toplusu) E.Nəzirovanın yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bunlar E.Nəzirova tərəfindən S.Rüstəmovun “Azərbaycan xalq mahnıları” toplusu əsasında ərsəyə gətirilmişdir.

Xalq-mahnı melodiylarının aranjimanı janrını, bu gün də peşəkar sənətin digər janrları sırasında çox mühüm və zəruri hesab etmək lazımdır. O, özündə xalq melosunun intonasiya mahiyyətinə dərin nüfuzetmənin geniş perspektivlərini ehtiva edir, onun ifadəli və bədii imkanlarının daha geniş hərtərəfli öyrənilməsinə yol açır.

Pyeslərin mühüm özəlliyi bunların parlaq, milli xarakterindədir ki, o da polifonik düşüncənin özünəməxsusluğunda, səslərinin aparılma plastikasında, ritmik şəklin ornamentikasında (xalq alətlərinin – tar, saz və i. a. havaları ilə assosiasiyalar meydana gəlir) ortaya çıxır.

Monodik təbiətə məxsus xalq mahnısının harmonizasiyasının faydalılıq dərəcəsini dəyərləndirmək çətindir. Harmonik müşayiətlə təqdim olunaraq o, bir tərəfdən dinləyiciləri onun fortepianoda keyfiyyətcə yeni formalarını qavramağa hazırlayır. Digər tərəfdən, onun harmonik işlənməsi üçün xalq melodikasının potensialındakı imkanların axtarışlarının aparılmasına vadar edir. Əsas məqsəd – xalq-mahnı melosunun xarakterik cizgilərini mümkün qədər təbii, daha sadə harmonik “ifadələrlə” verməkdən ibarətdir.

Ü.Hacıbəyli özünün “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində aşağıdakı fikri söyləyib: “Çoxsəslilik mədəniyyətini inkişaf etdirmək üçün kontrapunktun tətbiq edilməsi Azərbaycan musiqisində harmoniyadan daha böyük rol oynayır”.¹

Bütövlükdə bu pyeslər çox vaxt vokal səsin və akkompanementin “aparılması” prinsipi üzrə ifadə olunublar ki, bu da xalq mahnılarının prinsiplərinin qorunmasına kömək göstərir. Xalq melodiylarından istifadə etməklə E.Nəzirova pyesin əsası kimi mövzunun özündə qoyulmuş hərəkət tipini, xarakteri, inkişaf fəndlərini götürür. Məsələn, tersiya əsaslı pyeslər üçün sekvensiya inkişaf fəndləri geniş tətbiq edilir, əgər melodiya kvarta-kvintə əsaslıdırsa, onda o bütün pyesdə mühüm intonasiya elementinə çevrilir, onun fəal, çevik səciyyəsinə müəyyən edir. E.Nəzirova çox vaxt ətraf səslərin vasitəsilə dayaq pillələrinin oxunması fəndlərindən istifadənin köməyi ilə melodik xəttə zərif ornament bəzək verir, bütün bunlar melizmdən istifadə ilə birlikdə pyesin səslənməsinə xüsusi kolorit bəxş edir. Milli ladların pillələrinin oxunması fəndi özünəməxsus harmonik və lad-tonal titrəyiş-ehtizazlar yaradır. E.Nəzirovanın xalq mahnılarının aranjimanlarında əsas olan iki məqamı qeyd etmək lazımdır: I – Azərbaycan xalq melodiyları harmonizasiyaya heç də həmişə asanlıqla yatmır. Belə hallarda bəstəkar akkord, bəzən də elementar polifonik fakturanın tətbiqi ilə xalq mahnılarının əsası kimi götürülmüş nə xalq mahnısının plastik inkişafını, nə xalq-milli spesifikliyi pozmamğa çalışır; II – mahnının birsəsli səslənməsini E.Nəzirova fortepiano səsənlənməsi ilə zənginləşdirir, bu zaman pyesə fortepiano musiqisinə xas olan cizgilər daxil edir.

Beləliklə, E.Nəzirovanın fortepiano aranjimanları xalq məxəzinin fərdi instrumental yenidən mənalandırma nümunələri qismində konsert estradasında və tədris-pedaqoji repertuarda ikinci həyat əldə etmiş oldular.

Daha sonra Elmira Nəzirova fortepiano üçün 12 yeni prelüd, fortepiano konsert-poeması kimi əsərlər üzərində işləmişdir.

¹ Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik // Əsərləri / 2 C. – Bakı, 1965, s. 325.

E.Nəzirovanın – bəstəkar və pianoçunun yaradıcılığı üzvi olaraq biri digərindən doğur. Azərbaycan musiqi tarixində E.Nəzirova istedadlı, gözəl, klassik ənənələrə malik pianoçu kimi geniş şöhrət tapmışdır. O, olduqca incə, həssas musiqi duyumuna malikdir, fortepiano səslənməsini yüksək sənətkarlıqla idarə etmək qabiliyyətinə malikdir. E.Nəzirova öz əsərlərinin musiqisini incə və şövqlü şəkildə interpretasiya edir. Müxtəlif illərdə pianoçu klassik və müasir bəstəkarların əsərlərindən ibarət rəngarəng konsert proqramları ilə də çıxış edib. Burada Bax, Bethoven, Şopen, Şostakoviçin, Fransa impressionistlərinin əsərlərinin gözəl, incə, dərin, xüsusi “Nəzirova” yozumunu qeyd etmək lazımdır.

E.Nəzirova təkcə ölkəmizdə deyil, xaricdə də çoxlu uğurlu konsert fəaliyyəti göstərib. Pianoçunun ifasını sözlə ifadə etmək çox çətindir, amma eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, E.Nəzirovanın üslubuna daim düşüncə aydınlığı, əsərin milli-səciyyəvi və fərdi-üslubi özəlliklərinə hakim olması xüsusiyyətləri xasdır. Musiqinin məgzinə dərin nüfuz etmə, incə zövq (bu, bizim fikrimizcə, ifağının çox vacib keyfiyyətidir), musiqi obrazlarının harmonikliyi, formanı duyma hissi, gözəl “məxməri” səs, cillələnmiş texnika, lakin əsla “virtuozçuluğun” olmaması. E.Nəzirovanın ifaçılıq sənəti parlaq, emosional, gözəldir. Onun ustalığı səthi münasibətə yol verməyən musiqi, bədii və pianoçuluq peşəkarlığının yüksək səviyyəsinə dayanır. O dinləyiciyə təkcə böyük sevinc bəxş etmir, eyni zamanda səmimi hörmət və məmnuniyyət hissi aşılayır.

E.Nəzirovanın ifaçılıq yaradıcılığına dəqiq ideya-estetik platforma xasdır. Onun üçün mühüm olan musiqi ilə “bizim, yer üzünün bir çox və qabaqcıl insanlarına yaxın olmuş həqiqətimizi, sosialist mədəniyyətinin həqiqətini açmaqdır”.¹ “Bu gün dar folklor ehkamları sərhəddindən kənara çıxan”, getdikcə öz sərhədlərinin çərçivəsini daha da genişləndirən ifadə etmə vasitələri, milli forma sahəsində dərin kəşfiyyat-araşdırma vəzifəsi buradan irəli çıxır, çünki “bu verilmiş xalqın incəsənətinin milli forması-

¹ Qarayev Q. Yenini görmək və tərbiyə etmək // Pravda qəzeti. — 1960, 18 sentyabr.

na üzvi olaraq ən yaxşı, progressiv, digər xalqların sənətində əldə edilmiş nə varsa, daxil olur”.¹

Özünün bütün yaradıcılığı ərzində Elmira Nəzirova parlaq, özünəxas “dəst-xətt” ərsəyə gətirmişdir. Professor E.Nəzirovanın fortepiano ifaçılıq məktəbi təkcə Azərbaycanda deyil, bütün MDB məkanında tanınır. E.Nəzirovanın yaradıcı fərdiliyi ondadır ki, o, özündə istedadlı bəstəkarı, pianoçunu birləşdirir, bu da şübhəsiz, onun ifaçılıq, estetik və pedaqoji prinsiplərində özünü göstərir.



E.Nəzirova tələbələr ilə — 1983-cü il

E.Nəzirova dərindən əmindir ki, yalnız daim axtarışda olan, hər şeylə maraqlanan musiqi pedaqogikası ab-havasında, pedaqoji eksperimentlər atmosferində, musiqi pedaqogikası sahəsində tədqiqat işinə yaxın ovqatda musiqiçi-pedaqog şəxsiyyəti tərbiyə etmək olar.

Əsərlərin qayəsinin çözülməsində ona, sözsüz ki, musiqi “toxumasının” məntiqinin incəliklərini və kompozisiyanın özünəməxsusluqlarını həssas anlaması kömək edir. E.Nəzirovanın

¹ Qarayev Q. Yenini görmək və tərbiyə etmək // Pravda qəzeti. — 1960, 18 sentyabr.

bəstəkarlıq, pedaqoji fəaliyyəti sıx şəkildə onun ifaçılığı ilə bağlıdır və bu da estetik və ifaçılıq quruluşları sistemində ehkamçılığın yoxluğunu şərtləndirir. Həyat bədii baxışlara öz düzəlişlərini edir. Yeni məzmun yeni vasitələr doğurur. Nəzirova məktəbinin ən yaxşı nümayəndələrinə alətə gözəl vəqif olma, hərtərəfli sərbəst texnika, yumşaq tuşe, böyük musiqi diapazonu, incə pedalizasiya, yüksək musiqi mədəniyyəti xasdır.

Bu nöqtəyi-nəzərdən E.Nəzirovanın estetik-ifaçılıq üslubunun və pedaqoji metodunun bir neçə aspektini təhlil etmək maraqlıdır.

E.Nəzirova səs üzərində işləməyə xüsusi diqqət yetirir. Mərkəzdə səs obrazı dayanır. E.Nəzirova təkcə “özünü dinləməyi” öyrətmir, həm də hər bir detallı, ondan əvvəl gələnə sonrakının əlaqəsində, ona xas anlamda dinləməyi başa salır. Əsas diqqət əsərin poetik, obraz mahiyyətinə, səs xüsusiyyətləri və keyfiyyətlərinə yönəldilir. E.Nəzirovanın həmişə ifa edilən əsərlərin obraz tərəfinə dair öz məxsusi orijinal təsəvvürləri olmuşdur. E.Nəzirova üçün şagirdi musiqi əsərinin “toxumasına” polifonik yanaşmağı öyrətmək mühümdür, yəni səslərin hərəkətini hiss etmək, səsləri əhəmiyyətinə görə dərəcələr üzrə həmtəbə etdirmək, bu zaman səs perspektivinə əməl etmək.

Bütün detalların, o cümlədən də ən xırda detalların belə incə işlənməsi, frazirovkanın, artikulyasiyanın kristal aydınlığı, dinamik nüansların – xüsusən asta səslənmələrdəki bölünmələrdə – fakturanın bütün elementlərinin fərdi xarakteristikası – yaradılmış obrazların parçalanmasına imkan vermir.

Aplikaturaya dair: həqiqi aplikatura – hər zaman pedaqoq E.Nəzirovanın diqqət mərkəzindədir. İstər melodiya, passajda ya da akkordda hər bir barmaq “öz məsuliyyətini dərk etməli, fəal olmalı və qonşu barmağın vəzifəsinə və bütövün marağına tabe olmalıdır”.¹ Bundan ötrü düşünülmüş aplikatura gərəkdir. Düzgün seçilmiş aplikatura fortepiano rənglərinin zənginliyini təmin edir. Çox vaxt əsər üzərində iş prosesində E.Nəzirova əsərin qayəsini pozmayan yeni, həmin şagird üçün əlverişli aplika-

¹ İqumnov K.N. Mənim ifaçılıq və pedaqoji prinsiplərim. – “Muzıka”, 1966-cı il.

tura yaradır. Öz göstərişini o mütləq alət üzərində nümayiş etdirməklə möhkəmləndirir. O, şagirdi inandırır ki, bu və ya digər musiqi-ifaçılıq vəzifələrini – frazalama, artikulyasiya, dinamik, ritmik – yalnız doğru applikatura ilə yerinə yetirmək, ayrı-ayrı hallarda isə bu və digər musiqi parçasının ümumi xarakterini hiss etmək və təcəssüm etdirmək olar. Texniki mürəkkəb passajları böyük sərbəstliklə yerinə yetirməyə kömək edir.

E.Nəzirovanın pedaqoji məktəbi üçün texnika əsas məqsəd deyil, əsərin musiqi qayəsini tam açmağa imkan verən köməkçi vasitədir. Onun üçün “virtuozçuluqdan” ənənəvi imtina, əsərin texniki tərəfinin musiqiyə tabe etdirilməsi, yəni əsərin bədii mahiyyətilə tətbiq edilən ifaçılıq vasitələrinin sintezi səciyyəvidir.

E.Nəzirovanın ifasındakı hisslərin yüksək mədəniyyətini, qüsursuz zövqü, fortepiano səslənməsindəki əla tuşe və gözəlliyi qeyd etmək lazımdır.

E.Nəzirovanın ifaçılıq sənətində intellektin düzümlü temperamentlə uyğunlaşması keyfiyyəti, onu Azərbaycanın ən yaxşı pianoçularından biri hesab etməyə əsas verən səbəblərdəndir.

E.Nəzirova pedaqoji metodunun səciyyəvi cizgisi şagirdin hərtərəfli – musiqili, intellektual, artistik inkişafı idi. Qeyd etmək zəruridir ki, E.Nəzirovanın hər bir şagirdə xüsusi, fərdi yanaşması var idi. Dərsin canlı aparılması üsulu, sözlü tapşırıqların daima alətdə göstərilməklə möhkəmləndirilməsi ona xasdır.

E.Nəzirovanın yaradıcılıq siması musiqi-ictimai fəaliyyətlə də müəyyən olunurdu. E.Nəzirova tez-tez dövrü mətbuat səhifələrində çıxış edirdi. Onun məqalələri, çıxışları prinsipial, kompromissiz səciyyə daşıyırdı. Özünün məzmunu etibarilə maraqlı məqalələrində o, respublikamızın konsert həyatının, ölkəmizin mədəni həyatının müxtəlif tərəflərinə toxunurdu. Məqalələrində musiqi pedaqogikası ilə bağlı fikirlərini bölüşür, musiqi biliklərini hamı üçün anlaşılan tərzdə təqdim edirdi. Belə ki, “Pedaqoqları necə pedaqoq edək?” məqaləsində E.Nəzirova peşəkar pedaqoq-musiqiçilərin hazırlanması ilə bağlı məsələ qoyulmasının necə mühüm və aktual olmasından söz açırdı. Çünki musiqi mədəniyyətimizin gələcəyi onların əlindədir. “O, konservato-

riyalarda ifaçılıq fakültələri ilə yanaşı pədaqoji fakültələrin də yaradılmasını, yaxud da tələbələrin ixtisaslaşmasının aparılmasını təklif edirdi: xüsusilə istedadlı olanlarla ayrıca ifaçılıq siniflərində məxsusi proqram üzrə məşğul olmaq, qalanlarını isə ümumi tədris planı ilə, əsas etibarilə pədaqoji təmayüllə hazırlamaq”.¹

Müxtəlif məqalələrində E.Nəzirova Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi mərhələləri, müasir Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının vəziyyəti və perspektivləri haqqında danışır və düşüncələrini bölüşürdü. Yaradıcılığının və ictimai-mədəni fəaliyyətinin bütün sahələrində o tanınmış, nüfuz qazanmışdır.

Müxtəlif komissiyaların sədri kimi E.Nəzirova respublika baxış, müsabiqə və festivallarına rəhbərlik etmiş, istedadlı musiqiçi-ifaçıların aşkara çıxarılmasına kömək göstərmişdir. Uşaqların və yeniyetmələrin musiqi (daha geniş – estetik) tərbiyəsi E.Nəzirovanın xüsusi diqqət göstərdiyi məsələdən olmuşdur. Bu mənada E.Nəzirovanın, konservatoriyalarda böyük yükünün olmasına baxmayaraq, xüsusi musiqi müəssisəsi olan Bülbül adına Orta ixtisas musiqi məktəbində gerçəkləşdirdiyi fəvqəladə mühüm iş haqqında söz açmaq olar.

Elmira Nəzirova XX əsr Azərbaycan fortepiano sənətinin inkişafında əhəmiyyətli rolu olan musiqiçi kimi musiqi tariximizdə dərin iz buraxmışdır. O, 1953-cü ildən SSRİ və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü olmuş, Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafına sanballı töhfəsinə görə Azərbaycan SSR-in Əməkdar incəsənət xadimi yüksək adına layiq görülmüş və SSRİ-nin “Şərəf nişanı” ordeni ilə təltif edilmişdir.

Elmira Nəzirova 1990-cı ildən ömrünün son 20 ilini, İzraildə yaşamış, orada da yaradıcılıq və pədaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur. Lakin ömrünün sonuna qədər Azərbaycan mədəniyyətinin, incəsənətinin təbliğatçısı kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun yetirmələri bir sıra beynəlxalq müsabiqələrin laureatları olmuş, Azərbaycan ifaçılıq məktəbini bir sıra ölkələrdə təmsil etmişlər. Məşhur Azərbaycan musiqiçisi Elmira Nəzirova 2014-cü il yanvarın 23-də İzraildə vəfat etmişdir.

¹ Nəzirova E. Pədaqoqları necə pədaqoq edək? Sovetskaya muzika j. – 1973, №4.

VII fəsil

OQTAY ZÜLFÜQAROV

(1929-2016)



XX əsrin 50-ci illərində müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoymuş bəstəkarlar sırasında Respublikanın Xalq artisti Oqtay Zulfüqarovun özünəməxsus yeri vardır. Qara Qarayev məktəbinin yetirməsi kimi onun yaradıcılığında simfonik musiqi, kamera-vokal və instrumental əsərlər layiqli yer tutur. Bəstəkarın BSO üçün “Şənlən, mənim xalqım” üvertürəsi, piano Triosu akademik milli musiqi xəzinəmizin qiymətli nümunələridir və bu əsərlərin musiqi üslubunda keçən əsrin 40-50-ci illərində Q.Qarayev, C.Hacıyev yaradıcılığında formalaşmış yeni intonasiya-melodik lüğətin səciyyəvi cizgiləri özünü aydın büruzə verir. Lakin O.Zulfüqarovun adı gələndə ilk növbədə uşaqlar üçün yazılmış musiqi əsərləri təsəvvürə gəlir. Məhz bu mühüm sahəyə bəstəkar həyat və yaradıcılığının böyük və əhəmiyyətli hissəsini həsr etmiş, mahnıdan tutmuş uşaq teatrına kimi yaratdığı hər bir işdə uğurla və məhsuldar fəaliyyət göstərmişdir.

Oqtay Qədir oğlu Zülfüqarov 1929-cu ildə Bakıda ziyalı ailəsində dünyaya göz açıb. Onun tərbiyəsində anası Leyla xanım və nənəsi Həvva xanımın böyük rolu olub. Həvva xanım əslən İranın Xoy şəhərindən çıxmış əsilli-nəcəbətli bir ailədən idi. Onun övladları, o cümlədən qızı Leyla gimnaziya təhsili alaraq sonradan həkimlik peşəsinə yiyələnmişdi. Həvva xanımın danışdığı nağıllar, hekayələr, Leyla xanımın gözəl musiqi duyumu (o, fleyta sinfində musiqi təhsili də almışdı) və rəssamlıq qabiliyyəti balaca Oqtayın bədii təfəkkürünün formalaşmasında böyük rol oynayıb.

1933-cü ildə 4 yaşında olarkən Oqtay Zülfüqarov Moskva Böyük Teatrında rəssam işləyən dayısının vasitəsilə ilk dəfə bu əfsanəvi teatrın səhnəsində J.Bizenin “Karmen” operasına baxmışdı. Tamaşa zamanı azyaşlı uşağın yerindən durub əsərə dəqiq və şövqlə dirijorluq etməsi ətrafdakıların diqqətini çəkir və “bu uşağı qoruyun, onun xüsusi musiqi istedadı var”, – deyənlər Leyla xanımı oğlunun istedadına inandırmışdı. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, Oqtay Zülfüqarovun peşəkar musiqiyə gəlişi çox gec, yəni 16 yaşında baş verir. Bunun səbəblərindən biri də, görünür, gəncin bədii maraq dairəsinin çox geniş olması idi: o gözəl rəsm çəkir, müxtəlif bədii dərnəklərə həvəslə gedirdi. Ən çox sevdiyi dərnəklərdən biri də aviamodellləşdirmə dərnəyi idi ki, burada onun qurub-yaratmaq həvəsi müəllimlərin xüsusi diqqətinə səbəb olmuşdu. Musiqi təhsilinə gec başlamasının digər səbəblərindən biri də ağır müharibə şəraitində həkim anasının tez-tez dəyişən iş yerləri ilə bağlı idi. Buna görə balaca Oqtay da məktəblərini dəyişməli olurdu. O, orta təhsilini əvvəlcə Bakı məktəblərində, sonra Qubada alır. Lakin 1945-ci ilin mart ayında 16 yaşlı yeniyetmə, nəhayət anasının təkidi ilə musiqi təhsili almaq qərarına gəlir. 1 saylı musiqi məktəbinin direktoru, Üzeyir Hacıbəylinin istedadlı tələbələrindən biri olmuş gözəl ziyalı və maarifpərvər pedaqoq Fatma xanım Zeynalovaya müraciət cavabsız qalmır: 15 nəfərdən ibarət qəbul komissiyası Oqtayın yaşı ilə bağlı tərəddüd etsə də, onun parlaq musiqi istedadı düzgün qərar verməyə zəmin yaradır və Oqtay Zülfüqarovu violonçel ixtisası üzrə təcrübəli pedaqoq Yakov Davidoviç Müllərin sinfinə təyin edirlər.

Fatma xanım Zeynalova bu istedadlı gəncə qayğısını heç zaman əsirgəmirdi. Müharibənin bitməsinə baxmayaraq, dolanışığın ağır olduğu illərdə Fatma xanım hətta “İnturist” mehmanxanasından ona ayrılmış nahar yeməyi talonunu gənc Oqtaya vermişdi. Bu diqqət və qayğıdan ruhlanan gənc musiqiçi sevimli müəllimi Yakov Davidoviçlə gecə-gündüz böyük həvəslə çalışır və sinifləri ekstern adlayaraq iki il yarım yeddi illik proqramı mənimsəyir. Oqtayın uğurlarını görən direktor onu Bakı Musiqi Texnikumuna oxumağa göndərməyi qərara alır. Beləcə, Oqtay Zülfüqarov musiqi texnikumunda təcrübəli pedaqoq Aleksandr Semyonoviç Şvartsın violonçel sinfində təhsilini davam etdirir. İki aylıq gərgin məşğələlərdən sonra onu M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının səhnəsinə çıxarırlar. Bu, Bakı Musiqi Texnikumu tələbələrinin baxış konserti idi.

O.Zülfüqarovun Filarmoniya səhnəsində inamlı və uğurlu çıxışı onu böyük şövlə təhsilini davam etdirməyə sövq edir və o, yenə də təhsil illərini ekstern yolla adlamağa başlayır, fəal tələbə kimi müsabiqə və konsertlərin daimi iştirakçısına çevrilir. Elə bu dövrdə onun bəstəkarlıq istedadı özünü büruzə verməyə başlayır. 1949-50-ci illərdə O.Zülfüqarov mahnı müsabiqələrində öz bəstələri ilə iştirak edir və mükafatlara layiq görülür. Bu uğurlar onun çətin bəstəkarlıq peşəsinə marağını daha da artırır. Bunun nəticəsi kimi 1950-ci ildə texnikumun buraxılış imtahanında klassik repertuarla yanaşı Oqtay violonçel üçün yazdığı “Cəld pyes”i Dövlət İmtahan Komissiyasının mühakiməsinə çıxarır. Özü də bu, Komissiyanın sədri, görkəmli bəstəkar Cəvdət Hacıyevin icazəsi ilə baş verir. İstedadlı gəncin mükəmməl ifası komissiya üzvlərini yekdil qərar çıxarmağa sövq edir və O.Zülfüqarov texnikumu iki ilə bitirərək ali məktəbə qəbul olunmaq şansı qazanır. Beləliklə, O.Zülfüqarov həmin ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının simli alətlər şöbəsinə, violonçel üzrə əla pedaqoq, Beynəlxalq müsabiqə laureatı İsaak Mixayloviç Turiçin sinfinə qəbul olunur. Konservatoriya müəllimləri onu gələcəyin böyük violonçel ifaçısı kimi görmək arzusunda idi, lakin bəstəkarlığa maraq tədricən Oqtayın ifaçılığa olan marağını üstələməyə başlayır. O, gününün çox hissəsini yeni əsərlərin

bəstələnməsinə həsr edir. Vəziyyəti belə görən İ.M.Turiç O.Zülfüqarovu konservatoriyanın o zamankı rektoru Qara Qarayevin yanına aparır və məsələni izah edir. Bu söhbət 1953-cü il dekabrın 25-də baş verir. Oqtay Zülfüqarov xatırlayırdı ki, məsələnin həlli üçün lap yeni il ərəfəsində – dekabrın 31-ə vaxt təyin olunmuşdu və həmin gün Oqtay Zülfüqarov rektorun kabinetində royal arxasına keçərək tələbə dostları – violonçelçalan Fərhəng Quluzadə və violin ifaçısı Murad Tağıyevlə birgə özünün yeni bəstələdiyi “Elegiya” əsərini Qarayevə təqdim etmişdi. Bundan əlavə o, bir neçə əsərini də həm violonçeldə, həm də pianoda səsləndirmişdi. Əsərlər Qara müəllimin xoşuna gəlir və ertəsi gün Konservatoriyanın elanlar lövhəsində Oqtay Zülfüqarov özünün bəstəkarlıq şöbəsinə keçirilməsi haqqında əmri görür.¹

Beləliklə, 1954-cü ildən etibarən O.Zülfüqarovun musiqiçi həyatında yeni mərhələ başlayır. O, yaradıcılığına pərəstiş etdiyi böyük bəstəkar Qara Qarayevin sinfində bəstəkarlığın sirlərini mənimsəməyə başlayır. Bu illərdə ustad müəlliminin rəhbərliyi altında piano prelüdləri, vokal miniatürlər, ansambl əsərləri, o cümlədən yüksək qiymətləndirilən piano Triosu, nəhayət diplom işi – Violonçel ilə simfonik orkestr üçün konsert yazılır və 1958-ci ildə Konservatoriyanı uğurla başa vuran O.Zülfüqarov müstəqil yaradıcılıq yoluna musiqinin istənilən janrında işləməyi bacaran peşəkar bir bəstəkar kimi qədəm qoyur.

Piano Triosu. O.Zülfüqarovun tələbəlik illərində violin, violonçel və piano üçün bəstələdiyi Triosu (1955) musiqi tariximizə bu janrda yazılmış ən dəyərli nümunələrdən biri kimi düşüb. Trionu Konservatoriyanın adlı-sanlı müəllimləri – ustad musiqiçilər Aleksandr Amiton və Azad Əliyev (violin), İsaak Turiç və Sabir Əliyev (violonçel), Tatyana Sedankina və Elmira Əliyeva (piano) uğurla ifa etmişlər.

Azərbaycan musiqisində bu tərkib üçün yazılmış musiqi öz başlanğıcını milli musiqimizdə kamera-instrumental musiqinin ilk nümunələrindən biri olan Ü.Hacıbəylinin 1931-ci ildə yazılmış “Aşıqsayağı” pyesindən götürür. Bu əsərdə ilk dəfə olaraq

¹ Xəlilov V. Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: “Şur”, 1997, s. 23-24

bəstəkar Avropa kamera musiqisində geniş yayılmış klassik trio tərkibinə aşiq musiqisinin təfəkkür tərzini, inkişaf prinsiplərini və səslənmə xüsusiyyətlərini tətbiq edərək dahiyənə bədii nəticə əldə etmişdir (qeyd etmək lazımdır ki, əsər 60-cı illərdə Qara Qarayev tərəfindən kamera orkestri üçün işlənmiş və bu versiya ifaçılıq təcrübəsində daha geniş yayılmışdır). Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı nəslə bu əsərlərdən, habelə dövrün yeniləşən təmayüllərindən təkanlanaraq müxtəlif tərkibli kamera ansambları və orkestrləri üçün əsərlər yaratmışlar. Bu baxımdan O.Zülfüqarovun Piano Triosu da xüsusi maraq kəsb edir. Əsər bu janrın ən yaxşı əsərləri arasında bəstələnmişdir. Bəstəkar janrın həm klassik, həm də müasir nümunələrindən təkanlanmış, özünəməxsus dünyagörüşünü ortaya qoyaraq, son dərəcə nikbin, şux ovqatla yoğrulmuş parlaq və müasir ruhlu musiqi lövhəsini yarada bilmişdir. Burada çağlayan gənclik enerjisi, qaynar şərq temperamenti hökmrandır və bu, musiqi dilinin bütün parametrlərində aşkar duyulur. Yaxşı forma duyumu bəstəkara çağlayan musiqi fikirlərini dörd hissədən ibarət ənənəvi sonata silsiləsinin inkişaf məntiqinə tabe etdirməyə imkan yaratmışdır: sonata allegro formasında qurulmuş vüsətli I hissənin (*Allegro moderato con fuoco*) ardınca işıq saçan, zarafat dolu skersso – II hissə (*Vivo leggier (scherzando)*), daha sonra ifadəli emosional *Adagio* və sonda ümumiləşdirici parlaq IV hissə (*Allegro con brio*) Final səslənir.

Birinci hissənin (g-moll) elə ilk xanələrindən yüksək enerjili hərəkət burulğanı istər-istəməz dinləyici diqqətini ağışuna alır: piano partiyasının sürətli triol gəzişmələri fonunda violinin çağırış dolu ehtiraslı, təsirli monoloqu eşidilir. Bu tərz vüsətli başlanğıc bütün silsilənin yüksək emosional tonusunu müəyyənləşdirir.

Allegro moderato con fuoco ♩ = 96

Скрипка

Виолончель
Виолончель

Ф-но

Trionun birnəfəsə qavranılması bir tərəfdən, obrazlar aləminin rəngarəngliyi, yeknəsəqlikdən uzaq mütəhərrik piano fakturası, alətlərin dinamik, səmimi dialoqu hesabına baş verirsə, digər tərəfdən, silsilədə vahid və ifadəli melodik-intonasiya xəttinin mövcudluğu sayəsində əldə olunur. Bəstəkarın violonçel ifaçısı olması, habelə vokal musiqiyə güclü meyli bütövlükdə Trionun oxunaqlı melodik üslubunu şərtləndirmişdir. Milli məqam çalarları ilə (şur, rast, bayatı-şiraz) aşılanmış melodiylar sanki biri digərindən doğaraq silsilənin intonasiya tamlığını və bütövlüyünü təmin edir. Bu baxımdan Finalın qalibənə təsdiqləyici mövzusu da I hissədən əsas mövzunun rast ahənginə boyanmış major (G-dur) variantıdır:



Əsrin uğurlu taleyində keçən əsrin 50-ci illərində Azərbaycanın musiqi həyatında böyük əks-səda yaratmış tarixi hadisənin – Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1956-cı ildə keçirilmiş I qurultayının böyük rolu oldu. Qurultayın konsert proqramlarında bəstəkarlıq məktəbimizin yarıməsrlik inkişaf yolunun geniş panoramı öz dolğun əksini tapmışdı. Burada ustad bəstəkarların əsərləri ilə yanaşı tələbə-bəstəkarların bir sıra diqqətəlayiq əsərləri də geniş musiqi ictimaiyyətinin ixtiyarına verilmiş və qurultaya əsrin dahi bəstəkarı Dmitri Şostakoviç başda olmaqla SSRİ-nin hər tərəfindən təşrif buyurmuş sanballı qonaqlar Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının vəziyyəti barədə tam təsəvvür almaq imkanı əldə etmişdilər. Konservatoriya tələbələrinin əsərlərindən ibarət ayrıca konsertdə isə o dövrdə təhsil alan Vasif Adıgözəlov, Musa Mirzəyev, Arif Məlikov, Xəyyam Mirzəzadə, Telman Hacıyev, Adil Bəbirovun kamera əsərləri ilə yanaşı, konsertin sonunda O.Zülfüqarovun ikinci kursda yazdığı piano Triosu da səslənmişdi. Bu konsertə xüsusi diqqət ayırmış D.Şostakoviç ertəsi gün “Молодежь Азербайджана” qəzetinə verdiyi müsahibəsində Zülfüqarovun Triosu haqqında belə demişdi: “Bir sirri də açıram, amma istəmirəm ki, ilk müvəffəqiyyətdən gənc bəstəkarın başı gicəllənsin. Konservatoriyanın tələbəsi O.Zülfüqarovun violin, violonçel və fortepiano üçün Triosu mənim çox xoşuma gəldi. Gənc bəstəkarın əsəri gecənin sonunda ifa olundu. Həmin gün müxtəlif janrlı əsərlərə qulaq asmışdım. Açığını deyim ki, çox yorulmuşdum. Lakin gənc bəstəkarın əsərinin ilk sədalarından sonra elə bil canlandım və böyük məmnuniyyətlə əsəri sonadək dinlədim.”¹ Daha sonra D.Şostakoviç “Советская музыка” jurnalında I qurultayın nəticələrinə həsr

¹ Шостакович Д. Мы прослушали очень много хорошей музыки // Молодежь Азербайджана. –1965, 1 апреля.

olunmuş geniş məqaləsində yuxarıda adı çəkilən bəstəkarların əsərlərini qeyd edərkən, yenə də O.Zülfüqarovun Triosunu xüsusi vurğulamışdı. Öz məqaləsində o, məhz bu əsəri ayrıca cümlə ilə belə səciyyələndirmişdi: “Səmimi duyğuların istisi ilə qızınmış bu əsər, həm də peşəkar bacarığın yüksək səviyyəsi ilə fərqlənirdi.”¹ Dahi Şostakoviçin əsərə verdiyi yüksək qiymət Trionun gələcək həyatında şübhəsiz ki, həlledici rol oynadı. Artıq bir il sonra, yəni 1957-ci ildə Trio Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı tərəfindən nəşr edildi. Tez bir zamanda bu əsər bir sıra beynəlxalq musiqi məclislərinin proqramında layiqli yerini tutmağa başladı, Çində, Bolqarıstanda və digər ölkələrdə ifa olunaraq, hətta, görkəmli violin çalan Eduard Qraçın rəhbərlik etdiyi Trionun repertuarına düşdü və onların ifasında SSRİ Mərkəzi radiosunda lentə yazılaraq qızıl fonda daxil edildi.

Trionun böyük uğuru gələcəkdə O.Zülfüqarovu akademik musiqinin bir sıra janrlarında həvəslə işləməyə sövq edir. Bəstəkar istər irihəcmli akademik musiqi janrlarına, istərsə də kamera-insrtumental və kamera-vokal musiqiyə daim maraq göstərir. 50-ci illərdə Füzulinin sözlərinə bəstələdiyi “Yad eyləmə” və “Cananə yetmişəm” romansları, daha sonra S.Rüstəmin poeziyasından ruhlanaraq qələmə aldığı “Olmasın”, “Gözəlim”, “Yarım keçdi”, “Bilməz” kimi vokal miniatürləri, bir çox estrada mahnıları məşhur ifaçılar tərəfindən səsləndirilir.

Bəstəkarın həyatı boyu müraciət etdiyi simfonik əsərlər sırasında “Şahdağ” simfonik poeması (1956), “Şənlən, mənim xalqım” uvertürası (1960), “Sumqayıt” simfoniyası (1963), “Kosmosda fırtına” simfonik poeması (1973), səs və simfonik orkestr üçün “Həlak olmuş qəhrəmanların xatirəsinə” poeması (1974), “Yaradıcılara eşq olsun” uvertürası (1983), Fleyta və simfonik orkestr üçün Konsert (2007) və digər əsərlər vardır. Bu əsərlər sırasında 1960-cı ildə yazılmış və musiqi tariximizdə bu janrın parlaq nümunəsi kimi yer almış “Şənlən, mənim xalqım” uvertürası ayrıca qeyd olunmalıdır.

¹ Hüseynova L.Ş. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: Böyük yolun tarixi. – Bakı: E.L., 2010, s. 120

“Şənlən, mənim xalqım” uvertürası. Azərbaycan musiqi-sində birhissəli simfonik musiqi əsərlərinin meydana gəlməsi XX əsrin 40-cı illərinə, yəni simfonik musiqi janrlarının təşəkkül dövrünə təsadüf edir. Bu illərdə yaradıcılığa gəlmiş gənc bəstəkar nəslinin musiqisində simfonik poema və lövhə janrlarında çox uğurlu, novator keyfiyyətləri ilə diqqət çəkən bədii nəticələr (Qara Qarayevin “Leyli və Məcnun”, Cövdət Hacıyevin “Sülh uğrunda” simfonik poemaları, Soltan Hacıbəyovun “Karvan” simfonik lövhəsi) əldə olunur. Bilavasitə uvertürə janrına gəldikdə isə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına yazdığı dahiyənə Uvertürası ayrıca simfonik əsər kimi öz müstəqil həyatını inamla yaşayır və bu janrın milli musiqimizdə etalon nümunəsinə çevrilir. Azərbaycanda simfonik musiqi konsertlərini məhz Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” uvertürası ilə açmaq möhkəm bir ənənə şəklini alır. Bu dahiyənə ənənədən, o cümlədən rus və sovet musiqisində parlaq konsert uvertürası (P.Çaykovski və D.Şostakoviçin uvertürə janrında məşhur əsərləri) ənənələrindən təkanlanan O.Zülfüqarov dövrünün qaynayan nəbzini, kosmosu fəth etmiş müasir insanın təntənəsini “Şənlən, mənim xalqım” uvertürasında zəngin xalq çeşməsiindən qaynaqlanan yaddaqlan musiqi mövzuları və orkestr boyaları ilə verməyə nail olur. Bunun nəticəsidir ki, əsər elə ilk ifasından məşhurlaşır və təntənəli ruhda yazılmış simfonik əsər kimi bayram konsertlərinin bəzəyinə çevrilir. 1962-ci ildə Moskvada keçirilən Gənc bəstəkarların Ümumittifaq baxışında O.Zülfüqarov Uvertüraya görə laureat adına layiq görülərək xüsusi diplomla təltif edilir. Uvertürə maestro Niyazinin dirijorluğu ilə dəfələrlə nəinki Bakıda, habelə keçmiş SSRİ-nin paytaxtı Moskvada, digər şəhərlərdə ifa olunmuşdur. Əsərə müxtəlif konsert salonlarında məşhur dirijorlar – Aleksandr Məlik-Paşayev, Alqis Jüraytis, Rauf Abdullayev kimi sənətkarlar müraciət etmişlər. 1965-ci ildə iyun ayında Bakıda keçirilən “Zaqafqaziya baharı” Beynəlxalq Festivalında ABŞ, Fransa, Bolqarıstan, Macarıstan, Çexoslovakiya, Almaniya, habelə İttifaq Respublikalarından gəlmiş bəstəkar və musiqişünaslar simfonik konsertlərin proqramında yer almış “Şənlən, mənim xalqım” uvertürasını öz təəssuratlarında xüsusi vurğulamışdılar.

Bu baxımdan “Kommunist” qəzetinin 6 iyul 1965-ci il tarixli nömrəsində dərc olunmuş festival qonaqlarının təəssüratları sırasında görkəmli qazax bəstəkarı, Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Qəzizə Jubanovanın “Gözəl əsərlər” adlı yazısında belə fikirlərə rast gəldik: “Zaqafqaziya baharı”nın növbəti simfonik konserti Oqtay Zülfüqarovun “Şənlən, mənim xalqım” uvertürası ilə başlandı. Həmin əsərdə həm bayram əhval-ruhiyyəsi, həyat eşqi, həm də sadə və ürəkdən gələn bir lirika vardır. Əsər tamamilə müasirlik ruhu ilə yazılmışdır. Onun qəhrəmanı nikbin və xəyalpərvər insandır. Bu əsəri dinləyərkən qeyri-ixtiyarı adamın yadına məşhur bir nəğmənin sözləri düşür – “Mən səni sevirəm, həyat!” Zənnimizcə, bu sözlər tam mənada Üvertüranın epigrafi da ola bilər. Əsərin inamlı, vüsətli inkişaf dinamikası bunu deməyə əsas verir.

Uvertürə mis nəfəs alətlərinin çağırış dolu möhtəşəm fanfaları ilə çərçivələnir. Burada xalqımızın musiqi təfəkküründə şücaət rəmzi kimi kök salmış qəhrəmanı “Cəngi” rəqsinin, “Heyratı” zərbi-muğamının qətiyyətli intonasiyalarının konturlarını sezmək çətin deyil:



“Heyratı” zərbi-muğamından fraqment:



Uvertüranın rast məqamına əsaslanan və özündə güclü həyat əzmini yaşadan əsas musiqi obrazı həyatın döyünən nəbzi – simlilərin ostinat ritmi fonunda xüsusi bir coşqu ilə üzə çıxır.

Əsər boyu əzmkar, vüsətli mövzular lirik ovqatlı ifadəli, oxunaqlı melodiylarla əvəzlənir. Xalq rəqs və mahnı intonasiyalarından qidalanan musiqi dili, bəstəkarın əlvan boyalarla canlandırıdığı nikbin, rəngarəng obrazlar bu Uvertüranı möhtəşəm bir pannoya bənzədir. Bu isə O.Zülfüqarov istedadının daha bir maraqlı tərəfi – rəngkarlıq, qrafika, dekorativ tətbiqi sənət sahəsində orijinal əsərlərin müəllifi kimi musiqi obrazlarını da “görümlü” etmək məharətindən xəbər verirdi. Bütövlükdə “Şənlən,

mənim xalqım” uvertürası sanki mahir rəssam fırçası ilə “çəkilmiş” günəşli Azərbaycanın musiqi portreti kimi qavranılır.

Uşaqlar üçün musiqi əsərləri

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, uşaqlar üçün əsərlər Oqtay Zülfüqarov yaradıcılığının ana xəttini təşkil edir. Bu da təsadüfi deyil. Təbiətən nikbin, şux, həyatsevər bir insan kimi yaddaşlarda qalmış O.Zülfüqarov uşaqları çox sevirdi və onlarla işləməyi bacarırdı. Bu baxımdan onun çoxşaxəli irsi və fəaliyyəti Azərbaycan bəstəkarlıq musiqisi tarixində müstəsna bir yerə malikdir. Təbii ki, bu sahədə respublikamızda bəstəkarın böyük sələfləri və istedadlı müasirləri olmuşdur. Uşaqlar üçün milli musiqi repertuarının yaranmasında Ü.Hacıbəyli, A.Zeynallı, S.Rüstəmov, Q.Qarayev, F.Əmirov kimi ustad sənətkarlar böyük xidmətlər göstərmişlər. Lakin məhz O.Zülfüqarov öz sələfləri və müasirləri arasında yeganə bəstəkardır ki, uşaqlar üçün musiqi sahəsində bütün istiqamətlərdə – mahnıdan tutmuş uşaq operasına kimi, habelə kiçik kollektivlərdən başlamış uşaq teatrının yaradılmasına qədər davamlı, səmərəli və çoxşaxəli fəaliyyət göstərmiş, ömrünün sonuna kimi məhz bu sahəni özünün əsas, birinci dərəcəli işi hesab etmişdir.



O.Zülfüqarov, T.Quliyev

O.Zülfüqarov uşaqlar üçün ilk mahnılarını hələ musiqi texnikumunda oxuduğu dövrdə yazır. 1949-50-ci illərdə qələmə alınmış ilk mahnıları isə dövrünün ideya-məzmun tendensiyalarına uyğun olaraq SSRİ-nin o dövrdəki rəhbəri İ.Stalinə və pioner hərəkətinə həsr olunmuşdu. Sovet kütləvi mahnı üslubunda bəstələnmiş “Yaşa rəhbər” və “Dəstə rəhbəri” mahnıları hətta müsabiqələrə təqdim edilərək yüksək yerlər də tutmuşdu. Bəstəkarın melodik istedadı, şeirlə işləmək, musiqi fikrini lakonik ifadə etmək qabiliyyəti, bitkin forma duyumu mahnı janrında uğurla çalışmaq üçün yaxşı zəmin yaradırdı. Eyni zamanda bəstəkar yaxşı anlayırdı ki, mahnı janrında işləmək üçün xalq mahnı yaradıcılığının qayda-qanunlarına dərinlən yiyələnmək, eləcə də 20-30-cu illərdə bəstəkar yaradıcılığında meydana gəlmiş kütləvi mahnı janrının dil-üslub keyfiyyətlərini yaxşı mənimsəmək lazımdır. Bu tərz yaradıcılıq məsələlərini həll etmək üçün o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsində oxuyarkən akademik musiqi janrlarında işləməklə yanaşı, mahnı janrında, ələlxüsus da uşaq musiqisi istiqamətində axtarışlar aparır və bir sıra maraqlı nəticələr əldə edir. Artıq bu illərdə şair həmkarı Teymur Elçinin sözlərinə bəstələnmiş “Sayıram onacan”, “lay-lay”, “Can nənə”, Abdulla Şaiqin sözlərinə “Xoruz”, “Oynayaq top-top” mahnıları uşaq musiqi mühitində geniş yayılır. Məhz bu dövrdən başlayaraq bəstəkarın uşaqlarla birbaşa təması, canlı ünsiyyətə əsaslanan mühüm iş prinsipi qərarlaşır. Professor Şəhla Həsənovanın yazdığı kimi “...O.Zülfüqarovun fikrini cəmləşdirmək, düşünüb-daşınmaq üçün tənha bir yerə, iş otağına çəkilməsini təsəvvürə gətirmək çətinidir. Çünki onu həmişə cəmiyyətdə, xalq içərisində, öz məsləkdaşları, sənət dostları, şagirdləri və onu sevən dinləyiciləri arasında görməyə alışmışıq. Əslində, bu, həyatını da, yaradıcılığını da dinləyicisiz, xüsusən tələbkar, şıltaq, hər adamla açıqlaşmayan, ipə-sapa yatmayan uşaq auditoriyası ilə ünsiyyətsiz xəyalına belə gətirməyən bəstəkarı səciyyələndirən ən maraqlı cəhətlərdəndir.”¹ Oqtay

¹ Mahmudova (Həsənova) Ş. Bahar rayihəli nəğmələr müəllifi // Musiqi dünyası. — 1999, №1, s. 109

Zülfüqarov uşaq bağçalarının, uşaq müəssisələrinin daimi və sevimli qonağına çevrilir. Onu tez-tez Azərbaycanın, keçmiş SSRİ-nin müxtəlif bölgələrinə, şəhər və rayonlarına uşaq auditoriyası ilə görüşlərə ezam edirlər. Görüşlərin birini bəstəkar belə xatırlayırdı: “1957-ci ilin oktyabr ayı idi. O zaman respublikamızda və İttifaq miqyasında çox böyük hörmət qazanan, hər yerdə sevilən, tanınmış bəstəkarımız Qəmbər Hüseynli ilə mənə Bakının Artyom adasında (hazırkı Pirallahı adası – L.H.) yaşayan sakinlərin və neftçilərin görüşünə dəvət etmişdilər. Görüşdə Qəmbər müəllimin bir sıra lirik mahnıları ifa olundu, alqışlarla qarşılandı. Bundan sonra balaca Zabitə Məmmədova mənim “Sərçə” mahnımı çox mülayim, obrazlı şəkildə ifa etdi. Açığını deyim ki, mahnının tamaşaçılar tərəfindən belə sürəkli alqışlarla qarşılanacağını təsəvvür etmirdim. Mahnını ikinci dəfə oxutdurdular. Bu mənzərəni seyr edən Qəmbər müəllim məni səmimi qəlbədən təbrik etdi və əlini çiynimə qoyub dedi: – Deyəsən sən “Sərçə”-n mənim cücələrimi yeyəcək. Mən də zarafatımdan qalmadım və belə cavab verdim: – Nə danışsınız, ustad, sizin cücələrinizi heç qartal da yeyə bilməz.”¹ Bu cür faktlar Oqtay Zülfüqarovun yaradıcılıq həyatının yadda qalan anları olmaqla bərabər, həm də o dövrdə uşaqların estetik tərbiyəsinə xüsusi münasibətdən və qayğıdan, habelə ciddi, düşünülmüş dövlət siyasətinin olmasından xəbər verir. İncəsənət adamları, o cümlədən bəstəkar və şairlər zamanın tələbinə və konkret göstərişlərə uyğun olaraq bu istiqamətdə fəal şəkildə yazıb-yaradır, sifarişləri yerinə yetirir, bütövlükdə isə Azərbaycanda uşaq musiqisinin inkişafını təmin edirdilər. Musiqi tariximizdə 30-50-ci illər bu sahədə ayrıca bir mərhələ kimi səciyyələndirilir və məlumdur ki, Ü.Hacıbəylinin ardınca A.Zeynalli, S.Rüstəmov, Q.Qarayev, F.Əmirov, Q.Hüseynli, A.Rzayeva, S.Hacıbəyov, S.Ələsgərov, M.Əhmədov müxtəlif yaşlı uşaqlar üçün mahnı janrında, habelə piano musiqisi sahəsində gözəl nümunələr yaratmışlar. Onların ardınca gələn bəstəkarların yeni nəsli bu ənənəni artıq dövrün yeniləşən ab-havası, musiqi təmayülləri fəvqündə davam etdirir və Oqtay

¹ Xəlilov V. Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: Şur, 1997, s. 28-29

Zülfüqarov öz həmkarları arasında bu sahəyə davamlı marağı və sədaqəti ilə seçilməyə başlayır. Bu özünü Azərbaycan uşaq musiqisində yenilik olan vokal silsilələrinin yaranmasında bariz bürüzə verir. Özü də bu silsilələr müxtəlif yaş qrupları üçün nəzərdə tutulmuşdu. Məktəbəqədər uşaqlar üçün bəstəkar “İlk nəğmələrim”, “Telefon”, “Do, re, mi, fa, sol, lya, si”, “Uşaq mahnıları” silsilələrini yaradır. Bu silsilələr uşaq psixologiyasına, onların maraq dairəsinə dərin bələdlilik nümayiş etdirir. Azərbaycan mahnı janrının tədqiqatçısı prof. İ.Ədəndiyeva bu barədə belə yazır: “O.Zülfüqarovun mahnı yaradıcılığında uşaq həyatının psixologiyası iki aspektdə təcəssüm olunub: bir tərəfdən bəstəkar incə bədii zövqlə uşaqların ətraf obraz mühitini təsvir edir, digər tərəfdən uşağın daxili aləmini üzə çıxarır. O.Zülfüqarovun mahnı silsilələrinin başlıca fərqləndirici cəhəti – süjet xəttinin olmasıdır. Bu mahnı silsilələrini uşaqların eşitmə aparatının inkişafı üçün özünəməxsus “etüdlər” də adlandırmaq olar və bu maraqlı məsələni bəstəkar cəsarətlə, parlaq və məxsusi şəkildə həll edib.”¹

O.Zülfüqarovun uşaq mahnıları sahəsində uğurlarında bu sahədə uzun illər bəhəm çalışdığı istedadlı şair Teymur Elçinin rolu da xüsusi vurğulanmalıdır. Bəstəkarın “İlk nəğmələrim” adlı 20 mahnıdan ibarət birinci silsiləsində elə ilk məşhur **“Xoruz”** mahnısının şeiri T.Elçinə məxsusdur. Uzun illər məhz bu mahnı eyniadlı uşaq radio verilişinin parlaq musiqi girişi idi. Belə fikir də var ki, Xalq artisti Hüseynağa Sadıqovun aparıcısı olduğu və uşaqların çox sevdiyi bu verilişin yaranması fikri də məhz bu mahnıdan qaynaqlanıb.² Mahnıda bəstəkar lakonik, qabarıq ştrixlərlə sübh tezdən banlayan xoruzun obrazını yaratmışdır. Artıq piano partiyasında bunun şahidi oluruq.

¹ Эфендиева И.М. Новое в азербайджанской песне (1958-1972). — Баку, 1974, 54 с. с. 47-48

² Xəlilov V., Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. — Bakı: Şur, 1997, s. 33

Ойнаг ва чэлд. Игриво и скоро

Мусигиси Октај Зүлфугаровундур
Музыка Октая Зүлфугарова

Ф-но

Bu sayaq təsviri-görümlü anlar silsilənin digər nümunəsi – “**Oynayaq top-top**” mahnısında da özünü göstərir. Qarşımızda həvəslə top-top oynayan uşağın obrazı canlanır. Piano girişində geniş diapazonda “tullanan” səslər və “si” notunda qəfil dayanma sanki atılan topun zərblə yerə düşməsini təsvir edir:

Tez, oynaq.

Sözləri: Abdulla Şaiq
musiqisi: Oqtay Zülfüqarov

F - no

Əgər mahnıların piano müşayiəti müasir üslub və faktura üsulları, yeri gəldikcə dissonans səslənmələrlə əsas musiqi obrazını yaradırsa, vokal partiyaların oxumaq üçün rahat olan diapazonu (adətən kvinta çərçivəsində), sadə melodik və ritmik quruluşları bilavasitə uşaq ifasına ünvanlanıb:

Sərçə

Oxumaq.

Sözləri: Teymur Elçin
musiqisi: Oqtay Zülfüqarov

Sə - hər sə - hər, bağ - ça - da, bir sə - r - çə dən ye - yir - di,

hər - dən ba - xıb ü - zü - mə, çik - çik, çik - çik, de - yir - di.

O.Zülfüqarovun ilk uşaq mahnı silsiləsi böyük uğur qazanır. “İlk nəğmələrim” silsiləsi həttə 1962-ci ildə Moskvada gənc bəstəkarların yaradıcılığına Ümumittifaq baxışında bəstəkar laureat adını gətirir və bu uğurdan təkanlanan O. Zülfüqarov bir-birinin ardınca uşaq musiqi repertuarına üzvi daxil olmuş müxtəlif mahnı silsilələri və məcmuələri bəstələyir. Burada uşaqları maraqlandıran ən müxtəlif mövzular – Azərbaycanın gözəl guşələrinə, təbiət hadisələrinə, bayram ənənələrinə, habelə müxtəlif ev heyvanlarına, sevimli oyuncaqlara, ev əşyalarına həsr olunmuş mahnılar vardır. Bu toplularda bəstəkar həm də öz şairlik istedadını da üzə çıxarmışdır. Xüsusilə yaradıcılığının son dövrlərində o, öz şeir mətnlərinə üstünlük vermişdir. Bu zaman o, nəinki uşaqlar üçün, ümumiyyətlə cəmiyyətimiz üçün aktual olan bir sıra məsələləri də dilə gətirmişdir. Məsələn, “Haralıyam deməyin” mahnısında belə sözlərlə qarşılaşırıq: “Dost olaq, dostluq edək, Can deyək, can eşidək. Axı birdir qanımız, Ürəyimiz, canımız. Haralısan deməyin, Elimizi bölməyin.” Uşaqlarda vətəni qorumaq hissini artıran “Əsgərliyə gedirəm” mahnısında isə sadə bir tərzdə əsl vətəndaş qayəsi – orduda xidmətin hər kəs üçün müqəddəs borcu olması fikri əks olunub.

Qeyd etmək lazımdır ki, O.Zülfüqarov bəstələdiyi mahnılarının ifası üçün istedadlı uşaqları da özü arayıb-axtarır, onlarla şövqlə işləyirdi. Bu mahnıların ilk və məşhur balaca ifaçıları olmuş bəzi uşaqlar isə, məsələn Zabitə Məmmədova və Hicran Məmmədova (Hacızadə) sonralar musiqini özlərinə əsas peşə seçərək Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında bəstəkar və musiqişünas təhsili aldılar.

1964-cü ildə ərsəyə gəlmiş “Telefon” məcmuəsi şair Mir-mehdi Seyidzadənin sözlərinə eyniadlı məşhur mahnı ilə başlayır. Mahnı tez bir zamanda geniş yayılır, müxtəlif dillərə tərcümə olunur. Silsilədəki digər mahnılar T.Elcin, T.Mütəllibov, X.Əlibəyli, İ.Tapdıq kimi uşaqlar üçün həvəslə yazıb-yaratmış məşhur şairlərimizin şeirlərinə bəstələnmişdir. Beləliklə, keçən əsrin 60-cı illərindən etibarən uşaqlar üçün musiqi repertuarının yaradılmasında istedadlı və peşəkar şair-bəstəkar tandemləri çalışmağa başlayır ki, O.Zülfüqarov bu sahənin ilhamverici qüvvə-

sinə çevrilir. Bəstəkarın bir-birinin ardınca çıxan uşaqlar üçün mahnı, habelə piano üçün məcmuələri bunu aydın sübut edir: “Do, re, mi, fa, sol, lya, si” (1966), “Uşaq mahnıları” (1972), “Uşaq pyesləri və ansambları” (1974), “Tumurcuq uşaq mahnıları məcmuəsi” (1974), “Tumurcuq-82” (1982), “Fortepiano variasiyaları” (1987), “Səslən, nəğməm” mahnı məcmuəsi (1988), “Mahnı çələri” məcmuəsi (1996), “Piano üçün 24 pyes” (2009).

Qeyd etmək lazımdır ki, O.Zülfüqarov uşaqlar üçün yalnız mahnı və pyes məcmuələri yazmaqla kifayətlənməyib. Bu da təbiidir. Bilavasitə uşaq auditoriyası ilə daim işləyən və bağçalarda hər mahnısı bir səhnəcik kimi qoyulan bəstəkar artıq 1963-cü ildə “Pişik və Sərçə” adlı birpərdəli uşaq opera-nağılını (libretto – T.Elçin) ərsəyə gətirir. Əsər 1964-cü ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının solistləri və orkestrinin ifasında (dirijor – Pamiz Mustafayev) respublika radiosunda səsləndirilir, 1965-ci ildə nəşr edilir və Azərbaycanda ilk uşaq radio-operası kimi musiqi tariximizə düşür. Əsərin librettosunu şair Teymur Elçin moldav xalq nağılı əsasında qələmə alıb. Burada ağıllı Sərçənin təkəbbürlü Pişiyi aldadaraq canını xilas etməsindən bəhs olunur. Bəstəkar bu əsərlə həm də Azərbaycanın azyaşlı uşaq auditoriyasını simfonik orkestrin alətləri ilə tanış etmək məqsədini qoyur. Musiqi tarixində bu əsərin sələfi rolunda Serqey Prokofyevin 1936-cı ildə uşaq teatri üçün yazdığı “Petya və Canavar” simfonik nağılı çıxış edir. O.Zülfüqarovun əsərindəki vokalçını simfonik orkestrin müxtəlif alətlər qrupundan bir neçə alətdən ibarət ansambl müşayiət edir: simli alətlər qrupundan violin və violonçel, ağac nəfəs alətlərindən fleyta və faqot, mis nəfəs alətlərindən isə trompet və valturna. Kamera tərkibli bu ansamblın bəzi alətləri nağıl obrazlarının açılmasında leyttembr rolunu oynayır: bəstəkar Pişiyi faqotun tembri ilə, Sərçə obrazını isə fleyta və simlilər vasitəsilə diqqətə çatdırır. Beləliklə uşaqlar radioda həm nağıla qulaq asır, həm də müxtəlif musiqi alətlərinin tembri ilə tanış olurdular. Bu əsərdən sonra bəstəkar 1965-ci ildə yenə də Teymur Elçinin librettosu əsasında uşaqlar üçün “Ulduz-qız” opera-baletini yazır ki, burada nağıl formasında uşaqların kosmosa uçmaq arzusundan bəhs edilir (əsər tama-

şaya qoyulmayıb). 1972-cü ildə “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” xalq nağılı əsasında (libretto – Ramiz Heydər) eyniadlı uşaq operettası bəstələnir və bəstəkar nağıla yeni obrazlar – Dovşan, Tülkü, Çaqqal, Qarğa, Şiri daxil etməklə süjeti uşaqlar üçün daha cazibədar edir. Əsər rus dilinə “Озорные козлята” adı ilə tərcümə olunmuş və 1974-cü ildə tamaşaya qoyulmuşdur.

O.Zülfüqarovun uşaq musiqisi sahəsində nəcib və çoxşaxəli fəaliyyəti tədricən mədəniyyət evlərində uşaq bağçalarının yetirmələrindən və ibtidai sinif şagirdlərindən ibarət uşaq xoru və vokal ansamblının, 1972-ci ildə isə “Tumurcuq” teatrının yaranması ilə nəticələndi. Bu, 2 yaşından başlayaraq böyük bir uşaq auditoriyasını əhatə etməyə qadir olan unikal bir teatr idi. Onun ilk çıxışı Respublika Mədəniyyət işçiləri evində olmuşdur. Teatrın tez bir zamanda qazandığı populyarlıq 1974-cü ildə Azərbaycan Televiziyasında eyniadlı uşaq verilişinin açılmasını şərtləndirdi. Uzun illər efirə gedən bu veriliş O.Zülfüqarovun bu münasibətlə xüsusi yazdığı “Tumurcuq” mahnısı (söz. Səttar Zərdablı) ilə açılırdı. Verilişin və onun bədii rəhbəri O.Zülfüqarovun ünvanına Respublikanın ən müxtəlif şəhər, rayon və kəndlərindən say-sız-hesabsız məktublar gəlir, teatrda çıxış etmək istəyən uşaqların sayı isə günbəgün artırdı. “Tumurcuq”un fəaliyyəti, iş metodları haqqında keçmiş SSRİ-n ən mötəbər mətbuat orqanlarında – “Правда”, “Комсомольская правда”, “Советская культура” qəzetlərində məqalələr, O.Zülfüqarovla müsahibələr dərc olunurdu. Bunun nəticəsidir ki, 1986-cı ildə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının VI qurultayında onun sədri Tixon Xrennikov öz hesabat məruzəsində uşaqların musiqi-estetik tərbiyəsi sahəsində vəziyyətdən danışarkən uşaq teatri yaratmış O.Zülfüqarovun fəaliyyətini xüsusi önə çəkmişdi (“Советская культура” qəzeti, 3 aprel, 1986). O, nümunə kimi bu teatrın təcrübəsindən Estoniya və Ukraynada istifadə edildiyini qeyd etmiş və onun böyük əhəmiyyətini vurğulamışdı.¹ O.Zülfüqarovun uşaq teatrının fəal üzvləri sırasında onun mahnılarının ən gözəl ifaçılarından və təbliğatçılarından biri olmuş istedadlı qızı Leyla Zülfüqarova da

¹ Əliyeva L. Maestro Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: “Şərq-Qərb”, 2014, s. 38

var idi. Uzun illər (10 ildən artıq) bu gözəl ata-övlad tandemi respublikada keçirilən müxtəlif rəsmi tədbirlərin, televiziya da hazırlanan möhtəşəm bayram konsertləri və gecələrinin bəzəyi idi və onların sorağı SSRİ-nin ən müxtəlif şəhərlərindən gəlirdi. 1971-ci ildə Tbilisidə keçirilən ənənəvi “Zaqafqaziya baharı” festivalında çıxış edən Oqtay və Leyla Zülfüqarovlar haqqında “Вечерний Тбилиси” qəzetində musiqişünas Mira Piçxadze yazırdı: “Dünənki konsertin ən parlaq təəssüratı – öz atasının mahnılarını ifa edən balaca, qabiliyyətli müğənni Leyla Zülfüqarovanın çıxışı idi.”¹ O.Zülfüqarov yaradıcılığının bu maraqlı və önəmli səhifələri “Azərbaycanelefilm” tərəfindən çəkilmiş “Leyla və onun dostları” (1972), daha sonra isə Moskva Mərkəzi Televiziyasının lentə aldığı “Salam, Leyla” (1973) filmlərində öz əksini tapmışdır.

“Tumurcuq” teatrının ənənələrini O.Zülfüqarovun 1983-cü ildə yaratdığı “Aysel” uşaq teatri davam etdirmişdi. Bu teatr üçün də bəstəkar çoxlu sayda mahnılar bəstələmiş, 3 məcmuə (2004, 2007, 2019) dərc etdirmişdi. 1993-cü ildən ömrünün son dövrünə qədər Oqtay Zülfüqarov Dövlət Uşaq filarmoniyasının bədii rəhbəri kimi çalışmışdır. Bəstəkar 1992-ci ildə Əməkdar incəsənət xadimi, 2000-ci ildə isə Azərbaycan Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür.

Oqtay Zülfüqarov 2016-ci ildə Bakı şəhərində vəfat etmişdir.

¹ Xəlilov V. Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: Şur, 1997, s. 59.

VIII fəsil

TOFIQ BAKIXANOV

(1930)



Görkəmli bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, “Şöhrət” ordenli, “Humay” və Üzeyirbəy Hacıbəyli adına mükafatların laureatı, musiqi sənətinin ən müxtəlif janrlarını əhatə edən bir çox əsərlərin müəllifi Tofiq Əhməd oğlu Bakıxanovun yaradıcılığı nəinki ölkəmizdə, habelə onun hüdudlarından kənarda yaxşı tanınır.

T.Ə.Bakıxanovun kompozisiya həlli sahəsindəki axtarışları ilə əlamətdar olan humanist təmayüllü, dərin milli köklərə bağlı bəstəkarlıq fəaliyyəti yaradıcı fikirlərin ciddiliyi, özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. O öz əsərlərində Azərbaycan klassik musiqisi prinsiplərinə əsaslanan musiqisilə müasir gerçəkliyin aktual mövzularını ifadə etməyə müyəssər olmuşdur.

T.Ə.Bakıxanovun yaradıcılığı janr əhatəsi baxımından çox genişdir. Bəstəkarın simfoniya, simfonik muğam, simfonik poema, müxtəlif alətlər üçün nəzərdə tutulmuş çoxsaylı konsertlər, birpərdəli balet, mahnı, musiqili komediya sahəsində yaratdığı əsərlər Azərbaycan musiqi tarixinin maraqlı səhifələrini təşkil

edir. Lakin bununla belə kamera-instrumental musiqi bəstəkarın çoxcəhətli yaradıcılığında aparıcı yer tutur. T.Ə.Bakıxanovun musiqi yaradıcılığının məhz bu sahəsinə bağlılığına səbəb olmuş əsas amil onun peşəkar violin ifaçısı olması idi. Bu da ona instrumental musiqinin müxtəlif janrlarına və formalarına müraciət etmək və öz üslubunu gerçəkləşdirmək imkanı verir. Bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının simli alətlər kafedrasının professoru kimi də Azərbaycanın musiqi tarixində əhəmiyyətli yer tutur.

Tofiq Əhməd oğlu Bakıxanov 1930-cu ildə Bakı şəhərində, Azərbaycan xalqının musiqi yaradıcılığının təbliğində böyük rol oynamış tanınmış musiqiçi, tarzən, Azərbaycan SSR Xalq artisti Əhməd Bakıxanovun ailəsində dünyaya gəlmişdir.

Əhməd Bakıxanov məşhur Bakı xanları nəslindən olan tarixçi, alim, maarifçi, yazıçı, bir neçə xarici dili (Azərbaycan türkcəsini, rus, fars, ərəb dillərini) bilmiş Abbasqulu Ağa Bakıxanovun nəslindəndir.

Bu nəslin bir neçə nümayəndəsi Azərbaycanın tanınmış musiqi xadimləridir. Bəstəkarın əmisi, Azərbaycan SSR-in Əməkdar artisti, “türk qızlarının” Ə.Bayramov adına klubunun nəzdində fəaliyyət göstərmiş xalq çalğı alətləri orkestrinin rəhbəri Məmmədmirzə Bakıxanov öz dövrünün məşhur tarzənlərindən biri idi.

Bəstəkar ən yaxşı Azərbaycan xanəndələrinin və musiqi alətləri ifaçılarının (Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Seyid Şuşinski, Hüseyn Sarabski və b.) ifasında mahnılar və muğamları uşaqlıq çağından dinləmişdir. Həmin xanəndələr və musiqi alətləri ifaçıları onun ata evində dəfələrlə olmuş və bu, T.Bakıxanovun musiqiyə bağlanmasını təmin etmiş, onun yaradıcılığının sonrakı təşəkkülü prosesinə güclü təsir göstərmişdir. “Əgər Azərbaycan xalq musiqisi T.Bakıxanov yaradıcılığının yetkinləşdiyi zəmin idisə, dünya və hər şeydən əvvəl müasir musiqi mədəniyyətlərinin öyrənilməsi bu yaradıcılığın inkişafının zəruri şərti olmuşdur”.¹

¹ Кафарова З. Тофик Бакиханов. – Баку: Ишыг, 1980, с. 51.

Onun atası Əhməd Bakıxanov Üzeyirbəy Hacıbəylinin yaxın dostu idi. Ü.Hacıbəyli dostunu muğam ifaçılığının əsaslarını tədris etmək üçün Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına dəvət etmişdi. T.Bakıxanov Ü.Hacıbəylinin məsləhəti ilə N.İ.Tsimberovun sinfində onillik musiqi məktəbində, sonra isə (1948-1953) Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında professor A.N.Amitonun sinfində təhsil almış, Konservatoriyada Qara Qarayevdən musiqi kompozisiyasının sirlərinə yiyələnmişdir. T.Bakıxanov 12 yaşından etibarən Azərbaycan radiosu üçün nəzərdə tutulmuş konsertlərdə, filarmoniyada təşkil edilmiş musiqi tədbirlərində solo violin çalan qismində çıxış etmişdir. O, konsert fəaliyyətini filarmoniyanın Dövlət triosunda (1950-1953) davam etdirmişdir.¹ T.Bakıxanov həmin trionun tərkibində tez-tez violonçel ifaçısı Sabir Əliyevlə və pianoçu Elmira Əliyeva ilə birlikdə Bakıda və rayonlarda solo konsertlərlə çıxış edirdi. Sonralar o, Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunda (hazırda Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) violin sinfi, konservatoriyada isə kamera ansamblı üzrə dərslər demişdir. İfaçılıq və tədris sahələrindəki uğurlarına baxmayaraq, bəstəkarlıq sənəti T.Bakıxanovu ciddi şəkildə özünə cəlb edirdi. “Bu, yalnız mənim olduğum ansambl musiqisi repertarının genişlənməsi ilə deyil, mənə sirayət etmiş təəssüratlarla bağlı idi. Bununla yanaşı dahi müəllim Qara Əbülfəzoviç Qarayevin yaradıcılığı buna təkan verirdi”.²

1957-ci ildə T.Ə.Bakıxanov Birinci violin konserti və violonçel sonatasına görə birinci dərəcəli diploma və Azərbaycan gənclərinin İkinci festivalının laureatı adına layiq görüldü. Birinci konsertinin ardınca bəstəkar violin və kamera orkestri üçün İkinci konsertini Azərbaycan musiqisevərlərinə təqdim etdi. T.Ə.Bakıxanovun bu əsəri melodik zənginliyi, rəngarəng intonasionaları və ritmləri ilə seçilir. T.Ə.Bakıxanov konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsində təhsilini başa vurduqdan sonra (1958-ci ildə) violonçel üçün Birinci konsertini yazdı. Bu əsər

¹ Энверли Э., Бабаева З. Победивший зло // Регион плюс. – 2015, 24 ноября, с. 51.

² Yənə orada.

həmin ildə violonçel ifaçısı professor S.Knuşevitski tərəfindən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqında səsləndi.

1959-cu ildə T.Ə.Bakıxanovun violonçel üçün Birinci konserti Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Bakı şəhərində keçirilən II Plenumunda da ifa edildi. İfaçılar həmin əsəri öz repertuarlarına daxil edərək onu dəfələrlə ifa ediblər. Tanınmış violonçel çalan V.Simon da bu əsəri Ümumittifaq radiosu və televiziyasının Böyük simfonik orkestrinin müşayiəti ilə (dirijor İ.Şpiller) Moskva şəhərində ifa etmişdir. Bakı şəhərində T.Ə.Bakıxanovun həmin konsertini görkəmli violonçel ifaçısı S.Əliyev Ç.Hacıbəyov, K.Eliasberq kimi dirijorların rəhbərlik etdikləri simfonik orkestrin müşayiəti ilə təqdim etmişdir.

XX əsrin 60-cı illərində bəstəkar T.Ə.Bakıxanov müxtəlif janrlarda yeni, maraqlı əsərlər yaratdı və həmin əsərlər ona böyük uğur və şöhrət gətirdi. 1959-cu ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Bakı şəhərində keçirilmiş II plenumunda səsləndirilmiş, violonçel və fortepiano üçün İkinci və Üçüncü sonatalar, Sovet İttifaqı Qəhrəmanı Mehdi Hüseynzadənin xatirəsinə həsr olunmuş “Uzaq sahillərdə” simfonik poeması bəstəkarə şöhrət gətirmiş əsərlər sırasındadır.

XX əsrin 60-cı illərində T.Ə.Bakıxanov özünün Birinci Simfoniyasını yaratdı. Bu simfoniya dövlət simfonik orkestri tərəfindən ifa edildi, Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin və Bəstəkarlar İttifaqının keçirdiyi müsabiqədə mükafata layiq görüldü.

T.Ə.Bakıxanovun 4 hissədən ibarət olan Birinci simfoniyasının tematik materialı onun bütün yaradıcılığının əsasını təşkil edən milli köklərə bağlıdır.

1962-ci ildə T.Ə.Bakıxanovun İkinci simfoniyası ərsəyə gəlir və bu əsər həmin ildə Moskva şəhərində Ümumittifaq radiosu və televiziyasının Böyük Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olundu. “Bu simfoniya partitura bəstəkarın milli koloriti incəliklə duymasının, tematizmin parlaqlığının və obrazlılığının bir çox nümunələrini təqdim edir”.¹

¹ Кафарова З. Тофик Бакиханов. – Баку: Ишыг, 1980, с. 57

T.Ə.Bakıxanov kamera orkestri üçün Üçüncü simfoniyasını 1963-cü ildə yazır və bu əsər N.Rzayevin rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri tərəfindən ifa edildi. “Burada bəstəkarın fantaziyası tükənməz kimi görünür: əsərin partiturasında yeni və gözlənilməz musiqi üsulları, ifadəli mövzular, orkestr səslənməsinin şiddətlənməsi qeyd edilir”.¹

T.Ə.Bakıxanov F.Əmirovun, Niyazinin ənənələrini davam etdirərək “Nəva” (1982), “Humayun” (1992), “Şahnaz” (1996), “Rahab” (1994), “Düğah” (1998) simfonik muğamlarını yaratmışdır.

Bəstəkar yeni əsərlər üzərində işindən bəhs edərkən demişdir: “Humayun” muğamının yaradılması ideyasını mənə dəhşətli Xocalı faciəsini dərinlən yaşamış, dünyasını vaxtsız dəyişmiş qızım, şərqşünas-alim Nigar xanım Bakıxanova vermişdi. 5 nömrəli “Nigar” simfoniyanı onun xatirəsinə həsr etmişəm. Mən vaxtilə “Humayun” muğamını atamın tarda ifasından yazıya köçürmüşəm. Bu, şəxsi və ümumxalq faciələri haqqında duyğuların, düşüncələrin sintezidir. Ölüm haqqında düşüncələr incəsənət xadimlərinin fikrini, diqqətini həmişə cəlb etmişdir. Mənim yaradıcılığında “Humayun” rekviyem kimi düşünülmüş və oxunmuşdur”.²

1973-cü ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IV qurultayında T.Ə.Bakıxanovun “Səhər” adlı uvertürası ifa edildi. Bəstəkar bu əsərini S.Vurğunun (1906-1956) “Komsomol poeması”nın təəssüratı ilə yazmışdı. “T.Ə.Bakıxanovun həmin illərdə yaratdığı bütün simfonik əsərlər dramatik zənginliyinə doğru inkişaf, milli, xalqı köklərə möhkəm istinad meyilləri ilə əlamətdardır”.³

Həmin illərdə T.Ə.Bakıxanov musiqili komediya janrına da müraciət etmiş bəstəkar Nəriman Məmmədovla birgə 3 əsər yaratmışdır: “Altı qızdan biri” (librettonun müəllifi M.Əlizadə),

¹ Кафарова З. Тофик Бакиханов. – Баку: Ишыг, 1980, с. 57

² Энверли Э., Бабаева З. Победивший зло // Регион плюс, 2015, 24 ноябрь, с. 51

³ Касимова С., Абдуллаева З. Музыкальная литература Азербайджана. – Баку: Наука и образование, 2010, с. 106

“Məmmədli kurorta gedir” (libretto müəllifi A.Zeynallı) və “Qız görüşə tələsir” (librettonun müəllifi A.Babayev). 1968-ci ildə T.Ə.Bakıxanov onun üçün yeni olan balet janrına müraciət etdi. Bəstəkarın ilk “Xəzər balladası” baleti onun musiqi yaradıcılığının zirvəsi hesab oluna bilər. T.Ə.Bakıxanov həmin əsəri özünün “ən sevimli baleti” adlandırmışdır. Daha sonra bəstəkar “Şərq poeması” və “Xeyir və Şər” baletlərini ərsəyə gətirir. Bu əsərlərin təhlilinə xüsusi bölmə həsr edilmişdir.

T.Ə.Bakıxanovun caz üslubunda yazılmış 6 saylı violin və orkestr üçün Konsertini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Həmin konsert məşhur ABŞ bəstəkarı Corc Gersvinin xatirəsinə həsr edilmişdir. T.Ə.Bakıxanovun yazdığı kimi, “mən bu əsəri böyük ilham hissilə yazmışam və yeri gəlmişkən, bu gün həmin əsər ABŞ-da təsis olunmuş Fulrauel Xeys adına təqaüdün laureatı olmuş və mükafatlandırılmışdır”.

T.Ə.Bakıxanov fəal bəstəkarlıq fəaliyyəti ilə məşğul olmasına baxmayaraq, ömrünün xeyli hissəsini ali musiqi təhsili ocaqlarında, orta musiqi məktəbində pedaqoji işə həsr etmişdir. T.Ə.Bakıxanov mahir violin ifaçısı, solist kimi də tanınmışdır.

T.Ə.Bakıxanovun yazdığı mahnıların mətnini əsasən Abbasqulu Ağa Bakıxanov, Mikayıl Müşfiq, Süleyman Rüstəm, Siyavuş Məmmədzadə, Tofiq Mütəllibov kimi tanınmış Azərbaycan şairlərinin şeirləri təşkil edir. Bəstəkar rus poeziyasına da müraciət etmiş, A.S.Puşkinin “Qış yolu” əsərinin sözlərinə romans yazmışdır. T.Ə.Bakıxanovun mahnılarından “Vətən haqqında mahnı”, “Məni bağışla”, “Əsgər haqqında mahnı”, “Sevən könlü” və b. daha populyardır.

T.Ə.Bakıxanovun fleyta üçün yazdığı konsertləri və sonataları öz parlaqlığı ilə fərqlənir. Bəstəkarın həmin əsərlərini bu musiqi aləti ilə bağlı olan əsərlər məcmusuna böyük töhfə kimi dəyərləndirmək olar. Hətta Sovet dövrünün tanınmış “Melodiya” firması 70-ci illərin sonunda bəstəkarın fleyta üçün yazılmış əsərlərindən ibarət olan val buraxmışdı (ifaçılar: fleytada – T.Hacıyev, fortepianoda – A.Abdullayev). Tofiq Bakıxanovun fleyta üçün yazılmış əsərləri ilə bağlı Arif Məlikovun fikri maraqlıdır: “Folklora incə müdaxilə, folklorun müasir bəstəkarlıq tex-

nikasının ən yeni üsulları ilə üzvi surətdə birləşdirilməsi T.Ə.Bakıxanovun fleyta üçün yazdığı əsərlərinin dəyərli cəhətidir”.¹

T.Ə.Bakıxanovun yaradıcılıq fəaliyyətinin coğrafiyası çox genişdir. O, kamera ansamblı sinfinin tələbələr ilə birgə postsovet məkanındakı şəhərlərdə olmuş, İranın, Türkiyənin, Şimali Kiprin, Ərəb ölkələrinin musiqi xadimləri ilə yaradıcılıq əlaqələri saxlamışdır. “Buna görə də mən tələbə konsertlərinin repertuarına yaxın və uzaq xarici ölkələrin müasir bəstəkarlarının əsərlərini daxil edir, eyni zamanda, xarici ölkələrdə fəal surətdə professional Azərbaycan musiqisini təbliğ edirdim”.² T.Ə.Bakıxanov “Surə” adlandırılan Tehran İncəsənət Universitetində mühazirələr oxumuş, İran İslam Cümhuriyyətinin paytaxtı Tehrandə, İsfahan, Şiraz, Təbriz, Ərdəbil şəhərlərində müəllif konsertləri ilə çıxış etmişdir. O, Rusiya Federasiyasının, Orta Asiya respublikalarının, Baltıqyanı ölkələrin (Estoniya, Latviya və Litva), Gürcüstanın bir çox şəhərlərində dəfələrlə yaradıcılıq səfərlərində olmuşdur. “Təkcə yaradıcılığım deyil, habelə bütün həyatım məhz xalqların qardaşcasına dostluğu ideyasına xidmət etmişdir”.

T.Ə.Bakıxanov verdiyi müsahibələrindən birində demişdir: “Bütün həyatımı və yaradıcılığımı mədəniyyətlərin qarşılıqlı zənginləşməsinə, bir-birinə nüfuz etməsinə həsr etmişəm”. Bəstəkarın kitablarından biri – “Azərbaycan və İran musiqiçilərinin qarşılıqlı əlaqələri” əsəri İran İslam Cümhuriyyətinin Azərbaycan Respublikasındakı Səfirliyinin Mədəniyyət Mərkəzi tərəfindən 2006-cı ildə Bakıda nəşr edilmişdir.³ Bu kitab mədəniyyətlərarası dialoq mövzusunda həsr olunmuşdur. T.Ə.Bakıxanovun 2006-cı ildə nəşr edilmiş həmin əsərinin birinci hissəsində bəstəkarın müxtəlif mətbuat orqanlarında dərc olunmuş yazıları toplanmışdır. İkinci hissədə müxtəlif müəlliflərin musiqimiz haqqında mətbuat səhifələrində dərc olunan yazıları verilmişdir.

¹ Меликов А. Дружба, рожденная в музыке // Молодёжь Азербайджана. – 1980, 27 января

² Энверли Э., Бабаева З. Победивший зло // Регион плюс. – 2015, 24 ноября

³ Bakıxanov T. Azərbaycan və İran musiqiçilərinin qarşılıqlı əlaqələri. İranın Azərbaycan səfirliyinin Mədəniyyət mərkəzi.- Bakı: 2006, s. 49

Bu məqamda T.Ə.Bakıxanovun “İki min kilometrlik uçuş” adlanan daha bir kitabını da təqdim etmək lazımdır. Bəstəkar bu kitabın yaranması ilə əlaqədar yazmışdır: “Fransada keçirilmiş, “Xəzər balladası” baletinin də göstərildiyi VII Beynəlxalq rəqs festivalı uğurla başa çatdıqdan sonra biz ölkənin şimalından cənubuna 2000 kilometr uzunluğunda uzunmüddətli səfər etdik. Həmin məsafəni avtomobillərlə qət etdik, dekorasiyaları da bizimlə birgə aparırdılar və ölkə bizim qarşımızda daha ətraflı, ləng və tələsməz görünürdü. Hər gün tamaşalar nümayiş etdirilirdi, biz hər bir azad dəqiqədən şəhərlərlə, muzeylərlə, insanlarla daha yaxından tanış olmaq üçün istifadə etməyə can atırdıq”¹.

Azərbaycan professional musiqi tarixi və nəzəriyyəsinin, dahi Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir Hacıbəyli irsinin tədqiqi sahəsində əldə etdiyi mühüm nailiyyətlərinə görə professor Tofiq Əhməd xan oğlu Bakıxanov AMEA-nın akademik Üzeyir Hacıbəyli adına mükafatı ilə təltif edilmişdir. (2017-ci il)

Tofiq Bakıxanov əsərləri ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına xidmət edən bəstəkar, həm solist, həm də kamera-ansamblı tərkibində əməyi olan mahir violin ifaçısı, peşəkar pedaqoq, musiqi sənətinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş elmi-publisistik məqalələrin müəllifi, musiqimizi xarici ölkələrdə təbliğ edən fəal ictimai xadim kimi tanınmışdır. O, müasir Azərbaycan musiqisində ən məhsuldar simfonik muğam yaradıcılarından, görkəmli musiqiçi müasir simfonik orkestrin imkanlarından, müxtəlif növlü polifonik və harmonik üsullardan istifadə edərək muğamların bütün quruluş və lad düzümü xüsusiyyətlərini saxlamaqla rapsodik tərzdə maraqlı kompozisiyalar yaratmağa nail olmuşdur.

Professor Tofiq Bakıxanov Üzeyir Hacıbəyliyən tutmuş bir çox görkəmli sənətkarlarımız haqqında yazılmış 30-dan çox kitabın redaktoru və ön sözün müəllifidir².

¹ Энверли Э., Бабаева З. Победивший зло // Регион плюс. – 2015, 24 ноября, с. 51

² Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının AMEA-nın Xəbərlər məcmuəsi. İyun-sentyabr 2017, cild 4, №2-3, s. 47

Balet yaradıcılığı

Respublikada “kamera” baletinin ilk nümunələrindən biri Tofiq Bakıxanovun “Xəzər balladası” oldu. Öz məzmunu, ideyası, obrazları ilə Soltan Hacıbəyovun “Gülşən”inin (Azərbaycanda qəhrəmanları müasirlərimiz olan ilk baletin) davamı olaraq, balet neftçilərin – Xəzər dənizinin neft ümmanının fəthlərinin əməyinin himninə çevrildi.¹

Müəllifin özünün nəql etdiyi kimi – “Bu balet-poema, balet-novella Opera və Balet Teatrının səhnəsində 1968-ci ildə tamaşaya qoyulub. O, Xəzərin şanlı neftçiləri mövzusunda poeziya və romantika ilə doludur. Bu, dünyada neft mövzusunda yeganə olan nadir baletdir. Bir dəfə maestro Qara Qarayev biz tələbələrə məşhur rejissor Roman Karmenin Neft daşlarında neftçilər haqqında necə film çəkməsindən danışdı. Çəkiliş zamanı qəfildən buruqların birindən təbii qaz fontan vurur və operatorlar unikal kadrlar çəkməyə müvəffəq olurlar. Bu mövzu mənə maraqlandırdı, mən dəfələrlə Neft daşlarında oldum, neftçilərlə görüşdüm, onların işini və məişətini müşahidə elədim. Amma məndə daha güclü təəssürat doğuran təhlükə anında insanların çiyin-çiyinə qəzalarla mübarizə aparmaları oldu. Bu anları mən musiqi vasitəsilə çatdırdım. Parisdə keçirilən VII Beynəlxalq rəqs festivalında nümayiş etdirilən balet fransız paytaxtını fəth elədi və həmin mövsümdə 60 dəfə oynanıldı, sonra isə Fransanın yeddi rayonunda, Lüksemburqda, Monakoda, eləcə də İttifaqın bir çox

¹ “Baletin qısa məzmunu: Dəniz üzərində dan sökülməkdədir. Külək dənizin səthini ləngərlədir. Günəş çıxır. Dəniz çalxalanmağa başlayır. Sahilsiz ənginliklərə getdikcə daha çox estakadalar daxil olur. Dənizdə əmək qaynayır. Buruğun ağzından fontan vurur. İş növbəsi başa çatıb. Yaradıcıların sevincli istirahəti. Şimal küləyinin-nordun ilk həyəcanlı çalxalanmaları. Qasırga. İnsanlar coşmuş təbii fəlakətlə mübarizə aparırlar. Qəfildən buruqlardan alov qalxır. Cəsur gənc neftçi yanğın yerinə atılır. Qeyri-bərabər çarpışma. Bəlanın qarşısı alınıb. Amma alova qarışan gənc yerə yığılır. O, taqətdən düşür. Bu ağır dəqiqələrdə onun fikri nəşə işıqlı olana doğru yönəlir. Dostları qəhrəmanı qaldırırlar. Onlar qəmli halda yoldaşlarını aparırlar. Amma budur, dənizdə yeni estakada sıraları görünür. Dəniz insana tabe olur”. (Birinci re-daksiya)

şəhərlərində səsləndi və hər yerdə də böyük uğur qazandı. Siyavuş Məmməd zadənin librettosuna yazılmış “Xəzər balladası” baletinin konkret süjeti yoxdur, başlıca fikir dənizin fateh insan tərəfindən ram edilməsidir”.¹

Bəstəkarın sevimli baletində hadisələrin qəhrəmanları da qeyri-adidirlər – simvolik obrazlardır, bu – dəniz, neft, alovdur. Qızlar, şaxə qalxan dalğaları və xırda dəniz ləpələrini, gənc oğlanlar isə – estakada svanını səsləndirirlər.

Tədqiqatçılar qeyd edirlər ki, dünya baleti hələ səhnədə neft quyusunun qazılmasını, dəniz estakadasının qurulmasını, neft fontanının ram edilməsini görməmişdi. Bu mövzuda Xəzər neftçiləri haqqında ən müxtəlif janrlarda çoxlu əsərlər yaradılıb, amma balet tarixində Xəzər neftçilərindən söz açılmamışdı.

Baletin librettosu seçilmiş məzmunun yeniliyi, lakonikliyi ilə fərqlənir. Dənizin romantikası, əmək rəşadəti, insanın zəkası və gücü mədh olunur. “Librettoda Dəniz və İnsan, yaratmanın sevinci və sakitləşdirici istirahət, rəşadət və əmək qayğıları qarşı-qarşıya qoyulur. Baletin başlıca məzmunu – dənizin, həyatını təbiətlə mübarizədə qurban verən, lakin bununla belə qalib olan insan tərəfindən fəth edilməsidir”.²

Baletin iki redaksiyası var (birinci – 1968-ci ildə və ikinci – 2002-ci ildə). Birinci redaksiyada qəhrəman neftçi buruğu yanğından xilas edərkən həlak olur. İkinci redaksiyada librettoçular S.Məmməd zadə və T.Şirəliyeva süjeti dəyişmiş, neftçinin ölümü ilə bağlı səhnəni çıxarmışlar.

T.Bakıxanovun musiqisi vahid dramaturji xətlə bağlanmış səhnələrin təzadlı növbələşməsi üzərində qurulub. Baletin əsası bütün səhnə hərəkətlərinin baş verdiyi dənizlə bağlıdır.

“Təsadüfi deyil ki, dənizin səciyyələndirilməsi üçün bəstəkar iki leytmotiv daxil edir. Bunlardan biri geniş melodiya ilə qeyd olunub, həyəcanlı və sirlidir, digəri isə – yumşaq və kədərli səslə-

¹ Энверли Э., Бабаева З. Победивший зло // Регион плюс. – 2015, 24 ноября, с. 52

² Fərhadova R. Gənc Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərləri. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, s. 79.

nir. Əgər birinci mövzu aşağı registrdə ifadə olunubsa, ikincisi – yüksək registrdə, rəvan vals akkompamenti fonunda ifa edilir.”¹



Hər iki leytmotiv ilk dəfə baletin orkestr girişində səslənir və sonradan, dənizin müxtəlif hallarını səciyyələndirərək intensiv inkişafa məruz qalır. Mahnıvari melodiya neftçilərin obrazını açır.



Bu mövzuda qurulmuş “Qazma rəqsi” adlanan hissə skerso xassəli olub “Yallı” rəqsini xatırladır.



¹ Fərhadova R. Gənc Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərləri. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, s. 70

“Şimal küləyinin əsməsi” kimi nömrələr və xüsusən də kəskin (iti) ritmik şəkllə əsaslanan “Alov”un musiqisi təsviri səhnələrə aiddir.



Obraz məzmununun təzadlı olmasına baxmayaraq, baletin nömrələri dramatik gərginliyin yüksələn xətt üzrə gedən vahid inkişaf dalğasını təşkil edir. Bu, insan və onun təbiət qüvvələri ilə döyüşündən bəhs edən özünəməxsus simfonik, daha dəqiqi, musiqili-xoreoqrafik poemadır. Baletin qəhrəmanları, artıq qeyd olunduğu kimi, İnsan, Alov, Dəniz, Neftdir. Baletin quruluşçuları Maqsum Məmmədov və Rəfiqə Axundova klassik və xalq-milləli xoreoqrafiya üsullarını uzlaşdıraraq müasirlərimizin obrazlarının tapılması üzərində işləyərkən sərrast, eyni zamanda da ümumiləşdirilmiş həll tapmış, əmək prosesinin mərhələlərini rəqs və pantomima vasitələri ilə vermişlər. Onlar sırf mexaniki prosesləri “poetikleşdirməyə” nail olmuşlar.

“Bakıda dəniz neftçilərinin əməyi gözəl bir baletə – “Xəzər balladası”na mövzu olub. Tamaşanın xoreoqrafiyası – bizim SSRİ-də gördüklərimiz içərisində ən yaxşılarından biridir. Bu, qəhrəman neftçilərin, od saçan əjdahalarla vuruşaraq qalib gələn qanadlı süvarilərin xələflərinin əməyini şöhrətləndirmiş realist, coşqulu əsərdir.”¹

¹ Alen Jakob. Əmək və insan // Mond (“Za rubejom” qəzetindən məqalə). – 1971, №4, 186



“Xəzər ballada”sı baletindən səhnə

Balet 1969-cu ildə VII Beynəlxalq rəqs günlərində Parisdə böyük uğurla nümayiş etdirilmişdi. Azərbaycan nümayəndə heyətinin tərkibində iştirak edən Qara Qarayev Azərinforma müsahibəsində demişdi: “Paris Azərbaycan baletini qəbul elədi... İlk dəfə olaraq bizim xoreografiya fransız tamaşaçısının mühakiməsinə verildi, tələbkar, dünya incəsənəti ulduzlarını doya-doya seyr etmiş bu tamaşaçının qarşısında teatrımız ciddi və çox məsuliyyətli imtahanı gözəl bir şəkildə verdi.

Parislilərin gözü qarşısından sanki xalqımızın Qobustandan Neft daşlarındanək, klassik rəqsdən iti xalq oyunundanək olan tarixi gəlib keçir... Heç bir mübalığəsiz demək olar ki, Azərbaycan baleti Parisi fəth edib”.¹

“Xəzər balladası” baletini bəstəkarın yaradıcılığının zirvəsi hesab etmək olar, amma T.Bakıxanov – digər iki baletin, “Şərq poeması” və “Xeyir və Şər”in də müəllifidir.

“Şərq poeması” Bakıda olmuş rus şairi Sergey Yesenin “İran motivləri” və digər əsərləri, “Xeyir və Şər” isə – Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”si əsasında yaradılıb. O, Xeyir ilə Şərin

¹ Бакинский рабочий, 1969, 7 декабря

əbədi fəlsəfi və həyati mübarizəsindən bəhs edir. Onu gənc Bakı baletmeysteri Rəşid Əhmədov tamaşaya qoyub. Bu bir aktlı balet modern üslubunda həll edilib və əsas qəhrəman, Şərin partiyasını quruluşçunun özü ifa edirdi. Həyatda da belə olur, əgər haradasa Şər varsa, bu, onun qələbəsi demək deyil, əksinə – şər, çürük, qaranlıq olan nə varsa, əvvəl-axır öz-özünü tükədir və xeyirli, işıqlı, sevincli olan nə varsa, bunların çiçəklənməsinə xidmət edir. Personajlar – vahənin sahibəsi Gültəkin, Xeyir, həyat ağacı Köksəqızdır. “Qəhrəmanların həyəcanı”, “Səhra” səhnələri var. Yekunda Xeyirin işıqlı mövzusu səslənir. Xeyirin qələbəsi. Şər diz üstə çökdürülüb.”¹

Tamaşanın özündə 4 səhnənin vəhdətini təşkil etməsi – “Xeyir və Şərin kometası”, “Səhra”, “Oasis”, “Xeyirin qələbəsi” diqqəti cəlb etməyə bilməz.

Xeyirin nəhəng, möhtəşəm, parlaq təcəssüm olunması əsərin sonunda verilir. Onun öz qələbəsini təntənəli surətdə qeyd etməsi önəmlidir.

“Xeyir və Şər” baletində aparıcı amillərdən biri ən əvvəl T.Bakıxanovun yaratdığı gözəl musiqidir. Balet haqqında olan məqalədə qeyd edildiyi kimi, bəstəkar əsərdə on yeddi nömrədən ibarət vahid kompozisiya qurmuşdur ki, bu nömrələr də kontrast prinsipi əsasında növbələşir. Tofiq Bakıxanov baletin musiqisində öz yazı üslubuna sadıq qalmış, təsnif və rənglərdən, muğamlardan olduqca çox bəhrələnmişdir. Bəstəkarın Humayun muğam dəstgahının melodiylarından daha çox istifadə etməsi göz önündədir. Bu, heç də təsadüfi deyil. “Belə ki, bir qədər əvvəl bəstəkarın neçə illərdən bəri üzərində işlədiyi “Humayun” simfonik muğamının premyerasının olduğunu bir daha yada salmalıyıq. Humayun muğamı ilə yanaşı “Xeyir və Şər” baletində bəstəkarın Bayatı-Şiraz, Şüştər, Çahargah, Şur muğamlarının intonasiyalarına da çox əsaslanması təqdirəlayiqdir. Şübhəsiz, demək olar ki, “Xeyir və Şər” baleti sanki, əvvəldən başlayaraq

¹ Paşayeva Y. Tofiq Bakıxanovun “Şərq poeması” adlı bir pərdəli baletinin səhnə təcəssümü // Ekologiya, fəlsəfə, mədəniyyət/ Elmi məqalələr məcmuəsi. 42 buraxılış. – Bakı, 2006, s. 164

muğamvari melodiyların əhatəsində rəngarəng boyalara bürünmüşdür”¹.

Bəstəkarın orkestrləşdirmə sahəsində də xüsusi yer tutduğunu vurğulamaq zəruridir. Simfonik orkestrin ifadə vasitələrinə çox yaxşı bələd olan və bu ifadə vasitələrinə səriştə ilə yanaşan Tofiq Bakıxanovun “Xeyir və Şər” baletində simfonik orkestr palitrasında məharətlə istifadə edə bilməsi böyük önəm daşımaqdadır.

Qeyd etməliyik ki, T.Bakıxanovun “Xeyir və Şər” baleti əsasında süita da tərtib edilmişdir.

Sergey Yesenin qısa, lakin dramatizmlə dolu olan həyatı Azərbaycanla, əsas etibarilə Bakı şəhəri ilə bağlı idi. Qeyd etməliyik ki, görkəmli söz ustasının obrazı Tofiq Bakıxanovun “Şərq poeması” bərpərdəli baletinin mərkəzində durur. Balet ilk dəfə 1989-cu il aprel ayının 22-də Opera studiyasının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Bu baletin tamaşası M.F.Axundov adına Akademik Opera və Balet Teatrı artistlərinin, studiya üzvlərinin və “Bakının gənc baleti” truppasının iştirakı ilə həyata keçirilmişdir. Baletin xoreoqrafı və ssenari müəllifi Rəşid Əhmədov həm də tamaşanın quruluşunun müəllifidir. S. Məmmədzaadənin yazdığı librettonun motivləri ssenarinin əsasını təşkil edir. Baletin baletmeysterinin sözləri ilə ifadə etsək, “Şərq poeması” Sergey Yesenin yaradıcılıq axtarışlarından və lirik təəssüratından, onun Bakıda keçirdiyi günlərdən bəhs edən bir tamaşadır.

“Şərq poeması” bərpərdəli yeni balet əsərində əsasən altı personaj mövcuddur. Tofiq Bakıxanov həmin personajların hər birinə uyğun musiqi xasiyyətnaməsi yaratmışdır. Əsər üç hissədən ibarətdir.²

Baletdə görkəmli rus şairi Sergey Yesenin öz sevgilisi ilə Bakıya istirahət etməyə gəlməsi təsvir etdirilmişdir. Şair Bakı şəhərində keçirdiyi gözəl günlər haqqında poema yaradır.

¹ Paşayeva Y. “Şərq poeması” adlı bir pərdəli baletinin səhnə təcəssümü. // Ekologiya, fəlsəfə, mədəniyyət / Elmi məqalələr məcmuəsi 42. Buraxılış. – Bakı, 2006, s.185

² Yenə orada, s. 163.

Onun dramaturgiyasının üslubunun əsasını “plastik illüziya”, yəni həyat reallığının müəyyən dərəcədə mücərrəd təsəvvürü təşkil edir. Bu da S.Yeseninin və onun sevgilisi Aysedora Dulkanın ümumiləşdirilmiş obrazlarını yaratmağa imkan vermişdir. Əsərin digər müəllifləri – baletin xoreoqrafı, tərtibatçı rəssam və b. Azərbaycan və rus intonasiyaları əsasında parlaq simfonik lövhə yaratmış bəstəkarla birlikdə tamaşaya beynəlmiləl duyum verməyə çalışmışlar. Tamaşanın tərtibatı Rafael Əsədova məxsusdur. Svetlana Polovenko geyim rəssamıdır. “Şərq poeması” baleti Əli Cavanşirin idarəsi ilə Azərbaycan televiziya və radiosu simfonik orkestrinin yazdığı fonoqram ilə müşayiət olunmuşdu. Baş qəhrəmanlar şairin və onun sevgilisinin partiyalarının ifaçıları Vladislav və Ariyetta Manayenkova olmuşlar.

Gözəl musiqi qələminə malik olan T.Bakıxanov, teatr musiqisi sahəsində də öz istedadını bir daha nümayiş etdirmiş, səhnə musiqisinin sirlərinə bələd olan sənətkar baletdə təsviri elementlərə, ifadəliliyə geniş yer vermişdir. Baleti yaradarkən bəstəkar, Yesenin həyatının Şərq aləmi ilə bağlı olan anlarını, Abşeronun qoynunda keçirdiyi günlərini təsvir edərək, şairin “İran nəğmələri” silsiləsindən bəhrələnmişdir.

Əsərdə milli xoreoqrafiya üslubundan geniş şəkildə istifadə edilmişdir. Baletdə “Məhəbbət bağı”nın incisi “Qızıl gül”, Şərq libasında olan bağban obrazları qızların obrazları ilə tamamlanması, baletin dramaturgiyasının inkişafında əhəmiyyətli rol oynayır. Onu da qeyd etməliyik ki, Şərq motivləri baletdə yeganə intonasiya mənbəyi deyil.

“Şərq poeması” baletində “Ana Vətən – ağcaqayın”, görkəmli şairin qəlbindəki təlatümün, şübhələrin təcəssümü olan “Qara adam” obrazları Yesenin daxili aləminin, dünyasının ziddiyyətlərini, şairin öz doğma torpağına böyük sevgi ilə bağlılığını, o cümlədən əsl romantik qəhrəman kimi hadisələrin dərinliklərindən, necə deyərlər, burulğanından tamamilə kənara, təbiətin qoynuna atılmağını canlandıraraq böyük vüsət alır. Bu obrazlar, bu fərqli hisslər digər dünyanı təmsil edərək, fərqli intonasiya əsasına malikdirlər.



“Şərq poeması” baletindən səhnə

1989-1990-cı illərin simfonik mövsümünün açılışında Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında Tofiq Bakıxanovun “Şərq poeması” baletindən İkinci süita ənənəvi Yesenin günləri ərəfəsində ilk dəfə olaraq səsləndi. Bu ifa görkəmli rus şairinin xatirəsinə həsr edilmişdi. Sergey Yeseninin romantik-poetik aləmi, ziddiyyətli obrazı, şübhələrlə dolu və düşüncələrə qapanıb qalan kövrək qəlbi əsərin başlıca qayəsidir. Şairin sevdiyi “Ana vətən Ağcaqayın”, onun ilhamı olan “Qızıl gül”, onda narahatlıq oyadan “Qara adam” – həmin bu simvolik obrazlar – Yeseninin poetik dünyasının obrazlar aləmidir.

Tofiq Bakıxanov öz “Şərq poeması” adlı birpərdəli baletində ənənəvi olaraq bir sıra muğamlardan istifadə etmişdir. Belə ki, Yeseninin Abşeron qoynunda keçirdiyi günlərinin əksini, onun həyatının Şərq aləmi ilə bağlı çağlarını bəstəkar Azərbaycan muğamlarının çalarları üzərində qurmuşdur. Bundan fərqli olaraq, şairin hiss və həyəcanları, onun daxili aləmi, ağcaqayınlar diyarının füsunkar mənzərələri, gözəl təbiətinin təsviri fərqli intonasiya tutumuna malik musiqi dili ilə əks olunmuşdur. Səslənən bu iki intonasiya aləmi süitanın nömrələrinin adında da öz əksini tapır: “Şairin dünyaya gəlməsi”, “Şərq qızlarının rəqsi”, “Ağcaqayın”.

yın yuxusu”, “Qızıl gülün nəğməsi”, “Qara adamın rəqsi”, “Adagio”, “Qızıl güllə ağcaqayının naləsi”, “Şairin ümitsizliyi”, “Şairin ölümü”.

Baletin musiqi nömrələrinin vahid kompozisiyada vəhdət halında səslənməsində əsərin mahir intrepertatoru, dirijoru Rauf Abdullayevin sənətini layiqincə qiymətləndirmək lazımdır. R.Abdullayevin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin yüksək ifaçılıq məharəti baletin bədii keyfiyyətlərinin açılıb göstərilməsində müstəsna rol oynamışdır.

Əsərin elə ilk nömrəsində, trubaların ifasında gedən musiqi rus şairinin dünyaya gəlməsi xəbərini bəyan edir. Musiqidə gizli faciə gözləntisi hissi duyulur. Bu faciə hissi silsiləni tamamlayan “Şairin ölümü” hissəsində öz zirvəsinə çatır. Süitdə təzadlı musiqi nömrələri ardıcıl şəkildə bir-birini əvəz edir, belə bir quruluş musiqi dramaturgiyasının məntiqi inkişafını şərtləndirir. T.Bakıxanov “Şərq qızlarının rəqsi”ndə Bayatı-Şiraz muğamının Bərdaşt şöbəsinin intonasiya əsasından ustalıqla faydalanır. “Ağcaqayın yuxusu” hissəsində isə Azərbaycan xalqının zərif, rəvan, lirik qadın rəqslərinə xas olan orkestr palitrasının rəngarəng boyaları musiqiyə əsl Şərq koloriti bəxş edir. Bu melodiya əsərin dramaturji həllinin ən mühüm məqamlarında səslənir və hər dəfə yeni transformasiyada təqdim edilir. Lirik əhval-ruhiyyə daşıyan “Qızıl gülün nəğməsi”ndəki mövzu “Qara adamın rəqsi”ndəki oynaq ritm ilə əvəz olunur ki, burada yenidən musiqi şübhə və narahatlıq intonasiyalarına boyanır. Növbəti “Adagio”nun musiqi mövzusunun sonrakı getdikcə itiləşən ritm sanki müvəqqəti sakitlikdən dərhal sonra silsilənin faciəvi sonluğuna gətirib çıxarır.

Kamera-instrumental musiqi

T.Bakıxanovun orijinal Şərq mövzuları əsasında yazdığı violin və fortepiano üçün Sonataları böyük maraq doğurur. Bunların arasında türk xalq musiqisi mövzusunda olan 5 sayılı Sonata¹ – Azərbaycan musiqisinin kamera-instrumental janrında

¹ Sonata tanınmış violin ifaçısı, əsəri ilk dəfə Ankarada ifa etmiş Sərvər Qəniyevə həsr olunub.

olan parlaq əsərlərdən biridir. Bu əsər əcnəbi-milli mövzudan əxz olunmuş orijinal nümunədir, müəllifin Türkiyədə olduğu dövrdə yaradılıb. Bu sonatanın musiqi mövzularının materialı Müzəffər Sarısözün türk xalq mahnıları toplusundan götürülüb. Sonata parlaq temperamenti və coşqun drammatizmi, melodik nəfəsin genişliyi və obrazların relyefliliyi ilə fərqlənir. Janrın çərçivələrinə zahiri əməl edilməsinə baxmayaraq, sonata özündə daxili monumentallığın aşkar cizgilərini daşıyır.

Xüsusi marağı, sözsüz ki, sonatanın əsas mövzularının materialı doğurur. Artıq qeyd edildiyi kimi, onların əksəriyyəti M.Sarısözün Türkiyə xalq nəğmələri toplusundan, o cümlədən onun “Bölüm birləşik usullar” (hərfi mənada “birləşmiş ritmlər”) adlı bölümündən götürülüb. Burada verilmiş mahnıların özəlliyi (unison ifadədə) ondadır ki, bunların metroritmi daxili zənginliyi və mürəkkəbliyi, mütəhərrikliyi və dəyişkənliyi ilə fərqlənir. Bundan başqa, adın özündə deyildiyi kimi, o doğrudan da özündə iki-üç vəznli formulları uzlaşdırır.¹ Belə ki, I hissədə giriş mövzusunun əsasına “Kiymet bilme” daxil edilib. Melodiyanın xarakteri – kədərli-düşündürücüdür.

Əsas partiyanın mövzusu “Hanı benim yemenim” mahnısının musiqi materialı üzərində qurulub. Melodiya temperamentli, hətta bir qədər ekspressiv-təsirlidir.

Lirik sirayətli, geniş nəfəsli kantilena tipli köməkçi partiyanın mövzusunun əsasına “Şişmanoğlu” mahnısı qoyulub. Ayrı-ayrı təkrarlanan melodik özləklər dramatik başlanğıcın şiddətlənməsinə, güclənməsinə kömək edir.

Bütün silsilənin hərarətli, temperamentli kulminasiyası sonatanın III hissəsidir (final). O, rondo-sonata formasında yazılıb, refreni ilə “Sabahtan bizim pinara” xalq mahnısının mövzusuna əsaslanıb. Bəstəkar melodiya rəqsvarilik, hətta yüngülvari skersoluq – oynaqlıq cizgiləri verir.

Müəllifin özünəməxsus dəst-xətti, səslənmənin təzəliyi və rəngarəngliyi sonatanın harmonik dilinin özəl xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Burada müxtəlif akkordika tiplərinə rast gəlinir:

¹ Onu “aksak ritm” (yəni “axsayan ritm”) adlandırırlar.

birinci tip müəyyən lad əlamətlərini qeyd edir: xarakterinə görə aşiq musiqisinə yaxın akkordika; eləcə də genişləndirilmiş major-minor sisteminin akkordları. Bundan başqa, harmoniya dramaturji funksiyanın daşıyıcısı kimi də çıxış edir. Qeyd etmək lazımdır ki, T.Bakıxanovun çox sevdiyi harmoniyalar sept- və nonakkordlardır. Əsas funksiyalar – T, S və D, eləcə də əlavə pillələrin akkordları, çoxsəsliyyətləri onların təmsalında təqdim edilib.

T.Bakıxanov sonatada xalq melodiylarının məzmununu zənginləşdirən bir sıra polifonik üsullar da tətbiq edir. Eləcə də sonatanın əsas mövzularını Azərbaycan şifahi ənənəli musiqisinin intonasiya düzümü ilə bağlayan bütöv bir sıra xüsusiyyətləri göstərmək zəruridir. Belə ki, I hissənin əsas partiyasında və finalın refrenində oxumalar və sonradan doldurulan səs sıçrayışları melodik hərəkətin təyinedici elementləridir. T.Bakıxanova bu sonatada öz doğma musiqisinin ruhuna və intonasiya düzümünə yaxın olan əsər ərsəyə gətirmək müyəssər olub.

Haqqında danışılan sonatadan başqa bu janrda yazılmış daha iki əsəri nümunə göstərmək olar. İran xalq melodiylarına əsaslanan 6 sayılı (1991) və ərəb xalq musiqisinə əsaslanan 7 sayılı sonatalarında bəstəkar lad-intonasiya özəlliklərinin istifadəsi tipini gerçəkləşdirmişdir. Öz əsərlərinin zəngin və mürəkkəb materialını T.Bakıxanov sonata silsiləsinin klassik-bitkin formalarına salır. Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mövzularından savayı müəllif tərəfindən Şur, Humayun (6 №-li sonata) və Çahargah (7 №-li sonata) muğamlarının elementlərindən istifadə edilir.

Əxz olunmuş melodiylar qabarıqlığı, daxili məzmununun zənginliyi ilə fərqlənir və T.Bakıxanovun sonatalarına səslənmə parlaqlığı, təzəliyi verirlər. Müəllif onları müxtəlif cür transformasiyalara məruz qoyur ki, burada bəzi mövzular dramatikləşir, öz inkişafında parlaq ifadə olunmuş patetikaya çatır.

İranın, ərəb ölkələrinin xalq mövzularının lad-intonasiya düzümü Azərbaycan şifahi ənənəvi musiqisinə o qədər yaxındır ki, onunla təbii sintezə girir.

Belə ki, İran xalq musiqisindən əxz edilmiş 6 sayılı sonatanın bir sıra mövzuları özündə Azərbaycan muğamlarına xas olan bir çox tipik intonasiyaları (lad elementlərini) ehtiva edir.

Humayun ladinın dönmələri I hissənin girişinin ilk bölümünün, eləcə də – sonatanın finalındakı epizodun – əsasını təşkil edir ki, bu, İran xalq mahnısı “Rəftəm ki, rəftəm”dir.

7 sayılı sonatadakı ərəb musiqisindən əxz edilmiş mövzuların melodik dili haqqında danışarkən, onun lad sisteminin bir sıra özəllikləri üzərində dayanmaq lazımdır. Ərəb musiqişünası F.Əmmarın öz işində qeyd etdiyi kimi, ərəb ölkələri musiqisinin əsasını təşkil edən səs sıraları öz çoxsaylılığı və daxili düzümünün böyük rəngarəngliyi ilə seçilirlər.

Nəzərdən keçirdiyimiz 7 sayılı sonatada, tədqiqatçıların fikirlərinə görə, T.Bakıxanov İraq musiqiçiləri Cəmil Bəşir, Samir əl-Bəzini tərəfindən toplanmış ərəb xalq mahnılarından istifadə edir. Belə ki, bəstəkar II hissəyə bütün Yaxın Şərqdə məşhur olan mövzunu – “Şələbiyyə”ni daxil edir.

I hissənin əsas partiyasının və Finalın refreninin melodiyası Hiqaz adlanan səssırası əsasında qurulub. Qeyd etmək lazımdır ki, ərəb musiqisinin bu ladi Azərbaycan Humayun ladinın intonasiya düzümünə daha yaxındır.

Violin sonatalarında ifadəliliyin aparıcı vasitələrindən biri harmoniya və polifoniyadır. 5 sayılı sonatada olduğu kimi, burada bəstəkar müxtəlif akkordika tiplərini tətbiq edir. Sonataların dramaturji planının və musiqi materialının verilməsinin aydınlığına həm də polifoniya yardım edir. Monodiya ifadə prinsipi isə müəyyən bir muğamın lad-intonasiya elementlərinin daha qabarıq təqdimatı üçün istifadə olunur. 6 sayılı Sonatanın ayrı-ayrı hissələri (I hissəyə, III hissəyə giriş) bu mənada nümunədir.

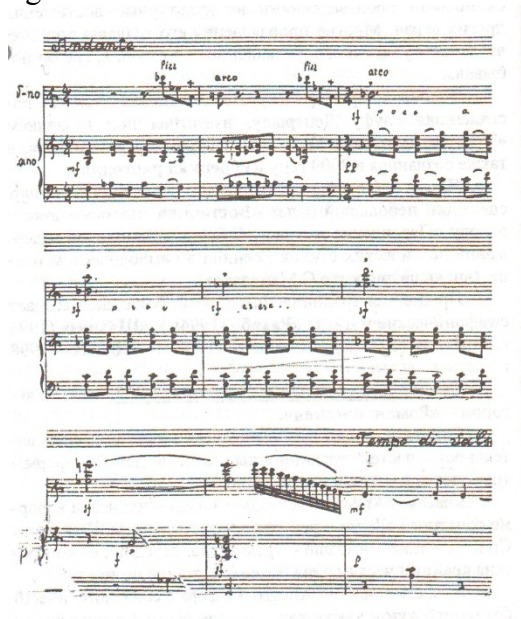
T.Ə.Bakıxanovun “Şərq” sonataları Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin parlaq səhifələrindəndir biri oldu.

T.Bakıxanovun 1970-1971-ci illərdə yazılmış iri sonata kompozisiyalarından biri olan “Romantik” sonatası klassik kamera-instrumental silsilələrin ənənələrini davam etdirir. “Bəstəkar alətin təbiətini çox gözəl hiss edirdi, o, bunların hər birinin vəzifələrini dəqiq paylaşdırmağı bacararaq, alətlərdən hər birinin (fortepiano və violinin) bərabər iştirakı ilə dolğun ansambl səslənməsinə nail olmuşdur. Ansambl musiqisinin tələb etdiyi melodizm, harmonik duyum, polifoniyadan geniş istifadə və alət-

lərin tembr və registr boyalarının təbii plastik səslənməsi sözsüz ki, Bakıxanov sonatalarının diqqətçəkən müsbət keyfiyyətlərindəndir.”¹

Müəyyən dərəcədə milli-xalq sənətinin xüsusiyyətlərinə istinad edilən sonatada, eyni zamanda, aparıcı yeri major-minor sistemi tutur. Müəllif tərəfindən “romantik” adlandırılan sonatada romantik bəstəkarların təsiri hiss olunur.

Ənənəvi struktur, hissələrin forması, dövrənin kompozisiyası bir qədər sərbəst şərh edilir. Sonatanın birinci hissəsi – Moderato, ikincisi Andante, üçüncüsü Allegrodur. “Elegiyavari, lirik obrazlılıqla bağlı birinci hissənin tempinin nisbətən yavaş olması da diqqəti romantiklərin sonatalarına istiqamətləndirir. Məhz lirik-janr səciyyəli vals, romans kimi, genetik olaraq romantik obrazlara yüksəlir, tempə, fakturaya və ifadətmənin ümumi düzümünə təsir göstərir”.²



¹Алирова Н. Романтическая соната Тофика Бакиханова. // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri / Elmi məqalələr toplusu. – Bakı: Elm, 1999, s. 198.

²Yenə orada, s. 199

Sonatanın birinci hissəsi – kiçik girişli Sonata Allegrosudur, ikinci hissə – təzadlı orta bölməsi olan üçhissəli formada, üçüncü hissə – yenə də asta girişli işlənməsiz Sonata Allegrosudur. Qısa koda sonatanı yekunlaşdırır.

Sonatanın əsas partiyası səkkiz taktlı girişlə başlayır. Bu, əvvəlcə violin, sonra isə fortepianoda ifa edilən zərif, cazibəli valsdir.

Giriş mövzusu sonatada xüsusi məna kəsb edir. Həmin mövzu əsərin bütün hissələrinə nüfuz edir, əsas partiyayı əhatələyərək, onları leytmövzu kimi bir-birinə bağlayır.



Əsas partiyanın mövzusunda əyani rəqsvariliklə yanaşı, bir qədər hekayəçilik də vardır. Materialın linear inkişafında komp-

leks şəklində yaranmış geniş istifadə edilən polifonik inkişaf, harmonik səslənmələrin kəskinliyi, sözsüz ki, bəstəkar tərəfindən müasir musiqinin bütün leksikasının mənimsənilməsindən soraq verir”.¹

Köməkçi partiyada melodiya, ritmika, sürəkli pizzicato, romans üslubu romantik təmayülləri xatırladır.

İkinci hissə obrazların sürəkli növbələşməsi, xarakterlərin, polifoniyanın geniş istifadəsi ilə fərqlənir. Üçüncü sonuncu hissə girişli sonata formasındadır ki, hissənin girişi üçüncü hissəni əvvəlkilərlə bağlamaq etibarilə mühüm funksiya daşıyır. Bu minvalla, sonatanın hissələri əlaqələndirilir, eləcə də finalın iki təzadlı partiyası qarşı-qarşıya qoyulur. Dinamik əsas və ahəngli köməkçi partiya bütün sonataya sirayət edən vals ab-havası yaradır.

Əsas partiyanın materialında qurulan Koda violin ilə fortepiano parlaq passajları ilə silsiləni tamamlayır.

Bakıxanovun sonatası – özündə klassikanın, romantik incəsənətin, milli musiqi təfəkkürünün təsirini cəmləşdirən əsərdir”.²

Xalq yaradıcılığı ilə əlaqəli “Şərq sonataları”ndan fərqli olaraq, bu əsərdə müəllif xalq yaradıcılığı ilə açıq ifadə edilmiş əlaqəyə can atmamışdır. Ekspressivlik-təsirlilik, lirik səmimilik-təbiilik müəllif tərəfindən Sonataya verilmiş “Romantik” adını təsdiq etmiş olur”.³

Öz qayəsinə görə violonçel və fortepiano üçün Sonatalar elə onun violin və violonçel konsertləri ilə səsləşir. Xüsusilə, özlərinin ahəngdarlığı ilə onlar xalq nəğmələrinə yaxındırlar. Finallar isə rəqs səciyyəli xalq musiqisi ilə yaxındır. Sonata formasının klassik normalarına uyğun olaraq, onda lirik başlanğıc üstünlük təşkil edir. Birinci fis-moll sonatası üçhissəlidir. Birinci hissə (Allegro non troppo) sonata formasında yazılıb. Əsas partiyanın bəzən həyəcanlı, bəzən də sakit ahəngdar musiqisi təzadlardan

¹ Касимова С., Абдуллаева З. Музыкальная литература Азербайджана. 2 часть. – Баку: Наука и образование, 2010, с. 111

² Алиярова Н. Романтическая соната Т.Бакиханова // Азербайжан милли музигисинин тәдқиқи problemləri / Elmi məqalələr toplusu. – Bakı: Elm, 1999, 202 s.

³ Qasımova S., Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. – Bakı, II hissə, s. 114

daha çox, lirikanın müxtəlif çalarlarını ifadə edir, köməkçi partiya isə sanki əsas partiyanın xəttini davam etdirir. “Hər iki mövzunun intonasiyaları üzərində qurulmuş işlənmədən, ikiqat notların daxil olunması ilə mürəkkəbləşdirilmiş violonçel partiyası maraqlıdır. Reprizada ekspozisiyanın tematik materialı xeyli dəyişilir. Violonçeldə köməkçi partiyanın intonasiya elementləri fortepianoda harmonik fiqurasıylar fonunda artırılmış halda verilir. Koda – əsas partiyanın intonasiyaları üzərində qurulub. Birinci hissədə daima fis moll, fis dur minor və major çulğalaşır”.¹

İkinci hissənin materialı (Andante D-dur) xalq mahnısının melodiyasına yaxındır. Üçüncü hissədə (Allegro, rondo formasında, fis moll) 6/8-ya gedən hərəkətli xalq rəqslərinə yaxın, həyat şövqlü musiqi.

Sonatanın kodası təntənəli, əzəmətli səslənir.

Sonatada bəstəkar violonçelin kantilen imkanlarından geniş istifadə edir, xüsusən ilk iki hissədə.

Violonçel və fortepiano üçün ikinci Sonata (fis-moll) ilk dəfə 1963-cü ildə ifa olunur, 1965-ci ildə “Zaqafqaziya baharı” musiqi festivalında uğurla səsləndirilir, sonra, 1967-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda da çalınır. 1968-ci ildə isə sonata Ümumittifaq Bəstəkarlar Evində ifa edilir və Ümumittifaq radiosunda yazılaraq fonduna daxil olunur. Bakıxanov tematizmin inkişafında xeyli ixtiraçılıq nümayiş etdirir. “Bu mənada sonata formasında yazılmış birinci hissə (Allegro) çox maraqlıdır. Onun qətiyyətli birinci mövzusu Çahargah muğamına yaxındır. Müvafiq obraz ritmik şəkli, eləcə də melodiya olan çoxsaylı sıçrayışlar vasitəsilə ərsəyə gətirilir. Müşayiətedici fortepiano partiyası ola-ola, violonçel partiyasındakı özünümüşayiət üsulu çox maraqlıdır. Əsas partiyada mövzuların polifonik hörülməsi diqqəti cəlb edir: fortepiano. Çahargaha yaxın olan, violonçel isə – Bayatı-Şiraz elementləri ilə boyanmış melodiyanı aparır”.²

¹ Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. – Баку, Азернешр, 1971, с. 42

² Yənə orada, с. 44



Təzad polifonik inkişafa məruz qalmış ahəngdar köməkçi partiyasının (Moderato) meydana çıxması ilə yaranır. Bu mövzuda “Qalanın dibində” Azərbaycan xalq mahnısının melodiyası işlənib.

İkinci hissə (Andante h-moll) violonçelin “Qəlb nəğməsi” kimi qəbul edilir, İkinci sonatanın ifadə vasitələrinin zənginliyi burada violonçel texnikasının xüsusi üsullarından istifadənin rəngarəngliyi ilə əlaqədardır.

Sonata böyük rolu koloristik, tembr və harmoniya məqamları oynayır. Sonatanın kompozisiya məntiqi tematizmin daimi variantlı dəyişilməsi ilə, əvvəldə verilmiş materialın əsasında yaranan yeni elementlərin verilməsilə səciyyələnir”.¹

Bəstəkarın yaradıcılıq maraq dairəsinə təkcə iri formalı- simfoniya, musiqi səhnə əsərləri deyil, həmçinin kamera musiqisi janrı olan Trio da daxildir.

¹ Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. – Азербейшр, 1971, с. 22

70-ci illərdə yazılmış üç Trioda bəstəkarın bütün yaradıcılığına xas olan dəst-xətti aydın izlənilir. Ümumilikdə əsasən ənənəvi olan bəstəkarın əsərləri eyni zamanda novator xüsusiyyətlərindən məhrum deyillər. Bu xüsusiyyətlər klassik formalar və musiqi ifadə vasitələrinin fərdi yozumu ilə təzahür edir.

Folklora olan fərdi yaradıcılıq yanaşması bəstəkarın özəl münasibətini şərtləndirir, xalq musiqisi ruhlu tematizmin özünə-məxsus tərzdə ifadəsinə şərait yaradır, səbəb olur.

T.Bakıxanovun parlaq, lakonik, variant dəyişikliklərə məruz qalaraq intensiv işlənməli musiqi mövzuları trioların polifonik tərzdə ifadə olunmuş müşayiətin fonunda təqdim edilir. Mövzuların bu tərzdə verilməsi tembr rəngarəngliyini zənginləşdirir. Bəstəkar "Ostinato" ifadə vasitəsinə də məxsusi yanaşır, belə ki, hər bir ayrı məqamda müxtəlif mənə daşıyıcısı olaraq, emosional gərginliyin artmasından musiqi obrazının sakitləşmiş, rahatlaşmış halınadək musiqidə ifadə edə bilər.

Trioların obraz dairəsinin inkişafında obrazı dramatikləşdirən vasitələrdən biri kimi metroritmik əsas da böyük rol oynayır.

Beləliklə, klassik forma çərçivələrində yazıb-yaratdığına baxmayaraq, Tofiq Bakıxanov, eyni zamanda müraciət etdiyi xalq musiqi janrı və formalarını, onların inkişaf üsullarını öz fərdi yaradıcı dəst-xətilə yeniləşdirir və onları özünün təfəkkür sisteminə üzvi şəkildə daxil edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, T.Bakıxanovun trioları müxtəlif ifaçılar tərəfindən dəfələrlə səsləndirilmiş, uğur qazanmışlar. Məsələn, bəstəkarın 1 saylı triosu 1971-ci ildə Moskvada Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illiyinə həsr edilmiş konsertdə ifa edilmiş, böyük marağa səbəb olmuşdur.

Konsertləri

T.Ə.Bakıxanovun müxtəlif musiqi alətləri üçün yazdığı konsertlər milli özünəməxsusluğu, professionallığı, emosional səmimiyyəti ilə fərqlənir. Onun konsertlərinin melodikliyi Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin, ritm və intonasiyalarının konsert janrının ənənələri ilə uzlaşması zəminində yaranır.

T.Ə.Bakıxanovun violin və simfonik orkestr üçün yazdığı I Konsertdə (d-moll) milli musiqinin yuxarıda sadalanmış bütün xüsusiyyətləri, o cümlədən, ritmikası və improvizasiyalılığı öz ifadəsini tapmışdır.

Əsərin birinci hissəsi – Sonata Allegrosu (Allegro Moderato) kiçik, lakin güclü akkord quruluşlu orkestr girişi ilə başlanır. Əsas partiyanın ritmik rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edən mövzusu lirik tonlarda başlanır, tədricən daxili gərginlik artır.

Köməkçi partiyanın bir qədər kədərli mövzusu (“Ey zalım yar” xalq mahnısı intonasiyalarından istifadə edilib) orkestrdə sinkopalı səslərin fonunda verilir. Musiqi tədricən inkişaf edərək köməkçi partiyanın transformasiyası sayəsində aydınlaşmağa doğru gedir.

T.Ə.Bakıxanovun violin və orkestr üçün yazdığı I Konsertin ikinci hissəsi (Andante) lirik əhval-ruhiyyəlidir. Bu hissədə əsas mövzu solo violinun ifasında məlahətli və incə səslənir.

Əsərdə finalın rəqs səciyyəli birinci mövzusu, sürətli hərəkətə malikdir. Rənglərin zənginliyi xalq bayramlarının obrazları ilə bağlıdır. Əsər boyu saxlanılan orqan punktu Azərbaycan xalq musiqisi üçün səciyyəvidir. T.Ə.Bakıxanovun I Konsertinin texniki tərəfi də maraqlıdır: burada solo violin çalanın ifası virtuozlugu, şəffaflığı, səmimiliyi ilə fərqlənir.

Bəstəkarın 1958-ci ildə violin və kamera orkestri üçün yazdığı II Konsert (A-dur) yaradıcı fərdiliyi və dərinliyi ilə fərqlənir. Musiqinin ümumi xarakteri lirik obrazların geniş spektrini əhatə edən işıqlı əhval-ruhiyyəni yaradır.

Əsas partiyanın intonasiyaları Konsertin kiçik giriş hissəsində də səslənir. Təqdim olunan polifonik köməkçi partiya Bayatı-Kürdün intonasiyalarına istinad edir. Konsertin ikinci hissəsinin mahnı lirikası ilə vals hərəkətlərini uzlaşdıran əsas mövzusu (Bayatı-Şiraz, Adante) kiçik girişlə başlayır.

T.Ə.Bakıxanovun birinci Konsertində olduğu kimi bu Konsertin finalının musiqisi də kütləvi xalq bayramı obrazlarını xatırladır.

Qeyd edək ki, bəstəkar violinun melodik imkanlarından, onun tembr və registrlərinin zənginliklərindən yüksək zövqlə is-

tifadə etmişdir. T.Ə.Bakıxanov violin ifaçılığının müxtəlif texniki üsullarını məharətlə işlətmişdir.

Violin konsertləri və violonçel konserti arasında bir çox ümumi cəhətlər vardır. T.Ə.Bakıxanovun violin konsertlərində olduğu kimi, onun violonçel konsertinin musiqisi də xalq mahnı melosunun intonasiyaları ilə zəngindir. Kompozisiya prinsipləri də oxşardır. Konsertin birinci hissəsi (Allegro non troppo) kiçik girişlə açılan sonata Allegrosu formasında yazılmışdır. Həmin girişdə əsər üçün səciyyəvi olan intonasiyalar, harmoniyalar və ritmlər cəmləşmişdir.

T.Ə.Bakıxanovun Konsertinin ikinci hissəsi (Largamento) əsərin I hissəsinin lirik obrazlarının inkişafı xəttini davam etdirir. Konsertin ikinci hissəsi təzad təşkil edərək əsərin kənar hissələri arasında lirik intermezzo rolunu yerinə yetirir. Konsertin finalı rondo formasında yazılmışdır. Bəstəkar violonçelin ifadəli virtuos imkanlarından Konsertin ilk iki hissəsində daha parlaq şəkildə istifadə etmişdir.

Beləliklə, T.Ə.Bakıxanovun yaradıcılıq yoluna yekun vuraraq, onun əsərlərinin hər sahədə yenilikçi dəst-xəttini vurğulayıb, musiqi tariximizin inkişafında oynadığı mühüm roluna nəzərdiqqəti bir daha cəlb etmək istərdik.

IX fəsil

TELMAN HACIYEV

(1930-1991)



Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi (1990) Telman Hacı oğlu Hacıyevin (09.06.1930, Gəncə – 06.01.1991, Bakı) yaradıcılıq simasını xalq və klassik musiqi ənənələrinə əsaslanan, özünəməxsus dəst-xətti olan nəğməkar-bəstəkar, yüksək təşkilatçılıq bacarığına malik musiqi-ictimai xadim kimi səciyyələndirmək olar.

Telman Hacı oğlu Hacıyev 1930-cu il iyun ayının 9-da qədim elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Gəncə şəhərində anadan olmuşdur. Uşaq yaşlarından təsirini hiss etdiyi zəngin mədəni mühit, eşitdiyi musiqi, iştirakçısı olduğu tədbirlər, xalq bayramları və s. onun qəlbində və yaddaşında dərin iz salmış, musiqi istedadının üzə çıxmasında və gələcək sənət yolunu seçməsində böyük rol oynamışdır.

T.Hacıyev 1938-ci ildən Gəncə musiqi məktəbində əvvəlcə violin, daha sonra fortepiano sinfində təhsil almışdır.

1946-cı ildə gənc ifaçıların ümumrespublika müsabiqəsində uğurlu çıxışından sonra (akkordeonda ifa üzrə 1-ci yer tutmuşdur) münisiflər heyətinin sədri, Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəylinin məsləhəti ilə Bakıya gəlmiş, musiqi texnikumunun hazırlıq şöbəsinə daxil olmuş, lakin ailə vəziyyəti ilə əlaqədar yenidən Gəncəyə qayıdaraq musiqi texnikumunda müəllim P.A.Xruleviçin fortepiano sinfində təhsilini davam etdirmişdir. Bir neçə tanınmış musiqiçilər nəslə yetişdirən Praskovya Aleksandrova Xruleviç T.Hacıyevə musiqi aləminin gözəlliyini, klassik Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığını, onların yaratdığı fəlsəfi obrazların dərinliyini, musiqinin psixoloji drammatizmini açaraq gənc musiqiçidə düzgün musiqi zövqünü formalaşdırmışdır.

Gəncə Musiqi Texnikumunda iki il təhsil aldıqdan sonra, T.Hacıyev bəstəkar olmaq arzusu ilə Bakıya gəlir. Həmin vaxtdan onun həyatı Bakı ilə bağlanır. O, burada təhsil alır, müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyur, bəstəkar kimi tanınır, ictimai-musiqi xadimi kimi fəaliyyət göstərir.

T.Hacıyev əvvəlcə Bakı Musiqi Texnikumunda təhsilini davam etdirir. Musiqi ilə ciddi məşğul olan T.Hacıyev musiqi nəzəriyyəsini, bəstəkarlığın nəzəri və təcrübi əsaslarını dərinlən mənimsəyərək, iki il ərzində tam təhsil kursunu keçməyə müvəffəq olur.

Bu dövrdə görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun gənc musiqiçinin həyatında, onun sənətə gəlişində əhəmiyyətli rolu olur. F.Əmirovla həmin illərdə başlayan və bütün ömrü boyu davam edən ünsiyyət T.Hacıyev üçün əsl sənətkarlıq məktəbinə çevrilir. Məhz F.Əmirovun sayəsində T.Hacıyev böyük maraqla, fəal surətdə bəstəkarlıqla məşğul olur.

T.Hacıyev eyni zamanda, görkəmli tarzən və pedaqoq, milli musiqinin mahir bilicisi Mirzə Mansur Mansurovun sinfində Azərbaycan muğamlarının xüsusiyyətlərini öyrənir. Mirzə Mansurun hər bir muğamı çoxsaylı variantları ilə, zəngin və mürəkkəb çalaları ilə ifa etməsi T.Hacıyevə böyük təsir göstərir və o, muğamların incəliklərindən bəhrələnərək, öz musiqi təfəkkürü ilə muğam sənətinin qanunauyğunluqlarını yaradıcılığında tətbiq etməyə başlayır.

T.Hacıyev 1958-ci ildən Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında 2 il konservatoriyanın rektoru, pro-

fessor Cövdət Hacıyevin bəstəkarlıq sinfində, 3-cü kursdan isə dünyaşöhrətli bəstəkar, professor Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfində təhsil alır, tələbə gənclər təşkilatına rəhbərlik edir. Artıq təhsil illərində T.Hacıyevin bəstələdiyi mahnılar, fortepiano prelüdləri, sonatina, iki simli kvartet, fortepiano triosu, simli orkestr üçün “Andante və Skerso” və s. musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edir, konsertlərdə səslənir və müsbət rəylər qazanır.

Məsələn, 1956-cı ildə keçirilmiş Azərbaycan bəstəkarlarının birinci qurultayında T.Hacıyevin Sonatinasını dinləyən görkəmli bəstəkar D.D.Şostakoviç bu əsəri yüksək qiymətləndirərək: “T.Hacıyevin fortepiano üçün Sonatinası çox maraqlı əsərdir” – demişdir. Həmin əsər romantik xarakterli olub, bir gəncin dünyaya işıqlı baxışlarını ifadə edir.

Diplom işi kimi birhissəli “Fortepiano və simfonik orkestr üçün poema” əsərini yazaraq T.Hacıyev 1964-cü ildə konservatoriyayı müvəffəqiyyətlə bitirir.

Telman Hacıyevin fəaliyyəti təkcə bəstəkarlıqla məhdudlaşmamışdır: Azərbaycan Radiosunda musiqi redaksiyasında baş redaktorun müavini işləmiş, uzun illər Televiziya və Radio Komitəsində musiqi redaksiyasına və 1975-ci ildən Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblına uğurla rəhbərlik etmişdir. T.Hacıyev Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblının bədii rəhbəri kimi çalışdığı dövrdə kollektivin repertuarı yenilənmiş, ansambl Ukrayna, Qazaxıstan, Özbəkistan, Hollandiya, Avstriya, İtaliya və s. ölkələrdə uğurla çıxış edərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətini yüksək səviyyədə təbliğ etmişdir.

T.Hacıyev bütün yaradıcılığı boyu müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələmiş (3 musiqili komediya – “Bizə bir xal lazımdır”, “Mənim sevimli vəhşim”, “Qaynana”, kamera orkestri üçün pyeslər, simli kvartetlər, violin, fortepiano və violonçel üçün trio, fortepiano üçün 5 prelüd, sonatina, xor əsərləri, mahnılar və s.), M.Qorki adına Gənc Tamaşaçılar Teatrı və Gəncə Dövlət Dram Teatrının tamaşalarına, bir sıra kinofilmlərə musiqi yazmışdır.

Lakin bəstəkarın yaradıcılığının aparıcı sahəsini vokal musiqi təşkil edir.

T.Hacıyev “Ey gözüm, de görmədinmi?” (söz. Nizami Gəncəvinin), “Unutmamışam” (söz. R.Rzanın) və s. psixoloji dərinliyi ilə seçilən romansların, “Gəncəm” (söz. R.Rzanın), “Göygöl” (söz. R.Zəkanın), “Tələbəlik illəri” (söz. C.Novruzun), “Abşeron nəğməsi” (söz. N.Xəzrinindir), “Neft daşları” (söz. A.Aslanovun), “Lalələr” (söz. A.Aslanovun), “Mübarək deyin” (söz. F.Qocanın), “Məzəli mahnı” (söz. Baba Vəziroğlunun) və s. 200-dən artıq yaddaşlara həkk olunmuş mahnıların müəllifidir.

Azərbaycanda estrada musiqisinin yaradıcısı və mahnı janrını zirvəyə çatdırmış görkəmli bəstəkar Tofiq Quliyev Telman Hacıyevin mahnılarını yüksək qiymətləndirərək demişdir: “Onun istedadının özünəməxsusluğu nədədir? Melodiyanın qeyri-adi parlaqlığında, formanın aydınlığında, qavramanın rahatlığındadır. Onun mahnılarında düşüncənin obrazlılığı, ahəngdarlığı özünü göstərir, o, az ifadə vasitəsilə həcmli, yaddaqalan obrazlar yaratmağa müvəffəq olur. “Lalələr”, “Tələbəlik illəri”, “Abşeron nəğməsi” mahnıları çox gözəldir. İndi bir çox bəstəkarlar mahnı yazırlar, lakin obrazlı və parlaq mahnılar çox azdır. Buna görə də T.Hacıyevin gözəl mahnıları yaddaşlarda uzun müddət yaşayır. T.Hacıyev kimi istedadlı bəstəkarlar mahnı janrında yaradıcılıq fəallığı göstərməlidirlər, çünki mahnı musiqi incəsənətinin xalq tərəfindən ən çox sevilən janrıdır”¹

Qeyd etmək lazımdır ki, T.Hacıyevin yaradıcılığının öyrənilməsinə həsr olunmuş tədqiqat əsəri olaraq, sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor İmrüz Əfəndiyevanın rus dilində yazılmış “Telman Hacıyev” adlı kitabçasında (Bakı, “İşıq”, 1983) bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu haqqında məlumat verilmiş, yaratdığı musiqi əsərlərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri göstərilmişdir. Müəllif T.Hacıyevin Azərbaycanın musiqi həyatındakı rolundan bəhs edərək, əsərlərinin konsert səhnələrində dəfələrlə səsləndirildiyini və mahnı janrındakı uğurlarını xüsusi vurğulamışdır.

Azərbaycan musiqişünaslığında ayrı-ayrı musiqi janrlarının öyrənilməsi sahəsində aparılan tədqiqatlarda da T.Hacıyevin əsərləri haqqında müəyyən fikirlər söylənilmişdir. Bu baxımdan

¹ Эфендиева И.М. Тельман Гаджиев. — Баку: Ишыг, 1983, с. 28

İ.Əfəndiyevanın “Azərbaycan sovet mahnısı” (“Азербайджанская советская песня”, Bakı, 1983), Ceyran Mahmudovanın “Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi” (Bakı, 2013) tədqiqat əsərlərində, Tərlan Seyidovun “XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı”, “Azərbaycanda fortepiano musiqisi janrlarının inkişafı” (Bakı, 1992) monoqrafiyalarında T.Hacıyevin yaradıcılığının ayrı-ayrı səhifələri nəzərdən keçirilmişdir.

T.Hacıyevin yaradıcılıq yolu ilə tanışlıq göstərir ki, onun yaradıcılıq mövqeyinin əsasını xalq və klassik musiqiyə arxalanıb müasir musiqi dili, professionalizm və yeni yollar axtarışında olması təşkil edir. O, yeni yollar aramaqla maraq dairəsini genişləndirmiş, bədii fikrin özünəməxsus həllinə nail olmuşdur. Bəstəkar öz musiqisinin obraz quruluşunu müasir məzmunla, müasir insanın hiss və fikirlərilə zənginləşdirməklə, öz əsərlərində reallığın müxtəlif cəhətlərini əks etdirməyə çalışmışdır. Bu da onun həyatsevərliyi, parlaqlığı ilə seçilən musiqisinin obrazlı-emosional quruluşu ilə vəhdət təşkil edir.

T.Hacıyev müasir Azərbaycan şairlərinin bir çoxu ilə yaradıcılıq əməkdaşlığı etmişdir. Rəsul Rza, Nəbi Xəzri, Aslan Aslanov, Gəray Fəzli, Cabir Novruz, Rəfiq Zəka və digər şairlərin şeirlərinə gözəl mahnılar bəstələmişdir. Lakin T.Hacıyev Fikrət Qoca və Baba Vəziroğlunun poeziyasına daha çox müraciət etmiş və onların şeirlərinə daha çox mahnı yazmışdır. T.Hacıyevin “Gözləyən var məni”, “Xalidə”, “Gəl barışaq”, “Məzəli mahnı”, “Ellər gözəli” və digər mahnıları Fikrət Qocanın, “Ürəyini oxuyuram”, “Müəllim ömrü”, “Dağlar qızı”, “Nəyi gözləyirsən”, “Sənin üçün”, “Gözəl dünya” və bir çox başqa mahnıları Baba Vəziroğlunun sözlərinə bəstələnmişdir.

Ayrı-ayrı mahnılarla yanaşı, T.Hacıyev müxtəlif şairlərin sözlərinə mahnı silsilələri də bəstələmişdir. Bunlardan Fikrət Qocanın və Baba Vəziroğlunun sözlərinə “Gənclik mahnıları” silsiləsini (15 mahnı), Nəbi Xəzrinin sözlərinə 4 romansdan ibarət silsiləni, Fikrət Qocanın və Gəray Fəzlinin sözlərinə əmək qəhrəmanlarına həsr olunmuş romans silsiləsini, kosmonavtlara həsr olunmuş mahnılar silsiləsini və s. qeyd etmək olar.

T.Hacıyevin mahnıları bir sıra mükafatlara layiq görülmüşdür. Bu sırada 1972-ci ildə SSRİ-nin yaranmasının 50 illiyinə həsr olunmuş Azərbaycan Televiziyası və Radiosu nəzdində təşkil olunan “Dostluq mahnıları” mahnı müsabiqəsində Telman Hacıyevin Fikrət Qocanın sözlərinə “Üç qardaş” mahnısı birinci mükafata layiq görülmüşdür. Həmin müsabiqədə Oqtay Zülfüqarovun, Azər Rzayevin, Əziz Əzizovun, Emin Sabitoğlunun mahnıları da mükafatlara layiq görülmüşdür.

T.Hacıyev öz dövrünün ən məşhur və istedadlı müğənniləri ilə işləmişdir. Bəstəkar hər bir müğənninin fərdi dəst-xəttinə, səs diapazonuna və imkanlarına uyğun mahnılar yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Müslüm Maqomayev, Zeynəb Xanlarova, Elmira Rəhimova, Yalçın Rza-zadə, Mirzə Babayev, Flora Kərimova və digər tanınmış müğənnilər, “Qaya” və “Sevil” vokal qrupları T.Hacıyevin yaradıcılığına müraciət edərək bəstəkarın ifadəli melodiyalara, oynaq ritmlərə malik, zəngin məzmunu, söz və musiqinin vəhdəti ilə səciyə-lən mahnılarını sevə-sevə ifa etmişlər.

Bir bəstəkar kimi T.Hacıyevin ilk mahnısı “Neft daşları” (söz. A.Aslanovun) olub. Azərbaycanın şanlı neftçilərinə həsr edilən bu mahnı Respublikanın Xalq artisti Şövkət Ələkbərova-nın ifasında səslənib və müğənni həlim, məxməri səs tembri ilə mahnının lirik-qəhrəmanlıq məzmununu gözəl ifadə etməyə nail olub. Bu ilk mahnının uğuru T.Hacıyevin nəğməkar-bəstəkar ki-mi formalaşmasını şərtləndirdi.

Musiqişünas Ceyran Mahmudova T.Hacıyevin mahnılarını xarakterizə edərək yazır: “T.Hacıyevin bir neçə ən populyar mahnısı var ki, onlar ilk ifa olunduqları andan bəstəkarın “vizit kartına” çevrilmişdir. Söhbət, əlbəttə ki, məşhur “Lalələr” (söz-ləri Aslan Aslanovundur) və “Tələbəlik illəri” (sözləri Cabir Novruzundur) mahnılarından gedir”.¹

Mahnı janrına tez-tez müraciət etməsi faktının özü bəstəkarın geniş kütləyə yaxınlığının təsdiqidir. Eyni zamanda bir çox mah-

¹ Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. – B.: 2013. s. 159

nılar bəstəkar tərəfindən mahnı janrının nəzərə çarpaq dərəcədə fərqləndirildiyini, ona psixoloji məna verildiyini göstərir.

1960-cı illərin sonu, 1970-ci illərin əvvəllərində T.Hacıyev musiqili-səhnə janrlarına müraciət etmiş və bir-birinin ardınca üç musiqili komediya – “Bizə bir xal lazımdır”, “Mənim sevimli vəhşim”, “Qayınana” musiqili komediyalarını bəstələmişdir. Həmin əsərlər yarandığı dövrdə müxtəlif səhnələrdə tamaşaya qoyulmuş və böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda musiqili komediya janrının banisi olan Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı “Ər və arvad” (1910), “O olmasın, bu olsun” (1911), “Arşın mal alan” (1913) musiqili komediyaları ən kamil nümunələr və ondan sonrakı bəstəkarlar üçün örnək olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlarının əksəriyyəti bu janra müraciət etmiş, səhnəmizi bəzəyən əsərlər yaratmışdır. XX əsrin 60-70-ci illərində Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında müşahidə olunan sənət dirçəlişi, görkəmli rejissor və aktyor heyətinin teatrda fəaliyyəti bəstəkarları da bu janrda əsərlər yazmağa ruhlandırırdı.

T.Hacıyevin “Bizə bir xal lazımdır” musiqili komediyası Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında 1967-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdur.

“Bizə bir xal lazımdır” musiqili komediyasının libretto müəllifləri görkəmli aktyor Bəşir Səfəroğlu və ədib Qulamrza Cəmşidin yaradıcıları həyatı, komik, səmimi və incə yumorlu libretto T.Hacıyevin musiqisi ilə vəhdət təşkil edir.

“Bizə bir xal lazımdır” musiqili komediyası bəstəkarın müasirləri olan insanların həyatından, əməyindən və idmana olan maraq və sevgisindən bəhs edən canlı, məzəli ifadə tərzinə malik əsərdir. Əsərdəki hadisələr Sumqayıtda baş verir və əsərin qəhrəmanları bu şəhərdə yaşayan, çalışan zəhmətkeş və həyatsevər insanlardır. Maraqlıdır ki, əsərin məzmunundan irəli gələrək, teatrın kollektivi ilk tamaşanı Sumqayıt şəhərində göstərməyi qərara almışdır.

Əsərin premyerası Sumqayıtda Səməd Vurğun adına Mədəniyyət sarayında 19 sentyabr 1967-ci ildə baş tutmuşdur. Sonradan “Bizə bir xal lazımdır” Bakı səhnəsində də nümayiş olunmuş və uzun müddət teatrın repertuarından düşməmişdir.

“Bizə bir xal lazımdır” musiqili komediyasının ilk tamaşasının quruluşçu rejissorları Şəmsi Bədəlbəyli və Niyaz Şərifov, rəssamı Böyükağa Mirzəzadə, dirijoru Kamal Abbasov olmuşdur. Tamaşada teatrın aparıcı aktyorları – Bəşir Səfəroğlu, Əzizəğa Qasimov, Nəcibə Behbudova, Mobil Əhmədov və başqaları olduqca maraqlı və yaddaqalan obrazlar yaratmışlar.

Bütün bunlar musiqili komediyanın səhnədə baxımlı olmasına və tamaşaçılar tərəfindən rəqəbtlə qarşılanmasına imkan vermişdir. Tamaşanın çəkilişi olmasa da, onun bəzi səhnələrinin lent yazıları qalmışdır. Xüsusilə 1969-cu ildə, rejissor Rauf Kazımovskinin tərəfindən Azərbaycan Televiziya Studiyasında istehsal edilmiş “Bəşir Səfəroğlu” filminə “Bizə bir xal lazımdır” tamaşasından bir parça daxil edilmişdir. Filmdə Bəşir Səfəroğlu, Əzizəğa Qasimov və Nəcibə Behbudovanın ifasında nümayiş olunan “Bizə bir xal lazımdır” musiqili komediyasının tamaşasından parça böyük maraq doğurur. Təsadüfi deyil ki, musiqili komediyanın bəzi səhnələri, dialoqları dillər əzbərinə çevrilmişdir.

T.Hacıyevin ikinci musiqili-səhnə əsəri – “Mənim sevimli vəhşim” musiqili görkəmli ispan şairi və dramaturqu Alexandro Kasonun (isp. Alejandro Casona) “Üçüncü söz” əsəri (keçmiş SSRİ məkanında bu əsər “Vəhşi” adı ilə tanınıb) əsasında yazılmışdır.

“Mənim sevimli vəhşim” musiqilinin libretto müəllifləri – Rəfiq Zəka və Mark Klarisov olduqca maraqlı, dramaturji inkişaf xəttinə malik süjet yaratmışlar.

Əsərin libretto müəlliflərindən biri və quruluşçu rejissoru M.Klarisov bu əsər haqqında belə yazırdı: “Bu kəskin satirik əsərdə bizi hansı cəhətlər cəlb etdi? Hər şeydən əvvəl, pyesin parlaq surətdə ifadə olunmuş humanizmi. Burada insan və cəmiyyət arasında kəskin konflikt müşahidə olunur və sivilizasiyanın əsasını təşkil edən müasir burjua cəmiyyətindən fərqli olaraq, sivilizasiyadan kənarda, meşələr və vəhşi heyvanlar arasında yaşayan insanın olduqca incə qəlbə malik olması ideyası izlənilir”.¹

¹ Эфендиева И.М. Тельман Гаджиев. — Баку: Ишыг, 1983, s. 33

Müziklin musiqisi parlaq obrazlılığı, ifadəli musiqi dili, uğurlu orkestr tərtibatı ilə fərqlənir. Dramaturgiyada əsərin baş qəhrəmanları Marqa və Pablonun məhəbbəti inandırıcı surətdə açılır. Bəstəkar təbiət təsvirlərində orkestrin ifadəli imkanlarından bacarıqla istifadə etmişdir. Həmçinin, əsərin musiqisində obrazların səciyyələndirilməsində müasir musiqinin intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərinə müraciət maraqlı nəticələr vermişdir.

T.Hacıyevin üçüncü musiqili-səhnə əsəri – “Qayınana” musiqili komediyası Məcid Şamxalovun əsəri əsasında yazılmış və gürcü dilində Q.Eristavi adına Qori Dövlət Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur.

Xatırlatmaq istərdik ki, tanınmış Azərbaycan dramaturqu Məcid Şamxalovun “Qayınana” komediyası 1960-70-ci illərdə çox məşhur əsərlərdən biri idi. Azərbaycan bəstəkarlarının da diqqətini cəlb edən bu əsər əsasında tamaşa və film yaranmışdı.

1965-ci ildə Zakir Bağirovun “Qayınana” musiqili komediyası Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində böyük uğur qazanmış və uzun illər boyu repertuarda olmuş, bir neçə dəfə yeni quruluşda tamaşaya qoyulmuşdur. “Qayınana” tamaşası, xüsusilə, görkəmli aktrisa, Xalq artisti Nəsimə Zeynalovanın yaratdığı qayınana – Cənnət xala obrazı Azərbaycan teatr tarixinə şübhəsiz ki, daxil olmuşdur. Tamaşanın quruluşlarında aktyor ansamblı dəyişsə də, Nəsimə Zeynalova qayınana rolunun əvəzolunmaz ifaçısı kimi yadda qalmışdır.

Teatr tamaşasının məşhurluq qazanması kino xadimlərinin də diqqətini cəlb etmiş və eyniadlı filmin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

1978-ci ildə Məcid Şamxalovun əsəri əsasında çəkilən “Qayınana” filminin quruluşçu rejissoru Hüseyn Seyidzadə, ssenari müəllifi Əjdər İbrahimov və Marqarita Maleyeva, operatoru Fikrət Əsədov, bəstəkarı Tofiq Quliyevdir. Baş rolu Nəsimə Zeynalova ifa etmiş, digər rollarda Fuad Poladov, İlham Namiq Kamal, İnara Quliyeva və b. tanınmış aktyorlar çəkilmişlər. Filmin ekran həyatı çox uğurlu olmuş, musiqisi böyük populyarlıq qazanmışdır və bu gün də müğənnilərin repertuarında səslənməkdədir.

70-ci illərdə Məcid Şamxalovun “Qayınana” komediyası digər respublikalarda teatr xadimlərinin də diqqətini cəlb etmişdir. Z.Bağırovun M.Şamxalovun əsəri əsasında yazdığı “Qayınana” musiqili komediyası Orta Asiya respublikalarında və Bolqarıstanda müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdur.

Gürcüstanın Qori Dövlət Teatrı M.Şamxalovun əsəri əsasında yeni bir musiqili komediyanın yazılması məqsədilə bəstəkar Telman Hacıyevə müraciət etmiş və eyni mövzuda yeni əsər yaradılmasını sifariş vermişdir. Qori Dövlət Teatrında həmin əsərin tamaşaya qoyulması həm məşhur süjetə yeni baxış yaratmış, həm də bəstəkarın teatrda sıx yaradıcılıq birliyindən meydana gələn əsərin tamaşaçı dairəsini genişləndirmişdir. Bu tamaşa haqqında məlumat gürcü mətbuatında geniş işıqlandırılısa da, təəssüf ki, Azərbaycan mətbuatında bu haqda məlumata rast gəlmirik. Bununla belə, artıq T.Hacıyevin məşhur əsərə müraciət edərək, eyniadlı əsər yaratması faktı onun cəsarətindən və sənət meyarlarına inamından xəbər verir.

Ümumiyyətlə, T.Hacıyevin musiqili komediyalarında şəhər həyatı, orada baş verən hadisələr, sadə əmək adamlarının həyatı çox yığcam, həm də parlaq bir dillə təsvir edilir. T.Hacıyev musiqili-səhnə əsərlərində bir romantik ovqat, daxili aləmlə emosional ruh yüksəkliyi yarada bilmişdir.

T.Hacıyev bir sıra kinofilmlərə də musiqi yazmışdır. “Nizaminin vətəninə” (1966, rejissor Gavə Həsənov), “Naxçıvan” (1967, rejissor Nazim Abbas), “Çiçəklənən Abşeron” (1967, “Azərbaycanfilm”, rejissor Nina Mustafayeva), Bakı Dövlət Universitetinin 50 illiyinə həsr olunmuş “Bizim universitet” (1969, rejissor Arif Qazıyev) sənədli filmlərə parlaq, orijinal musiqi bəstələmişdir. T.Hacıyevin kinofilmlərə yazdığı musiqi mahnıların zəngindir və onların bir çoxu müstəqil olaraq, müğənnilərin repertuarına daxil olmuş və xalq arasında çox sevilmişdir. “Nizaminin vətəninə” filmindən “Gəncə”, “Çiçəklənən Abşeron” filmindən “Abşeronun nəğməsi”, “Bizim universitet” filmindən “Tələbəlik illəri” mahnıları bu qəbildəndir.

F.Əmirov T.Hacıyevin musiqisini yüksək qiymətləndirmişdir. O, deyirdi ki, T.Hacıyev bizim respublikamızın ən istedadlı

bəstəkarlarından biridir. Onun musiqisi müxtəlif obrazlar sferası ilə diqqəti cəlb edir. Bir tərəfdən, tükənməz nikbinlik, mənəvi təmizlik, gənclik, digər tərəfdən, yumşaq zəriflik, qeyri-adi liriklik, səmimi yumor. Xüsusilə bəstəkarın mahnı yaradıcılığının təravətli melodik dilini qeyd etmək istədim. Onun mahnılarındakı müasirlik, həyatsevərlik, oynaqlıq kimi yaxşı cəhətlərin olması vacib keyfiyyətdir. Onlara sentimentallıq və melankolik əhval-ruhiyyə yaddır. Onun mahnıları həyata, işığa çağırır.

T.Hacıyevin mahnı və romansları xalq musiqi yaradıcılığından qidalanaraq, milli xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir. Bəstəkar öz mahnı yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinə sadıq qalaraq, xalq musiqisi ruhunda yaratdığı gözəl əsərlərilə, milli ruhlu mahnıları ilə xalqın dərin məhəbbətini qazanmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, T.Hacıyevin musiqisində xalq yaradıcılığının müxtəlif təbəqələrinə – xalq mahnı və rəqslərinə, aşiq və muğam sənətinə əsaslanması, bu mənbədən yaradıcılıqla bəhrələnməsi özünü aydın büruzə verir. Lakin T.Hacıyevin yaradıcılığında özünü göstərən əsas cəhətlərdən biri xalq musiqisindən olduğu kimi istifadə etmək deyil, onun müxtəlif xüsusiyyətlərini tətbiq etməkdən ibarətdir.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini ustalıqla davam etdirən T.Hacıyevin musiqi əsərlərində Azərbaycan məqamlarına istinad ən əsas cəhətlərdəndir.

İ.Əfəndiyevanın yazdığı kimi: “T.Hacıyevin mahnı və romans yaradıcılığı Azərbaycan vokal musiqisinə yeni nəfəs gətirmişdir. Onların dəyərli cəhəti – Azərbaycan xalq musiqisi ilə qırılmaz əlaqəsində və ayrı-ayrı janrları yaradıcılıq təfəkküründən keçirməsində, ənənələrə yaradıcı münasibətində, məqam-intonasiya dilinin daim yenilənməsinə meyilli olması ilə bağlıdır”¹

T.Hacıyevin yaradıcılığında mahnı janrında bəstələdiyi əsərlər mövzu müxtəlifliyi ilə fərqlənir. Bəstəkarın mahnılarını mövzusuna görə bir neçə yerə bölmək olar: Vətən haqqında mahnılar, xalqlar dostluğunu tərənnüm edən mahnılar, əmək mahnıları, gəncliyə həsr olunmuş mahnılar, lirik məhəbbət mahnıları, uşaq mahnıları.

¹ Əфендиева И.М. Тельман Гаджиев. – Баку: Ишыг, 1983, s. 28.

Vətənə, doğma diyarın gözəlliklərinə həsr olunan mahnılar bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutur: “Gəncəm” (söz. Rəsul Rzanın), “Göygöl” (söz. Rəfiq Zəkanın), “Kür boyunda” (söz. Fəray Fəzlinin), “Lalələr” (söz. A.Aslanovun), “Gözəl dünya” (söz. Baba Vəziroğlunun), “Abşeronun nəğməsi” (söz. Nəbi Xəzrinin), “Xəzər” (söz. Yusif Həsənbəyin), “Ellər gözəli” (söz. Fikrət Qocanın) və s. Bu mahnılarda doğma Azərbaycanın dilbər guşələrinin təbiəti, sərvətləri tərənnüm edilir. Bütün bu mahnılar oynaq, şux xarakterdədir.

Vətənə həsr olunmuş mahnılarda bəstəkarın öz vətəninə bəslədiyi dərin məhəbbət hissləri özünü büruzə verməklə yanaşı, onun vətənpərvərlik hissləri, vətən torpağının gözəlliyi əks olunur, eyni zamanda, vətən tarixi, milli-mənəvi dəyərlər tərənnüm edilir. Bəstəkarın doğma şəhərinin sovet dönəmində Kirovabad adlandırıldığı zaman o, “Gəncəm” mahnısında şəhərin qədim adını, gözəlliklərini, vəsf etmişdir.

Bağlarında salxım-salxım təbrizi,
Buz kimidir Dördyolunun kəhrizi.
Göy gölünün havasını udanlar,
Ömrü boyu yaxın qoymaz pəhrizi.
Gəncəm, ay Gəncəm,
Gəncəm, ay Gəncəm.

Mahnının mətnindən göründüyü kimi, şair Rəsul Rza Gəncə torpağının gözəlliyini, təbiətin bəxş etdiyi nemətləri, Göy gölün şəfəli ab-havasını çox sadə və səmimi sözlərlə tərənnüm etmişdir. Bəstəkar Telman Hacıyev də bunu davam etdirərək, qəlboxşayan, şən, coşqun əhval-ruhiyyəli musiqi yaradaraq, daxilən hiss etdiyi vətən təəssübkeşliyini yüksək pafosdan uzaq bir tərzdə ifadə etməyə nail olmuşdur. Bu baxımdan sovet ideologiyasının hökm sürdüyü bir dövrdə “Gəncə” adlı mahnının səslənməsi məhz öz səmimiyyəti ilə qəlbləri ovsunlamışdır. Həmin mahnı müğənni Elmira Rəhimovanın ifasında çox məşhurlaşmışdır.

Bu mahnı ilə bəstəkar və şair tarixi haqsızlığa öz etirazını gizli, pərdələnmiş şəkildə bildirmişlər. Həmçinin, xalqın qəlbində yaşayan bir etirazı ifadə edə bilmişlər. (Gəncə şəhərinin tarixi adı 30 dekabr 1989-cu ildə bərpa olunmuşdur).

Gəncənin gözəlliklərinə həsr olunmuş nümunələrindən biri də bəstəkarın məşhur “Lalələr” mahnısıdır. Mahnının sözləri A.Aslanovundur. Burada poetik mətn lalə gülünün tərfi ilə bağlı olsa da, mərkəzdə yenə də Gəncə torpağı, onun dillər əzbəri olan guşələri – Maral gölün, Göy gölün adı çəkilir ki, bu da vətənin gözəlliklərinin tərənnümünü önə çəkir.

Yazın ortasında Gəncə çölündə,
Çıxıblar yenə də dizə lalələr.
Yuyub tellərini Maral gölündə,
Gəliblər Göy gölə təzə lalələr.

Musiqişünas İ.Əfəndiyeva bu mahnı haqqında yazır ki, “Lalələr” ...parlaq tematizmi, lirikası və emosional ifadəliliyin səmimiyyəti ilə diqqəti cəlb edir. Mahnıda baharın gəlməsi və lalələrin açılması ilə aşılana çılğın sevinc ifadə olunur.

“Lalələr” mahnısı segah məqamına əsaslanır. Melodiya “İya” mayəli segah məqamının pillələri üzrə qurulur. Melodiya zirvə-mənbədən, segah məqamında əsas tonun oktavasından – ikinci oktava “fa” səsinədən başlanır, enən hərəkətlə mayənin kvarta tonunda – “do” səsinə dayanır.



Melodiyada bu pillə tersiya həcmində üst və alt tonlarla əhatə olunur.



Daha sonra isə “re bemol” səsindən kvarta həcmində aşağıya doğru pillələr ətrafında dolanan melodik xətt segahın mayəsində bitir.



Göründüyü kimi, mahnının melodiyası geniş diapazonludur. Mahnıdakı melodik cümlələr sual-cavab prinsipi üzrə növbələşir, cümlələr arasında münasibətdə enən-yüksələn hərəkət özünü göstərir və birinci cümlə enən istiqamətlidir, ikincisi isə yuxarıya doğru hərəkətə əsaslanır.

Nəqarət isə yekunlaşma xarakteri daşıyır. Nəqarət mayə pilləsindən başlanır və bu pillə ətrafında gəzişməklə bitir. Demək olar ki, nəqarətin melodik əsasını üç səs təşkil edir: “lya”, “si bemol”, “do”.



Nəqarət “lalələr” sözünün dörd dəfə təkrarından yaranır. Bəstəkar intonasiyanı çox təbii dəyişərək, eyni sözün hər dəfə yeni səslənməsinə nail olur. Bu da xalq mahnılarına xas olan cəhətlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

Mahnının müşayiəti Fa-majorda qurulur. Melodiyanın əsasını təşkil edən segah məqamının istinad pillələri Fa-majorun harmonik quruluşu ilə uzlaşır və major üçsəsliyinə uyğundur. Segahın mayəsi – “lya” səsi Fa-majorda tonika üçsəsliyinin tersiya

tonu ilə üst-üstə düşür. Segahın əsas tonu – “fa” səsi kadensiyalarda dayaq rolu oynayır və segah üçün səciyyəvi melodik və harmonik əsasa çevrilir. Müşayiət bu məqam-tonallıqda fiqurasıyalı hərəkətə əsaslanır. Bu cür punktir ritmli fiqurasıyalı hərəkət musiqiyə xalq rəqslərinə xas oynaqlıq aşılayır. Müşayiətin harmonik əsası tonika funksiyalarına, IV₇ və ikinci pillə septakkordunun dönmələrinə əsaslanır. Mahnı II-D₉-I tam kadensiya ilə tamamlanır. Bütün bunlar məqamın istinad pillələri ilə uzlaşdırılmış şəkildə verilir.

T.Hacıyevin mahnı yaradıcılığında vacib mövzulardan biri xalqlar dostluğunu tərənnüm edən mahnılardan “Rus xalqına eşq olsun” (söz. Rəsul Rzanın), “Bakı-Praqa” (söz. Nəbi Xəzrinin), “Üç qardaş” (söz.Fikrət Qocanın), “Tbilisi” (söz. Süleyman Rüstəmin) adlarını çəkmək olar. Bu kimi mahnılarda Azərbaycanın digər ölkələrlə qardaşlıq əlaqələrindən danışılır, eyni zamanda, Vətənimizin tərənnümü ön planda durur və onları Vətən haqqında mahnılarla əlaqələndirmək olar.

T.Hacıyevin yaradıcılığının aparıcı mövzularından biri bəstəkarın müasirləri olan əmək adamları, insanların daxili aləmidir. Bu mövzuda olan mahnılar da onun yaradıcılığında gözəl məişət epizodlarını, təbiət mənzərələrini əks etdirən musiqi səhifələri ilə əlaqələndirilir. Əmək mahnıları sırasına bəstəkarın “Neft daşları”, “Xəzərin neftçiləri”, “Müəllim ömrü”, “Baykal-Amur qovuşur”, “Sayalı”, “Şir-Aslan”, “Pənah” və s. aid etmək olar.

T.Hacıyev kosmonavtların qəhrəmanlığını tərənnüm edən mahnı bəstələyən ilk bəstəkarlardandır. “Yer kürəsinin ilk elçisi-nə”, “Günəşin qızı” mahnıları bu sıradandır.

Bəstəkarın gəncliyə həsr edilmiş “Tələbəlik illəri”, “Tələbənin əməyi”, “Gəlin, dostlar” və s. mahnıları gənclərin əməksevərliyini, mərdliyini, vətənpərvərliyini tərənnüm edir. Xüsusilə Cabir Novruzun sözlərinə bəstələnmiş “Tələbəlik illəri” mahnısı, demək olar ki, ölkəmizin tələbə-gənclərinin bir himninə çevrilmişdir. Bu mahnı tələbələrin tədbirlərində, təhsil aldıkları ocaqlarındakı görüşlərində mütəmadi səslənir və insanların ürəyində çox kövrək xatirələr canlandırır.

T.Hacıyevin musiqi yaradıcılığında xüsusi bir xətt məhəbbət mövzusu ilə bağlı olub, müxtəlif cəhətlərdən təzahür edir: doğma insanlara sevgisi, həyat sevgisi və ən dərin lirik hisslərin təəcəssümü və s. Məhəbbət lirikasını əks etdirən mahnı və romanslarda gənclik məhəbbəti, sevgi xatirələri, nostalji hissləri özünü aydın büruzə verir.

Lirik məhəbbət mövzusu – “Gəl barışaq”, “Gözləyən var məni”, “Xalidə”, “Məzəli mahnı” (söz. Fikrət Qocanın), “Gözəl dünya”, “Sənin üçün” (söz. Baba Vəziroğlunun), “Könlümün yadigarı” (söz. Rəfiq Zəkanın), “Xatirə” (söz. Gəray Fəzlinin), “Ürəyini oxuyuram” (söz. Baba Vəziroğlunun) və s. mahnılarında təəcəssüm edilir.

T.Hacıyevin yaradıcılığında diqqəti cəlb edən əsas mövzulardan biri də uşaq tematikasına müraciət, uşaq dünyasının tərənnümü və uşaqlar üçün yazılmış əsərlərlə bağlıdır.

T.Hacıyevin uşaq mahnılarının mövzusu çox rəngarəngdir. Onlardan əməksevərliyi tərənnüm edən “Balaca neftçi” (söz. R.Zəkanın), təbiətə sevgi aşılardan “Üzüm bağında” və “Yaşıl meşə” (söz.M.Seyidzadənin), uşaqların həyatını əks etdirən “Qaç-gizlən” (söz. M.Seyidzadənin), “Keçi balası”, “Mənə balaca deməyin” (söz. R.Zəkanın), “Mən çapıram” (söz. M.Əliyevin) və s. mahnıları göstərmək olar.

T.Hacıyev uşaq mahnılarında öz canlı, dəqiq və bədii dəst-xəttini yaratmışdır. Onun dostluğu, vətəni, təbiəti və əməyi təəcəssüm etdirən mahnılarının əsasını müəyyən süjet xətti təşkil edir ki, bu da mahnının özünəməxsus uşaq oyununa çevrilərək, iştirakçıların canlı ifasında daha da fəal hərəkətlilik qazanmasına şərait yaradır. Bəstəkarın uşaq mahnıları canlı və konkret obrazlı keyfiyyətlərə malik olan özünəməxsus intonasiyaları ilə fərqlənir.

T.Hacıyevin uşaq mahnıları yaddaqalan olub, uşaq repertuarında çox sevilən nümunələrdir. Bu mahnılar uşaq təxəyyülünün genişləndirilməsi, onların ətraf aləmlə, əşyalarla, təbiət hadisələri ilə tanışlığı baxımından maraqlı olmaqla yanaşı, həm də tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir.

Beləliklə, T.Hacıyevin mahnıları məzmun baxımından müxtəlif mövzuları əhatə edir. Vətən gözəllikləri və vətənpərvərlik mövzusunda; əmək, zəhmət mövzusunda; lirik məhəbbət möv-

zusunda; həyat sevgisi; insanlara dostluq və mehribanlıq aşılaraq mahnılar – mövzu baxımından əsas istiqamətləri təşkil edir.

T.Hacıyevin mahnıları arasında lirik-oynaq məzmunlu əsərlər, eləcə də vals və ya himn xüsusiyyətlərinə malik əsərlər, aşiq havalarına xas olan cəhətlər, həmçinin Azərbaycan milli rəqslərinin ənənələri ilə bağlılıq öz əksini tapır. Bu xüsusiyyətlər mahnıların milli ruhunun daha dolğun ifadə olunmasına şərait yaradır.

T.Hacıyevin mahnılarının əksəriyyəti oynaq rəqsvari xarakterə malikdir. “Ürəyini oxuyuram”, “Xalidə”, “Məzəli mahnı”, “Kür boyunda” və digər mahnıları bu qəbildəndir. Bununla yanaşı, bəstəkarın bəzi mahnılarında səciyyəvi xalq rəqs ritmlərinə əsaslanan mahnılara da təsadüf olunur. Buna “Dağlar qızı” və “Gəl barışaq” mahnılarını misal göstərə bilərik.

T.Hacıyevin musiqisi özünün melodikliyi, ifadə səmimiliyi, professionalizmi ilə diqqəti cəlb edir. Vokal sənətini yaxşı bilməsi bəstəkarı imkan verir ki, oxumaq üçün tessitura baxımından əlverişli musiqi yaratsın.

T.Hacıyevin mahnılarının əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, o, şeirin mahiyyətini itirməyib, əksinə onu musiqi ilə üzvi şəkildə qovuşdurur. Bu mənada bəstəkar şeirin ruhunu çox gözəl duyaraq, onu musiqidə düzgün tənzimləyir.

T.Hacıyevin əsərlərinin üslub xüsusiyyətlərindən danışarkən qeyd etməliyik ki, onun əsərlərinin tematizmi folklor janrlarına – ilk növbədə, mahnı, rəqs, muğam, aşiq yaradıcılığına canlı şəkildə dayaqlanması təbii nəticəsi kimi meydana çıxır. Bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun fərdiliyinin vacib tərkib hissəsini onun musiqi dilinin milli səciyyəsi təşkil edir.

T.Hacıyev milli məqamlardan geniş istifadə edir: rast, şur, bayatı-şiraz, şüştər, segah, çahargah. Lakin bəstəkarın ən çox sevdidiyi məqamlar – şur, şüştər və bayatı-şirazdır. Bu məqamlar vasitəsilə T.Hacıyev əsərlərinin harmoniyasını, akkordların quruluşunu genişləndirir. Bu baxımdan T.Hacıyevin musiqisinin məqam əsasının major-minor sistemi ilə uzlaşdırılması diqqətəlayiq cəhətlərdən biri kimi özünü göstərir.

T.Hacıyevin xalq musiqisindən istifadə üsullarını, xüsusilə onun milli məqamlara istinadını araşdırarkən, belə bir nəticəyə gəl-

mək olur ki, bəstəkarın əsərlərində məqamların uzlaşdırılmasına, məqamdaxili modulyasiyalara və yönəlmələrə geniş yer verilir.

T.Hacıyevin əsərlərinin musiqi dilində Azərbaycan musiqisinin milli xüsusiyyətləri melodik inkişaf səviyyəsində üzə çıxır. Bu baxımdan Azərbaycan milli musiqisinə xas olan inkişaf prinsiplərindən biri dayaq pillə ətrafında gəzişmə prinsipi qeyd olunmalıdır. Azərbaycan milli musiqisində melodik hərəkət üçün yüksələn və enən, dalğavari, pilləvari hərəkət növləri səciyyəvidir və bunlar T.Hacıyevin musiqi dilində özünü göstərir.

T.Hacıyevin musiqi əsərlərində Azərbaycan milli musiqisi üçün səciyyəvi olan melodik inkişaf və formaquruculuğunun əsas prinsipləri: təkrarlıq, variantlıq, sekvensiyalılıq prinsipi özünü qabarıq göstərir. Çox vaxt tematik inkişafın müxtəlif yolları qarşılıqlı əlaqədə verilir.

T.Hacıyevin yaradıcılığında xalq musiqisinin rolu, həmçinin, xalq musiqisindən gələn inkişaf prinsipləri diqqətəlayiqdir. Birinci halda, məqam-intonasiya proseslərinin, ikinci halda quruluş prinsiplərinin mühüm cəhətləri ön plana çəkilir. Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, T.Hacıyev kamera-instrumental və vokal əsərlərində musiqi materialının inkişafında muğam prinsiplərindən özünəməxsus istedadla istifadə etmişdir.

Bəstəkarın mahnıları çox zəngin və yaddaqalan melodiyları ilə seçilir. Onların ifadə vasitələri bəstəkarın dövrünün ruhunu əks etdirərək orijinal üsluba malikdirlər. Onun mahnıları çox oxunaqlı olduğundan artıq ilk xanələrdən tanınırlar. Mahnıların melodiyları çox tərəvətli, çoxşün, şux, təkrarsızdır.

Xalq mahnı intonasiyaları (lirik, rəqsvari, epik) Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı-romanslarının ritm-intonasiyaları, keçmiş SSRİ məkanında geniş yayılmış kütləvi mahnı intonasiyaları bəstəkarın həm vokal yaradıcılığında, həm də musiqili komediyalarında, kamera-instrumental əsərlərində özünü büruzə verir.

Xalq musiqisində olduğu kimi T.Hacıyevin musiqisinin ritmik dili çoxcəhətli və rəngarəngdir. Belə ki, marş ritmindən (4/4), əsasən, əmək mahnılarında, sadə xanə ölçülərindən uşaq mahnılarında istifadə edir. Lakin ən çox müraciət etdiyi 6/8 ölçüsüdür. Bu ritm daxilində bəstəkar müxtəlif ritmli qruplaşmalardan istifadə edir.

T.Hacıyevin mahnılarında metroritmin dəyişilməsi melodik intonasiya xüsusiyyətlərinə təsir edən amil olub, melodikada variantlılığın yaranmasında mühüm rol oynayır.

T.Hacıyevin bütün musiqisində, hansı mövzuda yazmaqından asılı olmayaraq, onun Vətən sevgisi, vətəndaşlıq hissləri, insanlara qarşı – uşaqdan böyüyə kimi, səmimi duyğuları öz qabarıq əksini tapır. Bu da bəstəkarın musiqisinin dərin mənasını və təsir qüvvəsini artırır.

T.Hacıyevin kamera-instrumental musiqi əsərlərinin məzmunu, əsasən, gənclik mövzusu ilə bağlıdır. Gənclik arzuları, gənclərin həyatsevərliyi, geniş təxəyyülü, vətənpərvərlik ruhu, xalqın milli-mənəvi sərvətlərinə hörməti bəstəkarın müxtəlif janrlı əsərlərində öz təcəssümünü tapmışdır.

T.Hacıyevin musiqili komediyalarında da onun vətəndaşlıq mövqeyi önə çıxır. Müəllif bu əsərlərdə vətənə məhəbbət, insanların əməyinə hörmət hisslərini önə çəkərək, cəmiyyətdəki iradəsiz, tüfeyli insanları komik vəziyyətlərdə təsvir etmiş, onları gülüşlə tənqid etmişdir.

Öz xalqının musiqisinə söykənmək T.Hacıyevin musiqisinin ən xarakterik xüsusiyyətləridir. Bu musiqi özünün melodizmi, zərif üslubu və nəcib ifadə tərzilə diqqəti cəlb edir. T.Hacıyev xalq musiqisi xəzinəsindən qidalanan melodistdir.

Xüsusilə işıqlı lirik xüsusiyyət bəstəkarın bütün təfəkkür tərzinə, onun musiqisinin bütün obraz sistemində öz təsirini göstərir. Eyni zamanda lirika, lirik təhkiyə bəstəkarın musiqisində çox vaxt rəqs xüsusiyyətləri ilə əlaqələnin ki, bu da xüsusi rəngarənglik yaradır.

Musiqi dilinin sadəliyi, forma aydınlığı bəstəkarın vokal və instrumental əsərlərinin əsas xüsusiyyətləridir.

T.Hacıyevin əsərlərində xalq musiqisindən, xüsusilə məqam-intonasiya və melodik inkişaf xüsusiyyətlərindən, formaquruculuğunun əsas prinsiplərindən istifadə olunması bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun mühüm tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bəstəkar klassik forma daxilində milli xüsusiyyətlərin təbii tətbiqinə nail olmuşdur.

X fəsil

AZƏR RZAYEV

(1930-2015)



Azərbaycanda 50-60-cı illərdə yeni nəsil – ikinci bəstəkarlar nəslı yarandı ki, onlar milli musiqi sənətinin inkişafında böyük rol oynadılar, yeni əsərləri ilə milli musiqi sənətini dünya mədəniyyəti məcrasına yönəldilər. Bu, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin fəal inkişaf dövrü idi. Musiqi sənətinə yaşlı nəsildən dərs alan, onların təcrübəsinə, ənənələrə arxalanan çoxlu sayda gənc, bacarıqlı musiqiçi axını var idi və onlar keçmişin dünya klassiklərinin ənənələrini və müasir incəsənətin incəliklərini mənimsəyirdilər...

Yaradıcılığı musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmiş bəstəkarlardan biri də Azər Rzayev idi. Elə ilk sərbəst addımlarından o, özünü instrumental musiqinin müəllifi kimi tanıtdırmışdır. Instrumental, çox vaxt isə violin musiqisi yaradıcılıq yolunun başlanğıcından bəstəkar üçün ana xəttə çevrildi və onun bütün həyatında aparıcı rol oynadı.

Həyat və yaradıcılığı

Azər Rzayevin yaradıcılıq taleyi uğurlu olmuş, desək, yanılmazıq. Gənc yaşlarından o, Azərbaycan xalq musiqisinin sədaları altında böyümüşdür.

Bəstəkar 15 iyun 1930-cu ildə sənətkarlar ailəsində dünyaya göz açmışdır. Atası Hüseyn Rzayev – opera rejissoru, anası görkəmli müğənni-xanəndə, Əsli və Leyli rollarının ifaçısı, eləcə də M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında Ərəb zəngi partiyasının ilk ifaçısı olan Həqiqət Rzayeva idi. Uşaqlıqdan onu əhatə edən yaradıcı şərait, xalq musiqisi, muğamlar gənc Azərin musiqi tərbiyəsinə, sonralar isə bəstəkarın musiqi təfəkkürünə təsir göstərməyə bilməzdi. Ailənin böyük oğlu Həsən Rzayev də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə dəyərli töhfələr bəxş etmişdir.¹

¹ Bəstəkar, pedaqoq, ifaçı Həsən Rzayev, demək olar ki, yeganə Azərbaycan musiqi xadimidir ki, zərb alətləri üçün əsərlər yazmışdır. Zərb alətləri üçün əsərlər yazmaq Həsən Rzayev yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən olmuşdur.

Həsən Rzayev 1928-ci il iyun ayının 6-da Bakı şəhərində, tanınmış sənət xadimləri ailəsində anadan olmuşdur. Onun atası Hüseyn Rzayev opera teatrında rejissor kimi fəaliyyət göstərmiş, anası Həqiqət Rzayeva isə görkəmli müğənni, xanəndə olmuş, opera səhnəsində Əsli və Leyli rollarını ifa etmiş, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında Ərəbzəngi rolunun ilk ifaçısı olmuşdur. Xalq musiqisinin, muğamların səsləndiyi yaradıcılıq mühiti istedadlı Həsən və Azər Rzayev qardaşlarının musiqi zövqünün təşəkkülündə böyük rol oynamışdır. Hüseyn və Azər Rzayev qardaşları uşaqlıq çağından anaları Həqiqət Rzayevanın opera səhnələrindəki çıxışlarına tamaşa etməklə musiqiyə, musiqi səhnəsinə bağlanmışdılar. Həsən Rzayev artıq erkən yaşlarında Üzeyirbəy Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasındakı mədrəsə səhnəsində iştirak etmişdir. Həsən və Azər Rzayevlər qardaşları özlərinin musiqi təəssüratlarını yazdıqları kiçik musiqi əsərlərində ifadə edirdilər.

Həqiqət Rzayeva övladlarının musiqi kompozisiyası ilə, bəstəkarlıqla maraqlandıklarını görərək onları Üzeyirbəy Hacıbəyli ilə tanış etdi. Qeyd edək ki, sonralar Üzeyirbəy Hacıbəyli Həsən və Azər Rzayev qardaşlarının yaradıcılıq tərcümeyi-halında böyük rol oynamışdır. Qardaşlar məhz böyük bəstəkarın məsləhəti sayəsində musiqi ilə daha ciddi və həvəslə məşğul olmağa başladılar.

1936-cı ildə Həsən Rzayev Bakıdakı 1 saylı ümumtəhsil məktəbinə və musiqi texnikumuna daxil oldu. Lakin 1939-cu ildə o, səhhəti ilə bağlı olaraq təhsilini yarımçıq qoydu, təhsilini 1941-ci ildə Azərbaycan Dövlət Kon-

servatoriyası nəzdindəki onillik musiqi məktəbinin zərb alətləri sinfinə daxil olmaqla bərpa etdi. Həsən Rzayev zərb alətlərinə böyük maraq göstərirdi. O, 1943-cü ildən etibarən opera teatrında fəaliyyət göstərən zərb alətləri orkestrində çalışmışdır. Həsən Rzayev onillik musiqi məktəbinin uşaq yaradıcılığı sinfində də təhsil almışdır.

1946-cı ildən etibarən Həsən Rzayev Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının dirijorluq və zərb alətləri fakültələrinin tələbəsi olmuşdur. Konservatoriyanın dirijorluq fakültəsi bağlandıqdan sonra Həsən Rzayev professor B.Zeydmanın rəhbərlik etdiyi kompozisiya sinfinə qəbul edilmiş, musiqi məşğələlərini müəllim V.A.Çerninin sinfində davam etdirmişdir. Həsən Rzayev təhsil aldığı illər ərzində ifaçılıq fəaliyyəti göstərmiş, opera teatrının orkestrində, Üzeyirbəy Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrində çalışmışdır.

1953-cü ildə Həsən Rzayev diplom işi kimi təqdim etdiyi, 4 hissədən ibarət olan “Babək” simfoniyasını uğurla müdafiə etməklə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasındakı təhsilini başa çatdırdı. 1955-ci ilin mart ayında, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının Moskva şəhərində keçirilmiş plenumunda səsləndirilmiş bu əsər Həsən Rzayevin böyük istedadla malik olduğunu nümayiş etdirdi, musiqi ictimaiyyəti tərəfindən hərarətlə qarşılandı, mədəniyyətlə, musiqi ilə bağlı olan mətbuatda müsbət dəyərləndirildi.

Bəstəkar müxtəlif musiqi janrlarında xeyli əsər yazmışdır. Violin və fortepiano üçün sonatina, çoxsaylı poemalar, mahnılar, simfonik orkestr üçün “Uvertüra” (1950), “Babək” simfoniyası, “Uzaq sahillərdə” poeması (1956), “Azad qadın” (C.Cabbarlının “Sevil” əsəri üzrə) (1965), “Ərəb nefti haqqında nəğmə” (1966), “Elementlər” (1966), səs və simfonik orkestr üçün “Döyüşçü rəfiqə”, “Ballada” adı xoreoqrafik mənzərələr, “İthaq” (sözləri Salvador Al-yendenindir, 1973), “Ananın səsi” (sözlər Qnesslerindir, 1975), səs və simfonik orkestr üçün “Xəzər neftçiləri haqqında ballada” (sözləri Aslanovundur), violin və fortepiano üçün “İki pyes” (1948), violin və fortepiano üçün “Sonatina” (1950), musiqili-bədii kompozisiyalar, N.Gəncəvinin, T.Mütəllibovun, İ.Səfərlinin sözlərinə, dramatik və kukla teatrlarının tamaşalarına, “Gülcamal boşanır” adlı musiqili komediyasına (1962) bəstələnmiş mahnılar Həsən Rzayevin yaradıcılığında diqqəti cəlb edən əsərlərdəndir.

Bəstəkar 1956-1962-ci illərdə “Biz bəkilıyq” ansamblının rəhbəri olmuşdur. O, həmin ansamblıda çalışdığı illər ərzində “Çobanı”, “Qaytağı” kimi xalq rəqslərini bu musiqi kollektivi üçün işləmişdir.

Həsən Rzayev digər orkestrlərin bədii rəhbəri olmaqla yanaşı, 1962-1973-cü illərdə Dövlət Sirkinin orkestrinə rəhbərlik etmişdir.

Həsən Rzayev pedaqoq kimi də səmərəli, məhsuldar fəaliyyət göstərmiş, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında zərb alətləri kafedrasının dosenti qismində çalışmışdır (1977). 1980-ci ildə bəstəkar Moskva şəhərinə köçmüş, burada Qnesinlər adına Musiqi və Teatr İnstitutunda müəllimlik etmişdir.

Erkən yaşlarından şifahi xalq milli musiqi sənəti olan muğamla yaxından tanışlığı bəstəkarın yaradıcılığında ən mühüm amillərdən birinə çevrilərək, onun musiqi dəst-xəttinin özünə-məxsusluğunu şərtləndirdi.

1938-ci ildə A.Rzayev Bakı şəhərindəki 1 saylı orta məktəbə daxil olur. Həmin ildən etibarən o, musiqi məktəbində də təhsil almağa başlayır, 1940-cı ildə bəstəkar Konservatoriyanın nəzdindəki on illik musiqi məktəbinin violin qəbul olunur.

Tanınmış pedaqoq S.L.Bretanitskinin violin sinfinə daxil olması və təhsil alması gənc oğlanın gələcək taleyini həll edir və onu sevimli violin alətinə bağlayır. Oğlunun kompozisiyaya aludə olduğunu hiss edən Həqiqət Rzayeva öz övladlarını (Azəri və onun böyük qardaşı Həsəni) gənc musiqiçilərin formalaşmasında böyük rol oynayan dahi Üzeyir Hacıbəyli ilə tanış edir.

Bəstəkarın tövsiyəsi ilə gənclər professor Boris İsakoviç Zeydmanın sinfinə qəbul olunur. Artıq kamil bəstəkar kimi tanındıqdan sonra A.Rzayev Üzeyir Hacıbəylinin şəxsiyyətinə və yaradıcılığına böyük hörmətlə yanaşaraq, onun bir sıra əsərlərini xalq çalğı alətləri orkestri üçün aranjiman etmişdir. Məsələn, “Əsli və Kərəm” operasından hissələri xalq çalğı alətləri orkestri üçün (1986), “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin ariyasını tar və kamera orkestri üçün (1990-1992), “Çənlibel” səhnəsini xor və kamera orkestri üçün.

Violin sinfində çalışarkən gənc bəstəkar konsert çıxışlarına nəzərə cərpacaq dərəcədə meyil göstərirdi, onu tez-tez şagird və xeyriyyə konsertlərində dinləmək mümkün idi.

Bəstəkarın əsərləri sırasında ksilofon və orkestr üçün konsertino, zərb alətləri üçün kvintet (1953), Truba ilə orkestr üçün konsert (1956, 1975-ci ilin yeni redaktəsində), ksilofon və simfonik orkestr üçün skerso (1954), zərb alətləri üçün bir çox əsərlər orijinallığı ilə fərqlənir. Həsən Rzayevin Xalq musiqi alətləri ifaçılarının rəğbətini qazanmış, məşhur “Çahargah” rapsodiyasını xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Bəstəkar məhsuldar musiqi fəalliyətinə görə Böyük Vətən müharibəsində qələbənin 30 illiyi münasibəilə “Rəşadətli əməyə görə” medalları ilə (1970-ci və 1975-ci illərdə) təltif edilmişdir.

Həsən Rzayev 2000-ci ilin aprel ayının 11-də Moskva şəhərində vəfat etmişdir.

1947-ci ildə o, maestro Niyazinin rəhbərliyi altında simfonik orkestrlə uğurla çıxış edərək, Rimski-Korsakovun “Fantaziya” əsərini ifa edir. Sonralar, artıq tanınmış bəstəkar olarkən, o təkcə Bakıda deyil, digər şəhərlərdə də konsertlər verir, öz əsərləri ilə bərabər, dünya klassiklərinin bəstələrini də səsləndirirdi.

1948-ci ildə Üzeyir Hacıbəyov adına Konservatoriyaya daxil olan Azər Rzayev, təhsilini iki ixtisas üzrə davam etdirir – o, B.İ.Zeydmanın sinfində kompozisiyanı, S.L.Bretanitskinin sinfində violin dərslərini öyrənir, 1951-ci ildən isə professor Aleksandr Naumoviç Amitonun sinfində violin təhsilini davam etdirir.

Artıq 40-cı illərin sonlarından Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert və kamera-instrumental janrları geniş inkişaf edir. 1945-ci ildə bəstəkar S.Hacıbəyov tərəfindən Respublikada ilk dəfə “Violin ilə orkestr üçün” konsert yazılır. Bəstəkarlar C.Cahangirov, R.Hacıyev də həmin janra müraciət edir.

1950-ci ildə Ə.Abbasov və E.Nəzirova tərəfindən fortepiano ilə orkestr üçün ilk konsertlər yaradılır, F.Əmirov isə orkestr və Forteplano üçün ikili konsert bəstələyir.

Təəccüblü deyil ki, 1953-cü ildə buraxılış imtahanına diplom işi kimi A.Rzayev Violin ilə orkestr üçün konsert (a-moll) təqdim və ifa edir, tezliklə bu əsər geniş surətdə tanınır və sonradan Azad Əliyev, Arif Manaflı, Boris Qolşteyn, Toğrul Qəniyev, Şloma Mints və başqa bu kimi çoxsaylı məşhur ifaçıların repertuarlarına daxil olur.

1954-cü ildə A.Rzayev SSRİ Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olunmaq üçün əsərlərini Moskvaya aparır. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının İdarə Heyətində sədr T.N.Xrennikov başda olmaqla, dünyaşöhrətli tanınmış bəstəkarlar D.Şostakoviç, D.Kabalevski və digər musiqi xadimləri iştirak edirdilər. Qəbulda əsərlər üç mərhələdən keçməli idi. Bəstəkar elə birinci mərhələdən yekdilliklə səs toplayaraq, Bəstəkarlar İttifaqına qəbul olunur. D.Şostakoviç bəstəkarın “Violin və simfonik orkestr üçün yazılmış konsert”ini xüsusi qeyd edərək demişdir: “Konsert coşğun emosionallığı, melodik materialının aydınlığı və gözəlliyi ilə diqqət çəkir. Violinin texniki imkanlarından istifadəsi bədii məzmunla

ustalıqla uyğunlaşdırılır. Məsələn, I hissənin texniki cəhətdən çətin və təsirli musiqisi ilə seçilən kadensiyası...”¹

1955-ci ildən populyar olub, bir sıra məşhur səhnələrdə ifa edilən bu konsert 2010-cu il oktyabr ayının 7-də İngiltərədə keçirilən “Art Buta” festivalının qala-konsertində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin klassikləri Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin, F.Əmirovun əsərləri ilə yanaşı violin ifaçısı Şloma Mintsin ifasında London Kral simfonik orkestrinin müşayiətilə (London Filarmonik Orkestr) “Southlane Centre” – zalında səslənir. 2011-ci il avqust ayının 3-də isə artıq Azərbaycanda “III Beynəlxalq Qəbələ Festivalında” Yeni Rusiya Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında, dirijor R.Abdullayevin rəhbərliyi altında uğurla ifa olunur.

İlk konsertin müvəffəqiyyətindən ruhlanan A.Rzayev “Kvartet” yazır (1953-cü il), bunun ardınca isə “II konsert” (G-dur) bəstələnir. Həmin konsert 1956-cı ildə Bakıda gənclər festivalında səslənir və birinci mükafata layiq görülür. Bu konsert də müəllifin ilk ifası kimi İttifaqın bir çox şəhərlərində və ölkənin hüduqlarından kənarda səsləndirilir.

1954-cü ildən 1961-ci ilə qədər bəstəkar müxtəlif alətlər üçün pyeslər, dram tamaşalarına musiqi bəstələyir. Onlardan “Valtorna və fortepiano üçün pyes” (1954-cü il); ksilofon, marinfon və fortepiano üçün “Yumoreska” (1959-cu il); “Bayram uvertürası”(1960-cı il); “Məl düzündə” mahnısı (1961-ci il); Q.Məmmədovun “Gülər” (1956-cı il, bəstəkar H. Rzayevlə birgə); H. Bicarı və Q.Cəmsidin “Xəyanət” (1956-cı il) dram tamaşalarına musiqi; violin və fortepiano üçün “Skerso”nu (1961-ci il) göstərmək olar. Violin və fortepiano üçün yazdığı “Skerso”nu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu əsərə görə A.Rzayev 1962-ci ildə keçirilən Bəstəkarların Ümumittifaq Müsəbiqəsində I dərəcəli diplomla təltif olunur.²

¹ Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı / Metodik vəsait / Tərtib edən Quliyeva L.Z. – Bakı, 2016, s. 7.

² Sonradan bir qədər dəyişilmiş şəkildə skerso onun violin və fortepiano üçün sonatasına daxil oldu.

“Parlaq, virtuoz konsert tipli pyes olan “Skerso”nun musiqi dili müxtəlif obrazlar aləmini əks etdirir. Burada bir-birini əvəz edən şən, məzəli, eyni zamanda lirik mahnıvari melodiyalar maraqlı inkişaf prinsipi ilə valehedici təəssürat yaradır. Violin alətinin spesifik ifa üslubu ilə folklor musiqi ənənəsinin vəhdəti “Skerso”nun musiqisinə xüsusi kolorit vermişdir”.¹

1961-ci ildə A.Rzayev özünün ən yaxşı bəstələrindən birini – Azərbaycan ansambl musiqisinin parlaq və ilk nümunəsi olan violin və fortepiano üçün Sonatasını yaradır.

Ümumi yeniliyi və xüsusilə intonasiya yeniliyi ilə təəssürat oyadan bu Sonata təkcə Azərbaycanın deyil, xarici ölkə musiqiçilərinin də repertuarına daxil olur. O, İttifaqın 60 şəhərində, Moskva Konservatoriyasının, Filarmoniyasının salonlarında, Tbilisi, Orta Asiya, Bolqarıstan, Çexoslovakiya, ADR, Polşa, İtaliya, AFR, Kubanın zallarında səslənir.² “Sovetskaya muzika” jurnalının səhifələrində bu əsərin müəllif tərəfindən ifası xüsusi qeyd edilir. Qəzetlərin səhifələrində rəyçilər obrazların zənginliyini, çoxplanlılığını, insanın həyat enerjisinin relyefli-təcəssümlü mənzərəsini, onun daxili aləmini qeyd edir.

Sonatadan sonra qısa müddətdə A.Rzayev tərəfindən müxtəlif janrlı bir sıra əsərlər ərsəyə gətirilir ki, bunların arsında librettosu Q.Cəmşidi və A.Hüseynliyə aid “Hacı Kərimin Aya səyahəti” komediyası (1962) özünün bədii keyfiyyətləri ilə fərqlənərək, sadə musiqili komediya-məişət tamaşalarının çərçivəsinə sığmır. Bəstəkar musiqili komediya janrında ilk dəfə olaraq kəskin, mühüm-maraqlı, siyasi satira yaradır, müxtəlif dramaturji xətlərin mürəkkəb dolaşıcılığında əsərin ciddi ideyasını - əsarət mövzusunun, yeniliyin köhnəliklə mübarizəsi mövzusunun ərsəyə gətirir.³

¹ Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı / Metodik vəsait / Tərtib edən Quliyeva L.Z. – Bakı, 2016, s. 9.

² Sonata 1965-1966-cı illərdə Moskvadakı Qnesinlər adına konsert salonunda beynəlxalq müsabiqələr laureatı V.Malininin və pianoçu M.Şternin parlaq ifasında səsləndi.

³ Mustafayev S. Azər Rzayev. Həyat və yaradıcılığının səhifələri. – Bakı: Şirvanəşr, 1999, s. 29.

1964-cü ildə Rzayev yenidən konsert janrına müraciət edir – Azərbaycanda ilk dəfə olaraq simfonik orkestrlə fortepiano üçün gənclik konsertini (C-dur) yaradır. Milli koloriti və fortepiano partiyasının qabarıq səciyyəvi xüsusiyyəti ilə seçilən bu əsər A. Rzayev yaradıcılığında özünəməxsus yer tutur. Konsert bəstəkarın yeganə qızı Ülvyyəyə həsr olunmuşdur. Ülvyyə Rzayeva Konservatoriyanın (indiki BMA) nəzdindəki musiqi məktəbinin (indiki Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi) fortepiano şöbəsində təhsil aldığına görə müəllif belə qərara gəlir ki, əsərin ilk ifaçısı da elə qızı özü olsun. III sinif şagirdi 9 yaşlı Ülvyyə Rzayeva bu əsəri tələbə simfonik orkestrinin müşayiəti ilə (dirijor Əbdül Xaliq oğlu Məhəmmədov) Konservatoriyanın Böyük salonunda ifa edir.

Konsert 1965-ci ilin yayında Moskva Ümumittifaq Radiosunun simfonik orkestrinin müşayiəti ilə görkəmli dirijor Niyazinin rəhbərliyi altında Ülvyyə Rzayevanın ifasında lentə yazılaraq Qızıl Fonda daxil edilir. Konsert keçmiş İttifaq şəhərlərindəki gənc pianoçuların repertuarına daxil olur. Bu konsertin not yazısının Nyu-Yorkda nəşr edilməsi ölkənin sərhədlərindən kənarda geniş vüsət tapmasına bir daha sübutdur.

Azərbaycan instrumental musiqisinə nəhəng töhfə verən A.Rzayev musiqi dilinin məzmunluluğu, yeniliyi ilə seçilən parlaq simfonik musiqi nümunələri də yaratmışdır. O, bu janrın sərhədlərini genişləndirməyə çalışaraq bir-birindən dərin məzmunlu bədii cəhətdən yüksək və zəngin musiqi dili olan poemalar bəstələmiş və hər bir poemada mövzunun açılması üçün özünəməxsus ifadə vasitələrindən istifadə etmişdir. Müxtəlif illərdə bəstəkarın ərsəyə gətirdiyi bu əsərlərdən bəziləri bəstəkarın, həyat tarixçələri, bəziləri isə ölkə həyatının hadisələri ilə bağlıdır.

1966-cı ildə uzun sürən xəstəlikdən sonra bəstəkarın atası dünyasını dəyişir. İlk dəfə Moskvada Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda Xalq artisti Nazim Rzayevin rəhbərliyi ilə kamera orkestrinin ifasında səslənmiş “Atamın xatirəsinə” poeması böyük uğur qazanır və 1974-cü ildə partitura Moskvadakı “Sovetskiy kompozitor” nəşriyyatı tərəfindən nəşr edilir.

1968-ci ildə bəstəkar qiraətçi və simfonik orkestr üçün “Həyat vurğunu” əsərini bəstələyir. “Orkestr, iki orqan solisti və altı litavr üçün” adlı və tərkibi ilə maraqlı olan daha bir poema bəstəkar tərəfindən 1970-ci ildə təqdim edilir.

1973-cü ildə Azərbaycan ictimaiyyəti XIV əsrdə yaşamış dahi şair İmaməddin Nəsiminin yubileyini qeyd edirdi. Azərbaycan bəstəkarları bu hadisəyə müxtəlif janrlı musiqi əsərləri bəstələməklə cavab verdilər. Bunların arasında Fikrət Əmirovun “Nəsimi haqqında dastan”ı (simfonik faciə musiqisi), C.Cahangirovun “Nəsimi” kantatası, T.Quliyevin “Nəsimi” filminə yazdığı musiqi, eləcə də romanslar və digər əsərlər vardı.

Bu yubiley tarixinə A.Rzayev “Nəsimi” poemasını yaradaraq, burada dahi şairin həyat rəşadətini və məşəqqətlərini təsvir etmişdir. A.Rzayevin simfonik orkestr, solo ud və bədii qiraətçi üçün yazdığı “Nəsimi” poeması bəstəkarın əsərləri içərisində xüsusi yer tutur. Bəstəkar 1985-ci ildə poemanın üzərində yenidən işləyərək onun yeni variantını dinləyicilərə təqdim edir. İlk dəfə poema bəstəkarın 75 illik yubileyində Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında dirijor Rauf Abdullayevin rəhbərliyi altında səslənmişdir.

1979-cu ildə A.Rzayev yenidən simfonik poema janrına müraciət edərək “Alt və kamera orkestri üçün” harmonik dilinin zənginliyi ilə fərqlənən poema bəstələdi. Əsər ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayında səsləndi.

Bəstəkarın 90-cı illərdə bəstələnmiş əsərləri: bəstəkarın anasına həsr etdiyi “Violin və alt üçün simfonik orkestrlə konsert”, “Violonçel və simfonik orkestr üçün poema”, faciəvi yanvar hadisələri ilə bağlı “Bakı-90” simfoniyası bəstəkarın yaradıcılıq diapazonunun genişlənməsindən, onun yaradıcılığında simfonizm prinsiplərinin inkişafından xəbər verir.

90-cı illərdə yazılmış əsərlər içərisində “Violin və fortepiano üçün Sonatina”sını (1990), “6 simfonik lövhə” (1992), “Violonçel və kamera orkestri üçün “Kantilena”” (1995) əsərlərini də göstərmək olar. Bununla yanaşı o, muğamların, xalq çalğı alətləri üçün mahnıların yenidən işlənməsinə də çox diqqət yetirirdi.

A.Rzayev 2000-ci ildə yenidən konsert janrına müraciət edərək “Üç violin və simfonik orkestr üçün konsert”ini yazır. Belə bir əsər bu alət üçün yazılan konsertlər içərisində hələlik yeganə nümunə idi. Bəstəkar üçlü konsert yaratmaq kimi çətin bir məsələnin öhdəsindən ustalıqla gələ bilmişdir.

A.Rzayevin yaradıcılığında dram tamaşalarına, kinofilmlərə yazdığı musiqi, vokal əsərlər də mühüm yer tutur.

60-80-ci illərdə onun tərəfindən N.Gəncəlinin “Yanmış planetin sərvətləri” (1963), M.İbrahimovun “Kəndçi qız” (1964), İ.Əfəndiyevin “Mənim günahım” (1967), R.Heydər in “Zəng səsləri” (1967), Q.Rəsulovun “Söz yarası” (1967), B.Vahabzadənin “İkinci səs” (1969), S.Vurğunun “Fərhad və Şirin” (1979) tamaşalarına musiqi yazılmışdır.

Bəstəkar mahnı janrına da müraciət edərək, bu janrda da özünü sınayır. A.Rzayev mahnı bəstəkarı olmasa da lirik, şən, məhəbbət mövzulu yaddaqalan mahnıların müəllifidir.¹ Onların içərisində “Lirik mahnı” (söz. N.Gəncəvi), “Heyran etdin” (söz. M.Füzuli), “Əgər səni sevən varsa” (söz. G.Kazım), “Qızlar yaman göyçəkdir” (söz. D.Nəsib), “Mingəçevir dənizində” (söz. İ.Səfərli) və s. əsərlər vardır.

Fortepiano üçün yazılmış əsərlər də bəstəkarın yaradıcılıq sahəsinə daxil olur. Bu sahə bir neçə pyesi əhatə etdiyinə baxmayaraq, həmin əsərlərdə bəstəkarın dəst-xətti parlaq hiss olunur. Romantik janr və sənət ənənələrini əks etdirən “Düşüncələr” – proqramlı miniatürü insanın daxili aləmini, onun hiss və həyəcanını ifadə edir, “Tokatto” və Fortepiano üçün “6 prelüd” – parlaq melodizmlə, romantik fortepiano bəstəkarlıq ənənələri ilə, xalq çalğı alətləri instrumentalizmi ilə seçilir. Rus dünya musiqisi klassiklərinin uşaqlar üçün bəxş etdiyi musiqi ənənələrini davam etdirərək A.Rzayev digər Azərbaycan bəstəkarları kimi, uşaqlar üçün toplu bəstələyərək, uşaq dünyasının cizgilərinə uyğun şəkildə, uşaq dünyasının məsum təcəssümündə təsvir vasitələrinin rəngarəngliyini fərqli şəkildə ifadə edərək, uşaqlara

¹ Azərbaycan Respublikasının Təhsil Nazirliyi; Azərbaycan Milli Konservatoriyası. Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı. Metodik vəsait. (tərtibçi L.Quliyeva) Bakı, 2016, s. 19.

“Leyla” uşaq toplusunu (bu topla bəstəkarın nəvəsinə həsr olunub) həsr etmişdir.

Özünün bütün yaradıcılığı dövründə A.Rzayev bəstəkarlıq, ifaçılıq yaradıcılığını pedaqoji və ictimai fəaliyyəti ilə uğurla uzlaşdırmışdır. Əmək fəaliyyətinə 1953-cü ildə musiqi məktəbində başlayaraq, sonra isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında çalışmaqla o, 1957-1977-ci illərdə kamera ansamblı üzrə müəllimlikdən professor vəzifəsinə qədər yüksəlmişdir. 1991-1999-cu illərdə o, kamera ansamblı kafedrasına rəhbərlik etmişdir. 1999-cu ildən o, simli alətlər kafedrasının əvəzedilməz rəhbəri kimi çalışmış və yalnız 2014-cü ildə elə həmin kafedrada məsləhətçi vəzifəsinə keçmişdir.

A.Rzayevin fəaliyyəti təkcə yaradıcılıqla və pedaqoji fəaliyyətlə məhdudlaşmır, 1957-1960-cı illərdə o, Radio və Televiziya Komitəsində səs rejissoru kimi çalışmışdır. 30 ildən çox müddətdə o, gözəl nitq qabiliyyətinə malik olmaqla, Azərbaycan musiqi tarixinin səhifələrinə həsr olunmuş verilişlər aparmış, opera sənətinin ustadlarından söz açmışdır. Əslində bununla o, sənətin təbliğatçısı kimi geniş fəaliyyət göstərirdi. Uzun müddət – 1972-ci ildən 1987-ci ilədək M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının direktoru vəzifəsini layiqincə yerinə yetirmiş, 1995-ci ildə isə onun tərəfindən Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin nəzdində “Rast” uşaq simfonik orkestri yaradılmışdır ki, bu günə qədər də orkestr öz fəaliyyətini uğurla davam etdirir.

A.Rzayevin bədii yaradıcılığı və musiqi mədəniyyətimizin inkişafında göstərdiyi xidmətləri Azərbaycan dövləti tərəfindən layiqincə qiymətləndirilmişdir. Bəstəkar çoxlu sayda fəxri fərmanlar və medallarla təltif olunmuşdur. 1972-ci ilə Əməkdar incəsənət xadimi, 1990-cı ildə Xalq artisti kimi yüksək adlara layiq görülmüş, 2000-ci ildə “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuş, 2010-cu ildə isə 80 yaşının tamam olması münasibəti ilə bəstəkar, Azərbaycan Prezidentinin “Fəxri diplomu” na layiq görülmüşdür. Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı 14 dekabr 2015-ci ildə dünyasını dəyişmişdir.

A.Rzayevin yaradıcılığı – vətən musiqisinin və instrumental musiqinin gələcək inkişafının təcəssümü prosesidir. Onun əsərləri fəaliyyətdə olan milli mədəniyyət fonduna bir töhfədir. Xalq musiqisinin ənənələrinə sadıq qalaraq, özünün yaradıcılıq metodu əsasında klassisizm sistemi üsullarından istifadə etməklə, bəstəkar, yaratdığı əsərləri ilə Azərbaycan musiqi sənətinin bədii-üslub təkamülünün məcrasına üzvi surətdə daxil olmuşdur.

A.Rzayev musiqisinin qiyməti həm də ondadır ki, onun yaradıcılığı sayəsində Azərbaycan instrumental musiqisi bir çox sənətkarların tədqiqatları istiqamətində inkişaf edərək, oyun prinsipləri və yeni-yeni ifa fəndləri ilə dolğunlaşmış və bununla da milli ifaçılıq məktəbi zənginləşmişdir. Azər Rzayev – Azərbaycan instrumental musiqisini musiqi aləmində tanıtdırmış müəlliflərdən biridir.

Konsertləri, kamera-instrumental yaradıcılığı

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi sənətində yer alan instrumental musiqi janrı coşqun inkişafı ilə səciyyələnir. Bu dövrdə müxtəlif janrlı instrumental əsərlərə marağın xeyli dərəcədə artmasına sübut çoxsaylı konsertlərin, solo ansambl sonatalarının, fortepiano və violin miniatürlərinin meydana çıxması idi.

30-cu illərdən inkişaf etməyə başlayan Azərbaycan instrumental musiqisi (həm solo, həm də ansambl) artıq 40-cı illərin ikinci yarısında bir çox respublikaların instrumental musiqisini geridə qoyaraq, keçmiş Sovet İttifaqının musiqi mədəniyyətində dəyərli yerini tutdu. Dərin məzmunu, bənzərsizliyi, parlaq ifadə olunmuş üslub keyfiyyətləri ilə fərqlənən Azərbaycan instrumental musiqisi müasir dünya musiqisi məcrasına daxil oldu. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri Respublikanın sərhədlərindən kənarda səslənir, musiqi ictimaiyyətinin rəğbətini qazanırdı. Artıq 40-cı illərin sonlarında gələcək nəsil üçün nümunələrə çevrilmiş tanınmış konsertlər, kamera-instrumental formalı bir çox bəstələr yaradıldı.

Əsası hələ 30-cu illərin əvvəllərində Asəf Zeynallı tərəfindən qoyulmuş ənənələr görkəmli bəstəkarlar Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Cahangirov, T.Quliyev, S.Hacıbəyov, Z.Bağırov tərəfindən davam etdirildi.

Bu dövrdə musiqi sənətinin, ifaçılıq sənətinin coşqun inkişafı, bəstəkarların konsertlər, sonatalar, prelüdlər və başqa bu kimi musiqi formalarına müraciət etməsini stimullaşdırırdı.

50-70-ci illərdə Azərbaycan musiqi sənəti instrumental musiqinin bütün dünyada mövcud olan janr və formalarını təqdim edirdi – bunlar, məzmunluluğu, üslub və janr rəngarəngliyi, çox zəngin musiqi dili ilə fərqlənən konsert formaları, ansambl sonataları, rəngarəng fortepiano, violin bəstələri, polifonik əsərlər idi.

Öz əsərlərinə fərdi cizgilər daxil edərək, məşhur dünya klassik üslub formalarından istifadə etməklə onları daxilən zənginləşdirən bəstəkarlar, bəzən novator bəstələrlə dinləyicilərə orijinal əsərlər təqdim edirdilər.

“Lad-harmonik tembr vasitələri və xalq musiqisi üsullarını gerçəkləşdirməyə imkan verən instrumental janrlar xalq alətlərini təqlid etməklə təbii ki, yeni üslubların formalaşması laboratoriyasına çevrilirlər.”¹ Məhz buna görə milli bəstəkarlıq məktəbinin fəal inkişafı dövründə instrumental musiqini bəstəkarlar xüsusi ustalıqla cilalayır və formalaşan üslub janrlarında ifadə edirdilər. Bu üslubun nümunələri əsasında yeni üslubların özəllikləri, həmin dövrün üslub təkamülləri barədə mühakimə yürütmək olardı.

“Hər bir müəllifin individuallığında Azərbaycan müəlliflərini ayrı-ayrı yaradıcı üslublar, bədii ustalığın fərqliliyi ilə yanaşı yaradıcılıq zəminliliyi birləşdirir.”² Yaradıcılıqlarında müxtəlif dərəcəli dərinlik, sərbəst mövzu ehtiva edən, lakin bunlara rəğmən öz xalq musiqisinə sadiqlik hər zaman milli müəlliflər üçün sənətkar təxəyyülünü qidalandıran mənbələrdən biridir.

Azər Rzayev – Azərbaycan milli musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə instrumental musiqi töhfələrini verən bəstəkardır. Yaşlı nə-

¹ Mustafayeva S. Azər Rzayev. Həyat və yaradıcılıq səhifələri. – Bakı: Şirvanəşr, 1999, s. 8.

² Elə orada.

sil ustadlarının təcrübəsini mənimsəyən bəstəkar, onların nailiyyətlərini özünəməxsus tərzdə, novator üslubda dəyişdirmişdir.

Bəstəkarın təfəkkürünün xəlqiliyi və milli təbiəti Avropa klassik musiqisinin üslub normaları ilə üzvi surətdə birləşirdi. Baxmayaraq ki, onun dünyagörüşü və bədii düşüncə tərzı milli ruhdadır, bununla yanaşı, hər iki düşüncə tərzı üzvi surətdə dünya klassikasının musiqi nümunələrində istifadə edilən üslub formalarına harmonik olaraq uyğundur.

Dünya musiqisinin klassik ənənələri dedikdə bəstəkarlar tərəfindən istifadə edilən klassik musiqi forma və strukturları nəzərdə tutulur. A.Rzayevin yaradıcılığına münasibətdə dünya klassikası anlayışına həmçinin, Azərbaycan milli musiqi klassikası da daxildir. Bəstəkar öz yaradıcılığında ənənəvidir və bununla yanaşı novatordur, belə ki, onun yaradıcılığı bütövlükdə ənənəyə sadıq qalaraq novator cizgilərdən də uzaq deyil, yəni, onlar özünü bu və ya digər ənənəvi janrların, kompozisiyanın forma və detallarının yeni fərdi oxunuşunda büruzə verir.

Ənənəvi ilə yeniliyin sintezi bəstəkarın əsərlərinə tarazlıq, klassik şəffaflıq gətirmişdir.

Instrumental əsərlər bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Onun violin musiqisinə meyli məhz bundan irəli gəlir ki, o violin ifaçısıdır və alətin təbiətini, onun imkanlarını, səslənmə xüsusiyyətlərini əla hiss edir.

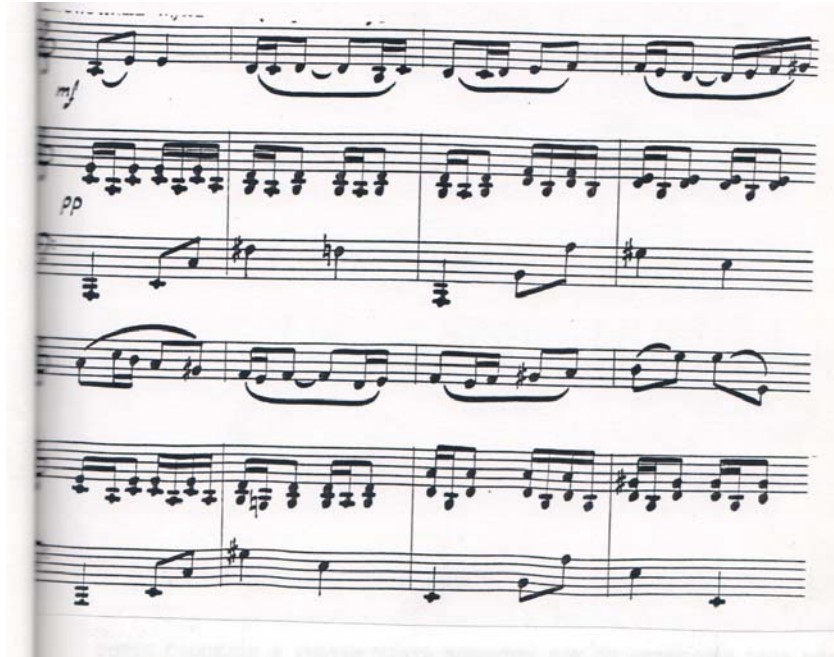
Bəstəkarın əsərlərində musiqinin virtuosluğunun ahəngdar, dərin-lirik kantilena ilə bağlı olan parlaq konsertliliyi həmişə dinləyicilərin diqqətini cəlb edir. Məhz konsertlilik, dərinləşmiş lirika, təzadların parlaqlığının uzlaşması bəstəkarın musiqisinə özünəməxsusluq və rəngarənglik verir.

Tanrının A.Rzayevə bəxş etdiyi lirik istedadın və qəlbinin təzahürüdür ki, bəstəkarın düşüncə tərzində, musiqisinin obrazlı sistemində özünəməxsus bir iz buraxmışdır: qüssəli, kədərli, dərin, zarafatyana, kəskin-skersoz, oynaq, elegiyadan şən notlara adlamaq – onun lirikasının diapazonu bu tərzdədir. Nəqli-süjetli lirik musiqi növü bəstəkarı xalq mahnılarına, obrazlı intonasialı muğamlara, muğam melosunun inkişafının qanunauyğunluqlarına müraciət etməyə həvəsləndirdi. A.Rzayevin instrumen-

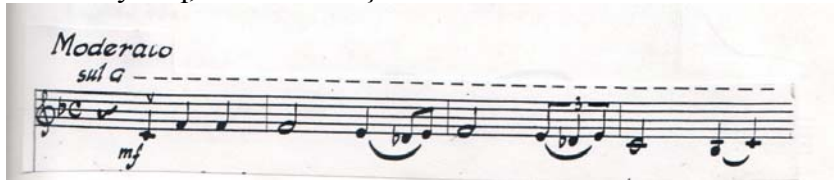
tal musiqisində milli ənənəli “formulların” müxtəlif tərzdə dəyişikliklərinə, intonasiya metroritmikaları ilə parlaq təzahürlü səhifələrinə rast gəlirik. Yumorun ifadəsi kimi onun bəstələrində janr-skerso üslubuna (dahi müasirləri – D.Şostakoviç, Q.Qarayev, S.Prokofyevin əsərlərinin təsiri) rast gəlmək mümkündür. “Skerso”obrazları çox vaxt kəskin-dissanant lad-ahəngli mürəkkəb metroritmik “libaslarda” səslənərək bunlara mübaligəli ifadə verirdi. Özünəməxsus janr-məişət tematizminin cizgiləri, onun inkişaf prinsipləri A.Rzayevin musiqisini zənginləşdirərək, yeni ifadə formaları tapmağa kömək edir, lakin eyni zamanda ənənəvi üslub qanunauyğunluqları qorunub saxlanırdı.

Bəstəkarın iki Violin Konserti virtuozluğu, parlaq-ifadəli konsertliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Xalq milli yaradıcılığı ənənələrinə və ifadəliliyinə söykənərək, hər iki əsərində bəstəkarın müasir Azərbaycan musiqisi üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələrinin axtarışına can atması aşkar nəzərə çarpır. Klassik normativlərin forma, quruluş və kompozisiyada xalq-milli təfəkkür qanunauyğunluqlarının fərdi şəkildə gerçəkləşdirilən orijinal materiallarına əsaslanaraq “toplanması” və üzvi surətdə qovuşması bu əsərləri digərlərindən fərqləndirir. Konsertlər öz melodizmi, harmonik rənglərinin bolluğu ilə adamı valeh edir. Ənənəvi üslub qanunauyğunluqlarını qoruyub saxlamaqla A.Rzayev bədii xalq melosunu təmizlənmiş və ümumiləşdirilmiş dinamik bir şəkildə inkişaf etdirərək janr xüsusiyyətlərini harmonik olaraq uzlaşdırır. Konsertlərin obrazları dayanıqlı qanunauyğun şəkildə klassik formalarda işlənərək açılır: I hissə – sonata formasında, II-ci hissə – üçhissəli, III hissə – rondo.

“I Konsertdə” (a-moll) iki aparıcı obraz – əsas və köməkçi partiyalar əvəzlənərək, genişləndirilmiş şəkildə I hissənin (əsas və köməkçi partiyalar) məzmun və xarakterini müəyyən edir.



Lirik köməkçi partiya, əsas partiya intonasiyalarında onu tamamlayaraq, bir vəhdət təşkil edir.



Əsas partiyanın ekspozisiya və repriza üstünlüyü zamanı, köməkçi partiya mühüm dramaturji rol oynayır. Konsertin III hissəsinə nüfuz etməklə, bəstəkar əsərdə dərin vəhdət yaradır. Epizodik skersonun işlənmə mövzusu, burada olmayan köməkçi partiyanın yerini dolduraraq bir çox hallarda final obrazını qabaqlayır.





Beləliklə, əsas partiya skerso mövzusu ilə nəzərə çarpacaq dərəcədə öz aparıcı rolunu qoruyub saxlayır və müəllifə, qısal-dılmış reprizada, hər iki partiyanın mövzusunı birləşdirərək himnvari səslənən kodanı genişləndirmək imkanı verir. Konser-tin II hissəsi – Largo-musiqinin ən yaxşı lirik səhifələrindən biri kimi ifadənin dərinliyi və səmimiliyi təəssüratı oyadır. Violinin həzin, lamentoz intonasiyaları “Humayun” muğamında melodik şəkildə səslənərək, bu muğamı digər muğamlardan fərqləndirən emosional vəziyyəti, o cümlədən onun üçün səciyyəvi olan dərin kədər hissini ifadə edir. Bu zaman melodik inkişaf, muğam genişlənməsinə malik olmasına baxmayaraq, klassik dövrələmə strukturuna “sığışır”. Tədqiqatçı S.Mustafayevanın təbirincə desək, subyektiv lirikanın həmin hissədə səslənən özünəməxsus tipi A.Rzayevin bütün yaradıcılığı üçün səciyyəvidir.

Eyni zamanda burada bəstəkarın musiqi dilinin digər xüsusiyyətlərini də qeyd etmək vacibdir – yeni vasitələrlə musiqi di-linin zənginləşdirilməsinə can atmaq. Belə ki, əsərin polifonik-ləşdirilməsi, reprizada obrazın dinamikliyini vurğulayan səslən-məni yarım ton yuxarı qaldıran (müasir musiqi vasitələrinin ten-densiyası) tonallıq dəyişikliyi, harmonik musiqi dilinin alterna-tiv mürəkkəbləşmələri, bütün bunlar – müəllif tərəfindən sadə quruluş çərçivələrinə sığışdırılmış müasir musiqi lüğətindən ge-niş istifadənin sübutudur.

Finalın parlaq ifadə olunmuş oynaqlığı ilə bayram ovqatlı təntənəli obrazları təbii olaraq rondo formasına uyğundur, belə ki, burada dinamik obrazlar lirik obrazları əvəz edir. Folklor nü-munələrinə yüksələn xarakterik 6/8 metroritmik ölçü finala xüsusi bir dinamika verir. Kodanın final gedişində I hissənin əsas partiyasının təkrarlanması hissələrin vəhdətinə, tamlığına kömək

edir, ona verilmiş oynaq obrazlılığı dinamikləşdirir. Kodada o, “Cəngi” rəqsi kimi səslənir.

Xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, instrumental konsertlərin qəbul edilmiş ənənələrinə görə konsertlərin hər bir hissəsində bəstəkar solistə virtuoz kadensiyanın ifasını həvalə edir.

“Violin ilə orkestr üçün II konsert”də (G-dur) bəstəkar I konsertin obrazlı məzmununu bir qədər də genişləndirir. Əsərlərin həyatsevər tonusu folklorun yaradıcı gerçəkləşməsinə əsaslanan rəngarəng obrazlarını müəyyən etdirir. I konsertdə olduğu kimi II konsertdə də klassik ənənə bütün cizgiləri ilə qorunub saxlanılıb, amma onun kanon quruluşları parlaq fərdi məzmunla dolğunlaşmışdır. Əsas və köməkçi partiyaların ayırdığı müxtəlif janr başlanğıcı (rəng və lirik nəğməlilik), təkcə təzad yaratmır, həm də inkişaf prosesində bir-birini tamamlayır. Emosional düzümün müəyyənləşdirilməsində ritm mühüm rol oynayır – bir tərəfdən coşğunluq vurğulanır, digərində isə lirik mövzunun kədərli müşayiəti əks olunur. Əsas partiyanın intonasiya çərçivəsində hökmranlığı bütün konsert boyu və kodada əsərə təmlik, bitkinlik verir.

İşlənmədə şəkli dəyişdirilmiş əsas partiya – ifadə üslubunun muğam-improvizasiya tərzindən D.Şostakoviçin məzəli-skerso mövzularını xatırladan yüngül skersoya keçid alır, sonra rəvan şəkildə şəffaf repriza və kodaya adlayır, kadensiyada virtuozca səslənərək, konsertdəki çox intonasiyalı başlanğıcı vurğulayır ki, bu da bəstəkarın bir çox əsərləri üçün səciyyəvi xüsusiyyət olaraq qalır. Adagio, ovqatın bütün çalarlarının verildiyi ardıcıl açıqlanan ümitsizlik hekayəti kimi çıxış edir. Əsas və köməkçi partiyaların müxtəlif janr başlanğıcı (rəng və lirik nəğməlilik), təkcə təzad yaratmır, həm də inkişaf prosesində bir-birini tamamlayır. Bu hissə, özünəməxsus, coşqun, lirik, həyəcanlandıran ifadəsi ilə, kadensiyanın emosional monoloqu ilə tamamlanır.

Konsertin Rondo formalı Finalı çoxşaxəli və şəklini dəyişmiş rəqs obrazlarını təcəssüm etdirir (burada xalq mahnısı “Lən-kərani” mövzusu istifadə olunub.



A.Rzayevin klassik normativlər əsasında yaradılmış konsertləri simfonizmlə parlaq ifadə olunmuş tendensiyası ilə seçilir ki, bu da mükəmməl klassik və müasir konsertlərin səciyyəvi xüsusiyyəti hesab olunur. Kompozisiyada, simfonizm tendensiyasından xəbər verən daimi inkişafa can atması, bir çox halda muğama doğru yüksələn xalq musiqi təfəkkürünün qanunauyğunluqları və çoxintonasiyalılıqla özünəməxsus tendensiyaları ilə bağlı olan əsərin inkişafının müəyyən xüsusiyyətləri, fəndləri diqtə olunur.

Obrazlı-emosional məzmunu üzrə konsertlərə yaxın olan Kvartet kantilen lirik məzmunlu mövzuların parlaq rəqs obrazlarının növbələnməsi ilə diqqət çəkir. Bir çox anlamda konsertlərin obrazlı-emosional xətti, bunların struktur “tərtibatını” genişləndirməklə kvartet melosunun optimistliyi, “səxavəti” (bolluğu) diqqəti cəlb edir. Konsertlərdə olduğu kimi, musiqi materialının tamlığı tematizmin vahid intonasiya tendensiyası ilə əldə edilir. Giriş mövzusunda cəmlənmiş intonasiya başlanğıcı təkcə I hissədə deyil, həm də bütün hissələrdə (o, III hissədə səslənir) əsərə bütövlük verərək, tamamlandırıcı mövqe tutur. Bəstəkar tərəfindən muğam formalaşdırılması prinsipi ardıcıl olaraq istifadə edilmişdir. Tembr dramaturgiyasının da öz əhəmiyyəti var, burada tembrlər təzadı mövzuların ifadəsini zənginləşdirir. Müəllif tərəfindən ifadətmənin polifonik üsullarından da geniş surətdə istifadə olunmuşdur. Emosional, janr təzadlılığı həm də fakturanın, istifadə üsullarının təzadlılığı ilə də diqqətə çatdırılır. Çox vaxt alətlərin sololaşdırılmasından, o cümlədən solo violindən də istifadə edilmişdir.

1962-ci ildə “Skerso”nun bəstələnməsi ansambl əsərlərinin tələbələrinə uyğun olaraq bəstəkarı “Violin və fortepiano üçün sonata” yazmağa sövq edir.

Bu illərdə (1961) yaradılmış ansambl musiqisinin parlaq nümunələrindən biri “Violin və fortepiano üçün bəstələnmiş Sona-

ta”dır (e-moll). Özünün bir çox əsərlərində olduğu kimi, A.Rza-yev ənənəvi sonata formasına özünəməxsus fərdilik və yenilik cizgiləri daxil edir. Sonatanın ən mühüm özəlliklərindən biri, parlaq ifadə olunmuş konsertlilikdir.

Sonatanın, konsertlərdə olduğu kimi müəllif tərəfindən temperamentli, obrazların parlaq qarşılaşması ilə təqdim etdiyi rəqs janrı məzmun etibarilə lirik, lirik-dramatikdir. Kamera janrına aid olmasına baxmayaraq, Sonata bütövlükdə nəzərdən keçirilmiş konsert əsərləri məcrasında yer tutmuşdur. Kamera janrına aid olan sonata janrının lakonizmi sayəsində konsert janrının bütün tipik cizgiləri – solistlərin – pianoçunun və violin ifaçısının dialoqunda açılmış kadensiyaların parlaq improvizəliliyi, obrazın aydın ifadəsi, ifaçılıq üslubunda isə – fakturalı, dinamik quruluş – bütün bunlar olduğu kimi sirli şəkildə bir arada cəmləşir. Bununla yanaşı temperamentlik, emosional açıqlıq həmişəki kimi məntiqlə, tarazlıqla uzlaşır.

Ənənəvi sonata formasında əsas və köməkçi partiyanın elə ilk səslənən vəzlərində fəal həyat döyüntüləri hiss olunur. Rəqs-oyun musiqisinin mahnıya və əksinə, mahnıdan rəqs – oyun musiqisinə keçən, xalq musiqisində olduğu kimi, sonata formasında da əsas partiyanın rəqs ritmi mahnı forması ilə bir-birini tamamlayaraq gerçəkliyin tam mənzərəsini yaradır. Tematizmin zahiri qütblüyü zamanı, əsas və köməkçi partiyaların obraz məzmunu janr başlanğıcına söykənir, amma əsas partiya, bəstəkarın digər əsərlərində olduğu kimi, xüsusi rola – aparıcı rola ayrılır. İşləmədə onun dinamikası və inkişafı reprizaya təsir göstərir, onu kəsir, formanın bu hissəsini (sonata allegrosu) koda ilə qovuşdurur.

Sonatada ənənəvi konsertləşdirmə modeli ilə fərdiləşdirilmiş tematizmin qarşı-qarşıya qoyulması və konsert janrları üçün səciyyəvi olan fon və relyef – “ümumi hərəkət formaları” musiqiyə faktura-dinamik müxtəliflik bəxş edir.

Sonatanın II hissəsindəki lirik monoloqda ekspressiv xarakterli reçitativin giriş hissəsi lirik-dramatik orta hissəyə - kulminasiyaya gətirib çıxarır, musiqiyə xüsusi məna verir, təzadlı kənar hissələr fonunda onu əsas hissə kimi ayırır.



A.Rzayevin bütün yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan – orta hissədəki lirik başlanğıcın kulminasiyası onun bir çox əsərlərində öz təcəssümünü tapır.

Sonatanın Finalı beş hissəli Rondo formasındadır, burada təzadlı epizodlar, rəqsin sürət və inkişafında tonallıq məntiqli şəkildə müxtəlif janrlı obrazlarla əvəzlənir. Rondo forması rəngarəng obrazların, səhnələrin nümayişi üçün əlverişlidir. Özündə rəqsin hərəkət sürətini və skerso planlı gizli marş postunu uzlaşdırən nəqarətin çevik templi mövzusu bir-birinə təzadlı olan epizodlarla – aşıq mahnılarının təsiri altında rəqs epizodları ilə, skersioz-dramatik, qroteks çalarlı epizodlarla nəzərə çatdırılır.

Bəstəkarın populyar, parlaq, maraqlı əsərlərinə “Fortepiano və violon üçün konsert”i də aiddir.

Gənclik konsertləri – D.Kabalevskinin instrumental konsertləri “Triada”sı, Q.Qalınınin orkestrlə fortepiano üçün konserti (C-dur)) təcrübəsi və ənənəsinə söykənərək A.Rzayev, milli-səciyyəvi məzmunlu cəlbedici əsər yaratdı. Müasir musiqi leksikonuna müraciət edərək bəstəkar konsertdə onu özünün milli təfəkkürünün spesifikasiyası vasitəsilə dəyişdirir. Folklora fərdi-yaradıcı yanaşma prinsipi bəstəkarın ruhən xalqilik tematizmi ilə münasibətində onun mövqeyinin özünəməxsus maneralarının ifadə tərzini diqtə edir. Bu, mahnı-rəqs muğam obrazlılığının

transformasiyasında özünü göstərir. A.Rzayevin əsərinə xas olan janrlılıq təkcə əsərin xarakterini (ışıqlı, həyatsevər) deyil, həm də avropasayağı ifaçılığı nöqtəyi-nəzərindən qeyri-ənənəvi olan, lakin spesifik xalq instrumentalizminin səslənməsinə xas pianizmin bəzi cizgilərini müəyyənləşdirir. Yuxarıda konsertin gənc nəslə aid olması haqqında verilən məlumata əsasən, bütün hissələrin lakonikliyinə, müəllifin söykəndiyi forma və janrların isə bir qədər yüngülləşmiş şəkildə təmsil olunduğunun şahidiyik.

Konsert (C-dur) ənənəvi üçhissəlidir (I hissə – sonata allegro, II hissə – mürəkkəb üçhissəli, III hissə iki epizodlu final rondo), burada kənar hissələr – oynaq, hərəkətli, həyatsevər-şən, orta hissə – skersoz-lirikdir. Bütün hissələrin əsasını ruhu və xarakteri ilə xalq musiqisinə yaxın olan mahnı-rəqs janr melodiyaları təşkil edir. Janrlara bu cür yanaşma əvvəlcədən konsertin bütün inkişafını təyin edir ki, bu da əsərin bütün tərkib hissələrinə təsir göstərir. O, musiqidə emosional tona müəyyən ümumilik verir, bölmələr arasındakı təzadları “hamarlayır” (I hissədə sonata allegro nisbətən təzadlı mövzularla istisna təşkil edir).

Bununla yanaşı olaraq əsərin maksimal tamlığına can ataraq bəstəkar, tədricən intonasiya əlaqələrini inkişaf etdirir. Məsələn, Rondo (final) epizodundan olan mövzu I hissə Allegretto mövzusu ilə səsləşir.



Yaxud da, I hissənin başladığı dinamik yüksəlişli oktava gedişi leytonasiya anamlı mənə kəsb edir və transformasiya olunmuş şəkildə bir sıra epizodlarda təsadüf edilir. (II, III h.).



Əsərin vahidliyinə templərin qarşılıqlı əlaqəsi də xidmət edir, misal üçün, I və III hissələrdə Allegro əvəzinə Allegretto buna sübutdur.

Xalq musiqisi janr və formalarına söykənərək A.Rzayev onları öz dəst-xətti ilə “yeniləyir”, öz bədii düşüncə sisteminə “daxil edir”. Beləcə, adi janr-məişət, mahnı-rəqs mövzusu romantik, poetik, ya da kəskin skerso, qrotesklə səslənir. Bu iki janr inkişafa yardım edən təzad əmələ gətirir. Bəstəkar milli ladların xarakter dönmələrini major və minorun klassik sisteminə nəqş edərək onların ilkin əsasını dəyişdirir. Bunlara (major və minor ladlarına) “söykənərək” bəstəkar ladları özünəməxsus şəkildə tərtib edərək dəyişdirir, nadir hallarda isə ladi bütöv şəkildə təqdim edir. Bu əsas üzrə “nadir olmayan təzahür – çoxladlılıq yaranır”. A.Rzayev yaradıcılığının tədqiqatçısı S.Mustafayeva yazır, – o, “konsertdə bəzən yeni üslublu vəhdət səviyyəsinə yüksəlir”.¹

Belə ki, misal üçün, əsas partiyaya “Rast” və “Segah” ladi üçün səciyyəvi olan, harmonik fonda səslənən oxumalar “hörü-lüb” ki, burada da ani “dönüşlər” açıq-aşkar nəzərə çarpır. Ostinant ritmik fon səslənməyə təkcə şiddətli kəskinlik vermir, həm də inkişafın fasiləsizliyi hissiyyatını yaradır. “Bayatı-Şiraz” və “Humayun” birgə ladındakı əsas partiyaya zidd olan köməkçi partiya funksionallıq nöqteyi-nəzərindən tonika-dominanta əla-

¹ Mustafayeva S. Azər Rzayev. Həyat və yaradıcılığının səhifələri. – Bakı: Şirvanəşr, 1999, s. 46.

qəsi kimi təqdim edilir. Əvvəldə də qeyd edildiyi kimi, bəstəkar təkcə ladın bütöv, ardıcıl genişləndirilmiş prinsip yolu ilə getmir, eləcə də konsertin musiqi materialına “hopan” lad oxumalarını xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan müəyyən melodik normalara uyğun şəkildə inkişaf etdirir. Belə ki, ayrı-ayrı pillələrin variantlı intonasiyalaşdırılmasının nəticəsi kimi səsin intensiv surətdə tembr “boyanması”nı, “mikrointervallaşması”nı misal çəkə bilərik. Bu sıraya mütləq registr dəyişikliyi ilə əlaqədar olan registr modulyasiyasının bir lad şkalasından digərinə keçidi aid edilir. Bu və ya digər lad-intonasiya oxumalarının genişlənməsi prosesi gedişində meydana çıxan harmoniyaların əmələ gəlməsində lad melodiylarının rolu böyükdür. Akkordlar cəmlənərək eyni vaxtda melodik oxumalar şəklində səslənir. Xalq-milli və ümumavropa musiqisi sintez improvizasiyasının ifadə tərzində, forma aydınlığında, məntiqiliyində, metroritmin dəqiqliyi zamanında aşkara çıxır.

Xalq musiqisinin təsiri əsərin formasında da izlənilir, belə ki, əsas partiya vahid tematik materialda üçhissəlidir, burada nəqarətli-oxumanın xalq-mahnı üslubundan köməkçi partiyanın ikihissəli formasınadək olan orta hissəsi əsas partiyanın inkişafı kimi nəzərə çatdırılır.

Konsertin musiqisinin başlıca xüsusiyyətlərindən biri onun melodiyaşdır. Onun tərkibində olan melodik genişlənmənin xalq musiqisinə xas olan bütün prinsip üsulları həyata keçirilir, ornament (forşlaq, trel, mordent) fəndlərindən istifadə edilir.

Fortepiano üslubu bəstəkarın düşüncəsinin folklor istiqamətliyi ilə müəyyən edilir. “Klassik ənənələrə yiyələnməklə, müasir bəstənin bir çox nailiyyətlərini əxz etməklə, A.Rzayev, folklor səs-yaradıcılıq normalarını spesifik tərzdə realizə edərək, fortepiano yazısı səviyyəsində özünəməxsus surətdə gerçəkləşdirdi”.¹

Bəstəkarın milli musiqi materiallarından maraqla istifadə edərək bəstələdiyi zəngin melodik “Fortepiano konsert”i Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində milli fortepiano konserti

¹ İlk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda səsləndi (1990).

fondunu zənginləşdirdi, onun tarixinə ən uğurlu səhifələrdən biri kimi yazıldı..

“Violin, viola və simfonik orkestr üçün ikili konsert” yaradıcılıq diapazonunun zənginləşməsi, simfonizmin inkişafı, musiqi dilinin drammatizmi, kəskinliyi bəstəkarın ustalıq məharətinin artması və həyata baxışının dəyişilməsinin sübutudur”.¹ Instrumental musiqi tarixində bu əsər, yuxarıda söylənilən belə tərkibli alətlər üçün yazılmış ilk konsertdir. Konsert bəstəkarın anası Həqiqət Rzayevanın xatirəsinə həsr olunub. Birlissəli konsert (c-moll) “Sonata-allegro”sunun hər bir hissəsi milli musiqi xüsusiyyətləri ilə sevilən bəstəkarın fərdi dəst-xəttini təcəssüm etdirir. O, ənənəvi konsertlər kimi, “Sonata Allegro” üçün tipik olan əsas partiyanın köməkçi partiya ilə qovuşma atributları forma və üslubunda yazılmışdır. Sonradan alt partiyası bəstəkar tərəfindən violençələ dəyişdirildi.

Konsert proqramlı və xalq musiqisinin təsiri altında yazıldığından, burada muğam özəllikləri çox böyükdür.

Konsertin, Həqiqət Rzayeva tərəfindən yaradılmış obrazlarla bağlı olan girişi (n. pr. s. 45) dinləyiciləri təzadlı əbədi mövzuya – möhtəşəmlik və faciəvi qaçılmazlıq, istedadın gücü və insanın ölüm qarşısında acizliyinin təhkiyəsinə hazırlayır.



Giriş mövzusu rəvan şəkildə dramatik, kədərli tərzdə xanəndə qızın çox gözəl sənətindən bəhs edən əsas partiyaya keçir.

¹ Mustafayeva S. Azər Rzayev. Həyat və yaradıcılığının səhifələri. – Bakı. Şirvanəşr, 1999, s. 46.



Oxuma məşqli əsas partiyanın reçitativ-deklamasialı giriş mövzusunun zahiri təzadlılığına baxmayaraq, hər iki mövzu ayrı-ayrı motivlərlə – kadensiyavari intonasiyalarla, oxumalarla birləşdirilib. Əsərin Çahargah muğamının parlaq ifadə olunmuş intonasiya əsasına malik köməkçi partiyası öz xarakteri etibarilə xalq ağılarına yaxındır.

Konsertin məzmununun proqramlılığı ilə şərtlənən musiqi mövzularının oxşarlığı melodik monointonasiyalılığa əsaslanan muğama söykənir. Məhz muğam – muğamvarilik “ümumiləşdirici janr olaraq bir çox prinsipləri – bu tematizmin inkişaf üsullarını müəyyənləşdirdi.”¹ Bundan əlavə, muğamın inkişaf qanunauyğunluqlarına əsaslanan çoxintonasiyalı inkişaf tipi də həmçinin, hissələrin üzvi surətdə birləşməsi və bütövlüyü amildir. Bütün konsertlərdə olduğu kimi, burada solo alətlərdən –violin və altdan ustalıqla istifadə edilməsi diqqət mərkəzindədir.

Konsert janrında yaradılmış sonuncu ən böyük əsər Üç violin və simfonik orkestr üçün Konsert oldu. Bu, Azərbaycan instrumental musiqisi tarixində üç violinin solo ifası üçün yazılan ilk nümunədir. Bəstəkarın klassik normativlər üzərində yaradılmış digər əsərləri kimi konsert simfonikliyə olan parlaq ifadə edilmiş təmayülü ilə fərqlənir ki, bu da, əvvəldə qeyd edildiyi kimi, xalq musiqi təfəkkürünün qanunauyğunluqları ilə bağlı materialın inkişaf prinsiplərinin müəyyən xüsusiyyətləri ilə diktə olunurdu. Konsertdə əsas diqqət virtuoz imkanların meydana çıxardığı geniş solo partiyalara, kadensiyalarla zəngin surətdə təqdim edilmiş solo alətlərə verilmişdir və burada solo alətlər arasında özünəməxsus yarış yer alır.

Olduqca zəngin melodik, harmonik dilinin xüsusi koloriti ilə fərqlənən bu əsər Azərbaycan instrumental musiqisində öz layiqli yerini tutmuşdur.

¹ Мустафаева С. Азер Рзаев – страницы жизни и творчества. – Баку: Ширваннешр, 1999, с. 46.

Simfonik yaradıcılığı

Bəstəkarın yaradıcı üslubunun təkamülündə onun simfonik əsərləri də az rol oynamamışdır.

Azərbaycan instrumental musiqisinə əvəzedilməz töhfələr verən A.Rzayev orkestrdə səslənmənin xarakterini nəzərə alaraq, alətlərin imkanlarından geniş istifadə etməklə simfonik musiqinin parlaq nümunələrini ərsəyə gətirmişdir.

Əsərlərindəki konsertlik, konsert təqdim etmək prinsipləri, instrumental solonun xüsusi rolu kimi səciyyəvi cizgilər onun poemalarında (“Alt və simfonik orkestr və üçün poema”, solo udlu “Nəsimi” poeması və i. a.) öz əksini tapmışdır.

Qütblü, obrazlı-janrlı mövzuların uğurlu şəkildə uzlaşması, demək olar ki, çox vaxt xalq mahnıvariliyi və muğamlardan gələn incə lirizm bəstəkarın simfonik musiqisində də öz parlaq təəcəssümünü tapmışdır. Bəstəkar tərəfindən geniş istifadə edilən janr-məişət tematizminin spesifik cizgiləri və inkişaf prinsipləri, onun musiqisini zənginləşdirmiş və musiqidə ənənəvi klassik silsilələr çərçivəsində yeni ifadə formaları tapmaqda sənətkara kömək etmişdir.

“Atamın xatirəsinə” poeması kamera orkestri üçün bəstələnmiş və bəstəkarın atasına həsr olunmuşdur. Əsər kədərli-lirik xassəlidir, burada bəstəkarın qəlb ağrıları, itkinin acısı, atası ilə bağlı xatirələri yer almışdır. Duyğuların emosionallığına, ekspressivliyinə baxmayaraq, musiqi A.Rzayevin dəst-xəttinə xas olan ölçü hissəsinə malikdir.

Poemada giriş mövzusu mühüm rol oynayır, o təkcə əsərin intonasiya özəyi deyil, həm də özündə başlıca dramaturji tərkibi ehtiva edir. Təsədüfi deyil ki, girişin mövzusu köməkçi partiyanın musiqi materialına da müdaxilə edir və işlənmənin kulminasiyasında səslənir.

Ekspressiv improvizasiyalı intonasiyaların ardınca lamintoz intonasiyalar və faqotun kədərli monoloqu səslənir, əsərin leytoqramı olaraq çıxış edir. Parlaq əsas partiya ilə özündə ekspressiv qüssəni təəcəssüm etdirən köməkçi partiya qarşı – qarşıya qoyulmuşdur.

Ekspozisiyanın gərgin emosional ab-havası işlənməni də əhatə edir ki, burada əhəmiyyətli dərəcədə köməkçi partiya tərəfindən hazırlanmış dinamik major xassəli birinci epizod (işlənmə iki bölmədən ibarətdir) əsərin qəmli başlanğıcının kulminasiyasını təşkil edən ikinci epizoda – fuqatoya keçid alır. Kəskin triton intonasiyalı köməkçi partiya işlənməni başa çatdırır və yerini repriza bölümündə əsas partiyaya verir. Poemanın bu düzümlü proqramlı şəkildə düşünülərək bəstələnmişdir – faciə, kədər öz yerini həyata inama verir və bütün bu faciədən sonra atanın parlaq obrazı təcəssüm etdirilir. Reprizada əsas partiyanın mövzusunda gedən koda işıqlı başlanğıcın himni kimi səslənir.

Poemanın proqramı bəstəkarı ənənəvi sonata formasının yaradıcı-fərdi təfsirinə yönəlmişdir. Burada tonal repriza yoxdur, yalnız obrazlı-emosional repriza vardır. Fərdi oxunma ilə həm obrazların “paylaşdırılması”, həm də onların dramaturji funksiyaları əlaqəlidir. Əsərin lad-harmonik dili də proqrama uyğundur. Kəskin dissonans səslənmələrə əsaslanan lad-harmonik dil qeyri-sabit tonal plana gətirib çıxarır.

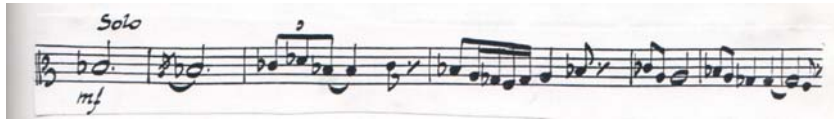
A.Rzayev Poemada folklorla da fərdi yaradıcı surətdə yanaşmışdır. Girişdə ümumavropa lamentoz üslubunun kanonları ilə üzvi şəkildə sintezləşdirilmiş muğam intonasiyaları əsas partiyada da öz ifadəsini tapmışlar. Beləliklə, Poemanın melodikasının əsasını musiqi dilinin klassik ifadə vasitələri və kəskin dissonans səslərlə əhatə olunmuş muğamın təbii səslənməsi təşkil edir. Bu Poemada da bəstəkar alətlərin solosu xüsusi diqqət yetirmişdir, belə ki, faciəvi kulminasiyadan sonra violinin solosu, əsas partiyada ingilis sümsüyünün solosu, girişin mövzusunda faqot və fleytanın monoloqu səsləndirilərək nəzərə çatdırılır. 1973-cü ilin martında Azər Rzayev Şərqi böyük şairi Nəsiminin 600 illiyinə həsr olunmuş Simfonik orkestr, ud və qıraətçinin solosu üçün “Nəsimi” poemasını yaratdı. Nəsiminin ayrı-ayrı qəzəllərindəki beytlərdən istifadə etməklə Azər Rzayev, poemada Nəsiminin kədərli-lirik həyat yolundan, əzablarından və faciəvi ölümündən söz açır.

Udun ifasındakı muğam improvizələri fonunda qıraətçiyə həvalə edilmiş məhəbbət qəzəllərində itkinin ağrısı, inamın mü-

hümlüyü, ruhun dəyanəti kimi səciyyəvi cəhətlər xüsusi kədərli dramatik xarakter kəsb edir. Poemanın əsas ideyasını açan A.Rzayev ölümü – həyat dəyərinin idrakına, şəhər qüvvələrin zülmünü – ruhi sarsılmazlığa qarşı qoyaraq insan ruhunun əzəmətini tərənnüm edir, Bəstəkar bu poemada gerçək muğam hissələrindən (Hümayun muğamı) sitatlar gətirir ki, bu da “Nəsimi”ni digər poemalardan fərqləndirir. Solo udun ifasında səslənən Hümayun muğamının fraqmentləri fonunda qiraətçi Nəsiminin qəzəllərindən parçaları oxuyur ki, bu da poemanın aparıcı ideyasını bir tezis şəklində təqdim edir. Solo udun fonunda səslənən epizodlar da daxil olmaqla, bəstəkar musiqisi, xalq musiqisinin, özəlliklə də muğam-mahnı intonasiyalarının intonasiya materialını daha qabarıq və parlaq ifadə edir. Nəsimi şeirinin qiraətindən sonra giriş səslənir ki, bu da iki bir-birinə qarşı duran təzadlı qüvvənin-feodal dünyası və Nəsiminin simasında əzabkeş xalqın ekspozisiyasıdır. Kəskin sərt mövzunun qarşısına leyintonasiya mənası kəsb edən qəmli mövzu (simli alətlər) çıxarılır.



Poemanın obrazlı-emosional mərkəzi şairin faciəsi və dühası barədə kədərli rəvayət kimi səslənən Andante-dir. Ekspressiv səslənən Andante-nin musiqisi muğamı ifa edən udun müşayiəti altında qiraətçinin qəzəlləri ilə həşiyələnib.



Poemanın əsas obrazları dramatik səslənən Allegro bölümündə toqquşurlar. Bu mövzuların toqquşmasında fuqatodan istifadə etməklə bəstəkar, poemanın obrazlarını köklü dəyişikliklərə, qarşıdurmalara məruz qoyur. Musiqinin drammatizmi disso-

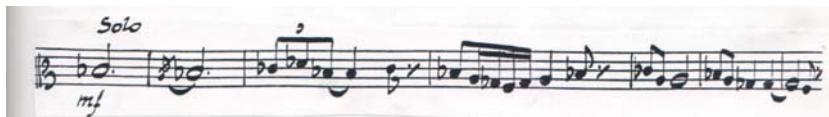
nant harmoniya, metroritmin sürətli dəyişkənliyi, zərb alətlərinin ritmik vurğuları, tembr müxtəlifliyi ilə qeyd edilir.

Girişin qayıdışı epiloq funksiyasını yerinə yetirərək keçmiş hadisələrə dair rəvayəti yekunlaşdırır. Poemanın, qəzəllərlə əlaqəli olan musiqisinin proqramlılığı qəzəllərin məzmununu illüstrasiya etməyərək yalnız musiqili-dramaturji məzmunu açıqlayır.

Lirik nəqli obrazlarla bağlı olan ifadənin muğam üslubu poemanın bütöv muğamı xatırladan və lirik obrazı (Andante) mayeni əvəz edən strukturuna (beşhissəli konsentrik forma) təsir edib. Udun ifasındakı muğam improvizə epizodları musiqiyə kədərli rəvayət səciyyəsi verir. Muğam improvizələrinin ayrı-ayrı epizodlar şəklində simfonik partituraya daxil edilməsi Azərbaycan musiqisində ilk təcrübə idi və bəstəkar tərəfindən elə dəqiq, zövqlə icra edilmişdi ki, bu, Poemaya xüsusi kolorit verərək, bədii təəssüratı gücləndirirdi.

Alt və kamera orkestri üçün poema parlaq melodizmi, harmonik və orkestr rənglərinin bolluğu ilə bəstəkarın maraqlı lirik-dramatik əsərlərindən biridir. Parlaq ifadə olunmuş muğam-improvizə cizgiləri bəstəkarı Poemanın, musiqi materialının strukturunda təbii sərbəst axarı ilə ifadə olunmuş obraz məzmununun rahat kompozisiya formasında təcəssümünə gətirib çıxardı. Belə ki, əsərin ideya məzmunu alt və orkestrin ekspressiv-ifadəli monoloq formalarında verilib – burada kulminasiya epizodlarının coşqun-ekspressiv obrazları alt partiyalarında, kədərli, qəmli düşüncələr orkestrin ifasında cəmləşib.

Poemanın obrazlı-emosional dünyası – kədər, qüssə, işıq, ekspressiya melodikanın improvizasiyalı ifadə tərzində açıqlanır. Çahargah muğamında altın partiyasına həvalə olunmuş deklamasiya xarakterli giriş monoloqu bütün poemanı əhatə edərək, onun lirik-dramatik, nəqli səciyyəsinə yekunlaşdırır. Altın partiyasının girişin bədii əsasını təşkil edən improvizə -variant ifadə tərzinə malik kədərli ağı obrazları ilə bağlı Largo epizoduna keçir. Böyük və kiçik sekunda intonasiyalarına əsaslanan bu mövzu, leyintonasiya anlamına gəlir və “psixoloji” amil kimi bütün poemanın lirik başlanğıcını gücləndirir.



Poemanın Giriş mövzusu ilə əhatə olunması və Largo mövzusunun kəsb elədiyi o dramaturji funksiya bütün əsərə sirayət edərək, ona (əsərə) bütövlük verir.

Beləliklə, Poemanın konsentrik beşhissəli forması, özünün muğam kompozisiyalarını xatırladan aparıcı lirik obrazı ilə bütöv bədii təzahür kimi təqdim edilir. Bununla bərabər, Poemanın nəqli dili, ağır tempi hisslərin üstünlüyü (kompozisiyanın mərkəzindəki fuqato istisna olmaqla) muğamla yanaşı qədim el mahnıları, dastan və ağılarında xüsusiyyətlərindən yaradıcı şəkildə istifadə etməyə şərait yaradır.

Orkestr partiyalarının və violonçelin virtuos partiyasının diaqramlarında ifadə olunmuş parlaq konsertlilik Poemanı fərqləndirir. Parlaq, dinamik əsas və lirik, muğamvari köməkçi partiyaların obrazlarının təzadlılığı, hər iki partiyanın qarşıdurmasına imkan yaradaraq və violonçel partiyasının virtuosluğunu nümayiş etdirir. Bu minvalla, muğam-improvizə üslubu tipik instrumental virtuosluqla bəhm musiqiyə xüsusi parlaqlıq verir: muğamvarilik və muğam melosunun bütün tipləri, melodiklik, reçitativ deklamasiya tipli kantilenlik, violonçelin, bütün reqistrlərindən istifadə etməklə, gözəçarpan ekspressiv frazalar ilə səslənməsi və s.

Bəstəkarın digər bir əsəri olan İki solist, orqan və altı litavr üçün Poema konsert tipli əsər kimi xüsusi maraq doğurur.

Poemada sonata formasının struktur-kompozisiya xüsusiyyətlərinə əməl olunaraq, digər sonatalarda olduğu kimi təzadlı növbələşmədə əsərin obraz-emosional məzmunu açıqlanır. Digər əsərlərdə olduğu kimi, fuqato sonata formasının kulminasiya mərkəzi olaraq Poemanın mövzusunun metrik və tembrli inkişafını ehtiva edir. Girişdə altı notdan ibarət akkordların səslənməsinə çox mühüm əhəmiyyət verilir. Poemada müxtəlif variantlarda səslənən özünəməxsus “leytkompleks” bütün mövzularda səslənir. Digərlərində olduğu kimi, bu poemada da bəstəkar həm orkestrin, həm də ayrı-ayrı alətlərin səslənmə imkanlarının dərinliyini və səslənmə xarakterini bir daha nümayiş etdirir. Buna

misal olaraq, geniş solo partiyaları, kadensiyaları göstərmək olar ki, burada alətlərin virtuoz imkanları parlaq surətdə açılır. A.Rzayevin musiqi materialının metroritmik dəyişikliyi sahəsində olan peşəkarlığı litavrın ifası zamanı xüsusilə nəzərə çarpır.

Bəstəkarın yaradıcılığının neoklassik təmayülləri musiqi materialının melodiya və akkompanementlə bölüşdürülməsində əyani görünür, belə ki, bunu əsas və köməkçi partiyanın ifadəsində müşahidə etmək mümkündür. Hərəkətin dinamikası, harmonik dilin kəskinliyi, metroritmik zənginlik, müasir musiqi dilinə xas olan müntəzəm ostinato neoklassik tendensiyalarla bağlıdır. Belə ki, bütün bu üsullar A. Rzayevdə milli təfəkkürün prizmasından süzülür.

“Bakı-90” simfoniyasında bəstəkar, Bakıdakı 90-cı illərin faciəvi hadisələrinə toxunmuşdur.¹ Xalqın həyatında dəhşətli hadisələr, ordunun hücumu, günahsız insanların tank tırılları altında, evlərdə, küçələrdə həlak olması səhnələri bu faciəvi əsərdə öz əksini tapmışdır. Eyni zamanda da xalq ruhunun əyilməzliyi ideyası bütün əsər boyu qırmızı xətlə keçir. Səmimiliyi, ifadələrinin şəffaf reallığı, melodik dilin zənginliyi, rəngarəng düşüncə tərz, harmonik, polifonik musiqi vasitələri ilə çatdırmaq ustalığı, bütün bu keyfiyyətlər, simfoniyanı 90-cı illərdə yazılmış genişmiqyaslı əsərlər sırasına aid etməyə əsas verir.

Belə nəhəng mövzunun təcəssüm etdirilməsi bəstəkarə, ənənəvi janrın sərhədlərini genişləndirməyə və onu fərdi-yaradıcı dəst-xətti ilə zənginləşdirməyə imkan yaratdı.

Quruluşuna görə ikihissəli olan simfoniya Azər Rzayev ənənəvi sonata-simfonik silsilənin bütün xüsusiyyətlərinin sərbəst təfsirini verib. İlk dəfə olaraq bəstəkar tərəfindən simfonik janrda dua oxuyan müəzzinin avazını xatırladan solist-xanəndə tətbiq edilir. Bu oxuma-kollaj (S. Mustafayevanın təbirincə) bəstəkarın xalqın yaddaşını, ruhunu təcəssüm etdirən gözəl tapıntılarından biridir. Bu, dinləyicini baş vermiş hadisələrin dəhşətindən uzaqlaşdıran şəfqətə, səbrə, xeyirxahlığa yönəlmiş bir çağırıdır.

¹ Bəstəkarın 60 illiyi ilə əlaqədar, əsər 1990-cı ilin noyabr ayında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında səslənmişdir.

Simfoniya iki hissədən ibarətdir, xalqın həyatının iki dövründən bəhs edir: – dinc həyat və dəhşət doğuran faciədən. Simfoniyanın özəlliklərindən biri – qeyri-adi bütövlük və əsərin hissələrinin vəhdətidir ki, bunlara təşkiledici rol oynayan leytritmlər, zərb alətlərinin ley-tembrləri və tematik, ritmik, tembr tağları prinsipləri kimi üsullar yardım edir. Əsəri təşkil edən bütün komponentlər faciəvi hadisələr haqqında parlaq, inandırıcı şəkildə söz açır, silsiləni vahid tam halına gətirərək, bütün detalları bədii vəhdətin inkişafına tabe etdirir. Simfoniyanın məzmunu klassik sonata formasında açıqlanır. Bas-klarnet və kontr-faqotda həyəcanla səslənən giriş, litavrların qlissandosı, simli alətlər partiyasında triton intervalı intizar hissiyyatını yaradır. Qətiyyətli əsas partiya, işlənmənin kulminasiya epizodunda böyük vüsət kəsb edərək, partiyaların həmahəng səslənməsində xalqın geniş obrazının təsvirini verir. Qısa bağlayıcı mövzu ingilis sümsüsü ilə saksofonun birlikdə səsləndirdiyi köməkçi partiyayı hazırlayaraq həyəcan hissi yaradır. Formanın mərkəzində geniş işlənmədə əsas və köməkçi partiyalar qovuşur. Bu iki mövzuya qarşı kontrapunkt olaraq, sinkopalı harmoniyalar durur ki, onun da əsasında təhlükəli xəbərdarlığı xatırladan triton intervalı dayanır.

Sonata formasının reprizası əslində möhtəşəm işlənmədən sonra tənəzzülə uğrayaraq, birinci hissəni giriş mövzusunda tamamlayır, sonda isə fuqatodan üç xanə həyəcanla səslənir. Bütün bunlar sonata formasını möhkəmlədən dramatik düynü bağlayaraq əsərin bədii tamlığına xidmət edir.

İkinci hissə – hissələrin və bütövlükdə bütün hissənin quruluş prinsipinə, tematizminə görə novator səciyyəlidir.

Yüksələn fazanın kulminasiyaya doğru və enmə (“muğam” üçün daha tipik olan struktur) prinsipi üzrə qurulmuş musiqi materialı təfsiri koda bölməsinə gətirib çıxarır. Bu bölmə sanki iki hissəyə ayrılıb. Birincisi, baş verən hadisələrin mənzərəsi, ikincisi sanki subyektiv olan, hadisələrin dərk edilməsi. Mərkəzdə dəhşətli faciələrdir – tanklar, dəfn mərasimləri, dərdli nümayişlər, inilti və fəryad intonasiyaları, k 2, k 3 intervalları ilə seçilmiş ağıllar, oxumalardır.

Hadisələrin bütün dəhşəti vahid səs tablosunda cəmləşir ki, o da “tam-tam” zərbələri fonunda, “Allahü-Əkbər” sədalı oxuma ilə tamamlanır.

Bu simfoniya simfonik orkestrin bütün alətləri cəlb olunmuşdur: qəmgin-kədərli bas-klarnet, kontr-faqot, litavrların qlisandosı, simlilərin və ağac nəfəs alətlərinin partiyasında üçton intervalları.

Bu əsərlər ənənəvi janr və formaların A.Rzayev tərəfindən fərdi şəkildə həll edildiyinin bariz nümunəsidir. Bütün bunlar bəstəkar instrumental musiqini zənginləşdirmək və xalq musiqisinə söykənməklə musiqi təfəkkürünün qanunauyğunluqlarına yaradıcı surətdə yanaşmaq imkanı vermişdir.

A.Rzayevin musiqisi haqqında bütün deyilənləri ümumiləşdirərək mühüm xüsusiyyətini, daha çox onun instrumental və vokal əsərlərində təzahür edən qabarıq janr başlanğıcını qeyd etmək lazımdır. Janr başlanğıcını bəstəkarın əsərlərində musiqi dilinin və formasının bir çox özəllikləri müəyyənləşdirir. Bu zaman iki janr – xalis muğam və rəqs başlıca rol oynayır ki, bunlar nəinki bir yerdə səslənir, həm də bəzən qarşılaşaraq üzvi sintezdə bir-biri ilə kəsişirlər. Muğam, melodik inkişaf vasitəsi kimi bəstəkarın melodik üslubunda əhəmiyyətli rol oynayır, onun mövzularına xüsusi sərbəstlik, “geniş nəfəs” verir. Azər Rzayevin musiqisinə səciyyəvi olan melodik ornamentallıq da öz başlanğıcını muğam melosundan götürür. Lakin, ən mühümü odur ki, monointonasiya musiqi inkişafının muğam prinsipi Azər Rzayevin simfonik üslubuna təsir göstərir, ona skvoznoy inkişaf səciyyəsi bəxş edir ki, bu da bəstəkarın simfonik yaradıcılığının yüksək keyfiyyətindən xəbər verir.

XI fəsil
OQTAY KAZIMI
(1932-2010)



Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, istedadlı bəstəkar Oqtay Məmməd oğlu Kazimi (Kazımov, 27.12.1932 – 09.08.2010) musiqi sənətimizdə öz yeri, öz mövqeyi olan, özünə-məxsus bədii dəst-xətti, üslubu ilə seçilən, Vətəninə, torpağına, xalqını dərin məhəbbətlə sevən bəstəkarlardandır. O.Kazimi mahnı bəstəkarı kimi tanınsa da, onun yaradıcılıq diapazonu çox genişdir. Bəstəkar səhnə əsərləri, simfonik, kamera-instrumental, xor və vokal musiqi nümunələri yaratmışdır. Azərbaycan milli simfonizminin yaranması və inkişafında böyük rolu olan bəstəkar Cövdət Hacıyevin yetirməsi O.Kazimi öz qələmini əksər janrlarda sınamışdır.

O.Kaziminin yaradıcılığı mövzu, obraz-emosional məzmun, janr və forma, kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə çox zəngindir. O, yaradıcılığında milli lad-intonasiya sistemi ilə müasir ifadə vasitələrini üzvi surətdə birləşdirməyə nail olmuşdur.

İlk növbədə, bəstəkarın zərb alətlərində solo ifa üçün nəzərdə tutulmuş “Şən təbilçi” əsəri maraq doğurur. Musiqinin, daha doğrusu melodiyanın iştirak etmədiyi bir alət üçün tək ritmin imkanlarından istifadə edərək əsər yaratmaq O.Kazımının yaradıcı şəxsiyyətinin rəngarəng və qeyri-adi tərəflərini üzə çıxarır. Burada alətin imkanlarından maksimal yararlanmaqla yanaşı, maraqlı ritmik fiqurasiyalar vasitəsilə obraz yaratmaq qabiliyyəti orijinal və qeyri-adi bir istedadla malik sənətkardan xəbər verir.

Bəstəkarın yaradıcılığında qəhrəmanlıq və Qarabağ mövzusunda yazılan əsərlər var. Bu mövzular Azərbaycan incəsənətində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən sahələrdən biridir. Vətənimizin dilbər guşəsi ilə bağlı olan Qarabağ mövzusu isə Azərbaycan tarixinin qanlı səhifələrindən biridir.

Yaratdığı hər bir əsərdə obraza, məzmunla xüsusi əhəmiyyət verən bəstəkar bu ideyanı kiçik mahnıdan böyük simfoniya kimi reallaşdırmaq üçün dövrün avanqard təmayüllərindən başlamış xalq musiqisinin rəngarəng janrlarına qədər qazanılmış bütün təcrübələrini səfərbər etmişdir.

Bəstəkarın novatorluğu təkcə onun müraciət etdiyi yeni janrlarla ölçülmür. O.Kazım bu janrların ideya-obraz aləmini dinləyicinin qəlbinə nüfuz edən ifadə vasitələri ilə çatdırmağı bacarır. Onun musiqi üslubunda müasir musiqi ifadə vasitələri xalq musiqisi ilə qovuşaraq gözəl melodik dillə zənginləşir. Obrazların daxili aləmi, emosional-psixoloji dünyası xalqın başa düşəcəyi bir dildə açılır.

Həyat və yaradıcılığı

Oqtay Məmməd oğlu Kazım 27 dekabr 1932-ci ildə Astara şəhərində anadan olmuşdur. Uşaqlıq illərində musiqiyə həvəs göstərən bəstəkar yerli qəzetlərdən birinə verdiyi müsahibəsində o illəri belə xatırlayır: “Uşaqlığım qaynar keçib. Əksər uşaqlar kimi mən də nadinc olmuşam. Amma musiqiyə qarşı marağım həmişə güclü olub. O vaxt Astarada musiqi məktəbi olmadığından orta məktəbin elə ilk siniflərindən özüm üçün tar çalmaq öyrənir, kitabxanalardan not kitabları alıb maraqlanırdım. İbtidai

musiqi məktəbində oxumağıma baxmayaraq, 1951-ci ildə A.Zeynallı adına musiqi məktəbinə (indiki Musiqi Kolleci) daxil oldum. Mən hələ 6-7-ci siniflərdə oxuyarkən sinif yoldaşlarım Fərman Ağasiyev və Adil Məlikovla birlikdə konsertlər verirdik. Sonradan Adil opera artisti, mənə bəstəkar oldum”.

Əslən Cənubi Azərbaycandan olan Kəblə Teymur mal-mülkünü sovetlərə verdikdən sonra Astarada tikdiyi kiçik mülkündə məskunlaşır. O zaman heç kimin ağlına belə gəlməzdi ki, bu ev, bu ocaq Azərbaycanın mədəniyyət aləminə, musiqi dünyasına öz yaradıcılığı və mövqeyi ilə seçiləcək bir bəstəkar bəxş edəcək. Dünyaya gəldiyi gün mühasib işləyən atası Məmməd, o qədər sevinir ki, bu sevinci evin divarına həkk edir – 27.12.1932. Bu, Oqtayın varlığını təsdiq edən ilk sənəd olur. Onun uşaqlıq illəri ilk baxışdan heç nə ilə diqqəti cəlb etməyən bu evdə keçir. Həkim işləyən anası Rəhilə xanımın bayatı, nağıl və mahnıları ilə böyüyür. Ailədə halallıq və mənəvi saflıq, dini dəyərlərə, adət-ənənələrə ehtiram canına, qanına hopur. Hər dəfə dinlədiyi yeni nağıl, eşitdiyi yeni bayatı duyğularında, düşüncələrində, ruhunun ən dərin qatlarından gələn bir himn kimi səslənir. Ağac bu-daqlarından, taxtalardan düzəltdiyi tar alətində balaca Oqtay sevrək musiqi ifa etməyə çalışırdı. Özünü hər an bu səslərin mövcud olduğu aləmdə hiss edir və bu səslərin hər biri onun ürəyində döyünürdü.

Yaradıcılığının ümumi səciyyəsi

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndələrindən biri olmuş Oktay Kazımının yaradıcılığı XX əsrin təxminən 60-cı illərindən yeni minilliyin ilk onilliyi də daxil olmaqla 50 ilə qədər davam etmişdir. Bütün bu onilliklər ərzində bəstəkarın müxtəlif janr və üslublarda yazdığı ən yaxşı əsərləri zamanın nəbzini tutmuş və geniş dinləyici auditoriyasının dərin hüsn-rəğbətini qazanmışdır.

O.Kazimi əsasən mahnı janrının kamil ustadı kimi tanınmış və sevilmişdir. Onun bu janrda yazdığı yüzlərlə inciləri ən məşhur müğənni və kollektivlərin repertuarını bəzəmiş, müxtəlif il-

lərdə nəşr olunmuş not məcmuələri sayəsində daha çox şöhrət tapmışdır. Lakin bəstəkarın daima axtarışlarla dolu olan yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda onun zaman-zaman orkestr, xor, fortepiano əsərlərinə və teatr musiqisinə müraciət etdiyini görə bilərik. O.Kazımı zamanəsinin bir sıra aktual mövzularının bədii inikasına nail olmaq üçün müvafiq ifadə vasitələrinə və çeşidli üslublara həvəslə müraciət etmişdir.

O.Kazımının yaradıcılığında iki istiqamət özünü parlaq şəkildə göstərir. Burada həm klassik bəstəkarlıq texnikasının tətbiq olunduğu kiçik və iri formalı musiqi janrları, həm də estrada-caz musiqisinə məxsus musiqi janrlarının, xüsusən geniş auditoriya kütləsi üçün nəzərdə tutulan kütləvi mahnı janrı özünə-məxsus bədii əhəmiyyətini saxlayaraq dinləyicilərin ixtiyarına verilmişdir.

O.Kazımının yaradıcılığında iki başlıca qaynaq qeyd olunur. Birinci folklor, ikinci isə estrada musiqisidir. XX əsrin 60-cı illəri üçün səciyyəvi olan bu iki təmayül bəstəkarın yaradıcılığında öz əksini tapır.

O.Kazımı hər şeydən əvvəl parlaq istedadla malik bəstəkarlarımızdan biri olmuşdur. Bu cəhət janrından asılı olmayaraq bəstəkarın bütün əsərlərinin bədii-təsir gücünü və cazibədarlığını müəyyən edir. Akademik B.Asafyevin təfsirində mahnıvarilik anlayışı həmin janrın həddlərini aşır və digər müxtəlif əsərlərdə də (məsələn, orkestr, fortepino və teatr əsərlərində) özünü göstərir.

O.Kazımının yaradıcılığında simfonik musiqi mahnı janrı qədər geniş yer tutmasa da, onun yaradıcılıq üslubunun formalaşmasında, bədii təfəkkürünün, düşüncə və hisslərinin ifadə olunmasında xüsusi rol oynamışdır. Əsas etibarilə proqramlı simfonizmə müraciət edən bəstəkar bu janrda müxtəlif məzmunlu əsərlər yaratmışdır. Bəstəkarın simfonik musiqisində vokal xətt aparıcı rol oynadığı üçün konkret süjet xəttinə malik əsərlərin sayı daha çoxdur. O.Kazımı simfonik orkestr üçün simfoniya ilə yanaşı rapsodiyalar, uvertürələr, simfonik süitlər bəstələmişdir. Bu əsərləri gözdən keçirdikdə bir daha bəstəkarın vokal təfəkkürünün qırmızı xətt kimi onların daxilindən keçdiyini və

əsrin əsas bədii-emosional aləmini ifadə edən vasitə kimi tətbiq olunduğunu görmək mümkündür. Məsələn, “Şəhidlər” simfoniyasında, 416-cı diviziyaya həsr olunmuş vokal-simfonik poemada xorun iştirakı əsrin emosional təsir gücünü artırmaqla yanaşı əsas süjet xəttinin ifadəçisi kimi çıxış edir.

Bəstəkarın çoxçeşidli əsərləri sırasında mahnı janrı xüsusi yer tutur. O.Kazımının vokal musiqiyə marağı digər əsərlərində də özünü büruzə verir. Bəstəkarın yaradıcılığı boyu bəstələdiyi və dillər əzbəri olan mahnılarının sayı təxminən 500-ə yaxındır. O.Kazımi yalnız dörd mahnı məcmuəsini nəşr etdirmişdir. Çap olunmuş mahnı məcmuələrində bəstəkarın 51 mahnısı toplanmışdır. Bu mahnılar müxtəlif illərdə yaransa da, müasir günümüzün tələblərinə cavab verir və gənc estrada ifaçılarının repertuarında geniş yer tutur.

O.Kazımının yaradıcılığında ən aparıcı janrlardan biri lirik mahnılardır. Əlbəttə ki, lirika özlüyündə çox geniş bir anlayışdır. Lirika təkcə məhəbbət mövzusunı əhatə etmir. Məhəbbət lirikası ilə yanaşı, insan hissləri, ana məhəbbəti, doğma torpağa məhəbbət mövzusu da lirik mahnılarda tərənnüm olunur. O.Kazımi öz mahnılarında həm də poetik mətnin daxili musiqisini tapmağa çalışmış, bu janrın ideya-bədii meyarlarını yüksəkdə saxlamağa çalışmışdır.

Musiqi tarixində mahnı janrının tarixi inkişafı həmişə bədii üslubun inkişafı ilə şərtlənən bir proses olmuşdur. Həqiqətən, həcm etibarilə çox kiçik, yığcam bir janr olan mahnı janrı bəstəkarların məsuliyyətini əskiltmir. Mahnı həmişə xalqın mənəviyyəti və zövqünün formalaşmasında böyük rol oynayır. Bu nöqteyi-nəzərdən bu janr hər zaman böyük maraq doğurmuş və bu sahə musiqişünaslığın aktual problemlərindən biri olaraq qalmaqdadır.

Simfonik yaradıcılığı

O.Kazımi yaradıcılığında simfonik musiqinin xüsusi yer tutması təsadüfi deyildir. Çünki O.Kazımi Azərbaycanda simfoniya janrının inkişafında xüsusi xidmətləri olan bəstəkar Cövdət Hacıyevdən dərs almışdır. Öz müəlliminin yaradıcılığından il-

hamlanan bəstəkar bu janrda bir sıra əsərlər yaratmışdır. C.Hacıyevin yaradıcılığı gənc bəstəkarların simfonik təfəkkürünün formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Bununla yanaşı, bəstəkarın olduqca fərqli musiqi janrlarına müraciət etməsi də müşahidə olunur. Bu baxımdan, O.Kazımi öz müəlliminin təcrübə və tövsiyələrindən yararlanaraq bütün yaradıcılığı boyu musiqinin bir sıra iri formalı janrlarında özünü sınamış və olduqca diqqətəlayiq və maraqlı əsərlər ərsəyə gətirmişdir. O.Kazımının yaradıcılığında simfoniyaaların mahnıvari nümunəsi öz əksini tapmışdır.

Onun simfonik musiqisində romantizm, proqramlı simfonizm ənənələri, melodik başlanğıcın ön planda durması, eləcə də müasir estrada musiqisinin müxtəlif janrlarının üslub xüsusiyyətləri, xalq musiqi janrlarının səciyyəvi cəhətləri öz əksini tapır. O.Kazımının simfonik musiqisi dövrünün müasirləri olan A.Əlizadə, R.Hacıyev, T.Quliyev, V.Adıgözəlov kimi bəstəkarların işıqlı musiqisi ilə səsləşir. Bu bəstəkarlar Azərbaycanda mahnı janrının ən gözəl nümunələrini yaratmış, bu janrın peşəkarlıq həddlərini müəyyənləşdirmişlər. Onları sadəcə mahnı janrı deyil, instrumental musiqi janrlarında da eyni səviyyədə uğur qazanması, simfonik və kamera-instrumental xəttin üslub xüsusiyyətlərinin yaxınlığı da birləşdirir.

Demək olar ki, bütün simfonik əsərlərində proqramlılıq prinsipinə əsaslanan bəstəkarın müraciət etdiyi mövzular olduqca rəngarəng və əhatəlidir. Burada vətən təbiətinin gözəllikləri, xalq məişət səhnələrinin, adət-ənənələrinin təsvir olunduğu əsərlərlə yanaşı, epik-qəhrəmani mövzulu simfonik əsərlərə rast gəlmək olar. Qəhrəmanlıq mövzusu bəstəkarın yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərini həm mövzu cəhətdən, həm də əsərlər arasında əlaqə yaradan müxtəlif ifadə vasitələri ilə birləşdirmiş olur. Bəstəkarın bu səpgili əsərlərində xalqın qəhrəmanlıq tarixinin müxtəlif səhifələri tərənnüm olunur.

Qəhrəmanlıq mövzusunun ən bariz nümunələrindən olan 416-cı diviziyanın qəhrəmanlığından bəhs edən vokal-simfonik poema (1980) ilə 1990-cı ildə yazılmış “Şəhidlər” simfoniyasını bir sıra cəhətlər birləşdirir. Birinci əsər Böyük Vətən Müharibəsi

kimi tarixdə qalan 1941-1945-ci illərdə keçmiş Sovet İttifaqının alman faşizmi ilə apardığı müharibədə azərbaycanlı əsgər və zabitlərdən ibarət 416 saylı diviziyanın qəhrəmanlığından bəhs edir. İkinci əsərdə isə tamamilə fərqli siyasi-ictimai vəziyyətdə və fərqli şərtlər altında baş verən hadisələrdə Azərbaycan dövlətinin azadlığı uğrunda canından keçən qorxmaz insanların fədakarlığı, igidliyi tərənnüm olunur. Bu iki əsəri birləşdirən əsas cəhət hər ikisində Azərbaycanın qəhrəman oğullarının igidliyinin tərənnüm olunmasıdır. Bəstəkar birinci əsərdə matəm səhnəsində istifadə etdiyi xor və solo nömrəsini ikinci əsərdə də eyni məqamda olduğu kimi səsləndirmişdir. Burada sətiraltı məqam diqqəti cəlb edir. Sanki O.Kazımi bu musiqi nümunəsini məhz şəhidlərimizə həsr olunmuş əsərdə olduğu kimi saxlamaqla keçmiş hakimiyyətin nümayəndələrinə bir mesaj göndərmiş olur. Bununla o, əli silahsız xalqın üstünə qoşun yeridən hakimiyyətə 40-50 il öncə onun müdafiəsində duran qəhrəman əsgərlərin övladlarını bu gün məhz həmin dövlətin qoşunu tankın altına salaraq məhv etdiyini çatdırmaq istəyir.

Simfonik əsərlərin süjet xəttinin açılmasında gücləndirici effekt həm də qiraətçinin daxil edilməsi ilə yaranır. O.Kazımının bir sıra simfonik əsərlərində, o cümlədən əvvəlki iki əsərdə simfonik orkestr və xordan əlavə, qiraətçi hadisələrin gedişini nəzmlə dinləyiciyə çatdırır. Nəticədə bəstəkarın süjetli proqramlılığa üstünlük verməsi bir daha vurğulanır.

Simfonik musiqi O.Kazımının yaradıcılığında əhəmiyyətli yer tutur. Bəstəkarın bu sahədə müxtəlif janrlı əsərləri çoxluq təşkil edir. Onun böyük simfonik orkestr üçün "Azərbaycan rapsodiyası" (1962), "Qəhrəmanlıq simfoniyası" (1964-cü il), "Patetik simfoniya" (C.Hacıyevə həsr olunmuşdur, 1976), "Bayram üvertürası" (1976), "Kənd həyatı" simfonik miniatürləri (1973), "Sumqayıt lövhələri" simfonik süitası (1977), "Azərbaycan" simfoniyası (1980), "Dörd yüz on altıncılar" (vokal-simfonik poema, 1980), "Vətən nəğmələri" simfonik silsiləsi (4 simfonik poema, 1987), "Şəhidlər" simfoniyası (1990), "Qarabağ rapsodiyası" (1991), "Qəhrəmanlıq" (1995), "Millətin oyaq gecəsi" (1995) vokal-simfonik əsərləri və s. mövcuddur. Bir faktı da

qeyd etmək istərdik ki, əlyazmalarda əsərlərin yazılma tarixləri müxtəlifdir. Bəstəkarın diplom işi kimi 1964-cü ildə yazdığı “Qəhrəmanlıq simfoniyası”nın tarixi illər sonra yenidən köçürmə zamanı 1994-cü il kimi qeyd olunaraq dəyişdirilmişdir. Sonuncu əlyazmada bəstəkar bu simfoniyanı qəhrəman çəçən xalqına həsr etdiyini bildirir.

Xor, solist, aparıcı və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Millətin oyaq gecəsi” vokal-simfonik poeması (1995) bəstəkarın şəxsi arxivindən əldə etdiyimiz məlumatlara görə möhtərəm prezidentimiz ulu öndər Heydər Əliyevə həsr edilmişdir. Bəstəkar vətənpərvərlik mövzusunda bir sıra mahnılar da yaratmışdır: “Çağırır Vətən”, “Salamat qal, ana”.

O.Kazımi ədəbi mənbə kimi İsgəndər Coşqunun, Ramiz Heydər, Abdulla Qurbaninin, Bəxtiyar Vahabzadənin mətnlərinə müraciət etmişdir. Klassik poeziya ilə yanaşı xalq bayatıları da mətnlərin müəyyən hissəsini təşkil edir.

70-ci illərdə bəstəkarın yaradıcılığında təbiət mənzərələri, kənd həyatı ilə bağlı mövzulara üstünlük verilir. Bu mövzuda yazılmış povest və romanlar bir sıra əsərlərin ədəbi mənbəyinə çevrilir. Həmin əsərlərdə insanla təbiətin vəhdəti, təmiz və saf hisslərlə dolu kənd həyatı, vətən təbiətinin gözəl mənzərələri tərənnüm olunur, burada vətəndaşlıq borcu və saf insanlıq hissləri, daxili psixoloji təzadlar ümumbəşəri poetik-fəlsəfi səviyyədə ifadə olunur. A.Əlizadənin həmin illərdə yazılmış “Kənd süitəsi”, “Abşeron lövhələri”, “Şirvan lövhələri” əsərləri bu qəbildəndir. Öz müasirləri kimi O.Kazımının da yaradıcılığında kənd həyatını, təbiət mənzərələrini tərənnüm etdirən əsərlər yaranmışdır. Bu əsərlərin arasında maraq kəsb edən “Kənd həyatı”, “Sumqayıt lövhələri”, “Qarabağ lövhələri”, “Vətən nəğmələri” vokal-simfonik silsilələri özündə vətən təbiətinin müxtəlif gözəlliklərini vəsf etməklə yanaşı, həm də yarandığı dövrün aktual problemlərini işıqlandırır. Təəssüf ki, çoxsaylı simfonik əsərlər dinləyicilərə təqdim olunmamış və zamanında layiqli qiymətini ala bilməmişdir. Lakin bu əsərlər də O.Kazımının mahnıları kimi dəyərli və diqqətəlayiq əhəmiyyət kəsb edir. Həmin əsərlərdə bəstəkarın Vətənə məhəbbəti, qəhrəmanlıq və vətənpərvərlik

hissləri, əməyə məhəbbət, insana humanist münasibət, mənəvi-psixoloji dünyanın ümumbəşəri problemlərlə səsleşərək xeyirşər, həyat və ölüm, insan və təbiət kimi dərin məsələlərə münasibəti və mövqeyi ifadə olunmuşdur.

1973-cü ildə yazılmış “Kənd həyatı” simfonik miniatürlər silsiləsi kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuşdur. 13 miniatürü özündə cəmləşdirən bu silsilədə bəstəkar kənd həyatının müxtəlif mənzərələrini maraqlı səhnələrlə və məntiqi ardıcılıqla verməyə çalışmışdır. Məsələn, silsilənin ilk miniatürü “Səhər” adlanır. Burada kənd həyatının bir günü, yaşam tərzini məhz sübh təzdən görülməli işlərin ardıcılığı ilə təqdim olunmuşdur. Günəşin zərif şəfəqləri ilə açılan səhərin davamı “Meşədə” adlanan miniatürdə verilir. İnsanın təbiətlə vəhdətini, təmasını üzvi şəkildə ifadə etməyə çalışan bəstəkar müxtəlif xarakterli səhnələri canlandırır. Silsilə “Kənddə bayram” miniatürü ilə təntənəli şəkildə tamamlanır. Kənd həyatının rəngarəng səhnələri bütün səmimiyyəti ilə verilir və sanki bəstəkarın təbiətə bağlı olması, doğma torpağın hər qarışını böyük məhəbbətlə sevməsi bir daha göz önündə canlanır.

1976-cı ildə yazılmış “Sumqayıt lövhələri”ni bəstəkar proqramlı simfonik süita adlandırmışdır. Bu əsərdə bəstəkarın Sumqayıt şəhərində yaşadığı illərlə bağlı xatirələri (“Sumqayıt xatirələri”-9), sevincli və həyəcanlı günlər, şəhərin qaynar həyatı, gənclik şövqü (Qaynar gənclik-7, Böyük bayram-10 və s.) süitanın müxtəlif hissələrində öz əksini tapır.

Vətən mövzusu O.Kazımının yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Müraciət etdiyi bütün janrlarda vətənlə bağlı əsərlərinə rast gəlmək mümkündür. Simfonik orkestr üçün yazılmış əsərlərdən “Vətən nəğmələri” vokal-simfonik silsiləsində 4 poema təqdim olunur. Silsilə SSRİ-nin qurulmasının 70 illik yubileyi münasibətilə 1987-ci ildə yazılmışdır. Burada Rüşad Zəbioğlunun mətni əsasında “Uca dağlar”, “Böyük bayram”, Cabir Novruzun mətni əsasında “Çoban bayatı”, “Qəriblik” poemaları yer almışdır. İlk poemada “Uca dağlar” vətən təbiətinin əzəmətinə və gözəlliyinə özündə daşıyan dağların, təbiətin, yaşıllıqların, uca zirvələrin əsrarəngiz mənzərəsi vəsf olunur. İkinci poema

sanki birincinin davamıdır. “Çoban bayatı” adlanan bu poemada bəstəkar dağlar qoynunda məskən salan çobanların tütəkdə ifa etdiyi havaları canlandırmağa çalışmışdır. “Çoban bayatı” xalq arasında çox sevilən və müxtəlif ifa variantları mövcud olan havalardan biridir. Bu hava həm aşiq musiqisində, həm nəfəsli alətlərdə, həm də muğam kimi ifaçılıq sənətində yer almışdır. Poemada bəstəkar əsas mövzunu qoboya və xora həvalə edir. Musiqinin muğam-improvizasiyalı xarakteri saxlanılsa da, melodik material fərqlidir. Belə ki, şur ladına əsaslanan bir qədər kədərli və həzin intonasiyalar ənənəvi “Çoban bayatı” havasından olduqca fərqlənir. Burada alterasiyasız şur ladına (mayənin üst aparıcı tonunun bəmləşməsi) əsaslanan xalq mahnılarının əhval-ruhiyyəsi daha çox duyulur.

Üçüncü poema “Qəriblik” vahid bir süjet xəttinin davamı kimi çıxış edir. Burada əsas qəhrəmanın vətəndən uzaqlarda keçirdiyi günlər, bəlkə də illərdən doğan həsrəti, qayıtmaq istəyi, qürbətdə göstərilən qayğıdan belə kədərlənən insanın qəriblik ağrısı ifadə olunur. Poema böyük girişlə başlanır, daha sonra xor bu hissləri canlandıran sözlərlə ifaya qoşulur. Silsilənin finalı “Böyük bayram” məntiqi sonluğu canlandırır. Vətənə dönən qəhrəmanın el şənliyinə qatılması, vətənin qələbəsi təntənəli finalda öz əksini tapmışdır.

Göründüyü kimi, bəstəkar bu silsilədə vətənlə bağlı ülvəi hisslərini, həyatın ayrı-ayrı mərhələlərini vahid xətlə birləşdirən böyük bir əsərdə canlandırmağa çalışmışdır. Simfonik musiqi ilə vokal musiqinin bir janr daxilində vəhdəti XX əsrin II yarısı üçün olduqca xarakterikdir, nəticədə bir sıra vokal-simfonik əsərlər yaranmışdır ki, O.Kazımının yaradıcılığında belə əsərlərin sayı olduqca çoxdur. “Vətən nəğmələri” silsiləsi də bu qəbildəndir.

Ötən əsrin 90-cı illərinin başlanğıcında isə yanvar faciəsinin təəcəssümü Azərbaycan musiqisi tarixində yeni bir mərhələnin başlanğıcını qoydu. İstər irimiqyaslı, istərsə də kiçik formalı əsərlərdə bəstəkarlarımız bu hadisənin yaratdığı duyğuları, qəlb haraylarını böyük emosional qüvvə ilə əks etdirmişlər.

90-cı illərin qanlı hadisələri O.Kazımının yaradıcılığında da öz izini qoydu və bu mövzuda onun olduqca möhtəşəm bir sim-

foniya yarandı. “Şəhidlər” simfoniyasında qanlı yanvar şəhidlərinin acı taleyi, xalqın iztirabı, qəzəbi və etirazı insan qəlbinin ən dərin qatlarından kədəri oyadan hüznü və həyəcanlı bir musiqi ilə ifadə olunur.

Bir faktı da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, 20 yanvar faciəsini musiqidə təəcəssüm etdirən ilk bəstəkarlarımızdan biri məhz O.Kazimi olmuşdur. Bəstəkarın şəxsi arxivindəki simfoniyanın əlyazmasında son səhifədəki dərkənardan sonra 15.10.1990 tarixi qeyd olunur. Bəxtiyar Vahabzadənin “Şəhidlər” poeması isə 1990-cı ilin mart-iyun ayları ərzində ərsəyə gəlmişdir. O.Kazimi günün aktual tələblərinə cavab verən simfoniyanı tez bir zamanda, təxminən elə poemanın yarandığı ildə, təqribən 4 ay müddətinə bitirmişdir. O.Kaziminin B.Vahabzadə ilə yaradıcılıq tandemi çox gözəl baş tutmuş və 20 yanvar faciəsini lirik çalarlarla əks etdirən birhissəli simfoniya yaranmışdır.

O.Kaziminin “Şəhidlər” simfoniyasını simfonik orkestr, aparıcı (qiraətçi) və xor ifa edir. Bəstəkarın “Şəhidlər” simfoniyası 60-70-ci illərdə bəstəkar yaradıcılığında geniş vüsət alan vokal-simfoniya janrının bariz nümunəsi kimi çıxış edir. Bu mövzunun işıqlandırılmasında ilk addım atan bəstəkarlardan biri olmaqla, O.Kazimi orijinal birhissəli simfoniyasında özünəməxsus kompozisiya çərçivəsində şəhidlərin ümumiləşdirilmiş obrazını yaratmağa nail olmuşdur. Əsərin süjet dramaturgiyası da bir qədər özünəməxsusluğu ilə seçilir. Belə ki, simfoniya birhissəli formada olsa da, onun daxilində silsilə elementləri özünü büruzə verir.

Şərti olaraq, simfoniyanın birhissəli kompozisiyası öz daxilində bir neçə bölməyə ayrılır.

I bölmə-*Moderato-espressivo* simfonik orkestrin müşayiətilə xor sözsüz vokaliz ifa edir (e-moll). Giriş faciə mövzudur. Giriş rolunu şüştər ladına əsaslanan *Moderato-espressivo* bölməsi oynayır. Burada orkestr və xor çıxış edir.

Əsərin girişi faciənin leytmotivini təşkil edir. Burada faciənin özü, yükü, ağrısı, qəlblərdə açdığı yara, iztirab və qəmi ifadə olunur. Həmin mövzunun kodada yenidən verilməsi əsərə təmlıq vermiş olur, eləcə də hələ heç nəyin bitmədiyini, alınacaq qisasın, deyiləcək sözün qaldığını vurğulayır. Girişdə bəstəkar xor və or-

kestrə üstünlük vermişdir. Xorda hər hansı bir ifadələr işlənmişdir, sadəcə “a” hecası uzun ölçülü notlarla 4 səsli qarışıq xorun ifasında səslənərək, xalqın əzab nidalarını, ah-naləsini ifadə edir. Harmonik e-moll-un aşağı istiqamətdə verilməsi nəticəsində yaranan art.2 intonasiası burada əzab hissini ifadə etmək üçün istifadə olunmuşdur. 11 xanədən sonra isə mövzu solo qoboyun ifasında bir qədər yumşalaraq kədərli və lirik xarakter alır.

Moderato-espressivo

The musical score is divided into three systems. The first system includes Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Orchestra parts. The vocal parts feature long, sustained 'A' notes, while the orchestra provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The second system continues the vocal and orchestral parts, with the vocal parts still holding their 'A' notes. The third system shows the vocal parts entering with a new melody, marked with a '1' in a box, and the orchestra providing a more complex accompaniment with triplets and a sixteenth-note figure.

Melodiyanın zirvədən enməsi, tədrici ritmik vurğular və dayanacaqlarla gəzişmə, bir səsin digər səsə axması, müəyyən istinad pillələrinin uzadılması – bütün bunlar lyamento obrazlarına xas olan xüsusiyyətlərdir. Mövzunun lad koloriti (şüştər ladı) lyamento obrazının tonallığının koloritinə uyğundur. Görkəmli sovet musiqişünası M.B.Konen “Teatr və simfoniya” adlı tədqiqat işində lyamentoya xas olan melodik üslub haqqında yazır: Bu melodik üsullarda, yəni lyamento obrazına xas olan spesifik musiqi formasında bəzi ümumi-psixoloji zəminlər canlandırılmışdır. Yorğunluq, dərd, kədər anında insanın əhvalı pozulur, o, heç də göylərə, səmaya can atmır.

52 9 Allegretto

Ork.

mf

10

55 solo

Pno.

Ork.

II bölmə *Allegretto* Simfonik orkestrin müşayiəti ilə fortepiano, sonra isə xor “Şəhid oldu” sözlərinin təkrarı üzərində çıxış edir. Qiraətçinin ilk çıxışı verilir (e-moll, a-moll) Bu bölmədə dinamik impulsiv mövzu fortepianoda orkestrin müşayiəti ilə səslənir. Bu mövzu sonata formasında əsas partiyayı xatırladır. Onun ikinci keçidi orkestrdə verilir və bu fonda qarışıq xor “Şə-

hid oldu” sözlərini ifa edir. Əsər bir neçə solistin iştirak etdiyi konsert formasının əlamətlərini özündə birləşdirir. Məsələn, elə əsas mövzunun təqdimatında ikili ekspozisiya elementləri özünü göstərir. Əsas partiyada iki faktura layı – fortepiano və xor iştirak edir. Mövzu əvvəlcə fortepiano, daha sonra isə xora həvalə olunmuşdur. Xorun ifasında verilən ifadə “Şəhid oldu” özü də həm poemanın, həm simfoniyanın əsas ideyasını daşıyır.

Bu mövzu da şüştər ladındadır, iradəli, dinamik obraza malikdir. Dramatik mövzu fortepiano orkestrin ostinatosu fonunda səslənir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mövzu həm də simfoniyanın əsas qəhrəmanı – xalqın mövzusuudur.

74 **12** *marcato*

S. A. T. B. Pno. Ork.

Şə-hid ol- du Şə-hid ol- du Şə-hid ol- du Şə-hid ol-

f *f*

Moderato ilə qeyd olunmuş parçada ilk olaraq qiraətçiyyə yer verilir. Qiraətçinin təqdimatında poetik mətnin danışiq intonasiası vasitəsilə verilməsi səhnə əsərlərinin təəssüratını artırmaqla yanaşı, əsərin bədii-emosional təsir gücünü də qüvvətləndirir. Əsas partiyadan başlayan gərginliyin qiraətçinin çıxışı ilə yavaş-yavaş səngiməsi növbəti mövzunu hazırlamış olur. Qiraətçinin çıxışı burada həm bağlayıcı mövqe daşıyır, həm də onu növbəti mövzunun birinci mərhələsi kimi qiymətləndirmək olar.

77 13

S.
A.
T.
B.
Pno.
Ork.

80 13

S.
A.
T.
B.
Pno.
Ork.

du Şə- hid ol- du Şə- hid ol- du Şə- hid ol- du Şə- hid

Şə- hid ol- du Şə- hid ol- du Şə- hid ol- du Şə- hid

8^{va}

Andantino bölməsində fortepiano aparıcıdır, onu orkestrin ostinato fonu müşayiət edir. Yenidən vizual effektlər, təsviredici cəhətlər önə çıxır. Gərginlik zahirən azalsa da, mövzunun daxilində gizlənən həyəcan hiss olunmaqda davam edir.

Andantino bölməsi arasıkəsilmədən inkişafı *Andante* ilə işarələnmiş işlənmə xüsusiyyəti daşıyan bölməyə keçid alır. III bölmə – *Andante* g-moll-simfonik orkestr, fortepiano və qiraətçi çixış edir.

109 16 **Andantino** solo adlib. 17

Bu bölmədə “Şəhidlər” simfoniyasında böyük bir qəddarlığın qurbanı olmuş xalqın qəlbində ağrı-acılarla həlak olmuş övladlarını dəfn etməyə gedən böyük bir insan karvanı gözümüzün önünə gəlir. Real hadisələri musiqi və poeziya ilə təsvir edən bu möhtəşəm tabloda hər birimiz sanki özümüzü tapmağa çalışırıq. Musiqini dinlədikcə sanki o günləri yenidən yaşayır, əzablarımız yenidən artmağa, yaralarımız yenidən göynəməyə başlayır. O.Kazımi musiqisinin və B.Vahabzadə poeziyasının ölməz gücü də bununla özünü sübut edir. Burada xalqını sevən və onun dərdinə həqiqətən biganə qalmayan iki sənətkarın öz hisslərini sənətin dili ilə ifadə etməsi insanın qəlbində sadəcə ağrı-acı hisslərini deyil, həm də vətənpərvərlik, mübarizlik ruhu oyadır. Bu işdə musiqi ilə bərabər mətnin də rolu danılmazdır.

Andante bölməsi əvvəlkilərdən həcminə görə seçilir. Burada əvvəlcə fortepianonun üstünlüyü müşahidə edilsə də, daha sonra inkişaf dərinləşdikcə simlilərin və onları imitasiya edən mis nəfəslilərin çıxışına geniş yer verilir. Gərginlik artdıqca musiqinin dramatik kulminasiyaya yüksəldiyi təəssüratı oyanır. Lakin sonluq olduqca fərqli effekt yaradır. Nəhayət, simfoniyanın ilk lirik

mövzusu eşidilir. Moderato ilə işarələnən bu mövzuda yenə də fortepiano solo vəzifəsi verilir. Lakin əsas melodiya simlilər tərəfindən imitasiya edilərək lirik əhval-ruhiyyəni bir qədər də artırır. Tonallıq g-moll-dan G-dur-a çevrilir. Daha sonra imitasiyaya mis nəfəslilərin ifasında üçüncü xətt də qoşulur.

20 20

141

Pno.

Ork.

144

Pno.

Ork.

21

Arasıkəsilməz inkişaf əsas partiyaya keçməklə işlənməyə başlanğıc verir. Lakin bu mövzu geniş işlənməyə məruz qalmadan qiraətçinin çıxışı ilə tamamlanaraq öz yerini qorxu mövzusuna verir. Bu mövzuya işlənmədə daha geniş yer ayrılmışdır. Yenidən imitasiyalar eşidilir. Gərginlik artır, musiqi daha dramatik şəkildə inkişafa uğrayır. İkinci mövzu isə burada fərqli görüntüdə sərgilənir. Belə ki, əvvəldə əsas melodiyanı fortepiano ifa edirdisə, burada solistlər susur, mövzu orkestr tərəfindən səslənir. Qiraətçinin ifadələri həzin və kədərli xarakteri bir qədər də artıraraq dinləyicini dərin düşüncələrə dalmağa vadar edir.

IV bölmənin həcmi böyükdür, forma baxımından mürəkkəbdir, sanki mürəkkəb üçhissəli forma təəssüratı oyadır. Bu bölmədə (A-dur *Moderato-cantabile*) solo tar Segah muğamını ifa edir, solistin ifasında “Analar yanar ağlar” bölməsi səslənir və

xor ona qoşulur. Bu bölmənin orta hissəsində simfonik orkestr çıxış etmir, yalnız fortepiano və violinlərin fonunda qiraətçi deklamasiya söyləyir. Sonra isə solist və xor bayatının poetik mətni üzərində oxuyur. Solo və xorun qarşılaşdırılması simfoniya mahnı janrının prinsiplərindən irəli gələn bilər və müəllif kuplet-nəqarət quruluşundan istifadə edərək xorla solisti növbələşdirir. Bu, simfoniyanın mərkəzi bölməsidir. Qiraətçinin ifa etdiyi qəmli misralar şəhid analarının ah-nalələrini təsvir edir və tarzəni Segahı ifa etməyə çağırır. Sonra tarzənin ifasında Segah muğamı səslənir. Şairin burada məhz Segah ifasını arzulaması təsadüfi deyildir. Segah muğamı çox dərin emosional təsir gücünə malikdir, muğamlarımızın naxışı, tacıdır. Bu muğam sanki həsrətdən nalə çəkir, qəlbə çox yaxındır. Segah hicran, həsrət və vüsali əks etdirən bir möhtəşəm abidədir.

Muğam fortepiano və orkestrin ostinatosu fonunda səslənir. Onun ardınca gələn bölmə simfoniya xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu bölmə əvvəllər bəstəkar tərəfindən “416-cılar” simfoniyasında da istifadə olunmuşdur. Bəstəkar məhz bu parça vasitəsilə eyni ideyanı ifadə edən əsərlər arasında məntiqi və bədii əlaqə yaratmağa çalışmışdır.

Bu bölmədə solist və xor xalq bayatıları üzərində qurulmuş lay-lay və ağıları xatırladan musiqi ifa edir. Melodiyanın işıqlı ruhu içində böyük kədər gizlədən xalq mahnılarını xatırladır. Çünki belə musiqini ifa edərkən qadınlar yanıqlı səs tembri, ifa üslubu, eləcə də poetik mətnin məzmunu ilə lazımi təsiri oyatmağa nail olur. Simfoniyanın orta hissəsində verilən bu bölmə haqqında da eyni fikirləri söyləmək olar. Qeyd etmək yerinə düşər ki, solistin partiyasını Respublikanın Xalq artisti, gözəl və məlahətli səsə malik müğənni Şövkət Ələkbərova ifa edirdi. Muğamların, təsniflərin, bəstəkar və xalq mahnılarının mahir ifaçısı olan müğənninin təqdimatında bu parça olduqca təsirli və həzindir. Onun yumşaq səs tembri övladını itirmiş anaların ürək yanğısını böyük kədər hissi ilə çatdırmağa və faciənin dərinliyini ən həzin hisslərlə ifadə etməyə qadirdir.

324 [41] solo Tar Şahidlər qanına boyanan səsi, 39

S. A. T. B. Pno. Ork.

Solo Tar Segah

328 Zəbul səgahına çal sənə qurban.

S. A. T. B. Pno. Ork.

Andantino bölməsi simfoniyanın ideyasını vokal ifa vasitəsilə ifadə edir. Burada solist və xor növbələşir: AB+C+AB. Bu epizod mürəkkəb üçhissəli formadadır. Kənar hissələr solist – A, xor – B, orta hissə C qiraətçiyə həvalə olunur. Kənar hissələr sadə ikihissəli formadadır. Solistin və xorun çıxışının poetik mətni bayatıya əsaslanır. Bu bölmədə üç xalq bayatısından istifadə edilmişdir. Solist iki bayatını kuplet kimi ifa edir, xor isə eyni mətni nəqarət şəklində oxuyur.

Solistin ifa etdiyi kupletin melodiyası variant inkişafına əsaslanır. A-A-A₁-A₂-A₁-A₂. Melodiya həzin və axıcıdır. Segah lədinədir. Lakin elegik xarakterli bu mövzunun melodiyası oxşamanı xatırladır, burada lay-lay, ninni melodiyalarına oxşarlıq da nəzərə çarpır.

Melodiya *lyamento* üslubunda olub enən sekunda intonasionaları üzərində qurulmuşdur. Onun diapazonu oxşamalarda olduğu kimi çox məhduddur (cis-fis), xalis kvarta diapazonunu əhatə edir. Orkestrin ostinatosu fonunda səslənən melodiya həzin, axıcı və çox plastikdir. Melizmatik fiqurlar melodiya xüsusi rəvnəq verir və onu xalq təsniflərinə yaxınlaşdırır. Maraqlıdır ki, hər frazanın kadans sonluğu bayatının qafiyələnməsi ilə üst-üstə düşür.

Melodiyanın I, II kəlmələri segah ladının V pilləsi, III kəlmə VI pilləyə, IV kəlmə mayəyə istinad edir. Nəqarəti isə xor ifa edir.

40 42 **Andantino**
solo

mp A-na-lar ya-nar ağ-lar Dər-di-ni qa-

Piano

4

Vln. *nar* ağ-lar Dö-nər ağ gö-yər-çi-nə

Pno.

7

Vln. *yol-la-ra* ba-xar ağ-lar Dö-nər ağ gö-

Pno.

10

Vln. *yər-çi-nə* *Yol-la-ra* ba-xar ağ-lar

Pno.

Xorun melodiya solistin partiyasını təkrarlayır. S və T səsləri eyni melodiyanı oxuyur. A səsinin partiyası çox maraqlıdır, yalnız “hey” nidası ifa olunur. Melodiya segah ladının kadans ifadəsi üzərində qurulur. Basın melodiya daha qənaətcildir. Maraqlı bir xüsusiyyəti də qeyd etmək istərdik ki, sopranolar öz daxilində iki səse ayrılır. Burada kvinta və sekstalarla hərəkət səciyyəvidir. İki bayatıdan sonra qiraətçinin çıxışı fortepianonun müşayiətilə violonların çalğısı fonunda səslənir. Forte-pianonun

ostinatosu fonunda violin həzin motivləri səsləndirir, həmin fonda isə qiraətçinin misraları eşidilir və yenidən xor səslənir. IV bölmə keçid xarakteri daşıyır.

V bölmə *Moderato* yenə simfonik orkestrə həvalə olunur. Burada qiraətçi çıxış edir – A-dur, a-moll, g-moll. Çünki onun ardınca verilən ikinci mövzu repriza əlaməti ifadə edir. Reprizadan istifadə etməklə bəstəkar əsərə vahid və yığcam bir xarakter vermiş olur. Əvvəldə keçən mövzular simmetrik şəkildə yenidən qayıdaraq, əslində xalqın özünə, keçmişinə, soykökünə qayıdışını ifadə etmiş olur.

VI bölmədə (*Allegretto-e-moll*) əsas mövzu keçir, sonra xor “Şəhid oldu” sözləri ilə ifaya başlayır. Bu bölmə simfoniyanın II bölməsinin reprizasıdır. Bölmənin sonunda fortepiano aparıcı mövqe daşıyır, orkestr yalnız fon kimi harmoniyanı saxlayır. Sonra birinci bölmədən xorun sözsüz vokalizi təkrar edilir.

Simfoniyanın finalı olduqca maraqlı şəkildə qurulmuşdur. Belə ki, bəstəkar simmetriyanı sonuna qədər davam etdirir, sonunda giriş mövzusunun verilməsi bunu deməyə əsas verir.

VII bölmə fleytanın solosudur. Bəstəkar simfoniyanın bu son bölməsinə qəsidə adlandırmışdır. (a-moll) Qəsidə əvvəl fortepiano tremoloları fonunda keçir. Fleyta muğamsayağı improvizəli melodiyanı (şüştər ladında) ifa edir.

Bütünlükdə simfoniyanın quruluşu haqqında bir sıra mülahizələr irəli sürmək mümkündür. 1. Bir hissə daxilində üçhissəli silsilə elementləri nəzərə çarpır. 2. Bütövlükdə bir hissənin quruluşu sonata formasının elementlərini özündə daşıyır. Giriş, proloq, ekspozisiya, işlənmə və repriza, koda-epiloq elementləri bunu deməyə əsas verir. 3. Simfoniya qiraətçinin mühüm funksiya daşması ona teatrallıq xüsusiyyəti gətirir. 4. Forteplano alətinin aparıcı rol oynaması baxımından bu əsər həm də fortepiano, simfonik orkestr, solist və xor üçün vokal-simfonik poema sayıla bilər.

Lakin bütün bunlarla yanaşı, əsərdə sonata formasına xas olan konflikt, təzadlılıq duyulmur, əksinə mövzular sanki bir-birindən doğur, biri digərini hazırlayır. Bu da əsərə daha çox rapsodiya, ballada xüsusiyyəti verir. Simfoniyanı şəhidlər haqqında ballada da adlandırmaq olar.

Ümumiyyətlə, əsərdə birhissəli quruluşun daxilində silsilə xüsusiyyətlərinin verilməsi təzadlı mürəkkəb forma olmasını nəzərə çarpdırır. Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda 20 yanvar mövzuna həsr olunmuş əsərlərinin ümumi mənzərəsində O.Kazımının “Şəhidlər” simfoniyası özünəməxsusluğu, orijinallığı ilə fərqlənir.

Mahnı yaradıcılığı

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ümumi mənzərəsində monumental sənət nümunələri ilə yanaşı, miniatür janrlar, o cümlədən mahnı janrı özünəməxsus yerlərdən birini tutur. Mahnı janrında əvəzsiz nümunələr yaradan tərəvətli, uzunömürlü mahnıları ilə yaddaşlarda yaşayan bəstəkarlardan biri də Oqtay Kazımidir. Onun yaratdığı mahnılar uzunmüddətli bir inkişaf yolu keçmişdir. Bəstəkarın mahnı yaradıcılığı intonasiya quruluşu, melodik, harmonik üslubu və faktura baxımından əsas etibarilə estrada musiqisi ənənələrindədir. Estrada mahnı janrında milli xüsusiyyətləri daha qabarıq əks etdirən və sırf estrada musiqisini özündə qovuşduran bu sənət inciləri Azərbaycan şairlərinin rəngarəng və zəngin poetik dünyasından bəhrələnir.

Dinləyici auditoriyasından asılı olmayaraq hər bir janra böyük məsuliyyətlə yanaşmaq, kiçik əhatədə böyük bir dünya yaratmaq O.Kazım mahnılarının səciyyəvi cəhətləridir. Görkəmli bəstəkar Qara Qarayev mahnı janrının mövqeyi, tələbləri haqqında belə bir açıqlama vermişdir: “Bu, musiqi yaradıcılığının ən incə, çətin və məsuliyyət tələb edən sahəsidir. Simfonik və opera formaları qarşısında qoyulan yüksək ideyalar və bədii tələblər mahnı janrına da aid edilir”.

Vokal musiqimizin formalarından biri olan mahnı janrı xalq musiqi yaradıcılığında, məişət musiqisində, eləcə də professional musiqimizdə geniş yayılmışdır. Bizim günümüzün mahnıları (estrada, xor, xalq) müqayisəli olaraq öz formalarının sadəliyi ilə seçilməsinə baxmayaraq, bu janrda yazılmış əsərlər ən geniş musiqisevərlər kütləsinə ünvanlanır.

Azərbaycan milli mahnısının klassikləri sayılan T.Quliyev, R.Hacıyev, C.Cahangirov və s. kimi bəstəkarların yaradıcılığı gənc nəsil üçün örnək olmuşdur. Bu mahnılar gənc bəstəkarları mahiyyətə milli, formaca müasir olan mahnılar yazmağa çağırırdı. Bu kimi bəstəkarların milli klassik mahnı yaradıcılığından bəhrələnərək gənc bəstəkar O.Kazımi özünəməxsus mahnı üslubunu formalaşdırmışdır.

Mən mahnı bəstələyəndə xalq musiqisinə söykənirəm, deyən bəstəkar xalq musiqisinin incə melodiylarını dinləyərək, bu musiqi nümunələrindən qaynaqlanaraq Vətən, ana, əmək, məhəbbət və s. kimi motivlər əsasında mahnılar yazmışdır. Könülləri oxşayan mahnılar bəstələyən O.Kazımi deyirdi ki, T.Quliyev, C.Cahangirov, R.Hacıyev kimi böyük bəstəkarları görüb gənc bəstəkarlar da ortaya gözəl mahnılar çıxarmağa çalışırdılar.

O.Kazımının yaradıcılığında aparıcı janr – mahnı, aparıcı mövzu – lirik mövzudur. Bəstəkarın mahnı janrı sahəsində qələmi daim cilalanıb təkmilləşmişdir.

Bəstəkar Azərbaycan mahnı sənətində R.Mirişli, E.Sabitoğlu, P.Bülbüloğlu ilə yanaşı, mahnı bəstəkarlarının yeni ikinci nəslini təmsil edir. Onun mahnıları çox tez bir zamanda məşhurlaşmış, demək olar ki, bütün müğənnilərin repertuarında özünə geniş yer tapmışdır. O.Kazımının ilk nəğmələrindən olan və “Qaya” vokal kvartetinin ifasında geniş yayılan “Həyat, sən nə qərribəsən” mahnısını isə hətta öz dövrünün “hit mahnısı” adlandımaq olar. Mahnı janrında özünə qarşı həddindən artıq tələbkar olan O.Kazımi müsahibələrindən birində belə açıqlama verirdi ki, hər mahnı – kiçik bir möcüzədir. Əgər yaxşı mahnının yaradılması gündəlik, adətəkdə olunan iş olsaydı musiqini sevmək çətin olardı.

O.Kazımının mahnı yaradıcılığında ən müxtəlif üslublu, fərdi yazı dəst-xəttinə malik olan şairlərin şeirlərinə müraciət edilmişdir. Bəxtiyar Vahabzadə, Cabir Novruz, Fikrət Qoca, Ramiz Heydər, İsgəndər Coşqun, Yusif Həsənbəy, Əhməd Cəmil kimi çox tanınmış şairlərlə yanaşı, Kəmalə Abıyeva, Rüzgar Əfəndiyeva, Firuz Məmmədov, Rüşad Zəbioğlu poetik mətnlərindən də istifadə edilmişdir. Hətta bəstəkarın bir sıra mahnıları xalq poe-

ziyasından nümunələr əsasında bəstələnmişdir: “Sevgi bayatıları”, “Niyə gəlməz oldu”, “Ay sallanıb gedən yar”, “Naçaram mən”, “Bir gözəl yar sevmişəm”. O.Kazımi bəzi mahnılarında isə rus poetik mətnlərindən istifadə etmişdir. Bu, əsas etibarilə Tofiq Babayevin şeirləridir: “Зову тебя”, “Баллада матери”, “Загадай желание”, “Нет счастливей меня”.

O.Kazımının müraciət etdiyi şairlərin şeirləri özünəməxsus poetik ritmi və melodikliyi ilə seçilir. Şeirlərin əksəriyyətində bölgülər rəngarəng və əlvandır. Hər bir mahnıda şeirə uyğun gözəl bir obraz yaranır. Bu, O.Kazımının mahnı yaradıcılığının müəyyən edici xüsusiyyətidir. Bəstəkar deyirdi: “Mahnının obrazı olmalıdır, onu görə-gözlərin qarşısında canlandırma biləsən. Elə şairlər var ki, abstrakt, fəlsəfi şeirlər yazırlar, mahnının lövhəsi olmur, hadisəni təsəvvüründə canlandırma bilmirsən. Mahnının da öz dramaturgiyası olmalıdır”. İntellektual səviyyəsini yeni-yeni kitablar oxuyaraq genişləndirən bəstəkar “mahnının uğurlu alınmasında sözlərin böyük rolu var” deyirdi. Görkəmli nəğməkar şair M.İsakovski – musiqi ilə mətn iki qola bənzəyir, onlar birləşəndə qüdrətli olurlar – demişdi. Bu sözlər O.Kazımının mahnı yaradıcılığında öz təzahürünü tapmışdır.

Mahnı yazmaq heç də asan deyildir. Məhdud zaman çərçivəsində şeirin dramaturgiyasını açmaq, mahnının dərinliyinə varmaq, şeirin rəngarəng sferasını hiss etdirərək canlandırmaq bəstəkardan böyük peşəkarlıq tələb edir. Kiçik həcmli əsərlərdə dərin məzmunu əks etdirmək O.Kazımının təbiətinə uyğun idi.

Musiqi ilə sözlərin vəhdəti sonda ifadənin gözəl ifası ilə nəticələndikdə mahnı ürəklərə yol tapır. O.Kazımının mahnılarının mətninə və ifaçılarına çox ciddi yanaşması, bu əsərlərin sevilməsinə, eləcə də hər zaman dünən, bu gün və sabah müasir olmasına səbəb olmuşdur. Doğrudan da, bəstəkarın hər bir mahnısını araşdırıb izlədikcə, bunun şahidi oluruq. Bəstəkarın “Dünya bir nəğmə idi” (sözləri C.Novruzundur) mahnısını dinləyərkən gözəl bir lövhə canlanır. Filosof kimi düşünən şairin – C.Novruzun anaların şərəfinə yaratdığı bu şeirin əsasında O.Kazımi nəfis bir nəğmə bəstələmişdir. Şair özü poetik mətnə etiraf edir ki, dünyaya insan gələndə onun üçün dünya bir nəğmə olur. Mü-

qəddəs analıq duyğusu, ananın balasına olan saf, ülvə məhəbbətini göz önündə canlandıran şairin gözəl, axıcı misraları həzin bir melodiya ilə tərənnüm olunur.

Mahnı janrının inkişaf tarixini izlədikcə, maraqlı bir xüsusiyyət müşahidə edirik. Hər bir mahnı bəstəkarının yaradıcılığında poetik mətnin müəllifinə müəyyən özünəməxsus münasibət olur. Məhz bu münasibət nəticəsində, mahnı bəstəkarının həmin şairlə bir növ yaradıcılıq ittifaqı, yaradıcılıq tandemi meydana çıxır. O.Kazımının mahnı yaradıcılığında belə mövqe tutan şair onun müasiri, nəğməkar şair Cabir Novruzdur. Onu da qeyd etməliyik ki, Oqtay Kazimi bir bəstəkar kimi öz müasirləri olan şairlərlə işləməyi sevən mahnı bəstəkarlarındanır.

İlk mahnılarını Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova, Gülağa Məmmədov, Flora Kərimova, Oqtay Ağayev, Yalçın Rzazadə, Əbülfət Əliyev, “Qaya” vokal ansamblı, Zaur Rzayev, Məmmədbağır Bağırzadə və başqa ifaçıların ifasında səsləndirən bəstəkar bəzən mahnını kimin oxuyacağını əvvəlcədən bilirdi, bəzən isə bir mahnını bir-iki il saxlayıb mahnını onun düşündüyü kimi ifadə edə biləcək müğənnini axtarırdı. Sonralar Eldar Axundov, Hüseynağa Hədiyev, Aybəniz Həşimova, Teymur Əmrah, Ağadadaş Ağayev, Qədir Məmmədov, eləcə də müxtəlif musiqi yarışmalarında iştirak edən gənc ifaçılar O.Kazımının həmişəyaşar, gözəl mahnılarını ifa edirlər. O.Kazımının mahnıları uzun illər “Dan ulduzu” ansamblının repertuarında xüsusi yer almışdır.

60-cı illərdə yazdığı əlyazma şəklində bir yerə yığılmış “mahnılar” məcmuəsində mətnlərin müəllifləri N.Xəzri, C.Novruz, Ə.Cəmil, T.Babayev, M.Dilbazi, A.Aslanov, K.Atayev kimi şairlərdir. Məcmuəni vərəqləyərkən, sanki bəstəkarın gənclik illərinə onun doğulduğu Astara torpağı, ilk məhəbbəti, qaynar, cılğın, həyat eşqi ilə dolu günlərinə qayıdırsan.

1973-cü ildə nəşr olunmuş “Həyat, sən nə qəribəsən” mahnıları məcmuəsini nəzərdən keçirərkən, sanki bəstəkarla yanaşı dayanıb həyatın gerçəklərindən söhbət edirsən. Kitabda mahnıların ardıcılıqları bəstəkarın həyatının gəncliyini, sevgisini, taleyini,

ailə həyatını, qayğılarını, anaya sevgisini, həyatın çətinliklərini, sevinc və kədərini, ümumilikdə sönməz həyat eşqini əks etdirir.

C.Novruzun sözlərinə yazılmış 8 mahnı – “Həyat, sən nə qəribəsən”, “Bakının qızları”, “Sevgi qanadlarında”, “Taleyim mənim”, “Qocalır anam”, “Yaşayır insan”, “Sən nəğmələr qoş”, “Məhəbbətdən yaranmışıq” adlı məcmuəsində yer almışdır.

“Həyat, sən nə qəribəsən” bəstəkarın ən məşhur mahnılarından biridir. Mahnını Flora Kərimova, Yalçın Rzazadə, “Qaya” vokal kvarteti ifa etmişdir. Mahnı iki kuplet və nəqarətdən ibarətdir. Birinci kuplet a a a b kimi qafiyələnir. Burada 1, 2, 3-cü misralar 11 hecalı, son misra 9 hecalıdır. Son misra “Həyat, sən nə qəribəsən” musiqi ilə uyğunlaşmada “Ey həyat, sən nə qəribəsən” şəklində verilir. Yəni burada “ey” nidası əlavə olunur. Poetik mətndən fərqli musiqi mətni a a a c şəklində qurulur. Mahnının kuplet və nəqarətində müxtəlif ölçülü hecalar növbələşir – kupletdə 11 və 9, nəqarətdə 8, 12 və 9. Musiqişünas C.Mahmudova çox düzgün olaraq qeyd edir ki, poetik mətndə müxtəlif ölçülü misraların növbələşməsinə baxmayaraq, mahnı quruluş və melodik inkişaf baxımından tarazlı kompozisiyaya malikdir.

Solo və vokal qrup üçün nəzərdə tutulan bu mahnıda bəstəkar, yenə də duet partiyalarında paralel tersiyalarla səslənmə verir. Yalnız “güldü ömrümün baxtı” sözləri yazılan hissədə vokal qrup üçsəsli ifaya keçir və burada aşağı səs ilə orta səs paralel sekstalarla, yuxarı səs isə aşağı səs ilə paralel detsimalarla, bəzən oktava həcmində səslənmə yaradır. Diapazon baxımından, əsər oktava yarımından çox həcmdədir, lakin solo ifanın diapazonu kiçikdir. Burada da melodiyanın sekvensiyalarla zənginliyi, habelə mövzunun dərin psixoloji ideyaya əsaslanması, eləcə də ürəyəyatanlığı, mahnının yadda qalmasına və təkcə Azərbaycanda deyil, xarici ölkələrdə də sevilməsinə zəmin yaratmışdır.

O.Kazımının “Həyat, sən nə qəribəsən” mahnısı artıq bir neçə dinləyici nəslinin qəlbini fəth etmiş, həmişə müasir olan bu əsəri “dünənin, bu günün və sabahın mahnısı” kimi səciyyələndirmək olar.

Sonralar bəstəkarın 2004-cü ildə nəşr olunmuş C.Novruzun sözlərinə yazılmış “Sağlığında qiymət verin insanlara” adlı məcmuəsində 35 mahnının melodiyası müşayiətsiz şəkildə verilir.

“Mənim gözəl Vətənim” adlanan digər məcmuədə Vətən, torpaq, ana mövzusu əsas götürülərək, Vətən torpağına xidmət edən oğul, ata, onları ümidlə gözləyən ana, qadın, insanların mehriban, qayğıkeş simaları, arzu, vüsəl, sevgi, eləcə də küskün, vəfasız məhəbbət haqqında musiqinin dili ilə danışılır. O.Kazımının “Mənim gözəl vətənim” mahnı məcmuəsi 1978-ci ildə dərc olunmuşdur. Bu məcmuədəki mahnılar solist və vokal-instrumental ansamblar üçün estrada mahnıları kimi nəzərdə tutulmuşdur. Məcmuəyə 10 mahnı daxildir:

1. “Mənim gözəl vətənim” – sözləri Fikrət Qoca
2. “Mehriban insanlar” – sözləri Rüşad Zəbioğlu
3. “Arzular qovuşanda” – sözləri Cabir Novruz
4. “Mənim yaşıdım qızlar” – sözləri Ramiz Heydər
5. “Xatirə” – sözləri Ramiz Heydər
6. “Bağışlamaram” – sözləri Fikrət Qoca
7. “Qaytar eşqimi” – sözləri Fikrət Qoca
8. “Xəyal” – sözləri Fikrət Qoca
9. “Ümid” – sözləri Çingiz Əlioğlu
10. “Salamat qal ana” – sözləri İsgəndər Coşqun

Məcmuənin adı ilk mahnıdan götürülmüşdür. Buradakı mahnılar məzmun etibarilə 2 qrupa ayrılır: birinci qrupa vətənpərvərlik mövzusunda, ikinci qrupa lirik mahnılar daxildir. “Mənim gözəl vətənim”, “Ümid”, “Salamat qal ana” mahnıları lirik-vətənpərvərlik, qalan mahnılar isə lirik mövzudadır. “Salamat qal, ana” mahnısı (sözləri İ.Coşqunundur) vətənpərvərlik mövzusundadır. Mahnı solist, duet və xor üçün nəzərdə tutulmuşdur. Marş ritmində olan bu mahnının ritmi fəal və canlıdır. Mahnı fanfar (çağırış) xasiyyətli girişlə açılır. Çağırış səciyyəli instrumental (cəmi 6 xanədən) giriş əsərə yüksək emosionallıq ruhu verir. Bu giriş sanki bütün mahnıya epigrafdır. Enerjili melodiya dəyişərək başlanğıc – özək intonasiyadan yaranır. Mahnı 3 kuplet və nəqarətdən ibarətdir, onun quruluşu belədir: A-B-A B-A₁.B₁. Üçüncü kupletdə tonallıq dəyişir, h-moll tonallığını yarım

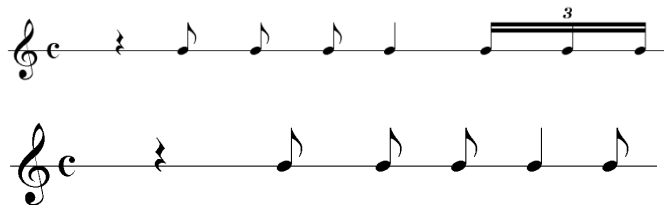
ton yuxarı – c moll əvəzləyir, bu, dinamikliyi daha da artırır. Mahnının ifa prinsipi özünəməxsusdur: birinci misranı solist, ikinci misranın birinci sətrini duet, ikinci sətri yenə solist ifa edir. Kuplet dörd cümlədən ibarət kvadrat quruluşlu mürəkkəb period formasındadır. Periodun birinci, ikinci və üçüncü cümlələri oxşar, dördüncü cümlə isə yeni tematizmə əsaslanır: a a₁ a₂ b. Üçüncü cümlə duetlə (tersiyalı ikiləşmə), qalan cümlələr solo ifa olunur. Mahnının kupletinin instrumental müşayiəti dəqiq çərəkələrin sinkopalı punktir ritmlə birləşməsinə əsaslanır. Nəqarət xorun ifasında (sektalarla) səslənir. Mahnının müşayiəti akkord fakturası üzərində qurulur. Müşayiətdə punktir ritm, harmoniyada avtentik dönüşlər melodiyanın təsdiqedicisi xarakterini daha da artırır, qəhrəmani obrazı qabarıqlaşdırır. Nəqarətin müşayiətində fanfar (çağırış) intonasiası dəqiq sinkopalı ritmin fonunda səslənir. Bayatı-Şiraz məqamı mahnıya ciddi səciyyə verir, xor fakturası (nəqarətdə) monolitlik yaradır. Nəqarətin təntənəli sözləri geniş, epik ifadə tərzini mahnıya himn xarakteri verir.

Melodiyada sekvensiya inkişaf nəticəsində diapazon tədricən genişlənir. Dinamik marş ritmi fonunda kupletin, çağırış xarakterli melodiyası mahnının orator pafosunu əks etdirir.

O.Kazimi mahnılarında diqqət çəkən mühüm məqam qeyd olunmalıdır. Bu, spesifik ritmik xüsusiyyətlərdir. Bəstəkarın çox sevdiyi ritmik fiqur – sinkopalı ritmdir. Bu ritmik fiqur müasir estrada, rəqs, caz musiqisi ilə sıx bağlıdır. Sinkopalı ritmik fiqur müxtəlif dəyişikliklərdə verilir. Məsələn: “Bakının qızları” mahnısında:



“Sevgi qanadlarında” mahnısında:



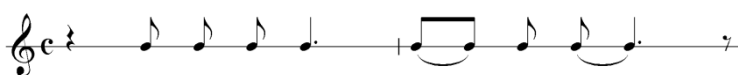
“Həyat sən nə qəribəsən” mahnısının nəqarətində:



“Yaşayır insan” mahnısında:



“Nəğmələr qoş” mahnısında a (nəqarət):



“Məhəbbətdən yaranmışıq” mahnısında:



“Mehriban insanlar” mahnısında:



“Arzular qovuşanda” mahnısında:



Belə ritmik fiqurlara aid çox nümunələr misal gətirmək olar. Bəstəkarın mahnıları üçün tipik olan bu ritmik formulanı leyt-ritm kimi səciyyələndirmək olar.

O.Kazımının 1980-ci ildə nəşr olunmuş “Yaşa Azərbaycan” adlı məcmuəsində yer almış mahnıları çox pozitiv əhval-ruhiyyəli olmaqla bərabər, həm də sanki bu əsərləri bir-birinin davamı kimi qəbul etmək olar. Mahnılarda vətənin gözəllikləri, insanların xoş niyyətləri, bu torpağın, bu diyarın inkişafında öz əməyini əsirgəməyən insanların qızıl əllərindən, eləcə də toy olsun, bayram olsun deyərək, həyatın firavan olmasını arzulayan bəstəkar, həm vətənə, həm ənənəyə sevgisini əks etdirir. Məcmuədəki mahnıların lad, ritm, xarakter, melodik quruluş baxımından yaxın olması ilə bərabər, onları ifa edən müğənni seçimi də maraq doğurur.

O.Kazımının 1980-ci ildə nəşr olunmuş “Yaşa Azərbaycan” mahnı məcmuəsi 6 mahnıdan ibarətdir:

1. “Yaşa Azərbaycan” – sözləri Həmid Abbasov
2. “Bayram olsun” – sözləri Ramiz Heydər
3. “Tarla qızları” – sözləri Həmid Abbasov
4. “Bir yerdə olaq” – sözləri Kəmalə Ağayeva
5. “Həyat bizimdir” – sözləri İsgəndər Coşqun
6. “Biri güldür, biri yazım” – sözləri İsgəndər Coşqun

Məcmuədəki mahnılar obraz, mövzu və məzmun baxımından bir-birinə yaxındır. Burada lirik-vətənpərvərlik (“Yaşa Azərbaycan”, “Həyat bizimdir”), əmək mövzusunda (“Tarla qızları”), lirik mahnılar (“Bir yerdə olaq”) cəmləşdirilmişdir. Mahnılar əsasən şən, nikbin əhval-ruhiyyəli olub, buradakı obrazlar işıqlı lirika dairəsini əhatə edir. Mahnıları birləşdirən başlıca xüsusiyyət onların estrada mahnıları olmasıdır, lakin bu mahnılarda milli xüsusiyyətlər daha qabarıq özünü göstərir. Sırf estrada üslublu mahnılardan fərqli olaraq, bu estrada mahnılarında xalq musiqisinə yaxınlıq özünü daha aydın şəkildə büruzə verir, xalq musiqisinin melodik, ritmik, lad-intonasiya xüsusiyyətləri qabarıq ifadəsini tapır. Çox maraqlı bir fakt kimi onu da qeyd etməliyəm ki, mahnı janrında yazan bəstəkarların yaradıcılığında bu üsluba əsasən E.Sabitoğlu və O.Kazımının yaradıcılığında rast gəlinir. O.Kazımının estrada üslublu mahnılarından fərqli olaraq, milli xüsusiyyətlərlə zəngin estrada mahnılarının melodik əsası daha sadədir, onlar şən ovqatlıdır və çox vaxt rəqsvaridir. Əlbət-

tə ki, folklor üslubunu təmsil edən estrada mahnıları sırasında lirik ovqatlı mahnılar da istisna deyildir.

Məcmuəyə daxil olan ilk mahnı “Yaşa Azərbaycan” vətənpərvərlik mövzusunda şən, şux ovqatlı bir mahnıdır. Burada vətənin gözəllikləri, doğma təbiətin əsrarəngizliyi tərənnüm edilir. Mahnı sadə ikihissəli formadadır, iki kuplet və nəqarətdən ibarətdir. Poetik mətn nadir hallarda təsadüf olunan on iki hecalı misralardan qurulur. Nəqarət 8 hecalı misralardan ibarətdir. Lakin musiqi mətnində uyğunluq yaratmaqdan ötrü, burada misranın ikinci yarısı bir daha təkrar olunur. Nəhayət, son iki misra on hecalıdır. Bu hissə quruluş baxımından tamamlayıcı koda funksiyası daşıyır. “Yaşa Azərbaycan” mahnısı on iki xanəli instrumental girişlə açılır. Bu giriş kodanın tematizmi əsasdır. Giriş iki eyni cümlənin təkrarı üzərində (6 xanə+6 xanə) qurulur. Artıq girişin tematizmi rəqsvari, oynaq ritmlidir. Bu ritmik formul müşayiət boyu saxlanılır. Bir çox xalq rəqslərinin

özəyini təşkil edən bu ritmik fiqur  mahnının müşayiətində ostinato kimi saxlanılır.

Kuplet mürəkkəb period formasındadır, hər biri dörd xanədən ibarət olan dörd cümlədən qurulur: a a a₁ a₁. Yeni variant tonal sekvensiya şəklindədir. Nəqarət mürəkkəb period formasındadır, dörd cümlədən ibarətdir. Kupletdən fərqli olaraq, burada cümlələrin həcmi qeyri-mütənasibdir. 6 xanə+4 xanə+6 xanə+4 xanə. Kupletə xas olan kvadratlılıq burada pozulmuşdur. Nəqarətdə poetik mətn a a a b şəklində qafiyələnir. Cümlələrin həcmnin genişlənməsi poetik mətndəki təkrarların hesabına yaranır. Koda (on iki xanəli) iki cümlədən ibarətdir, hər cümlə altı xanəlidir, variant şəklindədir. Koda mahnıya instrumental girişin tematizmi əsasında qurulur. “Yaşa Azərbaycan” mahnısı bayatışiraz ladındadır (do mayəli). Melodiyanın müşayiəti sadə harmoniyalardan qurulur. Mahnının ritmik xüsusiyyətləri xalq musiqisinə yaxındır. Belə ki, melodiya sinkopa ilə başlanır. Bu, mahnının bütün cümlələrinin başlanğıcı üçün səciyyəvidir. Belə bir xüsusiyyət bir çox xalq təsniflərinin melodikasında müşahidə edilir.

R.Zöhrabovun “Azərbaycan təsnifləri” (M., 1983) №3 Rast təsnifini nəzərdən keçirdikdə melodiya belə bir xüsusiyyət müşahidə edirik. Burada hər cümlə sinkopa ilə başlanır. Belə misalların sayını çox artırmaq olar. Kəmalə Ağayevanın sözlərinə bəstələnmiş “Bir yerdə olaq” mahnısı bir qədər məzəli-zarafatyana tonlarda şərh olunan lirik mahnıdır. Bu mahnı xalq mahnılarına obraz-emosional məzmunu, şən ovqatı baxımından çox yaxındır. Mahnı inkişafı və müstəqil tematizmə malik instrumental girişlə açılır. Giriş 16 xanədən ibarət mürəkkəb perioddur və dörd cümlədən ibarətdir. Bu cümlələr variant üsulu ilə inkişaf edir: $a \ a_1 \ a_2 \ a_3$. Mahnı kuplet-nəqarət şəklində qurulur və sadə iki hissəli formadadır. Melodiya melizmlərlə və hecadaxili oxumalarla zəngindir. Kuplet hər biri altı xanədən ibarət, iki eyni cümləli sadə period formasındadır. Nəqarət dörd cümləli mürəkkəb perioddur, sonda mahnının əsas leytmotivi “Bir yerdə olaq” kiçik tamamlayıcı şəklində verilir. Kuplet və nəqarətin quruluşundakı fərq onların həcmindən irəli gəlir. O.Kaziminin bütün mahnılarında olduğu kimi, burada da nəqarət inkişafı və həcm etibarilə daha genişdir. Misralar əsasən yeddi hecalıdır, refren kimi təkrar olunan eyni misra (“Bir yerdə olaq”) isə beş hecalıdır. Misraların heca sayında belə qeyri-bərabərlik xalq mahnılarının poetik mətninin xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

“Bir yerdə olaq” mahnısı şüştər ladına əsaslanır. Nəqarət segah ladına modulyasiya edir. Beləliklə, sol şüştərdən si segaha modulyasiya baş verir. Sonra yenə nəqarətin sonunda melodiya şüştərin mayəsində dayaq verir. Mahnı xalq musiqisi nümunələrində olduğu kimi şüştərin tamamlayıcı tonunda bitir. Məlum olduğu kimi, şüştər və böyük tersiya yuxarı yerləşən alterasiyalı segah (yəni VII pilləsi yarım tona əksildilmiş və VIII pilləsi yarım ton yüksəldilmiş) ladının səs sırası arasında müəyyən oxşarlıq vardır.

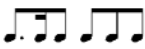




“Şüştər” muğamının Tərkib şöbəsinə sona yaxın (“Şüştər” muğamı “Humayun”ın tərkibində ifa olunarkən) segaha (b, 3 ↑) modulyasiya baş verir (fa şüştər – lya segah)



“Bir yerdə olaq” mahnısının nəqarətində eyni üsulla modulyasiyanı müşahidə edirik: sol şüştər – si segah. Mahnının nəqarətində tematik baxımdan “Tərkib”in sonundakı intonasiyaların çalarları nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, nəqarətin birinci yarısı eyni intonasiyanın (ladın VIII pərdəsinin əhatə olunması) üzərində qurulur. Oqtay Kazımının bu mahnısında nəqarət əvvəldən sonadək kulminasiyasız tərzdə verilir. Nəqarət eyni emosional səviyyədə inkişaf edir. Bu fikrə daha bir əlavə etmək istərdik ki, belə eyni emosional səviyyədə inkişaf xalq mahnılarının bir çoxu üçün səciyyəvidir. “Bir yerdə olaq” mahnısının melodikası melizmlərlə, melizmatik fiqurlarla (xüsusən mahnının kupleti) zəngindir. Bu, xalq təsniflərinin melodikası üçün səciyyəvidir. Melodiyanın müşayiəti bəstəkarın folklor üslubunda olan mahnıları

üçün səciyyəvi olan ritmik formul  üzərində qurulur. “Yaşa Azərbaycan” mahnı məcmuəsində bütün nümunələr O.Kazımının yaradıcılığında milli xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirən mahnıları təmsil edir. Bu mahnılar əsas etibarilə Azərbaycan mahnı sənətində Səid Rüstəmov və Qəmbər Hüseynlinin ənənələrini davam etdirir. O.Kazımının yaradıcılığında estrada üslubu ilə yanaşı, özünə geniş yer tapan mahnı janrının ikinci şəxsi xalq musiqisi, əsas etibarilə xalq mahnıları və təsniflər, xalq rəqləri ilə təmasda yaranmışdır. Bu mahnıların obrazlı-emosio-

nal məzmunu, şux və şən ovqatı, onların melodik, lad-intonasiya və ritmik xüsusiyyətləri xalq musiqimizdən qaynaqlanmışdır.

O.Kazımının qeyd olunan mahnı məcmuəsini nəzərdən keçirdikdə, onları birləşdirən bir sıra oxşar xüsusiyyətləri müşahidə edirik. Öncə mahnıların ritmik xüsusiyyətlərindən bəhs etmək istərdik. Demək olar ki, qeyd olunan bütün mahnılar 6/8 ölçüdədir, oynaq, rəqsvari ritmə əsaslanır. Bu mahnılardan yalnız “Yaşa Azərbaycan” və “Həyat bizimdir” mahnıları Moderato tempində, qalan dörd mahnı isə Allegro moderato tempindədir.

Bütün mahnıların fortepiano müşayiətinin əsasını 6/8 ölçülü Azərbaycan xalq rəqsləri üçün səciyyəvi olan eyni bir ritmik formül təşkil edir: 

Bu ritmik formül mahnıların müşayiətində ostinato kimi saxlanılır. Onu mahnıların leytritmik formulu adlandırmaq olar. Nəhayət, bu mahnılarda diqqətçəkən daha bir məqamı qeyd etmək istərdik. Mahnıların beşi eyni lad əsasına malik olub, bayatı-şiraz üzərində qurulmuşdur. Hər bir mahnıda bayatı-şirazın intonasiya xüsusiyyətləri özünü müxtəlif tərzdə büruzə verir. Ladin xüsusiyyətlərinin tətbiqində rəngarənglik nəzərə çarpır. İstisna olaraq, “Bir yerdə olaq” mahnısı şüştər ladına əsaslanır.

Mahnıların melodikası melizmlərlə, o cümlədən təsniflərə xas olan melizmatik fiqurlar və hecadaxili oxumalarla zəngindir. Sadalanan bu xüsusiyyətlər xalq mahnıları və təsniflərlə yanaşı, həm də muğamlardan irəli gəlir. Mahnıların melodialarını müşayiət edən harmoniyalar lad-intonasiya inkişafı ilə sıx bağlıdır. Harmonik dil sadə olsa da, ladların istinad pillələri ilə sıx əlaqəlidir. Araşdırdığımız bəzi mahnılarda Bayatı-Şiraz muğamında Üzzal şöbəsinə keçidlə bağlı (adətən nəqarətdə) əsas tonallıqdan subdominanta tonallığına keçid edilərək, yenə əsas tonallığa (mayeyə enəndən sonra) qaydılması bilavasitə lad xüsusiyyətlərindən qaynaqlanır. Yəni, bu keçid bayatı-şiraz ladında VI pillənin alterasiyası ilə ($\frac{1}{2}$ tona zilləşmə) bağlıdır.

Mahnılar ənənəvi kuplet-nəqarət şəklində sadə iki hissəli formada. Adətən poetik mətn qeyri-bərabər hecalı misralardan qurulur. Belə xüsusiyyət xalq mahnılarının poetik mətnlərində təsadüf olunur. O.Kazımının təhlil olunan mahnılarında nəqarət həcm eti-

barilə kupletdən böyük və miqyas etibarilə genişdir. Bütün mahnıların sonunda tamamlayıcı koda verilərək, yekun xarakteri daşıyır.

Mahnıların melodiyası əsasən sekvensiya və variant üsulu ilə inkişaf üzərində qurulmuşdur. Bu xüsusiyyət xalq mahnıları və təsniflərdən irəli gəlir. “Yaşa Azərbaycan” mahnısında melodiya enən tonal sekvensiya prinsipi üzrə inkişaf edir. Bu inkişaf üsulu “Tarla qızları” mahnısında və “Biri güldür, biri yazım” mahnısının nəqarətində müşahidə edilir.

Nəhayət, mahnıların fortepiano müşayiətinin üslubu haqqında bir neçə söz demək istədik. Bütün mahnılar instrumental girişlə başlanır. Bu giriş miqyas etibarilə genişdir, adətən mahnının nəqarətinin tematizmi, bəzən isə müstəqil tematik material üzərində qurulur.

Mahnıların fakturasında müşayiətdə ritmik baxımdan mürəkkəb ifa xüsusiyyətləri özünü büruzə verir – “Bayram olsun”, “Tarla qızları” mahnılarında mürəkkəb ritmik xüsusiyyətlər, 6/8 və $\frac{3}{4}$ ölçülü ritmik qrupların üst-üstə qoyulması görünür. Bu iki ölçüyə xas olan ritmik qrupların növbələşməsi bir çox xalq rəqsləri üçün səciyyəvidir. Qeyd edilən xüsusiyyət xalq rəqslərinin melodiyasında, yəni üfüqi istiqamətdə özünü büruzə verir. O.Kazımının mahnılarında isə polimetriya şəklində – şaquli istiqamətdə fortepiano partiyasında meydana çıxır.

“Sağlığında qiymət verin insanlara” adlı məcmuədə (2004) böyük şair C.Novruzun 35 şeirinə bəstələnmiş mahnılar toplanıb. Bu mahnıların mətnləri çox orijinal, poetik və yaddaqalandır. Bu mahnıları dinlədikdə, sanki bəstəkar bizi həyatı anlamağa çağıraraq, yaşadığımız ömrün müvəqqəti olduğunu bilib, insanları sevməyi, mehriban, qayğıkeş, səmimi bir insan kimi yaşamağı tövsiyə edir.

Azərbaycan mahnısının inkişaf tarixi boyu ən gözəl mahnılar məhz bəstəkarla şair arasında sıx vəhdət, məntiqi tamamlama, yaradıcılıq əlaqəsi nəticəsində yaranmışdır. O.Kazımının C.Novruzun sözlərinə bəstələdiyi “Arzular qovuşanda”, “Bakının qızları”, “Yaşayır insan”, “Məhəbbətdən yaranmışıq”, “Nəğmələr qoş”, “Sevgi qanadlarında”, “Taleyim mənim”, “Ey həyat, sən nə qəribəsən”, “Cavanlığım” mahnılarının uzunömürlülüynün səbəbi bundadır. Qeyd etməliyik ki, O.Kazımi C.Novruzun

sözlərinə 47 mahnı yazmışdır. Lakin bu mahnılardan 35-i “Sağlığında qiymət verin insanlara” kitabında nəşr olunub, qalan 12 mahnı isə əlyazma şəklində bəstəkarın ev arxivində saxlanılır. O.Kazımının 2004-cü ildə nəşr olunmuş “Sağlığında qiymət verin insanlara” adlı məcmuəsində C.Novruzun sözlərinə olan 35 mahnı müşayiətsiz şəkildə verilmişdir. Məcmuədəki 35 mahnıdan səkkizi bəstəkarın “Həyat, sən nə qərribəsən” adlı ilk nəşr olunmuş kitabında yer almışdır.

O.Kazımını C.Novruzun poeziyası ilə bir sıra qırılmaz tellər bağlayır. C.Novruzun şeirlərinin özünəməxsus poetik ritmi, melodikliyi var. Bu şeirlərdə fikrin axını misraların sərhəddi ilə məhdudlaşmır. Poetik mətn sərbəst qurulur, bölgü rəngarəng və əlvandır. Elə buna görə də şairin şeirlərinə Oqtay Kazımiylə yanaşı, Telman Hacıyev, Cahangir Cahangirov, Vasif Adıgözəlov, Faiq Sücəddinov kimi bəstəkarlar da müraciət etmişdirlər. Şairin eyni şeirinə bir neçə bəstəkarın müraciət etməsi C.Novruz poeziyasının sadəliyini, melodikliyi sübut edən amildir.

Bu mahnıların uzunömürlülüynün daha bir səbəbi də bəstəkar-şair tandemi ilə yanaşı, müğənni ifasının da önəmliliyinin vurğulanmasıdır. C.Novruzun sözlərinə yazılmış bir çox mahnılar məhz gözəl müğənnilər Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova, Yalçın Rzazadə, Flora Kərimova, “Qaya” vokal qrupunun ifası ilə yadda qalmışdır.

“Sağlığında qiymət verin insanlara” məcmuəsində mahnılar canto, back vokal, canto və voice, xor partiyası ilə təqdim olunur. Məcmuənin mahnılarını obraz və məzmun dairəsi baxımından bir neçə qrupa bölmək olar:

1) Lirik mahnılar – “Sevgi qanadlarında”, “Məhəbbət yaşa baxmır”, “Səni gördüm”, “Məhəbbət” və b.

2) Lirik-fəlsəfi məzmunlu mahnılar: “Həyat, sən nə qərribəsən”, “Yaşayır insan”, “Sağlığında qiymət verin insanlara”, “Tələsin insanlar”.

3) Vətənpərvərlik ruhunda mahnılar: “Çağırır Vətən”, “Kaş millətdə ruh yaşasın”, “Nəğməmsən, Azərbaycan”.

Üslub baxımından bu 35 mahnı iki qrupa ayrılır:

1) Estrada üslubunda mahnılar: “Bakının qızları”, “Həyat sən nə qəribəsən”, “Dünya bir nəğmədir” və b.

2) Milli xüsusiyyətləri özündə daha qabarıq əks etdirən mahnılar: “Bulaq suyu dağ havası”, “Cavanlığım”, “Məhəbbət”, “Ayrılıq olmayaydı”.

Məcmuədəki mahnıların əksəriyyətinin melodik üslubu üçün pauzalılıq sinkopa ritmi ilə başlanğıc səciyyəvidir. Milli xüsusiyyətlərlə zəngin mahnıların (“Bulaq suyu dağ havası”, “Cavanlığım”, “Məhəbbət”, “Ayrılıq olmayaydı”, “Qara gözlüm”) melodikasında xalq mahnıları, təsniflərdə olduğu kimi, melizmlər, mordent, forşlaq və trellərə geniş yer verilir. Sırf estrada mahnılarının melodik üslubu üçün isə belə melizmlər səciyyəvi deyildir.

“Əlvida” (C.Novruzun sözlərinə, Y.Rzazadənin repertuarında, sonralar Mübariz Tağıyevin, Teymur Əmrahın və b. mühüm yer tutmuşdur) mahnısı lirik-estrada mahnıları qrupuna aiddir. Nostalji duyğularla aşılانmış bu mahnı həzin melodikası, diatonik harmoniyaları, sadə ritmik şəkli ilə səciyyələnir. Mahnı, 17 xanəli fortepiano girişi ilə açılır. Bütövlükdə onun formasını giriş və tamamlayıcı ilə (7 xanəli) verilən 4 cümlədən ibarət mü-rəkkəb period kimi müəyyənləşdirmək olar. Bu periodda birinci və ikinci cümlələr reçitativ-deklomasiya, üçüncü və dördüncü cümlələr isə kantilena xarakteri daşıyır. Periodun birinci yarısında melodik hərəkət yuxarıya doğru istiqamətlənir, ikinci yarısında isə melodiya zirvədən tonal sekvensiyalarla aşağı enir. Mahnı bayatı-şiraz lətinədir.

O.Kazımının C.Novruzun sözlərinə yazdığı mahnılar kəmiyyətcə də çoxdur. Məzmun baxımdan eyni olan bir sıra mahnıları isə hətta silsilə kimi səciyyələndirmək olar.

XII fəsil

Simfoniya janrının inkişafında əsas təmayüllər (1960-1980-ci illər)

Fəlsəfi ümumiləşdirmələr janrı, dünyanın səslərlə ifadə olunan modeli, musiqinin mahiyyətini əks etdirən sənət – bütün bu təriflər haqlı olaraq janr-*primo* adlandırılan simfoniya şamil olunur. Musiqinin sırf immanent imkanları hesabına önəmli fəlsəfi, həyati problemləri ümumiləşdirmək xassəsi ona janrlar sistemində müstəsna yer qazandırmışdır.

XX əsrin 60-80-ci illəri simfoniyanın “tərcümeyi-halı”nda gərgin axtarışlar dövrüdür. Bütün keçmiş sovet musiqisi məkanında – Pribaltikadan tutmuş Zaqafqaziyaya qədər – aparılan bu axtarışlar leksikanın yeniləşdirilməsi ilə məhdudlaşmayıb, ilk növbədə göstərilən dövrə kimi sabitliyini mühafizə edən forma səviyyəsini əhatə edir, dramaturji həllin müxtəlifliyini, silsilənin qəlibdən kənar təfsiri hallarını doğururdu. Simfoniyanın “həyatı”ndakı bütün struktur dəyişiklikləri, musiqi materialının ənənəvi inkişaf məntiqinin pozulması, obraz transformasiyalarının qeyri-adiliyi, hətta paradoksalıq musiqişünaslar arasında “janrın destabilizasiyası” (M.Aranovski) haqqında söhbətlərə, qızgın polemikaya səbəb olur, kanon çərçivəsinə sığmayan bütün “hadisələri” yeni baxış bucağından dərk olunub əsaslandırılmasını tələb edirdi¹.

“Советская музыка” jurnalının səhifələrində dərc olunmuş məqalələrdən birinin adı – “Janrın həddləri barədə danışaq...”² –

¹ İngilis musiqişünası P.Griffiths (Griffiths) əsrin ortalarında simfoniyanın diatonik təmayüllü mühafizəkar janr kimi kölgədə qaldığını qeyd edib yazır: “Lakin 70-ci illərdə bəstəkarlar yenidən bu janra “sərgüzəştlər meydanı” kimi üz tuturlar. Ola bilsin ki, bu genişləndirilmiş harmonik proseslərə (vacib deyil ki, onlar diatonik olsun) marağın bərpa olunmasının nəticəsidir” (*The Thames and Hudson Dictionary of 20th Century Music*. 1996, p.179). Nəzərə alınmalıdır ki, bu müddəə fərqli mühitdə “yaşayan” Qərbi Avropa musiqisinə aiddir.

² Берко М.А. Поговорим о границах жанра...//Советская музыка, 1984, №10. – с. 32-35

musiqişünaslar arasında hakim əhval-ruhiyyəni, “simfoniya” adını daşıyan əsərlərin bu yüksək ada layiq olub-olmaması istiqamətində ciddi-cəhdlə aparılan axtarışları əks etdirirdi.

Bəllidir ki, hər bir milli mədəniyyətin inkişafının öz xüsusiyyətləri var. Hətta vahid siyasi, ictimai- mədəni məkanda mövcud olan müxtəlif musiqi məktəblərinin keçdiyi yol eyni olmayıb, mərhələlərə bölünən yaradıcılıq prosesinin qeyri-sinxronluğu ilə fərqlənir.

Rus simfonizmində yeniləşmə təmayülləri artıq 60-cı illərdə özünü fəal büruzə verirdisə, Ukraynada, əksinə, Y.Zinkeviçin təbirincə, həmin illəri sabitləşmə, “gələcək axtarışlara təkan verən yığım prosesi”¹ səciyyələndirir.

Bəs XX əsrin başlanğıcından onun ortalarına doğru möhtəşəm sıçrayışla böyük bir yol qət edən, dünya musiqi sənətinin inkişaf səviyyəsinə yüksələn Azərbaycan musiqisində simfonik proseslər necə cərəyan edirdi?

Musiqişünas N.Əliyeva milli simfonizmdə 60-cı illəri “çox-hissəli simfoniya marağın kəskin azalması, bu janrın instrumental konsert, süita ilə ittifaqından irəli gələn başqa simfonik janrlarla (orkestr üçün konsert, kamera tipli hibrid formaların müxtəlif növləri) əvəzlənməsi”² kimi səciyyələndirir.

Doğrudan da, Azərbaycan simfoniyasının beşiyi başında duran sənətkarlar – Cövdət Hacıyev, Fikrət Əmirov 60-cı illərdə susur, Soltan Hacıbəyov isə simfonik orkestr üçün özünün ən yaxşı əsərlərindən birini konsert janrında (simfonik orkestr üçün Konsert; 1964) reallaşdırır. Yaradıcılıqda ilk addımlarını atan gənclər də əsasən neoklassisizm təmayülü məcrasında simfonizm və konsert prinsiplərinin çarpazlaşması yollarını axtarır, kamera janrlarına daha həvəslə müraciət edirlər.

Bəllidir ki, ötən əsrin 60-cı illərinin əvvəlində siyasi iqlimin xeyli mülayimləşməsi, SSRİ və Qərb dünyası arasında “dəmir pərdə”nin aradan götürülməsi nəticəsində müxtəlif sahələrdən

¹ Зинькевич Е.С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е начало 80-х годов). – Киев: Муз.Украина, 1986. – с. 19

² Алиева Н.Т. Азербайджанская симфония: 30-60-е годы. Автореф. дисс.... канд. Искусствоведения. – Киев, 1991. – с. 16.

ölkəyə axıb gələn informasiyanın həcmi xeyli genişləndi. Bu informasiya ilə qarşılaşan bəstəkarların sırasında müəyyən çəşqinlik, karıxma əlamətləri nəzərə çarpmağa başladı. Vəziyyətin qəlizliyi ilk növbədə möhkəm tonal-funksional əlaqələr sisteminə əsaslanan simfoniyanın durumunda öz əksini tapdı. Qısa müddətdə mənimsənilmiş yeni texnikanın, ifadə vasitələrinin tətbiqi üçün daha yığcam, mütəhərrik janrlar məqbul sayılırdı.

Bəstəkarlıq məktəbinin lideri Qara Qarayev yaradıcılığında 60-cı illərin əvvəli böhran dövrüdür. Lakin Qarayev şəxsiyyətinin unikallığı elə ondadır ki, möhkəm iradə hesabına sənətdə kəskin dönüş həyata keçirib, “özünü amansızcasına sındırır”¹, o, yeni musiqi ideyaları ümmanına cəsarətlə baş vurdu. Rodion Şedrin Q. Qarayevin 60-cı illərdə fəaliyyətini, nüfuzlu forumlarda çıxışlarını və yaradıcılığını yüksək qiymətləndirərək, sovet musiqisinin əvvəlki dövrə nisbətən daha təbii yol ilə inkişaf etdirilməsində bu bəstəkarın oynadığı önəmli rolu xüsusilə vurğulayır².

Estetika, üslub səviyyəsində dəyişikliklər təkcə musiqidə deyil, bütün sənət növlərində müşahidə olunur, yeniləşmənin bir kökdən, bir impulsdan – dünyagörüşü səviyyəsində baş verən çevrilişdən törədiyinə dəlalət edirdi. Odur ki, milli ədəbiyyat, təsviri sənət, musiqidə eyni vaxt kəsində təxminən eyni hadisələri izləmək mümkündür.

Ədəbiyyatşünas Y. Qarayev altmışıncıların sənətə bir proses kimi bədii “müdaxiləsini” qeyd edib yazır: “...ədəbiyyata sadəcə olaraq istedadlı təklər yox, birdən-birə, qəflətən bütöv bir ədəbi nəsil daxil oldu”³. Həmin nəslin öz birbaşa sələfləri ilə varislik əlaqələrini aşkarlamaq olsa da, poetika, bədii ədə, mövzuların seçimi səviyyəsində mühüm fərqi göstərməliyik. Ədəbiyyatşünas A. Dadaşzadənin 1969-cu ildə “Дружба народов” jurnalında gənc Azərbaycan nasirləri haqqında dərc etdirdiyi qeydlərindən

¹ Карагичева Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. – М.: Композитор, 1994. – с. 93

² Щедрин Р.К. Комментарии к прошлому // Музыкальная жизнь, 1989, №10. – с. 5

³ Qarayev Y.V. XIX -XX əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı (əlyazma), 1996. – 289 s., s. 245

aşağıdakı sətirlər səciyyəvidir: “Əvvəlcədən quraşdırılan sxem üzrə hərəkət edən, məlum həqiqətləri bəyan edən maneken qəhrəmanlar keçmişdə qalır, tələm-tələsik yapılan və həmişə xoşluqla bitən vəziyyətlər aradan çıxır”¹. Yeni ədəbiyyatın diqqət mərkəzində ilk növbədə insan, onun çoxcəhətli daxili dünyasının tədqiqi problemi durur.

Təsviri sənət və musiqidə nəsillərin əvəzlənməsi prosesi daha rəvan, mülayim xarakter daşıyırdı. Məsələn, 70-80-ci illərdə Azərbaycan boyakarlığını yeni ideyalar, formalar ilə zənginləşdirən, ənənəvi janrları məxsusi yozan rəssamların mənəvi ataları arasında Səttar Bəhlulzadə, Rəsim Babayev, Cavad Mircavadovun adları çəkilir².

Musiqidə yaradıcılıq prosesinin fasiləsizliyini təmin edən başlıca amil Qara Qarayevin şəxsiyyəti, yaradıcılıq mövqeyi idi. Onun Üçüncü simfoniyası (1964), yalnız formal olaraq konsert janrına aid edilən, həqiqi simfonik keyfiyyətləri ilə seçilən Violin konserti (1967) Azərbaycanda, eləcə də milli respublikalarda işləyən bəstəkarlar üçün “uzunmüddətli proqram” rolunu icra edir, çətin bədii vəzifələrin – yeni səs təşkili sistemi çərçivəsində ənənəvi formaların tətbiqinin, seriya texnikasının milli leksika ilə uzlaşdırılmasının konkret həlli yollarını sərgiləyirdi³.

M.Aranovski özünün məşhur “Simfonik axtarışlar”ında məhz sonuncu fikri vurğulayaraq yazırdı: “Qarayevin Üçüncü simfoniyasının müvəffəqiyyəti onunla izah olunur ki, o, 12-tonluq texnikaya müraciət etsə də, milli ənənə ilə əlaqəsini

¹ Дадаш-заде А.М. О хороших и разных // Дружба народов. – 1969, №1. – с. 268

² Варабова Д.Р. Другое искусство. Азербайджанское искусство 1970-1980-х годов: новые тенденции. – Баку: ЭЛМ, 1993. – 116 с.

³ 60-cı illərin ikinci yarısında “Советская музыка” jurnalı səhifələrində Q.Qarayevin Üçüncü simfoniyası haqda müxtəlif rəylərə tez-tez təsadüf olunurdu. Bu əsərin, habelə R.Şedrinin İkinci simfoniyasının novator mahiyyətini ilk dəfə M.Tarakanov “Yeni obrazlar, yeni vasitələr” adlı məqaləsində (“Советская музыка”, 1966, №1-3) elmi şəkildə əsaslandırırdı. 80-ci illərin ikinci yarısında simfonizmə dair diskussiyanın iştirakçısı – tacik bəstəkarı Firuz Bahor Qarayev simfoniyasını “öz sadə, hətta bəsit qonşuları arasında ucalan nəhəng zirvə” adlandırmışdı (“Советская музыка”, 1987, №7. - с.13-15, с.14).

kəsmir. Bəstəkar bu texnikanı milli musiqi dili çərçivəsinə salır. Bu isə o deməkdir ki, müasir bəstəkar üçün fuqa ancaq musiqi prosesinin müəyyən bir şəkildə quraşdırılması sistemi olduğu kimi, eynilə on iki ton vasitəsilə bəstələmək texnikası da onun üçün ancaq texnikadır”¹.

Q.Qarayevin Üçüncü simfoniyası və daha artıq dərəcədə Violin konserti poetika səviyyəsində də çevriliş həyata keçirdi. Məhz bu əsərlərin yaranması Azərbaycan, ümumiyyətlə, Şərq musiqisinin əlvanlığı, rəngarəngliyi barədə mövcud stereotipə əsaslı zərbə endirir, onu başqa – intellektual, fəlsəfi səpkidə təqdim edirdi ².

60-70-ci illərdə milli ədəbiyyat, təsviri sənət və musiqinin inkişafında başqa ümumi cəhətləri də göstərmək olar. Məsələn, müxtəlif yaradıcılıq növlərini təmsil edən sənətkarların qlobal səciyyəli problemlərə açıq-aşkar biganəliyini, formaların yığcamlaşmasını, sintetik təmayülləri vurğulayaq.

Ədəbiyyatda “məişətin təhlilində mətnaltı qat və ikinci psixoloji plan, təhkiyənin həcmnin yox, ritminin ölçüsü mənasında lakonizm...”³ müşahidə olunur⁴.

Təsviri sənətdə obrazların “intimləşməsi” təmayülü forma monumentallığını və təhkiyənin obyektivliyini (doğma diyar, əməksevər xalqa həsr olunmuş boyakarlıq əsərləri nəzərdə tutulur) get-gedə sıxışdırır, kamera tipli janrlara (peyzaj, natürmort, portret) üstünlük verilir, bu janrların əlamətlərinin uzlaşdırılması istiqamətində axtarışlar aparılır⁵.

60-cı illərdə monumental sənətin təmsilçisi – Şostakoviçin modeli əsasında quraşdırılan simfoniyanın böhranının səbəblə-

¹ Üçüncü simfoniya xüsusi ədəbiyyatda müxtəlif görünüşünə (neoklassisizm təmayülü, janrın yeniləşməsi, milli qaynaqlarla münasibətlərin xarakteri və s.) işıqlandırılıb. M.Aranovski, M.Tarakanov, E.Abasova, V.Şərifova, Ü.İmanova, N. Əliyevanın tədqiqatlarını qeyd edək.

² Тараканов М.Е. Новое свидетельство таланта // Слово о Кара Караеве. – Баку: Язычы, 1988. – с. 214-220

³ Qarayev Y.V. Sitat gətirilən əsər, s. 250

⁴ Azərbaycan ədəbiyyatında yeni ovqat İ.Şıxlı, İ.Hüseynov, Y.Səmədoğlu, Anar, S.Əhmədli, F.Kərimzadə, Ə.Əylisli, Elçinin yaradıcılığında özünü göstərir.

⁵ Баранова Д.Р. Sitat gətirilən əsərdəndir.

rindən biri də fəlsəfi-estetik fikirdə kəskin dəyişikliklərlə əlaqədardır. Yeni mövzular monumental simfonik konsepsiya ilə çətin uyuşurdu¹.

Ştokhauzenin homofoniya, habelə Şostakoviçin məharətlə tətbiq etdiyi konflikt tipli dramaturgiya barədə bir qədər ironik qeydləri də səciyyəvidir. Belə əsərlərdə, avanqardın liderlərindən birinin müşahidəsinə görə, “hadisələrin” mütləq davamı olmalı, sonluqlar birmənalı xarakter daşmalı, təzadlar güclü alınmalı, gərginliklər cuşa gətirməlidir. Şnitke də klassik formanı təkrar etməyin mümkünsüzlüyünü (bu, absurddur) vurğulayıb, onun “monumental quruluşunun”, “böyük simfonik məzmununun” aktuallığına şübhə ifadə edir².

İcmalımızın əvvəlinə qayıdaraq söyləməliyik: əhəmiyyəti milli çərçivədən kənara çıxan nümunələrin – Q.Qarayevin Üçüncü, A.Əlizadənin Kamera (1966), A.Məlikovun İkinci (1969) simfoniyları nəzərdə tutulur, – yaranmasına baxmayaraq, 60-cı illərdə “kütləvi eksperiment” (M.Aranovski) haqqında danışmaq olmaz. Silsilə yozumunun³, dramaturgiyanın müxtəlifliyi şəraitində hər üç əsərdə bu və ya digər dərəcədə kamera tipli təfəkkürün əlamətlərinin təzahürü də təsadüfi deyil.

60-cı illərin ideyaları sonrakı onillikdə, ələlxüs 70-ci illərin ikinci yarısından başlayaraq daha maraqlı, fərdi yozumu ilə seçilən formalar çərçivəsində inkişaf etdirildi⁴. Azərbaycan sim-

¹ Bir çoxları üçün monumental sənət totalitar rejimin rəmzidir. Hərçənd aydındır ki, sənət əsərlərinin bədii dəyərini nəzərə almayıb, onları sadəlövhəsinə hər hansı bir siyasi durumla əlaqələndirmək məqsəduyğun deyil.

² Демешко Г.А. Человек как объект художественной рефлексии музыки второй половины XX века //Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения / Сост. и редакция В.В.Задерацкого. – М.:Композитор, 2004. – с. 44-59, с. 45

³ Bəlli olduğu kimi, Q.Qarayev Üçüncü simfoniya dördhissəli strukturu, hissələrin semantik amplitudasını mühafizə edərək, diqqətini musiqi toxumasının yenidən qurulmasına yönəldir. A.Əlizadənin, A.Məlikovun əsərlərinin xüsusiyyətlərindən “Musiqi tarixi” kitabının adıçəkilən bəstəkarların portretlərini təqdim edən müvafiq fəsillərində söhbət gedir.

⁴ Girişdə qeyd olunduğu kimi, 70-ci illərin əvvəlində novasiyaların əksəriyyəti leksika səviyyəsini əhatə edərək, silsilənin strukturuna toxunmurdu.

foniya öz poetikasını xeyli genişləndirir; onun janr¹, üslub rəngarəngliyi bədii “hadisələr”in kəskin qütbləşməsində, konsepsiya, texnologiya səviyyəsində kəskin fərqlərdə təzahür edir. İki onillik ərzində C.Hacıyevin Beşinci (“İnsan. Yer. Kosmos.”), Altıncı (“20 yanvar”) konsepsiyalı “böyük” simfoniyları, janrlararası sintez həyata keçirən M.Quliyevin Üçüncü (“Azərbaycan”), C.Abbasovun Üçüncü (“Sülhün səsi”) vokal simfoniyları, muğam modelinə əsaslanan (A.Əlizadə, M.Quliyev, A.Məlikov), teatr, kino estetikasının təsirinə məruz qalan (Q.Qarayev və F.Qarayevin “Qoyya”sı, A.Məlikovun “Təzadlar”ı, F.Qarayevin “Tristessa”sı), konsert prinsiplərindən bəhrələnən (N.Məmmədov, O.Rəcəbov, C.Qiliyev, E.Dadaşova, N.Mirişli, E.Məmmədov), süjetin ardıcıl açılışı ilə bağlı (R.Mustafayev, T.Bakıxanov, D.Dadaşov, A.Dadaşov) və “hadisəsiz” (R.Həsənova), “son məqsəd” və “dinamik statika” dramaturgiyasına əsaslanan, külli miqdarda kamera tipli və monumental, birhissəli və çoxhissəli simfoniylar meydana gəlmişdir. Kifayət qədər sərbəst yozulan janr adlarının çeşidi də genişdir. Məsələn, simfoniya-meditasiya, simfoniya-improvizasiya, simfoniya-tamaşa adları ilə “təltif olunan” əsərlər dövrün yaradıcılıq prosesinin ayrılmaz bir hissəsidir.

Yaranmış simfoniyların müxtəlifliyində müəyyən başlıca əlaməti əsas götürüb, aşağıdakı təsnifatı təklif etmək mümkündür:

1. Simfoniyanın dördhissəli strukturuna, dramaturgiyanın ənənəvi tiplərinə (dramatik, epik, lirik) yaradıcı münasibət aşkarlayan simfoniylar;

2. Bir model kimi muğamın bədii konsepsiyasına arxalanan simfoniylar;

3. Teatr, kino estetikasının təsirinə məruz qalan simfoniylar;

4. Vokal simfoniylar;

5. Neoklassisizm üslubu zəminində yaranan kamera simfoniyları.

Əlbəttə, heç də simfoniyanın bütün növləri eyni səviyyədə təmsil olunmayıb. Məsələn, vokal simfoniyalara Məmməd Quli-

¹ Yuxarıdakı kontekstdə “janr” termini simfoniyanın bədii təəcəssümünün özəl cəhətlərinin dəqiqləşdirilməsi (məsələn, simfoniya-tamaşa, simfoniya-meditasiya) mənasında istifadə olunur.

yev, Cəlal Abbasov, habelə Leonid Vaynşteynin¹ yaradıcılığında təsadüf edirik.

Kamera tipli simfoniya isə nümunələr kifayət qədər çoxdur. Onun səciyyəvi üslub xüsusiyyətləri Fərəh Əliyeva, Nigar Əliyeva, Nigar Axundova, Ülviyyə İmanovanın tədqiqatlarında geniş işıqlandırılmışdır.

İri miqyasda simfoniyanın üslub təzahürlərinin müxtəlifliyində, hətta pərakəndəliyində bir-biri ilə dialektik münasibətlərə girən iki lay ayırd etmək olar: birinci, sabit layı təşkil edən əsərlərdə uzun illərin təcrübəsi əsnasında təşəkkül tapmış formaların mühafizəsi, ikinci, fəal axtarışlarla səciyyələnən layda normativdən kənarlaşmaq niyyəti “baş rejissor” rolunu icra edir. Əlbəttə, birinci sıraya aid nümunələrdə də müəyyən tapıntılar aşkarlamaq mümkündür: lakin burada hər hansı bir dəyişiklik dramaturgiya, forma yaranışı səviyyəsinə toxunmur. Sabit sırada çoxhissəli struktur, dramaturji inkişafda kinetik impulslar (süjet xəttinin musiqidə ardıcıl təcəssümü), melodik mövzular, formanın ənənəvi, hətta sxematik tərzdə qurulması əsasdır. Çox zaman belə simfoniyalar orijinal konsepsiya təqdim etməkdə acizlik sərgiləyir, hazır qəliblər, məsələn, Şostakoviç modeli əsasında tələsik yapıldı. Əksinə, ikinci, “axtarış” qrupuna aid əsərlərdə simfoniyanın konstruksiyası “fərdi layihə” üzrə inşa edilirdi. Buna baxmayaraq, hər iki təmayülün “təmsilçiləri” arasında bir tərəfdən əsl bədii məziyyətlərdən məhrum, solğun və “süst” nümunələrə, digər tərəfdən tədqiqatçı üçün maraq kəsb edən, bəzi hallarda bədii dəyəri kifayət qədər yüksək olan əsərlərə təsadüf edirik.

Araşdırma üçün əsas götürülən metodologiyanın mahiyyətinə də toxunmaq zəruridir. Bu, 60-70-ci illərin simfonik musiqi təcrübəsini ümumiləşdirən, fikir ayrılığını, hətta hərc-mərcliyini vahid məxrəcə gətirən, yeni əsərlərin təhlili üçün maraqlı metodologiya təklif edən M.Aranovskinin “Simfonik axtarışlar” kitabının müddəalarıdır. Alim simfoniyanın dörd hissəsini İnsan konsepsiyasının musiqidə təcəssümü kimi yozur: burada I hissə

¹ Altı simfoniya müəllifi L.Vaynşteynin bas və kamera orkestri üçün simfoniyasında (1984) N.Hikmət, L.Feyxtvanger, M.Qrubiyanın şeirlərindən istifadə olunub.

fəal, II hissə düşünən, III hissə oyun oynayan (əylənən), IV hissə cəmiyyətdə yaşayan insanın həyatının müxtəlif tərəflərinin əksidir. Aranovskinin fikrincə, simfoniyanın reallaşdırılması üçün həmin konsepsiyanın özəyini (nüvəsini) təşkil edən *fəaliyyət və meditasiya* obrazlarının qarşı-qarşıya qoyulması (*oppozisiyası*) vacibdir¹.

İndi isə deyilənlərə illüstrasiya kimi “normativdən uzaqlaşma” dərəcəsi müxtəlif olan bir neçə əsərə üz tutaq.

Vasif Adıgözəlovun Üçüncü simfoniyasında (1976) silsilənin dördhissəli strukturu toxunulmaz qalmış, həmin struktur daxilində dramaturji relyefin dəyişdirilməsinə cəhd edilmişdir, I, II və IV hissələrin səciyyəvi obraz məzmunu, xarakteri, tempi (bir qədər ahəstə *Allegro*) əsəri simfoniya-skerso adlandırmağa əsas verir. Lakin bu janr üçün səciyyəvi ifadə vasitələri kompleksi çox geniş səpkidə təfsir olunaraq bəzi hallarda “fəaliyyət” funksiyasını öz üzərinə götürür. Bəstəkar habelə normativ sonata formasından uzaqlaşmağa çalışır. Hətta birinci hissədə obrazların qarşılaşdırılması dramaturji və kompozisiya funksiyalarının uyğunsuzluğu (В.Бобровский) şəraitində baş verdiyi üçün sonatanın cizgilərini yalnız retrospektiv olaraq aşkarlamaq mümkün olur.

Xəyyam Mirzəzadə “Tryptix” adlı İkinci simfoniyasında (1970) cəld-yavaş-cəld tipli sxemə arxalanıb, bu geniş yayılmış struktur çərçivəsində materialın “həyatını” mahiranə təşkil etmək bacarığını nümayiş etdirir. O, simfoniyanı orkestr laylarının daim yeniləşən, gah qatılan, gah da şəffaflaşan mütəhərrik qarşılıqlı münasibətləri, uşaq kaleydoskopunda olduğu kimi müxtəlif kombinasiyaları əsasında quraşdırır.

“Tryptix”də X.Mirzəzadə janrın təməlinə duran sonata formasından imtina edir. Simfoniyanın əsaslandığı materialın yığcamlığı, mövzuların “qısa nəfəsi” şəraitində nə vaxtsa yardımçı rol icra edən vasitələri – tembri, dinamikanı ön plana çəkib, onları variant inkişafı ilə uzlaşdırıb, ciddi məntiq və ixtiraçılıq qa-

¹ Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – с. 24-25

biliyyəti nümayiş etdirərək bəstəkar əsl simfonik keyfiyyətlərə malik əsər yaratmışdır.

*C.Quliyevin Üçüncü simfoniya*sının (1982) silsiləsi də geniş intişar tapmış *cəld-asta-cəld* tipli üçhissəli quruluşa əsaslanır¹. Aranovskinin müşahidəsinə görə, ənənəvi dörd hissənin üç hissə ilə əvəzlənməsinin, yəni silsilənin yığcamlaşdırılmasının təməlində musiqidənkənar deyil (hər hansı bir konsepsiyanın mövcudluğu nəzərdə tutulur), məhz bu sənətin öz immanent təfəkkür qanunları hesabına bədii təmin vəhdətinə nail olmaq niyyəti durur. Özünü də belə hallarda model rolunu tipoloji üçhissəli forma icra edir. Kənar hissələrin temp, faktura, xarakter etibarilə uyğunluğu buradan irəli gəlir. Oppozisiyalar sistemindən yalnız *fəaliyyət* və *meditasiya* ilə bağlı obrazların qarşılaşdırılması əxz olunur. Stravinskinin təsirini də istisna etməmək gərəkdir. Tədqiqatçılar bu bəstəkarın dörd deyil, məhz üç hissə çərçivəsində struktur bütövlüyünə nail olmaq bacarığını onun musiqisinin qeyri-adi enerjisi, dinamikası ilə izah edirlər. Belə ki, həmin dinamika skersonun ayrıca bur hissə kimi silsilədə “iştirakını” lüzumsuz edir.

Ənənəvi formalardan, o cümlədən sonatadan (I hissə) imtina etməyərək, bəstəkar simfoniyanı maraqlı, özünəməxsus material əsasında quraşdırır: musiqi dinləyicinin təxəyyülündə bir növ qədim mərasim səhnələrini canlandırır. Üçhissəli silsilələrin bir çoxunda olduğu kimi, ortada yerləşdirilən *Lento* kənar hissələrə yeganə alternativ kimi çıxış edir. C.Quliyev məhz ikinci hissədə ümumi işıqlı əhval-ruhiyyə çərçivəsindən kənara çıxaraq, materialın inkişafı əsnasında ani olaraq gərginlik zirvəsinə qalxır. *Lento*'da “sehrli” vibrafonun mövzusu fonunda dirijorun göstərişi ilə müxtəlif məqamlarda, ayrı-ayrı simli alətlərdə alışıb sönmən səs-nöqtələr magik, ovsunlayıcı təsir bağışlayır. Hissənin məxsusi orkestrləşməsi, ilk növbədə partiyalara bölünmüş simli alətlərin *sul tasto*'su ümumi “sehrli” atmosferin bərqərar olmasına böyük təsir göstərir. Finalın əlvan, bir qədər balet-illüstrativ musiqisi tipik “janr”a nümunədir.

¹ 10 simfoniya müəllifi A.Dadaşovun bir sıra opuslarında (məsələn, Üçüncü, Altıncı simfoniyalarda) silsilənin üçhissəli təşkili ilə rastlaşırıq.

*Afaq Cəfərovanın "Polifonik simfoniyası"*nın (1971) həlli 60-70-ci illərin birinci yarısında geniş intişar tapmış neobarokko üslubu məcrasındadır. Bəstəkar janrın bütün stereotiplərindən, ilk növbədə onun təməlində duran homofon-harmonik təfəkkür tipindən uzaqlaşaraq silsiləni polifonik formaların (fuqa, tokkatta, riçerkar) ardıcılığı kimi qurur.

60-80-ci illər simfoniyaalarının təhlili ənənəvi baxış bucağında və deməli, müəyyən terminlərin yozumunda təshihlər etmək zərurətini doğurmuşdur. "Simfonizm" anlamına dair tədqiqatların ümumiləşdirilməsi aşağıdakı qənaətə gətirir: simfonizm metodu ehkam deyil. O, musiqi tarixinin hər bir yeni inkişaf mərhələsində reallığın daha dolğun inikasını təmin etməyə qadir vasitələrdən, struktur tiplərindən, formalardan faydalanır. "Simfonizm" anlamı bu və ya digər bəstəkarın musiqi təfəkkürünün konsepsiyalılığını ifadə edir.

60-80-ci illər milli simfoniyasında **silsilənin orijinal təfsiri çərçivəsində ənənəvi formaların təcəssümü** hallarına da diqqət yetirilməlidir.

Simfonizm tiplərinin xalis deyil, poligenez halında "fəaliyyət"i, struktur yozumunun müxtəlifliyi, quruluşun sərbəstliyi çox zaman musiqinin daxili məzmunundan, semantik modelin bənzərsizliyindən irəli gəlir. Eyni zamanda yeni və köhnənin dialektikası ona gətirib çıxarır ki, ilk nəzərdə qeyri-adi konstruksiya arxasında ənənəvi cizgilər özünü aşkarlayır.

"Böyük" simfoniyanın "sadiq cəngavəri" *Cövdət Hacıyevin Beşinci simfoniyası* (1972) ədəbi əsərlə analogiya doğuran iki hissə, yeddi fəsildən ibarət orijinal kompozisiya kimi qurulsada, burada Avropa musiqisində təşəkkül tapmış formaların fəaliyyətini aşkarlamaq olar. Simfoniyanın üç fəsildən ibarət birinci hissəsi sonata formasının bölmələrinə, ikinci hissənin dörd fəsli isə ənənəvi silsilənin semantik strukturuna uyğunlaşdırılır: burada IV, V fəsillər sonata formasında yazılıb, VI fəsil skerso, VII fəsil epiloqdur.

Azər Dadaşovun Səkkizinci simfoniyaasının (1987) faciəvi konsepsiyası obrazların kəskin qütbləşməsi, deməli, sonata formasının tətbiqini doğurmuşdur. Sonataya xas dualizm prinsipi

silsilənin quruluşuna (iki hissə), musiqi dilinə (seriya texnikası və diatonika), orkestrləşməyə nüfuz edir. Lakin A.Dadaşov ənənəvi formanı bütövlükdə proqrama tabe etdiyi üçün qarşı-qarşıya qoyulan obrazların, tematik qurumların münasibətləri məxsusi şəkildə təzahür edir: burada əsas partiyanın qeyri-adi fəallığı şəraitində köməkçi partiya tamamilə sabit, durğundur.

Bəstəkarın başlıca nailiyyəti əsərin səs substansiyasının orijinal həllidir. Sonorika, aleatorikanın, özü də milli material zəminində mahiranə, ardıcıl tətbiqi (faktura *crescendo*'su üçqat, dördqat sonoro-aleatorik miksajdır) nəticəsində əsərin təkrarsız tembr-akustik fəzası yaranır. A.Dadaşov öz Səkkizinci simfoniyasında janrın normativlərinin yeni ifadə vasitələri, kompozisiya metodları ilə əlaqələndirilməsinin mümkünlüyünü inandırıcı şəkildə sübut edir.

Aqşin Əlizadənin əski tariximizlə bağlı səhifələri canlandıran *Üçüncü simfoniyasında* (1982) sonatanın formal əlamətləri deyil, onun antitetik inkişaf xassəsi mühafizə olunur.

Simfoniya simasına məxsusi cizgilər aşılaraq mühüm amillərdən biri milli musiqi qanunauyğunluqlarının dramaturgiyaya müdaxiləsi ilə bağlıdır. C.Hacıyevdə leytmövzunun muğama xas “hərəkət edən lad-tonallıq” (R.Məmmədova) prinsipinə əsasən keçirilməsi intonasiya proseslərinə qeyri-adi vəhdət aşılayır. Nəticədə sonata formasının arxasında variantlıq, refrenlik prinsipləri təzahür edib dramaturji xəttin diskretliyini aradan qaldıraraq mərkəzyönlü təmayüllərin “fəaliyyət”ini gücləndirirlər.

A.Əlizadənin simfoniyasında dəstgah konstruksiyasının əlamətləri özünü göstərir, A.Dadaşov isə gərginliyin artımı zonalarını muğamın analogi hissələri kimi qurmağa çalışır.

Adıçəkilən nümunələrin hər birində müxtəlif dramaturji tiplər mürəkkəb münasibətlərə girərək poligenez halında çıxış edir. Məsələn, C.Hacıyev təhkiyənin epik və dramatik planlarını ustalıqla növbələşdirsə, A.Dadaşov dramaturgiyanın dramatik tipinə arxalanıb “epik haşiyələr”dən bir əlavə vasitə kimi istifadə edərsə, A.Əlizadə epik və dramatik dramaturji tiplərin bərabərlik əsasında təqdimatına çalışır. Müəllifin qəlbindən gələn səs musiqiyə müdaxilə edərək “epik zamanın” sabit axınını dəyişdirir: retrospeksiya bu günlə birləşir.

Nəzərdən keçirilən dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının axtarışlarının vektorunu **simfoniyanın milli modelini**¹ yaratmaq səyi müəyyənləşdirir.

70-ci illərə qədər simfoniya və muğamın qarşılıqlı münasibətlərində iki əsas təmayül nəzərə çarpır. Birinci təmayüldə (Q.Qarayev, C.Hacıyev) muğamın mahiyyətini ifadə etmək məqsədilə Bax dövrü musiqisinin üslub xüsusiyyətləri ilə sintez yollarının axtarılması əsasdır. İkinci təmayül süita tipli rəngarəng orkestr kompozisiyaları – simfonik muğamlarla (F.Əmirov, Niyazi) təmsil olunub.

Müxtəlif təfəkkür tiplərinin münasibətləri heç də paritet əsasında qurulmurdu: hər iki halda milli musiqi qanunauyğunluqlarının fəallığına baxmayaraq, Avropa forma yaranışı prinsipləri nəticə etibarilə onları özünə tabe etdirirdi.

70-80-ci illərdə ənənəvi forma, musiqi dili normaları ilə münasibətlərini sərbəst quran, yeni kompozisiya metodları (sonorika, aleatorika və s.) ilə silahlanmış Azərbaycan müəllifləri daha çox muğamın fəlsəfi məzmununun, improvizasiya təbiətinin, onun məxsusi ifaçılıq tərzinin təcəssümü yönündə çalışırlar. Burada ümumi kontekst – bütün dünyada Qərb və Şərq mədəniyyətlərinin diffuziyası prosesinin güclənməsi, “yeni folklor dalgası” hərəkətinin geniş intişar tapması, ədəbiyyatşünasların “milli yaddaşın oyanması”, “folklor qayıdış” ifadələri ilə xarakterizə etdikləri şəraitin özü də nəzərə alınmalıdır.

Bir neçə səciyyəvi nümunələri qısaca təhlil etməklə yuxarıdakı müddəaları əsaslandırmaq.

Məmməd Quliyev öz “*Muğam*” adlı *Dördüncü simfoniyasında* (1980) improvizasiya təəssüratı yaratmaq məqsədilə məqamtonal proseslərin çevikliyini ifrat dərəcəyə çatdırır. Modulyasiyaların düşünülmüş sistemi kodadakı məqam inteqrasiyası hadisəsinin (orkestrin ayrı-ayrı partiyaları yeddi əsas Azərbaycan məqamını eyni vaxtda səsləndirir) simfoniyanın qanunauyğun yekunu kimi qiymətləndirməyə imkan verir. M.Quliyevi muğam

¹ “Simfoniyanın milli modeli” istilahını ilk dəfə Z.Dadaşzadə “Azərbaycan simfoniyası (60-80-ci illər)” sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsini almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyasında təklif etmişdir.

səslənməsinin fonik tərəfi maraqlandırdığı üçün burada tembr-dinamik vasitələr ön plana çəkilir. Nəticədə, bu simfoniya öz sə-ləfləri – simfonik muğamlarla estetik səviyyədə çarpazlaşır: hər iki halda muğam təzadlı epizodların növbələşməsindən ibarət rəngarəng lövhə kimi təfsir olunur.

Aqşın Əlizadənin “Muğamvari” adlı Dördüncü simfoniya-sında (1984) əsas dialektik determinant – səbəb və nəticənin qarşılıqlı asılılığı əhəmiyyətini itirir. Bəstəkar improvizasiyanı modeləşdirərkən “mövzu – onun inkişafı” ardıcılığını pozub məxsusi “çevrilmiş” forma qurur. Musiqi dramaturgiyasının belə relyefi – bütün intonasiya prosesləri əsərin axırında səslənən el nəğməsinin səslənməsinə yönəlib – simfonizmə xas olduğu qə-dər muğam üçün də səciyyəvi olub hər iki təfəkkür tipinin təbi-ətindən irəli gələn məxsusi prosessuallığı təcəssüm etdirir.

Dövrün axtarışlarının xarakterini aynatək əks etdirən əsərlər-dən biri Arif Məlikovun İkinci simfoniyası oldu (1969). O zaman hələ sənətkarların böyük bir qismi janrın mühafizəsinin başlıca təminatını onun dördhissəli strukturuna ciddi riayət etməkdə gö-rürdü. A.Məlikov isə musiqi toxuması seriya texnikası əsasında qurulan əsəri altıhissəli silsilə kimi qurur, hissələrin daxilində deyil, arasında təzad yaradır. Böyük simfonik orkestrin möhtə-şəm qüvvələrinin səfərbər olunmasına baxmayaraq, simfoniya-da kamera tipli təfəkkürün əlamətləri açıq-aşkar nəzərə çarpır¹.

Əsər birinci hissənin intonasiya materialı əsasında qurularaq, variasiyalar silsiləsi cizgiləri kəsb edir. Final repriza funksiya-sında çıxış edir. Müəllif Şərq musiqi təfəkkürü üçün səciyyəvi prinsipdən təkan alıb - simfoniyanın kompozisiyası və dəstgah arasında paralellər təsadüfi deyil² – başlanğıc obrazın tədricən dərinləşdirilməsindən çox, inkişaf əsnasında ona zidd cəhətlərin

¹ Simfoniyanın kənar hissələri arasında ardıcıl olaraq orkestrin hər bir ay-rılıqda götürülmüş qrupu “solist” kimi çıxış edir: dinləyicilərə mis nəfəs alət-lərinin tokkatası, simlilərin düşüncəsi, zərb alətlərinin cılığın mübahisəsi, ağac nəfəs alətlərinin skersovari epizodu təqdim olunur. Bu, *concerto grosso* prin-siplərinin orijinal təcəssümü kimi təfsir oluna bilər.

² Алиева Н.Т. Азербайджанская симфония: 30-60-е годы. Автореф. дисс.... канд. Искусствоведения. – Киев: 1991. – 19 с.

aşkarlanması istiqamətində hərəkət edir. Bu da bəstəkar təfəkkürünün dialektik mahiyyətindən irəli gələrək, simfonizm metodunun gizli fəaliyyətini təmin edir.

Simli alətlər üçün Dördüncü simfoniya (1977) A.Məlikov müxtəlif musiqi üslubları – monodiya və polifoniyayı, homofoniya və dodekafoniyayı qarşılaşdıraraq, hadisələrin vaxt olduğu məkan – keçmiş və müasirlik, arxaika və bu gün, müvəqqəti və əbədi əsərdə sıx vəhdət halında çıxış edir – daim dəyişdirərək dövrümüzün səslənən mənzərəsini yaradır¹. Bu əsərdə improvizasiya “qəfil elementlər”in çoxluğunda, “mövcud stereotiplərdən kənara çıxmaq” (M.Aranovski) hallarının dönmədən artırılması nəticəsində reallaşdırılır.

Rəhilə Həsənovanın Üçüncü – Kamera simfoniyasında (1979) XX əsrin son qərinasında dünya musiqisində geniş inkişaf tapmış minimalizm cərəyanının əsas prinsipləri muğam ənənəsi ilə maraqlı sintezə girir. Əsərin təməlinə duran başlıca ideyaya (tək tona tədricən yeni tonların əlavəsi yolu ilə diapazon tədricən genişləndirilib oktava çərçivəsini aşır) ardıcıl riayət edib, musiqi toxumasının quraşdırılmasında iştirak edən bütün elementlərin “minimuma qədər reduksiya”sına (Arvo Pärt) nail olan bəstəkar musiqi inkişafına prosessual keyfiyyətlər aşılayır. Nəticədə proses özü formanı idarə etməyə başlayır. Bu, minimalizm cərəyanının nümayəndələrindən biri Stiv Rayçın 1968-ci ildə yazdığı “Musiqi tədricən inkişaf edən proses kimi” məqaləsinin başlıca ideyasıdır. Eyni zamanda muğamda da prosesin nəticəsi – forma-kristal deyil, prosesin özü mühüm əhəmiyyət kəsb edir².

Azərbaycan bəstəkarlarının muğam melosunun, formasının təşəkkül məntiqinə, onun məxsusi prosessuallığına dayaqlanması birhissəli struktur çərçivəsində normativ formaların inkarına

¹ Zaman- məkan yerdəyişmələri müasir ədəbiyyata (M.Bulqakov, Ç.Aytmatov) çoxdan bəlli olan bədii vasitədir. Azərbaycan ədəbiyyatında Y.Səmədoğlunun “Qətl günü” romanının kompozisiyasının simasını bütövlüklə bu üslubun tətbiqi müəyyənləşdirir. Əlbəttə, A.Məlikovda belə bir konsepsiya sırf musiqi – estetik tutum kəsb edir.

² Багирова С.Ю. Проблемы мугамного формообразования. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1984, 19 с.

gətirib çıxarır. Belə əsərlərin təməlinə bir obrazın, vahid intonasiya materialının daxiləndən inkişaf etdirilməsi ideyası durur. Bu mənada Azərbaycan müəlliflərinin axtarırları dünya ədəbiyyatının, musiqisinin, kinosunun “axın”, “bioloji artım”, “genişlənmə kainat” modeli üzrə qurulan nümunələri ilə çarpazlaşır. Nəticədə, sonata formasını onun funksiyasını icra edən başqa – kontinual (R.Həsənova), bloklardan ibarət (A.Əlizadə), variantlı-fazalı (M.Quliyev), güzgülü-simmetrik (A.Məlikov) qurumlar əvəz edir.

60-80-ci illərdə meditatif konsepsiyaların geniş inkişaf tapması musiqi zamanının “dayanmış vaxt”, “dinamik statika”, “qeyri-sabit sabitlik” kimi keyfiyyətlərini, inkişafın kəskin təzadlardan kənar ekstensiv tipini, variant, variasiyavari prinsiplərin, repriza-tağların mühümlüyünü, “mikro” qanununun müxtəlif səviyyədə fəaliyyətini, stereofonik orkestrləşməni, intonasiya və tembrin qeyri-adi vəhdətini, öz mahiyyəti etibarilə durğun *ostinato*’nun tətbiqini doğurmuşdur. Şərq fəlsəfəsi, ənənəvi musiqisi ilə bilavasitə bağlı olan bütün bu cəhətlər A.Məlikov, A.Əlizadə, R.Həsənova, F.Qarayev və başqa Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bariz təzahür etdiyi üçün onların simfoniyaqlarını Alfred Şnitke, Sofiya Qubaydulina, Boris Tişşenko, Valentin Silvestrov, Giya Kançeli kimi simaların işarəvi əsərləri ilə bir sırada dramaturgiyanın meditatif tipinə aid etmək olar.

Araşdırılan dövrdə bir sıra simfoniyaqlar **sənətlərarası sintez** məcrasında həll olunub.

XX əsrdə müxtəlif bədii sistemlərin qarşılıqlı əlaqəsi, inteqrasiyası musiqiyə də təsir göstərir. *Regietheater* (“rejissor teatr”), *art-house* və ya “müəllif kino”sunun təsirinə məruz qalaraq musiqinin müxtəlif janrları daxiləndən dəyişməyə, yeniləşməyə başlayır. Simfoniyanın müasir vəziyyətinə dair tədqiqatlarda daha tez-tez mövzuların personifikasiyası, plastikası, əsərlərin oyun-tamaşa estetikasına, dramaturgiyanın montaj prinsipinə əsasən quraşdırılmasından söz açılır. Bütün bu pərakəndə səciyyəqlər musiqişünaslıqda geniş mənada başa düşülən *teatrallıq* anlayışında cəmləşir. Bu, teatr janrları ilə birbaşa bağlılıqdan azad, tamaşa səciyyəqlə bədii formaların, oyun-tamaşa estetikası və re-

jissor yaradıcılığının təsiri altında yaranan musiqidənkənar başlanğıcın təzahürlərindən biridir¹.

Nazim Mirişlinin “Mərasim” simfoniya-konsertində (1985) teatrallıq konsert prinsipinin geniş tətbiqində, habelə xanəndə partiyasının təfsirində təzahür edir. Instrumental musiqinin janrları sırasında teatrallıq təbiətən məhz konsertə xasdır: geniş səp-kidə yozulan konsertlik oyun estetikasına açıq-aşkar meyil edir. Əsər boyu səpələnmiş ayrı-ayrı *solo*’lar, onların orkestr kütləsinə qarşı qoyulması, müəyyən yarış elementi konsertliyin qədim teatr sənəti ilə bağlı ən səciyyəvi xüsusiyyətidir.

Simfoniya səs-korifey böyük məna yükü daşıyıb tamaşa estetikasına uyğun tətbiq edilir. Xanəndə və orkestrin münasibətlərində reallaşan dialoq ideyası (xanəndə – obrazın təqdimatı, orkestr – onun təqdim etdiyinə şərh) müəllif konsepsiyasına teatr estetikasının təsirindən xəbər verir. Bu dialoqun çərçivəsinin genişləndirilməsi iki – Qərb və Şərq mədəniyyətlərinin, musiqi ənənələrinin çarpazlaşması ilə nəticələnir.

Xanəndə partiyası partiturada dəqiq nota salınsa da, burada improvizasiya üçün imkan var. Improvizasiya isə öz-özlüyündə daxili teatrallığı, oyun elementini gücləndirən amildir.

Beləliklə, N.Mirişli öz konsepsiyasını qurarkən mahiyyətcə iki teatral mənbəyə – mərasimə və xanəndənin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dayaqqlanaraq milli ənənəvi musiqi sənətini yeni baxış bucağından təqdim edir.

Arif Məlikovun “Təzadlar” adlı Altıncı simfoniyasının (1985) süjetinin dialektik, səbəb-nəticə əlaqələrinə uyğun araşdırılması çətindir. Əsərin quruluşu asayış və gərginlik, meditasiya və fəaliyyət kimi müəyyənləşdirilə bilən təzadlardan yetişdirilib. Belə bir konsepsiyanın təqdimatı, tamaşa estetikasına uyğun açılışı tamamilə təbiidir. A.Məlikov dinləyici ətalətinə zərbə endirərək təzadlı epizodları, məsələn, iki müxtəlif *solo*’nu bir-birinə cəlbədləyir, mahir rejissor kimi montajın bütün – üfüqi, şaquli, paralel növlərindən istifadə edir.

¹ Bu barədə bax: Курешева Т.А. Театральность в музыке. – М.: Советский композитор, 1984. – 200 с.

Montaj dramaturgiyasının tətbiqi musiqi kompozisiyasının bir-biri ilə bağlı olmayan bloklara parçalanması təhlükəsini doğururdu. A.Məlikov həmin təhlükəni dəf edərək əlaqələndirici vasitə kimi əsərin başlanğıc tezisi və həmin tezisə transformasiyalarından istifadə edir. Simfoniyanın sonunda müəllif normativ reprizadan uzaqlaşmış əsəri yeni materialın – “Məhəbbət əfsanəsi” baletindən Məhmənəbanu mövzusunun müdaxiləsi ilə bitirir. Musiqidə teatrallıq problemini əhatəli tədqiq edən T.Kurişevanın müşahidəsinə görə, “keyfiyyətə yeni, gözlənilməz materialın daxil edilməsi əvvəlki inkişafdan asılı olmayıb, səslənmiş musiqini vahid, əlaqəli bir tam kimi qavramağa imkan verir”¹. Eyni zamanda retrospektiv nəzər saldıqda bəlli olur ki, simfoniyanın bütün materialının mənbəyi məhz bu mövzudur.

A.Məlikovun “Təzadlar”ında ənənəvi və yeni dramaturji vasitələrin dialektikası ona gətirib çıxarır ki, montaj prinsipi variant tipli bünövrəyə söykənərək kompozisiyanın bütövlüyünü pozmur.

Q.Qarayev və F.Qarayevin “Qoyya” filminə yazdıqları musiqi əsasında meydana gəlmiş eyniadlı simfoniya (1979; “*La Quinta del Sorda*” simfoniyanın ikinci adıdır) *polijanrlıq* hadisəsinə nümunədir. Polijanrlığın məğzi ondan ibarətdir ki, bu və ya digər məqsədlə yaranmış, görümlü obrazlarla bağlı musiqi öz daxili keyfiyyətləri, çoxmənalılığı hesabına başlanğıc janrın çərçivəsindən kənara çıxaraq, başqa janra modulyasiya edib müstəqil “həyat” sürməyə başlayır. Musiqi materialının belə sərbəst “yerdəyişməsinə”, məsələn, teatr ilə bağlı musiqinin sırf instrumental janrlara köçürülməsinə müntəxəbatı nümunə S.Prokofyevin Üçüncü (“*Odlu mələk*” operasının musiqisi əsasında), Dördüncü (“*Azgın oğul*” baleti əsasında), Hindemitin eyniadlı operalarının musiqisindən törəyən “*Rəssam Matis*”, “*Dünyanın ahəngi*” simfoniyaqlarıdır.

Azərbaycan sənətində polijanrlıq G.Kozintsevin “*Don Kixot*” filmindən ayrılmış, müstəqil əsər kimi “yaşayan” Q.Qarayevin orijinal janr atribusiyasına malik simfonik qravürləri, ha-

¹ Курьшева Т.А. Göstərilən əsər. – s. 186.

belə F.Qarayevin “teatral-simfonik retrospeksiyası” – “Orfey simfoniyası” (“Üçüncü günün səhəri” operası üzrə), X.Mirzəzadənin “S.Vurğunun “Komsomol poeması”na musiqi illüstrasiyaları” (“Yeddi oğul istəram” filminin musiqisi əsasında) ilə təmsil olunmuşdur. Müxtəlif variantlarda mövcud olan həmin musiqi nümunələrini janrından asılı olmayaraq, ilk əvvəl daxili teatral-lıq birləşdirir

“Qoyya”nı ikinci dəfə həyata gətirən başlıca amil materialın xüsusi simfonik keyfiyyəti oldu.

Simfoniyanın dövrün səciyyəsi və sənətkarın daxili dünyasının təəcəssümündən ibarət birinci hissəsində kinematoqrafik üsullar daha böyük rol oynayır: burada katolik xoral ruhunda üslublaşdırma (“*Ave Maria*”) və puantilist fakturalı musiqi fraqmenti, uşaq səsləri və zərb alətlərinin səfərbər olunduğu tembrsonor epizod “ardıcılığın məntiqi”ni pozaraq bir-birinə montaj olunur. Zaman, məkan çərçivəsində sərbəst yerdəyişmələr, ümumi, obyektiv plandan subyektiv plana hazırlıqsız keçid kino estetikasının təsirini aşkarlayır¹.

Fərəc Qarayevin “Tristessa I” simfoniyası (1982) “instrumental teatr”a nümunədir². Teatr sənəti ilə bağlı zahiri elementlərin böyük rol oynamasına baxmayaraq, burada musiqinin immanent keyfiyyətləri hesabına tamaşa qurmaq iqtidarı daha mühümdür.

Əsərdə “üslub tematizmi” (bu rolu Q.Qarayevin üç prelüdü icra edir) və müəllif materialı, oyun-tamaşa (prelüdlərin təqdim

¹ 2018-ci ildə Qara Qarayevin 100 illik yubileyi münasibətilə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsində “Qoyya” baleti (baletin musiqi materialı “Qoyya” simfoniyası, habelə Q.Qarayevin Violin konsertinin fraqmentlərindən tərtib olunub) böyük uğurla tamaşaya qoyulmuşdur (quruluşçu xoreoqraf Vasili Medvedev). Beləliklə, film üçün yazılmış musiqi ekrandan akademik musiqi sferasına adlanmış, neçə il sonra görümlü obrazlarla bağlı teatr səhnəsinə qayıtmış, daha bir maraqlı interpretasiyasını tapmışdır.

² Əsərin iki versiyası mövcuddur. “Tristessa-II” böyük və kamera, yəni iki orkestr üçün yazılmışdır (1980; Q.Qarayevə ithaf olunub). Burada orkestrlərin qarşılaşdırılması ideyasının da teatr estetikası ilə açıq-aşkar bağlılığı var. “Tristessa I” isə 1982-ci ildə, Q.Qarayevin vəfatından sonra ərsəyə gəlmiş, “Vida” simfoniyası adlandırılmışdır.

olunması) və hisslər (səslənən musiqiyə emosional reaksiya) estetikası qarşı-qarşıya qoyulur¹. İki müxtəlif zaman ölçüsünün yanaşı mövcudluğu özü də teatral təfəkkürün ifadəsidir: nümayiş etdirilən (keçmiş zaman) və musiqinin dinlənişi əsnasında duyduğumuz (real zaman) uzlaşaraq “oyun” situasiyasını, onun ambivalentliyini doğurur. Simfoniyanın tembr həlli – fortepiano – mərhumun, orkestr – müəllifin obrazı – dialoq ideyasını çox qabarıq ifadə edir.

Özgə və altısəsli leytkompleksə əsaslanan müəllif materialının qarşılaşdırılması rondovari forma əmələ gətirir. Özü də burada refren funksiyasını icra edən müəllif musiqisi epizodlardan (Qarayev prelüdləri) sonra verilərək milli musiqinin əsas qanunauyğunluqlarından birinin – özünəməxsus refrenliyin “fəaliyyəti”nə dəlalət edir.

F.Qarayev “Tristessa”sı kompozisiyasının mütləq üçbölmümlü formul ($i:m:t$)² əsasında qurulması zərurətini dəf edir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının bir sıra simfonialarında yuxarıdakı sxemin elementləri yerdəyişməyə məruz qalır, ixtisar edilir. R.Həsənovanın Üçüncü simfoniyasında formulun yalnız “m” elementi reallaşdırılır. Bu əsər də, F.Qarayevin “Tristessa”sı da ənənəvi mənada bitmir. R.Həsənova *decrescendo* yolu ilə səslənməni tədricən heçə endirir. F.Qarayev isə “xarab olmuş” val fəndini (stereofonik dinamikdən səsi gələn Q.Qarayevin *cis-moll* prelüdündən bir ibarə dəfələrlə təkrarlanır) tətbiq edərək əsəri sonuncu durğu işarəsindən məhrum edir. Əlbəttə, bütün bu nəticələr “böyük simfoniya”nın möhtəşəm ümümləşdirici kodlarından kəskin fərqlənir.

Simfonizm metodunun konsepsiyalılığını mühafizə edən, müasir estetik təmayülləri yaradıcı surətdə mənimsəyən, ən yeni sənət hadisələri ilə bir sırada duran “Tristessa I” XX əsrin sonunun simfoniyasıdır.

¹ “Tristessa” F.Qarayevin yaradıcılığında intertekstuallıq metodunun tətbiqinə ən maraqlı və bədii cəhətdən inandırıcı nümunədir.

² $i:m:t$ – *initium-movere-terminus*- dialektik inkişafı əks etdirən Asafyev formuludur.

İcmalın sonunda 60-80-ci illərdə Azərbaycanda simfoniya janrının inkişafına xas əsas cəhətləri bir daha vurğulayaq:

1. Silsilənin özünəxas təfsiri 60-80-ci illərdə yaranan simfoniya- nıların başlıca xüsusiyyətidir. Azərbaycan bəstəkarları silsilə- nin yığcamlaşdırılması yönündə hərəkət edirlər: hissələrin sayı ixtisar olunub vahidə endirilir. Belə yekparə kompozisiyalarda ramplissajların yoxluğu, musiqi hadisələrinin qeyri-adi konsent- rasiyası, keyfiyyət dəyişikliklərinin gərginliyi mərhələlər üzrə inkişafın labüdlüyünü ləğv edir.

2. Milli təfəkkürün köklü qanunauyğunluqlarına, habelə te- atr, kino estetikasına dayaq olaraq Azərbaycan bəstəkarları Av-ropa musiqisi zəminində meydana gəlmiş sonata formasından imtina edirlər. Dövrün ən yaxşı nümunələrində sonatı bu formanın funksiyasını icra edən başqa (kontinual, fazalı, güzgü- lü-simmetrik) qurumlar əvəz edir.

3. Simfoniya- nıların dramaturji həlli də müxtəlifdir. Bəzi nü- munələrdə dramaturgiyanın epik və dramatik tipləri poligenez halında çıxış edir, milli model üzrə qurulan və ya başqa sənət növləri ilə sintezə girən əsərlərdə isə müvafiq olaraq meditatif və montajlı dramaturgiya təzahür edir. 60-80-ci illərin Azərbay- can simfoniyasında *formanın dramaturgiyaya əsasən quraşdırıl- ması* kimi müasir musiqinin qanunauyğunluğu özünü göstərir.

4. Simfoniyanın bir çoxu “janryaradıcı” hadisə kimi çıxış edir: simfoniya-improvizasiya (A.Əlizadənin “Muğamvari”si), simfoniya-tamaşa (A.Məlikovun “Təzadlar”ı), simfoniya-film (Q.Qarayev və F.Qarayevin “Qoyya”sı), instrumental teatr (F.Qarayevin “Tristessa”sı) “hadisələrini” qeyd edək.

5. Araşdırdığımız əsərlərin məkan, zaman konsepsiyası da təkrarsızdır. Bəzi nümunələrdə “uzaq-yaxın” anlayışları qüvvədən düşür. Zaman isə öz ənənəvi “irəliləyən” yönümündən məhrum olub materialın ahəstə inkişafı prosesinə qərq olur. Finala doğru istiqamətlənən Avropa musiqisindən fərqli olaraq müasir əsərlər- də zaman insan həyatının ritminə uyğun, təbii şəkildə cərəyan edir. Açıq, qeyri-qapalı formalar məhz belə bir effekt yaradır.

Müasir Azərbaycan simfoniyasının təmayüllərini təmsil edən əsərlər arasında hədudların mütəhərrikliyi və şərtiliyi də qeyd

olunmalıdır. Hətta parlaq teatral həlli ilə seçilən “Tristessa”nın intonasiya proseslərinin qeyri-adi vəhdətində, inkişafın ekstenziv xarakterində, təfəkkür tipində muğamın “nəfəsi” sezilir. Bu mənada V.Barskinin F.Qarayev haqqında məqaləsində xarici mətbuata istinadən verdiyi aşağıdakı rəy səciyyəvidir: “Muğam bir ideya, bir emosiya, zaman duyumu, bəlkə də melodik model-lərlə işin abstrakt prinsipi kimi bu əsərdə (*alla “Nostalgia” nə-zərdə* tutulur – *Z.D.*) təcəssüm olunub”.¹

Biz yalnız bir cəhəti əlavə edək: muğama bir model kimi arxa-lanan simfoniyalarda sadalanan prinsiplərin hamısı özünü göstər-sə də, onlardan yalnız biri müəyyənləşdirici rol oynayır. A.Məli-kovda muğam bir ideya, A.Əlizadədə bir emosiya, R.Həsənovada, F.Qarayevdə daha çox zaman duyumu kimi təzahür edir.

Beləliklə, 60-80-ci illər Azərbaycan musiqisində simfonik proseslər gərginliyi ilə seçilir. Müasir milli musiqinin əsas hadi-sələri məhz bu janrda təmərküzləşir.

Sonda Y.Xolopovun Asafyevin simfonizm nəzəriyyəsinə da-ir məqaləsinin bir qədər polemik xarakter daşıyan son sətirlərinə üz tutmaq istərdik: “Vebernin Simfoniyası (op.21) və orkestr Variasiyalarının (op.30) “antisimfonik” simfonizmi, Stravinski-nin orkestr üçün Simfoniya-larının, habelə “Nəfəsli alətlər simfo-niyaları”nın neoklassisist quasi-simfonizmi, Prokofyevin Klas-sik simfoniyası və Messianın antiklassik simfoniya-ları, Şosta-koviçin xorlu İkinci simfoniyası və On dördüncü vokal simfoni-yası (və ya “qeyri-simfoniyası”?), Şnitkenin “Un-symphonie” və ya “Unsin (n) fonie” əsərləri, Prokofyevin, Hindemitin “opera”, “balet” simfoniya-ları, Eşpayın simfoniya-baleti, Şedrinin sim-foniya-silsiləsi (25 prelüd), Berqin simfoniya-operası, Lütoslav-skinin orkestr üçün Kitabı, Ştokhauzenin üç orkestr üçün qrup-ları – bütün bunları, dövrümüzün ən müxtəlif, bir-birinə bən-zəməyən kompozisiyalarını yalnız “simfoniya” adı birləşdirir”.²

¹ Барский В. М. Фарадж Караев: Genug or not Genug // Музыка из бывшего СССР. – М.: Композитор, 1994. – с. 173-186, с. 181

² Холотов Ю.Н. О понятии “симфонизм” // Б.В.Асафьев и советская музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1986. – с. 186-204, с. 204

Bu sitat görkəmli alimin simfoniya janrının həyat qabiliyyəti barədə nikbinlikdən uzaq fikirlərini əks etdirir.

Lakin bütün pessimist proqnozlara rəğmən simfoniya maneləri dəf edə-edə mövcudiyyətini davam etməkdədir. XX əsrin son qərinəsində simfoniyanın ümumi portretinə qiymətli əlavələr etmiş, onu orijinal ideyalar ilə zənginləşdirib yaşadan bəstəkarlar sırasında Azərbaycan musiqisinin təmsilçiləri də şərəfli yer tutur.

XIII fəsil

ARIF MƏLİKOV

(1933)



Görkəmli bəstəkar Arif Məlikov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə dəyərli töhfələr bəxş etmiş simalardan biridir. O, “Məhəbbət əfsanəsi”, “Yer üzərində iki nəfər”, “İki qəlbin dastanı” baletlərinin, 8 simfoniyanın, “Dalğalar” operettasının, Nazim Hikmətin şeirlərinə bəstələnmiş romansların, müxtəlif həcmli simfonik əsərlərin, kamera musiqisinin, kinofilmlər (“Ulduzlar sönmür”, “Şeirli xalat”, “Rüstəm və Zöhrab və b.) və teatr tamaşaları üçün (“Natəvan”, “Atabəylər”) yazılmış musiqinin, mahnıların müəllifidir. Arif Məlikovun yaradıcılığında publisistik məqalələr (“Mən ittiham edirəm” və b.), muğam sənətinə həsr olunmuş kitab və məqalələr də önəmli yer tutur.

Arif Məlikovun 28 cildədən ibarət “Not əsərlərinin tam külliyyatı” 2016-cı ildə çap olunmuşdur.

Böyük bəstəkar Qara Qarayevin (1918-1982) istedadlı tələbələrindən olan A.C.Məlikov dünya musiqisinin ən yaxşı keyfiyyətlərindən və Azərbaycan muğam sənətindən bəhrələnmiş, özünəməxsus yaradıcılıq üslubu ilə fərqlənmişdir. Azərbaycanın ictimai hə-

yatında fəal iştirak edən bəstəkar Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, bəstəkarlıq kafedrasının müdiri (1982-ci ildən), Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi (1965), Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti (1978), SSRİ Xalq artisti (1986) adlarını almış, Dövlət mükafatı laureatı (1986) olmuş, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü (2014) seçilmiş, bir neçə Dövlət nişanı, o cümlədən “İstiqlal” ordeni (1998), “Heydər Əliyev” ordeni (2013) və “Şöhrət” ordeni ilə (2018) təltif olunmuşdur.

Arif Cahangir oğlu Məlikov 1933-cü ilin sentyabr ayının 13-də Bakı şəhərində, ziyalı ailəsində anadan olmuşdur. Arif tez-tez valideynləri ilə birgə Opera Teatrında olurdu. O, burada görkəmli Üzeyirbəy Hacıbəylinin operalarına diqqətlə tamaşa edir, Avropa bəstəkarlarının əsərlərini dinləyirdi. Onun musiqiyə məhəbbət hissi erkən yaşlarında oyanmışdı. Arifin anası Püstə xanım ədəbiyyat müəllimi idi, gözəl kamança çalırdı, poeziyanı yaxşı bilirdi, oğluna incəsənətə meyil və sevgi hisslərini aşılaya bilmişdi. Gənc Arif musiqi ilə yanaşı rəsm sahəsində böyük qabiliyyət nümayiş etdirir, bədii ədəbiyyatla maraqlanırdı. Lakin ailənin dostu tarzən Erivanski ona tar bağışlayandan¹ sonra o, daha böyük şövqlə tar çalmağı öyrənməyə başladı.

1948-ci ildə Arif Məlikov Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbinin xalq musiqisi bölməsinə daxil oldu. Məşhur tarzənlər Əhməd Bakıxanov, Mansur Mansurov və Adil Gəray onun müəllimləri olmuşlar. 1951-ci ildə gənc tarzən A. Məlikov buraxılış imtahanında Humayun muğamını çalaraq təhsilini uğurla tamamladı. O, Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbini bitirdikdən sonra təyinatla Şuşa şəhərinə göndərildi, buradakı musiqi məktəbində musiqi müəllimi kimi əmək fəaliyyətinə başladı. Şuşa şəhərində ona muğam bilicisi, xanəndə Seyid Şuşinskiyin dərslərində olmaq xoşbəxtliyi nəsib oldu. Seyid Şuşinski ilə ünsiyyət Arif Məlikovun sonrakı yaradıcılığına xeyli dərəcədə müsbət təsir göstərdi.

¹ Məlikov A. Şərq muğamları. – Bakı: Şərq-Qərb, s. 8.



Qeyd edək ki, Arif Məlikovun gənclik çağları Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin intensiv inkişafı dövrünə təsadüf etmişdir. Müasir Azərbaycan peşəkar musiqi sənətinin banisi Üzeyirbəy Hacıbəylinin (1885-1948) bəstəkarlıq və ictimai fəaliyyəti, dirijor və bəstəkar Niyazinin (1912-1984) və müğənni Bülbülün (1897-1961) yaradıcılığı, 20-ci əsrin muğam sənətinin ustadları Seyid Şuşinskinin, Xan Şuşinskinin, Qurban Pirimovun, Mansur Mansurovun, Bəhram Mansurovun, Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq fəaliyyəti, tanınmış Avropa musiqiçilərinin Bakı şəhərində qastrol konsertləri, habelə gənc bəstəkarlar Qara Qarayevin, Fikrət Əmirovun, Cövdət Hacıyevin uğurlu yaradıcılığı Arif Məlikovun bəstəkar və şəxsiyyət kimi formalaşmasına böyük təsir göstərmişdir. 1953-cü ildə Arif Məlikov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, öncə Əşrəf Abbasovun, sonra isə Qara Qarayevin rəhbərlik etdiyi kompozisiya sinfinə daxil oldu. Bəstəkar Soltan Hacıbəyov gənc Arifin musiqi alətləşdirmə (instrumentovka) üzrə müəllimi idi və ona orkestrə böyük məhəbbət aşılamışdı. A.Məlikov həvəslə çalışırdı. Tələbəlik illərində o, bir çox irihəcmli əsərlər yazmış, simfonik orkestr üçün “Balet süitəsi”ni, “Nağıl” poemasını, fleyta və orkestr üçün “Konsertino”nu yazmışdı. A.Məlikov 3-cü kurs tələbəsi ikən bəstələdiyi “Balet süitəsi” ilə bağlı olaraq Niyazidən faydalı məsləhətlər almışdı. 1958-ci ildə Arif Məlikov həmin tədris ocağında təhsilini başa

vurdu. A.Məlikovun diplom işi kimi yazdığı Birinci simfoniya imtahan komissiyası (Q.Qarayev, S.Hacıbəyov, C.Hacıyev) və ümumiyyətlə musiqiçilər tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş, onun artıq peşəkar bir bəstəkar kimi yetişdiyini təsdiqləmişdir.

Simfonik əsərləri

Arif Məlikovun simfonialarının, simfonik orkestr üçün yazdığı müxtəlif üslubda əsərlərinin obrazlar dünyası mürəkkəb və çoxcəhətlidir. Bəstəkarın bu əsərlərinin konsepsiyası onun real gerçəkliyin hadisələrini düşünmək və anlamaq cəhdini əks etdirir. Bəstəkar özünün hər simfonik əsərində bu janrı müxtəlif cür təfsir edir. Arif Məlikovun sonralar yazdığı hər bir simfoniya və yaxud simfonik poema nə məzmunca, nə də quruluşca əvvəlkiləri təkrarlamır.

A. Məlikov **“Nağıl”** (1957) poemasını epik simfonizm ənənəsində yazmışdır¹. Əsərin başlıca müsbət keyfiyyətlərindən biri tematizmdir. İfadənin zahiri ənənəvililiyi müqabilində poemada bir çox yeni ideyalar da yer tutur. A. Məlikovun gələcək əsərlərinə uzanan tellər **“Nağıl”** poemasından başlanır, bəstəkarın muğam musiqisi ilə dərin bağları da həmin əsərdə müşahidə olunmaqdadır. Poemanın **“Andante”** hissəsində klarnetlərin və faqotların aşağı registrdə unison ifasında Humayun muğamında ağır recitasiya səslənir. **“Piccolo”** fleytasının ifasında qısa motiv də bu mövzuya əsaslanır. Metallofonun, fortepianonun cizgiləri, arfanın arpeciolaşdırılmış akkordları əfsanəvilik ab-havasını yaradır². **“Nağıl”** poemasının ikinci hissəsi (Allegro) onun yeni, dinamik səciyyə daşdığını nəzərə çatdırır. Poemanın bu qismində nağıl süjeti üçün ənənəvi olan təqib obrazı nəzərə çarpır. Əsərdə musiqi fikrinin inkişaf xətti kulminasiya ilə yekunlaşır.

Bəstəkarın **“Birinci simfoniya”**sı (1958) yüksək bədii keyfiyyətlərə malik olan kamil əsərdir. Bu əsər dörd hissədən ibarət-

¹ Ахундова Н. Симфоническое творчество Арифа Меликова: К проблеме обновления жанра. Рукопись дис. канд. искусствоведения. – Баку, 1995, s. 37.

² Yənə orada, s. 39.

dir və milli rəngarəngliyi ilə fərqlənən homofon-harmonik sistemə əsaslanan klassik formada yazılmışdır. Əsər hissələrin səlis funksionallığı, ardıcılığı, tematik materialın dramaturji inkişafı və quruluşu cəhətdən gənclik çağının çərçivəsindən kənara çıxır. Simfoniya dramatizmi, orkestr boyalarının zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. A. Məlikov Birinci simfoniyasını müəyyən dərəcədə böyük bəstəkar Dmitri Şostakoviçin (1906-1975) simfonizminin təsiri altında yaratmışdı.

“**Andante**” simfoniyanın birinci hissəsidir. “Andante”ni üç-hissəli müqəddimə açır. Onun kənar bölmələri tutqun, mübhəm, orta bölməsi isə – ekspressiv səciyyə daşıyır¹. Bütövlükdə simfoniya olduğu kimi, bu hissədə də həzin qəmginlik, lirika və dramatik pafos üzvi surətdə çulğaşır. Baş partiyanın mövzusu (Allegro moderato) simli alətlər fonunda solo klarnet tərəfindən ifa olunur. Bu, aramlı, bir qədər qəmgin təhkiyədir. Həmin təhkiyə tədricən güc və patetik səciyyə kəsb edir, lakin sonra yenidən əzəli emosional əhval-ruhiyyəsinə qaydır.² Əsas partiya “Çahargah” muğamının intonasiyaları üzərindədir.

I-ci simfoniya, əsas mövzu³



¹ Алекперова Н. Ариф Меликов. – Баку: “Ишыг”, 1988, с. 16.

² Yənə orada.

³ Not nümunələrinin əksəriyyəti N.Ələkbərovanın A.Məlikov haqqında rus dilində yazdığı kitabından iqtibas olunmuşdur (Алекперова Н. Ариф Меликов. – Баку: Ишыг, 1988, 176 с.)

İngilis qoboyunun solo ifasında səslənən köməkçi partiya lirizmi və duyğuluğu ilə bir qədər məşhur rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin (1840-1893) mövzularını xatırladır. Əsərdə əsas təzad ekspozisiya daxilindəki mövzuların nisbəti ilə deyil, bütövlükdə ekspozisiyanın işlənilmə hissəsi ilə qarşılaşdırılması əsasında müəyyənləşdirilir. Birinci hissə baş partiyanın patetik-təmtəraqlı tonda keçirilməsi ilə başa çatır.

Simfoniyanın ikinci hissəsi – “**Skerso**”, üçhissəli, rondo elementləri ilə təmsil olunur. Mahiyyətə bu hissə rəqsdir. Bəstəkar sanki “kişi” (sürətli, qətiyyətli hərəkətləri) və “qadın” (incə zərifliyi) rəqslərinin təbiətini müqayisə edir. Bu hissədə “Məhəbbət əfsanəsi” baletində olan xalq rəqs səhnələrinin ilkin qaynaqları aşkar görünür.

“Skerso”nun ardınca fasiləsiz **Andante** (simfoniyanın lirik mərkəzi) gəlir. Əsərin bu hissəsinin melodizmi özünün emosional təmərküzləşməsi ilə fərqlənir. “Andante” dinləyicilər tərəfindən mürəkkəb üçhissəli forma çərçivəsində bəstələnmiş lirik təhkiyə kimi qavranılır. Həmin hissəni violonçellərin solo ifası açır: ülvi hisslərə boyanmış və kədərli düşüncəliliyi və seyrçiliyi ilə fərqlənən ariya səslənir. Simfoniyanın sonu emosional cəhətdən birinci hissə ilə həmahəngdir. Onun əsas mövzusu çox hərəkətlidir. Yumşaq, lirik melodiya (Andante cantabile) əsas mövzuya qarşı durur. Orta bölmənin mövzusunun təntənəli intonasiyaları üzərində qurulmuş koda simfoniyaya emosional yekun vurur.

1958-ci ildə Azərbaycan dirijorları Çingiz Hacıbəyov, Niyazi və Kamal Abdullayev bu simfoniyanı ifa etdilər. Daha sonra isə bu əsər Moskvada, Alqis Juraytisin dirijorluğu ilə səsləndi.

“Metamorfozalar” Simfonik poeması (1963-1964, Bakı).

Bəstəkarların ətraf gerçəkliyin problemlərinə daha dərin diqqəti və bu problemləri öz yaradıcılıqları prizmasından əks etdirməyə can atmaları XX əsrin Azərbaycan musiqi sənətinin səciyyəvi xüsusiyyəti olmuşdur. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında müasir musiqili ifadə vasitələrinin artan rəngarəngliyi ilə yanaşı onların əsərlərində milli musiqidən istifadə üsulları da dəyişirdi: xalq musiqisindən, muğam melodiylarından bilavasi-

tə iqtibaslar gətirilməsini daha çox düşüncənin milli xarakterini nəzərə çatdırmaq cəhdləri əvəz edirdi.

Tematik yeniləşmələr və struktur dəyişiklikləri Arif Məlikovun “Metamorfozalar” (“Dəyişmələr”) əsərinin inkişafının dramaturji prinsipidir. Həmin yeniləşmələr və dəyişikliklər obrazlı həllin əvəz olunması, metroritmikanın dəyişməsi, tembrlərinin yeni rəng çalarları kəsb etməsi ilə bağlıdır. “Metamorfozalar” əsərinin əvvəlində səslənən, parallel hərəkət edən xromatik ter-siyalar solo səslənən faqotların *PP*-nün aşağı registri bütün əsərin “leytformulasına” (“aparıcı düsturuna”) çevrilir. Bu fonda geniş diapazonlu fleytanın solo ifası meydana çıxır.

Fleyta solosu



Sonra isə orkestr ifası yeni tembrlərlə zənginləşir. Bundan sonra orkestrin bütün heyəti hərəkətə başlayır. İki forte ilə (*ff*) ifa olunan səslənmə, dramatik səciyyə daşıyır və ritmik müxtəlifliyi ilə zəngindir. Lakin ayrı-ayrı orkestr səslərinin tədricən aradan çıxması ilə səs zəifləyir, poemanın əsas obrazlarının yeni keyfiyyət transformasiyası baş verir. Vals tərzində bəstələnmiş bölməyə “alt saksofon”un daxil olması əsərə xüsusi tembr rəngi qatır.

Saksofon solosu



“Metamorfozalar” poemasının son bölümü mahiyyətə geniş xoralı təmsil edir. Əsər sakit və işıqlı tərzdə, simli kvintetin ifasında səslənən akkord ilə başa çatır.

“Metamorfozalar” əsəri Azərbaycan Respublikasında və xarici ölkələrdə tez-tez ifa olunur.

Arif Məlikovun “Metamorfozalar” simfonik poeması əsasında “Yer üzündə iki nəfər” (rusca “Двое на этой Земле”, “Двое”) birpərdəli baleti qurulmuşdur. Həmin baletin librettosunun müəllifi məşhur sovet şairi Robert Rojdestvenskidir (1932-1994), baletmeyster isə O. Vinqradovdur. Əsər ilk dəfə 1969-cu ildə Sankt-Peterburqda, Mariinskiy teatrda səhnəyə qoyulmuşdur.

İkinci simfoniya

A.Məlikovun **İkinci simfoniya** da bəstəkar üslubunun mü-rəkkəbləşməsi, ənənəvi musiqi irsindən istifadəyə fərqli yanaşma, onun yaradıcılığında yeni mərhələnin başlanğıcı ilə əlamətdardır. Məşhur bəstəkar Dmitri Şostakoviçə (1906-1975) ithaf olunmuş bu simfoniya ilk dəfə 1970-ci ilin aprel ayında Bakı şəhərində səslənmişdi. O zaman simfoniyanın ifasına bu əsərin ən yaxşı təfsirçilərindən biri olan Niyazi rəhbərlik etmişdir. Sonralar İkinci simfoniya Moskvada (dirijor Gennadi Rojdestvenski), Tbilisidə (Lile Kiladze), Ankarada (Gürer Aykal) və başqa şəhərlərdə ifa olunmuşdur. Əsər müəllif interpretasiyasında

Ümumittifaq radiosı və televiziyasının Böyük simfonik orkestrinin ifasında qrammofon valına yazılmışdır. XX əsrin 70-ci illərinin sonunda D. Şostakoviçə müəllif ithafı ilə İkinci simfoniyanın notları nəşr olunmuşdu. D.D.Şostakoviç bu ithafa cavab olaraq Məlikova yazmışdı: “Əziz Arif Cahangiroviç! İkinci simfoniyanız üçün atəşin təşəkkürümü qəbul edin. İndi xəstəxanadayam və güman edirəm ki, orada hələ yatacağam. Böyük maraqla simfoniyanızın partiturasına baxdım. Sizi gözəl əsər münasibətlə təbrik edirəm. İthafa sevinir və onunla fəxr edirəm. Əlinizi möhkəm sıxır və Sizə cansağlığı və gələcək yaradıcılıq uğurları arzulayıram.”¹

İkinci simfoniya altı hissədən ibarətdir. “Skersó” qismi özündən öncə gələn hissə ilə kəskin təzad təşkil edir, lakin intonasiya baxımından onunla əlaqəlidir. A.Məlikovun məramının miqyaslılığına və orkestrin geniş tərkibli olmasına baxmayaraq, İkinci simfoniya müəllif düşüncəsinin kamera forması ilə fərqlənir. Bu cəhət özünü hissələrin böyük olmayan ölçülərə malik olmasında, hissələrin daxilində münəqişənin olmamasında, polifonik fakturada və simfonik kamera janrına xas olan bəzi digər xüsusiyyətlərdə göstərir.

2-ci simfoniya. 1-ci hissə.



Bütövlükdə isə İkinci simfoniya dramatik, fəlsəfi əsər nümunəsidir. Bu əsərdə bəstəkar müasir insanı həyəcanlandıran problemləri dərk etməyə çalışır. Bununla əlaqədar olaraq burada əsərin musiqi dilinin mürəkkəbliyi (dodekafoniya texnikasının, aleatorikanın ünsürlərinin tətbiqi) müşahidə olunur. Bununla yanaşı

¹ Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993, s. 21-22.

bəstəkar milli təfəkkür tipindən, Azərbaycan muğamları ilə bağlı olan improvizasiyalı inkişaf üsulundan da istifadə etmişdir. Sadaladığımız sonuncu cəhət simfoniyanın 5-ci hissəsində daha parlaq şəkildə nəzərə çarpır: bu cəhət öz növbəsində Avropa simfonik janrını xeyli zənginləşdirir.

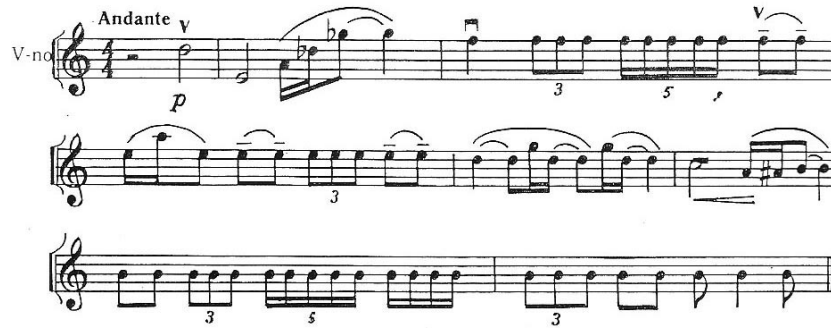
A. Məlikovun İkinci simfoniyasının digər bənzərsiz cəhəti onun tembr rəngarəngliyidir. İlk (Andante) və son hissə, 6-cı hissə istisna olunmaqla (bu hissələr müəllif məramı ilə bağlı olaraq bütün orkestr tərəfindən ifa olunur) hər bir hissə üçün öz tembrli səciyyəvidir. Məsələn, simfoniyanın kinayə səciyyəli II hissəsində (Skerso) mis nəfəs alətlər və zərb alətləri əsərin lirik mərkəzini təşkil edən III hissəsində (Moderato) simli və zərb alətləri səslənir. Əsərin dinamik IV hissəsi (Allegro vivo) zərb alətləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Lakin bu hissədə royal, simli alətlər və arfa da var. Adları sadalanmış alətlər bu hissədə zərb alətləri kimi istifadə edilir. Simfoniyanın V hissəsində ağac nəfəs alətləri səslənir. A.Məlikov tembr vasitələri ilə əsərdə müxtəlif obrazlı, emosional-psixoloji səciyyələr yaratmışdır. O, simfoniya məharətlə müxtəlif cür skersoluq və liriklik daxil etmişdir.

Üçüncü simfoniya.

XX əsrin 70-ci illərinin ortalarında Azərbaycan musiqisində kamera simfonizminin təşəkkülü prosesi müşahidə olunurdu. Azərbaycan bəstəkarları bu janrda müxtəlif yaradıcı istiqamətlərə aid olan əsərlər yaradırdılar. Həmin illərdə kamera musiqisi sahəsində yaradılmış özünəməxsus əsərlərdən biri də Arif Məlikovun Üçüncü simfoniyası (1974) idi. A.Məlikov bu əsərində kamera janrı çərçivəsində yeni texnika sahəsində öz axtarışlarını davam etdirirdi. Üçüncü simfoniya kamera orkestri üçün qeyri-standart, 15 solistdən ibarət olan heyət tərəfindən ifa olunur, solistlər böyük simfonik orkestrin bütün əsas qruplarını təmsil edirlər.

III simfoniya 4 hissədən ibarətdir. Lirik obrazlar əsərin əsasən I və III hissələrində, fəal başlanğıc isə II və IV hissələrində təqdim olunmuşdur. Simfoniyanın birinci hissəsi (Andante) – improvizasiya cəhətlərinə malik olan lirik-pastoral səciyyə daşıyır.

3-cü simfoniya, 1-ci hissə, əsas mövzu



Simfoniyanın ikinci hissəsi (Allegro) – dinamik və ritmikdir. Əsərin üçüncü hissəsi (Moderato) solo fraqmentlərinin lirikası ilə zəngin olan psixoloji ifadəliliyi ilə fərqlənir. Simfoniyanın dördüncü hissəsi (Allegro) – marş ünsürləri olan qrotesk səciyyəsi daşıyır. Bir-birini sürətlə əvəz edən, skerso səciyyəli çoxsaylı mövzular, nəfis ritm əsərin Finalına əzəmətli bayram xarakteri bəxş edir.

3-cü simfoniya, Final



A.Məlikov ifaçıların məhdud tərkibini nəzərə alaraq alətlərin virtuoz və tembr-koloristik səslənməsinin rolunu gücləndirmişdir. Maraqlıdır ki, A.Məlikov lirik melodiyaaların ifasını bir çox hallarda ənənəvi lirik alətlərə (fleytaya, klarnetə, qoboya) deyil, mis nəfəs alətlərinə (trubaya, trombona və valtornaya) həvalə etmişdir. Bununla yanaşı o, mis nəfəs alətlərinin dramaturji funk-

siyasını məhdudlaşdırmırdı: simfoniyanın 2-ci və 4-cü hissələrində məhz mis nəfəs alətlərinin səslənməsi qrotesk obrazların yaradılmasına yardım edir. Əsərdə dramatik cəhətlərin olmasına baxmayaraq, burada lirika aparıcı yer tutur. Bununla bağlı olaraq A.Məlikov musiqisinin milli təbiəti özünü daha parlaq şəkildə büruzə verir. O, Üçüncü simfoniya həm dramaturji, həm də ifa səviyyəsində inkişafın improvizasiya prinsipini tətbiq etmişdir. İki obrazlı sahə (lirika və qrotesk) əsərin dramaturji xəttinin inkişafı üçün əsas rol oynayır.

Üçüncü simfoniyanı yaratmaq fikri A.Məlikovun 1972-ci ildə Skopje şəhərində “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin səhnəyə qoyulması ilə bağlı olan Yuqoslaviya səfərindən sonra meydana gəlmişdi. Arif Məlikov məhz o zaman “Svyata Sofiya” (“Müqəddəs Sofiya”) kamera orkestrinin kollektivi (rəhbəri Toma Proşev) ilə tanış olmuş, həmin orkestr üçün pyes yazmış, kamera orkestri üçün simfoniya bəstələməyi qərara almışdı.

Arif Məlikovun üçüncü simfoniyası 1974-cü ildə Moskvada ilk dəfə ifa olunmuşdur. RSFSR-in Əməkdar artisti A.Korneyevin idarəsilə Böyük Simfonik Orkestrin (BSO) solistlərinin kamera ansamblı bu simfoniyanın interpretatoru kimi çıxış etdi. Bu simfoniya məhz həmin ifada Bakıda da böyük uğurla səsləndi. Tezliklə Üçüncü simfoniya Azərbaycan respublikasının və xarici ölkələrin bir çox musiqi kollektivlərinin repertuarına daxil oldu.

Bəstəkarın **Dördüncü simfoniyası** (1977) bir hissədən ibarətdir. Əsər simli orkestr üçün yazılmışdır. Dördüncü simfoniyanın bədii konsepsiyası Avropa simfonizminin və Azərbaycan muğam ənənəsinin vəhdətini özündə əks etdirən nümunələrindəndir. Orkestrin yalnız simli tərkibindən (yardımçı zərb alətləri olmadan) istifadə edən bəstəkar **məhdud vasitələrlə dərin psixoloji ifadəliliyə** nail ola bilmişdir.

Azərbaycan muğam sənəti bu əsərin əsas musiqili-estetik qaynağını təşkil edir. Bu özünü 4-cü simfoniyanın obrazlı və struktur sahələrində, tematizmin intonasional təşəkkül prosesinin xüsusiyyətlərində, musiqinin emosional-psixoloji təsirində təzahür edir. Muğam əlamətləri qeyri-bərabər temperasiyadan istifadədə, takt cəhətlərinin olmamasında da özünü büruzə verir. Bu

isə mövcud quruluş çərçivəsində sərbəst ifaçılıq üçün şərait yaradır. Simfoniya xoralla başlanır və başa çatır.

4-cü simfoniya. Xoral.



Yeddisəsli fuqa silsilənin kulminasiyası, bütün emosiyaların cəmləşdiyi məqamdır. Formalaşmanın və melodik inkişafın bu və digər üsulları Arif Məlikovun Dördüncü simfoniyasını polifonik əsər kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Bu simfoniya müxtəlif təzadlı epizodların uyuşması əsasında qurulmuşdur. Simfoniyanın məzmunu hadisələrin dramatizmini və dövrün dinamikasını əks etdirir. “Əsərin ilkin variantında Böyük Oktyabr Sosialist inqilabına ithaf var idi. Lakin musiqinin aşkar dramatik ovqatı, ifadə olunmuş “nurlanmış sonluğun” olmaması... müəllifə ithafı aradan çıxarmaq üçün kafi əsas oldu”¹. Qeyd edə bilərik ki, öz xalqının taleyi haqqında düşüncələr əsərin əsas ideyasını təşkil edir.

¹ Ахундова Н. Симфоническое творчество Арифа Меликова: К проблеме обновления жанра. Рукопись дис. канд. искусствоведения. – S. 102.

Arif Məlikovun Dördüncü simfoniyası Azərbaycan simfonizminin inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcını bildirirdi.

Altıncı simfoniya

Arif Məlikovun 1985-ci ildə yazdığı **Altıncı simfoniya** “**Təzadlar**” adlanır. Bu simfoniya bədii vəzifələr baxımından miqyaslı bir əsərdir. Həmin əsərdə Müharibə və Sülh, Xeyir və Şər kimi qlobal problemlər qaldırılır. Simfoniyanın dramaturgiyasının əsasını obrazlı sahələrin bir-birinə qarşı qoyulması, fikrin zülmətdən nura hərəkəti təşkil edir. Altıncı simfoniya Arif Məlikov həm də bəstəkar-rejissor kimi əsərə yanaşır: ümumi planlar iri planlar ilə əvəzlənir¹. Təzadlardan tematizmdə, ritmdə, tempdə, qeyri-adi səs uzlaşmalarında və orkestr tembrlərində istifadə olunur. Bəstəkar Altıncı simfoniya fərdi yaradıcılığının müxtəlif illərindən birbaşa və yaxud düşüncə süzgəcindən keçirilmiş iqtibasları daxil etmişdir. Bu simfoniya bəstəkarın bütün əvvəlki sənət tapıntıları cəmləşdirilmişdir, lakin tutti və solo təzadı tembr dramaturgiyasının başlıca prinsipinə çevrilmişdir. Simfoniyanın dramaturgiyasında 5 xanəli leytoşəkillər mövzusu böyük önəm daşıyır.

Altıncı simfoniya. Leytoşəkillər mövzusu.

Arif Məlikovun digər əsərlərində olduğu kimi, bu simfoniya da bəstəkarın ən dərin duyğuları öz əksini tapmışdır. A.Məlikov müasir bəstəkarlıq yazısının müxtəlif vasitələri (klasik, dodekafoniya, serial texnika, sonoristika, aleatorika və b.) ilə yanaşı muğam təfəkküründən, improvizasiyalılıqdan istifadə etmişdir. Bu, simfoniyanın Segah muğamına əsaslanan mövzusuna ayrılmış bölümündə klarnetin solo ifasında səslənir. Səs əldə olunmasının xüsusi vasitələrində isə xalq musiqisinin intonasiyalarını xatırladan qeyri-bərabər temperasiya eşidilir. Simfoni-

¹ Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası 1960-1980-ci illər (janrın əsas inkişaf təmayüllərinə dair). – Bakı: Ziya, 2012, s. 130.

yanın musiqi-intonasiya sferasının xeyli hissəsi Humayun muğamı ilə bağlıdır.

Andante moderato

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
4 Cor.
4 Tr-be
2 Tr-ni
Timp.

p *fff* *p* *fff* *p* *fff* *pp* *fff*

6-cı simfoniya. Humayun mövzusu.



Çox sevdiyi Humayun muğamı vaxtilə bəstəkarın bir çox əsərlərində, o cümlədən “Məhəbbət əfsanəsi” baletində istifadə etdiyi lirik obrazın əsasını təşkil edir. Arif Məlikovun VI Simfoniyasının son bölümündə həmin baletdən trubanın ifasında mövzu səslənir. Səslənən musiqi dramatik inkişafın işıqlı nəticəsini təsdiq edir.

A.Məlikovun VI Simfoniyası ilk dəfə 1985-ci ilin yanvar ayının 24-də, Azərbaycan bəstəkarlarının VI qurultayında ifa edilmiş, həmin ifa dinləyicilərin böyük marağına səbəb olmuşdur. İlk ifadan sonra bu simfoniya Qara Qarayevin xatirəsinə həsr olunmuş konsertdə, bundan sonra isə SSRİ bəstəkarlarının VII qurultayındakı konsertdə (1986-cı ildə) səsləndirilmiş, bu konsertlər SSRİ Mərkəzi-Televiziyası və Ümumittifaq Radiosu vasitəsilə yayılmışdır. Arif Məlikovun VI Simfoniyası müxtəlif ölkələrin bir çox şəhərlərində də ifa olunmuş, bir çox sovet və xarici ölkə bəstəkarlarının, dirijorlarının diqqətini cəlb etmişdir.

Yeddinci simfoniya

Bəstəkar Yeddinci simfoniyasını (1995) məşhur Türkiyə alimi, xeyriyyəçisi İhsan Doğramacının təklifi ilə, xüsusi olaraq Ankarada yerləşən Bilkənt konsert salonunun açılışı üçün yazmışdır. Simfoniya ənənəvi dörd hissədən ibarətdir. Simfoniya A.Məlikov insan konsepsiyasının bir çox cəhətlərini (fəaliyyəti, düşüncəni və s.) dolğun surətdə əks etdirə bilmişdir.

“Əbədiyyət” – Səkkizinci simfoniya¹

Bəstəkarın VIII simfoniyası (2003) onun ən dəyərli əsərlərindəndir. Arif Məlikovun “Əbədiyyət” simfoniyası dahi tarixi şəxsiyyət, dünya miqyaslı siyasi xadim, ümummilli lider Heydər Əliyevə həsr olunmuşdur. Bu monumental əsər öz məzmununa, yüksək peşəkar səviyyəsinə görə müasir simfonik və xor musiqisinin qiymətli nümunəsidir.

A.Məlikov VIII simfoniya üçün qeyri-adi bir forma düşünmüşdü. Simfoniya üç hissədən ibarətdir. Birinci hissəsində dahi Nazim Hikmətin altı fəlsəfi şeirinə musiqi yazılmışdır. Simfoniyanın İkinci hissəsi sanki başlanğıcdan zirvəyə qədər davam edən qeyri-adi formada yazılmışdır. Əsərin bu hissəsi üçün bir orkestr heyəti kifayət etmədi. İfa zamanı orkestrə lent yazısı səslənən daha iki orkestr əlavə olunmuşdur. Bu əsərdə ən müasir musiqi ifadə vasitələrindən istifadə edilmişdir.

A.Məlikov bu əsərində ilk dəfə olaraq həyat və ölüm mövzunu meydana qoymuş, onu araşdırmağa çalışmışdır. Bəstəkar bu mövzuya aydın münasibət bildirmək, müəyyən yanlışlıqlardan uzaqlaşmaq məqsədilə ilk dəfə sözə müraciət edir. Əsərin konsepsiyasının mürəkkəbliyi təcəssümün və quruluşun qeyri-adiliyini doğurmuşdur. N.Hikmətin şeirlərinə bəstələnmiş vokal silsilə simfoniyanın I hissəsini təşkil edir. Bu silsilənin kamera versiyası (vokal və fortepiano üçün) Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 2002-ci il Plenumunda səslənmişdir. Silsilənin dramaturji xətti aydındır. Əsərdə səslənən ilk iki romans əsas mövzunu (məhəbbət və ölüm) təmsil edir. Mahnıvari quruluşu ilə fərqlənən “Çinar olsam” romansı (başlanğıc motivində onun “Laçın” xalq nəğməsi ilə oxşarlığı nəzərə çarpır) intermessodur. Simfoniya da kulminasiya məqamı dördüncü romansa (“Dün gecə rüyama girdin”) təsadüf edir. Burada rəya, yuxu və acı gerçəklik (sevgilinin yoxluğu) üzləşir. Həmin məqamda yada düşür ki, qədim türklərdə yuxu “kiçik ölüm” adlandırılırdı. Bəstəkar sevgi

¹ Material musiqişünas Zümrüd Dadaşzadənin tədqiqatı əsasında hazırlanıb: Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası. – Bakı: Ziya, 2012, s.170-171.

obrazını özü üçün işarəvi olan Məhmənabanunun mövzusunun vasitəsi ilə ifadə edir. Silsiləni amiranə surətdə açan, refren funksiyasını daşıyan başlıca tezis burada vokalizasiyaya məruz qalır və ölüm obrazını xatırladır. Ekstatik beşinci romans (“Sən”) Nazim Hikmətin coşqun hissələrinin ifadəsidir. Orkestrin son sözü bu duyğuları daha da gücləndirir. Silsiləni başa çatdıran “Yumulu göz kapaklarımın içində” – faciəvi nəticədir. “Sarı gəlin” xalq mahnısından iqtibas gətirilməsi bu fikri təsdiq edir. Beləliklə, simfoniyanın I hissəsində məhəbbət, ölüm mövzusu romantiklərə xas olan ümumfəlsəfi üslubda ifadə olunur.

Əsərin dramaturji mərkəzi onun instrumental səciyyəli II hissəsinə təsadüf edir. Bu hissədə aleatorika texnikası sayəsində qiyməti xatırladan səslənməyə malik olan lövhə yaradılmışdır. Orkestr rənglərinin tədricən qovuşması, sonor səs mühitində sona doğru səciyyəvi ibarələrin meydana çıxması dinləyicilərə güclü təsir göstərir.

Əsərin Almaz İldırımın (1902-1952) “Azərbaycan” şeirinə yazılmış III hissəsi bütün silsiləni tamamlayır.

8-ci simfoniya. 3-cü hissə.

The musical score is for the 3rd movement of the 8th Symphony. It is in 3/4 time, marked Moderato, and is in the key of D major. The score includes a vocal line (Canto) with lyrics in Azerbaijani, and an orchestral accompaniment. The instruments listed are 2 Flute, Arpa (Harp), Canto, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The vocal line has lyrics: "Ner - də mə - ni gül qoy - nun - da do - ğu - ran, Xə - mi - ri - mi göz - ya - şıy - la". The orchestral accompaniment includes various instruments with dynamic markings like mp and mf.

Bəstəkar silsilənin insan faciəsini əks etdirən II hissəsində isə ümumbəşər faciəsinin təsvirini təqdim etməyə can atır, sonda

Vətənə məhəbbət hissini ifadə etməklə rahatlıq tapır. Simfoniyanın sonunda simli orkestrin fonunda royal səslənir, əsərin bu məqamında verilən təskinlik sanki əbədiyyətə qovuşma ideyalarını ifadə edir.

Qeyd edək ki, A.İldırımın şeirində olduğu kimi A.Məlikovun Vətən nəğməsində də incə kədər və təşviş duyğuları nəzərə çarpır. A.Məlikov xatırlayır ki, o simfoniya səsləndikdən sonra sükutun “səslənməsini” və dinləyicilərin əbədiyyət haqqında düşünməsini istəyirdi. Konsertdə bu sükut 27 saniyə davam etdi. Həmin sükut bəstəkarın gözlədiyindən də artıq çəkdi. A.Məlikov “həmin sükutu da öz musiqisi hesab edir”¹. Bəstəkarın çoxillik zəhməti uğurla nəticələndi. Dinləyicilər müəllifin və ifaçıların məharətini sürəkli alqışlarla qarşıladılar.



A.Məlikovun yağlı boya ilə rəsmi. Əbədiyyət. 1982

8-ci simfoniyanın yazılma tarixi qeyri-adidir. Arif Məlikov xatırlayır ki, 1994-cü ildə Heydər Əliyev onu rəsmi nümayəndə heyətinin tərkibində özü ilə birgə Səudiyyə Ərəbistanı səfərinə dəvət etmişdi. Təbii ki, müqəddəs Məkkədə və Mədinədə olmaq hər bir müsəlmanın böyük arzusudur, insanın şüurunda silinməz izlər qoyur. Səfər zamanı H.Əliyev bəstəkara səfərdən

¹ Məlikov A. Səkkizinci simfoniya. Əbədiyyət. – Bakı: Şərq-Qərb, 2008, s. 8.

aldığı təəssüratları ilə bağlı simfoniya yazmağı təklif edir. Arif Məlikovun fikrincə, Heydər Əliyevin dahiliyi ondadır ki, o qlobal miqyasda düşünürdü və onun simfoniyanı yazmağını arzulası təbii idi. O, həmin təklifi ünvanlandırmaq yolunu, üsulunu dəqiq bilirdi. A.Məlikov Səudiyyə Ərəbistanından qayıtdıqdan sonra konsepsiya üzərində düşünməyə, bu iş üçün material toplamağa başladı. Bəstəkarın işi çətin və uzun müddətli oldu. Bu axtarışlar bir neçə il çəkdi. Həmin ideya və onun təcəssümü gerçəkləşdikdən sonra isə A.Məlikov 1997-ci ildə, Mstislav Rostropoviçin yubiley axşamında ilk dəfə VIII simfoniyanın Heydər Əliyevə həsr olunduğunu elan etdi. Bəstəkarın bu bəyanatı Respublika sarayında səsləndirməsi simvolik oldu. Hal-hazırda həmin saray Heydər Əliyevin adını daşıyır. Heydər Əliyev VIII simfoniyanın ona həsr edildiyini bildikdən sonra bəstəkarla görüşlərində həmişə əsərin taleyi ilə maraqlanır, ona “mənim simfoniya haradadır?!” sualını verirdi¹. A.Məlikov VIII simfoniyanın yenidən bərpa edilmiş Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ifa olunacağını, bu ifanın Heydər Əliyevin 80 illik yubileyi məqamına təsadüf edəcəyini düşünürdü. Lakin Tale başqa cür hökm verdi. Heydər Əliyev 2003-cü ilin sonlarına doğru vəfat etdiyi üçün VIII simfoniyanın ifası təqribən bir il təxirə salındı. Ulu Öndərin oğlu, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin arzusu ilə bu simfoniya onun doğum günündə (2004-cü ilin may ayının 10-da) səsləndi. Heydər Əliyev VIII simfoniyanın ilk tamaşasında olmasa da, musiqidə onun ruhu var idi. Həmin ifa zamanı səhnədə Heydər Əliyevin portreti yüksəlirdi. Premyera zamanı Heydər Əliyevin aşağıdakı sözləri yada düşürdü: “Azərbaycanın müstəqilliyi əbədidir”.

Baletlər **“Məhəbbət əfsanəsi”**

“Məhəbbət əfsanəsi” (1961) Arif Məlikovun görkəmli Türkiyə şairi Nazim Hikmətin (1902-1963) “Fərhəd və Şirin” pyesi

¹ Məlikov A. Səkkizinci simfoniya. Əbədiyyət. – Bakı: Şərq-Qərb, 2008, s. 7.

əsasında bəstələdiyi balet əsəridir. Həmin pyes isə Nazim Hikmətin 1948-ci ilin iyun-oktyabr aylarının arasında Türkiyənin Bursa həbsxanasında yazdığı “Fərhad ilə Şirin” teatr tamaşası üzərində tərtib olunmuşdur.

A.Məlikovun Konservatoriyada təhsil illəri zamanı balet musiqisinə müraciət etdiyini bilən müəllimi Qara Qarayev “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin librettosunu şagirdinə tövsiyə etmişdir.¹ Nazim Hikmətin əsərinin yüksək mənəvi mənası gənc bəstəkar üçün qüvvətli ilham mənbəyi olmuş və böyük həvəslə balet üzərində çalışmağa başlamışdır. Arif Məlikov “Məhəbbət əfsanəsi” baleti üzərində işlədiyi zaman Nazim Hikmətlə görüşürdü. Sonralar bu tanışlıq yaradıcılıq əməkdaşlığına və səmimi dostluğa çevrildi.

1961-ci ildə Leninqrad Dövlət Opera və Balet Teatrında (müasir Sankt-Peterburq Mariin Teatrında) gənc baletmeyster Yuri Qriqoroviçin səhnələşdirdiyi “Məhəbbət əfsanəsi” baleti xoreoqrafiya sənəti tarixində yeni səhifə açmış, mühüm hadisə olmuşdur. Gürcüstan Respublikasının Xalq rəssamı Simon Virsaladze (1909-1989) əsərin dekorasiyalarının və bədii tərtibatın müəllifidir. Bu balet əsərinin ilk dirijoru məşhur Azərbaycan dirijoru və bəstəkarı Niyazi olmuşdur (1912-1984).



Niyazi, A.Məlikov, N.Hikmət, Y.Qriqoroviç, S.Virsaladze

¹ Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993, s. 10-11.

Arif Məlikov baletin girişində bu dahi şəxsləri rəmzi olaraq beş qısa akkordla xatırlamışdır.

5 akkord – 5 şəxs



“Məhəbbət əfsanəsi” baletindən səhnə

Baletin qısa məzmunu:

Balet 3 pərdə və 6 şəkildən ibarətdir.

Məhmənəbanunun (Məhinbanu) sarayında böyük kədər hökm sürür: gənc Şirin ölüm yatağındadır. Vəzir və saray əyanları qorxu içərisindədirlər. Məhmənəbanu ümitsizdir. Qəflətən meydana çıxmış Naməlum şəxs Şirini xilas etməyi öz boynuna götürür. Lakin o bunun müqabilində Məhmənəbanunun öz gözəlliyindən əl çəkməsini istəyir. Məhmənəbanu öz bacısının həyatını xilas etmək üçün Naməlum şəxsin şərtini qəbul edir. Şirin şəfa tapır.

Saray meydanında gənc rəssam Fərhad gözlənilmədən əyanların və keşikçi dəstəsinin əhatəsində gəzintiyə çıxmış hokmdar Məhmənəbanu və şahzadə Şirinlə qarşılaşır. Bacıların və Fərha-

din baxışları toqquşur, onların hər ikisi Fərhadə vurulur. Fərhad Şirinin gözəlliyinə valeh olur. Sevgi duyğusu gənc Şirini və Fərhadı bir-birinə cəlb edir.

Məhmənəbanu da Fərhadə olan ehtiras duyğusundan alışıb yanır. Heç bir şey böyük bacını Fərhad haqqında düşüncələrdən ayıra bilmir.

Şirin sevdii Fərhadla xoşbəxtliyin xəyallarındadır. O, gözlənilən görüşün həsrəti ilə yaşayır. Fərhad Şirinin yanına keçir və onlar sarayı tərk edirlər. Qısqanclıq duyğusu keçirən Məhmənəbanu onları yaxalamağı əmr edir. Təqibçilər qaçanları haqlayırlar. Lakin sevənlərin yalvarışları əbəsdir. Məhmənəbanu Fərhad qarşısında yerinə yetirilməz şərt qoyur. O, Şirinə insanların suya yolunu kəsən Dəmirdağı yaracağı halda qovuşa bilər. Fərhad öz məhəbbəti naminə buna hazır olduğunu bildirir və Şirinlə vidalaşır.

Fərhad dağlardadır. Ona elə gəlir ki, suyun yolunu açmışdır. Sevgili Şirinin surəti onun gözləri önündə peyda olur.

Fərhadə olan qızğın məhəbbət və vicdan duyğuları Məhmənəbanuya iztirab verir. O, öz xəyallarında yenə gözəldir və Fərhad ona aşıqdır. Lakin içəri daxil olan Şirin Məhmənəbanunun xəyallarını dağıdır. Şirin bacısına Fərhadı cəzalandırmamaq üçün yalvarır. Məhmənəbanu bacısının bu duyğularını anlayır və son qərarını verir. Bacılar saraydan çıxırlar.

Fərhadın hünərindən xəbər tutmuş insanlar dağlara, onun yanına gəlirlər.

Məhmənəbanu və Şirin əyanların əhatəsində peyda olurlar. Sevgililər görüşürlər. Şirin Fərhadı tezliklə buradan aparmağa can atır. Lakin susuzluqdan əzab çəkən insanların yalvarışını görəndə Fərhad onlara və Şirinə məhəbbəti naminə şücaət göstərmək üçün dağlarda qalmağa qərar verir.

Bütün insanlar Fərhadın bu böyük fədakarlığı qarşısında baş əyir.

Məhmənəbanu (Məhinbanu) surəti çoxcəhətlidir və birmənalı deyildir. Bir tərəfdən o, bacısı Şirini hədsiz dərəcədə sevir, digər tərəfdən isə Fərhadı qısqanclıq duyğusu incidir, Fərhadın qarşılıqlı məhəbbətini qazana bilmədiyinə, itirdiyi gözəlliyi haqqında düşüncələrə görə əziyyət çəkir. Məhmənəbanunun məhəbb-

bət mövzusu çox ifadəli və kədərlidir. Əsərdə təkrarlanan “sekunda” (ikili) intervalları ilə tədricən aşağı enən intonasiyalar Məhmənəbanunun çıxılmaz ümitsizlik “ahlarını” ifadə edir.

Məhəbbət mövzusu



Əsərin “Gözəlliklə vidalaşma” səhnəsində “Tale” (“Qədər”) mövzusu və melodiyanın Məhmənəbanunun böhranlı vəziyyətini ifadə edən dinamik, xromatik hərəkətləri onu bacısının xətrinə öz gözəlliyi ilə vidalaşmaq və üzünü qara niqabla gizlətmək haqqında qətiyyətli qərarı ilə əvəz edilir.

Gözəlliklə vidalaşma



Məhmənəbanunun "Monoloqu" emosional cəhətdən ifadəli və rəngarəngdir. İngilis qoboyunun solo ifasında səslənən əsas melodik mövzu Humayun muğamında səslənən gərgin, faciəvi məhəbbət mövzusu ilə birləşdirilmiş qəmgin qısqanlıq mövzusu ilə əvəz olunur. Bu epizod **Tale (Qədər)** mövzusunun akkord ifadəsi ilə başa çatır.

Tale (Qədər) mövzusu

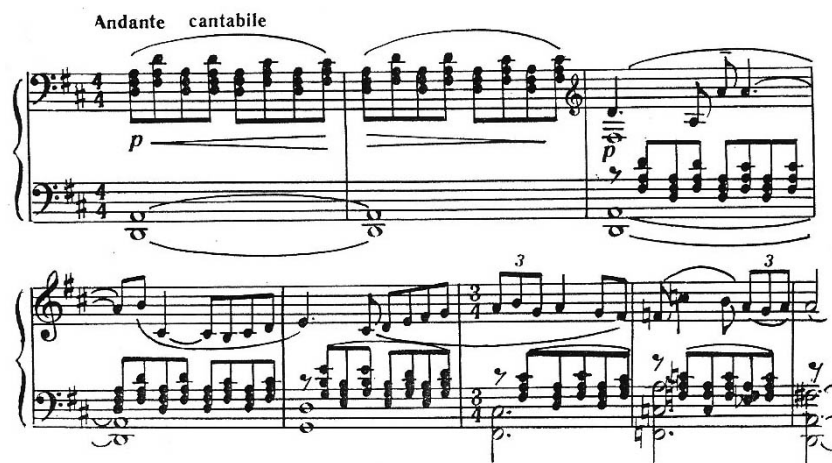


“Məhmənəbanunun xəyal”ları səhnəsi həm bütün baletin, həm də bu hökmdar qadın surətinin emosional kulminasiyasıdır. Əsas mövzu Humayun muğamında dörd dəfə səslənir. Musiqi və orkestrləşdirmə hər dəfə mövzunun təqdimatı zamanı qəhrəmanın müxtəlif psixoloji hallarını dinləyicilərin və tamaşaçıların nəzərinə çatdırılır.

Qeyd edək ki, baletdə Məhmənəbanu surətinin əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu, özünü emosiyaların dərinliyində, musiqinin drammatizmində, ehtiraslı ruh yüksəkliyində təzahür etdirir. Həmin keyfiyyətlər əsərin Gözəlliklə vidalaşma, Məhmənə və vəzir, Məhmənəbanunun monoloqu və Məhmənəbanunun xəyalları kimi səhnələrində parlaq şəkildə aşkara çıxır.

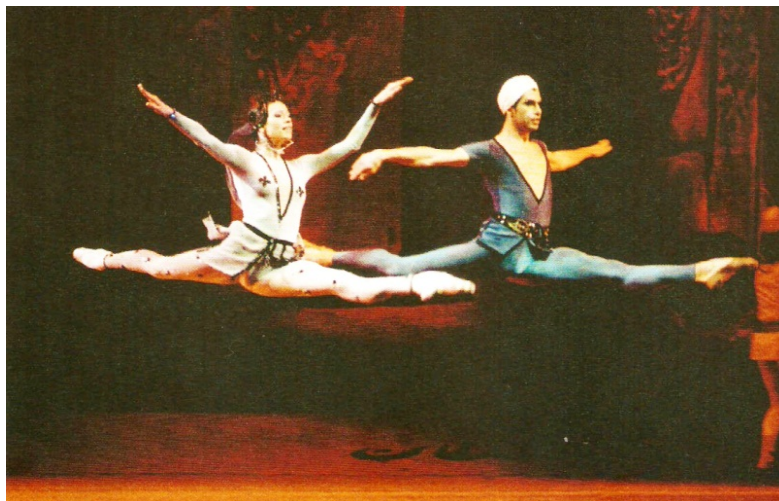
Baletin lirik qəhrəmanı olan Şirin isə zərif, cazibədar musiqi ilə səciyyələndirilir. Birinci səhnədə Fərhad və Şirinin Adajiosu bu baletin ən yaxşı səhnələrindən biridir.

Fərhad və Şirinin Adajiosu



Fərhad və şəfa tapmış Şirin poetik səslənən violinlərin musiqisi fonunda şövqlə özlərinin ilk duetlərini ifa edirlər. Xoreoqraf Y.Qriqoroviç bu səhnənin xoreoqrafiyasını qeyri-adi tərzdə tərtib etmişdir: gənc qəhrəmanlar öz rəqslərini bir-birinə toxunmadan ifa edirlər, bu rəqsdə doğulan məhəbbət hissi, görüşdən sevinc duyğusu ifadə olunur. Baletin ikinci səhnəsində səslənən Adajioda bu qəhrəmanlara başqa duyğular hakim kəsilir. Arif Məlikov sevgililərin həyəcanlı, ehtirashı emosiyalarını “Çahar-gah” muğamında səslənən mövzu ilə təqdim etmişdir.¹

¹ Алекперова Н. Ариф Меликов. – Баку: Ишыг, 1988, с. 30.



“Məhəbbət əfsanəsi” baletindən səhnə

Fərhad və Şirinin 2-ci Adajiosu



Təntənəli yürüş səhnəsi musiqi və dramaturgiya baxımından Arif Məlikovun bu baletinin ən parlaq səhnələrindən biridir. Bacılar vəzirin, döyüşçülərin və əyanların müşayiəti ilə Şirinin sağalması şərəfinə inşa olunan saraya yollanırlar. Bu məqamda təqdim edilən musiqi Fransa bəstəkarı Moris Ravelin (1875-1937) məşhur “Bolero” əsərindəki tədricən artan səslənməyə əsaslanan, marş şəklinə olan variasiyalardan ibarətdir. Bu səhnədəki “mexaniki” təntənəli yürüşün cəhətləri rəqslilik cəhətləri ilə uzlaşır.

Təntənəli yürüş

Kulminasiya məqamında təntənəli yürüş musiqisi kəsilir, həmin musiqi simli alətlərin və fleytanın septetinin (yeddiliyin) astta, sakit səslənməsi ilə əvəz olunur. Baletin əsas qəhrəmanlarının (Məhmənəbanu, Şirin və Fərhadın) ilk görüşü bu musiqinin müşayiəti ilə baş verir və onlar birgə rəqs edirlər. Trionun tamaşanın mühüm məqamlarında üç dəfə baş verən monoloqlarında həmin surətlərin mürəkkəb mənəvi dünyası açıqlanır.

Fərhad surəti Arif Məlikovun bu baletinin dramaturgiyasının təməlini, əsasını təşkil edir, həmin surət əsərin bütün mərkəzi epizodlarında açıqlanır. Fərhad mövzusu əsərin birinci aktındakı “Fərhadın variasiyaları”, III aktdakı “Fərhadın arzuları” səhnələrində, böyük “Ağajio”sunda, “Təqib” səhnəsində, “Məhmənəbanunun xəyalları”nda, habelə baletin I və III aktlarındakı xalq səhnələrində mövcuddur. Əsərdəki Xalq surəti mühüm musiqi xarakteristikaları ilə səsləndirilir.



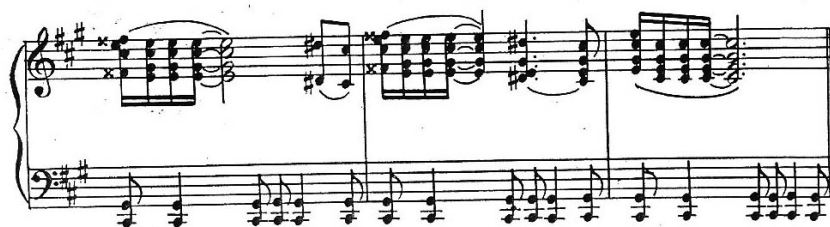


Fərhadın surəti

Moderato

f *p*

8 3



Xalq quraqlıqdan, susuzluqdan əziyyət çəkir. Baletin II aktında təqdim olunan bu səhnə “susuzluq” rəqsini, “Su üçün ağlaşma”nı ifadə edir. Əsərin III aktında bu “Ağlaşma” mövzusu inkişaf etdirilir. Fərhad şəhərə su gətirmək naminə əzmlə Dəmirdağı yarı. Xalq Fərhada inam və ümid duyğusu ilə qəhrəmanı kütləvi rəqs etməklə əhatəyə alır.

3-cü pərdə. Fərhada inam.





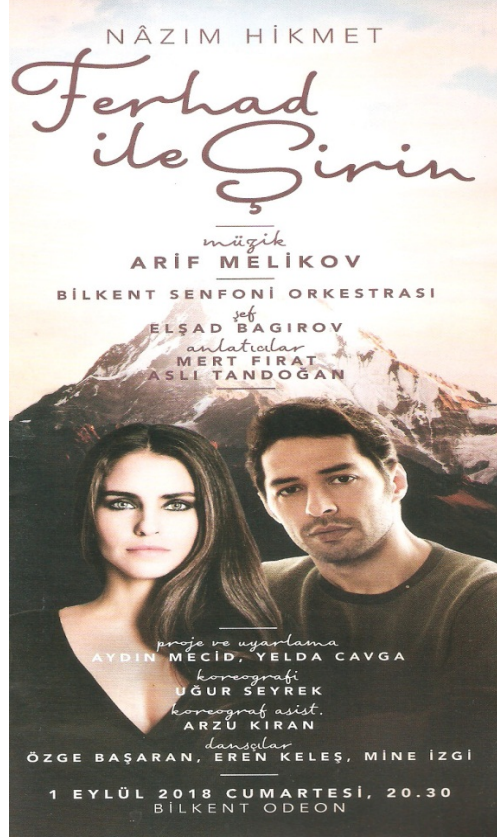
Qəflətən təntənəli yürüş xalq səhnəsinə daxil olur. Məhmənəbanu və Şirin meydana çıxırlar. Fərhadın uğrunda xalq və hökmdar bacılar arasında barışmaz mübarizə başlanır. Fərhad xalqın tərəfinə keçir. O, insanları aldada bilməz, susuzluqdan xilas etmək üçün Dəmirdağı yarıb şəhərə su gətirməlidir.

Arif Məlikov milli musiqi ənənələrinə istinad edərək xalqın surətinin təsviri zamanı özünün fərdi musiqi mövzularını təqdim edir: o, susuzluqdan əzab çəkən xalqı səciyyələndirərkən ağlaşma intonasiyalarından, ağılardan istifadə etmişdir. Əsərin son səhnəsində kədərdən qəhrəmanlıqadək xalqın emosional halları geniş şəkildə təqdim olunur.

Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin musiqisinin əsasını bəstəkarın incəliklə, özünəməxsus tərzdə Şərqi müxtəlif xalqlarının musiqi mədəniyyətindən yaradıcılıqla əxz etdiyi rəv-nəqləndirdiyi melodiya və intonasiya təşkil edir. Bəstəkar musiqi obrazlarının inkişafı üçün tembr və fakturadan da məharətlə istifadə etmişdir.¹ Bununla yanaşı Arif Məlikov musiqi ifadəliliyinin ən müasir vasitələrindən də istifadə etmişdir. Baletin musiqisi qəhrəmanların əməllərinin və hərəkətlərinin bəstəkar tərəfindən dərin psixoloji dərinliyin gözəl nümunəsidir. A.Məlikov “Məhəbbət əfsanəsi” baletində təsvirçilikdən imtina etmişdir.

¹ Cəfərova L. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri. – Bakı: Adiloğlu, 2010, s. 148.

Arif Məlikov “Məhəbbət əfsanəsi” baletində yetkinliyin və məharətin, emosional ifadə azadlığının elə bir səviyyəsinə çatmışdır ki, bu əsər haqlı olaraq müasir balet sənətinin xəzinəsinə daxil olmuşdur. 57 il bundan öncə yaradılan bu əsər indiyədək müxtəlif teatr səhnələrində yetmişdən çox dəfə böyük müvəffəqiyyətlə oynanılır, Azərbaycan musiqi mədəniyyətini ləyaqətlə təmsil edir.



“Fərhad və Şirin ” əsərinin konsert ifasından afişə

2018-ci il sentyabrın 1-də Nazim Hikmətin “Fərhad və Şirin” əsərinin konsert ifası üçün tərtib olunmuş yeni aranjimanı Ankaranın Bilkənt Odeon konsert salonunda səhnəyə qoyulmuşdur. Tamaşada Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin musiqisindən istifadə edilmişdir. N.Hikmətin əsərinin mətnini Türkiyənin tanınmış artistləri – Mərt Firat və Aslı Tandoğan oxudular, balet-rəqs hissələrini isə Ankara Dövlət Opera və Balet teatrının solistləri Özge Başaran, Eren Keleş və Mine Ezgi ifa etdilər. Azərbaycanlı dirijor, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Elşad Bağirovun rəhbərliyi altında məşhur Bilkənt simfonik orkestrinin böyük uğurla keçən konserti Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Arif Məlikovun 85 illik yubileyinə həsr edilmişdir.

“İki qəlbin dastanı” baleti



“İki qəlbin dastanı” baletindən səhnə

Arif Məlikov “İki qəlbin dastanı” adlı baletini (1983) qədim Şərqi əfsanəsi və Hindistanda yaşamış böyük özbək şairi və filosofu Mirzə Əbdülqadir Bəddil (1644-1721) “Komdə və Mo-350

dan” poeması əsasında yazılmış Özbək yazıçısı Ş.Rəşidovun “İki qəlbin kitabı” əsəri əsasında yaratdığı “İki qəlbin dastanı” baleti üçün əsas mənbə olmuşdur. Bəstəkar, orijinal əsərin məzmununu müəyyən dərəcədə dəyişdirərək baletin librettosunu yazmışdır. Bu balet təxmini eyni zamanda – 1982-ci il dekabr ayının 31-də Özbəkistan Respublikasının Əlişir Nəvai adına Akademik Böyük Teatrında və 1983-cü ilin yanvar ayında Kuybışev (Samara) Opera və Balet Teatrında səhnəyə qoyulmuşdur.

Komdənin Rəqsi



Baletdə olan Komdə obrazı hind rəqqasəsidir, Modan isə Orta (Mərkəzi) Asiya müğənnisidir. Əsərin süjetinin bu özəlliyi milli koloritə də təsir göstərmişdir. Müğənni Modan rəqqasə Komdənin portretini gördüyü andan ona vurulur. Əfsanədə Komdənin və Modanın sevgisindən, onların faciəli taleyindən bəhs olunur. A.Məlikovun qeyd etdiyi kimi, onu bu əsərdə “məhəbbət yolunda ölümün əzəli və əbədi məhəbbətin rəmzinə çevrilməsi, insanpərvərlik və ülvəi ideyalar cəlb etmişdir”¹. Bu ba-

¹ Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993. S. 24.

İtə də fəlsəfi ümumiləşdirmələr, sənətin əbədiyi öz əksini tapmışdır. Əsərin dramaturji həlli gerçək hadisələrin xəyali ünsürlərlə qarşılaşdırılması, üç əsas qəhrəmanın (Komdə, Modan, Qaraşah) fərqli obrazları, onların mürəkkəb münasibətləri əsasında qurulmuşdur.

Baletin birinci pərdəsi sərgiləmə (ekspozisiya) səciyyəsi daşıyır. Əsas iştirakçılar, sevgililər bir-biri ilə görüşürlər. Bəstəkar buradakı başlıca ideyanı bu cür izah edir: “İki insan bir-birindən uzaqda yaşayırdı. Lakin onlar eyni ideallarla, niyyətlərlə, sənətə xidmət hissi ilə yaşayırdılar”¹. Arif Məlikov sevgililərin daxili aləmini gözəl musiqi ilə açıqlamışdır.

Zərif, rəqsvari melodiya Komdənin rəqsdən aldığı sevinci ifadə edir.

Hökmdar Qaraşahın musiqili portreti onun xasiyyətinin ziddiyyətli tərəflərini əks etdirir: mis nəfəs alətlərinin ifasında səslənən sərt, dəqiq ritmli melodiya, Qaraşahın sevdiyi Komdəyə ünvanlanmış mülayim intonasiyalarla əvəz olunur.

Qaraşahın portreti



¹ Yenə orada, s. 27.



Baletin birinci pərdəsinin ikinci şəklində tənbur çalan Modan xalq meydanında sadə insanların sevimlisi kimi, peyda olur. Arif Məlikov Modanın çıxışını xalq mahnılarına yaxın olan musiqi ilə təqdim etmişdir.

Modanın portreti





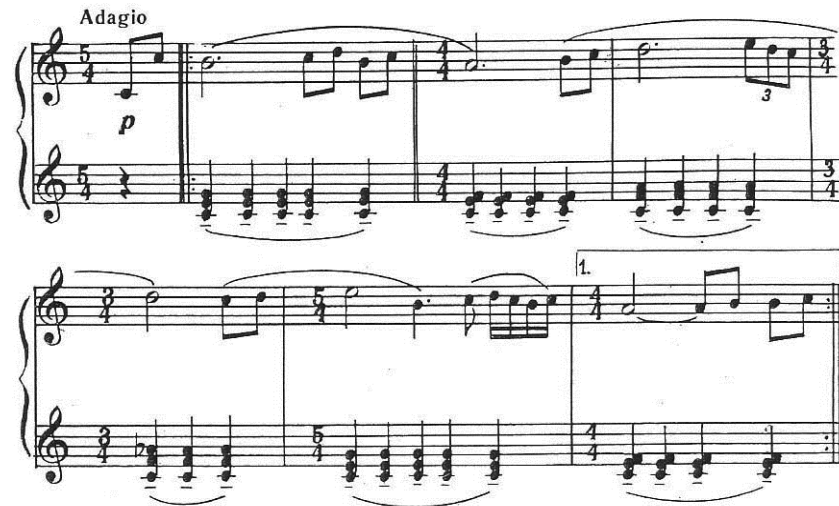
Əsərin ikinci pərdəsində Komdə, Modan və Qaraşah bir araya gəlirlər. Qaraşah sevgililəri – Komdəni və Modanı bir-birindən həmişəlik ayırmaq qərarındadır. Lakin Qaraşah bu qəddar hərəkətilə onları öldürə bilmir. Bu eşq onların xəyalında yaşayır. Xoreoqraf İgor Çernışov əsərin son səhnəsini qeyri-adi üsulla təqdim edir. Qəhrəmanlar “Əbədiyyət Adajiosu”nda ölümdən sonra bir biri ilə təmasda olmadan, müəyyən bir məsafədə olan iki dəstə kişi kordebalet iştirakçısının qollarında rəqs edirlər. “Adajio”nun sonunda üzbəüz durmuş iki dəstə Komdəni və Modanı yerə qoymadan daha yüksəyə qaldırır və onları bir-birinə yaxınlaşdırırlar. Modan Komdəni qaldırır və beləliklə, xoreoqraf klassik rəqs vasitələrindən istifadə edərək sanki məhəbbət piramidasını qurur, bununla məhəbbətin əbədiliyini təsdiq edir¹.

Komdə və Modanın son Adajiosu

Komdə və Modan haqqında əfsanənin bəzi motivləri Azərbaycan, ümumiyyətlə Şərq əfsanələrində və klassik ədəbiyyat nümunələrində olan motivlərlə səsləşir. Məsələn, Modanın şəkil vasitəsilə Komdəyə vurulması dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin (1141-1209) “Xosrov və Şirin” poemasının qəhrəmanı Xosrovu, Komdənin Modanın ona bağışladığı gülə müraciəti “Leyli və Məcnun” poemasından Leylinin surətini, Moda-

¹ Володченков Роман. “Поэма двух сердец” – второй восточный балет Арифа Меликова// Балет. – Т. 188, №5. - 2014, с. 28-29.

nin səhraya düşməsi Məcnunu, ədalətli hökmdar ideyası isə Nizaminin “İsgəndarnamə” əsərini xatırladır.



Arif Məlikovun “İki qəlbın dastanı” baleti Rusiya Federasiyası, Özbəkistan və Azərbaycan sənətkarlarının yaradıcı əməkdaşlığı sayəsində yaranmışdır. Bu baletin yaranmasında və səhnəyə qoyulmasında quruluşçu-baletmeyster Rusiya Federasiyasının Əməkdar incəsənət xadimi İqor Çernışov (1937-2017), Daşkənddəki Əlişir Nəvai adına Opera və Balet Teatrının baş dirijoru, SSRİ-nin və Özbəkistanın Xalq artisti Dilbər Əbdürrəhmanova (1936-2018), rəssam Solmaz Haqverdiyevanın böyük rolu olmuşdur. Görkəmli bəstəkar və dirijor Niyazi həmin balet haqqında rəyini belə ifadə etmişdir: “Mən bir sənətkar və Azərbaycan musiqisinin ağsaqqalı kimi Arif Məlikovun yeni gözəl əsərinə görə sevinir və onunla fəxr edirəm... O, milli özbək və hind musiqisinin ümumi ritmikasına, arxitextonikasına müraciət edərək, tamamilə özünəməxsus musiqi yaratmışdır... Canlı boyaların zəngin palitrası dramaturji təmələ tabe edilmişdir. “Məhəbbət əfsanəsindən” sonra onun yaradıcılığında məhəbbət mövzusu tükənmiş kimi görünə bilərdi. Lakin burada mən mövzunun yenicən həllində yeni obertonlar, kamil müdriklik görürəm. Yüksək

təmizlik, insana üz tutmaq, həqiqi pafos tamaşada gördüklərim məhz bunlardır”¹.

A.Məlikovun “İki qəlbın dastanı” baletinin bir çox səhifələri balet sənətinin ən böyük uğurları kimi dəyərləndirilir. Bu balet Böyük Teatrın səhnəsində, Kremlin qurultaylar sarayında (1983-cü ilin oktyabr ayında), Sibirə, Rumıniya, Bolqarıstan, Yuqoslaviya və Türkiyə teatrlarında da böyük uğurla nümayiş etdirilmişdir.

Vokal əsərləri

Arif Məlikovun çoxcəhətli yaradıcılığında vokal musiqi xüsusi yer tutur. O, artıq yaradıcılığının erkən çağlarında vokal musiqiyə dərin maraq göstərirdi. 1962-ci ildə A. Məlikov ilk romans silsiləsini bəstələdi. Bəstəkar mahnı və romans janrına bütün yaradıcılığı boyu müraciət edir. A.Məlikov simfoniya yazmaqla yanaşı mahnı, romans da bəstələmişdi.

Arif Məlikovun vokal yaradıcılığında 2 qrup daha çox nəzərə çarpır: Nazim Hikmətin şeirlərinə yazılmış silsilələr, digər şairlərin əsərlərinə yazılmış müxtəlif mahnılar. Türkiyə şairi Nazim Hikmətin şeirlərinə yazılmış silsilələr bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Qətiyyətlə qeyd edə bilərik ki, bu, yalnız onun yaradıcılığındakı müəyyən mərhələ kimi deyil, müasir Azərbaycan kamera-vokal lirikasının estetik zirvəsi kimi qiymətləndirilir.

Maraqlı yaradıcılıq ünsiyyəti, dostluq münasibətləri Arif Məlikovu və Nazim Hikməti daim yeni əməkdaşlığa cəlb edirdi. Bəstəkar “Məhəbbət əfsanəsi” baletindən sonra bu görkəmli Türkiyə şairinin zəngin ədəbi irsinə dəfələrlə müraciət etmişdir. Məhz bu müraciət nəticəsində birinci vokal silsiləsi, 22 ildən sonra ikinci, daha sonra isə 8-ci simfoniyaının geniş, müstəqil bir qismi kimi təqdim etdiyi üçüncü vokal silsiləsi yarandı.

Nazim Hikmətlə qəlblərinin birliyindən, həyat prinsiplərinin vahidliyindən danışan A.Məlikov şairin şeirləri sayəsində musiqi ilə həmahəng olan vahid bir aləmi canlandırmışdır. Məhz

¹ Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993, s. 26-27.

buna görə də bəstəkar 40 ildən sonra yenidən “Sən” şeirinə müraciət etmiş, həmin şeirin orijinal və tərcümə variantlarının müxtəlif musiqi versiyalarını təqdim etmişdir (onun birinci romans silsiləsi “Ты”, digəri isə “Sən” adlanır). Nazim Hikmətin ədəbi irsi Arif Məlikovu daim düşündürürdü. Bəstəkar zaman keçdikcə mətnaltı mənaları Nazim Hikmətin sərbəst şeir üslubunu pozmadan, daha dərinlən qavramağa, anlamağa, anlatmağa çalışırdı. O, yazdığı romansların intonasiya əsası kimi Azərbaycan məqam-intonasiyalarının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən də istifadə edir, bu xüsusiyyətlər isə metroritmik dönmələrdə də özünü göstərirdi.

Bəstəkarın vokal üslubunun fərqli cəhətlərindən biri də özünü Ümumşərq deklamasiyalı mahnı ifaçılığında nümayiş etdirir. A.Məlikov həmişə şeirin məzmununun daha dəqiq ifadə olunmasına, poeziyanın musiqiyə maksimal dərəcədə yaxın olmasına can atır. Bəstəkarın əsərlərində mətnin ritmik xüsusiyyətlərinin, dəqiq qeyd edilən mahnı oxunaqlığı da məhz bu can atmadan irəli gəlir. A.Məlikovun romanslarında milli məqam-intonasiyalardan geniş istifadə olunması ilə fərqlənir. Bu cəhət isə əsərlərdə harmonik funksional əlaqələrin zənginləşməsinə, bədii məzmununun obrazlılığına xidmət edir. Bəstəkarın hər bir romansı dil və forma bənzərsizliyi ilə diqqəti cəlb edən orijinal musiqi əsəridir.

Arif Məlikovun romanslarında fortepiano müşayiətinin mühüm yeri var. Forteplano musiqisi çox zaman səslə eyni əhəmiyyətə malikdir. Solo fortepiano epizodları bir neçə funksiyanı yerinə yetirir: əsərin formaları arasındakı bağlayıcı (interlyudiya), vokal partiyada səslənən müəyyən melodik hissənin fortepiano-da səsləndirilməsi, giriş və tamamlayıcı hissə funksiyaları bu qəbildəndir. Forteplano partiyası musiqiyə zənginlik gətirərək gərginliyi artırır, əsərin obraz-emosional vəziyyətinin dərinləşməsinə də xidmət edir.

Arif Məlikovun romanslarının ilk ifaçısı Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Rauf Atakişiyev olmuşdur. Bəstəkarın həmin vokal silsilələri indiyədək ifa olunur və bir çox ifaçıların diqqətini cəlb etməkdədir. A.Məlikovun həmin əsərlərini res-

publikanın Xalq artistləri Fidan və Xuraman Qasımovalar, Rəşidə Behbudova, Gülnaz İsmayılova, Fəridə Məmmədova habelə Rusiya Federasiyasının və digər xarici ölkələrin bir çox vokalçıları ifa etmişlər. Həmin vokal silsilələri həm bütöv şəkildə, həm də müstəqil əsərlər kimi ifa olunmaqdadır.

“Vətən” vokal-simfonik poeması

1964-cü ildə Arif Məlikov oratorial kantata janrına müraciət etmişdir. O, görkəmli Azərbaycan şairi Tofiq Bayramın “Vətən” şeirinə eyniadlı vokal-simfonik poemasını bəstələmişdir. Şeirin rusca mətninin tərcüməçisi M.Pavlovadır. Bəstəkar həmin əsərdə Azərbaycan insanlarının yaradıcı əməyini, Ana yurdun müasir həyatını ümumiləşdirilmiş şəkildə vəsf etmişdir. Poemanın ilk ifaçıları Niyazinin idarəsi ilə Ü.Hacıbəyli adına simfonik orkestri və Azərbaycan xor kapellası olmuşdur.

“Vətən” 1974-cü ildə Moskvada görkəmli xormeystər K.B.Ptitsanın idarəsi ilə Ümumittifaq Radiosu və Mərkəzi Televiziyanın Akademik xorunun və Ümumittifaq Radiosunun simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdir. O, əsərə yüksək qiymət vermişdir: “Vətən vokal simfonik poeması, mənim fikrimcə, yüksək istedad əsəridir. Onda rənglərin təzəliyi, melodik dilin milli özünəməxsusluğu, musiqi və poetik mətnin üzvi vəhdəti adamı cəzb edir. Prokofyevin, Şostakoviçin, Qara Qarayevin xor ənənələrini davam etdirən “Vətən” poeması, şübhəsiz, sovet xor ədəbiyyatında özünə layıq yer tutmuşdur”¹.

“Torpağın səsi” kantatası

1972-ci ildə Azərbaycan SSR-da Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 40 illik yubileyi geniş miqyasda qeyd edilmişdir. Arif Məlikov bu təntənəli hadisəyə sənətin əbədiliyini tərənnüm edən “Torpağın səsi” kantatasını həsr etmişdir (şeirlər V.Səmədoğlunun, tərcüməsi S.Məmməd-zadəninindir). Bu əsər ilk dəfə yubiley konsertində ifa olunmuşdur. Kantata birləşmiş xor (radio və televiziya, Opera və Ballet teatri, Dövlət xor kapellası) və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə Ü.Hacıbəyov adına

¹ Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993, s. 18.

Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri tərəfindən ifa edilmişdir. Ümumittifaq radiosu və televiziyaşının Akademik Böyük Xoru “Torpağın səsi” kantatasını öz repertuarına daxil etmiş, az sonra isə həmin kollektiv əsərin fond yazısını gerçəkləşdirmişdir.

Kamera əsərləri

Fortepiano ilə orkestr üçün Konsert 2014-cü ildə yazılıb. Əsər həmin ilin sentyabrın 18-də, Musiqi günündə ilk dəfə ifa edilib. İlk ifaçısı Arif Məlikovun tələbəsi, hal-hazırda Bakı musiqi Akademiyasının dosenti, Əməkdar incəsənət xadimi Ceyhun Allahverdiyev idi. Arif Məlikov konserti qızı Şirin xanıma həsr edib. Burada bəstəkar ötən illərdə yazdığı musiqidən də geniş istifadə edib. Əsasən qızı körpə olduqda yazdığı Layla xüsusi yer tutur. Konsertdə baletdən də mövzular istifadə olunub. Öz əsərlərindən mövzuların sonradan yenidən istifadə olunması Arif Məlikovun üslubuna xas olan cəhətdir. Bəstəkarın fortepiano konserti 2018-ci ilin 18 sentyabrında (Musiqi günü), Arif Məlikovun anadan olmasının 85 illiyinin keçirildiyi gün, Heydər Əliyev sarayında, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Murad Adıgözləzadənin ifasında səslənmişdir.

Solo violin üçün sonata

Solo violin üçün sonata (1980) variasiyalar formasında yazılmışdır. Lakin bəstəkar bu klassik formanı özünəməxsus şəkildə yozur. Bu əsərdə Məlikov iki fərqli emosional sfera yaradır¹. Birinci, dördüncü və yeddinci variasiyalardan ibarət bir qrupda fəal, skersolu elementlər səslənir. Cüt – 2-3, 5-6, 8-9 – variasiyalardan ibarət digər qrup lirik-psixoloji səciyyə daşıyır. İki bir-birindən fərqli emosional qrupların uyusumu zəruri təzadlılığı meydana gətirir və eyni zamanda bütünlükdə əsərə dramatik dolğunluq verir. Hər bir sonrakı variasiya tematizmin inkişafında yeni pilləni təmsil edir. O qədər də uzun çəkməyən melodiya

¹ Алекперова Н. Ариф Меликов. — Баку: Ишыг, 1988, s. 158.

müxtəlif emosiyalar cəmləşmişdir: bu, həm sakit işıqlı təhkiyə, həm qəhrəmanlıq, həm də kədərli lirikadır. Mövzuda həmçinin xalq musiqisinə də yaxınlıq duyulmaqdadır. Sonata alətin texniki və ifa imkanlarını nəzərə alaraq yazılmışdır. Violin ifaçısı özünün ən yaxşı virtuoz qabiliyyətini və əsərin lirizmini ifadə etmək bacarığını üzə çıxarmaq imkanına malikdir. Sonatanın ilk ifaçılarından biri, moskvalı violinqi L.Tuşinin qeyd etdiyi kimi, “öz mürəkkəbliyinə və gözəlliyinə görə Məlikovun sonatasının musiqisi yalnız İzainin analoji sonataları ilə müqayisə edilə bilər. Müəllif violin texnikasının incəliklərinə o dərəcədə dərinlən varmışdır ki, mən ilk öncə sonatanın peşəkar violinqi tərəfindən bəstələndiyini düşünürdüm”¹. Xanə xətlərinin yoxluğu əsərin maraqlı və ifası üçün mürəkkəb xüsusiyyətlərindən biridir. Bu, hər bir ifaçıya sonatanın bədii obrazının fərdi yozumunda, onun müxtəlif tərəflərinin vurğulanmasında sərbəstlik verir.

Sonatanın ilk ifaçısı Azərbaycanın Xalq artisti Azad Əliyev idi. Sonralar sonata müxtəlif ölkələrin ən yaxşı violinqiləri – Xalq artisti Sərvər Qəniyev (Azərbaycan), Suna Kan (Türkiyə), L.Tuşin və başqaları tərəfindən ifa olunmuşdu. 1986-cı ildə solo violin üçün sonata Rusiyalı violin ifaçısı L.Tuşin tərəfindən Ümumittifaq Radioda yazıya alınmış, habelə Daşkənddə Ümumittifaq kamera musiqisi plenumunun proqramına salınmışdı.

Müasir violinqi, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti T.Babayevanın fikrincə, müəyyən texniki və intonasiya mürəkkəbliklərinə baxmayaraq, A.Məlikovun bu Sonatası iki elementlə birləşdirilmiş, mürəkkəb olmayan hissələrdən ibarətdir². Musiqinin sonatanın bu hissələrini vahid tam kimi ifa etməyi bacarmaqdan, ilk baxışda ayrı-ayrı görünsə də, əsərin son akkordunun və digər hissənin əvvəlinin qarşılıqlı əlaqədə olduğunu nümayiş etdirərək ifa etməkdən ibarətdir. Hal-hazırda T.Babayeva A.Məlikovun həmin sonatasının mahir təfsirçisi kimi tanınır.

Arif Məlikovun solo violin üçün yazdığı Sonatası həmişə müxtəlif musiqçilərin və ifaçıların diqqət mərkəzində olmuşdur.

¹ Yenə orada, s. 159.

² Ибрагимова А. Ариф Меликов и скрипичная соната соло // Зеркало. — 2010, №136, 31 июля.

İki fortepiano üçün skerso (1983) tokkata üslubunda, sürətli tempdə ("Presto") yazılmışdır. Qeyri-adi ritmi və 7/8-lik musiqi ölçüsü (vəzni) əsərə xüsusi impulsiv səciyyə verir. Skersonun bu xüsusiyyətləri, onun parlaq şən xarakteri müxtəlif istiqamətlərdən olan ifaçıların diqqətini cəlb edir. Caz pianoçuları da İki fortepiano üçün skersonu öz konsert repertuarlarına daxil edirlər.

Fortepiano üçün "Təzadlar" pyesi

Arif Məlikov lirik miniatur olan "Təzadlar" pyesini 2010-cu ildə Fransada çalışan Azərbaycan pianoçusu Adilə Əliyevanın sifarişi ilə həmin illərdə ifaçının adı ilə bağlı keçirilən müsabiqə üçün yazmışdır. "Təzadlar" pyesinin əsasında bəstəkarın əvvəllər yazdığı digər əsərlərindən əxz etdiyi, dramatizmlə zəngin olan dinamik mövzu durur. Arif Məlikovun qeyd etdiyi kimi, "bəzən mən başqa əsərlərimdəki musiqidən xüsusi olaraq istifadə edirəm"¹.

"Təzadlar" pyesinin birinci hissəsi mürəkkəb formada yazılmış yeni mövzudur. Əsərin "Anilik" adlanan orta hissəsi (№1), 2 Vals (№2, №3) və repriza yalnız kiçik dəyişikliklərlə ilk hissəni təqribən dəqiqliklə təkrarlayır. Əsərin başlanğıc və son hissələri bir neçə təzadlı elementlərə əsaslanır: elementlərdən biri oktava gedişlərinə, ikinci element isə akkord gedişlərinə (burada "Dün gecə ruyama girdin" adlı romansdan fortepiano müşayiətini xatırladan intonasiyalar eşidilir) əsaslanır. Üçüncü elementin əsasında isə hərəkətin yüksələn qammaşəkilli xətti durur².

A.Məlikovun "Təzadlar" əsərinin adı bəstəkarın eyniadlı Altıncı simfoniyasının sərlövhəsini xatırladır. Əslində həmin əsərlərdə həyatın öz təzadlarını əks etdirən obrazlı əlaqələr və səciyyəvi tematik təzadlar vardır. Bəstəkar özü də qeyd edir ki, "orada üslubi sırf dil təzadı mövcuddur, çünki bəzi epizodlarda milli xarakteri əks etdirən intonasiyalardan istifadə olunmuşdur"³.

¹ Бахшиева-Ибрагимова А. Контрасты в жизни отражаются и в музыке // Зеркало. — 2012, №16, 28 января.

² Yəni orada.

³ Yəni orada.

“Təzadlar” dramaturji cəhətdən kifayət dərəcədə geniş pyesdir. Həmin pyesdə bir-birindən fərqli hissələr (yeni mövzu, əsərin orta qismi – bəstəkarın öz pyeslərindən iqtibaslar) vardır.

Beləliklə, bəstəkar özünəməxsus musiqi forması yaratmışdır: proloq-epiloq-daxildə yeni mövzu. A.Məlikovun bu pyesi pianoçuların repertuarında layiqli yer tutan maraqlı bir əsərdir. Gənc bəstəkar və pianoçu Ceyhun Allahverdiyev Arif Məlikovun bu əsərinin ilk ifaçısı olmuşdur. O, həmin əsəri Pera şəhərində (Türkiyə Cümhuriyyəti) keçirilən festivalda da ifa etmişdir.

Muğam haqqında kitab

Muğam sənətinə gənc yaşlarından bağlı olmuş, milli musiqinin səsləndiyi mühitdə peşəkar bəstəkar kimi yetişmiş A.Məlikov Azərbaycan muğamı haqqında düşüncələrini “Şərq muğamları” kitabında ifadə etmişdir¹. Azərbaycan, ingilis və rus dillərində nəşr olunmuş bu kitab on bölümdən ibarətdir:

1. Məni muğam haqqında yazmağa nə şövq etdi.
2. Şərq muğamları.
3. Muğamın formaları haqqında.
4. Məqamlar.
5. Muğamların improvizasiya mahiyyəti.
6. Temperasiya.
7. Şərq musiqisi dünyası.
8. Muğamlarla bağlı problemlər haqqında.
9. Müxtəlif ölkələrdə xalq musiqisinə münasibət.
10. Epiloq.

A.Məlikov oxuculara təqdim etdiyi həmin kitabı bu fikri ilə tamamlayır: “Muğam dinləmək həvəsi əsl azərbaycanlıların qanındadır. Bu, əcdadların harayı, daxili səs, genetik tələbatdır. Nə qədər ki, bu tələbat vardır, muğam əbədi yaşayacaqdır”².

¹ Məlikov A. Şərq muğamları. – Bakı: Şərq-Qərb, 2008, 192 s.

² Elə orada, s. 63.

“Mən ittiham edirəm...”

XX əsrin 80-ci illərinin sonlarından XXI əsrin əvvəlinədək Azərbaycan xalqının məruz qaldığı faciəli hadisələr Arif Məlikovun yaradıcılığına təsir göstərmişdir.

A.Məlikov XX əsrin sonundan etibarən yaşadığımız müsi-bətləri (Qarabağ və qanlı 20 Yanvar hadisələrini, yüzlərlə şəhi-dimizin faciəsini, 1 milyondan artıq qaçqın və köçkünlərimizin fəlakətini) özünə xas olan cəsarətlə dünya ictimaiyyətinə tanıtdı-ran Azərbaycan vətəndaşı kimi bütün sülhsevər insanların dərin hörmətini qazanmışdır. Arif Məlikovun Sovet rəhbərliyinə, keç-miş sovet dövlətinin başçısına oxuduğu qəzəbli ittihamnamə onun əsl vətənpərvər olduğunu bir daha təsdiq etmişdir.

Bəstəkar vətəndaşlıq duyğularını və doğma yurduna məhə-bəttini “Mən ittiham edirəm...” adlı fundamental kitabında par-laq surətdə ifadə etmişdir. Həmin kitab 1994-cü ildə Bakıda, “Gənclik” nəşriyyatında nəşr edilmişdir. Bu kitabın əsasını SSRİ-nin siyasi və hərbi orqanlarının yalanlarını ifşa edən nadir sənədlər, bir çox insanların şəxsi müşahidələri təşkil edir. Arif Məlikovun “Mən ittiham edirəm...” kitabı müəllifin 1990-cı ilin qanlı 19-20 yanvar hadisələri dövründə topladığı materiallara əsaslanan dəyərli sənədli əsərdir.

2018-ci ildə görkəmli bəstəkarın 85 illik yubileyi təntənəli surətdə qeyd edildi. Respublikanın müxtəlif elm və mədəniyyət ocaqlarında Arif Məlikovun yubiley tədbirləri baş tutdu. Üzeyir Hacıbəyli Festivalının Dövlət Filarmoniyasında keçirilən açılış mərasimi məhz bəstəkarın yubileyinə həsr edilmişdi. Təntənəli mərasimdə Cənab Prezidentin sərəncamına əsasən Üzeyir Hacı-bəyli və Qara Qarayev ənənlərinin layiqli davamçısı olan Arif Məlikova Azərbaycan Respublikasının “Şöhrət” ordeni təqdim edildi. Gecədə Xalq artisti Fəxrəddin Kərimovun dirijorluğu ilə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında bəstə-karın fortepiano və orkestr üçün Konserti səsləndi. Xalq artisti Murad Adıgözəlzadənin solistliyi ilə təqdim edilən Konsert növ-bəti uğurunu qazandı. Arif Məlikovun yubileyi çərçivəsində ke-çirilən digər tədbir isə 31 oktyabr tarixində Heydər Əliyev adına

sarayda bəstəkarın genişmiqyaslı yaradıcılığının ayrılmaz hissəsi olan mahnılarından ibarət konsert nümayiş olunmuşdur.

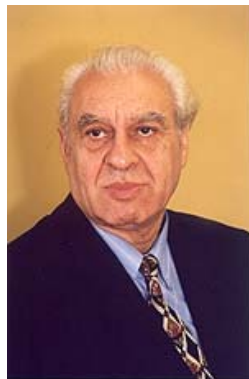
Arif Məlikov təbiətə simfoniyaçı bəstəkardır. Onun əsərləri yeni formalar, yeni yolların axtarışını, yaradıcılığının genişmiqyaslı olduğunu, irsinin zəngin və rəngarəng səciyyə daşdığını nümayiş etdirir. Bəstəkar yaratdığı 8 simfoniyasında və digər simfonik əsərlərində Azərbaycanda simfonik musiqi janrını ardıcıl şəkildə zənginləşdirir. Lakin onun əsərlərində qarşıya qoyduğu vəzifələr, istifadə və tətbiq etdiyi üslublar nə qədər müxtəlif olsa da, həmin əsərləri qədim Azərbaycan muğam sənətinin dərinliklərinə gedib çıxan, Azərbaycan xalqını dünyanın digər xalqları ilə bağlayan ortaq köklər birləşdirir. Arif Məlikovun yaradıcılığında Azərbaycan xalqının həyat təzi olan multikulturalizm xüsusiyyətləri özünü parlaq şəkildə göstərməkdədir. Bu xüsusiyyətlər baş qəhrəmanları müxtəlif milliyyətlərdən olan (məsələn, hind qızı Komde və özbək Modan) əsərlərin süjet xətlərinin seçilməsində, habelə azərbaycanlı bəstəkarın Türkiyənin, Ruisyanın, Gürcüstanın, Özbəkistanın, Rumıniyanın, Avstriyanın, Yaponiyanın, ABŞ-nın və dünyanın bir çox başqa ölkəsinin məşhur incəsənət xadimləri ilə çoxillik sıx yaradıcı əməkdaşlığında və səmimi dostluğunda öz əksini tapmışdır.

Arif Məlikov XXI əsrin ilk onilliyin sonunda da fəal yaradıcılıqla məşquldur. Hal-hazırda görkəmli bəstəkar IX simfoniyası və Nazim Hikmətin eyni adlı əsəri əsasında “Gözəl Yusif” baleti üzərində çalışır.

XIV fəsil

MUSA MİRZƏYEV

(1933-2016)



Azərbaycanın Xalq artisti, professor, “Şöhrət” ordenli bəstəkar Musa Mirzəyev öz əsərlərilə incəsənətimizin bu günki simasını ləyaqətlə təcəssüm etdirən, başqa bəstəkarlarla çiyin-çiyinə sənət salnaməmizin canlı tarixini yaradan musiqiçi, milli bəstəkarlıq məktəbimizin parlaq nümayəndəsidir. Zəmanəmizin qüdrətli sənətkarı Qara Qarayevin yetişdirməsi olan Musa Mirzəyev öz böyük müəllimindən aldığı yaradıcılıq estafetini davam etdirərək, özünü geniş, hərtərəfli imkanlara malik əsl musiqiçi kimi tanıtmışdır. Azərbaycanın musiqi tarixinə Musa Mirzəyev artıq öz dəst-xəttini, bənzərsiz simasını tapmış, kəsərli sözünü demiş, öz yerini tutmuş bir bəstəkar kimi daxil olmuşdur.

Musa Mirzəyevi Azərbaycanda da, ondan kənarda da minlərlə musiqisevər tanıyır. Onun sənəti işıqlı dünyagörüşü ilə, səmimiyyəti, emosional ifadəliliyi ilə ürəklərə yol tapıb. Cəsarətlə deyə bilərik ki, bu bəstəkarın musiqisini peşəkar musiqiçilər də, sənətsevərlər də yüksək qiymətləndirirlər. Onun musiqisini uşaqlar da, böyüklər də sevir. Musa Mirzəyevin əsərləri musiqi

məktəblərinin dərs otaqlarında da, möhtəşəm konsert salonlarında da, efirdə – radio və televiziya da daim səslənir. Genişmiqyaslı “coğrafiya”ya malik olan Musa Mirzəyev yaradıcılığı yaxın və uzaq xaricdə də çoxdan rəğbət qazanaraq Azərbaycan musiqisinin şöhrətini artırmışdır. Onun musiqisi keçmiş sovet məkanının demək olar ki, bütün respublikalarında, o cümlədən Rusiya, Ukrayna, Belarusiya, Litvada, eləcə də Türkiyə, Bolqarıstan, Çexiya, Polşa, Rumıniya, İtaliya, Almaniya, Hollandiya, Şimali Kipr respublikası və bir çox başqa ölkələrdə səslənmişdir. Musa Mirzəyevin əsərləri tanınmış orkestrlərin repertuarına daxil olmuş, şöhrətli müğənnilərin və instrumental ifaçıların, dirijorların şəxsində öz gözəl təfsirçisini tapmışdır.

M. Mirzəyevin qələmindən çıxmış əsərlərin demək olar ki, hamısı işıq üzü görmüş, Azərbaycanda da, başqa ölkələrdə də dəfələrlə nəşr olunmuşdur. Bütün bunlar Musa Mirzəyevi xoşbəxt sənətkar adlandırmağa əsas verir. Bunların arxasında işə bəstəkarın uzun illər boyu öz sənətinə sədaqətlə xidmət etməsi, çalışması durur.

Həyat və yaradıcılıq yolu

Musa Mirzəyev 1933-cü il yanvar ayının 26-da Bakı şəhərində doğulub. Onun nə ata, nə də ana nəslində peşəkar musiqiçilər olmayıb. Lakin dünyaya göz açdığı gündən o, musiqiyə qarşı dərin məhəbbət ruhunda tərbiyə alıb. Atasısı – 1914-cü ildən Bakıda məskən salmış, əslən Lənkərandan olan, sadə sənətkar ailəsində böyümüş Abdulla kişi də, anası – Qubanın adlı-sanlı Hacıyevlər nəslinin nümayəndəsi, sonradan repressiyalar qurbanı olmuş Məşədi Nəsrullanın qızı Səkinə xanım da musiqinin vurğunu olmuşlar. Özü tarda və fortepianoda çalmağı bacaran Abdulla kişinin evində həmişə musiqi səslənərdi. Beş uşaq – dörd oğul və bir qız atası olan Abdullanın ən böyük arzusu bu idi ki, uşaqları da hansısa musiqi alətində yaxşı çala bilsin. Odur ki, böyük oğlu Musanın da, Sabirin, Kamilin, Tamillanın da ilk musiqi təhsilini o illərdə ən yaxşı musiqi müəllimi kimi tanınmış Leyla xanım Muradovaya etibar edir. Bu uşaqlar içərisində ömürlük musiqiyə

bağlanan isə məhz Musa, bir də ailənin sonbeşiyi Arif olur. Ailə, Musanın məhz Leyla xanımın şagirdi olması üçün əlindən gələni etməyə hazır idi. Musa ilə məşğul olmağa razılıq verən Leyla xanımın zəhməti hədəf getmir.

O zaman musiqi ilə ciddi məşğul olanlar içərisində azərbaycanlı uşaqların sayı o qədər də çox deyildi. Bu fakt bir vətənpərvər kimi Leyla xanımı narahat edirdi. O, taleyini musiqiyə bağlamış gənclər içərisində milliyyətcə azərbaycanlı olan uşaqları da görmək istəyirdi. Odur ki, azərbaycanlı ailəsindən olan Musanın ilk uğurlarına hamıdan çox Leyla xanım sevinirdi. İlk məşğələlərdən uşağın musiqiyə həvəsini və istedadını düzgün qiymətləndirən Leyla xanım təcrübəli pedaqoq və müdrik bir insan kimi balaca Musanın taleyində mühüm rol oynayır.

Musiqi ilə məşğul olduğu ilk illərdə Musaya xas olan elə bir cəhət özünü büruzə verir ki, sonradan onun sürətli inkişafını, peşəkarlıq səviyyəsinin təkamülünü şərtləndirən, onun geniş erudisiyaya və ensiklopedik məlumata malik bir sənət adamı kimi yetişməsinə təmin edən amillərdən biri olur. Bu, onun öz üzərində müstəqil işləmə qabiliyyəti, sənətə aid olan hər bir şeyə tükənməyən marağı, mümkün qədər çox musiqi dinləmək həvəsi idi. O zaman Musanın oxuduğu 2 saylı musiqi məktəbi Filarmoniya binasında yerləşirdi. Ölməz Niyazi burada hər gün saatlarla orkestr məşqləri keçirirdi. Musiqiyə vurğun olan balaca Musanın Filarmoniya zalının bir küncünə çəkilərək orkestri dinləməsi, maestronun göstərişlərini səssizcə müşahidə etməsi bəlkə də onun üçün məktəbdə keçdiyi dərslərdən daha faydalı idi. Məhz o zaman simfonik orkestrin çoxsəsli “xoru”, hər bir alətin bənzərsiz tembr, səs boyaları onu cəlb etmişdi. Musanın orkestrə məftunluğu ildən-ilə güclənir və sonrakı dövrdə, onun Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbində təhsil aldığı zaman daha da artır.

Bəstəkar həmin illərin təəssüratlarını belə xatırlayır: “Musiqi texnikumunda oxuduğum illərdə B.Zeydman, S.Hacıbəyov, N.Çumakov, Z.Stelnik kimi pedaqoqlardan kompozisiya, musiqi nəzəriyyəsi və tarixini öyrənməklə yanaşı, radio ilə yayımlanan musiqi verilişlərini, simfonik konsertləri həvəslə dinləyirdim. Bizim simfonik orkestrin məşqləri və konsertlərinin də daimi

dinləyicisi idim. Gənc yaşlarımdan, tələbəlik illərindən simfonik partituralara marağım var idi. Bu yolla mən özümü inkişaf etdirir, biliklərimi dərinləşdirir, məlumatımı genişləndirirdim...”¹.

Musiqi haqda biliklərini daim artırmağa can atan gənc Musa Mirzəyev maddi çətinliklərə baxmayaraq, radioda eşitdiyi əsərlərin notlarını tapmağa can atır, çox vaxt əlinə keçən partituralara xüsusi diqqət göstərərək, bunları müstəqil surətdə öyrənməyə çalışırdı. Yaradıcılığının bütün dövrlərində görkəmli sənətkarlardan görüb-götürməyə, öz üzərində daim çalışmağa can atan M.Mirzəyev məhz zəhmətkeşliyi sayəsində öz istedadını gerçəkləşdirə bilmişdir. Maraqlıdır ki, bəstəkar hər zaman onun bir musiqiçi kimi formalaşmasında mühüm rol oynamış amilləri dö-nə-dönə qeyd edərək, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, C.Hacıyev, Niyazi kimi sənətkarların əhəmiyyətindən söz açıb; o, həmçinin R.Vaqnerin, eləcə də K.Debüssi, M.Ravel, B.Bartok, M.de Falla, K.Şımanovski kimi 20-ci əsr bəstəkarlarının yaradıcılığını, M.Qlinka, P.Çaykovski, N.Rimski-Korsakov, İ.Stravinski, S.Prokofyev, D.Şostakoviçin orkestrləşdirmə prinsiplərini dərinləndirərək öyrəndiyindən və bütün bunların özü üçün nə dərəcədə əhəmiyyətli olmasından danışır...

Orta ixtisas musiqi təhsilinin başa çatması Musa Mirzəyevin gənclik illərində əldə etdiyi bilik və bacarığını nümayiş etdirən “Simfoniyyeta”-nı yazması ilə əlamətdar oldu. 1951-ci ildə bu əsəri Çingiz Hacıbəyovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Radiosunun simfonik orkestri ifa etdi.

Musa Mirzəyevin musiqi texnikumunda oxuduğu illər onun xatirində təkcə musiqi ilə təmasdan aldığı xoş, ürək açan təəssüratlarla deyil, acı həqiqətin, amansız dövrənin onu imtahana çək-məsi, həmin illərin gənc musiqiçi üçün əsl həyat məktəbinə çev-rilməsilə də yadda qalıb.

1950-ci ildə anası dünyasını dəyişir. Bacı və qardaşlarının qayğısını indi Musa öz çiyinə alır. Halbuki, onun özü 17 yaşına yenicə çatmışdı, oxuyub-öyrənmək həvəsilə çırpınırdı. Gənc Musa işləməyə başlayır, bəxtindən musiqi ilə bağlı iş yeri tapa bilir.

¹ Bəstəkarla müsahibədən.

“O zaman biz Rauf Hacıyev ilə qonşuluqda yaşayırdıq. Rauf estrada musiqisini çox sevirdi. “Vətən” kinoteatrında kiçik heyətli estrada orkestrinə rəhbərlik edirdi. Mən də həmin orkestrdə pianoçu kimi işləməyə başladım. Estrada janrına olan marağım o zaman daha da artdı”¹. Eyni zamanda M.Mirzəyev 2 saylı doğma musiqi məktəbində musiqi ədəbiyyatından dərs deyirdi. Beləcə, hələ tələbəlik illərindən başlayaraq Musa Mirzəyev ailə qayğısı çəkir, zəhmətə qatlaşır. Lakin yenə də oxuyub öyrənmək həvəsi onu tərk etmirdi...

1952-ci ildə Musa Mirzəyev Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olur. İxtisas fənnindən Qara Qarayevin sinfində təhsil almağa başlayır. Tələbəlik illəri onun ömür yolunda yeni səhifə açır.

Qara Qarayev kimi böyük musiqiçi və pedaqoqun tələbəsi olmaq yalnız ondan sənətin sirlərini öyrənmək demək deyildi. Peşəkarlıq məktəbi olmaqla yanaşı, bu, həm də gözəl bir həyat məktəbi idi. Qara Qarayev öz yetişdirmələrinə təkcə bəstəkarlıq texnikasını, müxtəlif janr və formalarda yazı vərdişlərini mənimsəməkdə yol göstərən və bütün qüvvəsini onların fərdi istedadının açılmasına, hər birinə təbiətən xas olan ən yaxşı cəhətlərin inkişafına yönəldən bir müəllim deyildi. O, həm də musiqinin müxtəlif problemləri barədə, müasir üslub və cərəyanlar haqda maraqlı söhbətlərilə gəncləri yaradıcılığa həvəsləndirən, sənət axtarışlarına cəlb edən bir musiqiçi idi. Tələbəlik illərindən 50 il keçəndən sonra M.Mirzəyev öz böyük müəllimini belə xatırlayacaq: “O, çox fəal idi, bir dəqiqə vaxtını belə itirməzdi. O, sinfə daxil olduğu andan biz özümüzü onun hökmündə, təsiri altında hiss edirdik. Onun hər bir sözünü, royalda çaldığı hər bir notu sanki “canımıza çəkirdik”. Biz necə xoşbəxt olduğumuzu başa düşürdük.”²

“Biz xalq musiqisini diqqətlə dinləməyi, bunun dərinliyinə varmağı məhz Qara Qarayevdən öyrənirdik. Bu ənənə Qara Qarayevə onun mənsub olduğu bütöv bir bəstəkarlar nəslinin müəl-

¹ Bəstəkarla müsahibədən.

² Мирзоев М. Школа Кара Караева — продолжение его жизни // Бакинский рабочий. — 2003, 5 февраль

limi olan Üzeyir Hacıbəyliyə sirayət etmişdi. Digər tərəfdən o, özünün daha bir müəllimi olan böyük sənətkar D.Şostakoviçin əsərlərinin nümunəsində bəstəkar fikrinin daim yeniliyə, qeyri-adiliyə yönəldiyini göstərərək, bizi yeni axtarırlara səsləyirdi. Beləliklə, Qara Qarayevin sinfində oxuyarkən biz onun müəllimlərinin də sanki yanımızda olduğunu hiss edirdik.”¹

Q.Qarayevin sinfində təhsil almaq – peşəkarlığa dərinlən yiyələnmək demək idi. “Şirin” harmoniyalardan vəz keçmək, cəzbedici səslənmələrdən imtina etmək, ilk növbədə janr və formaları mükəmməl mənimsəmək lazım idi. Gənclik illərində Musa Mirzəyevin məhz çətin mənimsənilən musiqi növlərinə müraciət etməsi də bundan irəli gəlirdi. Onun fortepiano Triosu, Simli kvarteti məhz bu illərdə bəstələnib. Qara Qarayev həmin Kvarteti o zamankı gənc bəstəkarların ən yaxşı əsərləri sırasında qeyd etmişdir.

İlk dəfə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Simli kvarteti tərəfindən ifa olunan, artıq o zaman yüksək peşəkarlıq səviyyəsində yazılması ilə diqqəti cəlb edən bu əsərin məziyyətlərini təkcə Azərbaycanın musiqi ictimaiyyəti deyil, rus mütəxəssisləri də qeyd edirdilər². Sonradan bir çox ölkələrdə səslənərək müəllifə şöhrət gətirən bu Kvartet M.Mirzəyevin ən gözəl əsərləri sırasındaıdır.

Bəstəkarın diplom işi kimi təqdim etdiyi “Bayram poeması” isə onun tələbəlik çağına yekun vurur. M.Mirzəyev böyük sənətkar Qara Qarayevin xeyir-duasını alaraq geniş yaradıcılıq meydanına qədəm qoyur.

60-cı illər Musa Mirzəyev yaradıcılığının ən məhsuldar dövrlərindən biri idi. Bu onillik bəstəkarın yaradıcılıq maraqlarının genişliyini üzə çıxarmış oldu. Həmin dövrdə yazılmış əsərlər həm əhatə etdiyi mövzu və obrazlar dairəsi baxımından, həm janr müxtəlifliyi etibarilə son dərəcə rəngarəngdir. 60-cı illər Musa Mirzəyevin orkestr musiqisinə olan marağını və bu sahədə püxtələşmiş bir peşəkar olduğunu əyani şəkildə nümayiş etdirən bir sıra gözəl əsərlərin yaranması ilə əlamətdar oldu.

¹ Мирзоев М. Школа Кара Караева — продолжение его жизни // Бакинский рабочий. — 2003, 5 февраль.

² Вах: Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. — Л.: Музгиз, 1963, с. 287-290.

1960-cı ildə simli orkestr üçün yazılmış “Lirik passakalya” bəstəkarın əsl xalq mövzusu əsasında yaratdığı maraqlı kompozisiyalardan biri idi. Bu əsər müəllifin simlilər ansamblından və hər bir alətin tembr imkanlarından istifadə ustalığını nümayiş etdirməklə bərabər, onun gözəl forma duyumunu, məhdud vasitələrlə parlaq musiqi lövhəsi yaratmaq bacarığını açıb göstərən repertuar əsərlərindən biri oldu.

1961-ci ildə Musa Mirzəyev ən maraqlı orkestr əsərlərindən biri olan “Şux hərəkət” skersosunu yaradır. Xüsusi olaraq Y.Silanteyevin rəhbərlik etdiyi Ümumittifaq Televiziyası və Radiosunun simfonik orkestri üçün yazılmış bu skerso sonradan müxtəlif orkestrlərin repertuarında dünyanı gəzməmişdir. Bəstəkarın orkestrləmə ustalığının, incə zövqünün bariz nümunəsi olan bu əsər bu gün də öz populyarlığını itirməmişdir.

1964-cü ildə bəstələnmiş yeddi hissədən ibarət “Simfonik lövhələr” orkestr miniaturünün ustası kimi M.Mirzəyevin şöhrətini daha da artırdı. Bəstəkarın fortepiano üçün “Gənclik albonu” ilə eyni zamanda yaranan bu əsər həmin pyeslərin sadəcə orkestr variantı deyildi. Bunlar orkestrin məhdud tərkibi üçün nəzərdə tutulmuş, obrazların rəngarəngliyi və parlaq milli “siması” ilə heyran edən gözəl orkestr miniatürləri kimi tez bir zamanda populyarlaşan əsərlər sırasına daxil olur.

Həmin dövrdə Musa Mirzəyev monumental simfoniya janrına da müraciət edərək, 1964-66-cı illərdə Birinci simfoniyasını bəstələyir. “Dünən M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında bəstəkarın dörd hissədən ibarət yeni simfoniya-sının ilk ifası oldu. Bəstəkar yeni əsərində müasir gənclərin zəngin mənəvi aləmini açıb göstərməyə çalışmışdır... Bəstəkarın bu yeni əsərinin ilk ifaçısı olan Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin, habelə şəhərimizin qonağı, Estoniya SSR Xalq artisti, dirijor Roman Matsovun əməyini də qeyd etmək lazımdır”¹.

Simfoniya janrı ilə yanaşı 60-cı illərdə Musa Mirzəyev uvertürə, poema kimi janrlara da müraciət edir. 1961-ci ildə “Lirik

¹ Zöhrabov R. Simfoniyanın ilk ifası // Bakı. — 1967, 22 fevral

konsert valsı” yaranır və elə həmin il Moskvada ifa olunur. 1967-ci ildə bəstəkar “Sədini oxuyarkən” lirik poemasını, 1968-ci ildə “Fanfarlı uvertüra”nı bəstələyir. Hər iki əsərdə bəstəkar birhissəli orkestr miniatürünün ustası olduğunu nümayiş etdirir. “Sədini oxuyarkən” poeması 1968-ci ildə, “Fanfarlı uvertüra” isə 1969-cu ildə Moskvada ifa olunur.

60-cı illərdə yaranmış “Gənclik uvertürası” (1960), “Azərbaycan rəqsi” (1961), “Romantik vals-poema” (1962), “Festival kapriçciosu” (1963) kimi orkestr əsərləri bəstəkarın janr maraqlarının rəngarəngliyini göstərir. 1963-cü ildə Musa Mirzəyev 1958-ci ildə bəstələdiyi “Bayram poeması”nın yeni redaksiyasını hazırlayır və əsər bu redaksiyada 1964-cü ildə Moskvada V.Yesipovun idarəsilə ÜTR BSO tərəfindən ifa olunur.

1968-ci ildə Musa Mirzəyevin simli orkestr üçün bəstələdiyi “Ballada” və “Alleqro” isə həmin illərdə bəstəkarın orkestr musiqisini janr cəhətdən daha da zənginləşdirdi. Bu nümunələr həm bəstəkarın polifonik sənətkarlığını, həm də onun simli orkestrin imkanlarından böyük zövqlə və səmərəli istifadə bacarığını əyani nümayiş etdirirdi.

60-cı illər Musa Mirzəyev yaradıcılığı üçün daha bir cəhətdən də əlamətdar idi. Bu illərdə yazılan orkestr əsərlərinin hamısının ilk ifaçısı o zamankı Sovet İttifaqının ən mötəbər orkestrləri idi. “Sədini oxuyarkən” lirik poeması, eləcə də “Ballada” və “Alleqro” ilk dəfə 1969-cu ildə dirijor Y.Aranoviçin idarəsilə Mərkəzi Televiziya və Radionun Böyük Simfonik Orkestrinin (BSO) ifasında səslənmişdir; “Lirik passakalya”nı və “Simfonik lövhələr”i həmin orkestr V.Yesipovun dirijorluğu ilə ifa edib; “Fanfarlı uvertüra”nın ilk ifaçısı V.Dudarovanın dirijorluğu ilə Moskva filarmoniyasının simfonik orkestri olmuşdur və s. Beləliklə, bəstəkarın yaradıcılığının coğrafiyası artıq 60-cı illərdə genişlənərək, Azərbaycandan xeyli kənara, ümumittifaq miqyasına çıxır.

Orkestr əsərlərilə yanaşı 60-cı illərdə kamera musiqisi, o cümlədən fortepiano musiqisi də M.Mirzəyevin diqqət mərkəzində dururdu. 1960-cı ildə fortepiano üçün “Tokkata”, 1962-ci ildə “Sonata-kapriçcio” bəstələnir. 1964-65-ci illərdə isə bəstəkar özünün ən əhəmiyyətli fortepiano əsərlərindən birini –

“Gənclik albomu”nu yaradır. Əsərin dərhal, heç bir pedaqoji və metodik şurada müzakirə edilmədən Moskvada “Muzika” nəşriyyatı tərəfindən çap edilməsinin, sonradan isə dəfələrlə yenedən və daha yüksək tirajla nəşr olunmasının əsas səbəbi bu idi ki, “Gənclik albomu”ndakı pyeslər həm bədii məziyyətləri etibarilə, həm də qarşıya qoyduğu pedaqoji məqsədlər baxımından gənc pianoçuların təkamülündə müstəsna əhəmiyyət kəsb edən nadir nümunələrdən biri idi.

Ümumiyyətlə, M.Mirzəyev yaradıcılığında uşaqlar və gənclər üçün musiqi xüsusi yer tuturdu. 60-cı illər bu cəhətdən də əlamətdar idi. Bu illərdə uşaq xoru ilə fortepiano üçün bir sıra mahnılar meydana gəlir. Şübhəsiz ki, bəstəkarın uşaq xoru üçün əsərlər bəstələməsi həm də onun uzun müddət (1958-78) Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun “Bənövşə” uşaq xoru ilə işləməsi ilə bağlı idi. Hikmət Ziyanın sözlərinə bəstələnmiş “Yeni il”, “Şənlik mahnısı”, “Məktəblilər mahnısı”, “Səslən, şeypurn, səslən”, “Bizim nəsillər”, Gəray Fəzlinin sözlərinə “Pioner yayı”, Y.Həsənbəyin sözlərinə “Tələbələr valsı” və s. nümunələr uşaq xorunun repertuarını bəzəyən populyar mahnılar idi. M.Lermontovun sözlərinə səs ilə orkestr üçün “Bahar” romansı da həmin illərdə yazılmışdır. 1962-ci ildə bəstəkarın Azərbaycan xalq mahnılarının səs ilə fortepiano üçün aranjimanları da nəşr olunmuşdur.

Bu illərdə Musa Mirzəyev violin ifaçılarımızın repertuarını yeni milli nümunələrlə zənginləşdirən əsərlər də bəstələyir. 1961-ci ildə yazılmış violin ilə fortepiano üçün “Adajio” və “Vals-skerso” bu gün də həm Azərbaycanda, həm də xarici ölkələrdə səslənən əsərlər sırasındadır.

60-cı illər Musa Mirzəyevin yaradıcılıq fəaliyyətinin milli musiqimiz üçün müstəsna əhəmiyyəti olan daha bir istiqamətinə də gördüyü işlərlə də əlamətdar oldu. Bu işlərdən ən əhəmiyyətli görkəmli bəstəkarımız Fikrət Əmirovun “Şur” simfonik muğamının iki fortepiano üçün konsert aranjimanı idi (1966). Məlumdur ki, simfonik əsəri fortepiano üçün işləyən musiqiçi həm xüsusi orkestr duyumuna malik olmalı, həm də fortepianonun imkanlarını mükəmməl bilməlidir. Təsadüfi deyil ki, “Şur”un

müəllifi Fikrət Əmirov uzaqgörənliklə həmin işi məhz bu sahədə yüksək peşəkarlığına inandığı Musa Mirzəyevə etibar edir. Sonradan (1976) bu klavir əsasında SSRİ Xalq artisti Qəmər Almaszadə birpərdəli balet tamaşaya qoyur.

Şübhəsiz ki, böyük sənət uğurları ilə yanaşı, 60-cı illər bəstəkar üçün həm də yaxın və uzaq ölkələri təmsil edən görkəmli musiqiçilərlə yaradıcılıq əlaqələrinin genişlənməsilə əlamətdar olmuşdur. Ən yaddaqalan yaradıcılıq görüşləri içərisində bəstəkarın 1968-ci ildə Polşada keçirilən “Varşava payızı” adlı beynəlxalq musiqi festivalında Vitold Lütoslavski ilə tanış olmasını qeyd edə bilərik. XX əsrin görkəmli sənətkarlarından biri olan V.Lütoslavski iki məşhur əsərin – 1954-cü ildə yazdığı orkestr üçün “Konsert”in və 1958-ci ildə simli orkestr üçün bəstələyərək Bartokun xatirəsinə həsr etdiyi “Matəm musiqisi”nin (“Muzıka zalobna”) notunu Musa Mirzəyevə hədiyyə edir. Bir neçə il sonra V.Lütoslavskinin orkestr üçün “Kitab” əsərinin Moskvada ifa edildiyi konsertdən M.Mirzəyevin aldığı təəssürat da çox güclü idi. Sonrakı illərdə M.Mirzəyevin müxtəlif bəstəkarlıq məktəblərini təmsil edən həmkarları ilə yaradıcılıq əlaqələri daha da genişlənir. Rustem Yaxın, Boris Çaykovski, Rodion Şedrin, Georgi Sviridov, Andrey Eşpay, Roman Ledenyov, Andrey Balançivadze, Otar Taktakişvili, Sulxan Sinsadze, Giya Kançeli, German Qalnin kimi bəstəkarlarla şəxsi dostluq münasibətləri ilə yanaşı, onun əsərlərini ifa edən Saulys Sondetskis, Yuri Silantıyev, Aleksey Qulyanitski, Alvidas Şulçis, Saim Akçıl kimi dirijorlar, Vladimir Malinin, İqor Jukov kimi ifaçılar və onlarca başqa tanınmış musiqiçilərlə də Musa Mirzəyevin möhkəm sənət əlaqələri olmuşdur. Bakıda və Moskvada müəllif konsertləri keçirilən görkəmli türk bəstəkarları Ülvi Cəmal Erkin və Adnan Sayqunla tanışlıq da o illərin fərəhli xatirələri sırasındadır.

Bəstəkarın yaradıcılığı üçün böyük əhəmiyyəti olan, onun yeni sənət zirvələrinə doğru daha inamla irəliləməsinə təkan verən saysız-hesabsız müəllif konsertləri, yaradıcılıq görüşləri **70-ci illərdə** xüsusilə çox olmuşdur. Onun geniş musiqi ictimaiyyəti və musiqisevərlər qarşısındakı yaradıcılıq hesabatları Sibirdən tutmuş Tatarıstana və Krımadək, Şimali Qafqazdan və Stavropol

vilayətindən başlamış Moskvayadək çox geniş bir coğrafi ərazini əhatə edirdi.

Bu tədbirləri geniş işıqlandıran 70-ci illər mətbuatına ötürü nəzər salaq:

“Bu bahar axşamı İttifaqlar Evinin Oktyabr salonunda Ukrayna və Azərbaycan melodiyaları səslənmişdir. Burada Azərbaycan bəstəkarı Musa Mirzəyevin və Ukrayna SSR Xalq artisti A.Kos-Anatolskinin müəllif konserti olmuşdur...”¹

“Kırım Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestri özünü sovet bəstəkarlarının musiqisinin təbliğatçısı kimi tanıtmışdır. Bu yaxınlarda Azərbaycan bəstəkarı Musa Mirzəyev kırımlıların qonağı olmuşdur. Onun musiqisi ilə kırımlılar hələ 1969-cu ildən tanışdılar... Dinləyicilərlə indiki görüş bəstəkar Musa Mirzəyev üçün də, simfonik orkestrin artistləri və dirijor Alvidas Şulçis üçün də xüsusilə həyəcanlı idi. İlk dəfə olaraq Ukraynada bəstəkarın dördhissəli simfoniyası ifa olunurdu...”²

70-ci illərdə M.Mirzəyevin əsərləri bir çox ölkələrdə müvəffəqiyyətlə ifa olunur. 1978-ci ilin yanvarında P.Çaykovski adına konsert zalında A.Qulyanitskinin idarəsilə Moskva Dövlət Simfonik orkestri “Romantik vals-poema”-nı ifa edir.

Həmin illərdəki uğurlar M.Mirzəyevi yeni sənət axtarışlarına ruhlandırır. 1971-ci ildə bəstələnmiş violin ilə orkestr üçün Simfoniya-konsert ilk dəfə 1973-cü ildə M.Mirzəyevin Qroznı şəhərində keçirilən müəllif gecəsində beynəlxalq müsabiqələr laureatı, violinci Vladimir Malinin və dirijor Rauf Kərimovun idarəsilə Çeçen-Inquş Respublikasının simfonik orkestri tərəfindən ifa olunaraq rəğbətlə qarşılanır. 1972-ci ildə yazılan “Yürüş uvertürası” elə həmin il ilk dəfə Moskvada ifa olunur (MTR-nun BSO, dirijor – Y.Silantyev). Bəstəkar əvvəlki illərdə bəstələdiyi fortepiano Triosunu yeni redaksiyada təqdim edir (1972). Simfonik orkestr üçün “Təntənəli pyes” (1970), Simli orkestr üçün simfoniya (1978) də bu onillikdə yazılır.

Bu illərdə M.Mirzəyevin yaratdığı “Lirik sonata” (1973), bəstəkarın bir neçə başqa fortepiano əsəri, o cümlədən “Konsert

¹ Авторский концерт // Баку. – 1976, 2 апреля

² Киптенко М. Успех азербайджанского композитора // Баку. – 1977, 7 января

skersosu”, “Prelüdiya və fuqa”, “Etüd-tokkata” və s. Moskvadakı “Sovetski kompozitor” nəşriyyatında çap olunmuş “Kontsert-nie pyesi dlya fortepiano” (1974) adlı müəllif toplusuna daxil olur. Moskvanın “Muzika” nəşriyyatında çap olunmuş “Detskie pyesi dlya fortepiano” (1975) adlı müəllif toplusuna isə bəstəkarın “Gənclik albomu”, Azərbaycan folkloru əsasında yazdığı dörd pyes və başqa əsərlər daxil edilir.

1974-cü ildə “Muzika” nəşriyyatı M.Mirzəyevin daha bir maraqlı işini də çap etmişdi. O zaman keçmiş SSRİ-nin avtonom respublikalarının musiqisi seriyasından nəşr üçün bəstəkar Naxçıvan Muxtar Respublikasında yayılmış folklor nümunələrini akkordeon və ya bayan ilə fortepiano üçün aranjiman etmək təklif olunur. M.Mirzəyev də xalq musiqi nümunələrinin əsasında yaratdığı 16 belə aranjiman təqdim edir və bunlar çap olunur.

Solist, xor və orkestr üçün “Qardaşlığın qüdrəti” adlı vokal-simfonik oda (1972), Gəray Fəzlinin sözlərinə “Təbiət haqqında mahnı”, Hikmət Ziyanın sözlərinə “Minnətdarlıq mahnısı”, “Bakı haqqında mahnı” da bu illərdə yazılır. Qeyd edək ki, bəstəkarın müxtəlif illərdə yazdığı mahnılar, o cümlədən “Gənclik ordusu” (1958), “Tələbə valsı” mahnıları da, “Bakı haqqında mahnı” da Respublika müsabiqələrinin qalibi olaraq mükafatlara layiq görülmüşdür. Yuri Poluxinin sözlərinə “Oda qırəduhemu” (“Gələcəyə eşq olsun”) adlı solist, xor və simfonik orkestr üçün kantata da 70-ci illərin məhsuludur.

Nəhayət, 70-ci illərdə M.Mirzəyev ən dəyərli əsərlərindən birini – Sergey Yesenin in eyniadlı poetik silsiləsindən seçdiyi dörd şeirə səs ilə fortepiano üçün “İran motivləri” adlı vokal silsiləsini bəstələyir. Əsər ilk dəfə 1979-cu ildə Azərbaycan bəstəkarlarının Beşinci qurultayında ifa olunur.¹ Həmin illərdə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışan M.Mirzəyev özünü bacarıqlı bir musiqi təşkilatçısı kimi də göstərir. O, simfonik orkestr, xor kapellası üçün rəngarəng repertuar yaratmaq, başqa şəhərlərdən gör-

¹ Əsərin ilk ifaçısı müğənni Serebryakova L. idi, fortepiano partiyasını isə müəllif ifa etmişdi.

kəmli dirijor və ifaçıları dəvət etmək, azərbaycanlı musiqisevərlərə onların tanımadığı dünya musiqisi nümunələrini təqdim etmək niyyətilə çalışır. M.Mirzəyev o vaxtdək Azərbaycanda ifa olunmayan dahiyənə əsərlərin, o cümlədən V.A.Mosartın “Requiem”inin, I.Stravinskinin “Psalmlar simfoniyası”nın notlarının əldə edilib, Azərbaycanın ifaçı kollektivləri tərəfindən öyrənilməsinin təşəbbüskarı kimi çıxış edir. Həmin illərin yaddaqalan konsertləri sırasında pianoçu Iqor Jukovun ifasında A.Skryabinin bütün sonatalarının təqdim edilməsini qeyd edə bilərik. Həmin dövrdə “Məktəblinin filarmoniyası” da təşkil olunur ki, burada uşaqlar və gənclər üçün simfonik və kamera musiqisindən ibarət silsilə mühazirə-konsertlər keçirilir.

80-ci illəri Musa Mirzəyev artıq zəngin bir bədii irs yaratmış bəstəkar kimi qarşıladı. Bəstəkarın o vaxtdək yaratdığı musiqiyə ifaçı marağı azalmır, əksinə, artır, müəllifə yaxın-uzaq diyarlarda yeni pərəstişkarlar qazandırır.

1982-ci ilin mart ayında M.Mirzəyevin əsərləri Türkiyədə səslənir. İstanbul Dövlət simfonik orkestri ilə Atatürk Kültür Mərkəzinin konsert salonunda çıxış edən violin ifaçısı Vladimir Malinin konsertin ikinci bölməsində K.Şımanovski, B.Bartokun əsərlərilə yanaşı M.Mirzəyevin “Adajio” və “Vals-skerso” əsərlərini də ifa edir.

1982-ci ilin yayında Orjonikidze (indiki Vladıqafqaz) şəhərində keçirilən “Osetiyanın musiqili yayı” adlı festivalda M.Mirzəyevin əsərlərinin ifası böyük əks-səda doğurmuşdu. Festivalın son iki konsertinin ikinci hissəsində Musa Mirzəyevin “Yeddi simfonik lövhə”, “Təntənəli uvertürə”, “Festival kapriçiosu”, “Lirik passakalya”, “Bayram feyerverki”, “Cəld hərəkət” skersosu kimi əsərləri dirijor Kazbek Baskayevin idarəsilə Şimali Osetiyanın dövlət simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdi.

1983-cü ilin yanvarında Moskvada P.Çaykovski adına zalda keçən konsert xüsusilə uğurlu olmuşdu. Həmin konsertdə Özbəkistanın Xalq artisti, dirijor Z.Xaknazarovun rəhbərliyi ilə Moskva Dövlət simfonik orkestri G.Sviridov, D.Kabalevski və başqa bəstəkarlarla yanaşı M.Mirzəyevin “Yeddi simfonik lövhə”sini

də ifa etmişdi. Konserti giriş sözü ilə açan musiqişünas, Əməkdar incəsənət xadimi S.Vinoqradova bəstəkarın məharətini, onun Qara Qarayevin yetişdirməsi kimi öz müəlliminin yolunu ləyaqətlə davam etdirdiyini xüsusi vurğulamışdı.

1983-cü ilin mart ayında isə bəstəkarın “İran motivləri” silsiləsi Moskvada SSRI Bəstəkarlar Ittifaqı və Umumittifaq Bəstəkarlar Evinin təşkil etdiyi konsertdə SSRI Xalq artisti, müğənni Konstantin Lisovski və pianoçu Lüdmila Kurtova tərəfindən ifa olunur.

Azərbaycan Bəstəkarlar Ittifaqının 1984-cü ilin oktyabr-noyabr aylarında keçirdiyi kamera musiqisi plenumunda M.Mirzəyevin “Pitsikato”, “Ballada” və “Allegro” əsərləri, həmçinin violon ilə fortepiano üçün “Kansona”-sı ifa olunmuşdu.

Bəstəkar isə yazıb-yaratmaqda davam edir, öz pərəstişkarlarını yeni əsərləri ilə sevindirirdi. Onun yeni simfonik əsərləri – “Bayram feyerverki” (1982), “Intermezzo-pitsikato” (1984), bir çox kamera əsərləri, o cümlədən violon ilə fortepiano üçün “Perpetuum mobile” (1981), Hikmət Ziyanın sözlərinə “Bülbülün nəğməsi” (səs ilə fortepiano üçün, 1982), fortepiano üçün “Lən-kəran əfsanəsi” (1988) adlı fantaziya bu illərdə yazılmışdır.

80-ci illərdə Musa Mirzəyevin şöhrətini artıran ən gözəl musiqi incilərindən biri də “İran motivləri” adlı vokal-simfonik silsilə oldu. Bəstəkar 1979-cu ildə bu silsiləni səs ilə fortepiano üçün yazarkən, demək olar ki, eyni vaxtda “İran motivləri”ni vokal-simfonik poema şəklində də işləmişdi. Vokal-simfonik silsilə ilk dəfə 1981-ci ildə bəstəkarın Yoşkar-Ola şəhərində keçirilən müəllif konsertində Mari ASSR Xalq artisti A.Turıgin və Əməkdar incəsənət xadimi V.Venediktovun idarə etdiyi simfonik orkestr tərəfindən ifa olunur. Tezliklə “İran motivləri” ən populyar əsərlərdən birinə çevrilir. Kazanda, Tüməndə, Moskvada bu əsərin görkəmli müğənni və dirijorlar tərəfindən ifası həm musiqi ictimaiyyəti və musiqisevərlər, həm də Yesenin poeziyasının pərəstişkarları tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanaraq yüksək qiymətləndirilir. Ryazanda S.Yeseninin 90 illik yubileyi münasibətilə keçirilən konsertdə M.Mirzəyevin müşayiətilə SSRI Xalq artisti K.Lisovski “İran motivləri”ni ifa edir.

1983-cü ildə yarıməsrlik yubileyi qeyd edilən M.Mirzəyev artıq bəstəkarlıq məktəbimizin parlaq nümayəndəsi kimi Azərbaycanın çox uzaqlarda tanınır və sevilirdi. 1982-ci ildə musiqi mədəniyyətimizdəki xidmətlərinə görə o, Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdü.

Xalqımızın tarixində yeni səhifə açmış **90-cı illərdə** Musa Mirzəyev bir çox başqa sənətkarlarla yanaşı bütün yaradıcılıq qüvvəsini müstəqillik qazanmış Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin daha da inkişaf etdirilməsinə yönəlmişdir. Artıq milli musiqimizdə öz sözünü demiş, yaradıcılığının kamillik zirvəsinə çatmış təcrübəli və müdrik sənətkar olan M.Mirzəyevin 90-cı illərdə Azərbaycanın musiqi mədəniyyətindəki xidmətləri həqiqətən də böyük idi. Söhbət onun təkcə bəstəkar kimi fəaliyyətindən deyil, milli musiqimizə əsl vətənpərvər münasibətinin ifadəsi olan başqa işlərindən gedir.

İlk növbədə M.Mirzəyevin bütün ömrü boyu bir publisist kimi də geniş və səmərəli fəaliyyət göstərdiyini qeyd etmək lazımdır. Onun dövrü mətbuatda müntəzəm olaraq nəşr edilən məqalələri musiqi ilə bağlı ən geniş problemlərə toxunaraq, müəllifin zəngin dünyagörüşünü, incəsənət tarixi və nəzəriyyəsi sahəsində biliklərini, bir tənqidçi kimi musiqidə baş verən prosesləri düzgün qiymətləndirmə bacarığını, bir sözlə, burada da əsl peşəkarlığını nümayiş etdirir. Bu məqalələrdə görkəmli musiqiçilər, eləcə də xaricdən gələn ifaçılar, orkestr və xor kollektivlərinin çıxışlarına rəylər, dünya musiqisinin inci nümunələri barədə maraqlı informasiya daşıyan yazılar, musiqiyə həsr olunmuş televiziya və radio verilişləri barədə düşüncələr, maraqlı qeydlər vardır. Ən əhəmiyyətli isə budur ki, hansı mövzuya toxunmasından asılı olmayaraq, M.Mirzəyevin bütün yazıları müəllif şərhilə, maraqlı tarixi faktlarla diqqəti cəlb edir. Musa Mirzəyevin bəstəkarlığımıza həsr etdiyi məqalələr isə xüsusi qeyd olunmalıdır. O, nəinki qəzet səhifələrindəki çıxışlarında, həm də musiqi-sevərlərlə, müxbirlərlə söhbətlərində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı, bəstəkarlıq məktəbimizin tarixi və hər bir sənətkarı digərindən fərqləndirən cəhətlər barədə maraqlı mülahizələrini təqdim edirdi.

Öz müəllimləri və həmkarlarının nailiyyətlərindən yazan M.Mirzəyev onların irsinin qorunub saxlanması üçün də çox işlər görüb. Bunların ən əhəmiyyətli iki görkəmli sənətkarın – Əfrasiyab Bədəlbəyli və Fikrət Əmirovun yaradıcılığı ilə bağlıdır. Hələ 80-ci illərin sonunda Musa Mirzəyev artıq dünyasını dəyişmiş Fikrət Əmirovun “Nizami” baletinin klavirini redaktə etmiş və musiqisini orkestrləşdirmişdi. Musa Mirzəyev orkestrə mükəmməl bələd olan bir musiqiçi kimi ona həvalə edilmiş bu işi elə yüksək peşəkarlıq səviyyəsində həyata keçirmişdi ki, Fikrət Əmirov üslubunu gözəl bilən mütəxəssislər belə onun tərəfindən müəllif dəst-xəttinin tamamilə qorunub saxlanmasını dö-nə-dönə qeyd edirdilər. Şübhəsiz ki, bu iş prosesində Musa Mirzəyev ilk növbədə Fikrət Əmirovun üslubunu, orkestr təfəkkürünü dərinlən araşdırən bir tədqiqatçı kimi çalışmışdır. Bu redaksiyada balet 1991-ci ildə tamaşaya qoyulur¹.

Ömürünün iki ilini bu çətin və nəcib işə həsr etmiş M.Mirzəyev 90-cı illərin sonunda ilk milli baletimizin yaradıcısı, görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” əsəri üzərində redaktə işini yerinə yetirir. Baletin musiqisi M.Mirzəyev tərəfindən simfonik orkestr üçün yenidən işlənir və aranjiman edilir, yeni partiturası yazılır. Məhz bu redaksiyada əsər 1999-cu ildə tamaşaya qoyulur². Daha sonra isə Opera və Balet Teatrının artistləri baleti həmin redaksiyada Türkiyədə keçirilən Yeddinci beynəlxalq festivalda antik Aspendos teatrında göstərərək, böyük müvəffəqiyyət qazanırlar.

1994-98-ci illərdə M.Mirzəyev yenidən, artıq ikinci dəfə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında bədii rəhbər vəzifəsində çalışır. Bu həmin dövr idi ki, ifaçı kollektivlərimizdə, xüsusən simfonik orkestrdə dağınıqlıq başlanmışdı. Məlum olduğu kimi, artıq SSRI-nin dağılması dövründə bir çox musiqiçi kadrlarımız maddi durumunu yaxşılaşdırmaq məqsədilə xarici ölkələrə üz tutmağa məcbur olmuşdu. Belə çətin dövrdə Filarmoniyanın bədii rəhbəri M.Mirzəyev də başqa təcrübəli musiqiçilərlə yanaşı bu itkilərin yerini bərpa etmək üçün əlindən gələni edir,

¹ Libretto müəllifləri Məmmədov A. və Nəzirova N., baletmeyster Budarin V. olmuşdur.

² Quruluşun bədii rəhbəri SSRI Xalq artisti F.Bədəlbəyli idi.

böyük təşkilat işləri aparır, hər vasitə ilə konsert həyatının əvvəlki “rejiminin” bərpa olunması və inkişafına kömək etməyə çalışırdı.

1992-ci ildən Musa Mirzəyev görkəmli pianoçu, SSRI Xalq artisti, professor, Üzeyir Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru Fərhad Bədəlbəylinin dəvətilə burada pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olmağa başlayır. Orkestrə, musiqi alətlərinə gözəl bələd olan bir mütəxəssis kimi onu Akademiyanın dirijorluq kafedrasında “Simfonik alətləşdirmə” və “Xor aranjimanı” fənlərindən dərs deməyə dəvət edirlər. 1998-ci ildən o, dosent, bir qədər sonra professor vəzifəsində çalışmağa başlayır.

Şübhəsiz ki, yuxarıda haqqında danışdığımız bütün işlərlə yanaşı Musa Mirzəyev özünün əsas missiyasını da yerinə yetirməkdə idi və yaradıcılıqla məşğul olurdu. Kamera orkestri üçün “Polifonik simfoniya” (1999), fortepiano üçün “Konsert rondo-su” (1993) kimi əsərlər bu dövrdə yaranır. Həmin illərdə M.Mirzəyevin bəstələdiyi ən gözəl əsərlərdən biri də simli orkestr üçün “Dahi sənətkara – Üzeyir Hacıbəyova ithaf” adlı poemadır (1993). “Sarı gəlin” xalq mahnısının melodiyası üzərində işləyərək, bu mövzu əsasında böyük musiqi tablosu yaradan bəstəkar həmişəki kimi yenə də orkestrin ustası olduğunu, alətlərin tembr xüsusiyyətlərini və ifadə imkanlarını mükəmməl bildiyini və səmərəli işləyərək, çox məhdud, az vasitələrlə zəngin partitura yaratmaq bacarığını, bir sözlə, yüksək peşəkarlığını həm azərbaycanlı, həm də xarici musiqisevərlərə bir daha nümayiş etdirir. Əsər ilk dəfə Almaniyada, dirijor Ramiz Məlikaslanovun idarəsilə Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin ifasında səslənir. Berlin şəhərinin sənətsevərləri də, peşəkar musiqiçiləri də bu əsəri böyük rəğbətlə qarşılayırlar. 1997-ci ilin oktyabrında isə həmin əsər türk dirijoru Saim Akçılın idarəsilə Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin ifasında səslənir.

Musa Mirzəyevin 1995-ci ildə H.Ziyanın sözlərinə bəstələdiyi *a cappella* xoru üçün “Qeyrət vaxtıdır” adlı poema həmin illərdə yaşadığımız ağırlı-acılı günlərə bəstəkarın münasibətini, onun vətəndaşlıq mövqeyini ifadə edirdi. Başqa bəstəkarlarımız kimi, M.Mirzəyev də 90-cı illərdə xalqımızın düçar olduğu müsibətlərə qarşı biganə qala bilməzdi.

Yaradıcılıq görüşlərindən, öz həmkarları və pərəstişkarları ilə ünsiyyətdən daim ilham alan bəstəkar Azərbaycanda da, ondan uzaqlarda da müxtəlif musiqi tədbirlərində yenə də müntəzəm olaraq iştirak edirdi.

Mövcud reallıqlar 90-cı illərdən başlayaraq keçmiş sovet respublikaları arasında da, ayrı-ayrı sənətkarlar arasında da mədəni əlaqələrin xeyli dərəcədə zəifləməsinə səbəb olmuşdusa da, illər uzununu bir-birilə sıx yaradıcılıq ünsiyyətində olan musiqiçilər öz aralarındakı dostluq münasibətinin həqiqi dəyərini anlayaraq, əvvəlki illərdə olduğu kimi, yenə də bir-birini arayıb-axtarır, bu əlaqələri qoruyub saxlamağa çalışırdılar. M.Mirzəyev də dövrün bütün çətinliklərinə, qarşıya çıxmış yeni problemlərə baxmayaraq, geniş yaradıcılıq əlaqələrini davam etdirməyə çalışırdı.

Ötən əsrin son onilliyində Musa Mirzəyevin öz musiqisi ilə mötəbər beynəlxalq musiqi məclislərindən birində Azərbaycan mədəniyyətini təmsil etməsi də o illərin ən fərəhli xatirələrindəndir. Lefkoşa (Şimali Kipr) şəhərində keçirilən “Bellapays” birinci Beynəlxalq musiqi festivalında İngiltərə, ABŞ, İsveç, İsveçrə və başqa ölkələrdən gəlmiş musiqiçilərlə yanaşı M.Mirzəyev də iştirak edirdi. Həmin festival çərçivəsində XI əsrə aid olan qədim monastırın binasında Musa Mirzəyevin müəllif konserti keçirilir. Violinçi Şəhla İbrahimovanın müəlliflə birgə ifa etdiyi “Pitsikato”, “Kansona”, “Romantik poema”, “Adajio”, “Vals-skerso”, “Perpetuum mobile” kimi əsərləri festival iştirakçılarının diqqətinə təqdim edilir. Bəstəkarın özü fortepiano da “Sonata-kapriçcio” və “Lənkəran əfsanəsi”ni, uşaq pyeslərini ifa edir. Bütün bu əsərləri müxtəlif ölkələrdən gəlmiş peşəkar musiqiçilər də, sırayı dinləyicilər də böyük rəğbətlə qarşılayırlar..

2000-ci ilin yanvar ayında isə İstanbul musiqisevərləri Cəmal Rəşit Rey adına konsert salonunda Azərbaycan Dövlət Simli kvartetinin (1-ci violin – U.Seyidov, 2-ci violin – V.Cəfərov, viola – V.İmanov, violonçel – R.Abdullayev) ifasında I.S.Bax, V.A.Mosart, S.Raxmaninov, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayevin əsərləri ilə bərabər M. Mirzəyevin Simli kvartetini dinləyirlər.

Musa Mirzəyevin şöhrəti artaraq, Azərbaycandan uzaqlara yayıldıqca, onun başqa bəstəkarların irsinin qorunub saxlanılma-

sı naminə əsl peşəkar kimi gördüyü işlərin də miqyası genişləndirdi. M.Mirzəyevin başqa müəlliflərin əsərlərinin yenidən işlənilməsi və redaktəsi sahəsində əldə etdiyi zəngin təcrübədən, bu işdə nümayiş etdirdiyi ustalıqdan xəbərdar olan Rusiyalı həmkarları onu görkəmli rus bəstəkarı Georgi Sviridovun yaradıcılıq irsinin qorunması məqsədilə aparılan tədbirlərə cəlb edirlər. Hələ 1998-ci ilin yanvarında Musa Mirzəyev Rusiya Bəstəkarlar İttifaqında yaradılmış Sviridov irsi üzrə komissiyanın üzvü kimi bəstəkarın ölümünün ildönümünə və Moskvada keçirilən xatirə günlərinə dəvət edilmişdi. 2000-ci ildə isə Xeyriyyəçi Milli Sviridov fondu adından bəstəkara minnətdarlıq məktubu çatdırılır.

XXI əsrə qədəm qoyan M.Mirzəyev artıq yarım əsrə yaxın bir müddətdə geniş yaradıcılıq fəaliyyəti göstərən, milli musiqimizin salnaməsini yaratmaqda davam edən, dahi Üzeyir bəyin və öz müəllimi Qara Qarayevin ənənələrini yeni dövrdə yaşadan və zənginləşdirən ağsaqqal sənətkarlarımızdan biri idi. 2003-cü il yanvarın 25-də imzalanmış Prezident sərəncamı ilə Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə Musa Mirzəyev “Şöhrət” ordeni ilə təltif edildi, 2005-ci ildə isə bəstəkara musiqi mədəniyyətindəki xidmətlərinə görə Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adı verildi.

Bu illərdə M.Mirzəyev vokal-simfonik janrlara müraciət edir. 2007-ci ildə ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının Səkkizinci qurultayında səslənən “Doğma Azərbaycan” (söz. İlyas Tapdığındır) adlı oratoriya bəstəkarın xor musiqisi sahəsində yaratdığı parlaq nümunələrdən biri oldu. 2001-ci ildə bəstələnmiş səs ilə orkestr üçün “İncəsənət duyğuları” da, bəstəkarın bacısı Tamilla Mirzəyevaya həsr etdiyi “Bir çüt qu quşudur canan əlləri” adlı kiçik poema da (2001), bu illərdə uşaq xoru üçün yazdığı mahnılar da artıq müdrik və təcrübəli bir sənətkarın qələmindən çıxmış musiqi nümunələri idi. Bəstəkar yenə də yorulmadan, həmişəki yaradıcılıq həvəsi və öz sənətinə məhəbbətlə çalışmaqda davam edir, maraqlı layihələr, musiqi tədbirlərində iştirak edirdi. Bunlardan biri 2004-cü ildə bəstəkarın Fransadakı “Salamander” adlı nəşriyyat firması ilə bağladığı müqavilə idi. Həmin müqaviləyə əsasən, M.Mirzəyevin əsərləri Fransada və bir neçə di-

g r ölkədə ifa olunmalı idi. Bu  m kdaşlıq çərçivəsində “Salamander” f rmasının nümayəndəsi, tanınmıř bəstəkar Pyer Tilua Bakıya g lmıř v  Fransanın “Qaudi” adlı simli kvarteti R.Behbudov adına Mahnı Teatrında Musa Mirzəyevin kvartetini ifa etmiřdi. Maraqlı tədbirlər içərisində 2002-ci ilin yanvarında Türkiyə ilə Azərbaycan arasında diplomatik əlaqələr qurulmasının 10-cu ildönümü münasibətilə Mahnı Teatrında Azərbaycanın Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi və Türkiyənin ölkəmizdəki səfirliyi t r f nd n t řkil olunmuř konserti qeyd etməliyik. Həmin konsertdə beynəlxalq müsabiqə laureatı Lalə Musayeva (f-no) v  Cəmilə Musayeva (violin) bəstəkarın “Vals-skerso”sunu ifa etmiřdilər.



Az rbycan Dövlət Filarmoniyasında Musa Mirzəyevin 75 illik yubileyi

M.Mirzəyevin yaradıcılıq fəaliyyətinin 50 illiyi də geniş qeyd olunurdu. Bu münasibətlə 2005-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında və Filarmoniyada möhtəşəm müəllif konsertləri keçirilmişdi. Akademiyadakı konsertdə bəstəkarın kamera əsərləri, Filarmoniyada isə simfonik musiqisi səslənmişdi. Həmin gecədə “Truba ilə orkestr üçün poema-nokturn”, “Dahi sənətkara – Ü.Hacıbəyova ithaf” adlı poemanın da Bakıda ilk ifası olmuşdu.

M.Mirzəyev ömrünün sonunadək fəaliyyətini davam etdirmişdir. Yaradıcılıqla yanaşı o, publisistika ilə məşğul olmuş, musiqi bəstələməklə yanaşı öz həmkarlarının yaradıcılığını diqqətlə izləmiş, təcrübəli bir musiqçi, orkestrləşmə ustası kimi başqa bəstəkarların əsərlərini müxtəlif ifaçı tərkibləri üçün işləmiş, aranjimanla məşğul olmuşdur. O, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın aparıcı professorlarından biri kimi böyük pedaqoji iş aparmış, eyni zamanda 2003-cü ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Lənkəran şöbəsinin sədri kimi təşkilatçılıq işləri də görmüşdür. Musa Mirzəyev 2016-cı il yanvarın 29-da vəfat etmişdir.

Orkestr üçün yazılmış əsərləri

Musa Mirzəyev öz yaradıcılıq ömrünün erkən çağından başlayaraq orkestr musiqisinə xüsusi diqqət yetirmiş və ona üstünlük vermişdir. Bəstəkarın yaradıcılığı ümumilikdə çoxcəhətli, çoxşaxəli olduğu kimi, onun orkestr musiqisi də çoxjanrlı və rəngarəng olması ilə seçilir. M.Mirzəyevin orkestr musiqisinə qarşı heç vaxt azalmayan marağı, sönməyən məhəbbəti ilk növbədə onun orkestrin özünə mükəmməl bələd olmasından irəli gəlir. Orkestrin imkanlarını gözəl bilən və bunlardan bacarıqla istifadə etməyə qadir olan bir bəstəkar kimi tanınan M.Mirzəyev bu sahədə bir-birindən maraqlı, orijinal nümunələr yaratmışdır.

Bəstəkarın orkestrə məftunluğu dedikdə, təkcə onun simfonik janrlara müraciət etməsini nəzərdə tutmur. Orkestrə bağlılıq, orkestral təfəkkür tərzini Musa Mirzəyevin başqa janrlarda yaratdığı əsərlərə də sirayət etmişdir. Bəstəkar bir çox əsərlərini “orijinalda” bəstələyib bitirdikdən sonra, müəyyən müddət keç-

dikcə, yenə onlara qayıtmış və orkestr üçün işləmişdir. “Romantik vals-poema”nın simfonik variantı mövcuddur. M.Mirzəyevin vokal janrda yaratdığı gözəl nümunə – Sergey Yesenin “Iran motivləri” əsasında eyniadlı vokal silsilə səs ilə fortepiano üçün yazılmış və demək olar ki, eyni vaxtda onun orkestr versiyası – səs ilə simfonik orkestr üçün poema hazırlanmışdır. M.Mirzəyev hansı janrda yazırdısa yazsın, daim öz musiqisini “orkestr qiya-fəsində” təsəvvür edir, bəstələdiyi musiqini elə yaranma mərhələsində artıq simfonik tərtibatda “eşidirdi”.

“Azərbaycan rəqsi”, “Şux hərəkət”, “Simfonik lövhələr”, “Yürüş uvertürası”, “Bayram poeması”, “Fanfarlı uvertürə”, “Təntənəli uvertürə”, “Sədini oxuyarkən”, “Romantik vals-poema”, “Lirik passakalya”, “Gənclik uvertürası”, “Festival kapriçiosu”, “Ballada” və “Alleqro”, “Təntənəli pyes”, Truba ilə orkestr üçün “Poema-noktürn” və başqa əsərlərin ilk ifaçıları – MTR-nun BSO, Moskva filarmoniyasının simfonik orkestri və s. tanınmış orkestrlər olmuşlar. Bu əsərlərin ilk dirijorları sırasında Y.Silantıyev, V.Dudarova, V.Yesipov, V.Fedoseyev, Y.Aranoviç kimi görkəmli musiqiçilər olub.

Musa Mirzəyevin yaradıcılığında simfonizmin bir neçə tipinə rast gəlinir ki, onun simfonik əsərlərinin təsnifatını bu baxımdan da vermək olardı. Yəni bəstəkar simfonik əsərlərində həm konfliktli dramaturgiyaya dayaqlanan simfonizm tipinə (məsələn, Birinci simfoniya), həm janr simfonizmi tipinə (məsələn, “Simfonik lövhələr”) aid edilə biləcək nümunələr yaratmışdır. Adları çəkilən iki əsas simfonizm tipi çərçivəsində bəstəkar janr etibarilə çox rəngarəng olan əsərlər yaratmışdır.

Janr etibarilə çeşidli olması Musa Mirzəyevin simfonik yaradıcılığında diqqəti ən çox cəlb edən xüsusiyyətlərdən biridir. Bəstəkarın müraciət etdiyi orkestr janrları içərisində dördhissəli simfoniya, simfoniyyə, poema, simli orkestr üçün simfoniya, uvertürə, konsert, lövhə və s. rast gəlinir. Bəstəkarın orkestr əsərlərini janrına görə bir-birindən belə dəqiqliklə fərqləndirməsi təsadüfi deyil. Musa Mirzəyev gözəl janr və forma duyumuna malik sənətkardır.

M.Mirzəyev özünün ən maraqlı, xüsusi diqqət tələb edən simfonik və vokal-simfonik əsərlərini 50-70-ci illərdə bəstələmişdir. “Simfoniyyə”, “Şux hərəkət”, “Yeddi simfonik lövhə”, Birinci simfoniya, “Lirik konsert valsı”, “Sədini oxuyarkən”, “Ballada” və “Allegro”, “Bayram poeması”, “Simfoniya-konsert” kimi əsərlər bu iki onillik ərzində yazılmışdır.

60-cı illəri M.Mirzəyev artıq müəyyən yaradıcılıq potensialı toplamış olan, qələmini müxtəlif janrlarda uğurla sınaqdan keçirən bir bəstəkar kimi qarşıladı. Simfonik musiqi sahəsindəki bu uğurlar – “Simfoniyyə”, “Konsert valsı”, “Bayram poeması” artıq bəstələnmiş və rəğbətlə qarşılanmışdı. İndi, 60-cı illər ab-havasının ümumi mühitində bəstəkar simfonik sahədə yeni axtarışlar aparırdı. Bu axtarışlar öz gözəl bəhrəsini verərək, bəstəkarın simfonik və vokal-simfonik yaradıcılığını yeni əsərlərlə zənginləşdirir. 60-cı illərdə o, “Yeddi simfonik lövhə”ni, Birinci simfoniyanı, “Sədini oxuyarkən”, “Lirik passakalya”, “Gənclik uvertürası”, “Şux hərəkət”, “Lirik konsert valsı”, “Romantik vals-poema”, “Festival kapriçiosu”, “Ballada” və “Allegro”, “Fanfarlı uvertürə”, “Təntənəli uvertürə” kimi əsərlərini bəstələmişdir. Bu əsərlər Musa Mirzəyevin artıq püxtələşmiş bir sənətkar kimi yazı üslubunun, dəst-xəttinin başlıca cəhətlərini parlaq şəkildə əks etdirir. Musa Mirzəyevin 60-cı illərdən sonra yaratdığı simfonik nümunələr – “Yürüş uvertürası”, “Bayram feyerverki”, violin ilə orkestr üçün “Simfoniya-konsert”, truba və orkestr üçün “Poema-nokturn”, “Bakının işıqları” fantaziyası, “Təntənəli pyes”, “Intermezzo-pitsikato” kimi əsərlər bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun sonrakı inkişafını, təkamülünü nümayiş etdirir.

Bəstəkarın simfonik əsərləri janr etibarilə rəngarəngdir. Gətirdiyimiz siyahıda simfoniyanın müxtəlif növləri - böyük monumental simfoniya və kiçik simfoniya (simfoniyyə), poema, konsertlə simfoniya janrlarının qovuşmasından yaranan sintetik bir növ, simfonik miniatürün müxtəlif növləri – lövhə, rəqs və s. təmsil olunmuşdur. Bunlar bəstəkarın böyük simfonik orkestr üçün yaratdığı əsərlərdir. Bunlarla yanaşı Musa Mirzəyevin kiçik heyət üçün nəzərdə tutduğu əsərlər də az deyil. Simli orkestr

üçün simfoniya, “Lirik passakalya”, “Romantik vals-poema”, “Ballada” və “Allegro” belə nümunələrdir.

Qeyd edək ki, bəstəkarın estrada-simfonik orkestri üçün də bir çox populyar əsərləri vardır – “Şux hərəkət” adlı skerso, “Konsert marşı”, “Gənclik uvertürası”, “Azərbaycan rəqsi”, “Lirik konsert valsı” və s. Müəllifin təvazökarlıqla “orkestr üçün yüngül musiqi” kimi müəyyən etdiyi bu əsərlərdə “yüngüllük” anlayışı yalnız bunların qavranılması mənasında başa düşülməlidir.

Musa Mirzəyevin əsərlərində janrlar əsas etibarilə “təmiz” vəziyyətdə təqdim edilmişdir. Bu xüsusiyyət elə qabarıq nəzərə çarpır ki, bəstəkarın özü azacıq janr “qarışığı” əlaməti olan əsərlərinin adında bunu əks etdirməyə çalışır.

M.Mirzəyevin simfonik yaradıcılığında **Birinci simfoniya** xüsusi yer tutur. XX əsrin 60-cı illərində yaradılmış bu simfoniya da bəstəkarın dəst-xəttinin bir sıra orijinal xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır. M.Mirzəyevin Birinci simfoniyası lirik-psixoloji təmayülün ifadəsi olaraq, 60-cı illərin yetirməsi, məhsulu kimi səciyyələndirilə bilər. Simfoniya 1964-66-cı illərdə bəstələnmiş və ilk dəfə 1967-ci ildə Bakıda Estoniyanın Xalq artisti Roman Matsovun idarəsilə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri tərəfindən ifa olunmuşdur. Simfoniyanın ilk ifası geniş əks-səda doğurmuş, musiqi ictimaiyyəti tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Bu əsər M.Mirzəyevin simfoniya janrına ilk muraciəti olmasına baxmayaraq, erkən bir sınaq nümunəsi kimi deyil, yetkin əsər kimi həm bəstəkarın yaradıcılığında, həm də 60-cı illərdə yazılmış Azərbaycan simfoniyaçıları içərisində xüsusi yer tutur.

Birinci simfoniya irəli sürülmüş mövzu və bunun təəcəssümü yuxarıda deyilənləri təsdiq edərək, Musa Mirzəyevi gerçəkliyi ümumiləşmiş obrazlar vasitəsilə təsvir edən və simfoniyanı lirik-psixoloji səpkili bir tərzdə təfsir edən bəstəkar kimi səciyyələndirir.

“Bu, həyat haqda bir simfoniyaadır” deyən bəstəkar əslində öz əsərinə verdiyi bu qısa, yığcam, lakin çox sərrast “xasiyyətnamə”də simfoniyanın əsas qayəsini açıqlayır. Əsərin konkretləşdirilmiş ədəbi proqramı olmasa da, bəstəkarın irəli sürdüyü bədii ideya aydındır. İnsan və onun ətraf mühitlə mürəkkəb münasirəti.

sibətlərinin təcəssümü, həyatın müxtəlif cəhətlərinin bir-birilə qırılmaz qarşılıqlı əlaqədə göstərilməsi, gerçəkliyin ziddiyyətlərinin üzvi vəhdəti və mübarizəsi şəklində təsviri, acılı-şirinli insan ömrünün fəlsəfi planda verilməsi bu simfoniya da parlaq təzahür edir. Bəstəkar öz “dünyasını” böyük miqyası ilə seçilən dördhissəli klassik simfonik konsepsiyada əks etdirmişdir. Hissələrdən hər biri simfoniyanın başlıca qayəsini müxtəlif aspektlərdə açmaq məqsədinə xidmət edir.

Birinci hissədə əvvəldən axıradək eyni əhval-ruhiyyə hökm sürür. Bu, sürətli tempdə, sanki “birməfəsə” gedən, təzadlarla zəngin, çox dialektik, mübarizəli bir Sonata Allegrosudur. İkinci hissə aramlı, sakit skersodur ki, məhz bu cəhət onu başqa skersolardan fərqləndirir. Üçüncü hissə Passakalyadır. Dördüncü hissə – final – yenə həyatın aktiv, canlı obrazlarını dirçəldərək, sonata formasında təqdim edir. Beləliklə, Simfoniyanın quruluşundan göründüyü kimi, bəstəkar klassik simfoniya ya xas olan dördhissəli silsilənin struktur elementlərini saxlayaraq, hər bir hissədən İnsan həyatının, gerçəkliyin bir tərəfinin əks etdirilməsi üçün istifadə edir. Lakin Musa Mirzəyev – bizim müasirimiz, 20-ci əsr bəstəkarı olaraq bu dördhissəli quruluşu tamamilə yeni məzmun və obrazlar aləminin açılmasına yönəldir.

Birinci hissə – *Allegro energico* – iki mövzu əsasında qurulur. Əsas mövzu – simlilərə tapşırılmış dramatik xarakterli mövzudur və lapidar, kəskin vurğularla qeyd olunmuş ağır “zərbli” addımlamanı xatırladan kiçik intonasiya dönməsindən toxunur.

Allegro energico $\text{♩} = 108$

2 Clarinetti (B)
Clarinetto basso(B)
2 Fagotti
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi



Əsas mövzudakı vurğuların xanənin birinci payına salınması və vurğulanan səslər arasında böyük septima (“g”-“fis”) intervalının səslənməsi ona xüsusi gərginlik verir. Mövzu tədricən yuxarı registrə doğru yönəlir; ağac nəfəs alətlərinin – fleyta-pikkolo, fleyta, qoboy və klarnetin qoşulması ilə səslənmə daha da kəskinləşir.

İşlənmə bölməsi əsas mövzunun tonal-harmonik inkişafı ilə səciyyələnərək, orkestr toxumasının getdikcə “qalınlaşması”, səslənmənin qatılaşması ilə qeyd olunur. Mis nəfəs alətlərinin qoşulması ilə səslənmə daha da gərginləşir. Onların ostinat səslənmələri fonunda əsas mövzunun intonasiyaları işlənir.

Repriza bölməsi bir qədər “sıxılmış”dır. Burada köməkçi mövzunun iki solo violində keçirilməsi, flajoletlər ümumi səslənməyə bir kameralılıq gətirir. Bu bölmədə əsas mövzu bas klarnetlə faqotun aşağı registrində, böyüdülmüş şəkildə gedir.

Koda bölməsində əsas mövzu litavralarda səslənir (ümumiyyətlə, bu simfoniya litavralardan çox istifadə edilməsə də, bəzi məqamlarda bunların partiyası mühüm və məsuliyyətli funksiya daşıyır). Səslənmənin yüksək nöqtəsində orkestr “*tutti*”-si ilə Birinci hissə tamamlanır.

Simfoniyanın **İkinci hissəsi** – *Moderato assai* – tamamilə yeni bir əhval-ruhiyyədə olaraq, obrazlı-emosional məzmun cəhətdən birinci hissə ilə təzad təşkil edir. Bu, skersodur. Bu hissədə skersoz xarakterli işıqlı obrazlar hakimlik edir. Qeyd edək ki, ənənəvi skersonun bu hissədə məhz belə təfsiri, yəni aramlı, “sakit” planda verilməsi etibarilə müəllif Q.Maler, D.Şostakoviç kimi sənətkarların mövqeyinə yaxındırsa, musiqinin tematik materialında, melodikada və bunun orkestrləşdirmə və harmonik fonunda milli çarların çox parlaq verilməsi onu fərqləndirir.

Skersso üçhissəli quruluşludur. Birinci bölmənin mövzusu kvarta, kvinta intervallarına sıçrayışlarla diqqəti cəlb edir. Metroritmikası etibarilə qeyri-simmetrikdir. 3/4 və 5/4 metrlərinin növbələşməsi ona xüsusi “şıltaqlıq” verir. Folklor ilə birbaşa tematik bağlılıq olmasa da, mövzudakı lad boyaları, kvarta quruluşlu paralel akkordların saz səslənmələrini, “aşığı” intonasiyalarını xatırladan musiqisi və “Şikəsteyi-fars”a xas olan intonasiya dönmələri mövzunun milli simasını müəyyən edir.



Üçüncü hissə – Passakalyadır (*Listesso tempo*). Qədim passakalya formasından istifadə edilməsi 20-ci əsrin görkəmli sənətkarı D.Şostakoviçin məktəbini keçmiş bəstəkarlarımız – Q.Qarayev, C.Hacıyev və başqaları üçün səciyyəvidir. Q.Qarayevin yetirməsi olan Musa Mirzəyev də Birinci simfoniyasının bu hissəsində qədim formanın özünəməxsus təfsirini verməklə sənətkarlığını, peşəkarlığını nümayiş etdirir. Musa Mirzəyevin orijinallığı ilk növbədə Passakalyanın başlanğıcında özünü göstərir. Ənənəvi, klassik passakalyadan fərqli olaraq, burada mövzu müşayiətlə verilmişdir. Dediymiz kimi, Simfoniyanın İkinci və Üçüncü hissələri arasındakı sədd götürülmüşdür – İkinci hissəsinin ardınca *attacca* ilə (fasiləsiz) Üçüncü hissə gəlir. Musiqidə bu, İkinci hissə mövzusunun davam etməsilə əsaslandırılmışdır.

Bütün Simfoniyanın dramaturji və emosional ağırlıq mərkəzi məhz Passakalyaya (*Adagio*) düşür. Həcm etibarilə bu, ən böyük hissədir (İkinci və Üçüncü hissələr birlikdə 25 dəqiqə səslənir). Passakalyada sabit ənənəvi obrazlı məzmun çərçivəsində gedən

musiqi inkişafı o qədər rəngarəng, çoxcəhətli və zəngindir ki, bu hissənin özü ayrılıqda bir simfonik əsər kimi qavranılır.



Faciəvi kulminasiyadan sonra tədricən sakitləşmə baş verir. Passakalyanın sonunda (*Molto sostenuto*) mövzu ilk dəfə olaraq basda səslənir. Üçüncü hissə Passakalyanın əvvəlində səslənən akkordlarla tamamlanır.

Dördüncü hissə də (*Allegro grazioso*) rəngarəng emosional çalarları, əhval-ruhiyyənin müxtəlif səmtə yönəlməsilə səciyyələnir. Faciəvi Passakalyadan sonra Finalın musiqisi aktiv həyat obrazlarını canlandırması ilə seçilir.

Final sonata formasında yazılmışdır. Əsas mövzunu ekspozisiyada simlilər ifa edir.



Köməkçi mövzu ilə əsas mövzu arasında elə böyük bir obrazlı kontrast yoxdur. Finalda konsepsiyanın qeyri-adiliyi bu-

nunla bağlıdır ki, buradakı əsas mövzu ilk dəfə şən, işıqlı xarakterdə verilir, sonradan inkişaf edərək dramatikləşir. Belə obraz çevrilməsi köməkçi mövzuya da xasdır. Əvvəlcə təmkinli, lirik səciyyəli obrazı təcəssüm etdirən köməkçi mövzu sonradan böyük emosional qüvvəyə malik ehtiraslı bir xarakter alır. Köməkçi mövzu İşlənmə bölməsinin əsas materialını təşkil edir. İşlənmə bölməsi həmin mövzu əsasında fuqato formasında qurulmuşdur.

Bu aktiv, enerjili fuqato basda – royal, kontrabaslar və violonçellərdə gedir. Sonradan birinci və ikinci violinlər də bunlara qoşulur.

Reprizada Finalın əsas mövzusu artırılmış şəkildə keçirilir. Burada da kulminasiya faciəvi səslənir, lakin Passakalyadakı faciə səviyyəsinə qalxmır. Dördüncü hissədəki kulminasiyadan sonra tədricən səslənmə zəifləyir, aşağı enir. Violinlər qrupla çalır. Finalın əsas mövzusu dəyişilmiş şəkildə, obraz transformasiyası ilə verilir. Dinamika tədricən zəifləyir. *Largo* bölməsi əslində qrup halında çalınan təşvişli, həyəcanlı bir kadensiyadır. Sonda ən yüksək registrdə, 4-cü oktavada səslənmələr, flajoletlər uzun müddət (20 xanə) davam edir və möhtəşəm Simfoniya bu xəyalpərvər, romantik *Adagio* ilə *PP*-da sona çatır.

Beləliklə, milli simfonizmdə əsas etibarilə kameralılığın, kamera səciyyəli simfonik əsərlərin geniş inkişaf etdiyi bir dövrdə Musa Mirzəyev dördhissəli simfoniya müraciət etmiş və müasirliyin aktual problemləri haqda düşüncələrinin orijinal təfsirini verdiyi bir simfonik silsilədə əks etdirmişdir.

M.Mirzəyevin çox müraciət etdiyi janrlardan biri də simfonik poemadır. Bu janrda yaratdığı nümunələr bəstəkarın özünə-məxsus dəst-xəttinin səciyyəvi cəhətlərini özündə xüsusilə qabarıq nümayiş etdirir. Poemaya – romantizmin instrumental musiqidəki nailiyyətlərindən biri olan bu janra maraqda bəstəkarın yaradıcılıq simasının parlaq cizgilərindən birini və dəst-xəttinin üslub xüsusiyyətini təşkil edən romantizmin təzahürünü görürük.

M.Mirzəyev öz yaradıcılığında simfonik poemanın müxtəlif tiplərinə müraciət etmişdir. Maraqlıdır ki, bu simfonik poemalar müəllif dəst-xəttinin səciyyəvi xüsusiyyətləri baxımından üslub vahidliyini özündə nümayiş etdirirsə, janrın həlli baxımından

müxtəlifdir. Bunlardan hər birində bəstəkar simfonik poemanın müəyyən tipini canlandırır. “Bayram poeması”, “Sədini oxuyarkən”, truba ilə orkestr üçün “Poema-nokturn” – bu əsərlərdən hər birində “poemalılıq” özünü müxtəlif cəhətdən nümayiş etdirir. Onu da deyək ki, M.Mirzəyevin yaradıcılığında poemanın daha bir orijinal nümunəsi var ki, bu da simli orkestr, arfa və gitara üçün bəstələnmiş “Romantik vals-poema”dır. Bütün bu nümunələr təkcə bəstəkarın nəzərdə tutduğu ifaçı qrupuna, istifadə etdiyi orkestrlərin tərkibinə görə deyil, həm də janrın təfsiri baxımından da bir-birindən seçilir. Adları çəkilən poemalar içərisində “Sədini oxuyarkən” həm populyarlığına görə, həm “poemalılıq” anlayışını bütün dolğunluğu ilə əks etdirdiyinə görə, həm də M.Mirzəyev dəst-xəttinin özünəməxsusluğunu parlaq şəkildə nümayiş etdirdiyi üçün müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Bu poema M.Mirzəyev yaradıcılığında müəyyən mərhələnin “göstərici” əsəri olaraq, müəllifi püxtələşmiş bir bəstəkar kimi səciyyələndirir və ümumilikdə Azərbaycan musiqisində özünəməxsus yer tutan və heç vaxt tərəvətini itirməyən milli simfonizm nümunələrindən biridir.

“**Sədini oxuyarkən**” lirik poeması 1967-ci ildə bəstələnmiş və ilk dəfə 1968-ci il martın 25-də Moskvada Y.Aranoviçin dirijorluğu ilə MTR-nun BSO tərəfindən ifa olunmuşdur. Sonrakı illərdə bu əsər həm Azərbaycanda, həm xaricdə bir çox simfonik orkestrlər tərəfindən çalınmış və bəstəkara minlərlə pərəstişkar qazandırmışdır. Demək olar ki, bu poema Musa Mirzəyevin ən geniş “coğrafiya”ya malik əsərlərindən biridir. Poemanı SSRİ Xalq artisti V.Fedoseyevin, daha sonra isə Əməkdar incəsənət xadimi Yalçın Adıgözəlovun dirijorluğu altında MTR-nun BSO, Tatarıstan Dövlət simfonik orkestri (dirijor – Renat Salavatov), Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri (dirijor Rauf Abdullayev), eləcə də Praqa şəhərinin “FOK” simfonik orkestri ifa etmişdir.

“Sədini oxuyarkən” poeması dahi Sədinin hər hansı bir konkret əsərilə bağlı deyildir. Bəstəkar Sədinin poeziya aləminə müraciət edərək, onun yaradıcılığının əsas xəttini təşkil edən məhəbbət mövzusunı, ümumi lirik başlanğıcı ön plana çəkir və

bunları parlaq musiqi obrazları vasitəsilə məharətlə açır. Bu, öz-lüyündə romantik təmayülün səciyyəvi cəhətidir. Poemada Sədi əsərlərinin süjeti və surətlərinin musiqidə konkret şəkildə təcəssümündən daha çox, şairin yaradıcılığına, onun şeiriyyat dünyasına münasibət, bu zəngin mənbədən ilhamlanan bəstəkarın lirik duyğu və düşüncələri əks etdirilmişdir.

M.Mirzəyevin bu əsəri “lirik poema” adlandırması təsadüfi deyil. Bəstəkarın burada istifadə etdiyi bütün bədii vasitələr məhz onun qidalandığı ədəbi mənbədən alınan təəssüratı, lirik, xəyalpərəst ovqatı ifadə etməyə yönəldilmişdir. Burada diqqəti ən çox cəlb edən cəhət – poemanın musiqi materialının vahid bir intonasiya özəyindən törəməsidir. Bəstəkarın “Romantik vals-poema”, “Lirik passakalya”, truba ilə orkestr üçün “Poema-noktürn” kimi əsərlərində də bütün əsərin tematizminin eyni bir özəkdən yarandığını görmək olar. Bir tərəfdən bu, Azərbaycan musiqisinin klassik janrı olan muğamda rast gəldiyimiz prinsipə səsləşir, belə ki, muğamlarda da kompozisiyanın tematizmi çox kiçik, lakin intonasiya məzmunu baxımından tutumlu, parlaq bir “maya”dan törəyir. Və muğamlarda həmin ilkin melodik özəyin materialı bütün kompozisiya boyu dəyişilərək, özünün intonasiya potensialını tədricən açıb reallaşdırır. Digər tərəfdən, məhz simfonik poema janrında bütün dolğunluğu ilə təzahür etdiyinə görə bu monointonasiyalıq prinsipini eyni zamanda romantiklərin ənənələri ilə də əlaqələndirmək olar.



Simfonik poemada sanki mərhələlərlə gedən intonasiya inkişafı variasiyalıq prinsiplərindən istifadə ilə səciyyələnir. İlkin intonasiya materialının bütün əsər boyu müxtəlif qiyafələrdə ve-

rilməsi, bu mövzunun ardıcıl surətdə dəyişilməsi formanı hərəkətə gətirən, buna prosessualıq verən əsas cəhət, təkanverici qüvvədir.

M.Mirzəyev yaradıcılığında simfonik poemanın başqa tipinə aid olan nümunələr də vardır. Belə nümunələrdən biri **“Bayram poeması”**dır. Qeyd edək ki, bu əsər bəstəkarın simfonik poema janrına ilk müraciəti olmuşdur. “Bayram poeması”nı bəstəkar 1958-ci ildə yazmış, 1963-cü ildə yenidən redaktə etmişdir. Bu redaksiyada əsər ilk dəfə 1964-cü il aprelin 30-da Moskvada Əməkdar incəsənət xadimi V.Yesipovun idarəsilə MTR-nun BSO tərəfindən ifa olunmuşdur.

“Bayram poeması”nda janrın təfsiri “Sədini oxuyarkən” poemasında olduğundan tamamilə fərqlidir. Bu poemada diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri əsərin əvvəlindən sonunadək eyni tempdə getməsi, sürət dinamikasının azalmaması, ümumi “tonus”un, hərərət dərəcəsinin axıradək zəifləməməsidir. Əsərin orkestrləşdirmə tərzı də bilavasitə obrazlı məzmunundan irəli gəlir. Poemanın elə giriş bölməsində 4 valtorna və 2 trubanın əzəmətli səslənməsi, özü də valtornaların üzü yuxarı çalınması əsərdə mis nəfəs alətlərinə aparıcı rol ayrıldığını bildirir.



“Bayram poeması”nda başlıca mövzuların tez-tez truba, trombon, valtornaya həvalə edilməsi, fanfar səciyyəli səslənmələrin üstünlüyü əsərdəki təntənəli, möhtəşəm bayram ovqatının döənə-döənə təsdiqlənməsinə yönəldilmişdir. Bütün poema boyu səslənmənin “qatı”lığı da zəifləmir. Bu poemada da bəstəkarın

ənənəvi orkestrləşdirmə çərçivəsindən çıxmaq şərtilə yeni səslənmə effektləri əldə etmək bacarığı diqqəti cəlb edir.

Musa Mirzəyevin yaradıcılığında “poemalılığı” özünəməxsus tərzdə əks etdirən orijinal bir nümunə – **truba ilə orkestr üçün “Poema-nokturn”** əsəridir. Əsərin janr mənsubiyyətini dəqiqləşdirmək məqsədilə bunun adında bəstəkarın daha bir janr – “nokturn”dən də istifadə etməsi təsadüfi deyil. Özündə şairənəliklə həyəcanlılığı qovuşduran əsərin poetik obrazlılığında, truba ilə səsləşən, dialoqa daxil olan orkestrin yaratdığı təsiredici səslənmədə özünü büruzə verən əhval-ruhiyyəni bu başlıq çox parlaq əks etdirir¹.

“Poema-nokturn”də üçhissəli quruluş daxilində bəstəkar bütün musiqi toxumasını eyni bir mövzudan “hörür”. Bu əsərin orijinallığı ilk növbədə bəstəkarın nadir hallarda rast gəlinən ifaçı tərkibindən – solo truba ilə simfonik orkestrin səslənməsindən istifadə etməsindədir. Belə bir ifaçı tərkibinin seçimi ilə əlaqədar olaraq, solo trubanı qabartmaq, bunun səslənmə təsirini gücləndirmək məqsədilə simfonik orkestrdəki trubalar ixtisar edilmişdir. Əsərin orkestrləşdirmə tərzində Musa Mirzəyevə xas olan gözəl orkestr duyumu, tembləri zövqlə seçmək bacarığı diqqəti cəlb edir. Trubanın aşağı registrindən istifadəsi ilə seçilən epizodlar, həmçinin improvizasiyalı parçalar xüsusilə orijinal və maraqlıdır.

Musa Mirzəyevin orkestr dəst-xəttini, orkestrləşdirmə sahəsində yüksək peşəkarlığı və zövqünü parlaq nümayiş etdirən əsərlər içərisində **“Yeddi simfonik lövhə”** xüsusi yer tutur. “Yeddi simfonik lövhə”ni bəstəkar “Gənclik albomu” ilə eyni vaxtda yaradıb. Əsər 1964-cü ildə bəstələnmiş və ilk dəfə 1965-ci ildə Moskvada V.Yesipovun rəhbərliyi ilə MTR-nun BSO tərəfindən ifa olunmuşdur. Bu orkestr lövhələri rəngarəng obrazları təcəssüm etdirən və bir-birilə təzadlı olan yeddi miniatürdən – “Yumoreska”, “Lirik rəqs”, “Skerso”, “Vals”, “Gəzinti”, “Nokturn”, “Tokkata” adlı pyeslərdən ibarətdir. “Simfonik lövhə-

¹ Xatırladaq ki, romantizm qədərki dövrdə “nokturn” adlı əsərlər bəstələnsə də, məhz romantiklərin yaradıcılığında bu janr birhissəli instrumental miniatur kimi təsdiq edilmiş və yeni məzmunla zənginləşdirilmişdir. Yəni bunu da bəstəkarın romantik təmayülə mənsubiyyəti ilə əlaqələndirmək olar.

lər”in ilkin variantı altı orkestr pyesindən ibarət olub. “Skerso” istisna olmaqla bura yuxarıda adlarını çəkdiyimiz miniatürlər daxil idi. Bəstəkarın özünün söylədiyinə görə, “Skerso”nun bura əlavə olunmasının maraqlı tarixçəsi var. Minsk Opera Teatrının baş baletmeysteri Otar Dadişkiliani Bakı Xoreoqrafiya məktəbi şagirdlərinin iştirakı ilə Musa Mirzəyevin musiqisi əsasında “Aşıqlar” adlı xoreoqrafik səhnə hazırlamışdı. Xoreoqraf bu səhnə üçün bəstəkarın dörd əsərini – simli orkestr və arfa üçün “Lirik passakalya”, “Skerso”, “Lirik rəqs” və “Tokkata”-nı seçmişdi. “Skerso”nun yalnız fortepiano üçün yazılmış variantı olduğundan baletmeyster bəstəkarı müraciət edərək buraya orkestr partiyası da əlavə etməyi xahiş edir və müəllif onunla razılaşır. Nəticədə fortepiano ilə orkestr üçün daha bir miniatür – “Skerso” yaranır və “Yeddi simfonik lövhə” Moskvanın “Muzıka” nəşriyyatında işıq üzə görünür. “Yeddi simfonik lövhə” içərisində məhz “Skerso”nun nəzərdə tutulduğu orkestr heyətində fortepianonun olması bu pyesi başqalarından fərqləndirir.

“Yeddi lövhə”nin özünəməxsusluğunu təmin edən mühüm bir cəhət də buradakı miniatürlərin milli boyalarla zənginliyidir. Məhz milli intonasiyanın qabarıqlığı sayəsində və zövqlə orkestrləşdirilmiş olduğuna görə “Yeddi simfonik lövhə” həm Azərbaycanda, həm də yaxın və uzaq xaricdə populyarlaşaraq bir çox orkestrlərin repertuarına daxil olmuşdur.

Bəstəkarın orkestr əsərləri içərisində ən populyar nümunələrdən biri olan “**Azərbaycan rəqsi**” folklorla sıx bağlı olan və xalq rəqs musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini yeni keyfiyyətdə təqdim edən gözəl nümunədir. İlk dəfə 1962-ci ildə Moskvada Y.Silantyevin rəhbərliyi ilə MTR-nun BSO tərəfindən ifa olunan bu əsəri dinləyicilərə sevdiren ilk növbədə əsərin parlaq milli xarakteri, xalq rəqs sənətinin dərinliklərindən gələn özünəməxsus vurğulu ritmikası, şur (kənar bölmələr) və rast (orta bölmə) ladlarının intonasiya materialından toxunmuş şıltaq melodikası və bəstəkarın başqa əsərlərində də özünü göstərən, burada isə xüsusilə boyalı və rəngarəng çalarlarla “bərq vuran” gözəl orkestrləşdirməsidir.

Xalq melodiyası deyil, bəstəkar qələminin məhsulu olan bu rəqs də tipik folklor intonasiyasını özündə elə cəmləşdirib ki, məharətlə simfonikləşdirilmiş əsl xalq musiqisi nümunəsi kimi qavranılır.

“Azərbaycan rəqsi”ndə bəstəkar folklorun tipik xüsusiyyətlərini əks etdirirsə, başqa bir orkestr əsəri – **“Lirik passakalya”** da o, xalq nümunəsindən tamamilə başqa tərzdə istifadə edərək, milli musiqi janrları ilə sərbəst “davranma” bacarığını, xalq melodiyasını ən müxtəlif yollarla işlətmək ustalığını əyani nümayiş etdirir. “Lirik passakalya” 1960-cı ildə bəstələnmişdir. Əsər simli orkestr və arfa üçün yazılıb və ilk dəfə 1961-ci ildə Moskvada V.Yesipovun idarəsilə BSO orkestrinin ifasında səslənib. Sonradan Azərbaycanın Xalq artisti N.Rzayevin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət kamera orkestri də bu əsəri öz repertuarına salıb; görkəmli dirijor N.Raxlin də bu əsərə dəfələrlə dirijorluq edib.

“Lirik passakalya”da M.Mirzəyev əsl folklor melodiyasına – “Gül açdı” adlı xalq mahnısının mövzusuna müraciət edərək, bunun əsasında polifonik variasiyalar qurur. Lakin burada mövzudan istifadənin bəzi incəlikləri vardır. Əvvəla, bəstəkar xalq mahnı melodiyasının yalnız bir hissəsindən – başlanğıc periodundan istifadə etmişdir. Ən vacibi isə budur ki, müəllif xalq melodiyasının səciyyəsinə tamamilə dəyişərək, çevirərək, bunu oynaq, gümrah xarakterli mövzudan təmkinli, həzin bir musiqi melodiyasına çevirmişdir.

Əsl xalq melodiyasından istifadə etməklə polifonikləşdirilmiş inkişafa əsaslanan kompozisiyalardan biri də **“Dahi sənətkara – Üzeyir Hacıbəyova ithaf”** əsəridir. Simli orkestr üçün bəstələnmiş bu əsərdə “Sarı gəlin” xalq mahnısının melodiyasından istifadə edən müəllif simli alətlərin kantilena üsulundan, bunların axımlı, “oxuyan” tembr imkanlarının bütün zənginliyindən istifadə edərək son dərəcə zərif, kövrək bir musiqi obrazını qələmə alırsa, **“Intermesso-pitsikato”** adlı əsərində o, simlilərin tamamilə başqa bir çalınma üsulunun köməyi ilə zarafatçana, nikbin əhval-ruhiyyəli musiqi yaradır. Bu əsərdə simlilər qrupu əvvəldən axıradək yalnız *pizzicato* üsulu ilə çalır. Və bü-

tün başqa əsərlərində olduğu kimi, bəstəkarın bu və ya digər çalınma üsuluna müraciət etməsi yalnız və yalnız bədii məzmunun özündən irəli gəlir və müəyyən obrazlar aləmini, əhval-ruhiyyəni, xarakteri ifadə etməyə xidmət edir.

Kamera-instrumental yaradıcılığı

Musa Mirzəyev yaradıcılığında mühüm yer tutan sahələrdən biri kamera-instrumental musiqidir. Kamera janrları bəstəkarın yaradıcılığında xüsusilə geniş təmsil olunmuşdur. Qeyd edək ki, bəstəkar kamera janrlarına yaradıcılığının erkən çağından başlayaraq müraciət etmiş, bu sahəni daim diqqət mərkəzində saxlamışdır.

M.Mirzəyev üçün də kamera musiqisi axtarışlar və tapıntılar sahəsi olmuşdur. Bəstəkarın bütün musiqisində aparıcı mövqe tutan lirik obrazlılığın ilk təcəssümü nümunələri də məhz onun kamera əsərləri olmuşdur. Şübhəsiz ki, kamera musiqisinə meyilli olması Musa Mirzəyevin yaradıcılığındakı lirik yönümün üstünlüyü ilə bağlıdır. Ən müxtəlif duyğu və yaşantılarını dinləyicilərlə məhz kamera əsərləri vasitəsilə bölüşən bəstəkar bu sahədə həssas bir lirik kimi çıxış edir. Bəstəkarın yaratdığı kamera musiqisi nümunələri içərisində həm ansambl əsərləri – simli kvartet, fortepiano triosu və s., həm violin, həm fortepiano üçün bəstələnmiş əsərlər vardır. Kamera-instrumental yaradıcılığında müraciət etdiyi janrlar içərisində bəstəkar tərəfindən ən çox sevilənləri – məhz romantik bəstəkarların musiqisində intişar tapmış janrlardır. Məişət rəqsinin poetikləşdirilmiş nümunələri, intermesso, skerso, noktürn kimi janr nümunələrini misal gətirə bilərik. Bəstəkarın kamera əsərləri içərisində skerso nümunələri xüsusilə çoxdur və hər əsərdə bu janrın fərqli təfsiri ilə rastlaşırıq.

M.Mirzəyevin kamera əsərlərinin ifa “təleyi” çox uğurlu olub. Onun həm violin üçün, həm fortepiano üçün bəstələdiyi nümunələr, həm Simli kvarteti yarandığı gündən ifaçılar tərəfindən sevilərək, repertuar əsərinə çevrilmişdir. Bəstəkarın simfonik əsərləri kimi, kamera-instrumental əsərlərinin də demək olar ki, hamısı nəşr edilib; bunların əksəriyyəti Moskvada çap olunub.

Musa Mirzəyevin kamera-instrumental əsərləri içərisində müstəsna yer tutan **Simli kvartet** isə müəllifin Moskvada işıq üzü görmüş ilk əsərlərindən biridir.

Musa Mirzəyev kvartet janrında bircə nümunə yaratmaqla kifayətlənmişdir. Lakin həmin kvartet bu janrın kamil nümunələrindən biri kimi milli musiqimizdə çoxdan öz yerini tapmışdır. Bəstəkarın yaradıcılığının erkən dövründə yazılmasına baxmayaraq, bu, ümumiyyətlə milli kamera-instrumental musiqi sahəsində ən gözəl əsərlərdən biridir. Əlli il bundan əvvəl yaranmış Kvartet bəstəkarın başqa əsərləri kimi bu gün də çox müasir səslənərək, tərəvətini itirməmişdir. Əsər ilk dəfə 1959-cu ildə Bakıda Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Simli kvarteti (A.Əliyev – birinci violin, M.Tağıyev – ikinci violin, R.Seyidzadə – viola, S.Əliyev – violonçel) tərəfindən ifa olunmuş və həmin ifaçı ansamblına da həsr edilmişdir. Bu ifaçı heyəti bu əsəri 1959-cu ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti və ədəbiyyatı dekadasında Moskva Konservatoriyasında da ifa etmiş, sonradan isə Kvartet bir çox ansamblların repertuarına daxil olaraq, Azərbaycanın hüdudlarından çox uzaqlarda dəfələrlə səslənmişdir. Bu əsər Azərbaycan Qadın kvarteti, Litva və Ukraynanın, Leninqrad, Kazan, Donetsk və bir çox başqa şəhərlərin filarmoniyalarının simli kvartetləri, Fransanın “Qaudi” kvarteti tərəfindən ifa olunmuş, Moskvada BSO Qadın kvartetinin ifasında lentə yazılmış, iki dəfə partitura şəklində nəşr edilmişdir.

M.Mirzəyevin erkən əsərlərindən olan Kvartet artıq müəllifin simasını da, dəst-xəttinin başlıca xüsusiyyətlərini də, müraciət etdiyi janrın spesifikasına mükəmməl yiyələndiyini də parlaq nümayiş etdirir. Təsədüfi deyil ki, keçmiş sovet respublikaları sırasında Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi tərəfindən kamera-instrumental janrların mənimsənilib inkişaf etdirilməsindən bəhs edən L.Raaben iki bəstəkarın – Xəyyam Mirzəzadə və Musa Mirzəyevin 50-ci illərdə yaratdıqları kvartet nümunələrini Azərbaycan kamera musiqisində dönüş nöqtəsini müəyyən edən, yeni mərhələni açan əsərlər kimi qiymətləndirir¹. O, Musa Mirzəye-

¹ Вах: Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. – Л., 1963, s. 287-290.

vin Kvartetini poemaya bənzədir. Həqiqətən də əsər janrın lirikləşdirilməsi, müəllifin romantik üsluba xas olan ifadə üsulları və vasitələrindən istifadə etməsi, güclü emosional gərginliyi, ekspressiv ifadəliliyi ilə cəlb edir. Lakin bu lirik obrazlar aləminin təcəssümündə bəstəkarın yaratdığı kompozisiya klassik kamilliyi ilə seçilir. Kvartetin klassik dördhissəli quruluşuna deyil, birhissəliliyə müraciət edən bəstəkar burada istifadə etdiyi sonata formasının təfsirində ənənəvi mövqedən çıxış edir. Kvarteti səciyyələndirən ən maraqlı xüsusiyyətlərdən biri burada romantik sərbəstliklə klassisizmə xas olan forma bitkinliyinin estetik vəhdət təşkil etməsidir. Əsərin təhlili tezis şəklində irəli sürdüyümüz bu fikri təsdiq edir.



Girişin ardınca gələn *Allegro agitato* – sonata formasının əsas mövzusunun ekspozisiyasını təqdim edir. Burada diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri əsas mövzunun giriş mövzusu ilə qohumluğudur (misalları müqayisə edək: sanki girişin orta bölməsindəki intonasiyaların “böyüdülmüş” şəklini görürük).

Əsas mövzunun ekspozisiyası fuqatosayağı polifonik quruluşda təqdim edilir: əvvəlcə mövzunu “müşayiətçi” ikinci violin və violanın akkordları fonunda violonçel başlayır; ikinci keçirilmə birinci violinə tapşırılmışdır. Mövzunun üçüncü və dördüncü səslənmələri stretta şəklində verilir. Əsas mövzu həyəcanlı obrazı təcəssüm etdirən axımlı kantilenadan ibarətdir. Köməkçi mövzu ikinci violin, viola və violonçelin xəfif akkordları fonunda birinci violində səslənən incə, zərif melodiyadan ibarətdir. Harmonik fondakı artırılmış üçsəslilik və artırılmış kvarta intervalının səslənməsi, sanki aşağıya doğru sürüşən sekstak-

kordlar musiqiyə xüsusi lirik boya verir. Köməkçi obrazı təcəssüm etdirən mövzunun da girişin intonasiya mənbəyindən törədiyi aşkardır.

İşlənmə bölməsində giriş mövzusu fuqato şəklində inkişaf etdirilir: yuxarıdan aşağıya doğru – birinci violin, ikinci violin, viola, violonçelin apardığı leitmövzu polifonik üsulla keçirilir. Ümumiyyətlə, işlənmədə polifonik üsullardan geniş istifadə edilib; imitasiyalı səsleşmələr, kanon şəklində verilmiş mövzular bu bölmənin fakturasında “üfqiliyi” nəzərə çarpdırır.

Maraqlıdır ki, reprizada həm əsas, həm köməkçi mövzular özlərinin ekspozisiyadakı tonallıqlarını saxlayırlar. Kvartetin sonuna doğru yenə girişdəki leitmövzu və bunun ardınca birinci violində çox yüksək registrdə (flajoletlər) əsas mövzunun intonasiyaları səslənərək tədricən “*ppp*”-ya enir və sanki sönərək yox olur.

Kvartetdə janrın romantikcəsinə liricləşdirildiyini və lirik obrazların şairanə xəyalpərvərlikdən tutmuş dramatik ekspressiyayadək ən geniş duyğular palitrasını özündə əks etdirdiyini görürük. Formanın aydınlığı və bitkinliyi, kompozisiyadakı bütün detalların eyni dərəcədə relyefli və cıllanmış olması Kvartetin məziyyətləridir. Kvartetdəki struktur dəqiqliyi və çox aydın formadaxili sərhədlərin olmasına baxmayaraq, intonasiya inkişafındakı axıcılıq diqqəti cəlb edir.

Kvartetdə milli musiqi təfəkkürünün ifadəsi olan musiqi dilinin xüsusiyyətləri də M.Mirzəyevin dəst-xətti üçün səciyyəvi tərzdə özünü büruzə verir. Milli muğam melosunun və folklorun intonasiya potensialından istifadə edən bəstəkar bunları “təmiz” şəkildə partitüraya yerləşdirməyərək, bunlara bir “prototip” kimi yanaşır; məqamların intonasiya məzmununun ünsürləri olan melodik qurumlar sanki öz ilkin mənasını dəyişərək yeni kontekstə daxil edilir. Musa Mirzəyevin erkən yaradıcılığına aid olan Kvartet onun dəst-xəttinin bir çox xüsusiyyətlərini özündə daşıyır – bəstəkarın sonrakı illərdə yaratdığı müxtəlif janrlı əsərlər bunu təsdiq edir.

Fortepiano yaradıcılığı

Musa Mirzəyevin kamera yaradıcılığının mühüm bir şəxəsini fortepiano musiqisi təşkil edir. Bu sahəyə bəstəkarın xüsusi diqqətlə, sönməyən bir həvəslə yanaşmasının başlıca səbəblərindən biri onun bu alətlə sərbəst “rəftar” etmək bacarığından irəli gəlir. Musa Mirzəyevin fortepianoda çalmasını bircə dəfə dinləyən hər kəs onun peşəkarlığı, ifaçılıq səriştəsinə heyran olmaya bilmir. Bununla belə qeyd etməliyik ki, M.Mirzəyev pianoçu kimi peşəkar ali təhsil almamışdır. Lakin özünün bəstəkarlıq istedadı ilə demək olar ki, eyni səviyyədə duran pianoçuluq məharəti, bu alətdə daim məşğul olması, onun imkanlarına, incəliklərinə mükəmməl bələd olması sayəsində Musa Mirzəyev fortepianoda həm müşayiətçi kimi, həm də solist kimi çıxışları ilə daim peşəkarlıq nümayiş etdirmişdir. O özünün fortepiano əsərlərinin ən yaxşı ifaçısıdır desək, yəqin ki, səhv etmərik.

Fortepiano ifaçılığına mükəmməl yiyələnmiş başqa bəstəkar-ifaçılar kimi, M.Mirzəyevin fortepiano yaradıcılığı da bilavasitə onun ifaçılıq tərzilə bağlıdır. Bəstəkarın fortepiano əsərləri içərisində, demək olar ki, ifa olunmamış nümunə yoxdur. Ən məşhur ifaçılar Musa Mirzəyevin fortepiano yaradıcılığına müraciət etmişlər. Bunların içərisində yüksək fəxri adlar daşıyan musiqiçilər, beynəlxalq müsabiqə laureatları və diplomantları var. Azərbaycanın Xalq artisti Zöhrab Adıgözəlzadə, Əməkdar artistlər Rafiq Quliyev, Murad Adıgözəlzadə, Murad Hüseynov, Beynəlxalq müsabiqə laureatları və diplomantları İqor Jukov, Anatoli Spivak, Iolanta Miroşnikova, Valentina Jubinskaya, Səbinə Mehdiyeva, Kamilla Məmmədova, Züleyxa Bayramova və başqaları Musa Mirzəyevin fortepiano əsərlərini ifa etmişlər.

Bəstəkarın fortepiano musiqisinə ən kiçik musiqiçilər üçün, musiqidə ilk addımlarını atan pianoçular üçün “Beş pyes”, Azərbaycan folklor materialı əsasında bəstələnmiş “Altı pyes”, orta yaşlı məktəblilər üçün nəzərdə tutulmuş “Gənclik albomu” adlı silsilələr, həmçinin “Lənkəran əfsanəsi”, Sonata-kapriçcio, Lirik sonata, Konsert skersosu, Etüd-tokkata, Prelüdiya və fuqa kimi bir-birindən maraqlı əsərlər daxildir. Yaradıcılığının bu sahəsin-

də də bəstəkar janrlardan hansı birinə üstünlük verməyərək, bunlardan bir çoxunda öz qələmini sındırır. Adlarından görün-
düyü kimi, bəstəkarın fortepiano əsərlərində musiqi tarixi inki-
şafının müxtəlif dövrlərində, müxtəlif üslub və cərəyanlar daxi-
lində təşəkkül tapıb inkişaf etmiş janrlar təmsil olunmuşdur. La-
kin bunlar M.Mirzəyevin bir bəstəkar kimi, daha dəqiq desək,
forteplano bəstəkarı kimi malik olduğu dəst-xəttin ümumi cə-
hətlərini özündə daşıyır. M.Mirzəyev fortepianonun imkanlarına
gözəl bələd olduğuna görə bunlardan məharətlə, zövqlə istifadə
etməyi bacarmışdır. O, simfonik orkestrin imkanlarına, buradakı
alətlərdən hər birinin tembr xüsusiyyətlərinə nə dərəcədə bə-
ləddirsə, fortepianonu da bir o qədər mükəmməl öyrənmişdir.
Bəstəkarın məhz fortepianonun da, orkestrin də xüsusiyyətlərini
eyni dərəcədə gözəl bilməsi sayəsində o, nəinki öz əsərlərini,
eləcə də başqa bəstəkarların orkestr əsərlərini məharətlə forte-
piano üçün çevirən musiqiçi kimi tanınıb.

Musa Mirzəyevin fortepiano üslubunu səciyyələndirən ma-
raqlı xüsusiyyətlərdən biri də burada iki müxtəlif cəhətin – kan-
tilena ilə tokkatalılığın üzvi surətdə bir-birini tamamlamasıdır.
Belə bir qovuşuq M.Mirzəyevin fortepiano üslubunun orijinal
simasını müəyyən edən amillərdən biridir. Ən vacibi isə budur
ki, bəstəkarın istifadə etdiyi müxtəlif ifadə vasitələri və üsullar
kimi, haqqında danışdığımız bu iki cəhət, iki üslub xüsusiyyəti-
nə müraciəti də heç vaxt məqsədə çevrilməmişdir. Bəstəkar bü-
tün bunlardan yalnız musiqinin obrazlı məzmununu əks etdir-
mək, bədii qayəni açmaq üçün bir vasitə kimi istifadə etmişdir.
Musa Mirzəyev hər bir əsərində məhz bədii məzmunun, obrazlı-
lığın özündən irəli gələn və zəruri olan üsullardan istifadə edir.

Musa Mirzəyevin fortepiano əsərləri içərisində ən populyar
nümunələrdən biri “**Sonata–kapriçcio**”dur. Bəstəkarın 1962-ci
ildə yazdığı və “*müəllifin böyük istedadının təzahürü*”¹ kimi qiym-
mətləndirilən bu əsər ilk dəfə Moskvada keçirilən Bəstəkarlar
İttifaqının Plenumunda səslənib. 1976-cı ildə beynəlxalq müsə-
biqələr laureatı, pianoçu Anatoli Spivak Musa Mirzəyevin
Moskvada keçirilən müəllif gecəsində bu əsəri ifa etmişdir. Son-

¹ Вах: Тагизаде А. Камерная музыка держит экзамен // Баку.- 1965, 5 июнь

radan bəstəkarın elə bir müəllif konserti, musiqisevərlərlə elə bir görüşü olmayıb ki, bu əsər səslənməsin. “Sonata-kapriçcio”nun ən populyar ifaçısı da bəstəkar özü olub.

Bakıda “Sonata-kapriçcio”nun ilk ifaçısı Rafiq Quliyev olmuşdur. Əsərin görkəmli təfsirçiləri sırasında görkəmli pianoçu Emil Gilelsin yetişdirməsi, Parisdə keçirilən Marqarita Lonq və Jak Tibo adına müsabiqənin laureatı, Rusiyanın Əməkdar incəsənət xadimi Iqor Jukov da var. O, “Sonata-kapriçcio”nu dünyanın bir çox ölkələrində, o cümlədən İtaliya, Almaniya, Çexoslovakiyada dəfələrlə ifa edib. Bu əsər məhz yüksək məziyyətlərinə görə elə yaranan kimi SSRI Bəstəkarlar İttifaqının Moskvada keçirilən Plenumunda təqdim ediləcək Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri siyahısına salınıb və 1963-cü ildə həmin mötəbər musiqi məclisində çalınaraq böyük uğur qazanıb.

“Sonata-kapriçcio”da bəstəkar güzgülü reprizası olan sonata formasından istifadə etmişdir. Sonata quruluşu daxilində mövzulardan hər biri bitkin, tamamlanmış bir obrazı təəcəssüm etdirir. Burada əsas obraz iki mövzu ilə təmsil edilib ki, bunlardan biri çox dinamik, enerjili səciyyə daşıyaraq bütün sonatanın əvvəldən axıradək zəifləməyən ritmik əsasını, fonunu verir; ikinci əsas mövzu isə həmin ritmik fonda peyda olan akkord quruluşlu mövzudur.





Köməkçi mövzunun ekspozisiyası da geniş olub, polifonik üsullarla zəngindir. Bəstəkar sonatanın işlənmə bölməsində də polifonist kimi öz məharətini nümayiş etdirir. Köməkçi mövzudakı imitasiyalar, sonra isə mövzunun böyüdülmüş halda baslarda verilməsi buna misaldır. “Sonata-kapriçcio”da inkişafın bir-nəfəsə, fasiləsiz dinamik “rejimdə” getməsi nəticəsində sonata forması daxilindəki sərhədlər səslənmə zamanı hiss olunmasa da, bəstəkarın bir çox başqa əsərlərində olduğu kimi, burada da klassikəsinə aydın, mütənasib, tarazlı strukturlardan istifadə edilib. Əsl virtuoz konsert əsəri olan “Sonata-kapriçcio” bəstəkarın fortepiano yaradıcılığında ən mükəmməl nümunələrdən biri kimi bu gün də ifaçıların diqqət mərkəzində duran repertuar əsəridir.

1997-ci ilin yazında bu əsərin Şimali Kiprdə keçirilən Birinci “Bellapays” beynəlxalq musiqi festivalında müəllif tərəfindən ifası da həmişə olduğu kimi, alqışlarla qarşılanmışdır.

M.Mirzəyevin fortepiano yaradıcılığında daha bir sonata nümunəsi də var ki, bu da “**Lirik sonata**”dır. Bəstəkarın yaratdığı bu iki nümunədə sonatanın müxtəlif təfsirini görürük. Birlissəli “Sonata-kapriçcio”dan fərqli olaraq, Lirik sonata üçhissəlidir.

Musa Mirzəyevin əsərlərinə xas olan quruluş aydınlığı, hissə və bölmələr arasında mütənasibliyin gözlənilməsi, forma nəfisli-

yi Lirik sonatada da qabarıq nəzərə çarpır. Burada da tokkatavari üslubla kantilena üzvi tarazlıq təşkil edir. Lirik sonatanın üç hissəsi gənc ifaçıya istedadının müxtəlif cəhətlərini nümayiş etdirmək üçün geniş meydan açır.



Sonatanın üç hissəsinin obrazlı məzmunu etibarilə bir-birinə bağlılığı, silsilənin bütövlüyü buradakı tematik əlaqələr vasitəsilə reallaşır. Əsərin Final hissəsinin orta bölməsinin birinci hissənin köməkçi mövzusu üzərində qurulması buradakı obrazlı məzmunun bitkinliyini ifadə edən tematik bağlılığı təsdiq edir.

M.Mirzəyevi nəinki Azərbaycanda, onun hüdudlarından çox uzaqlarda da tanıdan və sevdiren əsərlərindən biri “**Gənclik albomu**”dur. Bu əsərin Azərbaycanda da, Moskvada və keçmiş SSRİ-nin bir çox başqa şəhərlərində də dəfələrlə nəşr edilməsi bunun bədii-pedaqoji repertuara aid ən gözəl nümunələrdən biri olması ilə bağlıdır.

Musa Mirzəyevin “Gənclik albomu” Asəf Zeynallı, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov və başqa bəstəkarlarımızın gənc ifaçılar üçün yaratdığı albomlarla yanaşı milli fortepiano musiqimizdə özünəməxsus yer tutur. Bu əsərin yarandığı dövrdə kiçikyaşlı

məktəblilər üçün milli repertuar geniş olsa da, orta yaşlılar üçün fortepiano əsərləri yox dərəcəsində idi. Bu əsər məhz gənc pianocuların texnikasını inkişaf etdirməkdə, eyni zamanda onların estetik zövqünün formalaşmasında mühüm rol oynayan nümunə kimi bu gün də əhəmiyyətini itirməmişdir. “Gənclik albomu”ndakı pyeslər həm janr baxımından çox rəngarəngdir, həm də obrazlı məzmunun müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. Albom on iki miniatürdən ibarətdir: şıtaq “Yumoreska”nın ardınca bununla kəskin təzadlı olan “Lirik pyes” (variasiyalar), daha sonra çevik “Skersa” və yenə də buna kontrastlı olan zərif “Lirik rəqs” gəlir; sonra “Vals”, “Gəzinti”, “Prelüdiya”, “Tokkata”, “Nokturn”, “Marş”, “Xəyal” və “Rondo” pyesləri ardıcılıqlaşır.

“Albom”dakı miniatürlərin məziyyətlərindən biri – bunların xalq musiqisinə bağlılığı, burada milli musiqi təfəkkürü və musiqi dilinin qanunlarının parlaq təzahürüdür. Pyeslərin hamısının intonasiya məzmunu, musiqi dilinin bütün ünsürləri – lad əsası, melodikası, ritmikası, harmonik dili, fakturasında bəstəkar milli ənənələrə əsaslanaraq, Azərbaycan fortepiano miniatürünün gözəl nümunələrini yaradır. M.Mirzəyev əsas etibarilə xalq musiqisinin tipik cəhətlərindən istifadə edir.



Musa Mirzəyevin fortepiano əsərlərində xalq yaradıcılığına, milli folklor musiqimizin dərin köklərinə bağlılığın təzahürü də çox müxtəlifdir. Bəstəkarın elə bir fortepiano əsəri yoxdur ki, burada zəngin milli intonasiya potensialından istifadə edilməsin. Lakin bu əsərlər içərisində əsl folklor melodiyasından sitat şəklinə istifadə edən bütöv bir fortepiano silsiləsi var. Bu, “**Azər-**

baycan folklor materialı əsasında altı pyes”dir. Bu əsər milli musiqiyə, folklor ənənələrinə gözəl bələd olan müəllif tərəfindən xalq musiqisinin yüksək səviyyədə təcəssümü hesab edilə bilər. Buradakı altı pyesdən ikisi (birincisi – “Lirik mahnı” və sonuncusu – “Zarafatyana lirik pyes”) xalq mahnı yaradıcılığından götürülmüş melodiya, dördü isə (“Yallı”lar) xalq rəqs musiqisindən əxz edilmiş nümunələrə əsaslanır. Maraqlıdır ki, bəstəkar seçdiyi xalq yaradıcılığı nümunələrini folklordan çox uzaq olan bir sahədə – fortepiano musiqisində elə məharətlə işlədir ki, bunlar öz ilkin, təmiz qaynaq variantında malik olduğu başlıca xüsusiyyətlərini – ovqatını, quruluşunu, tipik fakturasını, hətta rəqsvariliyini, janr xüsusiyyətini qoruyub saxlayır.

Musa Mirzəyevin çox çalınan fortepiano əsərləri içərisində onun 1972-ci ildə bəstələdiyi və yaxın dostu, tatar bəstəkarı və pianoçusu, SSRI Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Rustem Yaxinə həsr etdiyi **“Konsert skersosu”**nu da qeyd etməliyik. Yüksək virtuosluğu, polifonikləşdirilmiş fakturası ilə seçilən bu əsər bir çox görkəmli pianoçular tərəfindən ifa edilmişdir; əsər A.Kaplanın ifasında lentə yazılaraq Qızıl fonda daxil olmuşdur.

Vokal yaradıcılığı

Simfonik və kamera-instrumental əsərlərin Musa Mirzəyev yaradıcılığında həm sayca, həm də əhəmiyyəti etibarilə əsas yer tutması və aparıcı rol oynamasına baxmayaraq, bəstəkarın vokal sahədə də peşəkarlığını parlaq nümayiş etdirən əsərləri vardır. Bədii səviyyəsinə görə bəstəkarın instrumental əsərlərilə eyni səviyyədə duran “Iran motivləri”ni misal göstərmək kifayətdir. M.Mirzəyev həm irihəcmli vocal-instrumental (vokal-simfonik) əsərlərdə, həm də kamera-vokal sahədə qələmini uğurla sınamışdır.

Qeyd edək ki, bəstəkarın vokal əsərləri içərisində də ifa olunmamış bir nümunə yoxdur. Bunların bəzisi Azərbaycandan kənarda da dəfələrlə səslənmişdir. Məsələn, Yuri Poluxinin sözlərinə yazılmış **“Oda qərdühemu”** (“Gələcəyə eşq olsun”) kantatası bəstəkarın Moskvada keçirilən müəllif konsertində V.Fedoseyevin dirijorluğu ilə simfonik orkestr və xor kapellasının

ifasında səslənmişdir. 2004-cü ildə isə M.Mirzəyev oratoriya janrına müraciət edərək I.Tapdıgın sözlərinə **“Doğma Azərbaycan”** adlı yeddi hissədən ibarət oratoriya bəstələmişdir.

M.Mirzəyev uzun müddət Azərbaycan Televiziyasının “Bənövşə” uşaq xoru ilə işləmişdir. Onun bu xor üçün yazdığı bir çox mahnılar populyar olmuşdur. H.Ziyanın sözlərinə bəstələnmiş **“Yeni il mahnısı”**, **“Bizim nəsillər”**, **“Səslən, şeypurum, səslən”**, **“Şənlik mahnısı”**, **“Gənc idmançılar”** kimi mahnılar uşaqlar tərəfindən çox sevilmişdir.



Ümumiyyətlə, “Bənövşə” xorunun təşkil olunduğu ilk vaxtlardan başlayaraq M.Mirzəyevin bu ifaçı kollektivi və onun bədii rəhbəri Ə.Cavanşirovla sıx yaradıcılıq ünsiyyətində olması öz bəhrəsini vermişdir. Həmin xorun fəaliyyət göstərdiyi illər ərzində burada onlarca istedadlı uşaqlar yetişmiş, demək olar ki, uşaq və gənclərimizin bir neçə nəslinin estetik tərbiyəsində xorun böyük rolu olmuşdur. Uşaqlar və yeniyetmələr üçün ən çox musiqi bəstələyən sənətkarlardan biri olan Musa Mirzəyevin uşaq mahnıları içərisində vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış nümunələr, təbiəti, idmanı, gəncliyi, məktəb illərini, dostluğu tərənnüm edən mahnılar vardır. Uşaqlar üçün yazılmış mahnılar içərisində yüksək bədii məziyyətlərilə seçildiyinə görə M.Mirzəyevin mahnıları dəfələrlə respublika müsabiqələrinin qalibi olmuş, mükafatlar almışdır. **“Bakı haqqında mahnı”**, **“Gənclik ordusu”**, **“Tələbələr valsı”** belə mahnılardandır. M.Mirzəyevin “Zəhmət mahnısı”, “Tələbə valsı”, “Gənclik ordusu” kimi populyar mahnıları bir çox uşaq xorlarının, o cümlədən Ümumittifaq Televizisiyası və Radiosu uşaq xorunun, Moskva Dövlət xorunun, “Pioneriya” adlı Moskva xor studiyasının repertuarına daxil olmuşdur. Ümumittifaq Radiosunun, eləcə də Azərbaycan

Radiosunun fondunda həmin xorların ifasında bu mahnıların lent yazıları saxlanılır.

Musa Mirzəyevin vokal yaradıcılığının inci nümunələrindən biri **“Iran motivləri”** adlı silsilədir. Müəllifin “Iran motivləri”ni görkəmli rus bəstəkarı Georgi Sviridova həsr etməsi təsadüfi deyil, belə ki, əsər məhz onun tövsiyəsilə yazılmışdır. “Iran motivləri”nə məhz M.Mirzəyevin müraciətinə xeyir-dua verən rus bəstəkarı bir tərəfdən öz həmvətəninin əsərinin qeyri-adiliyini, yəni bilavasitə Şərq aləmilə, Şərq mövzu və obrazları ilə bağlılığını nəzərə almışdı; digər tərəfdən isə uzun illərdən bəri dostluq münasibətində olduğu, istedad və sənətkarlığını yüksək qiymətləndirdiyi azərbaycanlı həmkarının peşəkarlığı ilə yanaşı, ona təbiətən xas olan şairanəliyə də bələd idi. S.Yesenin şeiriyyəti ilə M.Mirzəyevin xəfif lirikasının qovuşuğundan səmimiyyəti və musiqisinin gözəlliyilə heyran edən bir sənət nümunəsi meydana gəlir.

Musa Mirzəyevin simasına xas olan şairanə təbiət və xəfif lirikaya meyillilik həqiqətən də qəlbən Yeseninə və onun şeiriyyətinin ruhuna çox yaxın olduğundan, “Iran motivləri” nəinki başqa xalqların poeziyası nümunələri əsasında yaradılmış milli kamera-vokal musiqimizin incilərindən biri oldu; bu silsilə həm də Yesenin mövzusunu və xüsusən onun “Iran motivləri”ni musiqidə təcəssüm etdirən ən gözəl əsərlər sırasında yer tutmuş oldu. Məhz buna görədir ki, əsər tez bir zamanda ən görkəmli müğənnilərin repertuarında yaxın-uzaq ölkələri dolaşdı və minlərlə pərəstişkarını tapdı.

Musa Mirzəyevin “Iran motivləri” sadəcə olaraq Yesenin şeirlərinin musiqiyə köçürülməsi, musiqi dilinə “çevrilməsi” deyildir. Məlumdur ki, Yesenin bu şeir silsiləsi avtobioqrafik səciyyə daşıyır; M.Mirzəyevin əsəri də, şübhəsiz ki, şəxsi münasibətin, dərin subyektiv duyğular və yaşantıların ifadəsi mənasında avtobioqrafik xarakter daşıyan əsərdir.

Yesenin kimi, Musa Mirzəyev də Şərq poeziyasının vurğunu olmuş, Sədi yaradıcılığının ovsunlayıcı, sehrli qüvvəsinin təsirini duymuş və “Sədi oxuyarkən” simfonik poemasında dahi şairə münasibətini bədii obrazlar vasitəsilə ifadə etmişdir. Ser-

gey Yesenin "İran motivləri" adlı şeir silsiləsi ədəbiyyatda rast gəldiyimiz poetik mistifikasiyanın maraqlı nümunələrindən biridir. S.Yesenin yaradıcılığına müraciət edən bəstəkar "İran motivləri" silsiləsindən cəmi dörd nümunəni – "Şaqane tı moya, Şaqane", "Tı skazala, çto Saadi...", "Nikoqda ya ne bıl na Bosfore", "Ya sprosil seqodnya u menyalı" şeirlərini seçərək bunları xüsusi, düşünülmüş ardıcılıqla düzmüş və dörd hissədən ibarət bitkin musiqi kompozisiyası yaratmışdır. Məhz bu şeirlərdəki parlaq obrazlar, məhz bu "İran", daha doğrusu, bu Şərq (belə ki, Bağdad da, Bosfor da bura aiddir), bu "mavi diyarın" oyatdığı duyğu və düşüncələr M.Mirzəyev musiqisində öz əksini tapmışdır. Beləliklə, Yesenin silsiləsinin bütün bədii konstruksiyası məhz bu kontrapunkt üzərində, Şərqlə Rusiyanın müqayisəsi, tutuşdurulması üzərində qurulur. Bu iki dünyanın qarşılaşdırılması M.Mirzəyev musiqisində də çox parlaq təzahür edir. Bir tərəfdən bəstəkarın istifadə etdiyi zəngin intonasiya arsenalı möhkəm milli zəminə əsaslanır və əsərin melodik dili də, lad əsası da, musiqi dilinin digər ünsürləri də qırılmaz surətdə Azərbaycan xalq musiqisi və muğam prinsipləri ilə bağlıdır. Eyni zamanda rus xalq mahnılarının intonasiya mənbəyindən qidalanan geniş nəfəsli melodiya, plaqal harmoniyalar və başqa vasitələr uzaq Rusiya obrazı ilə əlaqədardır. Şeirlərin mətnilə əlaqədar olaraq bu iki "musiqi aləmi"nin qarşılaşdırılması bütün hissələrdə özünü büruzə verir.

"İran motivləri" silsiləsinin ana xəttini təşkil edən məhəbbət mövzusu rəvan və məntiqi surətdə inkişaf edən musiqi dramaturgiyası vasitəsilə açılır.

S.Yeseninin silsiləsində məhəbbət mövzusunun ardıcıl inkişafını sanki addım-addım izləyən bəstəkar bir neçə parlaq ifadə vasitəsinin köməyi ilə bu prosesi musiqidə əks etdirir. Vokal silsilənin birinci hissəsində şairin İranlı qıza cəsarətsiz müraciəti, sevgi hissini çox ehmalca, tərəddüdlə bildirməsi musiqidə sanki "donub qalmış" akkordların fonunda verilir.

Vokal-simfonik poemanın “Nikoqda ya ne bıl na Bosfore” şeirinin mətninə yazılmış üçüncü hissəsində məhəbbət mövzusu musiqidə bir neçə parlaq boya ilə həkk olunmuş Şərq mənzərəsi fonunda açılır: segah, şüştər, bayatı-şiraz ladlarının çalarları, balabanın səslənməsini xatırladan orqan punktu fonunda xalq çalğı alətlərinin “deyişməsi”nə yaxın olan səsləşmələr və s. məhz belə lövhəni yaradır. Silsilədə məhəbbət mövzusunun inkişafında kulminasiya nöqtəsi isə dördüncü hissəyə (“Ya sprosil seqodnya u menyalı”) düşür. Burada Şərq bazarının sıravı bir personajı olan müdrik Sərraf şairin sualını cavablandıraraq “sevgi” sözünün mənasını izah edir, məhəbbətə fəlsəfi münasibəti açıqlayır. Silsilənin əsl, azad məhəbbəti tərənnüm edən bu hissəsi çox

həyəcanlı səciyyəsi, yüksək emosional tonusu ilə bütün əvvəlki hissələri üstələyir. “Şıltaq” müşayiət fonunda səslənən geniş melodiya, ölçünün tez-tez dəyişməsi nəticəsində yaranan ritmik sərbəstlik bu hissənin musiqisinin əsas diqqətəlayiq cəhətidir.

XXX

Musa Mirzəyevin çoxşaxəli yaradıcılığının bütün sahələrində müəllifin püxtələşmiş, cilalanmış dəst-xəttinin sabit xüsusiyyətləri aşkar olur ki, bu da onun yüksək peşəkarlığının təzahürüdür. Nə vaxt, yaradıcılığının hansı dövründə yazılmasından asılı olmayaraq, bu əsərlərin hamısının peşəkarlıq səviyyəsi demək olar ki, eyni dərəcədə yüksəkdir. Bu, bəstəkarın üslubunun erkən formalaşdığını, bir sənətkar kimi yazı texnikasına yaradıcılıq yolunun erkən mərhələlərində mükəmməl yiyələndiyini göstərir. Musa Mirzəyev qələminin ən cəlbedici xüsusiyyətləri onun musiqisinin səmimiyyətində, emosional cəhətin üstünlüyündə və lirik-romantik təmayülündədir.

Milli musiqi mədəniyyətimizdə xidmətləri böyük olan Musa Mirzəyevin musiqisi bu gün də Azərbaycanın və xarici ölkələrin tanınmış musiqi kollektivləri, görkəmli ifaçıları tərəfindən müxtəlif konsert səhnələrində ifa edilir, tədris proqramlarına salınır. Onun çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyəti Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində layiqli yer tutur.

XV fəsil
ƏZİZ ƏZİZLİ
(1933-2005)



Təəssüflər olsun ki, indiki sürətli, əsəblər və həyəcan ilə dolu müasir dövrdə, ümumi istehsalın daim təkmilləşdirilməsi və rəqəmsal texnologiyaların yüksək inkişaf etdiyi bir zamanədə biz sakit, təmkinli, əsl ziyalı və genişqəlbli insanlarla rastlaşanda təəccüblənirik... Lakin, belə şəxslərlə tanışlıq ömrümüzün axırına kimi yaddaşımızda və ürəklərimizdə silinməz bir iz qoyur.

Musiqi aləminizdə belə insanlardan biri gözəl və səmimi insan, sədaqətli dost, təcrübəli pedaqoq, istedadlı dirijor və, nəhayət, tanınmış bəstəkar Əziz Əkbər oğlu Əzizli idi.

Əziz müəllim sənətdə dolğun və maraqlı ömür sürmüşdür. Lakin, Ə.Əzizlinin ən böyük xoşbəxtliyi ondan ibarət idi ki, o, bir bəstəkar kimi, öz sənəti ilə yüzlərlə musiqisevərlərin ürəklərinə yol tapa bilmişdir. Bu da əsl sənət ustası üçün ən yüksək nailiyyətlərdən biridir.

Əziz Əzizlinin ifadəsi ilə desək o, öz yaradıcılığında “müasir romantizmə” daha çox üstünlük vermişdir.¹ Həqiqətən də, bəstəkarın bütün əsərlərində təbiət etibarı ilə həyatsevər, hərtərəfli biliyə malik musiqçinin poetik dünyası öz əksini tapır.

Eyni zamanda, Ə.Əzizlinin musiqisi janr baxımından müxtəlifliyi ilə seçilir. O, opera, simfoniya, konsert, kvartet, kantata, vokal-simfonik poema, mahnı və s. əsərlərin müəllifidir. Və hər bir əsərdə Ə.Əzizli öz müəllif xəttinin izini axtarmış, həmişəlik yaddaqalan, gözəl melodiya və yüksək professionallıqla seçilən əsərlər yarada bilmişdir.

Əziz Əzizli 1933-cü il sentyabrın 30-da Abşeron yarımadasının cənub-qərbində yerləşən Əmircan (Xilə) qəsəbəsində dünyaya göz açmışdır.

Əziz Əzizlinin atası Ələkbər Əziz oğlu (1903-1943) Bakının Əmircan kəndində anadan olmuşdur. O, Əmircan kəndində mədrəsə təhsili alıb. Sonralar o, Bakıdakı İmperator Aleksandr III ad. kişi Gimnaziyasını bitirib. Ələkbər Əzizli Ramanada Murtuza Muxtarovun, Şəmsi Əsədullayevin mədənlərində icraçı işləyib. 1917-ci ildə o, Xalq Komissarları Sənayesi yanında xüsusi təyinatlı ticarət fakültəsini bitirib. Ələkbər Əzizli Azərbaycanda bütün müqavilə, bank hesabları, kredit əməliyyatlarını aparmaq səlahiyyətlərinə malik olmuşdur. Ordjonikidze rayon “Bakı Ticarət Neft” rayon şöbəsinin müdiri işləmişdir.

Anası Xırdaxanım Əbdülrəhman qızı Əlizadə (1916-1987) Əmircan kəndində doğulub yaşamışdır.

Əmircan qəsəbəsində incəsənət və mədəniyyətə böyük meyil vardı. Azərbaycanın Xalq rəssamı Səttar Bəhlulzadə; şair və dramaturq, SSRİ-nin Əməkdar incəsənət xadimi Mirmehdi Seyidzadə; görkəmli rejissor, Azərbaycanın Xalq artisti Tofiq Kazımov; yazıçı Həmid Axundlu; Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, şair Tofiq Bayram kimi istedadlar burada yaşamış, yaratmışdılar.

Uşaq yaşlarından Əziz Əzizli incəsənətə böyük maraq göstərmişdir: əvvəlcə rəssamlığa, daha sonra - musiqiyə. Ə.Əzizli

¹ Məmmədova L.M. Əziz Əziz müəllim. // Musiqi dünyası, 2003, №3-4 (17), s. 62.

uşaqlıq illərini belə xatırlayırdı: “Bizim ailədə musiqiçi olmamağına baxmayaraq evimizdə bir çox musiqi alətləri vardı – forte-piano, mandolina, dəf, pioner şeypuru, klarnet. 5-6 yaşlarında artıq məndə musiqi səslərinə maraq oyandı”.¹

Ə.Əzizlinin uşaqlığı ağır müharibə illərinə təsadüf edir. 10 yaşında ikən atasını itirir. Ailənin əsas yükünü çiyində daşıyan nənəsi, Əzizi həm qohum, həm də qonşu olan görkəmli rəssam Səttar Bəhlulzadənin yanına aparır. Bir müddət Səttarın emalatxanasında çalışır. Lakin, musiqiyə olan həvəs heç vaxt onu rahat buraxmır. Əziz musiqiyə daha çox üstünlük verir və həyatının musiqiyə bağlılığını duyur, hiss edir.

Kəndin yaxınlığında pioner düşərgəsi var idi və müharibə illərində orada nəfəs alətləri orkestri var idi. Həmin orkestrdə Əziz şeypur çalardı. Güzəl musiqiçi və fəal ictimai xadim Kərim Şərifov müharibədən qayıtdıqdan sonra, 1946-cı ildə, bu kollektivi yenidən bərpa etdi və istedadlı uşaqları, o cümlədən Əziz Əzizlini orkestrə dəvət etdi. Özünün sürücü olmasına baxmayaraq, K.Şərifov bir neçə nəfəs alətinin gözəl ifaçısı idi. O, II Dünya müharibəsi vaxtı Moskvanın Kreml nəfəsli orkestrində xidmət etmişdir. Təvazökar və həvəskar bir insan idi. O, çətin illərdə orkestrə uşaqları yığıb, başlarını faydalı bir işlə qatmağa çalışırdı. Uşaqlar da böyük həvəslə bu orkestrdə çalışmağa başladılar. Onlardan kim isə alt, kim isə bariton, kim isə tenor, Ə.Əzizli isə trompet alətini seçir. İlk dəfə notla, musiqi savadı ilə o burada tanış oldu. K.Şərifovun rəhbərlik etdiyi nəfəsli orkestrdə Ə.Əzizli həm ifaçı, həm aranjimançı, həm də orkestr dirijoru kimi çalışmışdır. Sonralar öz xatirələrində, bütün müsahibələrində özünə ustad saydığı K.Şərifovun adını böyük hörmətlə yad edirdi. Məhz onun tövsiyəsi ilə Əziz Əzizli A.Zeynallı ad. Bakı Musiqi Məktəbinə yollanır.

A.Zeynallı ad. Bakı Musiqi Məktəbində Ə.Əzizli məharətlə çalışır və həmin məktəbi bitirdikdən sonra o, Ü.Hacıbəyov ad. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının ifaçılıq fakültəsinin

¹ Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. / Dərs vəsaiti. – Bakı: CBC, 2011, s. 2.

trompet sinfinə daxil olmuş, bu fakültəni 1957-ci ildə bitirmişdir. Onun müəllimi görkəmli musiqiçi Elşad Əfəndiyev olmuşdur.

Demək lazımdır ki, gəncliyində Ə.Əzizli Bakının simalı cavanlarından biri idi. 1951-1969-cu illərdə o, “Nizami”, “Vətən”, “Azərbaycan” kinoteatrlarında estrada və caz orkestrlərində fəal çalışırdı. Abram Kabakov, Tofiq Əhmədov, Eddi Roznerlə birgə işləməyə başlayan Əziz Əzizli böyük bir məktəb keçir, həm musiqiçi, həm də bir şəxs kimi püxtələşir. Ə.Əzizli ilə ünsiyyətdə olan hər kəs qarşısındakı insanın əsl ziyalı, alicənab və çox maraqlı olmasına əmin olurdu.

Geniş erudisiya və böyük istedadla malik yorulmadan öz üzərində çalışan bu gənc hamını heyran edirdi. Təsadüfi deyil ki, tez bir zamanda Ə.Əzizli özündə yeni bir istiqamətdə böyük maraq açdı.

Ə.Əzizlinin bəstəkarlığa meylinin yaranması çox simvolikdir. Estrada və caz orkestrlərində fədakarcasına çalışan Əziz bir müddət bərk xəstələnərək ifaçılığa ara verir və vaxtı boş yerə itirməmək üçün musiqi yazmağa başlayır. Tədrisən bu iş onu cəlb edir, onun ifaçı kimi zəngin fantaziyası yaradıcılıq həddlərindən kənara çıxaraq, özünə yer tapır. Nəticədə o, qərara alır ki, yenə də Konservatoriyaya daxil olsun və bu dəfə bəstəkar kimi təhsilini davam etdirdsin.

1961-ci ildə o, ikinci dəfə Konservatoriyaya daxil olur və zamanımızın görkəmli bəstəkarı, XX əsrin dahi sənətkarı Qara Qarayevin sinfində təhsil almağa başlayır. Q. Qarayev Ə.Əzizlini hələ qəbul imtahanlarında yaxşı qiymətləndirir və deyir: “... hiss olunur ki, Siz təcrübəli musiqiçisiniz. Lakin, bəstəkar olmaq istəyirsinizsə, bu gündən başlayaraq, ömrünüzün axırına kimi həmişə axtarışda olmalısınız”.¹

Ə.Əzizli müəllimin rəhbərliyi ilə məharətlə çalışır, bəstəkarlıq sənətinin sirrlərinə dərinlən yiyələnir. Onun bir bəstəkar kimi dünyagörüşü formalaşır. Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə Ə.Əzizli bir sıra maraqlı əsərlər yaratmağa müvəffəq olmuş-

¹ Məmmədova L.M. Əziz Əziz müəllim. // Musiqi dünyası. — B., 2003, №3-4 (17), s. 62.

dur. Onların arasında fortepiano üçün “10 Prelüd”, “Sonatina”, simli Kvartet, “Variasiyalar”, instrumental Trio, truba üçün Pyeslər və s. qeyd etmək olar.

Truba və orkestr üçün
Konsert

I Əziz Əzizli

The image shows a musical score for a concerto for Truba (B) solo and Piano (Orchestra). The title is "Truba və orkestr üçün Konsert" by Əziz Əzizli, Movement I. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked "Allegro (120)". It features a truba solo part and a piano/orchestra accompaniment. The piano part includes dynamic markings like "ff", "mf", and "p". The score is written on five systems of staves.

Sevimli alətinə sadıq olan Ə.Əzizlinin diplom işi trompet ilə simfonik orkestr üçün Konsert olmuşdur. Bu alət üçün Konsert

420

Azərbaycanda ilk dəfə yazılmışdır. Dövlət imtahanında həmin əsərin ilk ifaçısı da Ə.Əzizli olmuşdur. Əsər həm Dövlət Komissiya üzvləri, həm də həmkarları tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır.

Q.Qarayev onun haqqında bunları demişdir: “Məndə Əziz haqqında gözəl təəssüratlar yaranmışdır. O, çox işgüzar, özünə qarşı tələbkar, ciddi və məsuliyyət hiss edən tələbə olmuşdur. Hər hansı yazdığı əsərində Əziz ciddi yaradıcılıq axtarışları aparmış və mənim bütün dediklərimi səylə yerinə yetirmişdir. Onun hər bir musiqi əsərinə yetirdiyi diqqət və ciddi münasibət həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur”.¹

Tələbəlik illərində Ə.Əzizli ilə birlikdə təhsil almış tanınmış bəstəkar, Əməkdar incəsənət xadimi Rəşid Şəfəqin xatirələrini də yada salmaq məqsədəuyğun olardı: “Biz birgə Qarayevin bəstəkarlıq sinfində oxumuşuq. Q.Qarayev həmişə Əzizi hamıya nümunə kimi göstərirdi. Əziz həm də yaşca hamımızdan böyük idi. Qarayev deyirdi: “Siz bu cavan oğlana yaxşı baxın, bir görün o, necə öz işinə ciddi yanaşır və necə çalışqandır. Görün onda musiqiyə nə qədər böyük məhəbbət var ki, konservatoriyada iki dəfə oxuyur!” Biz isə səylə çalışırıdık ki, Əzizdən geri qalmayaq”.²

Ə.Əzizlini perspektivli musiqiçi olmasının nəticəsi də o oldu ki, 1967-ci ildə “Azərbaycanfilm” tərəfindən “Gənc bəstəkar Əziz Əzizli” adlı sənədli film çəkilmişdir. Filmin populyarlığı Ə.Əzizlinin yaradıcılıq həyatında əhəmiyyətli bir rol oynadı. O, özünə qarşı daha da ciddi və tələbkar oldu.

Ə.Əzizli hər zaman Q.Qarayev söylədikləri sözləri bir şüar kimi daim xatırlayırdı: “Əgər sən bəstəkar olmağı qərara almısan, bu gündən etibarən ömrünün sonunadək sənə xas olanı axtarmalısan”.³ Bu fikri sonralar hər zaman o, bəstəkar olmağa hazırlaşan yetirmələrinə də çatdırmağa çalışırdı.

¹ Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. / Dərs vəsaiti. — Bakı: CBC, 2011, s. 3.

² Elə orada, s. 4.

³ Məmmədova L.M. Əziz Əziz müəllim. // Musiqi dünyası. — B., 2003, №3-4 (17), s. 62.

Yeri gəlmişkən, Konservatoriyayı bitirdikdən sonra Q.Qarayev Ə.Əzizliyə A.Zeynallı ad. Bakı Musiqi Texnikumunda işləməyi məsləhət görmüşdür. Ümumiyyətlə, Q.Qarayev Azərbaycan üçün ilk yaradıcılıq addımlarını atan bəstəkarlar üçün pedaqoji fəaliyyətə başlamağı tövsiyə edirdi. Və Ə.Əzizli onun etimadını doğrultdu.

Ə.Əzizli A.Zeynallı ad. Bakı Musiqi Texnikumunda pedaqoji fəaliyyətə başlayaraq ömrünün 50 ilə yaxın bir dövrünü bu sahəyə həsr etmişdir. Ə.Əzizlinin yetirmələri A.Zeynallı ad. Musiqi Texnikumundan sonra təhsillərini Moskva, Sankt-Peterburq və Bakı Konservatoriyalarında uğurla davam etdirmiş, Azərbaycan musiqi məktəbinin yüksək peşəkarlıq səviyyəsini nümayiş etdirirdilər. Onun yetirmələri arasında bu gün yaradıcılıq uğurları ilə seçilən bəstəkar, Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi Sərdar Fərəcov, bəstəkar, sənətsünaslıq namizədi Azad Ozan Kərimli və b. adlarını çəkmək olar.

Əməkdar incəsənət xadimi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi S.Fərəcov yada salır: “İlk dərslərimiz bir qədər cansıxıcı idi. Sanki riyaziyyat dərsi keçirdik: musiqi fikrini 4 xanəyə sığışdırmaq, daha sonra 4 xanə “cavab musiqisi” və s. bəstələmək. ...Digər müəllimlərə təyin olunan kurs yoldaşlarımızdan bəziləri öz yazdıqları “böyük həcm”li işləri ilə öyünür, bizim gördüyümüz “texniki” təcrübələrə kinayə ilə baxırdılar. ...Yarım ilin nəticələrindən imtahan verdiyimiz zaman ən az, ən kiçik həcmli yazılar məndə oldu. Lakin bu kiçik yazılarda dəmir məntiq, faktura aydınlığı, forma bitkinliyi, melodik inkişafın qrafik əksi aşkar görünürdü... II yarımilin dərslərində Əziz müəllim daha böyük formalı əsərlərin yazılmasına icazə verdi. ...Əziz müəllimin bütün il boyu forma, faktura, musiqi mətninin yazılması və inkişafı yönündə bizə aşladığı biliklər və texniki vərdislər yazılan hər əsərə qarşı bizi yüksək hazırlıq məqamına yetirmişdi. Yeni əsərləri sanki daha rahat bəstələyirdik. ...Yazdıqlarımızın formasında, məzmununda tamlıq, bitkinlik hiss etdikdə biz də gizli-aşkar qürurlanırdıq. ...Doğrudan da, konservatoriyaya qəbul zamanı mənim əsərlərimin keyfiyyəti imkan verdi ki, qəbul imtahanlarına girmiş 16 nəfərdən seçilmiş 4 tələbədən biri olum. Əlbəttə, ən böyük arzuma yetişərək konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsində

tələbə adını daşıyarkən qəlbimdə adını ən çox minnətdarlıqla çəkdiyim şəxs məhz Əziz müəllim idi”.¹

Ə.Əzizlinin bütün yetirmələri onu böyük hörmətlə yada salırlar. Çünki o tələbələrinə qarşı laqeyd deyildi, onlar üçün “ürəyi yanırdı”, böyük məsuliyyətlə bu işlə məşğul olurdu. Yaratıcılığa da vaxt tapırdı.

Ə.Əzizlinin yaradıcılıq səhifələrini izləyərək ilk növbədə nəzərə çarpır ki, onun əsas kredosu - vətənpərvərlik idi. O, xalqını, Vətəninə çox sevirdi. Əslində həmişə təmkinli, sakit görünən Əziz müəllimin öz dəmir prinsipləri də vardı ki, onlardan heç vaxt vaz keçməzdi. Məsələn, “Qara yanvar” hadisəsindən sonra o, qərara gəldi ki soyadını dəyişdirsin və soyadının “rus sonluğundan” – “-ov” – imtina etsin. O, öz əməli ilə öz vətəndaş mövqeyini təyin edirdi.²

Bir maraqlı faktı da qeyd edək: dilçiliyə aid məsələ ilə məşğul olmaqdan uzaq olsa da onu ana dilinə məhəbbət hissi də çox narahat edirdi. Dilçiliyə diqqət yetirən həssas bəstəkarın nəzərində heç bir lüzumsuz, qondarma ifadələr qaça bilməzdi. 5 dəftərdə 8 mindən artıq söz toplayan bəstəkar həmin sözləri “Azərbaycan dilinə uyğun gəlməyən sözlər” başlığı altında birləşdirmişdi...

Ə.Əzizli öz əsərlərində də ilk növbədə Azərbaycan musiqisinin incəliklərinə, intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərinə arxalanırdı.

Ə.Əzizlini qısa şəkildə xarakterizə etmək istəsək, onu ilk öncə orkestr incəliklərinin mahir ustası kimi qeyd etməliyik: istər nəfəs alətləri, istər simli alətlər, istər caz-estrada orkestri, istərsə də böyük simfonik orkestr – hər birini çox yaxşı bilirdi. Buna görə də orkestr əsərləri hər zaman böyük maraqla qarşılanırdı.

Ə.Əzizli 3 Simfoniya – kamera orkestri üçün Simfoniya №1 “Голос разума” – “Dərrakənin səsi” (1986); simfonik orkestr üçün 2 №-li Simfoniya (1988) və 3 №-li Simfoniya (1989); violin və orkestr üçün Konsert (1985); truba və simfonik orkestr üçün 2 Konsert (1965, 1987); “Nəsimi” simfonik poeması

¹ Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. / Dərs vəsaiti. – Bakı: CBS, 2011, s. 20-21.

² Elə orada.

(1973); solist, xor və simfonik orkestr üçün “Əfsanəvi şəhər” Kantatası (1976); monoloq, xor və simfonik orkestr üçün “Qadın ürəyi” Poeması (1983); qarışıq xor üçün bir sıra mahnı və pyeslər və s. əsərlərin müəllifidir. Təəssüflər olsun ki, onun “Qaçaq Nəbi” operası (Libretto – S.Rüstəm, Mehdizadə, 1993) ifa olunmamışdı, hərçənd bu Ə.Əzizlinin ən böyük arzusu idi...

Ə.Əzizlinin simfonik əsərlərində dərin fəlsəfi lirika, mürəkkəb intonasiyalar rəvan və çox səlis inkişaf prosesində açılır. Bu da öz növbəsində əsərlərə xüsusi yığcamlıq aşılayır. Eyni zamanda bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin əlamətlərini olduğu kimi saxlamağa nail olur. Bu da bəstəkardan böyük ustalıq tələb edirdi.

Vokal-simfonik əsərlərdə də Ə.Əzizli yenilik axtarırları ilə dinləyicilərin marağına səbəb olur. Bədii obrazların sıx qarşılıqlı təsiri və əlaqəsi əsərin tamlığını şərtləndirir və bu zaman söhbət parlaq təzaddan deyil, əslində çox dərin təzadlardan gedir. Qeyd edək ki, bu cəhət Ə.Əzizlinin bütün əsərlərində özünü bu və ya digər dərəcədə göstərir.

Ə.Əzizlinin kamera-instrumental yaradıcılığı da dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır. Bu janrda yazılmış əsərlər indi də çox saylı kollektivlərin repertuarındadır, həm respublikamızda, həm də onun hüdudlarından kənarda vaxtaşırı səslənir. Onlardan simli alətlər üçün 3 Kvartet (1979, 1985, 1986), piano üçün Prelüdlər (1961), klarnet və piano üçün “Skerso” (1961), violonçel və piano üçün “Poema” (1962), orqan üçün 8 Fuqa (1963), ksilofon və piano üçün “Eksprompt” (1964), piano üçün Etüdlər (1969) və s. əsərləri nəinki respublikada, həm də başqa ölkələrdə səslənmiş, qrammofon vallarına yazılmışdır.

Ə.Əzizlinin hələ tələbə ikən yazılan fortepiano Prelüdlərini gözəl pianoçu, təcrübəli pedaqoq, Əməkdar incəsənət xadimi, professor O.Abbasquliyev çox yüksək qiymətləndirmiş, tələbələrinin tədris proqramına salmışdı. O yazırdı:

“Ə.Əzizlinin 10 prelyüdü çox maraqlı fortepiano silsiləsidir və yalnız tədrisdə deyil, repertuarında da istifadə oluna bilərlər”¹.

¹ К вопросу изучения и исполнения фортепианной музыки / Выпуск 1 / Методические рекомендации / Составители: О.Абаскулиев, Т.Сеидов, У.Халилов, Э.Алиева, Ф.Гаджиева. — Б., 1983, — 54 с.

Ə.Əzizlinin uşaqlar üçün tədris proqramlarında geniş yayılmış kamera əsərləri də xüsusilə təqdirə layiqdir. Bu əsərlərdə bəstəkar uşaqların qəlbinə yol tapmışdır. Həmin əsərlər məktəb proqramlarında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri sırasında xüsusi yeri tutur.

Ə.Əzizlinin yaradıcılığında xor üçün yazılmış əsərlər də böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bunlardan Azərbaycan şairlərinin sözlərinə yazılmış “7 Mahnı”, A.Şaiqin sözlərinə uşaq xoru və piano üçün “3 Səhnə”, *a cappella* xoru üçün “12 Pyes” və s. əsərləri qeyd etmək istərdik. Bu əsərlər müxtəlif xor kollektivlərinin repertuarını zənginləşdirir. Ə.Əzizlinin xor üçün yazdığı əsərləri bəstəkarın xor fakturasının dərinədən hiss etməsi ilə fərqlənir və həmin səbəbə görə həm ifaçılar, həm də dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanır.

Əziz Əzizli uşaqlar üçün də bir neçə xor əsərləri bəstələmişdir. Bunlardan “Ana vətənim”, uşaq xoru “Gənc idmançılar”, “May bayramı”, “Top oyunu” və s. əsərləri görkəmli xor dirijoru, Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi Əfsər Cavanşirovun rəhbərlik etdiyi Televiziya və Radionun “Bənövşə” uşaq xoru ifa etmişdir.

Əziz Əzizli estrada və mahnı janrına çox ciddi yanaşırdı. O, ümumiyyətlə çox tələbkər musiqiçi idi. Onu arxayın etmək, razı salmaq o qədər də asan deyildi. Müğənnilərlə mahnıları lentə yazdırarkən saatlarla məşq edirdi. Bəzən bir mahnının yazılması təxminən bir aya başa gəlirdi. Böyük bəstəkarımız, mahnı ustası Tofiq Quliyev Ə.Əzizli haqda belə deyirdi: “Ə.Əzizli ciddi şəxsiyyətdir. Gözəl insandır. Onda belə bir xüsusiyyət var ki, o heç vaxt boş, yüngül əsərlər yazmır, əksinə, yazdığı hər bir əsəri böyük həvəslə yazır. Söz Əzizlidən düşəndə mən həmişə ifaçılara da sevindirici sözlər deyirəm. Şəxsən mənim özümə estrada ilə bağlı nə isə lazım olduqda ilk növbədə ona müraciət edirəm”.¹

Demək lazımdır ki, Ə.Əzizlinin estrada mahnıları tez bir zamanda məşhurlaşdı. Onun vaxtı ilə parlaq fəaliyyət göstərən dünya şöhrətli “Qaya” vokal kvarteti üçün Yusif Həsənbəylinin

¹ Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. / Dərs vəsaiti. — Bakı: CBC, 2011, s. 6.

sözlərinə bəstələdiyi “Bulaq başında” mahnısı həmin kollektivin ifa etdiyi ilk mahnısı oldu. Sonrakı illərdə “Dan ulduzu”, “İçəri şəhər”, “Axtaran tapar”, “Ləpələr”, “Yayın son nəğməsi” mahnıları, “Çal oyna” mahnı-rəqs və s. mahnılarını da çox populyarlaşdı. “Qaya” vokal-instrumental kvarteti onun gözəl və həzin estrada mahnıları nəinki Bakıda, onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda keçmiş SSRİ-nin paytaxt və şəhərlərində, bir çox xarici ölkələrdə uğurla ifa etmişdir. Ə.Əzizlinin mahnılarını dinləyərkən xeyirxah və xoşxasiyyət bir insanın daxili aləmini hiss edir və istər-istəməz ürəkdarıxdırıcı fikirlərdən azad olursan. Bu keyfiyyət isə bəstəkarın musiqisində təkrarolunmaz cazibə qüvvəsinin mövcudluğundan xəbər verir.

Dahi caz bəstəkarı və pianoçusu, caz-muğam janrının banisi Vaqif Mustafazadənin vaxtilə Televiziya və Radio Şirkətinin nəzdindəki tanınmış “Sevil” vokal-instrumental ansamblı da Ə.Əzizlinin bir sıra cəlbədicə və ecəzkar mahnılarının ilk ifaçısı olmuşdur.

Onu da deməliyik ki, keçmiş SSRİ-nin bir çox şəhərlərində Əziz Əzizlinin çox yaxşı tanıyırdılar, tək bəstəkar kimi yox, ümumiyyətlə, orkestr xırdalıqlarını çox yaxşı bilən təcrübəli bir musiqiçi kimi. O vaxtlar Əziz müəllimə müxtəlif yerlərdən – Gürcüstan, Özbəkistan, Qazaxıstan, Ukrayna, Belarusiya və s. sifarişlər gəlirdi, xahiş edirdilər ki, onlar üçün aranjimanı məhz Əziz Əzizli etsin. Müxtəlif estrada pyeslərini orkesrtləşdirmək üçün Ə.Əzizliyə müraciətlər olunurdu. Məsələn, musiqi aləmində məhşur estrada caz orkestri olan Anatoli Krolun (bədi rəhbəri və dirijoru) musiqi kollektivi üçün Tula Vilayət Filarmoniyasından sifariş şəxsən Ə.Əzizliyə edilmişdir. Təəccüblü deyil ki, Ə.Əzizlinin bir sıra gözəl, parlaq vətənpərvərlik ruhunda bəstələdiyi marşları bu gün də Azərbaycan Dövlət Nəfəs alətləri orkestrinin ifasında səslənir. Bakı Dövlət Sirkisi üçün də hazırladığı maraqlı və orijinal musiqi proqramları bu gün də maraqla qarşılanır.

Ə.Əzizli ömür boyu gənclərin estetik tərbiyəsi ilə fəal məşğul olub. O, bir sıra estrada müsabiqələrinin münasiflər heyətinin üzvü, hətta sədri də olmuşdur. Gənc ikən özü də bu kimi müsabiqələrdə tez-tez iştirak edirdi. Hətta onların birində görkəmli bəstəkarımız, Xalq artisti Rauf Hacıyevlə birgə Ə.Əzizlinin

mahnısı da mükafata layiq görülmüşdür. Gənc musiqiçi üçün bu hadisə böyük stimül oldu və o, bəstəkarlıq sənətinə daha çox maraq göstərməyə başladı. Sonrakı illərdə Ə.Əzizlinin 10-dan çox əsəri müxtəlif müsabiqələrdə mükafatlara layiq görülmüşdür ki, onların sırasında fortepiano üçün yazılmış əsərlər, xor kollektivi üçün bəstələnmiş vətənpərvərlik, dostluq, əmək ənənələrini tərənnüm edən müxtəlif əsərlər və habelə mahnılar başlıca yer tutmuşdur. Mahnıların musiqi dili son dərəcə milli və eyni zamanda müasirdir, onların gənclik mahnılarının intonasiyaları səpkisində olması şən əhval-ruhiyyə aşılır. Mahnıları bir-biri ilə birləşdirən cəhət melodiyanın ifadəliyi, harmonik dönüşlərin təzəliyi, gümrah marş ritmidir. Xor üçün yazılmış mahnılardan “Bir əsrin insanları”, “Qardaş ellər”, “Eşqin göylərdən dərin”, “Mənim yolum” və “Doğma vətən” adlı əsərləri göstərmək olar.

Rəşid Şəfəq öz xatirələrində maraqlı bir faktı açıqlayır: “1979-cu ildə mən Qara Qarayevin səsinə yazmaq üçün ...diktofonu götürüb, yanına getmişdim. O, xəstə yatağında idi. Mən onu çox yormaq və incitmək istəmədim. Uşaqlara “Əziz balalar!” adlı tövsiyəsini xahiş etdim söyləsin efirə. O, aramla danışdı... Birdən Qara Qarayevin yadına elə bil nəsə düşdü. O, yenə də aram-aram söhbətini uşaq musiqisi və yeniyetmələrə yönəltdi. 2-3 bəstəkarın adını çəkdi: onların arasında Əziz Əkbər Əzizlinin adını xüsusilə vurğuladı”.¹ Bu sözlər Əziz müəllimi uşaq və gənclər üçün musiqi yaradan ən istedadlı bəstəkarlarımızın sırasına daxil etməyə tam əminliklə zəmin yaradır.

1980-ci illərdə Ə.Əzizli Dövlət Televiziya və Radiosunun estrada simfonik orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifəsinə təyin olunmuşdur. Qısa bir müddət ərzində o, əsl professional musiqi kollektivi yaratmağa nail olur. Bu kollektivə 10 ilə yaxın müddət rəhbərlik etdiyi dövr ərzində bir sıra gözəl, milli koloritlə zəngin estrada mahnıları, rəqsləri, müxtəlif səpkili əsərlər bəstələmişdir. Bu illərin yadigarı olan bir çox mahnılar – “Dan ulduzu”, “Kənd yolunda”, “İllər, yollar” və s., müxtəlif

¹ Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. / Dərs vəsaiti. – Bakı: CBC, 2011, s. 31-32.

estrada pyesləri geniş yayılmışdır. Ə.Əzizlinin estrada orkestri üçün yazdığı əsərlərdən “Belə də olar”, “Vals”, “Görüşəndək”, “Marş süitəsi” nı da xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır.

Əziz Əzizlinin orkestri ilə o vaxtın bütün tanınmış müğənniləri – Mirzə Babayev, Flora Kərimova, Elmira Rəhimova, Gül-ağa Məmmədov, Yalçın Rzazadə, Oqtay Ağayev, Akif İslamzadə, Hüseynağa Hədiyev, Nisə Qasımova kimi mahir ifaçılar əməkdaşlıq edib, çıxışlar etmişdilər. Orkestrin repertuarı da çox zəngin idi, hətta xarici musiqi də burada tez-tez ifa olunardı. Ümumiyyətlə, Ə.Əzizlinin estrada musiqisi sahəsində bilikləri çox geniş idi. O çox populyar olan fransız bəstəkarlarından Mişel Leqranı, Frensis Leyi, Pol Morianı çox sevirdi. Və çalışırdı ki Dövlət Televiziya və Radiosunun estrada simfonik orkestri müasir Avropa musiqisini də ifa etsin, Azərbaycan dinləyicilərinə çatdırsın. Bu həm ifaçılar, həm dinləyicilər üçün maraqlı idi. Orkestrləşdirməni də o, çox vaxt öz üzərinə götürürdü.

Estrada simfonik orkestrinə rəhbərlik etdiyi dövrdə Ə.Əzizli gənc istedadlı müğəniləri də üzə çıxarmışdır. Həmin müğənnilərdən Cavan Zeynallı, Elxan Əhədzadə, Cəfər Behbudov, Eldar Axundov və b. adlarını çəkmək olar.

Onu da qeyd edək ki, görkəmli estrada müğənis, Xalq artisti Mirzə Babayev Ə.Əzizlinin bir çox mahnılarının, məsələn – “İçəri şəhər”, “Kənd yolunda”, “Nəğməli ürək”, “Odlanma, könül”, “Şirin nəğmə”, “Xoşbəxtlik nəğməsi” və s., ilk ifaçısı olmuşdur.

Uzun illər Ə.Əzizli ölməz Maestro Niyazinin rəhbərlik etdiyi Zaqafqaziya üzrə vətənpərvərlik – Hamilik komissiyasının sədr müavini vəzifəsində çalışmış və bu janrda yazdığı əsərləri, eləcə də digər Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı və marşlarının təbliğində fəal iştirak etmişdir.

Ə.Əzizlinin bir çox mahnıları Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin səsyzma fondunda özünəməxsus yer tutmuş, bu gün də efirdən tez-tez səslənərək, dinləyicilər tərəfindən rəğbətlə qarşılanır. Bunlardan “Addımlayır Azərbaycan” (söz. R.Heydərin, ifaçı Elxan Əhədzadə və Cavan Zeynallı), “Azadlıq” Romansı (söz. Nekrasovun, ifaçı Sona Aslanova), “Axtaran tapar” (söz. F.Qocanın, ifaçı Oqtay Ağ-

yev), “Bulaq başında”, “İllər, yollar”, “Vals” və “Doğma-şəhər” (ifaçı “Qaya” vokal kvarteti), “Dinlə məni, Sumqayıt” (söz. N.Xəzrinin, ifaçı Yalçın Rzazadə), “Dünyaya gəlmişik” (söz. B.Vahabzadənin, ifaçı Mirzə Babayev), “Kəndimizin varı” (söz. Y.Həsənbəyovun, ifaçı Anatollu Qəniyev), “Gül balam” (söz. İ.Göyçaylının, solist Əli Haqverdiyev), “Gülsün ürək” (solist Cəfər Behbudov, Azərbaycan Televiziya və Radio estrada simfonik orkestri, dirijor Rafiq Babayev) və s.

Bundan başqa Ə.Əzizlinin bir sıra vokal-simfonik və orkestr üçün yazdığı əsas əsərləri də Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin səsyazma fondunda saxlanılıb. O cümlədən, truba və simfonik orkestri üçün 1 və 2 №-li Konsertlər, “Nəsimi” simfonik poeması, violin və simfonik orkestr üçün 1 №-li Konsert, Simfoniya №1, №2 və №3, “Əfsanəvi şəhər” kantatası, “Qadın ürəyi” Poeması, qarışıq xor üçün bir sıra mahnı və pyeslər və s.

Onu da qeyd edək ki, Ə.Əzizlinin truba və simfonik orkestr üçün 1 №-li Konserti 1982-ci ildə Moskvanın “Советский композитор” nəşriyyatında çap olunmuşdur¹. Bu da sovet dövrünün bəstəkarları üçün böyük bir nailiyyət və tanınma rəmzi idi.

Ə.Əzizli kino və teatr tamaşaları üçün də kifayət qədər musiqi bəstələmişdir. Bu əsərlərin bir çoxu müxtəlif mükafatlara layiq görülmüş və respublikamızdan uzaqlarda da uğurla səslənir.

Ömrünün axırına kimi Ə.Əzizli Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəal üzvlərindən biri, İdarə Heyətinin üzvü olmuşdur. O, Azərbaycan bəstəkarlarının Plenum və Qurultaylarında öz irihəcmli əsərləri ilə müntəzəm olaraq iştirak etmişdir.

Ə.Əzizlinin sənət yolunda çox əlamətdar və vacib hadisə 1993-cü il yanvarın 22-də M.Maqomayev ad. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında anadan olmasının 60-illiyinə həsr olunmuş müəllif gecəsinin keçirilməsi olmuşdur. Proqramda Ü.Hacıbəyov ad. Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrin ifasında truba və simfonik orkestr üçün bəstələdiyi 1 №-li Konserti səslənmişdir. Əsərin solis-

¹ Концерты для медных духовых инструментов. Выпуск 1. Концерты для трубы. / Клавир. – М., Советский композитор, 1982, Концерт для трубы с оркестром Азиза Азизова. // – с. 41-77.

ti Hidayət Hüseynov, dirijoru isə özü olmuşdur. Həmçinin müəllif gecəsində bəstəkarın “Nəsimi” simfonik poeması, xor və simfonik orkestr üçün 3 hissəli Kantatası ifa edilmişdir. Solistlər Respublikanın Əməkdar artisti Həsən Əbluc və Firuz Məmmədov olmuşdur. Bu əsərlərin dirijoru da müəllif məhz özü idi. Konsert proqramı dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır.

Əziz Əzizli çox zəngin daxili aləmə malik olan bir şəxsiyyət idi. O, elə ilk baxışdan yüksək mədəni davranışı, ziyalılığı, xoş rəftarı və maraqlı söhbətləri ilə xoş təsir bağışlayırdı. Həmişə yeni biliklərə can atırdı. Xalq artisti, Bəstəkar Rauf Hacıyevlə birgə Fransada olarkən aldığı təəssüratdan sonra fransız dilini sərbəst öyrənmişdi. Elə buna görə də dostları və həmkarları onu öz aralarında “fransız” adlandırırdılar.

Yaxşı da həmsöhbət idi. İnsanı diqqətlə dinlər və bir qədər düşüüb, gözlənilməz alternativ fikirləriylə həmsöhbətini düşünməyə vadar edərdi, çünki Əziz müəllimin dünyaya baxışı çox geniş və zəngin idi.

İstəkləri də maraqlı idi. Gəncliyində hətta dağ turizmi və alpinizmlə də məşğul olurdu. Bakıdan demək olar ki, Kamçatkaya qədər qarış-qarış gəzərək, bundan böyük zövq alardı. Qafqazın ən yüksək zirvələrindən olan “Baba dağ”, “Bazar düzü” dağlarına çıxmışdır. Bu turizm sahəsi üzrə idman ustası olan bəstəkar, 1960-cı illərdən keçmiş SSRİ-nin bir çox çılğın çaylarında qayıq sürməyi çox sevirdi. Təbiətin gözəlliyi, maraqlı kontrastlar, emosiyalar ilə dolğun hadisələr onu yaradıcılığa, həyatsevərliyə və insansevərliyə ruhlandırırdı.

Bütün sadalanan xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirən ziyalı şəxsiyyət və istedadlı bəstəkar və ifaçı Əzizli 2005-ci ilin 22 oktyabrında dünyasını dəyişmişdir.

Yuxarıdakıları yekunlaşdırsaq deməliyik ki, bəstəkar və ifaçı Ə.Əzizlinin həm şəxsiyyəti, həm musiqisi maraqlı və dəyərlidir.

Onun yaradıcılığı məna dərinliyi, gözəl lirikası və Azərbaycan musiqisinin incəliklərinə həssas münasibəti ilə seçilir. Ə.Əzizlinin musiqisi melodik dilinin səlistliyi, aydın qavranması və kamil forması ilə seçilir. “... Bu musiqini ifa etdikcə heç bir yorğunluq hiss etmirsən” – bu sözlər əsərlərini ifa edən bütün

ifaçılara məxsusdur. Doğrudan da, müxtəlif illərdə yazılmış əsərlər bu gün də tərəvətini itirmir, həm dinləyicinin, həm də ifaçıların diqqətini cəlb edir.

Bu da Əzizlinin ömür boyu çalışdığı zəhmətinin bəhrəsidir. Onun yaradıcılığı hər zaman müasir, eyni zamanda milli köklərə əsaslanaraq maraqlı və unudulmazdır.



Bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli

XVI fəsil

ADİL BƏBİROV

(1934)



XX əsrdə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında müstəsna xidmətləri olan, görkəmli bəstəkar və pedaqoq Qara Qarayevin sinfində onlarla tələbə təhsil alıb. Həmin tələbələrin əksəriyyəti sonralar musiqi mədəniyyətimizə böyük töhfələr vermişlər. Dünya şöhrətli bəstəkarın tələbələri arasında fitri istedadı və öz dəst-xətti ilə seçilənlərdən biri də Adil Bəbirov idi.

Həyat və yaradıcılığı

Əməkdar incəsənət xadimi , bəstəkar Adil Musa oğlu Bəbirov 1934-cü il, fevralın 15-də Bakıda anadan olub. Uşaq yaşlarından balaca Adil, ailədə kiçik musiqi mühiti ilə əhatə olunmuşdu. Evdə piano və tar alətləri vardı. Anası Səyyarə xanım, Hacı Zeynalabdin Tağıyevin qızlar gimnaziyasında təhsil görmüş, ziyalı qadın idi. Ailədə xalq mahnılarına, klassik musiqiyə böyük maraq var idi. Bütün bunlar balaca Adilin musiqi

yaddaşına həkk olunurdu. 4 yaşında o, müstəqil olaraq tədrisən tarda “Bayatı-Şiraz” çaldıqda, evdə hamı təəccüblənməyə və onun musiqi istedadını hiss etməyə başladılar. O piano alətində də sərbəst olaraq istədiyi melodiyanı seçə bilirdi. Uşaq musiqi məktəbində oxumadan, yeniyetmə yaşlarından o birbaşa Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun tar sinfinə daxil olur. Muğamı görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovdan, nəzəriyyəni isə Adil Gəray¹ kimi təcrübəli pedaqoqlardan öyrənir.

¹ Azərbaycanın görkəmli musiqi xadimi, əməkdar incəsənət xadimi Adil Gəray Məmmədbəyli musiqi mədəniyyəti tarixində bəstəkar, müəllim, tarzən, dirijor kimi şöhrət tapmışdır. O, Üzeyir Hacıbəylinin istedadlı tələbələrindən olmuş, respublikanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Adil Gəray Heybətqulu oğlu Məmmədbəyli 1919-cu il mayın 13-də Bakıda anadan olmuşdur. O, 1937-40-cı illərdə Azərbaycan Dövlət musiqi texnikumunun tar sinfində təhsil almış, eyni zamanda da Xalq artisti Hüseynqulu Sarabskinin sinfində müşayiətçi-tarzən kimi çalışmışdır. Adil Gəray 1948-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirmiş, tar sinfi üzrə Üzeyir Hacıbəylinin, muğam sənəti üzrə isə məşhur muğam ustası Əhməd Bakıxanovun sinfində oxumuşdur. 1938-ci ildən Səid Rüstəmovun rəhbərlik etdiyi Azteleradio Komitəsi nəzdindəki xalq çalğı alətləri orkestrində konsertmeyster vəzifəsində işləmişdir. Bu iş təcrübəsi, Səid Rüstəmovla olan gündəlik canlı ünsiyyəti onun peşəkar tar ifaçısı kimi yetişməsinə və musiqi zövqünün formalaşmasına təsir etmişdir. Eyni zamanda 1940-cı ildən Adil Gəray Azərbaycan Dövlət musiqi texnikumunda tar ixtisası üzrə müəllim kimi fəaliyyət göstərmiş, bir çox tanınmış tarzənlərin, bəstəkarların müəllimi olmuşdur. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikov onun ən məşhur tələbələrindəndir. Adil Gəray özünün gərgin müəllimlik fəaliyyəti ilə tarın tədris metodikasını inkişaf etdirmiş, onu təcrübə və nəzəri cəhətdən zənginləşdirmişdir.

Bütün yaradıcılığı boyu Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinə sadıq olan Adil Gərayın ilk musiqi əsərləri 1940-cı illərə aiddir. Onun 1943-cü ildə 7 muğam – “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Mahur-Hindi”, “Şüştər” muğamları əsasında yazdığı “Muğam etüdləri” silsiləsi Üzeyir Hacıbəylinin ön sözü və redaktorluğu ilə nəşr edilmiş, tar ifaçılığı və tədrisi repertuarına dəyərli töhfə olmuşdur. Bu etüdlər indi də tanınmış tar ifaçılarının daim müraciət etdikləri repertuar əsərlərindən olub, tədris prosesində də önəmli yer tuturlar. Tar üçün “Bağçakürd” pyesi dəhi müəllimi Üzeyir Hacıbəyliyə ithaf edilmiş, bəstəkarın ən çox sevilən əsərlərindəndir. Hələ 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Zaqafqaziya respublikalarının musiqi ongünlüyündə Adil Gərayın Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Çəngi” pyesi və mahnıları marağa səbəb olmuşdu. Bəstəkarın tar üçün yazdığı digər əsərlərdən “Qaytağı”,

Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikimunda oxuduğu müddətdə Adil öz musiqi duyma qabiliyyəti və istedadı ilə müəllimlərinin diqqətini cəlb edirdi. Əhməd Bakıxanov xalq çalğı alətləri ansamblının ifasını lentə alarkən, bəzən pianist olmadığı müddətdə ona piano arxasına keçməyi təklif edirdi. Adil isə tamamilə başqa yolla getməyi düşünürdü. Onun musiqi fantaziyası və istəkləri daha böyük meydan tələb edirdi. Ona, bəlkə də elə gəlirdi ki, o birdən kiçik çərçivədə qapana bilər. Musiqi texnikumunu bitirdikdən sonra Adil tarı demək olar ki, tamamilə kənara qoydu.

Get-gedə ətrafındakı yaxın dostları və müəllimləri Adilin piano alətində sərbəst, virtuozasına improvizəsinə yüksək qiymət verməyə başladığı bir vaxtlarda 1954-cü ildə Adil öz kiçik prelüdləri, eskiz və qaralamaları ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq sinfinə qəbul olunur. İlk dərslərə Xalq artisti, professor Əşrəf Abbasovun sinfində başlayır. Həmin illərdə Əşrəf müəllim bəstəkarlıq kafedrasında çalışmaqla bərabər, həm də konservatoriyanın rektoru vəzifəsini daşıyırdı. Qısa müddət, 6 ay məşğul olduqdan sonra Əşrəf Abbasov Adili Qara Qarayevə təqdim edərək, onun sinfində məşğələlərə davam etməsini məsləhət görür. Gənc Adil Qara Qarayevin rəhbərliyi altında bir çox əsərlər bəstələyir. Fortepiano üçün prelüdlər, variasiyalar, fortepiano sonatası, violin və piano üçün skerso, Violonçel və fortepiano üçün pyeslər, romans və mahnılar tələbəlik dövründə yazılmışdır. Gənc Adil, Qarayevin rəhbərliyi ilə V kursa qədər oxusa da, səhhəti ilə əlaqədar olaraq, son kursdan getməli olur. Yalnız xeyli müddət sonra, 1978-ci ildə o yenidən Konservatoriyaya qayıdır və simfonik poema təqdim edərək diplom alır. Əsər dirijor R.Məlikaslanov tərəfindən Filarmoniyada ifa olunmuşdur. Bu müddət ər-

“Səfikürd”, Şahnazsayağı”, “Gülüstan” pyeslərini və müxtəlif Azərbaycan şairlərinin sözlərinə bəstələnən mahnılarını misal gətirə bilərik. Adil Gərayın xalq mahnısı ruhunda milli intonasionalara dayaqlanan bir çox mahnıları – “Azərbaycanım”, “Yar gəldi”, “Nar-nar”, “Alagöz”, “İnsaf eylə”, “Gözəl yar” və s. dillər əzbəri olmuşdur.

Adil Gəray 1973-cü ildə vəfat etmişdir.

zində Adil Bəbirovun adı artıq musiqi ictimaiyyətinə tanış idi. O özünü bir bəstəkar kimi artıq təsdiq etmişdi. Kamera-instrumental əsərləri və mahnıları radio və televiziya dalğalarında tez-tez səslənirdi.

Adil Bəbirov hələ gənc yaşlarından təhsillə paralel olaraq televiziya və radionun səsyazma studiyasında rejissor, sonralar isə musiqi verilişləri üzrə baş redaktor kimi fəaliyyət göstərmişdir. Səs rejissorluğu kimi yüksək musiqi duyumu, bəstəkarlıq qabiliyyəti, incə zövq və zərgər dəqiqliyi tələb edən bir peşənin dərinliklərini mənimsəmək üçün Adil Bəbirov xüsusi təhsil almaq üçün, Azərbaycan televiziyasının rəhbərliyi tərəfindən Moskvaya ezam olunur. Televiziya və radiomuzun qızıl fondunda saxlanılan musiqi əsərlərinin böyük əksəriyyətinin lentə alınması Adil Bəbirovun zəhmətinin bəhrəsidir. Maestro Niyazi və digər bəstəkar həmkarlarının təsdiq etdiyi kimi, səs rejissorları arasında Adil Bəbirovun lentə aldıkları işlər ən yüksək qiymətə layiqdir. Onu da qeyd etmək vacibdir ki, bir çox bəstəkarlardan fərqli olaraq Adil Bəbirov müəllifi olduğu əsərlərini lentə yazarkən, piano partiyalarının hamısını özü ifa edib.

Bəstəkar ölkəmizin həyatında baş verən ictimai və siyasi hadisələrdən kənarda qalmamış, öz vətəndaş münasibətini bildirmişdir. Son dövrlərdə hamı kimi onu da narahat edən, yaralı yerimiz olan Qarabağın işğalı ilə barışmayan sənətkar bu mövzuda çəkilmiş “Yurd yeri “ filminə musiqi bəstələmişdir. “Sən yaşa Qarabağım” adlanan digər bir mahnı-marş isə tanınmış müğənni Elxan Əhədzadənin ifasında televiziya da səslənmişdir.

Bəstəkar pedaqoq kimi də fəaliyyət göstərmişdir. O 1980-ci ildə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin Musiqi tədrisi metodikası kafedrasının müdiri təyin olunmuş, orada alətşünaslıq dərsləri aparmışdır. Bu dövrdə o həm də teleradio şirkətində də səs rejissoru kimi çalışmışdır. Sənətdə yaradıcılıq fəaliyyətinə və musiqi mədəniyyətinə verdiyi töhfələrə görə Adil Bəbirov, 1989-cu ildə Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

1998-ci ildən etibarən Kanadanın Toronto şəhərində yaşayan bəstəkarın ürəyi daim vətən eşqilə döyünür.

Adil Bəbirovla yaradıcı təmasda və ünsiyyətdə olmuş Azərbaycan ziyalılarının bəstəkar barədə söylədikləri:

Bəxtiyar Vahabzadə (xalq şairi): Adil fitri istedadı olan bəstəkardır. Mənim yazdığım bir neçə dram tamaşasına və eləcə də şeirlərimə Adil musiqi bəstələyib. O, öz musiqisi ilə dinləyicini xəyallar dünyasına aparmaqla, onları “tilsimləyir”, zalda incə, romantik duyğularla zəngin əhval-ruhiyyə yaradır.

Yusif Həsənbəy (şair): Adillə mən bir neçə mahnı üzərində işləmişik. “Xoşbəxt olsunlar” adlanan ilk mahnımız radio dalğalarında dəfələrlə səslənib.

Adil mahnı bəstələyəndə onun mətninə qarşı çox tələbkar idi. Mahnının sözləri onun xoşuna gəlməsə o musiqi yazmırdı. Bir dəfə “Görüşə gəl” adlı yeni şeir yazmışdım. Filarmoniyanın qarşısından keçərkən Adillə rastlaşdım. Yeni şeirimi ona verib, – Gəl baxarsan, – dedim. Bir müddət sonra televiziya estrada orkestri və müğənni Akif İslamzadənin ifasında “Görüşə gəl” adlı mahnını eşidəndə sevincimin həddi yox idi. Adil gözəl bir mahnı ərsəyə gətirmişdi.

Zakir Bağirov (Əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar): – Adil gənc olmasına baxmayaraq öz istedadı, fortepiano ifası, maraqlı mövzu tapıntıları ilə böyük potensiala malik olduğunu sübut edir. Onun öz üslubu artıq formalaşır. Biz ondan gələcəkdə çox böyük əsərlər gözləyirik.

Aqşin Əlizadə (Xalq artisti, bəstəkar): – Mən çox musiqiçilərin fortepianoda muğam ifa etməsini eşitmişəm, lakin Adilin “Segah”ı yeganədir.

Fikrət Qoca (Xalq şairi): – Adil o dərəcədə istedadlıdır ki, ondan nəyi necə etdiyini, əsəri necə ərsəyə gətirdiyini soruşsan, o bunu izah edə bilməz.

Yaradıcılığı

Adil Bəbirov ilk əsərlərini konservatoriyada oxuduğu tələbəlik illərində bəstələmişdir. Bunların əksəriyyəti **kamera-instrumental** əsərlərdir.

Bəstəkar öz üslubu ilə seçilərək musiqinin müxtəlif janrlarında özünəməxsus rəng palitrası ilə yaddaqalan əsərlər yarada bilmişdir. Əsərləri səslənərkən onun müəllifinin adını eşitməyə ehtiyac duyulmur. İlk akkordlardan, ilk xanələrdən adını eşitməsək belə, bəstəkarın üslubu aydın hiss olunur. Adilin musiqisində milli məqamlarımızdan məharətlə istifadə üsulları musiqimizə yenilik kimi daxil olmuşdur. Laddaxili maraqlı yönəlmələr, modulyasiyalar peşəkarların diqqətini cəlb edir. Eyni zamanda adi dinləyicilərin də zövqünü oxşayan doğma intonasiyalar musiqini tərəvətli, özünəməxsus və bənzərsiz edir. Bu mənada Adil Bəbirovun heç bir əsaslı təqdimata ehtiyacı olmayan musiqi əsərləri daim xalqın yaddaşındadır. Hətta özünün belə xəbəri olmadan, dünyanın bir çox ölkələrinin konsert salonlarında vaxtaşırı səslənməkdədir. Əfsuslar olsun ki, biz deyə bilmərik ki, onun əsərləri kəmiyyətcə çoxdur. Yox, lakin onu deyə bilərik ki, bəstəkar nə yazıbsa onların böyük əksəriyyəti yüksək bədiiliklə, peşəkarlıqla və zövqlə yazılıb. Onun musiqisi daxili duyğu və mənəvi tələbatdan gəlir.

Fortepiano əsərləri

Prelüd-skerso adlanan fortepiano pyesi, yazıldığı vaxtdan bir çox məşhur pianoçuların ifasında, dünyanın müxtəlif konsert salonlarında səslənməklə, eyni zamanda musiqi məktəbləri və konservatoriyada pədaqoji repertuar kimi istifadə olunmaqdadır. Ağır tempdə başlanan əsər, bir növ lirik kantilenalı balet adajiosunu xatırladır. Əsərə giriş prelüdü rolunu oynayan adajio, lirik poetik obraz yaratmaqla, sonrakı hissə ilə üzvi surətdə birləşir.



Musiqidə bir janr kimi formalaşan, obrazlar rəngarəngliyi yaradan “prelude”, sözünün mənası da elə “qabaqcadan çalıram” anlamında burada özünü doğruldur. Ona görə də əsərin prelüd-skerso adlandırılması yerinə düşür. Əvvəlki hissədən ölçüsünə və obraz xarakterinə görə fərqlənən ikinci hissə rəqsvari səpgidə, mürəkkəb 3 hissəli formada yazılmışdır. Pyesin skerso adlandırılması çevik tempdə, dəqiq ritmdə olan musiqi mövzusu olduğuna işarədir. Formaya burada bir qədər başqa səpgidə, şərti baxılmalıdır. Belə ki, əsər əslində qısa dramatik musiqi məzmununa görə sonatina kimi avranılır. **Attacca** kimi keçid təbii üzvi bağlılığı təsdiqləyir. Formaya şərti baxsaq onu 2 hissəli süitəyə bənzətmək də olar, lakin dramaturji inkişaf xətti və bütövlük, hissələrin üzvi bağlılığı onu sonatinaya daha çox yaxınlaşdırır.

Müəllifin dediyinə görə o, prelüd-skersonu sonradan simfonik orkestr üçün işləmişdir. Azərbaycan bəstəkarları fortepiano üçün çox sayda əsərlər yazmışlar. Əlbəttə ki, onların heç də hamısını uğurlu qəbul etmək olmaz. Forteplano musiqisi inciləri sayılan, az sayda əsərlər arasında, prelüd-skerso özünəməxsus yer tutur.

PRELÜD - SKERSO

ADİL BƏBİROV
(1934)

Adagio $\text{♩} = 50$

mf *legato*

Adilin tələbəlik illərində, fortepiano üçün bəstələdiyi **sonata** ənənəvi silsilə formasında olmayıb, birhissəlidir. Lakin bəstəkar musiqi fikrini bu bir hissədə ifadə edə bilmişdir. Sonata-allegro formasında yazılmış əsər ağır tempi ilə girişlə başlayır. Musiqinin orijinallığına söz ola bilməz. Sonatanın mövzularına tonal baxımından klassik musiqinin major və ya minor musiqi sistemi kimi deyil, harmoniyanın melodik əlaqələndirilməsi şərtlərinə

cavab verən, modal musiqi kimi baxılmalıdır. Burada musiqi girişi bir neçə lada toxunmaqla, yalnız tonal mərkəz ətrafında cəmlənir. Sekvensiyalı inkişaf üsulu tədricən əsas mövzuya gətirib çıxarır.

Sonata

A.Bəbirov



Əsərin müxtəlif yerlərində sekvensiyalı keçidlər, hissələr-arası körpü yaradır.

Ümumiyyətlə, sonatanın musiqisi o qədər zəngin və məzmunludur ki, hər bir xanəni kiçik detallara qədər təhlil etməklə, ayrıca bir məqalə hazırlamaq olar.

Adil Bəbirovun yaradıcılığında, 1966-cı ildə yazdığı, estrada orkestri üçün nəzərdə tutulan, birhissəli “**Konsert-pyesi**” əsəri xüsusi maraq doğurur. Sonata formasında yazılan əsərin əsas

mövzusu çılğın, oynaq və enerjili xarakterdə olub, sürətli allegro tempində başlayaraq, tədricən lirik əhval-ruhiyyəli, mahnıvari kantilenanı xatırladan köməkçi mövzuya keçməklə, sonataya xas olan təzadlıq prinsipi yaradır. Konsertdə olan kəskin sinkopalı ritm və intonasiyalar, bir qədər caz musiqisinə xas olan elementləri xatırladır. Müəllifin dediyinə görə o, sonradan əsərə, solo ifası üçün nəzərdə tutulan kadensiya da əlavə etmişdir. “Konsert-pyes” əsəri, tar və simfonik orkestr üçün köçürülmüş və tar ifaçılarının repertuarında geniş yer almışdır.

Mahnıları

Mahnı janrına vaxtaşırı müraciət edən bəstəkar, bu janrın gözəl nümunələrini yaratmışdır. Onun mahnıları sayca bir o qədər çox olmasa da, qeyri-adi melodizmi, təzə harmoniyası ilə seçilir və üslub cəhətcə heç kəsə bənzəmir. Televiziya və radio efirindən biz bu mahnıları tez-tez dinləyirik.

1968-ci ildə “Azərnəşr” bəstəkarın səs və fortepiano üçün 4 mahnısının klavirini nəşr etmişdir. Albomun ilk səhifəsi “Mən anayam” adlı mahnı ilə başlayır. Fikrət Qocanın kiçik, sadə seirinə yazılmış mahnı kuplet formasında olub, zəngin harmonik müşayiətlə, müğənninin axıcı, süzgün və lirik ifasını birləşdirərək gözümüz önündə bir növ yeni mənzərə yaradır. Kiçik bir seir parçasında bəstəkar musiqinin ifadə vasitələrindən, bacarıqla istifadə edərək hətta ötəri məqam yönəlməsindən də bəhrələnmə bilmişdir.

Vals ritmində yazılmış “Yollar” (söz. F.Qoca) mahnısının melodiyası və harmonik dili elə tərzdə ifadə olunmuşdur ki, klassik harmoniyada, daha dəqiq desək avropa musiqisində işlədilən triton intervalları, major-minor akkordları, ikiqat dominant, nonakkordlar üstünlük təşkil edir. Linear və adi keçici akkordlar, ləngimədən sonra həll olunma və s. geniş tətbiq olunur. Dalğavari xətlə inkişaf edən melodiya müxtəlif tonallıqlarla elliptik dövrə edərək əvvəlcə qayıdır. Vokalı yaxşı hiss edən bəstəkar, kantilena yaradarkən əlverişli gəzişmələrdən, həm də mahnı mətnində ahəngdar saitlərdən istifadə edir. Mahnıda

Azərbaycan məqamlarına xas olan kadansvari melizmlər işlədilməklə, ona ustalıqla milli don geydirilmişdir.

Ümumiyyətlə, Adil Bəbirovun mahnılarının hamısına diqqət yetirsək görürük ki, onun üslubuna xas olan cəhət, hətta kiçik bir musiqi cümləsində belə bir neçə məqama yönəlmələr üstünlük təşkil edir.

Şair Fikrət Qocanın sözlərinə bəstələnmiş, xalq arasında populyar olan, “Bilirsən özün” mahnısına nəzər yetirdikdə bunu aydın görmək mümkündür.

BILIRSƏN ÖZÜN...

A.Bəbirov

Allegretto

Canto

Hər gü - lün öz rən - gi, öz ü - zü var, *instruments.*

Hər qəl - bin öz sə - si, öz sö - zü var. mə-nim nəğ - məm,

kön - lüm sö - züm sən, a gü-lüm, Ca nim gö-züm sən, Sən-siz nə- yəm mən, a gü-lüm,

Ö- zün gö- rür - sən. Bu gö - zəl dün - ya - da, gəl - dik üz - üz -

- a Ul - duz - lar həs - rət - lə

instruments *instr.* Nəqərat.

bax - di - lar bi - zə. Göz-lə- rin. və sairə.

Bu sadəcə müxtəlif məqamların süni şəkildə, yönəlmə və ya modulyasiya etmək xatirinə müqayisəli şəkildə tutuşdurulması olmayıb, təbii bir, məcazi mənada desək, müxtəlif rəng çalarlarından ibarət çələngə və ya xalıya bənzədilə bilər ki, bu rənglərin uyarılığında da heç bir təsadüflik yoxdur. Nəinki, mahnılarında, bəstəkarın digər janrlarda yazdığı əsərlərində də bu üslub tərz “qırmızı xətt” kimi keçir.

Adil Bəbirov 30-a yaxın mahnı bəstələmişdir. İlk dəfə onun yaradıcılığına işıq salan bir tədqiqatçı kimi, onu deməliyəm ki, notların əldə edilməsi, bəzi əsərlərin pərakəndə şəkildə əlyazma və ya eskiz qaralamaları kimi təsadüf edilməsi, nəşrin olmaması, itib-batması araşdırma zamanı böyük çətinliklər yaratmışdır.

Bəstəkarın mahnılarını tanınmış müğənnilərdən Şövkət Ələkbərova, Oqtay Ağayev, Yaşar Səfərov, Yalçın Rzazadə, Elmira Rəhimova, Akif İslamzadə, Flora Kərimova, İlhamə Quliyeva və başqaları ifa etmişlər. Mahnıların əksəriyyəti şairlərdən Bəxtiyar Vahabzadə, Fikrət Qoca, Yusif Həsənbəy, Vaqif Səmədoğlunun şeirlərinə bəstələnmişdir.

Ölkə hüdudlarından çox uzaqlarda yaşadığına görə, mənim Adil müəllimlə Bakıya qısamüddətli gəlişi zamanı, təsadüf nəticəsində görüşməyim çox illər sonra mümkün oldu. Adil Bəbirovla ilk olaraq telefonla, bir neçə il sonra isə, ikinci dəfə Bakıda görüşüb aldığım müsahibə, dövrü mətbuatda dərc olunub.

(bax: "Qobustan" jurn. 2010-№ 3; 2014-№ 2)

Musiqili səhnə əsərləri

Adil Bəbirovun səhnə əsərləri arasında, onun dram tamaşalarına yazdığı musiqi, o cümlədən "Yertutanlar" (libretto Faiq Mustafayev, şeirlər Rüfət Əhmədzadəninindir) musiqili musiqi ictimaiyyətinə tanışdır. Bu musiqili-komediya teatrının səhnəsində 1982-ci ildə tamaşaya qoyulmuş, 1984-cü ildə isə "Melodiya" səsyazma firması tərəfindən iki valdan ibarət alboma yazılmışdır. Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulan Səməd Vurğunun "İnsan", B.Vahabzadənin "Yollara iz düşür", "Hara gedir bu dünya", S. Səxavətin "Qızıl təşt", Şekspirin "Kral Lir", H.Cavidin "Xəyyam" kimi əsərlərin musiqisi bəstəkarın yaradıcılığının maraqlı səhifələrdəndir.

Bəstəkar öz qələmini kino musiqisində də sınamışdır. Adil Bəbirov 12-dək filmə musiqi yazmışdır. Qarabağ torpağından məcburən qovulmuş insanların real həyatını əks etdirən, 1994-cü ildə rejissor B.Osmanovun çəkdiyi tammetrajlı "Yurd yeri" adlı televiziya filminə, o cümlədən, "Bağ yerində" qisametrəjli bədii

filmi, “Qu quşunun məhəbbəti”, teletamaşası, “Pəncə” – cizgi filminə yazılmış musiqi ona məxsusdur.

Adil Bəbirov bir bəstəkar kimi yazdığı əsərlərin kəmiyyətinədən daha çox, həmişə keyfiyyətinə diqqət yetirmişdir. O, milli məqamlarımızdan məharətlə və özünəməxsus tərzdə yararlanır. Bu özü bir novatorluqdur. Məqamdaxili maraqlı yönəlmələr, modulyasiyalar nəinki peşəkarların, hətta adi dinləyicinin də diqqətini cəlb edir, zövqünü oxşayır, onu bənzərsiz edir.

Son vaxtlar violin və kamera orkestri üçün yazdığı simfonik poema filarmoniyamızın səhnəsində səslənib. Müəllifin dediyinə görə, əsərdəki intonasiyalar, müəyyən mənada ibadət zamanı azan ayini icra edən şəxsin oxuduğu motivlərə bənzədilmişdir.

Bəstəkarın dediklərindən: “Mənim musiqimdə, əhval-ruhiyyə cəhətcə götürsək daha çox faciəvilik, gərginlik, dramatiklik, qəmginlik, melanxoliya var. Sevinc, təntənə yoxdur, ya da ki, çox azdır. Bu məndən asılı deyil. Bəlkə də bu həyatda yaşadığım hisslərin musiqi inikasıdır”.

Ümumiyyətlə, Adil müəllim xaraktercə o insanlardandır ki, o yazdıqlarını, öz yaradıcılığını həmişə kadr arxasından izləməyi üstün tutub. Ömrünün müdrik çağlarını yaşayan bəstəkar, bir gün belə qələmini yerə qoymadan, gənclik həvəsi ilə, həyat eşqi ilə, musiqi duyğuları ilə yaşayır. Əsas olanı odur ki, onun ürəkləri oxşayan musiqisi, müəllifin heç özünün də xəbəri olmadan dünyanın müxtəlif guşələrində təşkil olunan konsertlərdə, ifaçılarımızın repertuarında tez-tez səslənir. Lirik musiqi dünyasına mənsub olan Adil Bəbirov, ətrafa müsbət emosiyalar səpərək, qəlb oxşayan intonasiyaları ilə hər birimizə xoş ovqat aşılayır. Bu gün onun əsərləri Teymur Göyçayevin kamera orkestri, eləcə də digər solistlər tərəfindən Berlində, Parisdə, Romada, Nyu-Yorkda, Tokioda, o cümlədən yaşadığı Torontonun konsert salonlarında səslənməkdədir.

XVII fəsil
RAMİZ MİRİŞLİ
(1934-2015)



Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, “Şərəf” və “Şöhrət” ordenli, professor Ramiz Mirişli – professional bəstəkarlıq məktəbinin ən layiqli nümayəndələrindən biri və ümumxalq məhəbbətini qazanan görkəmli bəstəkarlarımızdandır. Azərbaycan vokal musiqisinin və kütləvi mahnı janrının inkişafında müstəsna xidmətləri olan Ramiz Mirişli, həm də çoxşaxəli yaradıcılıq imkanlarına malik olan sənətkardır. O, musiqi tarixinə müxtəlif musiqi janrlarında cəsarətlə öz sözünü deyən bəstəkar, gözəl kamança ifaçısı, pedaqoq, ictimai xadim və folklorşünas kimi daxil olmuşdur. Belə ki, 700-ə yaxın mahnı və romansın müəllifi olan R.Mirışli, opera və balet istisna olmaqla, digər əksər musiqi janrlarında çoxsaylı maraqlı əsərlər bəstələmişdir. Bəstəkarın yaradıcılıq irsinə 2 musiqili komediya, 3 operetta, kamera orkestri üçün simfoniya, simfonik orkestr üçün “Şəhidlər” simfoniyası, üç simfonik poema, dörd simfonik süita, tar ilə simfonik orkestr üçün konsert, simfonik orkestr və xor üçün dörd süita, dörd kantata (2 simfonik, 2 xalq çalğı alətləri orkestri

üçün), kamera instrumental əsərlər (kvartet, kvintet, trio), xalq çalğı alətləri orkestri üçün üç konsert, on iki süita, minatürlər, uvertürələr, fortepiano triosu, fortepiano üçün prelyüdlər məcmuəsi, altmışdan artıq teatr tamaşalarına və kinofilimlərə yazılmış musiqi aiddir. Azərbaycanda ilk dəfə olaraq xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış konsert, orijinallığı ilə seçilən tar ilə simfonik orkestr üçün konsertdə tar alətindən sazı assosasiya edən bir tərzdə istifadə olunma üslubu, bəstəkar mahnılarında duet şəklində oxumanın tətbiq olunması, mahnı janrında yallı rəqs ritminə müraciət edilməsi və s. bəstəkarın ilklərə atdığı çoxsaylı imzalıdır. R.Mirişlinin həm də Azərbaycanda ilk dəfə olaraq kamança aləti üzrə yazdığı “Kamança məktəbi” dərslisi, folklorşünas kimi Naxçıvan ərazisindən toplayıb nota saldığı yallı nümunələri bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılıq yolunun göstəricisidir.

R.Mirişlinin geniş və rəngarəng musiqi dünyası, onun fitri istedadının və professionallığının vəhdətindən qaynaqlanan bəstəkarlığı ilə məhdudlaşmır. Belə ki, o, 50 ildən artıq bir müddət ərzində Konservatoriyada xalq çalğı alətləri kafedrasının professoru kimi çalışan təcrübəli pedaqoq və həm də fəal ictimai musiqi xadimi kimi tanınmışdır. Ramiz Mirişli musiqi mədəniyyətimizin inkişafı naminə Naxçıvanda bir çox mühüm işlərə imza atmaqla bir növ dahi Üzeyir bəyin başladığı işi davam etdirmişdir. Məlum faktdır ki, xalqın təhsili və musiqinin geniş vüsət alması, bütün həyatı boyu Ü.Hacıbəylini düşündürmüşdür. Üzeyir bəy millətini qəlbən sevən uzaqgörən bir ictimai xadim kimi, yalnız Bakıda deyil, Azərbaycanın hər bir guşəsində incəsənətin tərəqqisi və xalqın firavan yaşaması naminə əhəmiyyətli işlər görmüşdür. Belə ki, Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü və köməyi sayəsində 1937-ci ildə Naxçıvan Muxtar Respublikasında uşaq musiqi məktəbi açılmış, 1946-cı ildə isə Xalq çalğı alətləri orkestri yaradılmışdır. Ramiz Mirişli isə 1975-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Naxçıvan orta ixtisas musiqi məktəbinin, 1978-ci ildə ictimai əsaslarla Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Naxçıvan şöbəsinin, 1984-cü ildə Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasının təşkil olunması üçün əlaqədar təşkilatlara dəfələrlə müraciət edərək

musiqi yaradıcılığı ilə bilavasitə bağlı olan bu sahələrin fəaliyyətə başlamasına nail olmuşdur. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının V, VI, VII qurultaylarında idarə heyətinin üzvü seçilən R.Mirişli, 20 il, yəni 1978-ci ildən 1998-ci ilədək Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Naxçıvan təşkilatının sədri vəzifəsində çalışmış, Muxtar Respublikada keçirilən mədəni tədbirlərin təşkil olunmasına, həmçinin yaradıcılığa yeni qədəm qoyan gənc həvəskar bəstəkarlara köməyi, məsləhəti əsirgəməmişdir. F.Əmirov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının bədii rəhbəri işlədiyi illərdə R.Mirişlinin bu ansambl üçün yazdığı süitlər, T.Abbasov adına Respublika Məktəblilər Sarayının “Cücələrim” mahnı və rəqs ansamblı üçün yazdığı rəqlər, mahnılar, xoreoqrafik lövhələr xarici ölkələrdə dəfələrlə səslənmiş və alqışlarla qarşılanmışdır. Uzun illər Azərbaycan televiziyasının baş musiqi redaktoru vəzifəsində çalışan R.Mirişli, həm də respublikamızın musiqi həyatında baş verən hadisələrin fəal iştirakçısı, müsabiqələrin munsiflər heyətinin sədri və üzvü kimi məsuliyyətli ictimai işlər aparmışdır.

Ramiz Mirəqil oğlu Mirişli 1934-cü il aprel ayının 16-da Azərbaycanın ən qədim şəhərlərindən biri olan Naxçıvanda müəllim ailəsində dünyaya göz açmışdır. Ümumiyyətlə, Mirişlilər nəslinin Naxçıvanda maarif, səhiyyə, teatr sahəsində böyük xidmətləri olub. Onun əmisi Mircəfər Mirişli, valideynləri – Mirəqil Mirişli və Adilə Mirişlinin isə tanınmış maarifçilər kimi Muxtar Respublikada gördükləri işlər hələ də unudulmayıb.

Musiqi qabiliyyəti çox erkən duyulan Ramiz, Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1937-ci ildə Naxçıvanda açılan ilk uşaq musiqi məktəbində kamança ixtisası üzrə təhsil alır. Eyni zamanda o, uşaqlıqdan incəsənətə və ədəbiyyata böyük həvəs göstərərək orta məktəbin öz-fəaliyyət dərəcələrində fəal iştirak edir, xorda oxuyur, xalq çalğı alətləri ansamblının tərkibində kamança çalır. Naxçıvanın musiqi mühiti, bu zonada geniş yayılan “yallı” rəqsinin təranələri, qədim xalq mahnıları, muğamlar onun uşaq yaddaşına hoparaq musiqiyə böyük məhəbbət yaradır.

1952-ci ildə orta məktəbi bitirən R.Mirişli Bakıya gəlir və alman dili ixtisası üzrə Xarici Dillər İnstitutuna daxil olur. Bu, əslində ailədən gələn bir maraq olsa da, dərslərdə qısa müddət – 2 ay iştirak etdikdən sonra o, musiqisiz yaşaya bilməyəcəyini anlayır. Yəni, pedaqoji sahədə Naxçıvanda böyük xidmətləri olan Mirişlilər nəslində musiqiçi olmasa da, Ramiz professional musiqiçi olmağı qərara alır. O, sənədlərini götürür və A.Zeynallı adına orta ixtisas musiqi məktəbinin xalq çalğı alətləri şöbəsinə təqdim edir. Qəbul imtahanlarında Ramizin fitri istedadını və ifaçılıq qabiliyyətini nəzərə alıb onu birbaşa ikinci kursa qəbul edirlər. Təhsil aldığı 2 il ərzində o, ecazkar kamança alətinin sirlərinə yiyələnməklə yanaşı, bəstəkarlığa da maraq göstərərək ilk mahnılarını və kiçik fortepiano pyeslərini yazır.

1954-cü ildə R.Mirişli orta ixtisas musiqi məktəbini bitirir və doğma yurdu Naxçıvana qayıdır. Şəhər uşaq musiqi məktəbində işləyərək şagirdlərə həm kamança ixtisasından, həm də musiqi nəzəriyyəsi fənnindən dərs verir, dünyanı dolaşan Şərrur yallı kollektivi ilə birlikdə Polşada olur.

Lakin daxilində baş qaldıran yaradıcılıq meyli, bəstəkar olmaq arzusu onu sakit qoymur. Beləliklə, bəstəkar olmağı qərara alan Ramiz Mirişli 1956-cı ildə yenidən Bakıya gəlir və Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olmaq üçün ciddi məşğul olmağa başlayır. Hər il bu təhsil ocağının bəstəkarlıq sinfinə cəmi iki-üç nəfər ən istedadlı, ən qabiliyyətli tələbə qəbul olunurdu ki, onlardan biri də 1957-ci ildə qəbul imtahanlarını müvəffəqiyyətlə verən Ramiz Mirişli idi. R.Mirişli, professor, təcrübəli pedaqoq Cövdət Hacıyevin bəstəkarlıq sinfində oxuyaraq, bəstəkarlıq texnikasının sirlərinə yiyələnir, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik olan bəstəkar kimi formalaşır. Təhsil illərində o, bir çox əsərlər, o cümlədən fortepiano üçün preludlər, sonatina, fortepiano triosu, kvartet və romanslar yazır. Bu əsərlərdən ən uğurlu hesab olunan “Kvartet” o dövrdə gənc bəstəkarların yaradıcılıq plenumunda ifa olunur və maraqla qarşılanır. Diplom işi kimi yazdığı “Simfonik poema”da isə R.Mirişli musiqisinə xas olan melodiya zənginliyi, əsl xəlqilik, parlaq orkestrləşdirmə diqqəti cəlb edir. Bu simfonik poema, Dövlət im-

tahan komissiyası tərəfindən bəyənilir və onun konsert üçün ifası tövsiyə olunur. Beləliklə, R.Mirişlinin simfonik poeması Azərbaycanın Xalq artisti, dirijor Nazim Rzayevin idarəsi ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestri tərəfindən açıq konsertdə ifa olunur və sonradan lentə yazılaraq radio-nun fonduna daxil edilir.

R.Mirişli həmçinin konservatoriyada oxuduğu illərdə Azərbaycan Teleradio Verilişləri Komitəsinin xalq çalğı alətləri orkestrində birinci kamança ifaçısı vəzifəsini tutur. O, 1959-cu ildə bu orkestrlə birgə Moskvada ikinci Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyündə iştirak edir, keçmiş SSRİ-nin bir sıra şəhərlərində qastrollarda olur.

1962-ci ildə Konservatoriyanın bəstəkarlıq şöbəsini bitirən R.Mirişli, müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyur. Yazdığı maraqlı əsərləri nəzərə alıb 1964-cü ildə onu SSRİ Bəstəkarlar İttifaqına üzv qəbul edirlər. Bu dövrdə artıq R.Mirişli respublikamızda öz mahnıları ilə tanınan, xalq arasında sevilən bir bəstəkar idi. Onun belə gənc yaşda populyar bəstəkar kimi tanınmasının ən əsas səbəbi xalq və şifahi ənənəli professional musiqini – muğamları, mahnı və rəqsləri, aşiq havalarını dərinlən duyması və onların intonasiyalarını öz yaradıcılığına böyük bacarıqla tətbiq etməsində idi. Belə ki, 1964-cü ildə bəstəkar, Azərbaycanda ilk dəfə olaraq mahnı janrında yallı rəqs ritminə müraciət edir və uzun illərdir ki, bütün mahnı və rəqs kollektivlərinin repertuarını, o cümlədən “Novruz” bayramı şənliklərini bəzəyən “Bayram axşamlarında” mahnısını yazır. 1967-ci ildə o, Rumıniya, Macarıstan və Bolqarıstanda, 1974-cü ildə isə Bəstəkarlar İttifaqının 30 nəfərlik nümayəndə heyətinin tərkibində Londonda yaradıcılıq səfərində olur.

1965-ci ildə R.Mirişli xalq çalğı alətləri orkestri üçün xüsusi “Konsert” yazır və yeni səpkili bu əsər dəfələrlə ifa olunaraq musiqi xadimlərinin müsbət rəyini qazanır. Sonrakı illərdə o, xalq çalğı alətləri orkestri üçün daha iki Konsert, 12 süita, 3 uvertura, musiqi lövhələri və miniatürlər yazır.

Simfonik musiqi sahəsində diplom işi kimi yazdığı simfonik poemasından sonra, R. Mirişli bu janrda 1972-ci və 1977-ci il-

lərdə daha iki simfonik poema bəstələyir. R.Mirişli simfonik janrda axtarışlarını davam etdirərək, 1963-cü ildə kamera orkestri üçün I simfoniyasını, 1981-ci ildə tar ilə simfonik orkestr üçün “Konsert”ini yazır. Mübaliğəsiz demək olar ki, bu əsərlər müəllifin ən uğurlu, maraqlı və orijinal musiqi nümunələridir.

Azərbaycanın hər bir guşəsində olduğu kimi bəstəkarın vətəni Naxçıvanda da musiqisevərlər R.Mirişlinin hər bir yaradıcılıq uğuruna sevinir, bir həmyerli kimi onunla öyünür, fəxr edirlər. Bu məhəbbətin təzahürü olaraq 1974-cü ildə ona Naxçıvan MSSR-nin Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verilir. Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, Naxçıvanda orta ixtisas musiqi məktəbinin, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Naxçıvan şöbəsinin, Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasının təşkil olunması və bu sahələrin fəaliyyətə başlaması məhz Ramiz Mirişlinin adı ilə bağlıdır. Bu illərdə etnomusiqişünas kimi yerli folklor musiqisinin toplanması, yazılması və aranjimanı işinə başlayan R.Mirişli, həm də Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Naxçıvan təşkilatının sədri vəzifəsində çalışır. Ramiz Mirişli 1962-1969-cu illərdə Azərbaycan Radiosunda redaktor, 1987-1995-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında mahnı və rəqs ansamblının bədii rəhbəri, 1995-2005-ci illərdə isə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətinin musiqi şöbəsində baş redaktor vəzifələrində çalışmışdır.

Yaradıcılığını uzun illər ərzində pedaqoji fəaliyyətlə sıx əlaqələndirən Ramiz Mirişli, konservatoriyanı bitirdiyi 1962-ci ildən indiki Bakı Musiqi Akademiyasının müəllimi, dosenti və professoru, 2005-ci ildən ömrünün sonunadək – 2015-ci ilədək isə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru olaraq yeni musiqiçilər nəslinin yetişdirilməsi üçün zəngin bilik və bacarığını əsirgəməmiş, peşəkar musiqiçi kadrların formalaşdırılması işinə dəyərli töhfələr vermişdir. Belə ki, öz məktəbini yaradan R.Mirişlinin bu gün Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Xalq çalğı alətləri kafedrasında istedadlı tələbələri – o cümlədən tanınmış ifaçılar, Şəfiqə Eyvazova, Ağacəbrayıl Abbasəliyev, Fəxrəddin Dadaşov, Arif Əsədullayev və başqaları pedaqoji fəaliyyətlərini davam etdirirlər. Tanınmış kamança ifaçısı, mərhum

Ədalət Vəzirov da Ramiz müəllimin yetişdirdiyi xüsusi istedadı ilə seçilən tələbələrindən idi. Ümumiyyətlə, Ramiz müəllim 50-ildən artıq pedaqoji fəaliyyəti dövründə çoxsaylı tələbələr yetişdirmiş (60-dan çox), həmçinin “Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin orkestrləşdirməsi”, “Alətsünaslıq”, “Partitura qiraəti” və s. fənləri də tədris etmişdir.

Respublikada musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə 1982-ci ildə R.Mirişli Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülür. O, həmçinin ölməz poeziyası ilə xalqın qəlbində yaşayan “Məndə sığar iki cahan, mən bu cahana sığmaram” deyən böyük şairimiz Nəsiminin altı yüz illik yubileyinə həsr etdiyi “Nəsimi” balladasına və ikinci dünya müharibəsinin qurtarmasının otuz illiyinə həsr etdiyi “Əsgər andı” mahnısına görə mükafat alır. R.Mirişli, son illərdə günün nəbzini tutan mövzulara müraciət edərək, gənclərə mənəvi dayaq olan, onlara cəsarət aşılayan və qələbəyə ruhlandıran “Böyük əsgər ol”, “Haydi igid ərlər irəli”, “Əsgər haqqında mahnı”larını bəstələyir. Hərtərəfli idraka, təfəkkür tərzinə malik olan bəstəkar, xalqımızın başına gələn “20 yanvar” müsibətinin, nəhaqdan tökülmüş qanının, ağrı-acılarının əks-sədası kimi 1997-ci ildə simfonik orkestr üçün “Şəhidlər” adlı ikinci simfoniyasını yazır.

R.Mirişli bir bəstəkar kimi yalnız simfonik, kamera, xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər, mahnı və romanslar yazmaqla kifayətlənmir. O, öz yaradıcılığında səhnə janrlarına da yer verir. Belə ki, 1983-cü ildə Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulan “Qaçırılmış qız” musiqili komediyasının müəllifi olan bəstəkar, sonralar daha 3 operettanın müəllifi olur. R.Mirişli bütün yaradıcılıq yolu boyu bir çox kinofilmlərə, sənədli filmlərə və cizgi filmlərinə də musiqi bəstələmişdir. C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında Arif Babayevin “Alma almaya bənzər”, Tofiq Tağızadənin “Evdə kişi var”, Elxan Qasımovun “Köhnə bərə”, Şahmar Ələkbərovun “Səhrasız gecə” kinofilmlərinə, Süleyman Rüstəm haqqında, Naxçıvan MR haqqında, Tofiq Mütəllibov haqqında, “Bacarıqlı əllər” adlanan sə-

nəqli filmlərin, uşaqların sevə-sevə baxdıqları “Dinql sazım, dinql”, “Pıspısa xanım və Siçan bəy”, “Kirpi balası və alma”, “Sən belə cimbılısan” və s. cizgi filmlərin musiqisi də R.Mirişli yaradıcılığının məhsuludur. Onun mahnılarında olan şirinlik, cizgi filmlərinə yazdığı musiqidə də aydın duyulur. Təsadüfi deyildir ki, bəstəkarın bir çox mahnıları filmlərdən ayrılaraq məşhurlaşmış və müstəqil həyata vəsiqə almışdır. Cizgi filmlərində səslənən mahnıları Azərbaycanda caz musiqisinin banisi Vaqif Mustafazadə ifa etmişdir. O cümlədən, R.Mirişlinin bir sıra mahnıları da V.Mustafazadə tərəfindən caz üslubunda işlənmiş və böyük caz ustasının xalqımıza yadigar qalan valına daxil edilmişdir. Bütün həyatı boyu respublikamızın müxtəlif teatrları ilə sıx yaradıcılıq əlaqəsi saxlayan R.Mirişli, qırxdan çox tamaşaya musiqi bəstələmişdir.

R.Mirişlinin vokal-simfonik musiqi janrında “Sən ucadan uca diyar”, “Odlar diyarı”, “Doğma diyar” və “Azərbaycanım” adlı dörd kantatası, simfonik orkestr və xor üçün dörd süitəsi və “Məşəl kimi yanan ürək”, “Odlar oğlu” (“Baş komandan”) operaları vardır.

Ümumiyyətlə, bəstəkar hansı janrda yazırsa yazsın, öz əsərlərində mütləq milli melosun elementlərindən, məqam dəyişkənliyi prinsipindən bacarıqla istifadə edir. Xalqımızın çox bəyənilmiş sevdii Ramiz Mirişlinin mahnıları isə onun yaradıcılığının tacı hesab olunaraq, Azərbaycanda vokal musiqisinin və kütləvi mahnı janrının inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Bəstəkar, pedaqoq və ictimai xadim kimi xidmətlərinə görə 1990-cı ildə Ramiz Mirişliyə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adı verilmişdir.

Ramiz Mirişli Naxçıvanda böyük xidmətləri olan Mirişlilər sülaləsinin layiqli davamçısıdır. Təsadüfi deyil ki, Ramiz müəllimin övladları Nazim və Yusif Mirişlilər də atalarının yolunu davam etdirən istedadlı bəstəkarlardır. Nazim Mirişli Konservatoriyada Cövdət Hacıyevin bəstəkarlıq sinfini bitirmiş, 1990-cı ildə isə Almaniyanın Darmştat şəhərində yeni müasir musiqi kurslarında təhsil almışdır. N.Mirişli simfonik orkestr və xanəndə üçün məşhur “Mərasim” simfoniyasını, simfonik orkestr

üçün “2 lövhə”, simli alətlər orkestri üçün süita, 3 simli kvartet, orqan üçün “Ofortlar”, fortepiano üçün sonatalar, prelyüdlər silsiləsi və s. əsərlərin müəllifidir. O, “Yarasa” kinofilminə və atası R.Mirişli ilə birlikdə “Qəzəlxan” filminə də musiqi yazmışdır. N.Mirişli hal-hazırda Bakı Musiqi Akademiyasının bəstəkarlıq kafedrasının professoru kimi çoxsaylı bəstəkar tələbələrə dərs verir. Gənc bəstəkarlardan Tahir İbişov, Firudin Allahverdiyev, Tural Məmmədli, Elvin Quliyev, Fərid Nağızadə, İlhamə Quliyeva və b. onun yetirmələridir. Ramiz Mirişlinin digər bəstəkar oğlu Yusif Mirişli isə Arif Məlikovun sinfində təhsil almışdır. 15 ildən artıqdır ki, Türkiyədə – Afyon Xocatəpə Universiteti Dövlət Konservatoriyasının musiqi bölümündə dosent kimi çalışan Y.Mirişli, iki simfoniyanın, “Azərbaycan”, “Genezis”, “Xocalı-613” simfonik poemalarının, simli kvartet, caz trio üçün yazılmış “Old cabmen”, müxtəlif alətlər – piano, violin, klarnet, fleyta, qoboy və violonçel üçün yazılmış çoxsaylı kompozisiyaların və s. əsərlərin müəllifidir. Maraqlı və orijinal əsərlərin müəllifi olan istedadlı bəstəkar, pianoçu və pedaqoq Y.Mirişli Polşa, İspaniya, İtaliya konservatoriyalarının bəstəkarlıq sinfində ustad dərsləri də vermişdir.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin mahnı janrında yazıb yaradan ən layiqli nümayəndələrindən biri olan R.Mirişli, yazdığı hər bir mahnısı ilə musiqi çələngimizə yeni hədiyyələr bəxş etmişdir. Həm bəstəkar, həm pedaqoq, həm də ictimai musiqi xadimi kimi fəaliyyəti ilə professional musiqi mədəniyyətimizə layiqli töhfələr verən Ramiz Mirişli, təəssüf ki, C.Cabbarlının “Aydın” pyesi əsasında yazdığı operanı tamamlaya bilmədi, Rafael Hüseynovun librettosuna “Xətai” operasını yazmaq arzusu isə həyata keçmədi. Lakin onun simfonik, xor və vokal əsərlərinin klavirləri, 9 mahnı məcmuəsindən ibarət kitabları, işıq üzü görən 12 mahnı diskisi xalqımıza ərməğan olaraq qaldı.

R.Mirişli, 2015-ci ildə aprel ayının 17-də, 81 yaşında Bakıda vəfat etmiş və Fəxri Xiyabanda dəfn edilmişdir.

İnstrumental orkestr əsərləri

Ramiz Mirişlinin instrumental musiqi nümunələri siyahısına onun kamera, simfonik və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı əsərlər aiddir.

Ümumiyyətlə, R.Mirişli bütün yaradıcılığı boyu simfonik musiqi sahəsinə böyük maraq göstərmişdir. R.Mirişlinin musiqinin bu çətin janrına meyil etməsini Azərbaycanın böyük simfonik bəstəkarı C.Hacıyevin yetirməsi olması ilə izah etmək olar. Mirişli haqqında yazdığım monoqrafiya üzərində işləyərkən, onun müəllimi olmuş professor Cövdət Hacıyev tələbəsi haqqında belə demişdi: “Ramiz Mirişli mənim çox istedadlı və qabiliyyətli tələbələrimdən biri olub. Mən onun konservatoriyada oxuduğu dövrü belə xatırlayıram ki, yazdığı hər bir əsəri o, bütünlüklə qavramağa çalışırdı və bəstələdiyi hər bir parçada xalq musiqisinin elementlərindən yaradıcı şəkildə istifadə edirdi. Xalq arasında mahnıları ilə sevilə də, R.Mirişlinin simfonik janrda da yazılmış maraqlı əsərləri vardır – simfonik poemaları, kamera orkestri üçün simfoniya, tar ilə simfonik orkestr üçün konserti və sairə”¹.

Simfonik musiqi sahəsində R.Mirişlinin diplom işi kimi yazdığı ilk simfonik poeması “Vətən düşüncələri” adlanır. R.Mirişli bu janrda 1972 və 1977-ci illərdə daha iki simfonik poema bəstələmişdir ki, onlardan biri fəlsəfi səciyyə daşıyan “Zamanın səsi”, digəri isə gənclərin mədəniyyətinə, maraq dairəsinə, estetik zövqünə həsr olunan “Gənclik” simfonik poemalarıdır. R.Mirişlinin simfonik janrda yazılmış ən maraqlı əsərləri isə kamera orkestri üçün Simfoniya, tar və simfonik orkestr üçün Konsertdir. Hər iki əsərin valı, hələ 1985-ci ildə Moskvanın “Melodiya” firması tərəfindən böyük tirajla buraxılmışdır. R.Mirişlinin aşağıda təhlil olunan hər iki əsərini Azərbaycan simfonik musiqi xəzinəsinə daxil edilən qiymətli, orijinal nümunələr adlandırmaq olar.

Bəstəkarın 1963-cü ildə kamera orkestri üçün yazdığı bu simfoniya, məzmununa görə müasir dövrün ziddiyyətli, drama-

¹ Müəllifin 2000-ci ildə professor Cövdət Hacıyevdən aldığı müsahibədən.

tik hadisələrinə, gənclərin mənəvi həyatına həsr olunub. İntellektual cəhətdən zəngin, dünyagörüşü baxımından mürəkkəb xarakterli müasir gənclik mövzusu bu üçhissəli simfoniyanın məzmununu təşkil edir. Bəstəkar bu simfoniya da milli məqamlara söykənərək üslub baxımından Azərbaycan xalq musiqisinin prinsiplərinə və müasir bəstəkar təfəkkürünə əsaslanan özünəməxsus fərqləndirici xüsusiyyət yaratmağa nail olur. Musiqidəki bədii obrazlılıq, ifadə vasitələri sahəsindəki yeniliklər də bu simfoniya da diqqəti cəlb edir. Əsər ağır tərzli müqəddimə ilə başlayır. Bu mövzu əsərin dramaturji əsasını təşkil edərək epiqraf səciyyəli rəvayət xarakteri daşıyır.



Simfoniyanın birinci hissəsi klassik simfoniya da olduğu kimi, bir-birinə əks olan iki mövzunun qarşılaşdırılması üzərində qurulmuşdur. Birinci, əsas mövzu dramatik səciyyəlidirsə, ikinci, köməkçi mövzu lirik xasiyyət, bir qədər rəqsvarilik prinsipi daşıyan ifadəli melodiya ilə zənginləşdirilmiş menuetdir.

Allegretto=104

Məharətlə orkestrləşdirilmiş hər iki mövzu, inkişaf prosesində qarşı-qarşıya qoyularaq müxtəlif, yeni xüsusiyyətlər alır. Bu mövzuların ostinatlı, variyasiyalı inkişafında polifonik ünsürlərə, aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta intonasiyalarına rast gəlinir ki, bütün bunlar əsərin dramaturji inkişafında vəhdət təşkil edirlər.

Simfoniyanın ikinci hissəsinin əsas mövzusu insanın qəlbini təlatümə gətirən incə musiqisi ilə seçilir. Yuxarı registrdə violinlərin orkestrin digər alətləri fonunda ağır tempdə ifa etdiyi melodiya, sanki, yüksək əxlaqi sərvət olan məhəbbəti xarakterizə edərək xatirə, düşüncə səciyyəsi daşıyır. Sadə, parlaq harmoniyalar fonunda sərbəst improvizə ruhunda musiqi ahəstə-ahəstə, necə deyirlər “axır”. Bu emosional ruh sonrakı inkişaf bölməsində, hətta dinamik ekspressiv kulminasiyada belə yenə də saxlanılır.

Lento ♩ = 50
Tutti

Violin və violonçelin solosu ilə və digər alətlərin triollarla verilən tersiyalı ifadəsi polifonik səslənmə yaradır.

I. Solo

Violin I: mp, 3, 4, 5, 6, Titi.

Violin II: mp, 3, 4, 5, 6, con sord.

Viola: p, div, 3, 4, 5, 6, uniss.

Violoncello: Solo, mp, 3, 4, 5, 6, uniss.

Double Bass: mp, 3, 4, 5, 6, uniss.

Sonda isə simli orkestrin tutti ifa etdiyi əsas mövzu surdinalı verilərək bir oktava yuxarıda, yəni zildə keçir.

Üçüncü hissə – final, xalq janr lövhəsi kimi qavranılır. Musiqini dinlədikcə mərd, şux obrazların, poetik səciyyəli lirikanın və xalq şənliyi lövhələrinin şahidi oluruq. Üçüncü hissəni və sonda səslənən kodanı əvvəlki hissələrin bir növ dramaturji inkişafının şux, sevincli yekunu hesab etmək olar.

Vivo ♩=138

Violin I: -

Violin II: mp, -

Viola: -

Violoncello: -

Double Bass: mp marcato, -

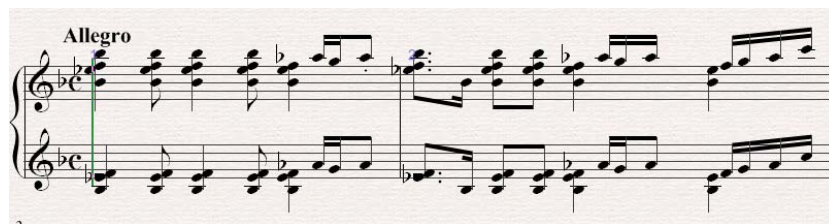


Bəstəkarın kamera orkestri üçün yazdığı bu simfoniya, ilk ifasından sonra Azərbaycan bəstəkarlarının beşinci qurultayındakı konsertin proqramına daxil edildi. O zaman bu əsər, dirijor N.Rzayevin idarəsi ilə Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin təfsirində uğurla ifa olundu. R.Mirişlinin valının ikinci əsəri tar ilə simfonik orkestr üçün Konsertdir. 1981-ci ildə yazılan bu əsərin premyerası 1985-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlarının altıncı qurultayında olmuş, əsərə Rafiq Kərimov dirijorluq etmişdir.

Ümumiyyətlə, milli musiqi alətimiz olan tar və simfonik orkestr üçün Konsert, son 50 ildə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında çox populyar bir janr olmuşdur və bu sahədə iyirmiyə qədər konsert yazılmışdır. Doğrudan da, tar ilə simfonik orkestr üçün Konsert janrı yeni olmaqla bərabər, həm də maraqlı bir sahədir. Yəni, qeyri-müntəzəm temperasiyalı quruluşa malik olan tarla simfonik orkestrin temperasiyalı alətlərini kamil şəkildə uzlaşdırıb sintez yaratmaq, Azərbaycan bəstəkarlarının nailiyyəti hesab olunmaqla yanaşı, tar alətinin bir daha dünya arenasında tanınmasına xidmət edir. Vaxtı ilə tarla notlu əsərlərin ifa olunmasının mümkünlüyünü sübut edən Ü.Hacıbəyli, bir alət kimi tarın ifa imkanlarının və perspektivlərinin genişliyini də qeyd etmişdir. İlk tar ilə simfonik orkestr üçün Konserti H.Xanməmmədov 1952-ci ildə Q.Qarayevin təklifi və rəhbərliyi ilə yazır. Sonralar bəstəkarlarımız konsert janrında yazdıqları əsərlər-

də milli zəmin və Avropa klassik musiqisinin sintezini müxtəlif şəkildə verərək rəngarəng nümunələr yaradırlar. R.Mirişli isə yazdığı orijinal səpkili Konsertdə artıq bu janrda qoyulan qaydaları təkrarlamır, belə ki, onun bu əsəri də xalq musiqisinin müasir ifadə vasitələri ilə istifadə olunması baxımından böyük maraq doğurur. Tar ilə simfonik orkestr üçün yazılmış Konsert parlaq, temperamentli Azərbaycan xalq musiqisinin muğam, mahnı və rəqs ünsürlərini özündə cəmləşdirən virtuoz kompozisiyadır. Bəstəkar fərdi və yaradıcı şəkildə milli melosdan, muğamlara xas olan sərbəst metroritmik xüsusiyyətlərdən və inkişaf prinsipindən istifadə edərək konsertin musiqisinə xüsusi məlahət, cazibədarlıq aşılayır. Əsərdə tarın partiyasında istifadə olunan özünəməxsus spesifik ştrixlər, ifa texnikası, tembr xüsusiyyətləri, konsertin fərdi üslubunu təyin etməklə ona təkraredilməz kolorit və tərəvətli səslənmə verir.

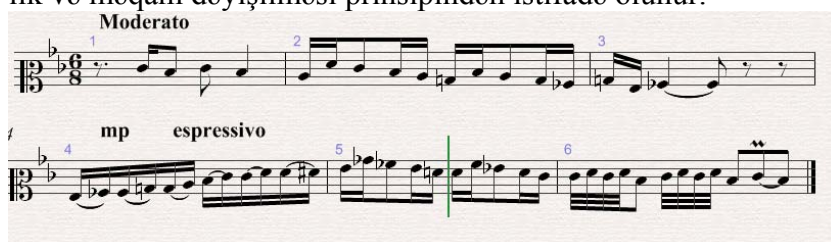
Üç hissədən ibarət olan bu konsert dinləyicidə mərd, işıqlı, lirik, bəzən isə qəmgin təəssürat yaradır. Xüsusilə, konsertin birinci hissəsi orkestrlə tarın dialoqu kimi verilərək inam, cəsarət mücəssəməsi kimi səslənir. Birinci hissə cəld tempdə aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta intonasiyalarına əsaslanan təntənəli orkestr girişi ilə açılır.



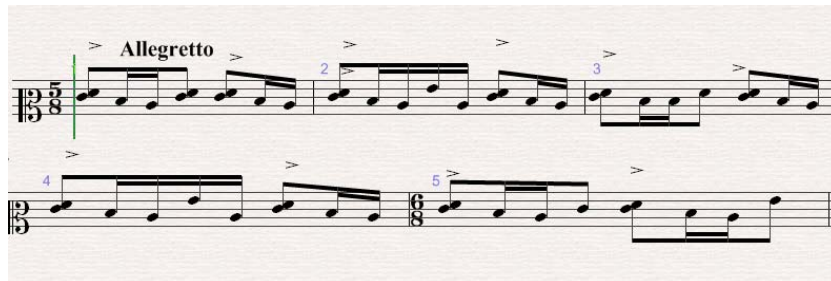
Solistin partiyasının daxil olması ilə başlayan əsas mövzu, orkestrin sinkopalı müşayiəti ilə verilir. Şur məqamında yazılan bu mövzu gah orkestrin partiyasında, gah da tardə keçərək, sanki “deyişmə” forması yaradır.



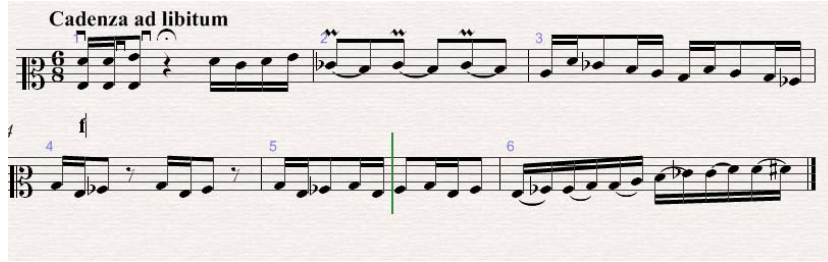
Mülayim tempdə verilən köməkçi partiya nəğmə səpkili həzin xarakter daşıyır. Burada period formasından, sekvensiyavari-lik və məqam dəyişilməsi prinsipindən istifadə olunur.



Ü.Hacıbəyli, xalq musiqisinin geniş sahələrindən biri olan aşiq musiqisinə, bəstəkar yaradıcılığına tükənməz qida və material verən mənbə kimi baxırdı. Belə ki, konsertin orta bölməsin-
də bəstəkar R.Mirişli, tardan sanki saz aləti kimi istifadə edərək
aşiq havalarına xas olan ikili səsin, yəni kvarta-kvinta ahəngləri-
nin eyni ucalıqda təkrarı və variantlı inkişaf prinsipini tətbiq
edir.



Tarın solo ifa etdiyi kadensiyada isə əvvəlki mövzuların intonasiyaları, o cümlədən muğam çalarları, sazın kvarta-kvinta ahəngləri virtuos səpkidə nümayiş etdirilir. Reprizada həm əsas, həm də köməkçi mövzular inkişafda şur məqamının yeni mayəsi ilə verilir.



İkinci hissə tamamilə sərbəst metroritmli improvizasiya xüsusiyyəti daşıyır.



Bəstəkar şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqimizin aparıcı janrı hesab olunan muğamdan öz əsərində yaradıcı şəkildə istifadə edir. Orkestrin fermatalı müşayiəti fonunda improvizə edilən “Segah” – “Şur” – “Segah” – “Cahargah” muğamlarının intonasiyaları yüksək dərin fəlsəfi təfəkkürün təzahürü kimi səslənir.

Konsertin finalında, üçüncü hissədə yenə şur məqamının intonasionaları bu dəfə rəqs ritmli melodiya tətbiq edilir. Bu əsərin orkestrləşdirməsi də çox maraqlıdır, istər tar ilə simfonik orkestr, istərsə də orkestrin ayrı-ayrı qrupları sanki bir-biri ilə “yarışır”. Orkestrin partiyasında Azərbaycan xalq çalğı alətlərini (kamançanı, balabanı, nağaranı və tütəyi) yamsılamanı eşitmək olar.



R.Mirişlinin tar ilə simfonik orkestr üçün “Konsert”i ilk ifadan respublikamızın virtuos tarzənlərinin diqqətini cəlb etmiş və onlar bu əsəri öz repertuarlarına salmışlar. “Konsert” eyni zamanda respublikamızın musiqi yönümlü orta ixtisas və ali məktəblərinin xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar siniflərinin tədris proqramında özünə layiqli yer tutur. R.Mirişli bu “Konsert”in titul vərəqində “Anam Adilə xanımın əziz xatirəsinə ithaf edirəm” sözlərini yazmışdır. Müqəddəs varlıq olan anaya həsr olunmuş bu “Konsert”, bəstəkarın ən müvəffəqiyyətli əsərlərindən biri hesab edilə bilər. Konserti YUNESKO-nun Səmərqənddə təşkil etdiyi musiqişünasların III Beynəlxalq simpoziumunda, həmçinin Daşkənddə Azərbaycan simfonik musiqi gecəsində özbək dirijoru Həqqnəzərovun idarəsilə simfonik orkestr və Respublikanın Xalq artisti, tarzən Ramiz Quliyev müvəffəqiyyətlə ifa etmişdir. Konsert, dirijor Ramiz Məlikaslanovun idarəsilə Azərbaycan televiziyası və radiosunun simfonik orkestri və R.Quliyev tərəfindən lentə yazılmış, radionun musiqi fonduna daxil edilmişdir.

Qeyd olunduğu kimi, R.Mirişli uzun illər Azərbaycan Tele-radio Verilişləri Komitəsinin xalq çalğı alətləri orkestri ilə

(hazırda orkestr Səid Rüstəmovun adını daşıyır) sıx yaradıcılıq əlaqəsi saxlamışdır. Bəstəkar bu orkestr üçün həm iri, həm də kiçik həcmli orijinal əsərlər, o cümlədən səs ilə orkestr üçün mahnılar yazmış, fortepiano üçün yazılmış əsərləri işləmişdir. Ümumiyyətlə, R.Mirişli tərəfindən Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox əsərləri, o cümlədən Ü.Hacıbəylinin “Zəfər himni”, Fikrət Əmirovun “12 miniatür”ü xalq çalğı alətləri orkestri üçün çox məharətlə alətləşdirilmişdir. Təsadüfi deyil ki, F.Əmirov R.Mirişlini bu əsərin II müəllifi adlandırmış, partiturada onun da adının yazılmasını tövsiyə etmişdir.

R.Mirişlinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı üç Konsertdən, 1 saylı Konserti (1965-ci il) xüsusilə vurğulamaq lazımdır. Çünki, bu janr o dövrdə yeni idi və bilavasitə xalq çalğı alətləri orkestri üçün hələ xüsusi Konsert yazılmamışdı. Bu konsertdə bəstəkar, xalqımızın zəngin musiqi xəzinəsindən bəhrələnərək muğam, xalq mahnı və rəqslərinin musiqi intonasiyaları və ritmləri, milli məqamlar əsasında tərəvətli musiqi lövhələri yaratmağa nail olmuşdur. Lakin bütün bunlarla bərabər əsərdə heç bir sitatçılıq yoxdur.

Konsertin birinci hissəsinin əsasını iki təzadlı mövzu təşkil edir. Birinci mövzu şur-çahargah məqamlarının səciyyəsinə daşıyaraq enerjili və coşqun xasiyyəti ilə diqqəti cəlb edir. İkinci mövzu isə olduqca lirik, poetik və səmimidir. Dinamik inkişafa malik olan hər iki mövzuda orkestrin alətlərinin qrupları bir-birini əvəz edərək elə bil ki, “yarış” səciyyəsi daşıyırlar. Dərin lirizmi, ifadəliliyi, oxunaqlığı ilə seçilən bu hissədə sevgi və məhəbbət obrazları lirik musiqi təranələrində öz əksini tapır. Üçüncü hissə final, xalqın bayram şənliyi səhnələrini açıb göstərir. Musiqidə rəqsvarilik, lirizm və təntənə səhnələri bir-birini əvəz edir. Bütün bunları müəllif, birinci hissədə olduğu kimi “Şur” və “Çahargah” muğamlarının intonasiyalarına söykənərək əldə edir. R.Mirişlinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı bu əsər, Bakıda açıq konsertdə, eləcə də radio və televiziyaadakı premyerasından sonra Tbilisidə keçirilən “Zaqafqaziya musiqi baharında” və sonra isə Azərbaycan bəstəkarlarının yubiley plenumunda müvəffəqiyyətlə ifa olunmuş, müəllifinə şöhrət gətirmişdir.

R.Mirişlinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı süitalarını da xüsusi vurğulamaq lazımdır. Bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi bu süitalarında vətənpərvərlik, gənclik və məhəbbət mövzularına müraciət etməsi bu əsərlərin adlarında çox aydın görünür: “Azərbaycan”, “Odlar yurdu”, “Naxçıvan musiqi lövhələri”, “Gənclik süitasi”, “Sevgilim” rəqs süitasi və s. Bəstəkarın xoreoqrafik prinsiplərə yaxın olan süitalarının hissələri nömrəli olduğu üçün, bu süitaların bir çoxu ayrı-ayrı nömrələr kimi də konsertlərdə ifa edilir.

Səhnə əsərləri

R.Mirişli başqa janrlarla yanaşı musiqili səhnə janrlarına da yaradıcılığı boyu müraciət etmiş və bu sahədə bir sıra dəyərli əsərlər yaratmışdır. Onun səhnə əsərləri sırasına 2 musiqili komediya, 3 operetta və respublikamızın müxtəlif teatrlarında tamaşaya qoyulan 40-dan çox əsərə yazdığı musiqi aiddir.

R.Mirişli hansı janrda yazırsa-yazsın həmişə xalq həyatını, müasirlərimizi tərənnüm edən keyfiyyətə yeni, orijinal əsərlər yaratmağa nail olur. Məhz bu keyfiyyətlər bəstəkarın 1981-ci ildə yazdığı “Qaçırılmış qız” musiqili komediyasında tam şəkildə öz əksini tapır. 1983-cü ildə Ş.Qurbanov adına Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulan bu musiqili komediya R.Mirişlinin ilk səhnə əsəridir.

Təməli professional musiqimizin banisi Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulan musiqili komediya janrında bu günədək çoxlu sayda əsər tamaşaya qoyulub və ekranlaşdırılıb. O musiqili komediyalar müvəffəqiyyətli, uzunömrlü olub ki, gözəl musiqisi ilə yanaşı, müraciət olunan mövzularda da dövrün aktual problemlərinə incəliklə toxunulub və məntiqi tənqid öz əskini tapıb. Bu mənada “Qaçırılmış qız” musiqili komediyasının müraciət olunduğu mövzu sovet dövrü, yəni 80-ci illər üçün çox aktual idi. Məhz o dövrdə institutu bitirdikdən sonra məzunların təyinatla göndərilən yerə getməkdən müxtəlif bəhanələrlə imtina etməsi və yaxud iş yerinə gedib şəraitə öyrənə bilməməsi kimi hallara çox təsadüf olunurdu. Musiqili komediyada baş verən hadisələrin

mərkəzində institutu yenidən bitirmiş iki gənc – mühəndis Eldar və ixtisasca həkim olan Pərvanə durur. Onların zərif bahar gülü kimi çiçək açan məhəbbətləri, süjetin əsasını təşkil edir və bütün hadisələr bunun ətrafında cərəyan edir. Komediyanın qəhrəmanlarından olan Pərvanə əvvəl təyinat üzrə kəndə getməkdən boyun qaçırır. Lakin, Eldara olan məhəbbəti onu dağ kəndi Qaradağa getməyə məcbur etsə də sonra o, kəndə gəldiyi üçün çox peşiman olur və darıxır. Belə deyirlər ki, kamil insan hər bir şəraitə uyğunlaşmağı bacarmalıdır, mənəvi cəhətdən kamilləşən Pərvanə də kənd camaatı ilə yaxınlaşır və dostlaşır. Bu mənada əməksevər, xeyirxah insanların – kəndin qocaman çobanı Xosrovun, sağıcı Qiyamətin Pərvanəyə böyük mənəvi təsiri olur. Sonda əsərin əsas ideya xətti olan məhəbbət qalib gəlir. R.Mirişli, “Qaçırılmış qız” musiqili komediyasının musiqisini yadda qalan gözəl melodiyalarla rəvənləndirir, o, əsərdə zəngin və rəngarəng melodiyalar vasitəsilə obrazların daxili aləmini açır və iştirakçıların müxtəlif əhval-ruhiyyələrini yerli-yerində canlandırır. Məhz bunun üçün də tamaşanın obrazlarının musiqi xasiyyətnaməsi gah lirik mahnı-romans, gah şux, oynaq mahnı-rəqs, gah da məzəli mahnı səciyyəsinə təqdim olunur. Xüsusilə, komediyanın qəhrəmanları Pərvanə və Eldarın, gənclərin məhəbbət lirikasını səciyələndirən təsirli, emosional musiqi nömrələri – ariya və ariozolar, mahnı və duetlər melodik cəhətdən olduqca cəlbedici və ürəyəyatımlıdır.

“Qaçırılmış qız” musiqili komediyasının quruluşçu rejissoru mərhum Rafiq Atakişiyevin maraqlı işi, səhnə mizanları bu əsərin ideyasının bədii təəcəssümünə, obrazların inandırıcı ifadəsinə şərait yaratmaqla bərabər, düzgün aktyor ansamblı seçməsinə də təmin etmişdir. “Qaçırılmış qız” musiqili komediyasını R.Mirişlinin bu janrda qazandığı yaradıcılıq nailiyyəti, Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulan ilk uğurlu səhnə əsəri hesab etmək olar. 90-cı illərin sonunda R.Mirişlinin İsi Məlikzadənin “Gəl qohum olaq” əsərinə yazdığı ikinci musiqili komediyası isə təəssüf ki, tamaşaya qoyulmamışdır və bu günə qədər öz səhnə təəcəssümünü gözləyən əsərlər sırasındadır.

R.Mirişli, 70 yaşından sonra operetta janrına daha böyük maraq göstərir və əlbəttə ki, bu yaşdan sonra daha da püxtələşən, təcrübəsi artan bəstəkar, 3 operetta yazır. O, 2005-ci ildə “Qısqanc ürəklər”, 2007-ci ildə Azərbaycan Dövlət Televiziyasının sifarişi əsasında “Bəylik dərsi”, 2010-cu ildə isə “Amerikalı kürəkən” operettalarını yazır.

Mövlud Süleymanlının “Yel Əhmədin bəyliyi” povesti əsasında yazılan “Bəylik dərsi” adlı bu əsərə, rejissor R.Həsənoğlu tərəfindən quruluş verilərək “Bəylik dərsi və ya keçmişdən gülməcələr” adlı teletamaşa hazırlanmış və həm də ekranlaşdırılmışdır. Filmin ssenari müəllifi M.Süleymanlı, quruluşçu rejissorlar R.Həsənoğlu və Ş.Qurbanəliyevdir. Çox istedadlı və təcrübəli aktyorların rol aldığı filmə Qazi-Koxa rolunun ifaçısı C.Novruzov, İ.N.Kamalın oynadığı İbn Qulam obrazı, şalvar tikib satmaqla məşğul olan Fatı rolunu canlandıran T.Əliyeva, papaq satmaqla özünü dolandıran Ağca – F.Mahmudova, gülməli bir cütlüyü canlandıran C.N.Kamal (Möylət), N.Allahverdiyeva (Xırda) və nəhayət sevgilisi ilə qovuşmaq üçün fırlıdaq işlədən Yel Əhməd (P.Məmmədrzayev), hər işi hesablayaraq görən Bolunun qızı Sarıcanın (D.Əliyeva) maraqlı aktyor oyunu diqqəti cəlb edir. Əslində “Keçmişdən gülməcələr” adlandırılan bu əsər, öz süjet xətti baxımından müasir həyatla da uzlaşır. Məsələn, keçmişdə kəndin torpaqlarını kimə gəldi satan Koxa, bir növ indiki bələdiyyə sədrləri ilə müqayisə oluna bilər. Müziklədə zərəfat səciyyəli incə və həssas məqamlar, Yel Əhmədin “Koxalığa gəlsəm ev də tikəcəyəm sənə” kimi vədlərinin isə özünü deputatlığa namizəd göstərənlərin seçicilərinə verdikləri yağlı vədlərə bənzədilməsi oxşayır.

Məlum olduğu kimi, mənəviyyat itkilərinin milli varlığı təhlükəyə sürüklədiyini duyan və xilas yolu kimi folklor yaddaşına müraciət edən qələm sahibləri arasında M.Süleymanlının orijinal və cəsarətli səsi, vaxtilə, hələ Sovetlər birliyi dövründə çox böyük ədəbi həyəcan və dalğalanma yaratmışdı. Milli kimlik, soykəmə qayıdış problemləri onun əksər əsərlərində diqqətçəkən yer tutur. Yəni həm R.Mirişli, həm də M.Süleymanlı öz sahələrində folklorə, milli örnəklərə bağlı olan sənətkar kimi tanınırlar. Bu

mənada “Bəylik dərsi” operettasının librettosuna yazılmış musiqi də əsərlə bir növ vəhdət təşkil edir. Yəni millətin, sadələvh insanların bu və ya digər şəkildə ələ salınmasının, var-yoxunun əllərindən alınmasının əsərin librettosunda istehzal şəkildə verilməsini, bəstəkar öz musiqi dili ilə orijinal şəkildə çatdırır.

Xalqın Koxa tərəfindən aldadılması, əvvəlcədən düşünülmüş plan əsasında fırldaqçı Koxanın yerini tutmaq və sevdiyi Sarıca ilə evlənmək üçün yel Əhmədin peyda olması, onun kasıb, vergi pulunu ödəyə bilməyən insanlara borc verməsi, daha sonra isə borc əvəzinə Sarıcanın onların torpaqlarını tələb etməsi əsərin süjet xəttini təşkil edir. Çətin anda isə var-dövlətini götürüb qaçmağa çalışan bu insanları nə yaşadıkları kəndin, nə də insanların taleyi maraqlandırır, yəni bütün dövrlərdə şəxsi mənafe və fərdi maraqlar ümumxalq maraqlarını üstələyir ki, məhz bu da əsərin əsas ideyasını, qayəsini təşkil edir. Bəlkə də əsərin yeganə müsbət qəhrəmanı olan Pəri, “kəndi viran qoyacaqsız, daş yağacaq üstümüzdə, qara daş, elimiz, obamız əldən gedir, düşməni üstümüzdə güldürməyin” söyləyərək insanları dava-dalaşı dayandırmağa çağırır.

R.Mirişlinin 2010-cu ildə Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulan Marat Haqverdiyevin librettosu əsasında yazdığı “Qısqanc ürəklər” operettası bu günədək teatrın daimi repertuarında yer alan tamaşalar sırasındadır. Əsərdə məhəbbət, ifrat dərəcəyə çatmış qısqanclıq qarşısında təhlükə altına düşür ki, bu da inciklik və ayrılığa gətirib çıxarır. Operettada yer alan cütlüklərin hər birinin timsalında qısqanclıq kimi neqativ bir hissin təqdim olunması, cəmiyyət həyatında onun geniş vüsət almasını göstərir. Bir-birlərini saf, təmiz hisslərlə sevən Emil və Səbinə, Natella və Mikayıl Murtuz oğlu, Leyla və Əjdər kimi cütlüklər arasında baş verən anlaşılmazlıqlar, qısqanclıq zəminində onlar arasındakı münasibətlərin müvəqqəti olsa da pozulması tamaşanın əsas qayəsini təşkil edir. İstefada olan polkovnik Mikayılın tibb bacısı Natella ilə evlənməsi üçün onu işdən çıxarıb evdə oturmasını tələb etməsi, əslində bu gün bir çox kişilərin maraqları ilə üst-üstə düşür. Natellanın yerinə xəstəxanaya həkim Emil Əmirlinin köməkçisi kimi nazirlik tərəfindən göndərilən Leyla

isə Emil ilə onun nişanlısı Səbinə arasındakı münasibətlərin pozulmasının səbəbkarı olur. Leylanın özü Əjdər adlı aktyoru sevsə də, anasının aktyorla ailə qurmağa razılığı olmadığı üçün o, yeni macərə axtarışına çıxır, həkim ilə nişanlısının arasını vurmaqla, Emillə sevgi münasibətləri qurmaq üçün onu restorana dəvət edir. Səbinənin uşaqlıq dostu olan qara Əjdər isə ona kömək etmək məqsədilə, nişanlısı ilə onun arasını düzəltmək üçün qadın libası geyinməyi qərara alır, Sara xanım adı ilə hamilə rolu oynamağa razı olur və həkim Emilin qəbulunda olarkən onun köməkçisinin sevdiyi qız Leyla olduğunu da özü üçün aydınlaşdırır. Hadisələrin sonrakı inkişafında onlara mane olmaq üçün Əjdər, Səbinəni kişi paltarı geyinməyə məcbur edir və onu restoranda həyat yoldaşı Zaur kimi təqdim edir. Restoranda olarkən operettanın digər təsadüfi personajları ilə tanışlıq (Zema, Elya, Makedon və s.) zamanı, göz önündə cəmiyyətdə avara, tüfeyli, mənəviyyatsız həyat tərzli keçirənlərin obrazları canlanır. Natella rolunun ifaçısı N.Orucova, Mikayıl rolunda çıxış edən İ.N.Kamal, Səbinə rolunu səhnədə canlandıran, geniş vokal imkanlarına malik olan N.Kərimova, Emil rolu ilə bu operettada çıxış edən F.Əliyev, həmçinin Leyla obrazını böyük ustalıqla səhnədə təcəssüm etdirən mərhum aktrisa X.Qafarova və Ç.Əhmədov səs imkanlarını, aktyorluq qabiliyyətlərini birləşdirərək istedadlarını nümayiş etdirməsi, operettanın baxımlı olmasında müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. 2006-cı ildə premyerası olan bu əsər, artıq 12 ildir ki, teatrda uğurla nümayiş olunur. Quruluşçu rejissor Y.Əkbərov, səhnə tərtibatı Əməkdar rəssam E.Qurban, quruluşçu baletmeysterlər Z.Ağayev və Y.Ağayeva, xormeyster V.Məstanovdur.

“Qısqanc ürəklər” tamaşasında birgə əməkdaşlıq edən M.Haqverdiyev və R.Mirişlinin növbəti uğurlu işi “Amerikalı kürəkən” operettası hesab olunur. Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulan “Amerikalı kürəkən” operettası ailə-məişət mövzusunda və real həyatda tez-tez rastlaşdığımız hadisələrdən bəhs edir. Tamaşanın süjet xətti xoşbəxt ailə həyatı qurmaq istəyən iki gəncin məhəbbəti və həyatda çoxlarının qarşısına sədd çəkən pul problemi üzərində qurulub. Qızın anasının övlə-

dını varlı bir insana ərə vermək niyyətindən xəbər tutan gənc ingilis dili müəllimi, özünü xarici neft maqnatı kimi qələmə verir və ailənin içinə daxil olur. Sonda isə bunun bir kələk olması, amma kələyin köməyiylə də olsa, gənclərin xoşbəxtliyə qovuşması aşkar olunur. Belə ki, hər zaman ideal hesab olunan saf məhəbbət, bütün maneələrə sinə gərə bilir. Tamaşanın əvvəlində bir toyu gözləyənlər, 4 toyun şahidi olurlar. XXI əsrin bəlası olan, maddiyyat və xaricdə yaşamaq naminə xarici vətəndaşlarla ailə qurmağa çalışan gənclər və ya bunu tələb edən onların acgöz valideynləri də M.Haqverdiyevin əsərində kinayəli zarafat tərzində tənqid olunaraq, R.Mirişlinin yazdığı gözəl musiqi nömrələri vasitəsilə (ariya, arioso, duet, mahnı, ansambl, xor və rəqs) tamaşaçıya çatdırılır.

Uvertüra ilə başlayan operetta, Vals tempində yazıldığı üçün xorun ifasının sədaları altında cütlüklər səhnədə vals oynayır. Tünzalə xanımın qızı Reyhan, sevdiyi oğlan-müəllim Kamran ilə ailə qura bilmir, çünki var-dövlət əsiri olan anası, onu imkanlı Cəlilə ərə vermək istəyir. Tünzalə xanım şəxsi maşını, villası, ticarət mərkəzi, şəhərdə obyektləri olan imkanlı, varlı bir kürəkən sahibi olmaq iddiasındadır. Buna görə qızını tez bir zamanda nişanlayıb, Cəlillə onun toyunu etməyə qərar verir. Kamranın dar ayaqda Reyhanı götürüb qaçıрмаq təklifinə isə qız, kəskin reaksiya verərək anasını yola gətirmək üçün ona başını işlətməklə bir çıxış yolu tapmasını söyləyir və onlar kələk quraraq evlənmək qərarına gəlirlər. Özünü Amerikada yaşayan biznesmen mister Azad kimi təqdim edən Kamran, Bakıya biznes əlaqələri üçün gəldiyini avaralar Cəmil və Bilala izah edir onların “Cibdə pulun olmayanda” adlı meşşan səpkili triosu səslənir.

Yanğınsöndürmə idarəsinin rəhbəri Orxan bəy isə təklikdən gileylənir və Tünzalə xanıma eşq elan edir. Tünzalənin şən mahnısı, Orxanın kədərli mahnısı, Cəmilin “gözəl gələcəyim öz əlimdədir” mahnısı, sənədləri imzalatmaq üçün Cəmil Balayeviçin evinə gələn Naza ilə yaşadıkları gülməli macəralar operettanı rəvnəqləndirir. “Eşq hər şeydən əzizdir, Şükr olsun Allaha” ifadələri ilə oxunan kvartetdə Tünzalə və Orxan, Reyhan və Azad iştirak edir. Ardınca isə caz səciyyəli musiqi ilə iştirakçılar rəqs edirlər.

Tempo di Valse

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Duetin musiqisi gözəl melodiya ilə rəvnəqləndirilir.

Piano

Tenor
Soprano

Yar gə - tir - di ba - har sə - ni Al - dı get - di yol - lar sə - ni
Mən i - tir dim ey yar sə - ni Göl - lüm qal - dı bu yol - lar - da

Cəmil isə onların yalanını ifşa edir və Reyhanın sevgilisinin ingilis dili müəllimi Kamran olduğunu onun parikini götürərək aşkar edir. Kamran, Bilal və Cəfərin növbəti trionu səslənir. El-çiliyə gedən zaman əvvəl bığlarını pul üçün qırxdıran, sonra isə qadın paltarını geyib Reyhanı qaçırmaya çalışan bu avaralar onların evlərinə gedir və baş verənləri öyrənirlər. Kamranı sevdiyini söyləyən Reyhan, evdən çıxıb getmək istəyəndə anası əsəbləşib infarkt keçirir. Orxan həkim dostu Eynullanı xəstəyə ilk tibbi yardım etməyə çağırır və həkimin mahnısı səslənir. Qoz mü-rəbbəsi ilə çay içən psixiatr ixtisaslı həkim, öz gülünc davranışı ilə həkim adını biabir edir. Cəlil Kamranı qabaqlamağa çalışır və

Tünzalə xanımın yas mərasimini öz üzərinə götürür. Tünzalənin ölümünə sevinən qonşu Səkinə isə öz şadyanlığını gizlətmir, Orxana müraciətlə “cavandır hələ eşqim” mahnısını oxuyur. Kamranın, Nazanın gəlişindən sonra Reyhan, Cəlil və Orxanın birgə oxuduğu kvintet səslənir. Cəlili gələcək uşağının atası kimi təqdim edən Nazanın sözlərini eşidən Tünzalə xanım oyanır, Cəlili və Səkinəni ikiüzlülükdə günahlandıraraq onları qovur. Anasının yaşadığına sevinən Reyhan və bütün bu hadisələrdən nəticə çıxaran Tünzalə xanım, nəhayət Kamranla Reyhana xeyir-dua verərək heç bir var-dövlətin saf, təmiz məhəbbəti əvəz edə bilməyəcəyini söyləyir. Kamranla Reyhanın dueti vals ritmində yazılmış, aşağı istiqamətli sekvensiya zəncirli melodiya ilə müşayiət olunur.

Final səhnəsində R.Mirişli sevimli yallı rəqsindən istifadə edir, yallı ritminin sədaları altında xorun musiqili komediyadakı sonuncu nömrəsi səslənir.

Məlumdur ki, teatr bədii yaradıcılığın ən geniş yayılan növü kimi insan mənəviyyatının formalaşmasında böyük rol oynayır, tamaşaların daha təsirli, bədii obrazlarını daha inandırıcı olmasında isə teatrda musiqinin rolu danılmazdır. İnsan qəlbinin ən incə tellərini belə dinləndirməyə qadir olan R.Mirişli musiqisi də respublikamızın bir çox teatrlarının səhnəsinə yol tapmış və tamaşaların həyatını, bədii gerçəkliyini əks etdirməsinə kömək edən ilham mənbəyi olmuşdur. R.Mirişli respublikamızın 10-a qədər teatrında səhnələşdirilən 40-dan çox tamaşaya musiqi yazmışdır. Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında S.Dağlının “Kölgələr sürünür”, Q.Rəsulovun “Qarabağ əfsanəsi”, Gənc Tamaşaçıları Teatrında Ə.Əylislinin “Mənim nəğməkar bibim”, İ.Məlikzadənin “Sağlıq olsun”, T.Elçinin “Qar qız”, İ.Coşğunun “Ana laylası”, N.Xəzrinin “Kiçik təpə”, Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram Teatrında H.Cavidin “Ana”, “Azər”, N.Hikmətin “Bayramın birinci günü”, M.Süleymanlının “Dəyirman”, K.Ağayevanın “Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir”, Gəncə Dövlət Dram Teatrında C.Cabbarlının “Almaz”, eləcə də Sumqayıt, Lənkəran, Xankəndi, Şəki, Mingəçevir və Ağdam dram teatrlarında səhnələşdirilən bir çox tamaşalara musiqi yazmışdır.

Mahnı yaradıcılığı

Ramiz Mirişli musiqinin bir çox janrlarına müraciət etsə də, bəstəkarı geniş dinləyici kütləsinə tanıdan bir-birindən gözəl, qəlbləri oxşayan, ürəkləri rıqqətə gətirən mahnılarıdır. Təsadüfi deyildir ki, öz qələmini ilk dəfə mahnı sahəsində sınayan və bütün həyatı boyu bu janra sadıq qalan R.Mirişli intonasiasına, mövzu rəgarəngliyinə görə bir-birindən fərqlənən çoxlu mahnı və romansın müəllifidir. Mahnı – R.Mirişlinin yaradıcılığının mühüm və aparıcı sahəsi olduğu üçün də təsadüfi deyildir ki, respublikamızın məşhur müğənnilərinin repertuarının əsasını onun mahnıları təşkil edir. Ş.Ələkbərova, Z.Xanlarova, F.Kərimova, İ.Quliyeva, Y.Səfərov, E.Rəhimova, Z.Rzayev, B.Da-daşova, A.Zeynalov, S.Cəfərov, R.Qasimov, N.Dostəliyeva, N.Teymurova, A.Bayramova, G.Əliyeva, A.Kazımova, və başqaları bəstəkarın mahnılarının ilk ifaçılarıdır. “Dalğalar”, “Ay qəlbi kövrək”, “Həyat, söylə, sən kiminsən”, “Səndən danışdı”, “Bir xumar baxışla”, “Oxu bülbül”, “Mən sənə neyləmişəm”, “Küsüb məndən”, “Bir könül sındırmışam”, “Günəşi gözləyirik” və s. bu kimi mahnılar çoxdan xalqın könlünü oxşayan, hər kəsin dillər əzbəri olan tərənalərə çevrilmişdir. Bəstəkarın mahnıları dünya arenasına yol taparaq, yalnız Azərbaycan müğənniləri arasında deyil, həmçinin respublikamızdan kənarda – İranda, Türkiyədə və Ərəb ölkələrində bu torpağın zəngin mədəni sərvəti kimi özünə dərin rəğbət qazanmışdır. Türk müğənniləri Neşe Karaböcek, Ajda Pekkan, Mustafa Kaya, Gülay, Sibel Can, Fateh Kısaparmak repertuarlarındakı R.Mirişli mahnılarını sevmə-sevə oxuyurlar.

Ümumiyyətlə, mahnı, sözün həqiqi mənasında tez qavranılması baxımından və bədii estetik təsir gücünə görə xalq arasında ən çox sevilən janrdır. Poeziya və musiqinin vəhdətindən yaranan nəğmələrimiz haqqında hələ XIX və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ziyalılarından böyük alim və maarifçi H.Zərdabi “Əkinçi” qəzetində yazırdı ki, nəğmə, şeir və musiqi ilə xalqı tərbiyə etmək, onlarda vətənpərvərlik hissini coşdurmağa xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. Təsadüfi deyildir ki, bütün xalqı elmə,

mədəniyyətə və maarifə dəvət edən H.Zərdabi, nəğmələrin tərbiyəvi əhəmiyyətini nəzərə alıb Azərbaycanda ilk dəfə nəğmə məcmuəsini çap etdirmişdir. Azərbaycanda kütləvi mahnının ilk nümunələrini dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli yazmışdır. Ondan sonra S.Rüstəmov, T.Quliyev, C.Cahangirov, R.Hacıyev və başqaları rəngarəng, yüksək səviyyəli mahnıları ilə bu janrı inkişaf etdirmiş və təkrarsız nümunələr yaratmışlar. 60-cı illərdə bu estafeti müvəffəqiyyətlə qəbul edib aparmağı bacaran istedadlı R.Mirişli də mahnı janrında ən qiymətli, sevilməyə layiq olan fərdi nümunələri ilə xalqımızın qəlbinə yol tapmış, poeziyamızın incilərinin nəğmələrdə yaşamasına şərait yaratmışdır. R.Mirişlinin mahnılarında istifadə etdiyi mövzular çox maraqlı və aktual olmaqla yanaşı, həm də rəngarəngdir. Onun mahnılarında Vətən, Azərbaycan təbiəti və onun əsrarəngiz gözəllikləri, məhəbbət lirikası, əmək qəhrəmanları, gənclik, bayram əhval-ruhiyyəsi, və uşaq mövzuları və s. tərənnüm olunur. Bəstəkar öz mahnı yaradıcılığında günün vacib məsələlərinə toxunan şeirlərə əsaslanır. Bunun üçün də o, bütün yaradıcılığı boyu mahnı janrının spesifikasiyasını gözəl duyan şairlərin şeirlərinə müraciət edir. Bəstəkarın zövqünə H.Cavidin, M.Arazın, F.Qocanın, B.Vahabzadənin, İ.Səfərlinin, S.Rüstəmin, D.Mustafayevin, N.Həsənzadənin, R.Zəkanın, M.Aslanın, V.Məmmədovun, V.Əhmədin, S.Vəliyevanın və başqalarının şeirləri uyğun gəlir. “Dağlar”, “Xəyalə döndü”, “Azərbaycan”, “Doğma diyar”, “Vətənimdən”, “Sənin vüqarın mənəm”, “Arazım”, “Küsüb məndən”, “Səadət”, “Açıl, bənövşəm, açıl”, “Sevdalandım yaz gələndə”, “Qızqayıt”, “Yaşamaq gözəldir”, “Mavi dünya”, “İlahi” və s. bu kimi məşhurlaşan mahnılar, doğrudan da, bu şairlərlə bəstəkarın birgə yaradıcılıq uğuru hesab oluna bilər.

Xalq yaradıcılığından bəhrələnən bəstəkar R.Mirişlinin mahnı janrında məhz özünəməxsus dəsti-xətti, musiqi dili, fərdi üslub xüsusiyyətləri vardır. O, hər bir mahnı üçün yeni ştrixlər, ifadə vasitələri, harmonik, melodik və ritmik çalarlar tapır ki, bunlar da yalnız R.Mirişliyə məxsus kolorit və ahəngə malikdir. Yəni özünəməxsus mahnı üslubu yaradan bəstəkarın mahnılarının ilk notlarından bu tərənnənin məhz R.Mirişliyə məxsus olduğunu

hiss edirsən. R.Mirişli öz mahnılarında mövzunun spesifikasına uyğun olaraq müxtəlif Azərbaycan məqamlarından, yönəlmələrdən, modulyasiyalardan orijinal şəkildə istifadə edərək çox maraqlı nümunələr təqdim edir. Onun müxtəlif illərdə çap olunan mahnı məcmuələrinin adları belədir: “Mahnılar”, “Sənin birçə təbəssümün”, “Azərbaycan, dünyam mənim”, “Oxu tar”, “Dalğalar”, “Mənim ömrüm”, “Analar və laylalar”.

Mövzu və ideya məzmununa görə bəstəkarın mahnı yaradıcılığını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar: Vətən haqqında mahnılar, məhəbbət mövzusunda mahnılar, Azərbaycan təbiəti, onun əsrarəngiz gözəlliyini əks etdirən mahnılar, əmək qəhrəmanlarına həsr edilmiş mahnılar, ana mövzusunda yazılmış mahnılar, mahnı-balladalar, gənclik mövzusunda mahnılar, bayram mahnıları, uşaq mövzusunda mahnılar və s. Vətən və onun gözəlliklərini tərənnüm edən mahnılardan danışarkən, bəstəkarın “Azərbaycan, dünyam mənim”, “Bakının gecəsi”, “Naxçıvan tərənəsi”, “Arazım”, “Vətənimсэн”, “Qızlar bulağı”, “Doğma diyarım” və s. populyar mahnıları diqqət mərkəzində tutur. Adları çəkilən bu mahnıların sözləri müxtəlif yaradıcılıq manerasına mənsub olan şairlərin qələminin məhsulu olub, R.Mirişlinin bəstəsində Vətənin gözəllikləri musiqi dili ilə əks etdirilir, bu axıcı, emosional musiqinin təsiri ilə hər söz, hər ifadə və kəlmələr də obrazlaşır, tərəvətlənir. M.Arazın “Azərbaycan, dünyam mənim” şeirinə bəstəkarın bəstələdiyi mahnıda yaşadığımız yurdun böyüklüyü, əyilməzliyi, yaradıcılıq lövhələri ön plana çəkilir. Vətəni tərənnüm etmək üçün bəstəkar bu mahnıda şur məqamını seçir, mahnının əvvəlində və nəqarətində isə aralıq məqam hicazdan da bacarıqla istifadə olunur. “Azərbaycan, dünyam mənim” mahnısı “çağırış” səciyyəli, ağır templi girişlə başlayır. Bunun üçün də müəllif, müşayiətin fakturasında “pedal” akkordlardan istifadə edir.

Largo

1 2 3 4

mf *sf*

Qa-ya-lar-da bi-tən çi-çək çi-çək-lik-də bir qa-ya tək.

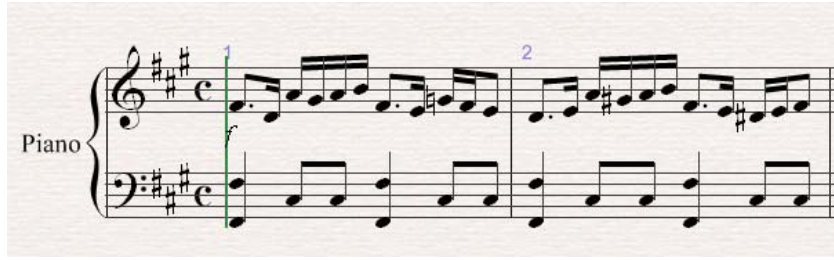
5 6 7

Ul-duz-la-ra səs dü-şə-cək, A-zər-bay-can,

8 9

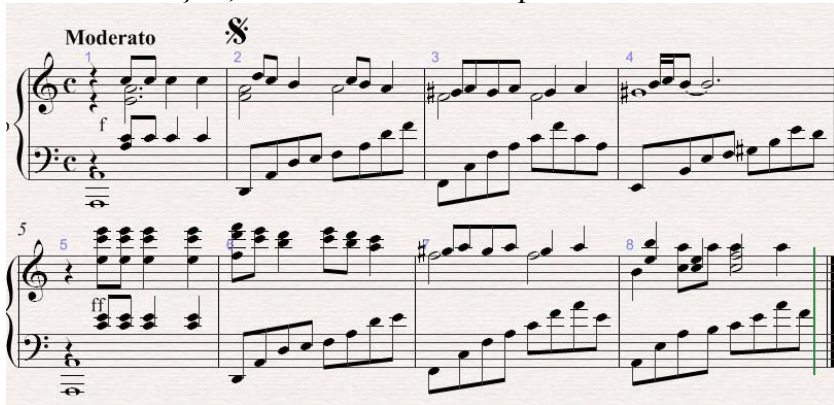
dün-yam mə-nim

Instrumental “Giriş” parçasından sonra təntənəli – Maestoso tempində mahnının melodiyası səslənir. Maraqlıdır ki, müəllif Azərbaycanın tərənnümünü məhz əvvəldə mahnının öz ritmində verir. Belə ki, müşayiət solo kimi çıxış edərək, özündə yallıya məxsus şən, şux xarakteri təcəssüm etdirir, sanki müşayiətdə zurnanın instrumental sədaları eşidilir.



İki musiqi parçasına bölünən nəqarətdə, birinci parça “Giriş”in melodiyası əsasındadirsə, ikinci parça yenidir və mahnı şən əhval-ruhiyyəli sonluqla bitir.

R.Mirişlinin “Naxçıvan təranəsi” (İ.Səfərli) mahnısının sözlərində və musiqisində Naxçıvanın simasında bütün Azərbaycana sonsuz bir məhəbbət və tükənməz sevgi duyğusu hiss olunur. Mülayim tempdə yazılan və instrumental müqəddimə ilə başlayan mahnının melodiyası nəqarətin ikinci hissəsinin melodiyasından alınmışdır, bu üsulun özü də xalq mahnılarına əsaslanır.



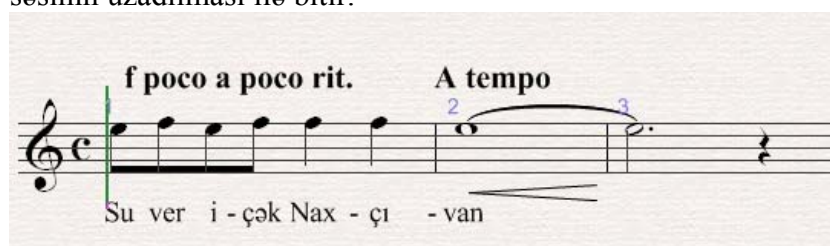
Mahnının əsas kupletində tərkibin intonasiyalarına əsaslanan cümlədən sonra, mayeyi-şüştər intonasiyalarından istifadə olunur, yəni R.Mirişli xalq mahnılarında işlənən bu cəhəti də mahnıya tətbiq edir.



Tamamlayıcı pillənin bir oktava yuxarı diapazonundan başlanan nəqarətdə ilk dörd xanədə “mi” notu ətrafında gəzişilir və ondan bir ton aşağı pillədə dayanılır, II dörd xanə isə həmin musiqi düzümünün sekvensiyasından ibarətdir.



Adətən, bəstəkar Vətəni tərənnüm edən mahnılarda istifadə etdiyi üsulu tətbiq edir, kodada (3 xanə) vokal partiya zıl “mi” səsinin uzadılması ilə bitir.



R.Mirişlinin şair F.Qocanın sözlərinə yazdığı “Vətənim sən”, “Arazım” mahnılarında da yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, doğma diyarın gözəllikləri vəsf olunur. Əgər “Arazım”, mahnının spesifikasiyasına uyğun olaraq şüştər məqamına əsaslanırsa, gümrah, şən xarakterli musiqidən ibarət olan “Vətənim sən” mahnısı, məqam etibarı ilə çox maraqlıdır. Azərbaycan xalq rəqs və mahnıları

üçün səciyyəvi olan 6/8 ölçüsündə yazılan, “Orta segah” muğamı üçün əsas tonallıq sayılan mi segahdakı mahnı, segahın mayəsinə və şikəsteyi-farsa əsaslanır.

Giocoso

p
mf

1 2 3 4

Dağ gül-lə-ri min rəng ça-lır xa - lı ki - mi

Mahnının nəqarətində məqam dəyişkənliyi, ötəri modulyasiya yaranır və mayeyi-şüştərin mayəsinə (lya) kadans verilir. Nəqarətin ikinci bölməsində yenidən mayeyi-segaha qayıdılır.

1 2 3 4 5 6 7 8

A - na tor - paq a - na di - yar, sən mə - nim - sən
Öm - rüm, gü - nüm, ru - hum, ca - nım, və - tə - nim - sən

R.Mirişlinin yaradıcılığında məhəbbət mövzusunda yazılmış lirik mahnılar, demək olar ki, çoxluq təşkil edir. Bəstəkarın F.Qocanın sözlərinə “Səni sevən baxışlar”, “Küsüb məndən”, “Səni tapdım”, “Yaman gözəlləşmişən”, “Səndən danışdı”, “Sənin bircə təbəssümün”, “Ay qəlbi kövrək”, “Bir xumar baxışla”, “Azərbaycan gözəlləri”, “Lirik mahnı”, D.Mustafayevin sözlərinə “İlk sevgi”, “Dağlar qızı”, “Sevgi gülləri”, S.Rüstəmin sözlərinə “İnandım”, N. Həsənzadənin sözlərinə “Dedi tələsmə”, B.Vahabzadənin sözlərinə “Sənin vüqarın mənəm”, R.Zəkanın sözlərinə “Səadət”, A.Rəsulun sözlərinə “Nazlı qız” və s. mahnıları bu mövzuda yazılmış lirik səciyyəvi sənət əsərləridir. “Küsüb məndən” mahnısında xalqımıza xas olan yüksək əxlaqi, etik sərvət kimi səcdə edilən məhəbbətdən danışılır. Bu mahnının

sözlərində yarından incik düşən bir gözəlin canlı obrazı və sevən qəlbin kövrək çırpıntıları var. Mahnının məzmunundan irəli gələrək həzin intonasiyaya və mülayim tempə malik “Küsüb mən-dən” mahnısında bəstəkar, melodiya bu xarakteri vermək üçün segah məqamına müraciət etmişdir.



Bəstəkar bu mahnıda segah məqamından iki tonallıqda (sol diyez və re diyez) istifadə edir, əsas kuplet şikəsteyi-fars aralıq məqamına əsaslanır.

Ramiz Mirişlinin 1971-ci ildə İslam Səfərlinin sözlərinə yazdığı “Bir könül sındırmışam” mahnısı 40 ildən artıqdır bəstəkarın sevilən mahnılarından biri kimi bir çox populyar müğənnilərin repertuarının bəzəyinə çevrilmişdir.

“Sənin bircə təbəssümün” (söz. F.Qocanıdır) mahnısında məhəbbət və bahar fəslinin doğurduğu duyğular əsas rol oynayır. Mahnıda bu hissləri ifadə etmək üçün bəstəkar bayatı-şiraz və nişibi-fərazdan istifadə edir.



F.Qocanın məhəbbət mövzusunda yazdığı şeirlərilə R.Mirişlinin mahnılarının vəhdət tapmasının əsas xüsusiyyətlərindən biri ondan ibarətdir ki, burda sevən aşiq qəlbi ilə təbiət arasında sıx bir harmoniya var. Onun bu mövzuda yazdığı mahnılarda insan və təbiət gözəlliyi eyniləşdirilərək vəhdətdə verilir. “Səni tapdım” mahnısında bəstəkar xarakter dəyişkənliyini olduğu kimi vermək məqsədi ilə üç müxtəlif məqamdan (şur, segah, çahargah) istifadə edir.

R.Mirişlinin məşhur “Dalğalar” (İ.Səfərli) mahnısında da təbiətlə sevgi hissləri qabarıqlıqla uyğunlaşdırılmışdır. Şairin təcəssüm etdirdiyi obrazları incə, kövrək musiqi sədaları ilə açmağa nail olan bəstəkar, “Dalğalar” mahnısında mülayim temp və “Segah” muğamının intonasiyalarını əsas götürür, müəllif həm də segahın bir deyil, bir neçə şöbəsinin intonasiyalarından bəhrələnilir. Mahnının əsas kupletini dinlədikdə əvvəl mayeyi-segah, sonra isə şikəsteyi-fars şöbələrinin,

Moderato

Siz qay - nar hə - yat - sı - nız nəğ - mə - yə qa - nad - sı - nız

nəqarətdə isə yenə mayeyi-segah təranələrinin şahidi oluruq. Bu da təsadüfi deyil, çünki Ü.Hacıbəylinin təbirincə desək, “bədi ruhi təsir cəhətdən “Segah” dinləyicidə məhəbbət hissi oyadır”.

Sev - gi - lim də - niz - də - dir,

ağ yel - kə - ni üz - də - dir.

Məhəbbət mövzusunda “Sevgi gülləri” (D.Mustafayev) mahnısında isə bayatı formasından (bayatıya məxsus olan hər misrada yeddi hecalıq, birinci, ikinci, dördüncü misraların həm qafiyə olması prinsipi) istifadə olunmuşdur. Bəstəkar mahnının musiqisi üçün yallı ritminə əsaslanan təntənəli temp seçmişdir. Sanki mahnını solist deyil, xor qrupu ifa edir. Bəstəkar

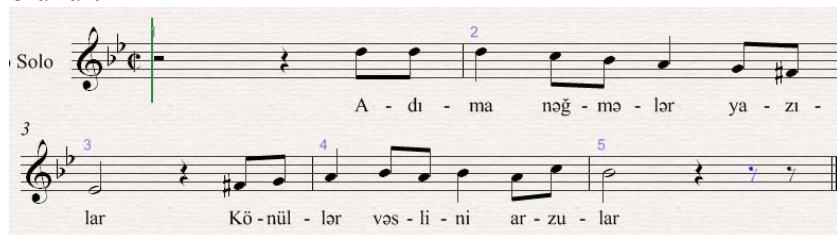
kupletin əvvəlində şur məqamına istinad edir, nəqarət bölməsində isə segahın şikəsteyi-fars aralıq məqamının səciyyəvi intonasiyalarından istifadə olunur. Müəllif “hey” nidaları ilə şikəsteyi-farsın istinad pilləsini qeyd edir”.



R.Mirişlinin mahnılarından bir neçəsi duet ifası üçün bəstələnmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, R.Mirişli öz yaradıcılığında mahnı-duetə müraciət edən ilk bəstəkardır. Mahnı-plakat, mahnı-şəkil, mahnı-monoloq kimi səciyyələndirilən vokal miniatürlər – “Günəşi gözləyirik”, “Səadət”, “Xoş səhərlə yaşayır”, “Ulduzlar”, “Həyat, söylə, sən kiminsən” duet-mahnılar ilk ifadan dinləyicilərin qəlbinə yol tapmış, onların sevimlisi olmuşdur. C.Cabbarlının sözlərinə yazılmış fəlsəfi səciyyə daşıyan “Həyat, söylə, sən kiminsən” duet mahnısı mənalı bir dialoqu xatırladır. “Səadət” mahnısında isə (sözləri R.Zəkanındır) məhəbbət, xoşbəxtlik, xeyirxahlıq kimi nəcib, mənəvi hisslər özünəməxsus bir tərzdə qələmə alınmışdır. Bu mahnının sözlərində gələcəyə inamlı baxış, ümüd və arzularla yaşamağı təlqin edən bir ideya vəsf edilir. Estrada musiqisi səciyyəsində bəstələnmiş bu mahnı, estrada orkestrinin müşayiəti ilə lentə yazılmış və radionun fonduna daxil edilmişdir. Bəstəkar artıq girişdə bu mahnının ümumi ruhu, əhval-ruhiyyəsinə uyğun, estrada ruhlu mahnılar üçün səciyyəvi olan sinkopalı ritmik formul seçmiş, əsas kupletdə “Bayatı-şiraz”ın intonasiyalarına əsaslanmışdır.



“Səadət, səadət, səslərəm səni” sözləri ilə başlanan nəqarət-dəki nida səsləri bir növ səadətə çağırış əhəmiyyəti kəsb edir. Nəqarətin ikinci hissəsində isə ziqzaqlı melodik hərəkət təqdim olunur.



R.Mirişli Azərbaycan təbiəti və onun füsunkar gözəlliklərini “Söz qoşaq təbiətə” (M.Araz), “Bizim dağlar” (H.Cavid), “Ulduzlar”, “Günəşi gözləyirik”, (Ə.Əlibəyli), “Gəldi xoş bahar” (F.Qoca), “Sənsən ürəyim” (T.Bayram), “Oxu bülbül” (İ.Coşğun) və s. mahnılarında əks etdirir. “Gəldi xoş bahar” mahnısında fəsillərin gözəli olan baharın gəlişi tərənnüm olunur. Belə ki,

təbiəti qış yuxusundan oyadan baharın gəlişi ilə çiçəklər açılır, qaranquş nəغمə deyir, onun nəغمələri hər yarpağa, hər gülə təravət verir. Bu məzmunu musiqidə lirik təranələrlə əks etdirən bəstəkar, “Humayun” muğamının şüştər və tərkib şöbələrinin intonasiyalarına əsaslanır. Nəqarətdə isə o, “Humayun”un muğam ifasına xas olan kadensiya səslənmə ünsürünü olduğu kimi saxlayır.

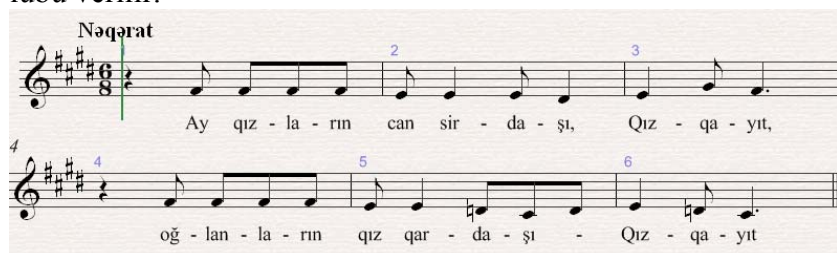


Bəstəkar “Sənsən ürəyim” mahnısında bayatı-şiraz məqamına istinad edirsə, “Oxu bülbül” mahnısında şaqraq nəغمələri ilə aləmi bəzəyən bülbülə müraciət edərək musiqini “Şüştər” muğamının intonasiyaları ilə verir, tamamlayıcı tondan yarım kadans, mayədən isə tam kadans kimi istifadə edir.



R.Mirişli əmək mövzusunda da müraciət etmiş, “Şəfalı əllər” (sözləri M.Yaqubundur), “Şirvanın gözəlləri”, “Lənkəranın qızları”, “Gülsürə”, (sözləri F.Qocanıdır), “Çoban tütəyi”, (sözləri H.Cavidindir), “Yaşa zəhmətlə”, “Fəhlə haqqında mahnı” (sözləri M.Arazındır), “Qızqayıt” (sözləri R. Zəkanındır) və s. mahnılarını yazmışdır. “Qızqayıt” haqqında yazılmış mahnı, pambıq ustası, əmək qəhrəmanı Q.Həsənovaya həsr edilsə də, mahnının ümumi ruhu bütün Azərbaycanın əmək qəhrəmanlarının halal və şərəfli əməyindən bəhs edir. Bəstəkarın şur məqamından istifadə etdiyi mahnının əsas kupletində sözlə musiqi kəsilə-kəsilə oxunursa, nəqarət hissəsində isə hər nota demək olar ki, bir heca dü-

şür. Refren xüsusiyyəti daşıyan nəqarətdə bir növ rəqətiyyətlik üslubu verilir.



R.Mirişli öz mahnı yaradıcılığında Ana mövzusunə da müraciət edərək İ.Coşğunun sözlərinə “Sən olmasaydın” və M.Arazın sözlərinə “Ana qəlbi” mahnılarını yazır. Bu mahnını bəstəkar $\frac{3}{4}$ ölçüdə, vals ritmində yazmışdır. Ananı vəsf etmək üçün R.Mirişli segah məqamını əsas götürmüş, “Orta Segah”ın tonallığı olan mi segahdan istifadə etmişdir. R.Mirişli “Segah” muğamının intonasiyaları əsasında yazdığı ballada səciyyəsi daşıyan bu mahnı üçün örnək, onun sələfi C.Cahangirovun “Segah”a istinadən yazdığı məşhur “Ana” mahnısı olmuşdur. “Ana qəlbi” vokal-miniatüründən başqa R.Mirişlinin yaradıcılığında digər mahnı-balladalar da vardır ki, onlardan “Oxu tar” (sözləri M. Müşfiqindir), “Nəsimi” (sözləri İ.Səfərlinindir), “Atalar” (sözləri M.Arazındır) və başqalarını qeyd etmək olar. “Oxu tar” balladasında böyük, nakam şairimiz M.Müşfiqin ruhunun tərcümanı olan tarın geniş imkanlarından, onun füsunkarlığından danışılır, Azərbaycan musiqisinin ecazkarlığı, onun ölçüyəgəlməz mənə dərinliyi aparıcı rol oynayır. R.Mirişli, “Segah” üstündə yazdığı bu mahnı-balladasında melodiyanın ahəngi gözlənilməz dönmələri, qalxmaları, enmələri ilə diqqəti cəlb edir.



Zümzümə fonunda qadın səsi (alt) dalğalanıb ətrafa yayılır. Onun oxuduğu musiqi cümləsi “Manəndi-Müxalif” şöbəsinin intonasiyalarını özündə əks etdirir.

The musical score is for a female voice (alt) in 4/4 time. The melody is characterized by a wailing, oscillating quality, typical of the 'Manəndi-Müxalif' style. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left and right hands. The lyrics are written below the vocal line.

O - xu, tar! O - xu, tar! Sə - sin -dən ən lə -

tif şeir - lər din - lə - yin

Sonra ona kişi səsi (tenor) qoşulur və bu səs zilə qalxır, həzin musiqinin yerini fərəh, şadlıq bildirən çahargah-müxalif üstündə qurulmuş xoş avaz tutur.

The musical score is for a male voice (tenor) in 4/4 time. The tempo is marked 'Piu mosso'. The melody is more rhythmic and joyful, contrasting with the previous section. The piano accompaniment includes chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal line.

Piu mosso

p

f

Zi - lin var, və - sə - tin, bə - min var,

3

4

Sə - nin də quş - la - rın də - min - dən ay - rı -

5

6

lan bir öz - gö də - min var.

“Gənclik” mövzusunda bəstəkar R.Mirişli iriformalı əsərlərində olduğu kimi, mahnı yaradıcılığında da geniş yer verir. “Əsgər andı” (M.Araz), “Xoş səhərlə yaşayır” (Y.Həsənbəy), “Gənlik mahnısı” (F.Qoca) kimi nümunələrdə gəncliyə xas olan mənəvi keyfiyyətlər öz əksini tapmışdır. Marş ritmində yazılmış “Əsgər andı” mahnısında gənclərimizin mərdliyindən, bu vətənin, bu torpağın yolunda əyilməzliyindən, cəsurluğundan danışılır.

R.Mirişlinin maraqlı mahnılarından biri də Z.Vəfanın sözlərinə bəstələdiyi “Vətən harayı” mahnısıdır. Mahnının əvvəlində bayatı-şiraz məqamında səslənən həzin, kədərli musiqi sədaları işğal olunan torpaqlarımızın müqəddəratının narahatlığını çəkən, damarlarında azərbaycanlı qanı axan hər bir insanın vətən həsrəti, yangısı kimi səslənir. Gözəl səsə malik olan müğənni, A.Zeynalov bu mahnını ürək ağrısı, yanarlıqla ifa edərək insan qəlbinin ən incə tellərini belə rıqqətə gətirir.



Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında çox az istifadə olunan humayun məqamına R.Mirişlinin bir neçə mahnısında (“Gəldi xoş bahar”, “Həyatım gəl” və “Mavi dünya”) rast gəlmək olar. “Mavi dünya” (sözləri V.Əhməd) mahnısı “Humayun” muğamının intonasiyalarını daşısa da, burada Azərbaycan bəstəkar mahnılarında çox az işlədilən qarışıq, 5/8 ölçüsündən istifadə olunub və klassik rondo formasına müraciət edilib. Aşağıdakı nümunədə rondonun refreni kimi verilən musiqi parçası göstərilir.

Allegretto

mp

mf

Şi - rin rö - yam - san, gü - lüm, rə - nam - san, ma - vi dün - yam

mf

san!

san!

R.Mirişlinin F.Qocanın sözlərinə yazdığı “Bayram axşamlarında” mahnısının sözlərində və musiqisində “Novruz” bayramı, canlı bahar bayramı tablosu yaradılmışdır. Bəstəkar bir çox mahnılarında olduğu kimi bu mahnısında da yallı ritminə, yallılara xas olan şur məqamının intonasiyalarına əsaslanmışdır.



Maraqlıdır ki, R.Mirişli kupletdə məqam dəyişkənliyi prinsipindən də istifadə edir, şurdan rast məqamına ötəri modulyasiya baş verir.

Sonra əsas kupletdə olan musiqi bir ton aşağı segah məqamında təkrarlanır. Nəqarətin ikinci bölməsi kupletin ikinci bölməsi ilə eynidir. Forma etibarı ilə mahnını belə sxemdə göstərmək olar:

Kuplet nəqarət

A + B S + B

Burada “B” refren əhəmiyyəti kəsb edir. Lad-məqam etibarı ilə biz mahnıda üç məqamın qarşılaşdırılmasını görürük: rast – şur – segah – şur. Bu üç məqam Azərbaycan lad nəzəriyyəsinə görə qohum hesab olunurlar.

R.Mirişlinin yuxarıda təhlil olunan müxtəlif mövzularda yazdığı mahnılardan başqa, bir neçə mahnısını – “Bu nə nazdı”, (F.Qocanıdır), “Yox deyə-deyə”, “Dedi tələsmə” (N.Həsənzadə), “Səhər, günorta, axşam” (E.Borçalı) zarafət xarakterli məzəli mahnılara aid etmək olar.

R.Mirişli müstəqillik illərində yazdığı mahnılarda dini mövzuya, bütün müsəlmanların qəbul etdiyi islam dünyasına dəfələrlə müraciət edir. Bu, məncə, artıq kamil bir insanın həyata baxışı, səcdə etdiyimiz, inandığımız, qaydalarına əməl etdiyimiz islam dininə müsbət münasibətdir. Bəstəkarın F.Qocanın sözlərinə “Ulu tanrım”, B.Vahabzadənin sözlərinə “İlahi”, M.Aslanın “Ya Rəbbim”, S.Vəliyevanın sözlərinə “İlahi” və N.Gəncəvinin sözlərinə yazdığı “Varlığın zinəti” mahnıları bu qəbildəndir. Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasından “Peyğəmbərin tərif”indən bir hissəyə R.Mirişlinin bəstələdiyi bu əsər xor və solist üçün yazılmış musiqili-poetik kompozisiyadır. Məhəmməd peyğəmbərə ithaf olunmuş “Varlığın zinəti” adlı bu əsər, bütün müsəlmanları ibadətə səsləyən “Azan” çağırışı ilə başlayır. Proqramlı kompozisiyada, “azan”ı təsviri xüsusiyyət daşıyan küləyin səsi və vıyılması müşayiət edir. Professor V.Məmmədəliyev isə muğam intonasiyaları ilə müqəddəs kitabımız “Qurani-Kərim”dən ayələri qiraət edir. “Allahu-əkbər” nidaları ilə başlayan əsərdə “Segahın” “Muxalif” şöbəsinin intonasiyaları eşidilir. “Çahargah” muğamının sədaləri altında və orqan punktu vasitəsilə sanki ziyarətə gedən zəvvarların karvanının addım səsləri verilir. Musiqidə sona qədər dəvələrin addım səsləri, zıncırov cingiltisinə bənzər səslər eşidilir. Nizami poeziyasını musiqidə yeni tərzdə təcəssüm etdirən bu möhtəşəm əsəri Azərbaycanın

Xalq artisti A.Zeynalov və xor ifa edir. Solistin ifa etdiyi partiyanı xor zildə və ya bəmdə imitasiya edərək əsərə polifonik səciyyə aşılayır. Orta hissədə o dövrdə, yəni Nizaminin zamanında mövcud olan sitar alətinin tembrindən bacarıqla istifadə edən bəstəkar, kiçik instrumental bir parça verir. Kompozisiyanın sonunda “Həzrət Məhəmmədə yüz min afərin” kəlmələrindən sonra, sanki qəbul olunan ziyarətin əks-sədası kimi Quran ayəsi oxunur. Yəni islami dəyərlərin mücəssəməsi olan bu əsərin sonunda Mədinədə nazil olunan və üç ayədən ibarət olan “Nəsr” (Kömək) surəsinin qiraət olunması da məntiqi əhəmiyyət kəsb edir.

Ü.Hacıbəyli məktəbinin layiqli davamçısı olan R.Mirişli yaradıcılığının əsas keyfiyyəti məhz xalqa yaxın olmasındadır, bu da özünü bəstəkarın mahnı yaradıcılığında daha qabarıq şəkildə göstərir. Onun mahnı janrında yazdığı əsərlərə xalqın əbədi yaddaşına həkk olunmaq şərəfi nəsim olmuşdur. Əksəriyyəti tədris repertuarına daxil edilən bu mahnılar, həm də konsertlərdə, festivallarda, mavi ekranda, radio dalğalarında sevilə-sevilə oxunan mahnılar sırasında yer almaqdadır. Bəstəkar A.Məlikov yazır: “R.Mirişli musiqisinin çoxlu sayda pərəstişkarı vardır və o, mahnı janrının aparıcı bəstəkarıdır. Parlaq lirizm, mətnə incə və dəqiq münasibət onun mahnılarını sevdirdir və populyar edir”.

Uşaqlar üçün yazdığı əsərlər

R.Mirişlinin fortepiano ədəbiyyatını zənginləşdirərək uşaq repertuarı üçün yazdığı “Altı miniatür” əsərini uşaq həyatından bəhs edən maraqlı lövhələr adlandırmaq olar. Bəstəkar, öz sevimli nəvələri – Ayaz, Ramiz və Günelə həsr etdiyi altı (Səhər, Zarafat, Rəqs, Məsxərə, Qaçdı-tutdu, Marş) pyesdən ibarət olan bu məcmuədə adlarından göründüyü kimi, hər bir pyesdə uşaq dünyasına məxsus olan müxtəlif əhval-ruhiyyələri maraqlı şəkildə əks etdirir. R.Mirişli bu pyeslərdə uşaqların sevə-sevə izlədiyini “Dinqıl sazım, dinqıl”, “Pıspısa xanım və Siçan bəy”, “Kirpi balası və alma”, “Sən belə cımbılısan” cizgi filimlərinə yazdığı musiqi nömrələrindən, bəzi fraqmentlərdən istifadə edir.

Uşaqları heç zaman yadından çıxarmayan R.Mirişli, onlar üçün həm də çoxsaylı mahnılar yazmışdır. Onları bədii-pedaqoji konsepsiyaya uyğun olaraq tərbiyəvi məqsədlə yazılan mahnılar və tədris-metodiki məqsəd daşıyan musiqi nümunələri kimi dəyərləndirmək lazımdır. R.Mirişlinin müəllifi olduğu uşaq mahnılarını üç qismə ayırmaq olar: kiçik yaşlı uşaqlar üçün, məktəblilər üçün və böyüklər tərəfindən oxunulmaq üçün yazılmış uşaq mahnıları.

“Kosmonavtam”, “Gəl, ay sığırçın”, “Kəpənək”, “Qar yağır”, “Anama”, “Təbiət haqqında mahnı” – kiçik yaşlı uşaqlar, “Ucalsın nəğməmiz”, “Dağlar çağırır”, “Pioner mahnısı”, “Gurla, şeypurum, gurla” – məktəblilər üçün yazılmış uşaq mahnılarıdır.

Bəstəkarın uşaq ifası üçün yazdığı mahnılar çox sadə, yadda qalan musiqidən ibarətdir. Adətən, belə mahnılar struktur cəhətdən səkkiz xanəlidir (4+4). Nəqarətsiz bir kupletli formaya malik, şur məqamında yazılmış “Kosmonavtam” (sözləri C.Cavadlınıdır) mahnısının melodiyası buna parlaq misal ola bilər.



Nəqarətsiz bir kupletli formaya malik mahnılardan “Kəpənək” (sözləri R.Zəkanındır), marş ritmində yazılmış “Gurla, şeypurum, gurla” (sözləri C.Cavadlınıdır) və b. misal göstərmək olar. R.Mirişlinin “Pioner bayramı” (sözləri T.Mütəllibovundur), “Gəl ay sığırçın”, “Qar yağır” (sözləri R.Zəkanındır) mahnıları isə kupletli nəqarətli formada yazılmışdır.

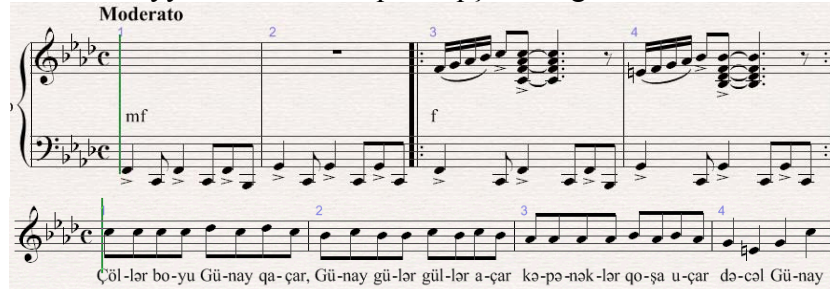
R.Mirişlinin yaradıcılığında daha çox işlənən yallı ritmi bəstəkarın uşaq mahnılarına da sirayət etmişdir. Bu mənada F.Qocanın sözlərinə yazılmış “Ucalsın nəğməmiz” mahnısında uşaqları bayram şənliyinə dəvət, çalıb rəqs etməklə əylənməyə çağırmaq motivləri başlıca yer tutur.



Bu mahnıda əgər birinci bölmə şur məqamına əsaslanırsa, orta bölmədə musiqi artıq rast məqamına keçir.



R.Mirişlinin böyüklerin ifası üçün nəzərdə tutduğu “Günay” və “Nazlı qız” mahnılarında uşaq dəcəlliyindən, şirinliyindən danışılır. “Günay” mahnısında uşaqlıq yaşının hərəkətləri, psixologiyası çox təbii verilmiş, bəstəkar “Bayatı-Şiraz” muğamının intonasiyalarından istifadə etmişdir. Mahnının inkişafında rəqətiyyətlik elementi daha çoxdur. Xüsusilə də, nəqarət hissəsində bu məziyyət özünü daha qabarıq şəkildə göstərir.



Ramiz Mirişlinin uşaqlara müraciətən böyükler tərəfindən ifa olunmaq üçün yazdığı ən maraqlı mahnılarından biri kimi “Analar və Laylalar” məcmuəsini xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır. Ümumiyyətlə, musiqi ədəbiyyatında Azərbaycan bəstəkarları dəfələrlə uşaq repertuarı üçün yazdıqları instrumental pyeslərdə və vokal əsərlərdə laylalara müraciət etmişlər. Məsələn, laylaların sehrinə düşən bəstəkarlardan A.Zeynallı, F.Əmirov, Q.Qarayev, T.Quliyev, E.Sabitoğlu, V.Adıgözəlov, Ş.Axundova, M.Mirzəyev, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, O.Zülfüqarov, R.Zöhrə-

bov, S.Fərəcov öz orijinal musiqi nümunələri ilə bu mövzuya həyat vermişlər. Bu laylaların əksəriyyəti məhz ananın övladına oxuduğu beşik mahnısı kimi nəzərdə tutulmuş, bəziləri isə mücərrəd təfəkkürə əsaslanaraq (Musa Mirzəyev – Filin laylası, Xəyyam Mirzəzadə – Kuklanın laylası), uşaq təxəyyülünün ifadəsi kimi verilmiş, bəstəkar Sərdar Fərəcovun Məleykə Hacıbəyovanın xatirəsinə simli orkestr, arfa və fortepiano üçün yazdığı “Oxunmamış layla” isə konkret insana həsr olunmuşdur.

R.Mirişlinin 1987-ci ildə yazdığı fortepiano və səs üçün nəzərdə tutulmuş “Analar və Laylalar” məcmuəsi isə daha fərqli səciyyə daşıyır. Bu məcmuəyə daxil edilmiş 7 mahnını bir növ uşaq tamaşasına, uşaq monooperasına bənzətmək olar. R.Mirişlinin T.Elçinin sözlərinə yazdığı bu silsilə mahnılar məcmuəsinin cizgi filmi kimi çəkilmiş variantı da mövcuddur. Sanki övladını yatırmağa çalışan ana, uşağa danışdığı nağılların inandırıcı şəkildə çatdırılması üçün onların hər birinə uyğun mahnılar oxuyur. Yəni, R.Mirişlinin “Analar və Laylalar” məcmuəsində *hətta* heyvanların da öz balalarının yatması üçün onlara layla söylədiyinə uşağı inandıran ana, onun passiv təxəyyülünü canlandırmağa cəhd edir və turacın, qurbağanın, delfinin, kirpinin, canavarın dili ilə onların laylasını oxuyur. Laylalar bir qayda olaraq, uşağın yırğalanması ilə müşayiət olunduğu üçün burada ritmin müstəsna əhəmiyyəti vardır. “Qurbağanın laylası”nda bəstəkar 6/8 ölçüsündən, segah ladından istifadə edir, qurbağanın çıxardığı spesifik səs effektini əldə etmək üçün isə sinkopalı ritmə müraciət edir. Xeyirxah və mehriban “Delfinin laylası”nda balasına şirin yuxu arzulayan ana, ona “mehriban, ağıllı balam” deyərək müraciət edir. “Kirpinin laylası”nda musiqidə davamlı dissonans sekunda intonasiyaları ilə verilən xromatik müşayiətdə sanki təhlükə mənbəyi təsvir olunursa, si-do, si-do və əksinə, do-si, do-si intonasiyaları yırğalanan laylay ritmi təəssüratı yaranır. “Canavarın laylası” isə yırtıcı kimi tanınsa da, bütün analar kimi canavarın da balasına müraciəti çox qayğıkeş bir heyvan təəssüratı yaradır. Lakin vəhşi heyvan olan canavar, öz balasına qarşısına çıxanı parçalamağı öyrədir və həm də ulaması ilə də yadda qalır ki, bu da öz təəcəssümünü musiqidə də tapır. Məcmuənin

sonuncu, 7-ci mahnısı “Ananın laylası”dır ki, aramlı, sakit tempdə, 3/4 ölçüsü ilə verilən instrumental müqəddimədə artıq beşik mahnısının ənənəvi ritmi eşidilir. Hələ oyaq olan balasına “yat” deyə müraciətlə onu mədh edən, parlayan ulduza bənzədərək “qorxusuz, qoçaq” adlandıran ananın oxuduğu həzin melodiya, öz davamını sekunda aşağı verilən 3 sekvensiya həlqəsində tapır. Balacaların musiqi-estetik tərbiyəsində bəstəkarların təqdim etdiyi uşaq musiqisi nümunələri böyük əhəmiyyət kəsb edir və onların içərisində R.Mirişlinin “Analar və Laylalar” məcmuəsinin müstəsna yeri vardır.

R.Mirişli yaradıcılığının yüksək cəhəti ilk növbədə onun milli ruhda olmasındadır. Ü.Hacıbəyli xalqilik anlayışını müdafiə edərək yazırdı ki, ...bir dəstə musiqişünas üçün yox, xalq üçün yazmaq lazımdır. O deyirdi: “hər bir xalq öz bəstəkarından tələb edir ki, o, öz əsərlərini nə qədər mürəkkəb olursa olsun, xalqa yaxın və doğma olan musiqi dilində bəstələməlidir. Bunun üçün bəstəkarın həmin dili mükəmməl bilməsi tələb olunur. Milli incəsənətinin yüksək nümunələrini yaratmaq üçün bəstəkar nəinki yaradıcılığın nəzəri əsaslarını bilməli və kompozisiya texnikasına mükəmməl yiyələnəməli, həm də xalq musiqisinin xarakterik xüsusiyyətlərinə və qanunlarına dərinləndirilməli olmalıdır”.¹ Doğrudan da, xalq musiqisinin dərinliklərinə mükəmməl yiyələnən R.Mirişli, yazdığı hər bir əsərində bu “tükənməz bulaq” adlandırılan xəzinədən doyunca qidalanır. Bəstəkar, xalq mahnı və rəqslərindən, muğamlardan, aşıq musiqisindən sitat şəklində istifadə etmir, yalnız onların intonasiyalarından, formasından, ritmindən, ölçüsündən, tempindən, kadans və s. xüsusiyyətlərdən bəhrələnir. R.Mirişlinin mahnılarının sevilməsinin sirlərindən biri də şeirlə melodiyanın vəhdət təşkil etməsi, bəstəkarın mətnin nəbzini düzgün tuta bilməsidir. Ən ümdə keyfiyyət isə R.Mirişlinin öz əsərlərində Azərbaycan musiqisinin məqam

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II c. – Bakı, 1965, s. 350

sistemindən böyük ustalıqla istifadə etməsidir. Ü.Hacıbəylinin gənc bəstəkarlara miras qoyduğu “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabındakı milli məqam nəzəriyyəsini dərinlən öyrənən bəstəkar, həm də hər bir əsərin ruhuna uyğun şəkildə məqam intonasiyalarının daha kamil ifadə formalarından, yönəlmələrdən, modulyasiyalardan yerli-yerində istifadə edir. İstər simfonik, kamera-istrumental və xalq çalğı alətləri orkestri üçün, istərsə də vokal-xor musiqisi, kütləvi mahnı janrı və səhnə əsərlərində R.Mirişli üslubunun özünəməxsusluğu dərhal hiss olunur. Məhz bəstəkarın heç kimə bənzəməmək, kiminsə ifadə manerasını, yaradıcılıq üslubunu yamsılamamaq kimi keyfiyyətləri, o cümlədən dərin xəlqilik onun yaradıcılığının əsas fərdi xüsusiyyətləridir.

XVIII fəsil

XX əsrin 1960-90-cı illərinin musiqili səhnə əsərlərinin ümumi səciyyəsi (opera, balet, operetta)

1959-cu ildə Moskva şəhərində Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyü (dekadası) keçirildi. Həmin dekada ərzində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti və incəsənəti sahəsində qazanılmış mühüm uğurlar nümayiş etdirildi. Dekadanın proqramında müxtəlif janrlarda yazılmış ən layiqli, dəyərli əsərlər təmsil olunmuşdu: Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” və F.Əmirovun “Sevil” operaları, S.Hacıbəyovun “Gülşən” və Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletləri bu əsərlər arasında xüsusilə fərqlənirdi. Həmin əsərlər tamaşaçılar tərəfindən hərarətlə qarşılandı. Dekadanın iştirakçıları isə yüksək dövlət mükafatları ilə təltif olundular.

Həmin Dekadadan bir qədər öncə (1958-ci ildə) M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı ilk Azərbaycan opera əsərinin səhnəyə qoyulmasının 50 illik yubileyini qeyd etmiş, yubileydə 50 il ərzində görülmüş işlərə yekun vurulmuş, uğurlar və uğursuzluqlar qeyd edilmiş, arzular və niyyətlər bildirilmiş, Teatrın inkişaf perspektivləri müəyyənləşdirilmişdi. Qazanılmış uğurlar incəsənət xadimlərini yeni axtarışlara sövq edir, yeni nailiyyətlər əldə etməyə həvəsləndirirdi.

Məlumdur ki, hər bir yeni mərhələ incəsənət qarşısında meydana çıxmış yeni vəzifələrin yeni dərkinə, dünyanın özəl qavrayışını, yeni mövzular məcmusunu, yeni məzmun, müddəaların, fikirlərin yeni keyfiyyətini labüd və zəruri edir. Həyatın özü incəsənət xadimləri qarşısında yeni vəzifələr qoyur.

Ötmüş əsrin 60-cı illərinin I yarısı Azərbaycanın ictimai həyatında mühüm dəyişikliklərlə əlamətdar olmuşdur. Cəmiyyətin tərəqqisi ölkənin iqtisadi həyatında, elmi və mədəni mühitində meydana çıxmış yeni problemlərin həllini zəruri etmişdir. XX əsrin 60-cı illəri intensiv axtarışlarla, bir çox məsələlərin həllində cəsarətlə səciyyəvi olmuşdur. Zamanın aktual tələblərinə ca-

vab verən Azərbaycan incəsənət xadimləri onların qarşısında qoyulmuş mühüm vəzifələri həll edir, incəsənətin ideya məzmununu zənginləşdirməyə, ictimai həyatın bütün təzahürlərini tam dolğunluğu, çoxcəhətliliyi ilə əhatə etməyə çalışırdılar.

Həyat şəraitinin yaxşılaşması, mənəvi mədəniyyətin yüksəlişi Azərbaycan mədəniyyət xadimlərinə gündəlik həyatın bütün tərəflərinə diqqət yönəltmək, müasirlərinin gerçək həyatını, onların mənəvi yaşantılarını, daxili aləmini göstərmək, aşkarlamaq imkanı verirdi.

Yaradıcı əmək mövzusunda daha artıq maraq göstərilməsi, sülh uğrunda mübarizə, xalqlar dostluğu mövzularının geniş, çoxcəhətli təcəssümü bu dövrün Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənətinin mühüm əlamətlərindən olmuşdur. Azərbaycan incəsənətində xalqın və ölkənin tarixi, xalqın qəhrəmanlıq tarixində baş vermiş əlamətdar hadisələrlə, keçmişin bütün mədəni irsi ilə bağlı olan mövzulara xüsusi diqqət yetirilirdi.

Həmin illərin bir çox bədii ədəbiyyat, dramaturgiya, rəssamlıq və kino sənəti nümunələri zamanın irəli sürdüyü aktual problemin həllinə xidmət edirdi: incəsənət xadimləri həyatın mənəvi, əxlaqi tərəflərini, müasir insanın psixologiyasını daha dərinlən göstərməyə can atırdılar. İncəsənət xadimləri bir çox povestlərdə, romanlarda, dramatik pyeslərdə, kinofilmlərdə, rəssamlıq əsərlərində qəhrəmanların xarakterlərini fərdiliyin və ictimailiyyin qırılmaz vəhdətində, psixoloji cəhətdən daha dərinlən açıqlamağa çalışırdılar. Onların əsərlərində məhəbbət, insanların qarşılıqlı münasibətləri mövzusu ön palana keçmişdi. S.Vurğun, M.İbrahimov, S.Rüstəm, Z.Xəlil, Ə.Kərimli, İ.Əfəndiyev, R.Rza, N.Rəfibəyli kimi ədəbiyyat xadimləri onları həyəcanlandıran həyat, məhəbbət, lirik mövzuları oxuculara bütün incəlikləri və təzahürləri ilə böyük bədii dəqiqliklə çatdırmışlar. Azərbaycan rəssamları da zamanın tələblərinə uyğun gələn əsərlər yaradırdılar. Bu illərin rəssamlıq əsərləri xalqın tarixi keçmişini, müasir insanların yaradıcı əməyini əks etdirən bir çox əsərlərlə zənginləşdi. Doğma Azərbaycanın gözəlliyini təcəssüm etdirən, insanı ilhama gətirən bir çox peyzajlar, müasir insanların gündəlik gərgin əməyini əks etdirən rəssamlıq əsərləri məhz həmin

dövrə yaradılmışdır. Müasir insanın daxili aləmini açıqlamağa meyil rəssamların portret sənətinə kəskin diqqətini şərtləndirdi. M.Abdullayev, B.Mirzəzadə, T.Salahov, F.Əbdürrəhmanov, S.Bəhlulzadə kimi rəssamların yaradıcılığı həmin dövrün incəsənətində yaranmış aparıcı təmayüllərə cavab verir, müasir qəhrəmanları böyük bədii dəqiqliklə əks etdirir, tamaşaçıları onların duyğuları, yaşantıları ilə tanış edir, həyatı bütün dolğunluğu ilə əks etdirirdi. Bu rəssamların bir çox əsərləri Azərbaycan incəsənətinin dəyərli sərvətini təşkil edir və bədii dəyərini hal-hazırda da saxlamaqdadır.

Bu onilliklərdə Azərbaycan musiqi sənəti parlaq çiçəklənməsi ilə səciyyəvi olmuşdur. Bu, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin intensiv inkişaf dövrü idi. Ümumittifaq meydanına ilk dəfə 1938-ci ildə çıxmış Azərbaycan musiqisi 50-60-cı illərə doğru dünya ictimaiyyətinin böyük rəğbətini qazanaraq yeni beynəlxalq səviyyəyə çıxdı.

Bu illərin mövzu baxımından yenilənmiş Azərbaycan incəsənəti musiqi məzmununun açıqlanmasına fərqli yanaşma tələb edirdi. Azərbaycan musiqi sənətinin tanınmış araşdırıcıları E.Abbasovanın və Q.Qasimovun qeyd etdikləri kimi, “bənzərsiz, yaradıcı Azərbaycan bəstəkarları dünya musiqi mədəniyyətindən əxz olunmuş bütün dəyərləri milli təfəkkürün ümumi səciyyəvi cəhətlərinə, fərdi istedadın xarakterik təzahürlərinə uyğun surətdə dəyişdirirdilər”.¹

Təbiidir ki, bütün bunlar Azərbaycan musiqisinin üslubu baxımından zəngin, çoxcəhətli olmasına gətirib çıxarır, bu musiqidə ənənəvi, milli cəhətlər daha mürəkkəb, çoxtəbəqəli olurdu.

Qeyd etmək lazımdır ki, nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Azərbaycan bəstəkarları öz yaradıcılıqlarında bəzi musiqi janrlarına daha çox müraciət edir, digər janrlardan isə heç istifadə etmirdilər. Özü də XX əsrin 60-70-ci illərinin Azərbaycan musiqisində mövcud olan bu janr, forma rəngarəngliyi daha çox artıq məşhurlaşmış və yaradıcılığının yetkinlik çağına çatmış, habelə yeni, gənc, cəsarətli axtarışları ilə seçilən müəlliflərin məharətinin

¹ Аббасова Э.Г., Касимов К.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. – Баку: Элм, 1970, с. 114.

artması ilə bağlı idi. Həmin illərin gənc Azərbaycan bəstəkarları arasında A.Məlikov, X.Mirzəzadə, A.Rzayev, İ.Məmmədov, O.Zülfüqarov, R.Mustafayev, A.Əlizadə xüsusilə fərqlənirdilər.

Azərbaycan musiqisi qarşısında hələ keçən əsrin 50-ci illərində qoyulmuş “musiqi sənətinin bütün janrlarının bərabər səviyyədə inkişaf etdirilməsi” vəzifəsinin yerinə yetirilməsi sahəsindəki fəaliyyət sonrakı illərdə özünün müsbət nəticələrini verməyə başladı.

Məlumdur ki, hələ XX əsrin ilk rübündə ilk uğurlarını qazanmağa başlayan Azərbaycan simfonik, instrumental musiqisi musiqili teatrı “rəqabət aparmaqla” əsrin 60-cı illərinə doğru mühüm irəliləyişlərlə səciyyəvi olmuşdur.

XX əsrin lap başlanğıcında yaranmış Azərbaycan opera sənəti özünün zəfər yürüşünü davam etdirərək Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında (1937) zirvə məqamına yetişdi. Lakin 60-cı illərə doğru ölkədə opera sənətinin inkişafı prosesində ləngimə baş verdi. F.Əmirovun “Sevil” operası istisna olunmaqla bu janrın bir çox uğurları keçmişdə qaldı. XX əsrin 60-cı illərində Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında geriləmə əlamətləri üzə çıxdı. Azərbaycan opera sənəti bir çox bədii göstəricilərinə görə simfonik musiqidən geri qalırdı. “Instrumental, simfonik musiqi digər janrların vəziyyətinə təsir edərək əslində professional musiqinin bazasına çevrildi”.¹

Bu illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının balet əsərləri milli simfonik musiqinin mühüm sahəsinə çevrildi.

Q.Qarayevin XX əsrin 50-ci illərində yaratdığı “Yeddi gözəl” və “İldırım yollarla” baletləri balet sənətini əsl simfonik vüsətlə zənginləşdirərək və xoreodram əənənələrini yaradaraq Azərbaycan balet janrının inkişafında əsas istiqaməti müəyyən etdi. A.Məlikov, Q.Qarayevin hələ 50-ci illərdə istifadə etdiyi bir çox dramaturji üsulların yaşadığını “Məhəbbət haqqında əfsanə” baleti (1961-ci il, Nazim Hikmətin dram əsəri əsasında, xoreoqraf Y.Qriqoroviç) təsdiqlədi və ustadının əənənələrini məharətlə zənginləşdirdi. A.Məlikovun bu baleti SSRİ-nin və bir

¹ Аббасова Э.Г., Касимов К.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана. – Баку: Элм, 1970, с. 115.

çox xarici ölkələrin teatrlarının səhnələrində uğurla tamaşaya qoyulmuş, nümayiş etdirilmişdir.

“Məhəbbət əfsanəsi” baletinin uğurundan ilhamlanan bəstəkar bu janrda yeni əsərlər yaradır: “Yer üzündə iki nəfər” (1969, R.Rojdestvenskinin librettosu əsasında), “İki qəlbin dastanı” (1982) baletləri bu sıradandır. “İki qəlbin dastanı” baleti Özbək opera və balet teatrının sifarişi ilə yazılmış və premyerası 1983-cü ildə Nəvai adına Kuybişev Opera və Balet Teatrının səhnəsində böyük müvəffəqiyyətlə keçmişdir.

Həmin dövrdə xoreografiya sahəsində, teatr səhnələrində yenilikçi axtarışların nəticəsi olan baletlərlə yanaşı klassik balet əsərləri də nümayiş etdirilirdi. 1960-cı ildə bəstəkar və görkəmli dirijor Niyazi Hindistan ədibi Rabindranat Taqorun eyniadlı poeması əsasında “Çitra” baletini yaratdı. Həmin balet C.Nehru adına beynəlxalq mükafata layiq görüldü. 1965-ci ildə bəstəkar Ə.Abbasov məişət musiqisi janrında Azərbaycan ədəbiyyatının klassiki Süleyman Sani Axundovun “Qaraca qız” əsəri əsasında eyniadlı balet yazdı və səhnələşdirdi. 1967-ci ildə S.M.Kirov adına Leninqrad Akademik Opera və Balet Teatrında A.Məlikovun klassik üslubda yazdığı “İki nəfər” baletinin ilk tamaşası oldu.

Bu dövrün çoxaklı balet əsərləri arasında L.Vaynşteynin “İlham” baleti diqqəti cəlb edirdi.

XX əsrin 70-80-ci illərini Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yüksək mərhələ kimi dəyərləndirmək olar. Bu dövr Azərbaycanın Ümummilli lideri H.Ə.Əliyevin (1923-2003) Azərbaycan SSR-ə rəhbərlik etməsi ilə əlamətdardır. O, Azərbaycan SSR-də musiqi mədəniyyətinin bütün sahələrinin sürətli inkişafına xüsusi diqqət yetirir, həmin sahələrin tərəqqisinə himayəçilik edirdi.

Cəmiyyətin ilbəl artmaqda olan tərəqqisi həyatın bütün sahələrində meydana çıxan yeni problemlərin həll olunmasını tələb edirdi. Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıq İttifaqlarının qurultaylarında irəli sürülmüş vəzifələri, təklif olunan qərarları böyük həvəslə yerinə yetirirdilər. Bu illər Azərbaycan bəstəkarlarının fəal şəkildə yeni mövzu, yeni yaradıcılıq konsepsiyası axtarışları, irəli sürülmüş bir çox yaradıcılıq vəzifələrinin yerinə ye-

tirilməsində cəsarəti ilə əlamətdar olmuşdur. Janrların və formaların yozumuna yeniləşdirilmiş yanaşma üsullarının axtarılması bu zamanın başlıca əlaməti idi. Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdıqları əsərlər bütövlükdə milli musiqi sənətinin inkişaf istiqamətinin və təmayüllərinin rəngarəng olduğunu təsdiq edir. Belə ki, Azərbaycan baletində janrın “tammetrajlı” baletlər üçün səciyyəvi olan bütün komponentlərinin üzvi vəhdətinə can atmaqla yanaşı hər bir halda maraqlı olan, öz orijinal həlli və bədii vəzifələrinin təcəssümü ilə seçilən kiçik formaların yeni nümunələri yaranırdı. Azərbaycan balet sənətinin tədqiqatçısı H.Qaşqayın qeyd etdiyi kimi, müəlliflər süjet situasiyalarının iriləşdirilməsinə, dramaturgiyanın simvolik obrazlar əsasında qurulmasına can atırdılar. H.Qaşqay qeyd edir ki, kiçik həcmli baletlərdə XX əsrin əvvəlində balet yaradıcılığı sahəsində islahatçılardan biri olmuş M.Fokinin yaradıcılıq prinsiplərinin dirçəldilməsi nəzərə çarpır, lakin bu “dirçəliş” yeni musiqili-dramatik əsasda, müasir dünyaduyumunun estetik mövqeləri əsasında duyulur.¹

T.Bakıxanovun biraktlı “Xəzər balladası” baleti (1968, baletmeysterlər R.Axundova və M.Məmmədov), F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” (1969), “Kaleydoskop” (Skarlatti mövzusunda, baletmeysterlər R.Axundova və M.Məmmədov, 1971) baletləri, habelə Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” əsərinin musiqisinə, F.Əmirovun “Nəsimi dastanı”, “Şur” əsərlərinin musiqisinə, N.Əliverdibəyovun “Muğam” əsərinə xoreoqrafik tamaşalar yuxarıda bəhs edilənlərə misal ola bilər. Bu dövrdə həm xalq xoreoqrafiyasının, həm də klassik xoreoqrafiyanın prinsipləri əsasında qurulmuş bir çox maraqlı, rəngarəng konsert balet nömrələri də yaradılmışdır. R.Hacıyevin “Yallı” və “Azərbaycan süitəsi” əsərləri (1979), F.Əmirovun “Xəzərin fətehləri” adlı vokal-xoreoqrafik poeması, T.Quliyevin “Sevinc” əsəri bu sırada diqqəti xüsusilə cəlb edir. Azərbaycan baletinə müasir incəsənətdə möhkəm mövqe qazandırmış xüsusiyyətlərdən biri də onun milli bənzərsizliyi, şərqin xüsusi emosional ab-havası idi. Həmin ab-hava özünü hər şeydə (yumşaqılıqda, nəğməkarlıqda, xalqın

¹ Кашкай Х. Азербайджанское балетное творчество. – Москва: Советский композитор, 1987, с.121.

psixoloji portretini vəhdət halında təcəssüm etdirən qəhrəman-pərəstlikdə) təzahür etdirir. H. Qaşqay qeyd edir ki, bu əhval-ruhiyyə “balet sənəti, o cümlədən müasir balet sənəti üçün çox vacibdir, həmin sənətdə insan mövcudluğunun bir çox tərəfləri insanın daxili aləminin göstərilməsi vasitəsilə açıqlanır”.¹ Azərbaycan Opera və Balet Teatrı truppasının 1969-cu ilin yayında Parisdə keçirilmiş VII beynəlxalq festivalda iştirakı milli balet sənəti tarixində parlaq səhifə, müstəsna mədəni hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. Bu festivalı təşkil etmiş və keçirmiş Fransa mütəxəssisləri tamaşaçılara nümayiş etdirmək üçün T.Bakıxanovun “Xəzər balladası”, F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” biraktlı baletlərini və R.Hacıyevin xüsusi olaraq bu festival üçün yazdığı “Azərbaycan süitəsi” əsərini seçmişdilər. Parisdə nümayiş etdirilən Azərbaycan balet tamaşalarına maestro R.Abdullayev dirijorluq edirdi, baletin bədii tərtibatı Toğrul Nərimanbəyov tərəfindən ilhamla və rəngarəng şəkildə yerinə yetirilmişdi. Azərbaycan sənətkarlarının Parisdəki çıxışları böyük uğurla nəticələndi, Fransa mətbuatı bu mədəni hadisəni heyran və sevinclə işıqlandırır.

Yazıçı Anar isə Azərbaycan sənətkarlarının bu uğurunu yazdığı “Azərbaycan baletinin Fransa günləri” adlı məqaləsində dəyərləndirdi: “R.Axundovanın və M.Məmmədovun səhnələşdirdikləri hər üç balet bütün mövzu və üslub rəngarəngliyi ilə Azərbaycan xalqının keçmişini və bu gününü, onun gözəllik və plastika duyğusunu əks etdirən vahid, böyük freskanın hissələri kimi görünürdü”.² Bu, Azərbaycan mədəniyyətinin əsl zəfəri idi.

Ədalət naminə qeyd etmək lazımdır ki, heç də bütün yuxarıda adları sadalanmış baletlər və miniatürlər öz bədii dəyərinə görə birmənalı olmasa da, həmin əsərlər müəyyən bədii maraq kəsb edir. Azərbaycan baletində baş vermiş prosesləri və balet janrının təkamülünü əks etdirir.

Fikrət Əmirovun 1979-cu ildə yaratdığı “1001 gecə” əsərində Azərbaycan baletində müşahidə olunan yeni meyillər nəzərə

¹ Кашкай Х. Азербайджанское балетное творчество. – Москва: Советский композитор, 1987, с. 121.

² Анар. Французские дни азербайджанского балета. // Советская музыка, Москва, 1971, № 3, с. 102-108.

çarpırdı. Həmin meyillər öz ifadəsini bu baletdə gerçəkləşdirilmiş obrazlı dramaturgiyada və muğam formasında tapmışdı. A.Məlikovun “İki qəlbın poeması” və N.Məmmədovun “Humay” baletləri də məhz həmin illərdə səhnələşdirildi.

Beləliklə, bu illərdə Azərbaycan baletinin inkişafını böyük tarixi təcrübə və ənənələr fonunda fasiləsiz yeniləşmə kimi dəyərləndirmək olar.

Azərbaycan baletinin inkişafı milli xoreoqrafiya sənətinin inkişafına da təkan vermişdi. Həmin dövrdə Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin K.Batasov, A.Urvantsev, Y.Kuznetsov, Q.Almaszadə, L.Vəkilova, M.Məmmədov, R.Axundova, T.Şirəliyeva, V.Pletnyov, Ç.Babayeva kimi bir çox nümayəndələri fəaliyyətə başladılar.

1986-cı ildə A.Əlizadənin 1979-cu ildə yazdığı “Babək” baletinin ilk tamaşası oldu. Bəstəkar A.Əlizadə bu baleti Selvinskini “Çiyində qartal gəzdirən” poeması əsasında yazmışdı. Bu milli musiqi sənətində ilk tarixi-epik, qəhrəmanlıq baletidir. Həmin baletdə uzaq keçmişdə baş vermiş hadisələr müasir tarixlə səsləşirdi, Babək obrazı azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizədə Azərbaycan xalqının birləşməsi rəmzi kimi çıxış edirdi.

Professional Azərbaycan incəsənətinin əsası olan opera yaradıcılığı XX əsrin 50-60-cı illərinə doğru digər musiqi janrlarına nisbətən nəzərəcarpacaq dərəcədə geri qalmağa başladı.

50-ci illərin ortalarından etibarən görkəmli bəstəkar Q.Qarayev öz çıxışlarında həyəcanla opera, estetika meyarlarının ciddi surətdə yenidən nəzərdən keçirilməsi zərurətindən bəhs edirdi. Bu zərurət sovet, hər şeydən öncə Azərbaycan opera sənəti sahəsində yaranmış qeyri-qənaətbəxş vəziyyətə uyğun olaraq meydana çıxmışdı.

XX əsrin son onilliklərində opera sənəti baletdən, simfonik musiqi yaradıcılığından xeyli geri qalırdı.

1953-cü ildə F.Əmirov C.Cabbarlının (1899-1934) eyniadlı əsəri “Sevil” operasını yazdıqdan sonra Azərbaycan səhnəsində uzun müddət ərzində heç bir yeni opera qoyulmamışdı. Opera janrı sahəsində həllini gözləyən xeyli problem yığılıb qalmışdı. Həmin problemlər səhnə dramaturgiyasında olan nöqsanlarla, müasir məzmun və opera tamaşasının ənənəvi, qərarlaşması forması arasında yaranmış uyğunsuzluqlarla, musiqi dilini

“müasirləşdirmək” cəhdləri ilə, operanın kanonlaşdırmış kompozisiya quruluşuna göstərilən müqavimətlə bağlı idi.

XX əsrin 60-cı illərindən sonra Azərbaycanda opera yaradıcılığı özünün əski aparıcı mövqeyini itirsə də, həmin dövrün bəstəkarları və teatrları hər halda musiqili səhnə janrına maraq göstərirdilər.

Həmin illərdə Azərbaycan opera sənəti sahəsində yeni forma və üsulların axtarışları müşahidə olunurdu. Opera əsərlərində əvvəllər təsadüf edilməyən yeni mövzular və surətlər təcəssüm olunurdu. Klassik və müasir ədəbiyyatın bir çox tarixi və qəhrəmanlıq mövzularına yeni tərzdə yanaşılırdı. Təsadüfi deyildir ki, bu illərdə yeni janr cəhətlərinə malik olan yeni operalar meydana gəlirdi. Digər sənət sahələrinə (kino, dramatik teatr) xas olan üsullar opera əsərlərinə tətbiq edilirdi. Azərbaycan bəstəkarları S.Prokofyevin operalarına xas olan montaj kinodramaturgiya prinsiplərinə əməl edərək musiqi materialının yeni təşkili və dramatik səhnə üsullarını tətbiq etməyə cəhd göstərir, əsas diqqəti operaların yeni tərzdə quruluşu imkanlarının axtarışına yönəldirdilər. Opera yazan bəstəkarlar folklorun müxtəlif təbəqələrindən və müasir musiqi ifadə vasitələrindən daha geniş və daha dərinləndirildilər. Operalarda ideya-obraz məzmununun, opera sənətinin janr diapozonunun daha da genişləndirilməsinə şərait yaradan vacib meyillər müşahidə edilirdi.

Bu dövrün Azərbaycan operası üçün müasir mövzu, səhnə həlli, musiqi vasitələrindən maraqlı istifadə yollarının axtarışları səciyyəvi olmuşdur.

1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində C.Cahangirovun “Azad” operası tamaşaya qoyuldu. Bəstəkar bu operanı M.İbrahimovun “Gələcək gün” romanı əsasında yazmışdı. Həmin operada Cənubi Azərbaycan türklərinin sosial və milli azadlıq uğrunda mübarizəsi mövzusu önə çəkilmişdi. Bu əsəri “nikbin faciə janrının nümunəsi” kimi dəyərləndirmək olar. C.Cahangirov həmin əsəri ilə milli operanın mövzu dairəsini genişləndirməyə və Azərbaycan opera sənətinə yeni janr interpretasiyasını əlavə etməyə cəhd göstərdi. C.Cahangirovun “Azad” operasının ardınca – 1960-cı ildə R.Mustafayev

“Vaqif” operasını təqdim etdi. R.Mustafayev tarixi mövzuda olan bu operanı S.Vurğunun eyniadlı dram əsəri əsasında yazmışdı. S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasında (1961) lirik mövzu öz təcəssümünü tapmışdır. N.Nərimanovun eyniadlı povesti bu operanın yazılması üçün ədəbi-bədii material rolunu oynamışdır.

Z.Bağırov F.Əmirovun “Sevil” operasında olan lirik-demokratik xətti yazdığı “Aygün” operası ilə davam və inkişaf etdirdi. Bəstəkar “Aygün” operasını S.Vurğunun “Aygün” poeması əsasında yazmışdı. Həm poemada, həm də opera əsərində Azərbaycan qadınının cəlbədicisi surəti açıqlanır, onun cəmiyyətdə rolu dəyərləndirilir və vəsf olunur. Z.Bağırovun “Aygün” operasına daxil etdiyi, tamaşaçı üçün görünməz olan, orkestr intermediaları fonunda baş verən hadisələri izah edən qiraətçi partiyaları opera janrını dramatik teatr ilə birləşdirməklə bu janrın çərçivələrini genişləndirmişdir.

Azərbaycan opera yaradıcılığında mövcud olan ayrı-ayrı nöqsanlara baxmayaraq, bəstəkarlar geri çəkilmir və yaradıcılıq axtarışlarını əzmlə davam etdirdilər. Belə ki, müxtəlif janrlara aid olan sənət sahələrinin sintezi meyli İ.Məmmədovu “Tülkü və Alabaş” (1961) operasında yeni janrın yaranmasına səbəb oldu. Ümumiləşdirilmiş-allegorik üslubda təcəssüm edilmiş, nəsihət tərzində parlaqlıqla ifadə olunmuş bu əsərin ideyası onu operatəmsil janrına aid etməyə imkan verdi, opera obrazlarını parlaqlıqla açıqlayan balet səhnələrinin çox olması isə həmin əsərin opera-balet janrı ilə əlaqələndirilməsi üçün şərait yaratdı. Z.Bağırov L.Laginın povesti əsasında “Qoca Xəttabıç” (1979) feerik (əfsanə məzmunlu) uşaq operası janrında əsər yazdı. N.Əliverdibəyovun “Cırdan” adlı uşaq operası, habelə Azərbaycan nağıllarının motivləri əsasında yazılmış bir sıra operalar (O.Zülfüqarovun “Pişik və siçan”, “Həqiqət üzüyü”, S.İbrahimovanın “Nənəmin nəğməli nağılları”, R.Şəfəqin “Tülkü həccə gedir”; “Ağıllı siçan” və b.) da tamaşaya qoyuldu.

M.Quliyevin “Aldanmış kəvakib” (“Aldanmış ulduzlar”, 1973) operasının yazılması və səhnəyə qoyulması Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mühüm hadisə oldu. Bu operanın mey-

dana gəlməsi ilə Azərbaycan opera sənəti fəlsəfi-satirik janrla zənginləşdi. Bu janrın kökləri, mənşəyi xalq küçə tamaşalarına gedib çıxır. Bəstəkar M.Quliyev həmin operanı görkəmli Azərbaycan mütəfəkkiri, ədibi, dramaturqu, maarifçisi M.F.Axundovun (1812-1878) “Aldanmış kəvakib” povesti (1857) əsasında yazmış (librettosu V.Paşayevə məxsusdur), operaya xalq nağıllarından, rəvayətlərindən seçdiyi motivlərini də əlavə etmişdi. M.Quliyev milli opera sənətində ilk dəfə olaraq əsərin əsas obrazının təsvirlənməsində seriyalı texnikadan istifadə etmişdi.

Bu illərdə Azərbaycan səhnələrində nümayiş etdirilmiş operalar özündə rəngarəng yaradıcılıq ideyaları daşıyırdı. Hər bir opera musiqili səhnə janrının bu və ya digər bədii komponentlərinin tətbiq olunmasının yeni təcrübəsi idi. Yeni mövzulara və yaxud yeni janrlara və səhnə tərtibatının yeni prinsiplərinə, habelə yeni musiqi üslubiyatına və s. müraciət təcrübəsi də həmin ideyalar sırasında olmuşdur. Bütün bu yaradıcılıq təcrübəsi nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Azərbaycanda opera sənətinin inkişafının ümumi xəttini təşkil etmişdir.

XX əsrin son onilliklərində Azərbaycan musiqi sənətini, o cümlədən simfonik musiqisini bürümüş neofolklorizm dalğası opera yaradıcılığına da güclü təsir etmişdir. Azərbaycan bəstəkarları yenidən ötmüş əsrin əvvəllərində yaradılmış muğam operalarına nəzər salmağa başladılar. Onlar həmin muğam operalarında yeni mövzuların əks etdirilməsi, musiqi dilinin zənginləşdirilməsi üçün böyük imkanlar tapdılar. Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” operası (S.Rəhimovun povesti əsasında, 1972) muğam operası janrının keyfiyyətə yenidən nəzərdən keçirilməsi və dərk edilməsində ilk təcrübə idi. Həmin operada xanəndə ilk dəfə olaraq simfonik orkestrin və xalq çalğı alətlərinin mükəmməl müşayiəti ilə muğam hissələrini ifa edir. C.Cahangirov yazdığı yeni – “Xanəndənin taleyi” operasında (1978, əsərin ilk tamaşası 1979-cu ildə olmuşdur) konkret olaraq heç bir Azərbaycan xanəndəsinin ifaçılıq ənənələrini, məlum muğam interpretasiyalarını təqlid etmədən, tipoloji muğam intonasiyalarını melodik inkişaf prosesində major-minor funksional sistemi ilə zənginləşdirilmiş, harmonik rənglərlə birləşdirmişdir. C.Cahangirov bu

operada əsas rolu xanəndəyə həvalə edərək xanəndənin səsinə simfonik orkestr səslərinin onun səsi ilə “uyuşmayan” tembrlər ansamblına üzvi şəkildə, ahəngdarlıqla uyğunlaşdırma bilmişdir.

“Xanəndənin taleyi” operasında bədii spesifikasiya baxımından bir-birinə tam əks olan təbəqələrin (muğam improvizasiyası, dramatik reçitativ, nitq, Qərbin müasir əyləncə musiqisi) bir-birinə uyğunlaşdırılması bəstəkarın opera ənənələri çərçivəsindən çıxmağa və opera janrını yeni üslub cəhətlərilə zənginləşdirməyə can atdığını təsdiqləyir. F.Əlizadənin “Ağ atlı haqqında əfsanə” operası (1985) Azərbaycan operasının janr çərçivələrini rok-opera janrı ilə genişləndirdi. Bu əsərdə rok operanın Azərbaycan musiqisi üçün qeyri-adi, lakin həmin dövr üçün çox aktual olan səciyyəvi cəhətləri üzvi şəkildə muğam intonasiyaları və seriya texnikası üsulları ilə birləşdirilmiş, bu sintez nəticəsində opera janrının yeni növünün maraqlı nümunəsi yaranmışdı.

Həmin dövrdə Qara Qarayev monoopera (monodrama) janrına müraciət etməklə Azərbaycan operası tarixinə yeni səhifə yazdı: Anri Barbüsün “Zəriflik” novellası əsasında musiqili səhnə əsərini (1972) yaratdı. Q. Qarayevin bu monooperasının əsasını qadının psixoloji cəhətdən zəngin lirik monoloqu təşkil edir və kamera orkestrinin müşayiəti ilə səslənən soprano səs üçün yazılmışdır. Operanın musiqi dili seriyalı texnika üsullarına əsaslanır, vokal ifanın intonasiyaları zərgər dəqiqliyi ilə inkişaf etdirilmişdir. Bu operada dekorativlik yoxdur, dekorativlik “hər yerdən – bütün musiqili və səhnə komponentlərindən uzaqlaşdırılmışdır”. Təsadüfi deyil ki, Q. Qarayev həmin operanı konsert ifasında təqdim etmək fikrində olmuşdur. Bəstəkar istəyirdi ki, dinləyicilər bu əsərin məhz təbiətinə tamliqlə vara bilsinlər. Təəssüf ki, Q. Qarayevin yaratdığı “Zəriflik” operası hələ də ifa olunmamışdır və özünün adekvat yozumunu gözləyir.

XX əsrin 60-cı illəri Azərbaycan kinematografiyasının təkamülü prosesində dirçəliş və yeniləşmə mərhələsi kimi dəyərləndirilir. 1962-ci ildə çəkilmiş “Telefonçu qız” filmindən (rejissor H. Seyidbəyli, bəstəkar. T. Quliyev) başlayaraq Azərbaycan kino sənəti “sosialist realizminin” buxovlarından xilas olmağa, rəsmi dairələrin irəli sürdükləri ideoloji şablonların, müddəaların təbli-

ğindən uzaqlaşaraq tədricən daxili, lirik-psixoloji aləminə varmağa başladı. Yeni Azərbaycan kinofilmlərində kadrarxası musiqi, simfonizm əlamətləri önə çıxdı.

Keçən əsrin 60-cı illərinin sonlarında – 70-ci illərinin əvvəllərində Azərbaycan kino sənətində, kino musiqisi tarixində yeni bir mərhələ başlandı. “Bu dövrdə milli kinematoqrafın texniki və professional səviyyəsinin yüksəlməsi təsvir vasitələrinin geniş imkanları, ideoloji stereotiplərin müəyyən dərəcədə yumşaldılması, sosial əxlaq problemlərinin daha kəskin həlli, şəxsiyyət, fəaliyyət amilinin ön plana keçirilməsi nəzərə çarpır”.

Fərdi yaradıcılıq baxımından bir-birindən fərqlənən Azərbaycan bəstəkarları kino musiqisinə müraciət edərək eyni məqsədə xidmət edirdilər: onlar musiqini müstəqil bədii mahiyyətindən məhrum etməyə, musiqini kinofilmin ümumi dramaturji inkişafının labüd, zəruri komponentinə çevirməyə can atırdılar.

Keçən yüzilliyin 60-cı illərində baş verən global proseslər və hadisələr Sovet İttifaqının, o cümlədən Azərbaycan SSR-in bütün incəsənət sahələrinin inkişafına da mühüm təsir göstərmişdi. İncəsənət sahələrində konkretlikdən mücərrədliliyə, obrazlılığa doğru meyillər güclənməyə başladı.

XX əsrin 60-cı illərində Azərbaycan kino musiqisində mahnıya və yaxud mahnı başlanğıclı musiqiyə üstünlük verildi. Məsələn, T.Quliyev “Bəxtiyar” kinofilmi üçün 10-dan artıq mahnı bəstələmişdi və həmin mahnılar film boyu müxtəlif təfsirlərdə, bir neçə dəfə səslənirdi. Əsrin 60-cı illərindən etibarən Azərbaycan kino musiqisində “simfonikləşmə” prosesi başlandı.

Kinofilmlərdə musiqinin və dramaturji inkişafın qarşılıqlı əlaqəsi bəstəkarların istifadə etdikləri musiqi formalarını, ifadə vasitələrini, intonasiya materialını müəyyənləşdirirdi.

Bir çox görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının (T.Quliyev, R.Hacıyev, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Cahangirov, A.Məlikov, A.Əlizadə, E.Sabitoğlu, X.Mirzəzadə, P.Bülbüloğlu və b.) yaratdıqları kino musiqisi əsl incəsənət nümunəsinə çevrilərək milli musiqi və kino sənəti tarixində xüsusi mövqə qazandı.

Kino musiqisi sahəsində də bənzərsiz fərdi yaradıcılıq üslubunu saxlamaları adları yuxarıda sadalanmış Azərbaycan bəstə-

karlarının yaradıcılığının müstəsna cəhətidir. Qara Qarayevin kino musiqisi dramaturji vüsəti, parlaq, ümumiləşdirici təsir gücü, əsl simfonik mahiyyəti ilə fərqlənir. Tofiq Quliyevin kino musiqisinin əsasını lirik bağlanğıc, lirik mahnılar təşkil edir. Rauf Hacıyevin musiqisində estrada janrının və milli mahnı ənənələrinin sintezi başlıca cəhətdir.

Arif Məikovun kino musiqisi simfonizmi və epik vüsəti ilə seçilir. Emin Sabitoğlunun kino musiqisində diqqəti lirik-psixoloji ovqat, kameralılıq cəlb edir.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrün Azərbaycan bəstəkarları kino sənətinin bədii bənzərsizliyini dərinlən duyur, dərk edir, kinofilmlər üçün musiqi bəstələyərkən fərdi yaradıcılıq cəhətlərini, xüsusiyyətlərini, prinsiplərini itirmirdilər.

Azərbaycan bəstəkarları Ü.Hacıbəylinin görkəmli operettalarında qoyduğu sənət yolunu davam etdirir, böyük musiqi ənənələrinə sadıq qalır, operetta janrını da yüksək dəyərləndirirdilər. Azərbaycan bəstəkarlarının yazdıqları operettaların sayı milli bəstəkarlıq fəaliyyətinin hər hansı digər janrında yazılmış əsərlərin sayını üstələmişdi. Bu isə musiqişünas L.Karagıçevanın qeyd etdiyi kimi, bütövlükdə operettanın bədii-estetik üstünlüyü demək deyildi.¹ Bu sahədə mövcud olan cüzi uğurlar (T.Quliyevin və R.Hacıyevin musiqili komediyaları) bütövlükdə həmin dövrdə bu janrın vəziyyətinin ümumi mənzərəsini dəyişmirdi. Azərbaycan bəstəkarları insanların məişətini doğru əks etdirməyə, əməyin həqiqətə uyğun gələn mənzərəsini yaratmağa, yüksək ideallar uğrunda mübarizəni təsvir etməyə çalışırdılar. Lakin bütövlükdə Azərbaycanda milli musiqili komediyanın müəyyən stereotipi qərarlaşmışdı. Qara Qarayev Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayındakı məruzəsində diqqəti məhz bu hala, cəhətə yönəlmişdi. O, qeyd edirdi ki, Azərbaycan bəstəkarları zahirən Ü.Hacıbəylinin işləyib hazırladığı janr üsullarını qoruyurlar, lakin eyni zamanda öz əsərlərində onun gözəl ənənələrindən uzaqdırlar, onların əsərlərində bu üsullar öz tərəvətini və təsir gücünü itirmiş, möhürə, damğaya çevrilmişdir. "Azərbaycan operettala-

¹ Карагичева Л. Личность. Суждения об искусстве. – Москва: Композитор, 1994, с. 232.

rında əsasən müasir gerçəklik mövzusu işlənib hazırlanır və bu, yaxşıdır. Çünki janrın spesifikasiyası hər şeydən öncə aktuallığı nəzərdə tutur...

Bununla yanaşı bir çox faktlar dəyişir, səhnədə həyat hadisələrinin bu janr üçün səciyyəvi olan bədii formalarda təəcəssümündən daha çox surəti təqdim edilir. Librettonu yazanlar əsərə komediya xarakteri verməyə çalışaraq operettalara damğalı təfsirdə, personajlarda xeyli qüsurlar cəmləşdirərək mənfi personajlar daxil edirlər”.¹

Operettalarda qəhrəmanların həm müsbət, həm də mənfi cəhətləri düzxətli, bəsit şəkildə təsvir olunur, bu nöqsan isə prinsipə çoxcəhətli insan aləminin açıqlanmasına mane olur, daha çox xarakterlərin müəyyən, bəzi sxeminə uyğun gəlirdi. Q.Qarayev qeyd edirdi ki, komedik səmərənin əldə olunmasının çətinliyi dərin yaradıcı ümumiləşdirmələrin və şən gülüşün üzvi uyğunluğunun, insan qüsurlarının və öz dövrünün patriarxal məişətini tənqid edən aktual satiranın əldə olunmasındadır və Ü.Hacıbəyli ölməz musiqili komediyalarında bu çətinliyin öhdəsindən məharətlə gəlmişdir.

Azərbaycanda komediya janrının inkişafında T.Quliyevin bəzi musiqili komediyalarının nəzərəcarpacaq rolu olmuşdur.

T.Quliyev digər Azərbaycan bəstəkarları kimi məişət mövzuna toxunaraq həmin mövzunun daha yüksək bədii səviyyədə həllinə nail ola bilmişdir. Böyük melodik istedad, harmonik rənglərin və orkestr palitrasının parlaqlığı, ən başlıcası isə kompozisiya-struktur planında yaradıcı başlanğıc T.Quliyevin musiqili komediyalarının kütlələr arasında daha geniş yayılmasını təmin etmişdi. Belə ki, T.Quliyevin yazdığı “Sabahın xeyir, Ella” musiqili komediyası mahiyyətcə Azərbaycanda ilk müzikli idi. R.Hacıyevin “Romeo mənim qonşumdur”, “Kuba-mənim məhəbbətim” musiqili komediyaları da XX əsrin son onilliklərində yaranmış maraqlı əsərlərdəndir. Bu əsərlər musiqili komediyanın ən layiqli nümunələrindəndir.

¹ Карагичева Л. Личность. Суждения об искусстве. – Москва: Композитор, 1994, с. 233.

A.Rzayevin “Aya səyahət” musiqili komediyası da Azərbaycan mədəni həyatında müəyyən yenilik idi. Bəstəkar bu komediyanı yazmaqla milli operetta ənənələrini davam etdirərək məişət mövzusunə həsr edilmiş komediyalar çərçivəsindən çıxmışdı. Bu əsər mahiyyətcə aktual siyasi satira nümunəsi idi. Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Z.Bağırovun yazdığı “Qayınana” operettası tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanmışdı. Bu operettanın bütün zamanlar üçün populyar və aktual olan süjeti sadə olmayan qayınana-gəlin münasibətləri əsasında qurulmuşdur. Əsərdə həmin münasibətlər yalnız “cəmiyyətin özəyi” sayılan ailə dəyərləri və qarşılıqlı anlaşma səviyyəsində nəzərdən keçirilmir. Bu operettada üstüörtülü şəkildə öz yerini yeni, mütərəqqi insan ideallarına təhvil verən əski, patriarxal ailə quruluşu tənqid edilir.

Dramatik tamaşalara yazılmış musiqi

XX əsrin 60-cı illəri Azərbaycan teatr sənətində mövcud olan ciddi nöqsanların aradan qaldırılması ilə əlamətdar olmuşdur. Həmin nöqsanlar həm obraz təcəssümü, həm rejissor həlli, tamaşaların bədii və musiqi tərtibatı, habelə teatrların yeni repertuar siyasətində mövcud idi. Azərbaycan dramatik teatrı qarşısında milli teatrın ən yaxşı realist ənənələrinin bərqərar edilməsi vəzifəsi dururdu. Teatrın ifadə vasitələri, dramaturji üsullar vasitəsilə səhnədə insanların daxili emosional halını, vəziyyətini nümayiş etdirmək, qəhrəmanları yaşadıkları real həyat kontekstində göstərmək, xarakterlərin həqiqətini daha aydın əks etdirmək zərurəti yaranmışdı. Dövrün yeni tələblərinə əsasən ən yaxşı klassik və müasir tamaşalar milli səhnə mədəniyyətinin professional səviyyəsinin yüksəldilməsi üçün əlverişli zəmin hazırlanmalı idi. Bu, yalnız dramatik əsərə, aktyor məharətinə deyil, habelə tamaşaların bədii-musiqili tərtibatına aid idi. Azərbaycan bəstəkarları bənzərsiz partituralar yaradarkən, teatr musiqisində qərarlaşmış bir çox ənənələri nəzərdən keçirərkən dünya klassikasının təcrübəsinə və ən yaxşı ənənələrinə istinad edirdilər.

Keçən əsrin 60-cı illərində yaranmış “Bağlı qapılar” (ssenari H.Seyidbəyli, musiqi S.Hacıbəyovun, rejissor M.Məmmədov),

“Əcəb işə düşdüm” (ssenari Ş.Qurbanov, musiqi S.Ələskərov, rejissoru T.Kazımov), “Əliqulu evlənir” (ssenari S.Rəhman, musiqi S.Hacıbəyov) əsərləri dramatik teatrda yeni axtarışların nəticəsi idi.

Bu illərdə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi, milli musiqi sənəti böyük uğurlar qazandı. Həmin illərdə yaranmış bir çox əsərlər (baletlər, operalar, simfonik və kamera-instrumental musiqisi) SSRİ məkanında geniş yayılmış, müxtəlif müttəfiq respublikaların səhnələrində və konsert meydanlarında nümayiş etdirilmişdir. Sovet İttifaqının sərhədlərindən kənarda şöhrət qazanmış Azərbaycan bəstəkarları müttəfiq sovet respublikalarının dramatik teatrları ilə əməkdaşlığa cəlb edilirdilər. Belə ki, Q.Tovstonoqovun Q.Qarayevlə uğurlu yaradıcı ittifaqı əsasında dramatik tamaşaların incisi sayılan “Nikbin faciə” əsəri meydana çıxdı. V.Vişnevskinin pyesi əsasında yazılmış həmin əsər A.S.Puşkin adına Leningrad Akademik Teatrında səhnəyə qoyuldu və tamaşaçılar tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılandı. N.Hikmətin “Qəribə adam” əsərinin ilk tamaşası (musiqisi Q.Qarayevin) Yermolova teatrının səhnəsində, İ.Qasımovun “İnsan məskən salır” əsərinin ilk tamaşası (musiqisi Q.Qarayevin) isə Sovet İttifaqı Malı Teatrının səhnəsində oldu.

Yeni tarixi şəraitdə səhnə incəsənəti tamaşanın həm bədii, həm də musiqi tərtibatına aid olan səhnə təcəssümünün yeni prinsiplərini inkişaf etdirməli və bərqərar etməli idi. Dramatik teatrda bədii tərtibat kimi musiqi də mühüm rol oynadığına görə teatr musiqisi janrı mühüm dəyişikliyə uğrayır, yetkinlik yüksək peşəkarlıq səviyyəsi əldə edirdi. Təbii ki, bu, Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin çiçəklənməsi və müxtəlif musiqi janrlarına göstərilən maraqla bağlı idi.

Q.Qarayevin musiqisi ilə müşayiət olunan tamaşalar Azərbaycan Dramatik Teatrında mühüm hadisə idi. Həmin tamaşalar sırasında T.Kazımovun quruluşunda hazırlanmış V.Şekspirin “Antoni və Kleopatra”, “Otello”, “Qış nağılı”, “Hamlet” və “IV Henrix”, C.Məmmədquluzadənin pyesi əsasında “Ölülər” əsərləri diqqəti xüsusilə cəlb edirdi. Bu əsərlər təsdiq edirdi ki milli teatr sənətində yeniləşmə prosesi danılmazdır. Bu fikir səhnə mə-

dəniyyətinin bütün sahələrində və ünsürlərində, bədii və musiqi tərtibatında inandırıcı bədii nümunələrlə möhkəmləndirilir. Musiqişünas L.Karagiçevanın qeyd etdiyi kimi, Q.Qarayev musiqidə özünün orijinal yaradıcı yolunu seçmişdi, heç zaman öz fəaliyyətini rejissorun yaradıcılığına qarşı qoymamışdı, lakin eyni zamanda onun musiqisi bədii baxımdan həmişə bənzərsiz olmuşdur və mövzunun ideya istiqamətini özünəməxsus surətdə əks etdirir, onun musiqisi mövzuya vacib dramaturji yüklənmə gətirir.¹

Qara Qarayevin əsərləri yeni nəslin bəstəkarları üçün nümunə, bəlkə də hətta meyar olmuşdur. Dramatik tamaşalara bir çox Azərbaycan bəstəkarları müraciət etmişlər. Həmin bəstəkarlar sırasında A.Məlikov, F.Qarayev, E.Sabitoğlu, R.Mustafayev, A.Əlizadə, P.Bülbüloğlu, A.Rzayev və b. xüsusilə seçilirlər.

¹ Карагичева Л. Кара Караев. – Москва, 1960, с. 153

XIX fəsil

VASİF ADIGÖZƏLOV

(1935-2006)



XX əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinə hazırda musiqi mədəniyyətimizin simasını müəyyən edən yeni qüvvələr daxil oldu. Onların arasında istedadlı bəstəkar, ictimai xadim, respublikanın Xalq artisti, Azərbaycanın Dövlət mükafatı laureatı, “Şöhrət” və “İstiqlal” ordenli, sağlığında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Birinci Katibi, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Vasif Adigözəlovun xüsusi yeri və rolu vardır. Onun çoxşaxəli yaradıcılığı Azərbaycan musiqi həyatının bədii salnaməsinin parlaq səhifələrindəndir.

Qara Qarayev məktəbinin yetirməsi kimi Vasif Adigözəlov öz dahi müəlliminin nəsihətlərini mənimsəmiş və sənətdə asan yollar axtarmamışdır.

V.Adigözəlov Azərbaycan musiqisinə, milli köklərə dərinlə bağlı, xalq yaradıcılığına özünəməxsus tərzdə yaradıcı münasibət göstərən bir sənətkar kimi daxil olmuşdur. Janr və məzmun baxımından zəngin və genişəhatəli əsərlərində bəstəkar ye-

ni musiqi təmayülləri, musiqi ifadə vasitələri, texnikalarından yüksək sənətkarlıqla faydalanaraq, özünün orijinal, fərdi üslubunu formalaşdırmışdır.

Vasif Zülfüqar oğlu Adıgözəlov 1935-ci il iyulun 28-də Bakıda, görkəmli xanəndə, muğamların mahir bilicisi Zülfü Adıgözəlovun (1898-1963) ailəsində dünyaya göz açmışdır. 1953-cü ildə istedadlı gənc Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbini həm fortepiano, həm də uşaq yaradıcılığı sinfi üzrə bitirmişdir. Təcrübəli müəllim Mədhət Əhmədovun sinfində gənc bəstəkar bu sənətin ilk sirlərini həvəslə öyrənmiş, tez-tez müxtəlif konsert və baxışlarda öz əsərləri ilə çıxış etmişdir.

1952-ci ildə 9-cu sinif şagirdi olduğu zaman V. Adıgözəlov Bəstəkarlar İttifaqının təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında keçirilən baxışda fəal iştirak etmişdi. Bu forumda V. Adıgözəlovun piano üçün variasiyaları, violin, arfa və iki piano üçün pyesləri, piano üçün Sonatasının II hissəsi səslənmişdi. Piano üçün əsərləri müəllif özü çox gözəl ifa etmişdi. Bu konsert-baxışda, habelə V. Adıgözəlovun “Yan tonqalım” mahnısını Gülağa Məmmədov oxumuşdu. Bu böyük və ciddi proqram istedadlı şagirdin potensial imkanlarını büruzə verirdi. Onu da demək lazımdır ki, hər bir məktəb konsertində gənc bəstəkar yeni əsərləri ilə çıxış edirdi.

Milli qaynaqların, ən qədim və təkrarolunmaz janrın – muğamın mənimsənilməsi isə uşaq yaşlarından, atası Zülfü müəllimin rəhbərliyi ilə başlamışdı. Qətiyyətlə demək olar ki, gənclik illərində V. Adıgözəlov atasının rəhbərliyi altında özünəməxsus muğam məktəbi keçmişdir.

1953-cü ildə V. Adıgözəlov Ü. Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə professor Qara Qarayevin sinfinə daxil oldu. Artıq tələbəlik illərində gənc bəstəkar və ifaçı yaradıcı şəxsiyyət kimi formalaşır.



R.Mustafayev, Q.Qarayev, V.Adıgözəlov

Fortepiano fakültəsində təhsilini başa vuran V.Adıgözəlov fəal şəkildə konsert-ifaçılıq fəaliyyətinə qoşulur.

V.Adıgözəlov – parlaq bədii-texniki imkanlara, geniş faktura diapazonunu əhatə edən böyük əllərə malik, üslub təzadlarını dərin duyan istedadlı pianoçu idi.

Parlaq piano texnikası, improvizasiya bacarığı – bütün bunlar V.Adıgözəlovun bəstəkar üslubunun formalaşmasına çox müsbət təsir göstərirdi. Artıq tələbəlik illərində o, qeyri-adi romantikliyi ilə seçilən fortepiano Sonatasını yaradır. Gənclik səmimiyyəti və mövzuların ifadəliliyi, möhkəm milli zəmin – Sonatanın əsas məziyyətləridir.

1956-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının I qurultayında bəstəkarın Simfonik poema və Sonatası səsləndi.

Tələbəlik illərində yazılmış simfonik orkestr üçün “Qəhrəmani poema” “Gənclərin İkinci Respublika Festivalı”nda I dərəcəli Diploma layiq görülmüşdü.

Yaradıcılıq təşəkkülü dövründə çoxlu sevincli anlar olmuşdu. Onların arasında P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının “Kiçik zalı”nda SSRİ-nin “Gənc bəstəkarlarının yaradıcılıq baxışında” fortepiano üçün “Sonata”nın müəllif ifasını qeyd etmək lazımdır. 1958-ci ildə V.Adıgözəlov bəstəkarlıq, bir ildən sonra isə fortepiano fakültəsini bitirdi.

Konservatoriyanı bitirdikdən sonra C.Məmmədquluzadənin eyniadlı dramı əsasında yazılan “Ölülər” operası (librettosu – A.Aslanov və F.Mehdiyev) Avropa musiqi mədəniyyəti ilə milli musiqinin qədim qatlarının inandırıcı vəhdətini nümayiş etdirdi. Operanın musiqisi gənc bəstəkarın böyük yaradıcılıq imkanlarından xəbər verirdi: keçmiş hadisələr müasir realılıqla uzlaşırdı. Opera bir çox ifadəli və əlvan solo nömrələrindən, gözəl, melodik cəhətdən yadda qalan duet və ansamblardan ibarətdir. Xor səhnələrindən V.Adıgözəlov qədim şifahi janrlara üz tutaraq emosional obrazların daxili psixoloji durumunu yarada bilmişdir.

Əlbəttə, opera yazmağa başlarkən, V.Adıgözəlov teatr-səhnə janrlarında artıq müəyyən təcrübəyə malik idi. Operadan əvvəl o, R.Mustafayevlə müştərək M.F.Axundovun eyniadlı komediyası əsasında (libretto Ş.Bədəlbəyli və Ə.Kürçaylı) “Hacı Qara”-nı bəstələyir. Yeni redaksiyada operetta “Xəsis” adı altında getmişdir (Premyera 1962-ci ildə olub, rejissor – Ə.Əkbərov, dirijor – K.Abbasov, rəssam – A.Abbasovdur). R.Mustafayevlə birgə habelə H.Hüseynzadənin sözlərinə xor, solist və simfonik orkestr üçün “Səbuhi” poemasını yazmışdır.

60-cı illərin əvvəlində V.Adıgözəlov Rəşid Behbudovla birlikdə tez-tez böyük konsert estradasında çıxış edir, incə bədii zövq və peşəkarlıqla görkəmli sənətkarı müşayiət edirdi. Bu konsertlərə V.Adıgözəlov çox ciddi hazırlaşır, xalq mahnılarının harmoniyasına orijinallıq əlavə edir, fakturanı səsaltı polifoniya və ifadəli xromatizmlərlə zənginləşdirirdi. Melodikanın zərif melizmatikaya boyanması Azərbaycan mahnılarının füsunkar və poetik gözəlliyini daha da artırırdı.

R.Behbudovla V.Adıgözəlov Azərbaycanın bir çox rayonlarında qastrol səfərində olmuşdur. Bu konsert səfərləri bəstəkarın dünyagörüşünün formalaşmasında böyük rol oynadı.

Bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsini biz Konservatoriyanı bitirdiyi 1958-1968-ci illəri hesab edirik.

1961-ci il – gənc bəstəkarın yaradıcılıq həyatında ən məhsuldar bir dövrdür. Bəstəkar “Afrika mübarizə edir” simfonik poeması, Violin və orkestr üçün Konsert, Piano ilə orkestr üçün 1 sayılı Konsert kimi əsərlər yazır, estrada mahnıları, Mahnı və rəqs ansamblı üçün Süitalar və müxtəlif kiçik formalı əsərlər çap etdirir.

Fortepiano ilə orkestr üçün 1 sayılı Konsert böyük bəstəkar və sevimli müəllimi Q.Qarayevə həsr olunmuşdur.

Violin və orkestr üçün konsert dünya violin musiqisinin ən yaxşı ənənələri əsasında yazılmışdır: geniş, axıcı ibarələrin plastikasi, səs palitrasının emosional dolğunluğu, aşıq ritm-intonasiya kompleksləri ilə muğam təbəqələrinin növbələşməsi əsərə aşkar milli ruh aşılayır.

1964-cü ildə daha bir əhəmiyyətli əsər – fortepiano ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün Konsert yazıldı. Dramaturji planda bəstəkar solo alətlə orkestr arasında bədii müvazinət yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarlarının Üçüncü qurultayı ərəfəsində İkinci simfoniyanın yaradılması – nəinki V.Adıgözəlovun həyatında, habelə Azərbaycanın musiqi tarixində əlamətdar hadisə idi. Simfoniyanın premyerası 1968-ci il aprelin 5-də M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında “Azərbaycan musiqisinin yenilikləri” rubrikası altında Əməkdar kollektiv Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səsləndi.

V.Adıgözəlovun “İkinci simfoniyası” dodekafon texnikasının mənimsənilməsində yeni keyfiyyət sıçrayışıdır. Obrazların rəasionalizmi və psixologizmi, onların intellektuallaşması, səs texnikasının modifikasiyası ilə bağlı hərəkətin dinamikası, təzadlı mövzu bloklarının məntiqi birləşməsi, simfoniyanın intonasiya-məntiqi məzmununu müəyyən edir.

V.Adıgözəlovun yaradıcılığında yeni mərhələ 1970-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda ilk dəfə səslənmiş “Mərhələlər” simfonik poeması ilə başlanır. “Mərhələlər”

simfonik poemasının süjet-məzmun konteksti – müasir insanın daxili kolliziyalarla dolu, mürəkkəb mərhələlərini əks etdirən müstəqil bölmələrin üzvi birləşməsi əsasında qurulmuşdur. İnkişafın dialoq prinsipi üzərində qurulması, şübhəsiz ki, polifonik təbəqələrin dinamikası ilə, onların kulminasiya “zonalarında” güclənməsi ilə bağlıdır.

V.Adıgözəlovun yaradıcılığının ikinci mərhələsini şərti olaraq 1969-1984-cü illər arasındakı dövrü hesab etmək olar.

Bu dövrdə 1973-cü ildə bəstəkarın zirvə əsəri – “Üçüncü simfoniya” yazılmışdır. Həmin əsərin bədii əhəmiyyəti və irihəcmliyi musiqi dilindəki yeniliklər – bütün bunlar simfoniyanın əsas məziyyətlərini, onun üslub-süjet kontekstini, müasir musiqi gerçəkliyinin mürəkkəb dinamikasını şərtləndirmişdir. Muğam sənətinin prosessual fenomeni simfoniya üzvi surətdə XX əsrin musiqisinin üslub yenilikləri ilə çulğalaşır.

“Üçüncü simfoniya” böyük müvəffəqiyyətlə 1979-cu il sentyabrın 21-də Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayının açılış günü maestro Niyazinin rəhbərliyi altında Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səsləndi. Bir ildən sonra simfoniyanı Berlin radiosunun orkestri ifa etdi (dirijor – Peter Zonner). O vaxtdan V.Adıgözəlovun “Üçüncü simfoniya”sı dünyanın bir sıra məşhur simfonik orkestrlərinin repertuarlarında layiqli yer tutdu.

70-ci illərin başlanğıcında bəstəkar kino musiqisi janrına müraciət edir. Bu illər o, “Şərikli çörək”, “Həyat bizi sınayır”, “Skripkanın qayıtması”, “Sovet Azərbaycanı” və digər filmlərə musiqi yazır. 1971-ci ildə “Nənəmin şahlıq quşu” (libretto Ə.Kürçaylı), iki ildən sonra isə “Boşanaq – evlənərik” operetalarının ilk tamaşası göstərildi.

1984-cü ildə Azərbaycan bəstəkarlarının VI qurultayı oldu və həmin il V.Adıgözəlovun Fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Üçüncü Konserti tamamlandı.

80-ci illərdə V.Adıgözəlovun yaradıcılığı musiqi dilinin intonasiya məzmunu sahəsindəki gərgin və intensiv axtarışlar, habelə janr diapazonunun genişlənməsi ilə səciyyələnir. Bütün bunlar yeni irihəcmli əsərlərin yaranması ilə nəticələnir. Buraya

“Odlar yurdu” (söz – Rəfiq Zəka Xəndan) və “Qarabağ şikəstəsi” (söz – Teymur Elçin) oratoriyalarını aid etmək olar.

İrihəcmli lövhələrlə yanaşı, 80-ci illərdə bəstəkar fortepiano üçün “İyirmi dörd prelüd” silsiləsini də bitirir. Q.Qarayevin ənənələrini davam etdirən V.Adıgözəlov, eyni zamanda, prelüdlərin musiqi dramaturgiyasını özünəxas şəkildə şərh edir.

V.Adıgözəlovun əsərlərinin milli-mənəvi, bədii-etik rəngarəngliyi 90-cı illərdə yeni məzmun rakursu kəsb etməyə başlayır: violonçel və orkestr üçün Konsert, “Novruzum-93” Kantatası, fortepiano ilə orkestr üçün 4 saylı Konsert, xalq çalğı alətləri üçün 2 saylı Konsertin yeni redaksiyası (orkestr partiyası simfonik orkestr üçün yazılmışdır).

Violonçel və orkestr üçün Konsert Bəstəkarlar İttifaqının 1992-ci il mart Plenumunun ən yaxşı əsəri sayıldı. Yüksək bədii zövqlə V.Adıgözəlov konsertin muğam tematizmini işləyir, onu simfonik nəfəslə, müasir həyatın qaynar nəbzi ilə zənginləşdirir. Əsər Y.Adıgözəlovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səsləndi.

V.Adıgözəlovun kantata-oratoriya yaradıcılığı 90-cı illərin sonunda yeni əsərlərlə zənginləşir. Bu mənada söhbət “Çanaqqala” oratoriyasından gedir.

“Çanaqqala”nın premyerası 1998-ci il oktyabrın 16-da Türkiyənin Prezident simfonik orkestrinin, Ankara radiosunun birləşmiş xoru, İzmir və Ankara Dövlət Konservatoriyasının solistlərinin ifasında oldu.

V.Adıgözəlovun “Novruzum-93” kantatası Azərbaycan bəstəkarlarının kantata-oratoriya yaradıcılığında yeni sözdür. Əsər Novruz bayramında xalqımızın qədim adət, mərasim və əfsanələrini əks etdirir. Kantatanın dördhissəli kompozisiyasında rəngarəng lövhələr canlanır: günəşə, ana torpağa sitayiş edilir. Qədim rəqslərimiz, o cümlədən “Yallı” rəqsi çox orijinal surətdə təqdim olunur. Bu kantata Bəstəkarlar İttifaqının təşəbbüsü ilə keçirilən “Novruz-93” festivalı zamanı ana radiomuzun efirində səsləndirilmişdir.

Bu illərin ən parlaq əsərlərindən biri də fortepiano və orkestr üçün Dördüncü Konsertidir.

Vasif müəllim nəinki gözəl bəstəkar, həmçinin musiqi-ictimai xadim, milli mədəniyyətin yorulmaz təbliğatçısı olmuşdur. Professor, Xalq artisti V.Adıgözəlov milli mədəniyyətimizin inkişafında böyük və aparıcı rolu oynayır. V.Adıgözəlovun bütün janrlara gətirdiyi yeniliklər ənənəyə çevrilərək, cavan bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdir.

1995-ci il noyabrın 3-də Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev Vasif Adıgözəlovu “Şöhrət” Ordeni ilə təltif etmişdir.

Vasif Adıgözəlov 2006-cı il sentyabrın 15-də Bakıda vəfat etmişdir.

“Ölülər” operası

V.Adıgözəlovun “Ölülər” operası ilk satirik Azərbaycan operasıdır. Onun əsasında C.Məmmədquluzadənin 1907-1909-cu illərdə yazdığı dərin realistik “Ölülər” əsəri durur.

C.Məmmədquluzadənin “Ölülər”i parlaq komedik səhnələrlə zəngindir və təsadüfi deyil ki, onu faciəvi komediya adlandırırlar. Pyesin ilk tamaşası 1916-cı il aprelin 29-da görkəmli Azərbaycan aktyoru və rejissoru Hüseyn Ərəblinskinin rəhbərliyi altında olmuşdur. Baş rollarda Əliqulu Nəcəfov Qəmküsar (Şeyx Nəsrullah) və Mirzəağa Əliyev (İskəndər) çıxış etmişlər.

C.Məmmədquluzadənin satirik, parlaq və ictimai-psixoloji “Ölülər” dramı müasir Azərbaycan dramaturgiyasının zirvəsidir.

Əsərin istedadlı librettoçuları Cəlal Hilaloğlu, Aslan Aslanov və Firudin Mehdiyev operanın dramaturji inkişafında İskəndər obrazının əhəmiyyətini xüsusi vurğulamışlar. Məhz İskəndərin dilindən operanın süjeti ilə bilavasitə bağlı olan, ideya-bədii əhəmiyyət daşıyan ən parlaq, kəskin ifadələr və çağırışlar eşidilir. Operada Rimski-Korsakovun “Qızıl xoruz” operasının ifşaedici satirasının, Darqomijskinin “Daş qonaq”ının tənqidi realizmi, S.Prokofyev və Ü.Hacıbəyli operalarının ənənələri öz əksini tapmışdır.

C.Məmmədquluzadə “Ölülər”də orijinal dramaturji üsuldən istifadə edir. O, kefli İskəndərin dili ilə insanın ən miskin cəhətlərini ifşa edir. Təbii ki, ayıq vəziyyətdə İskəndər ətraf gerçəkliyi bu cür kəskin tənqid atəşinə tuta bilməz, həqiqəti söyləməzdi.

“Ölülər” operası kiçik orkestr girişi ilə başlayır: bas-klarnet solosu fonunda tutqun, sirli əhval-ruhiyyə hökm sürür.

Əsas qəhrəman İskəndər məscidin minarəsindən despotizmdən, vicdandan, xalqın əzilib alçalmasından oxuyur. Ariyanın melodiyası axıcı, dalğavari inkişafı, yumşaq enən sekvensiyalar, ifadəli kadensiya dönmələri, inkişafı orkestr fakturası ilə səciyyələnir. İskəndər obrazı çoxplanlıdır, fəal təkamül prosesində verilib. Məsələn, “İskəndərin çıxışı və mahnısı” - obrazın inkişafında yeni pillədir: “Yarın bağında gəzərəm, gəzdikcə bir gül üzərəm.” Mahnının melodiyasında ekspressiv intonasiya özəkləri bəzəkli ritmik şəkli ilə qabarıq nəzərə çarpır.

İskəndərin ən qısa ibarəsində sarkazm müəyyən dərəcədə qatı kinayə ilə qarşılaşır. Rəhmətə getmiş qızının dərini çəkən anasını guya sakitləşdirən İskəndər oxuyur: “Ana, qorxma, ölməzsən, əgər ölsən, Şeyx Nəsrullah səni dirildəcək.”

Lakin əsl sarkazma İskəndər II pərdədə çatır: burada o, Şeyx Nəsrullahın gəlişini salamlayır (“Gözünüz aydın, ay camaat”) və sonradan onunla qısa dialoqa girərək öz əsas məqsədini açıqlayır – o, hörmətli qonaqdan ölüləri diriltməyi öyrənmək istəyir. İskəndərdən bu sözləri eşidərək, kişi xoru şəhər əhli sifətində onu qəzəblə damğalayır və qovur (“Rədd ol, çıx get”).

İskəndər operanın kulminasiya anında peyda olur ki, bu zaman şəhər əhli qəbiristanlıqda Şeyx Nəsrullahdan ölənlərini diriltməyi xahiş edir. İskəndər kefli halda içəri daxil olub oxuyur: “Baxın budur, dirilmişəm, cibimdə də araq şüşəm” və Şeyx Nəsrullahı ona qoşulmağa çağırır. Bu hərəkət nəinki xalqı, hətta “müqəddəs” özünü də qəzəbləndirir. Xalq İskəndəri cəzalandırmağı tələb edir. Hamı onu lənətləyir.

Bu səhnənin ardınca gələn “İskəndərin reçitativi və ariyası” qəhrəmanın ayılmasını təsvir edir. Öz ariyasında İskəndər xalqa muraciət edir və onlardan “gözlərini açıb ətrafa baxmağa” xahiş edir. Ariyanın sonunda o simvolik tərzdə ölülərə müraciət edir və onları dirilməməyə çağırır. Belə ki, “Sizin ərləriniz evlənilib, arvadlarınız isə bəylərə məxsus olub.” Bu İskəndərin ən böyük xasiyyətnaməsidir. Ariyanı qabaqlayan kantilenalı-ekspressiv reçitativ dramatik və kədərli intonasiyalarla doludur. Bir tərəfdən,

Kərbəlayi Fətullahın dirilməsini xəbər verən xor əsl sarkazmla qeyd olunub. Bir tərəfdən, xalq sevinir, digər tərəfdən isə bu hadisəyə inanmır. Xordan əvvəl bas-klarnetin leyttembri səslənir (bəstəkar bunun üçün təntənəli Do major tonallığını seçir). Xalqın xoru əsl fanatizmlə aşılıb. Camaat birləşərək Şeyx Nəsrullahın qarşısında günah işlətməmiş İskəndəri qovur: “Rədd ol, çıx get burdan, sən Allah qabağında günah işlətmisən”, – deyər xor təkrarlayır.

Yekun xor səhnəsini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu səhnə lakonizmi, dəqiqliyi və musiqi obrazlarının konkret “görümlülü-yü” ilə fərqlənir. “İskəndər və xor” səhnəsi ekspressiv mövzu üzərində qurulub ki, burada o, xalqın nadanlığını ifşa edib deyir: “Sizi necə adlandırım? “Ölülər” Xorun partiyasında sarkazm faciəvi başlanğıcla çulğalaşır. Xorun dinləyiciyə böyük emosional təsirinin bədii əhəmiyyəti də bundadır.

Operanın parlaq, dinamik və nəbzli musiqisi “Ölülər” pyesinin ideya-məğzini dərinlən ifadə edir və bəstəkarın dahi dramaturq Cəlil Məmmədquluzadənin ölməz əsərinə əsl yaradıcı və fərdi münasibətinin bariz təəcəssümüdür.

“Natəvan” operası: Azərbaycan musiqi tarixində yeni zirvə

2003-cü il dekabr ayının 7-də Azərbaycan musiqi tarixində yeni səhifə açıldı: V.Adıgözəlovun “Natəvan” operasının prem-yerası oldu. Müəllif bu əsəri Xurşudbanu Natəvanın anadan ol-masının 170 illiyinə həsr etmişdir. Operanın librettosunu yazıçı, publisist Nazim İbrahimov yazmışdır. Əsərdə Xurşudbanu Natə-vanın, Qasım bəy Zakirin “Məclisi-üns” ədəbi dərənəyi üzvləri-nin şeirlərindən istifadə edilmişdir. Operanın şeirlərini istedadlı şairə Rüzgar Əfəndiyeva yazmışdır.

“Natəvan” operası tanınmış Azərbaycan şairəsi, möhtəşəm Qarabağ hakimi Mehdiqulu xanın qızı Xurşudbanu Natəvanın həyat və yaradıcılığından bəhs edir. Görkəmli şairənin Vətənin azadlığı uğrunda mübarizəsi, sevinci, kədəri XIX əsrin ikinci ya-rısında Qarabağda baş vermiş hadisələr musiqi ilə tamaşaçıları-mıza və dinləyicilərə çatdırılır.

Operanın dramaturgiyasının əsas prinsipləri Azərbaycan tarixinin bu günü ilə bağlıdır. Məhz bununla əlaqədar operanın final səhnəsində Natəvanın ruhu bizi sanki haraylayır.

Bütün əsərlərində muğam sənətinə, aşıq ənənələrinə, xalq mahnılarına, təsniflərə, rəqslərə və ümumən xalq incilərinə sadıq qalan V. Adıgözəlov yeni əsərində bu prinsipi, bu üslub xüsusiyyətlərini daha da möhkəmləndirir və yeni mərhələdə inkişaf etdirir.

Natəvanın obrazı operada olduqca dinamik və mürəkkəbdir, çoxşaxəli və modifikasiyaya uğrayan bir obrazdır. Onun I pərdədə səslənən ariyası və sonra duet səhnəsi (Xasay bəy Usmiyev ilə) zərif və nəcib obrazın açılmasına, inkişafına çox kömək edir.

Birinci pərdədə Natəvanın ariozosunda biz kədərli və həyəcanlı intonasiyalar eşidirik.

Bu ariozoda bəstəkar “Segah” muğamında qeyri-adi keçidlərlə çox cazibəli, olduqca ekspressiv musiqi yaratmışdır.

Bəstəkar Natəvanın partiyasını hər pərdədən pərdəyə mürəkkəbləşdirir, obrazın musiqi palitrasını zənginləşdirir. III pərdə bu baxımdan olduqca önəmlidir. Çünki burada musiqinin dramaturgiyası ən yüksək zirvəyə qalxır.

Bu pərdədə Natəvan obrazının yeni çalarları onun daxili aləminin psixoloji, etik xüsusiyyətləri, fəlsəfi düşüncələri daha da püxtələşir.¹

¹ III pərdə Şuşada keçir və “Məclisi-üns” ədəbi məclisinin növbəti yığıncağıdır. Bu yığıncaqda Şuşanın ən məşhur şairləri çıxış edir və bu ədəbi məclisi Natəvan idarə edir. Sonda Natəvan öz şeirlərini oxuyur.

Hadisələr getdikcə dramatikləşir, Natəvan dərd içindədir. Onun böyük oğlu Mehdiqulu Qarabağdan çıxıb gedib, kiçik oğlu isə Mir Abbas ağır xəstədir. Bu vaxt knyaz Xasay bəy Usmiyevdən məktub gəlir və o, həmin məktubda Natəvana olan öz məhəbbətindən, səmimi sevgisindən yazır və Şuşaya qayıdacağına söz verir.

Natəvan bir müddət sakitləşir və ümid hissləri ilə sanki keçmişə yada salır, xoş günlər yaddaşında canlanır. Dramaturji cəhətdən bu səhnə olduqca güclüdür: Xasay bəyin səsi uzaqdan aram-aram gəlir. Lakin bu xoş anları xidmətçinin dəhşətli xəbəri pozur: Mir Abbas vəfat etmişdir. Bu faciəyə dözə bilməyən Natəvan huşunu itirir.

Musiqi dramaturgiyasının zirvəsi olan epiloq operanı tamamlayır. V. Adıgözəlov bu operada və xüsusilə sonuncu pərdədə və epiloqda kino musiqisinə

...Nigaranam Qarabağdan
Babamın andı torpaq
Qəlbimin odu torpaq
Ana yurdum Qarabağ!

V.Adıgözəlovun musiqisində Natəvan obrazının modifikasiyası çox gözəl göstərilib. Natəvan obrazını səhnədə Xalq artisti X.Qasımova yaratmışdır. Bu, bəstəkarın ən böyük uğurlarından biridir. Məhz X.Qasımovanın yüksək professionallığını, yüksək vokal texnikasını, incəliklərini nəzərə alaraq bəstəkar ən zəngin və mürəkkəb vokal partiyasını yaratmışdır. Digər ifadəli, yadda qalan obrazlardan biz xüsusi olaraq Xasay bəy Usmiyevi qeyd etməliyik. V.Adıgözəlov onun partiyasını olduqca zəngin musiqi dili ilə səciyyələndirmişdir. I pərdədə səslənən lirik duet bayatılar əsasında bəstələnib və incə, ismətli, gözəl melodiyası ilə diqqəti cəlb edir. Xasay bəy Usmiyevin digər musiqi partiyaları da olduqca ifadəli və maraqlıdır. Onun rolunu Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti Həsən Enami ifa etmişdir.

“Natəvan” operasının böyük uğurları tamaşanın musiqi rəhbəri və dirijoru, görkəmli sənətkar Yalçın Adıgözəlovun adı ilə bağlıdır. Interpretasiya sahəsində o, özünün bədii zövqünü, daxili aləmindən gələn dərin hisslərini, münasibətini yüksək sənətkarlıqla nümayiş etdirmiş, musiqinin dramaturgiyasında olduqca ifadəli, ekspressiv səslənən kiçik və böyük kulminasiyalar yaratmışdır. O, hər bir obrazın orkestrdə sanki öz simasını, öz daxili aləminin səciyyəvi xüsusiyyətlərini sənətkarlıqla açır.

“Natəvan” operasının uğurları həmçinin Azərbaycan və Özbəkistan Respublikalarının Xalq artisti, Özbəkistanın Dövlət mükafatı laureatı Firudin Səfərov, quruluşçu rəssam, Respubli-

xas olan bəzi üsullardan istifadə etmişdir: kadrların sürətlə dəyişməsi, ziddiyyətlərin toqquşması və s.

Səhnə açılır: Natəvanın məqbərəsi iri planda verilir. Məqbərənin ətrafına asta-asta qadınlar toplaşırlar: onlar ziyarət etmək üçün gəliblər. Xasay bəy yaxınlaşır. Kiçik bir ariozoda o peşmançılığını, kədərini, qəm-qüssəni və bir də Natəvana olan solmaz, əbədi məhəbbətini bildirir.

Bu zaman təbiətdə baş verən şiddətli tufan hamını qorxudur, təşvişə salır. Uzaqdan zərif bir səs eşidilir və sonra Natəvanın kölgəsi görünür və o, asta-asta səhnəyə daxil olur. Bu anlarda Natəvanın ruhu kədərli musiqi oxuyur:

kanın Xalq rəssamı Rafiz İsmayılov, baletmeyster Respublikanın Xalq artisti, SSRİ Dövlət mükafatı laureatı Tamilla Şirəliyeva, xormeyster Sevil Hacıyevanın adları ilə sıx bağlıdır.



“Natəvan” operasından səhnə

Bu opera həqiqətən də V.Adıgözəlov yaradıcılığının zirvəsidir, çünki musiqi dilinin bütün sahələrinə yenilik gətirərək, V.Adıgözəlov “Natəvan” operasını zənginləşdirir. Bu tapıntıların hamısı ilk növbədə xalq musiqisinin janrları ilə, formaları ilə sıx bağlıdır.

V.Adıgözəlov – respublikada populyar olan “Hacı Qara” (R.Mustafayevlə müştərək), “Nənimin şahlıq quşu”, “Boşanaq-evlənərik”, “Lənət şeytana” operettalarının müəllifidir. Bundan başqa o, M.Ə.Sabir əsərlərinin motivləri əsasında “Mərasim səhnələri”ni yazmışdır (libretto və quruluşu Sultan Dadaşovundur). V.Adıgözəlov xalq yazıçısı Anarın “Adamın adamı” pyesi əsasında “Aldın payını, çağır dayını” musiqili komediyasının müəllifidir.

Bu əsərlərin hər biri respublikada musiqili komediya janrının inkişafında müəyyən rol oynamışdır.

V.Adıgözəlovun musiqili komediyalarına dərin bədiilik, sənətkarlıq və incə zövq, obrazların böyük sərrastlıqla işlənməsi xasdır. Burada meşşanlığa, sentimentallığa yer yoxdur. Bütün

bunlar bəstəkarın üslubuna yaddır. Onun yaratdığı parlaq obrazlar tez yadda qalır, belə ki, həyatdakı prototiplərinə çox oxşayırlar.

V. Adıgözəlovun əhəmiyyətli musiqili komediyalarından biri Ə. Kürçaylının librettosu əsasında bəstələnmiş 3 pərdəli, 6 şəkilli “Nənəmin şahlıq quşu” musiqili komediyasıdır. Əsər 1970-ci ildə yazılıb. İlk tamaşa 1971-ci ildə Ş. Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında olmuşdur. “Nənəmin şahlıq quşu” 45 il bundan qabaq yazılmasına baxmayaraq, sanki bu günün ruhunu qabarıq ifadə edir. Bizim qarşımızda parlaq həyatı obrazlar canlanır. Təsadüfi deyil ki, libretto müəllifi əsas iştirakçılardan birinin dili ilə danışır və hadisələr istənilən idarədə, müəssisədə və hətta dükanda – bir sözlə hər bir yerdə (yaxud istənilən yerdə) cərəyan edə bilər. Burada baş verənlər o qədər bizim həyatımız üçün tipikdir ki, müəllif hadisələrin konkret yerini göstərməyi lazım bilmir.

“Novruzum” kantatası

1993-cü ildə qələmə alınmış Rəfiq Zəka Xəndanın sözlərinə solist, xor və simfonik orkestr üçün “Novruzum” kantatası bəstəkarın yaradıcılığında, habelə Azərbaycanda kantata-oratoriya janrının inkişaf tarixində tamamilə yeni söz oldu.

“Novruzum” kantatası mövzuların orijinal metamarfozaları ilə, daxili intonasiya təğləri, ideya-emosional məzmunun süjetli inkişafı ilə səciyyələnən irihəcmli, monolit kompozisiyadır. Dördhissəli kompozisiya ierarxik ardıcılıqla bayram atmosferini, bayram tamaşalarının “süjet kompleksini” təcəssüm etdirir və sintezləşdirir. Bu zaman kantatanın hər bir hissəsi musiqi dramaturgiyasında müəyyən konkret-məzmun funksiyası daşıyır.

Kantatanın birinci hissəsi – “Azərbaycan” (Andante moderato) doğma vətəni, onun qüdrətini, qədim və möhtəşəm dağlarını, göllərini, gözəl yaşıl çəmənlərini vəsf edir. Bizim qarşımızda Azərbaycanın möhtəşəm panoramı, onun zəngin sərvətləri, füsunkar Bakının gözəl siması canlanır.

Bütün 1-ci hissə vahid üslub açarındadır: aşiq üslubu inkişafın intonasiya istiqamətini müəyyən edir. Bəstəkar poetik mətnin

zəngin və rəngarəng obraz quruluşuna musiqi ekvivalenti tapır. Bütün 1-ci hissə boyu “vəsfedici ton”, parlaq təntənə və günəşli musiqi saxlanılır. Aşiq kökü daha qabarıq surətdə harmonik dildə, tipik aşiq komplekslərində özünü büruzə verir. V.Adıgözəlov musiqisində aşiq kompleksi müxtəlif diatonik və xromatik köməkçi tonlarla birləşir, təkrar olunmaz akkord bloku yaranır.

Kantatanın 1-ci hissəsi teatrallaşdırılmış tamaşanın başlanğıcından xəbər verən fanfar xarakterli parlaq, ekspressiv çağırış mövzusu ilə başlayır (truba in B). İkixanəli özəkdən tədricən orijinal ritmik şəkilli parlaq, ifadəli mövzu kristallaşır. Trubalar simli və ağac nəfəs alətlərinin “dəstəyi” ilə mövzunu fəal aparır və inkişaf etdirir. İrəliləyən inkişaf dinamikası xor partiyasının musiqi tematizmini hazırlayır: tenor və baslar kulminasiya enişləri və yoxuşları ilə bərabər yüksələn inamlı mövzunu aparırlar. Sonradan bu mövzudan birxanəli motiv parçalanır və bəstəkar onu dinamik inkişafın hər yeni mərhələsində dəyişdirir. Onun struktur yaradıcı bünövrəsi əsasında impulsiv qeyri-müntəzəm ritmik şəkilli xalis “kvinta özəyi” durur.

II hissə – Andante – “Səməni” adlanır. Onun musiqisi 1-ci hissə ilə obraz emosional məzmununa görə təzad yaradır.

Bahar ətirli “Andante”nin musiqisi özünə kantatanın lirik mərkəzi səlahiyyətini götürərək milli mədəniyyətin daxili gücünü, dərinliyini, gözəlliyini təcəssüm etdirir. Bulaq suyu kimi axıcı və təmiz olan lirik melodiya dinləyicilərin ruhunu oxşayır. Müəyyən dərəcədə bu musiqi ariozo janrına yaxındır. Buna musiqi tematizminin zənginliyi və onun incə plastikası, faktura ixtirachılığı dəlalət edir. “Səməni”nin lirik mövzusu emosional əhvalına görə V.Adıgözəlovun fortepiano konsertlərinin lirik mövzularına (xüsusilə İkinci fortepiano konsertinə) habelə mahnı və romanslarının kantilen melodiylarına aiddir.

“Səməni”nin melodiyası I və III pillələrin ətrafında “gəzişir”, yumşaq və mülayim tərzdə səsləri ifadə edir. İlk dəfə mövzu sopranonun partiyasında fleyta ilə unison səslənir, onu faqot və violonçel müşayiət edir. Orkestr vasitələrindən son dərəcə qənaətlə istifadə edən bəstəkarın məqsədi – lirik mövzunun kantilenasını daha parlaq göstərməkdir. Orkestr dilinin “şəffaflığı” xor

partiyasının tam şəkildə qoşulmasına kimi saxlanılır. “Səmənini”nin melodiyasında şur məqamının əsas tonları ətrafında orijinal mərkəzləşmə verilmişdir. Bu xüsusiyyətin dərin kökləri muğamlarımızdadır.

Adıgözəlov melodiyasının inkişaf prinsipləri qırılmaz şəkildə milli təfəkkür ənənələri ilə bağlıdır: hərəkətin əsasını variantlıq və təkrarlanma təşkil edir. Melodiyada hər bir intonasiya sanki “çəkilib”, hər bir pauza, hər bir dinamik ştrix ifadəlidir.

Musiqi tematizminin dinamik inkişafında orkestr dili tembr dramaturgiyası ilə sıx bağlıdır. Bəstəkar ayrı-ayrı alətlərin tembrlərinin nümayişinə “əl atır” və onları kulminasiya anında daha parlaq, qabarıq və emosional baxımdan dolğun nəzərə çarpdırır. Tədricən, yeni-yeni alətləri daxil edərək, bəstəkar kulminasiyaya qəribə bir “yaxınlaşma” edir – bu, müəllifin musiqi düşüncəsinə çox səciyyəvidir.

II hissə – kuplet quruluşuna malikdir və bu, kökləri ilə milli musiqinin ən dərin qatlarına bağlanan nəzərdən keçirilən lirik mahnının emosional məzmununa uyğundur.

Xor partiyasının musiqili-üslub təhlili Avropa mədəni ənənələrinin fərdi-milli təfəkkürlə qarşılıqlı təsirinə dəlalət edir. Bu – bəstəkarın musiqi üslubunun estetik meyarıdır ki, onun müqəddəs ənənələri Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş və Qara Qarayev yaradıcılığında inkişafını tapmışdır.

III hissə – *Allegretto* – canlı, enerjili, parlaq dinamik, həyatsevər teatral-oyun səhnəsidir. O, bizi poetik mətdən irəli gələn coşqun şənlik əhval-ruhiyyəsinə qovuşdurur:

A kosa-kosa gəlsənə, gəlib salam versənə (2 dəfə)

A canım kosa gəlsənə burda deyib gülsənə (2 dəfə)

Çömçəni doldursana, kosanı yola salsana (2 dəfə).

Bu xor partiyasını yumoristik oyun səhnəsini təsvir edən böyük, əlvan-parlaq giriş materialı üzərində qurulub. Bütün II hissədə ritmin enerjisi, onun daxili impulsu musiqi hərəkətinin dinamikasını, onun emosional məzmununu formalaşdırır. V.Adıgözəlovun istifadə etdiyi ritmik strukturlar milli musiqi ənənələrindən irəli gəlir, xalq rəqs janrlarının ritmikasını təsvir edir.

Musiqi tematizminin əsas başlıca rolu bilavasitə poetik mətnlə bağlı olan motiv özəklərinin təkrarlığı ilə izah olunur. Musiqi poetik mətnin intensivləşmə prinsipi kimi, təkrarlanma, monoton ritmik özəklər əsasında yaranan ierarxik strukturlar səviyyəsində olan tautologiya (eyni fikrin müxtəlif cür təkrarı) tematizmə xüsusi yumor, dinamik hərəkətdə itilik və gülüş əsərlərdir. Faktiki olaraq, poetik mətn Kosaya mülayim istehsalı müraciətlərdən ibarətdir.

Kantatanın IV hissəsi (Final) – Maestoso – “Novruzum” adlandırılıb. Bu hissənin musiqisi kantatanın I hissəsinin şən-yüksəlişli əhvalını davam etdirir. Bu, işıqlı, təntənəli-bayram üslubunda yazılmış kantatanın məntiqi sonluğudur. Əməyin, işığın təntənəsi doğma vətənə, onun ən sevimli və qədim bayramı – Novruz bayramına səmimi məhəbbətdə ifadə olunub.

Final hissə solo trubanın qəhrəmani-çağırış mövzusu ilə başlanır. Bu, Bahar bayramına – məhsul, əmin-amanlıq, əmək bayramına dəvət-çağırışdır. Musiqi tematizminin addımlayan hərəkət dinamikası kantatanın I hissəsinin dinamizmini xatırladır. Xor partiyası digər hissələrlə müqayisədə daha zəngindir: “üfüqi” və “şaquli”nin mütənasibliyi musiqi dilində harmonik nisbət yaradır. Əgər IV hissənin kənar hissələrində harmoniya fonik-əlvan “ləkə” kimi qavranılırsa, orta bölmədəki gözəl akkord-bloklar klassik üslubda verilmişdir.

Harmoniya V. Adıgözəlov üslubunun ən vacib cəhətlərindən biridir. Mühümü odur ki, bəstəkar harmoniya dili sahəsindəki axtarışlarını kantatanın musiqisinin obraz-emosional məzmunu ilə sıx əlaqədə aparır.

Kantatanın bütün hissələrinə xas olan rəqs melodiylarının ritmik ahəngi silsilənin vahid dramaturji vəhdətinə səbəb olur. Final hissədə rəqs ritmlərinin apofeozu özünün ən yüksək həddinə çatır. Və burada orkestr dili – əlvan səsləşmələr, orkestrin ayrı-ayrı qrupları arasında “kəsişmələr”, zərb alətlərinin məharətlə istifadəsi bayram əhval-ruhiyyəsinin yaranmasına xidmət edir. Axı bayram təntənələrində xalqın müxtəlif nümayəndələri – bö-yüklər, uşaqlar gənclər iştirak edir. Bütün bunlar musiqi dilində və xüsusən də əsərin orkestr palitrasında əks olunur.

“Novruzum” kantatası – qeyri-adi, açıq, optimizmlə dolu olan, xalq obrazlarından, adət və mərasimlərdən bəhrələnmiş əsərdir. Bəstəkarın düşüncəsinə xas olan teatrallıq cizgiləri (“Odlar yurdu”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” oratoriyalarını xatırlayaq) burada ən parlaq təcəssümünü tapır. Kantatanın hər hissəsi – bu musiqi dili ilə verilmiş kiçik teatr tamaşasıdır.

Fortepiano ilə orkestr üçün 1 sayılı Konsert. V.Adıgözəlovun 1 sayılı konserti – özündə S.Prokofyev, D.Şostakoviç, R.Şedrin kimi bəstəkarların müasir fortepiano musiqisinin nailiyyətlərini əks etdirərək bu janrın Azərbaycanda inkişafında yeni mərhələ açmışdır.

Konsertin obraz-emosional məzmunu müasir musiqi dili, ümumavropa və milli cizgiləri uzlaşdıran tematizmlə bağlıdır.

1 sayılı konsert zamanəmizin görkəmli bəstəkarı Qara Qarayevə həsr olunmuşdur.

Bu əsər ilk dəfə 1961-ci il noyabrın 16-da gənc Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına baxışda səslənmiş, bir ildən sonra isə Moskvada gənc bəstəkarların Ümumittifaq baxışında I dərəcəli Diploma layiq görülmüşdür.

Konsertin strukturu klassik ənənələrlə möhkəm bağlıdır və eyni zamanda hər bir hissədə bilavasitə müasir musiqinin bədii qanunauyğunluqları ilə əlaqədən doğan yeni formayaradıcı faktorlar üzə çıxır.

Konsertin emosional məzmunu obrazlar aləminin müxtəlifliyi və rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir.

1 hissə – (Allegretto, sonata formalı). Işıqlı Do majorda cingiltili (nurlu) mövzu ilə başlanır. Bəstəkar mövzuda tonika üç-səsliyinin səslərini vurğulayır və bununla da prosessual inkişafa xüsusi “açıqlıq”, demokratik və kütləvi xarakter aşılayır.



Orkestr partiyası möhtəşəmliyi, instrumental aşiq musiqisi-nin bəzi cizgiləri və müasir musiqi düşüncə prinsipləri ilə uzlaş-mış zəngin harmonik dili ilə fərqlənir.

Köməkçi mövzu orkestrdə keçirilir, solist isə bu zaman şəf-faf, xəfif “müşayiəti” ifa edir. Son nəticədə solist və orkestrin partiyası vəhdət halında “qovuşur” və vahid obraz-emosional sfera yaradırlar.



Lakonik tamamlayıcı partiya ekspozisiyanın tematizmini ümumiləşdirərək bilavasitə işlənmə şöbəsinə keçir. Burada kö-məkçi partiyanın mövzusundan götürülmüş ibarə parlaq ekspres-siv xarakter alır.

İşlənmə bölməsi üç böyük dinamik dalğadan ibarətdir və hər biri özünün obrazlar aləminə və kulminasiya zonasına malikdir. Simfonik təfəkkür daha qabarıq işlənmə bölməsində nəzərə çarpır ki, burada ekspozisiya tematizmi intensiv inkişaf edir.

Konsertin kadensiyası ekspozisiyanın obrazlarına qaytaran reprizaya özünəməxsus predikt rolunu verir.

İkinci hissə – *Andante sostenuto* si bemol minorda muğamvari mövzunun unison ifadəsi ilə başlanır və çoban tütəyinin incə çalğısını xatırladır. Axıçı, ecəzkar mövzu diatonik ladin səsləri üzərində qurulur və sabit “fa” bas səsi üzərində “lya-bemol”un gəzişməsini önə çəkir.

Çoban tütəyinin ifasında melodiya lya-bemol səsinə tamamlanır və beləliklə yeni mövzunun – son dərəcə axarlı, Q.Qarayevin bir çox poetik və ülvi obrazlarına qohum olan mövzunun gəlişini bildirir. Burada həm diatonik ladda qurulmuş tipik enən sekvensiyalar, melodiyanın axıçı inkişafı, kulminasiyaya doğru müntəzəm hərəkət və orada uzunmüddətli qərarlaşma mövcuddur. Qarayev üslubunda olduğu kimi, bir zirvə kulminasiyadan sonra baş kulminasiya gəlir və mahnıvari mövzu bütün gözəlliyi ilə üzə çıxar.

Orta bölmə – *Allegretto* tamamilə təzadlıdır və bizi rəqs atmosferinə, oynaq obrazlar ailəsinə aparır. Burada bəstəkar aşiq üslubunu həm solistin, həm də orkestrin partiyasında orijinal tətbiq edir. Bəstəkarın özünün qeyd etdiyi kimi, aşiq üslubu ona çox yaxındır və ən müxtəlif janrlı əsərlərdə tez-tez istifadə olunur.

Konsertin II hissəsinin reprizası bizi sakit, ülvi obrazlar aləminə qaytarır, əsas poetik obraz yeni orkestr boyaları ilə zənginləşir.

III hissə (*Allegro diacoso*), *rondo-sonata* formasında yazılaraq bayram əhval-ruhiyyəsi, qıvraq və gümrah tonusu ilə fərqlənir.

Konsertin finalı birnəfəsə keçir və buna ritmik daxili dinamika, yüksək emosional vüsəti və mürəkkəb çoxobrazlı siması səbəb olur. Əsas partiyanın mövzusu – açıq, geniş melodiyanın kəskin “dönmələri” ilə seçilən bir üslubdur. Bəstəkar onu bilərəkdən unison halında keçirir, bununla da vacib dramaturji anları qabardaraq onu əsl simfonik “nəfəslə” inkişaf etdirir və ekspozisiyalı ifadə çərçivəsindən çıxır. Köməkçi partiyanın mövzusu bi-

lavasitə onun ardınca gəlir: onu orkestr partiyasında səslənən oynaq ritmcə şıltaq mövzu hazırlayır. Fortepianonun güclü “zərbli” akkordları əsas partiyanın mövzusu ilə qərribə dialoqa girir.

V.Adıgözəlovun Birinci fortepiano Konsertinin leksik özünəməxsusluğu bir daha bəstəkarın əsas məqsədini təsdiq etdi – həmişə mədəniyyətin yüksək mənəvi səviyyəsinə çatmağını təsdiq etdi.

Violin ilə orkestr üçün Konsert. Violin ilə orkestr üçün Konsert (1962) yarandığı gündən dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanmış həm ifaçılıq, həm də pedaqoji təcrübədə populyar olan bir əsərdir.

Violin konsertinin musiqisi yüksək və incə poetik zövq, musiqi dilinin müasirliyi və eyni zamanda Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin ənənələrinə möhkəm istinadı, qamətli və məntiqli kompozisiyası ilə diqqəti cəlb edir.

Əsərin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan I hissənin musiqisini ekspressiv və fəal əsas mövzu, füsunkar gözəlliyə, romantik ovqata malik köməkçi mövzu səciyyələndirir.

Girişi (*Allegretto*) dinləyicini bilavasitə Konsertin I hissəsinin dinamik atmosferinə daxil etdirir.

Əsas partiyanın çoxmənalı başlanğıc intonasiyası daxili dinamika və gərginliyə malikdir. Xanənin güclü paylarındakı iki üçton guşələri (enən və qalxan) ekspressiv əhəmiyyət kəsb edir.

Köməkçi partiyanın füsunkar gözəlliyi və romantik ülviliyi I-ci hissəyə xüsusi tərəvət aşılayır. Bu, birməfəsə, fasiləsiz inkişaf edən yumşaq, mahnıvari kantilenaya qərribə nümunədir. Köməkçi partiya özündə əsas mövzunun həm ayrı-ayrı intonasiyalarını (gizli üçton intonasiyası), həm də ifadəli xromatizmlərini cəmləşdirmişdir. Lakin, eyni zamanda, bu, musiqi dilinin melodik özəklərinin yenidən dərkidir. Köməkçi partiyanın parlaq mövzusu – konsertin I-ci hissəsinin inkişafında dramaturji mərkəzdir. Başlanğıc axıcı kiçik tersiya intonasiyası (do-mi-bemol) dinləyicinin şüurunda gizli böyük seksta intervalı ilə qalır: Iya səsi qeyri-adi dramaturji özəyə çevrilir. Mühüm funksiyanı gərginlik artıran fa-diyez və mi-bemol səsləri daşıyır.

Harmonik dilin tərəvəti köməkçi partiyanın lirik sahəsini zənginləşdirir: bəstəkar tərəfindən I7 və IV7 –dun uzlaşması və onun şur ladının “fa-diyez” tonikasına həlli orijinal tapılmışdır.

İşlənmə üç artan dalğadan ibarətdir ki, onlardan birincisi giriş rolunu oynayır. Mərkəzi bölmə fəal polifoniya təzadı ilə nəzərə çarpır. Texniki və ifaçılıq baxımından bu şöbə müəyyən qədər mürəkkəbdir (bəstəkar texnikasının ən müxtəlif növlərini tətbiq edib). Repriza dinləyicilərin şüurunda ekspozisiyanın ifadəli obrazlarını “bərpa edir”.

II hissə – *Andante* – yumşaq, incə meditasiyası və şairanə zərifliyi ilə bizi çox sakit, qayğısız bir aləmə aparır. Simfoniyanın ağır hissəsinin geniş nəfəsli musiqisi onu konsertin lirik ürəyi kimi müəyyənləşdirməyə imkan verir. *Andante*-nin dolğun lirikası – V.Adıgözəlovun intellektual musiqi dünyasıdır və öz davamını onun simfonik əsərlərində tapır.

Orta bölmə – əsas qayəyə əks olaraq kulminasiya zirvəsinə pilləvari yüksəlişlə səciyyələnir. Reprizadan qabaq do-diyez minorun əskilmiş dördüncü pərdəsində artmış nonakkord səslənir. Bu zaman basda ppp səslənən “fa-bekar” – “do-bekar” gedişi harmonik mühitə xüsusi ahəng aşılayır. Bu akkord öz davamında əlavə tonlarla tonika səsləri ilə möhkəmləşir. Reprizanın harmonik dili modulyasiya hərəkətləri ilə səslənən flajoletlərlə kəskinləşib.

Final – *Allegro non troppo* – güclü temperamenti, vüsətli inkişafı ilə heyran edir və daxilən qohum obrazların təzadlı qarşılaşması prinsipi üzərində qurulur (final rondo-sonata formasında yazılıb). Aşırıq harmoniyaları kəskin müasir ostinato səsləşmələri ilə özünəməxsus tərzdə uzlaşır. Metroritmikanın tez-tez dəyişməsi isə əsas partiyanın mövzusunda rəqsin əlvan panoramını göz önündə canlandırır. Mövzunun dinamikası orkestr partiyası ilə sıx bağlıdır. Əsas partiyanın dinamik, qığılcım saçan musiqisinə köməkçi mövzunun işıqlı lirikası əks qoyulur (mövzu ilk dəfə orkestrdə səslənir). Repriza ekspozisiyanın əsas obrazlarının dinamikasını “bərpa edir” və bununla yanaşı, burada müəyyən struktur dəyişiklikləri var: köməkçi partiyanın ixtisarı reprizanı daha kompakt, bütöv və dramaturji baxımdan qamətli edir.

V. Adıgözəlovun Violin konsertində diqqəti janrarası əlaqələr, simfonizm metodunun dramaturji rolu, dərin milli ənənələri açan dialoqvari konsepsiya diqqəti cəlb edir. Bu, müasir musiqi üçün tipik bir haldır.

Fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Üçüncü konsert. V. Adıgözəlovun 1984-cü ildə yazdığı üçüncü fortepiano konserti yalnız bəstəkarın yaradıcılığında deyil, həmçinin Azərbaycanda fortepiano konserti janrının inkişafında yeni bir mərhələ təşkil edir.

Konsertdə müxtəlif üslub kateqoriyaları üzvi surətdə sintezləşdirilmişdir: müasir musiqi aləmi, mürəkkəb, dinamik inkişaf prinsipləri və dərin fəlsəfi muğam konsepsiyası. Hər bir üslub modelinin öz semantikasi, ifadə vaistələri sistemi var. XX əsr musiqisinə xas olan bu təmayül müasir bəstəkarların yaradıcılığında əsaslı dəyişikliklərlə və qeyri-adi bədii axtarışlarla qeyd olunur.

Bəstəkarın yüksək yaradıcılıq ideyaları dərin psixoloji və intellektual obrazlar aləmində özünəməxsus zəngin bədii ifadəsini tapmışdır. Konsertin arxitektonikası sonata-simfonik silsilə dramaturgiyasının yeni “şərh” kimi çox diqqətəlayiqdir. Bu, ilk növbədə konsertin variasiya formasında yazılmış birinci hissəsinə aiddir. Belə ki, sonata-simfonik silsilənin elementləri məntiqi ardıcılıqla düzülmüşlər.

Ciddi və sərbəst variasiyaların əlamətlərini birləşdirən silsilə bədii obrazların ziddiyyəti ilə bütün kompozisiyaya tamlıq gətirir və səciyyəvi variasiyalara yaxınlaşır.

Solo-qoboyda səslənən variasiya mövzusu incə lirizmi, aydın emosionallığı ilə fərqlənərək pastoral mənzərəni əks etdirir. Bu yığcam, lakonik mövzuda əsərin bütün dramaturji konteksti öz həllini tapmışdır.

Variasiyanın mövzusu fəal inkişaf prinsipinə malikdir. Təsədüfi deyil ki, mövzu konsertin I hissəsində əsl simfonik inkişafda verilir. Onun ayrı-ayrı əks-sədələri dramaturji inkişaf xəttinin “parlaq” nöqtələrini əks etdirir.

Variasiya mövzusu xalq melosu ilə sıx bağlıdır: aşiq musiqisinin ritm-intonasiyaları, kvartsekkord və sekkordların

fonunda səslənən ifadəli melizmatik gəzişmələr musiqi üslubuna şəffaflıq gətirir. İnkişafın başlanğıc mərhələsində mövzunun harmonik dilində obrazın daxili aləmini əks etdirən aşırıq havalarına xas səs birləşmələri aydın eşidilir. Solo qoboy mövzusu eyni zamanda sadə işıqlı tütək havası ilə assosiasiya yaradır. Doğma təbiətin heyranedicə mənzərəsi təəssüratı yaranır.

Sonrakı inkişaf mərhələsində bəstəkar kəskin xromatizmlərlə, polifunksional akkordlarla əsərin dramaturgiyasını gərginləşdirir.

Yeddi variasyada əsas musiqi materiayasının müxtəlif üsullar və prinsiplərlə inkişafı verilir. Bununla belə, yekdil konsepsiya, vahid bir bədii sənət əsəri təəssüratı yaranır.

Bütün variasiyalarda sadəlikdən mürəkkəbliyə doğru intensiv inkişaf gedir. Lakin, Yeddinci və Səkkizinci variasiyalar bütün variasiya silsiləsinin ideya-bədii konsepsiyası nöqtəyi-nəzərindən kulminasiya zirvələri kimi dərk edilir.

Konsertin ikinci hissəsi (Andante) mürəkkəb həyatı ziddiyyətlərin dərk edilməsi, obrazın dərin psixoloji və çoxtərəfli ifadəsi kimi qavranılır. Qoboy və ingilis sümsüsünün ifasında səslənən təbiət mənzərəsini əks etdirən diatonik mövzunu incə zəriflik və yumşaq akvarel çalarları səciyyələndirir. Alətlərin tembr ifadəliliyi səs əksətmə semantikasında öz əksini tapır. II hissə 3 hissəli sadə formada bəstələnib.

Final – Allegro non troppo – irimiqyaslı əsərin ideya-emosional məzmununu zənginləşdirir.

Onun musiqisi harmonik dilin zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Onun son dərəcə müasir harmoniyası, əsas etibarilə, mürəkkəb akkordların qarşılaşdırılmasına, polifunksional birləşmələrə əsaslanır.

Konsertin sonuncu hissəsi obraz məzmununun çoxplanlılığı ilə diqqəti cəlb edir. Müxtəlif emosional sahələrin, psixoloji vəziyyətlərin qarşılaşdırılması tematizmə rəngarənglik gətirir.

Final orijinal sonata formasında yazılıb, belə ki, koda əsas materialı polifonik inkişaf səviyyəsinə çatdıran ikinci işlənmə bölməsi kimi qavranılır. Finalda müxtəlif üslub modelləri birləşmişdir: Prokofyev “dəst-xətti”nə xas olan ənənəvi kəskin vurğular, muğam intonasiyaları, “dekorativ” aşırıq harmoniyaları, Qara

Qarayevdən miras qalmış saf alicənablıq. Lakin bütün bunlar orijinal tərzdə Adıgözəlov “mən”i ilə uzlaşır. İlk dəfə Azərbaycan fortepiano musiqisində məhz V.Adıgözəlovun konsertlərində tematizmin əsl simfonik inkişaf üsulu dəqiq nəzərə çarpır.

Konsertin üçüncü hissəsində “Çahargah” məqamının səsdüzümünün yeni tərzdə quruluşu hiss edilir. Əsas partiya sərbəst ifadə edilmiş seriya-mövzudan ibarətdir. İnkişaf anında bəstəkar mövzuya xas olan intonasiyaları sərbəst şəkildə transpozisiya edərək müxtəlif polifonik üsullardan istifadə edir.

Fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Dördüncü Konsert yalnız bəstəkarın yaradıcılığına deyil, həmçinin fortepiano musiqisinin, xüsusilə konsert janrının inkişafına yeni nəfəs gətirmişdir. Bəstəkar öz əsərini “Konsert-simfoniya” adlandırır. Həqiqətən də, konsertin musiqisində ayrı-ayrı partiyaların fərdiləşməsində ifadəli orkestr səslənməsi eşidilir. Bəstəkarın vahid bir tematizmdə cəmləşdirdiyi mövzu-komplekslər silsilənin kənar hissələrində daha aydın ifadə edilib. Bu, XX əsr musiqisində geniş yayılmışdı.

Konsertin simfonik dramaturgiyası, musiqi materialının sıxlığı, fakturanın dolğunluğu, polifonik inkişaf üsulları, orkestrin ziddiyyətli laylarının mürəkkəb çulğalaşması ilə ifadə edilir.

V.Adıgözəlovun “Konsert-simfoniya”sında müasir həyatın təzadlarını əks etdirən çoxsəsli xoru eşidirik. Musiqi obrazlarının ziddiyyəti, onların qısa zaman kəsiyində qarşılaşdırılması, daimi hərəkət və davamlı inkişaf sonata formasında yazılmış I hissənin musiqi dramaturgiyasının ana xəttini təşkil edir. Möhtəşəm səslənmə, tematik inkişaf prinsipi, kəskin dinamik dönüşlər, dramaturji ziddiyyətlər və bir sıra başqa cəhətlər simfonizmi mühüm dramaturji inkişaf amili kimi təsdiq edir.

Andante – II hissə həqiqətən, V.Adıgözəlovun yaradıcılığının yeni lirik səhifəsini təşkil edir. Melodiyanın intonasiya dramaturgiyasını dorik lada xas olan dönmələr təşkil edir.

Bu incə, məlahətli musiqi sanki sonsuz fəzaya yayılan axın kimi səslənir.

Simli qrupun “diviziya”sı ilə bəstəkar mövzunun inkişafını yeni kulminasiya dalğasına çatdıraraq onun solo fortepianoda səslənməsini hazırlayır.

Mövzunun hər yeni səslənməsi kulminasiya sahəsinin mərhələlərlə qət edilməsi kimi qavranılır.

Andante (mürəkkəb 3 hissəli forma) – orta bölmə poetik və əsrarəngiz lövhədir. Bəstəkar improvizasiyalı inkişafa muğam guşələrini çox incəliklə daxil edərək dolğun, mürəkkəb harmonik komplekslər yaradır və ziddiyyəti artırır.

Repriza yüksək əhval-ruhiyyəli təntənəli mövzunu yeni emosional səviyyədə təkrar edir. Bəstəkar səsaltı və ziddiyyətli polifoniyadan istifadə edərək onun fakturasını ifadəli xromatik səslərlə zənginləşdirir.

“Konsert-simfoniya”nın finali (*Allegro*) musiqi dramaturgiyasının ideya-məzmun xəttini ümumiləşdirərək, ayrı-ayrı mikro təbəqələri vahid bir kompozisiya quruluşunda cəmləşdirir (mürəkkəb üçhissəli formanın cizgilərini özündə birləşdirən rondo-sonata).

Azərbaycan milli musiqisinə xas olan zəngin ritmik xüsusiyyətlər refrendə öz parlaq əksini tapıb. Bəstəkar səciyyəvi 5/8, 7/8, 6/8 ölçülərindən istifadə edərək özünəməxsus cazibədarlıq yaradır. Refrenin hər yeni təkrarında bəstəkar yeni ritmik strukturlar yaradaraq, fortepiano-nun səslənməsinə xüsusi bir kəskinlik, skersovarilik, özünəməxsus “zərbvarilik” gətirir.

Müəllifin “Konsert-simfoniya” adlandırdığı Dördüncü fortepiano konserti bəstəkarın milli tematizmin dinamik inkişafı yönündə novator axtarışlarının aydın təzahürüdür.

Poema-apofeo. 1980-ci ildə yazılmış 4 piano və simfonik orkestr üçün “Poema” bəstəkarın yaradıcılığında mərhələvi əsər olmuşdur. Bu əsərin musiqisi təntənəli bayram əhval-ruhiyyəsini təəcəssüm etdirir və işıqlı, günəşli, parlaq boyalarla doludur. Təsadüfi deyil ki, “Poema” həmişə böyük bayram günlərində ifa olunub və yüksək əhval-ruhiyyə yaratmışdır.

V. Adıgözəlov – elə bəstəkarlardandır ki, öz əsərlərinə daim tənqidi yanaşır və ifaçıların məsləhətlərinə qulaq asaraq, artıq bitmiş əsərlərə lazımi düzəlişlər edir. Təbii ki, dörd solistin “ey-

ni vaxtda yarışı”, dörd royalın səslənməsi müəyyən texniki çətinliklər yaradırdı. Bütün bunlar ona səbəb oldu ki, bəstəkar “Poema”-nı iki piano və simfonik orkestr üçün işlədi. “Poema” ilk dəfə Moskvada V.Dudarovanın rəhbərliyi ilə Moskva Dövlət Simfonik Orkestri və solistlər – Vasif Adıgözəlovla pianoçu M.Həmzəyevanın ifasında böyük uğurla səsləndirildi. Əsərin yeni redaksiyası yeni bədii-texniki vasitələrlə zənginləşdi.

Bəstəkarın dediyinə görə, “Poemada” solo və orkestr alətlərinin bərabərhüquqlu roluna səy göstərmişdir. Klassik konsertin sabitləşmiş kanonlarından təkanlanan müəllif öz dramaturji konsepsiyasını yaradır ki, burada birinci dərəcəli əhəmiyyətli rol orkestrin solo səslərinə verilir.

“Poema-apofeoz” sərbəst sonata formasında bəstələnmişdir (əsas və köməkçi partiyaların tonal nisbəti qeyri-adidir). “Poemaya” giriş öz monumentallığı ilə heyrləndirir. Hərəkətverici rolu burada zərb alətləri oynayır (müasir bonqların əlavəsi ilə zərb alətlərinin böyük tərkibi). Hər bir zərb aləti əsərin kulminasiya zonalarında müəyyən dramaturji funksiyaya malikdir. Musiqinin milli xasiyyəti çahargah ladında yazılmış əsas partiyada ifadə edilmişdir. “Re bemol-mi” submotivi tez-tez vurğulanır və leytonasiya əhəmiyyəti kəsb edir. Muğam intonasiyaları daha sonra cingilti aşıq intonasiyaları ilə əvəz olunur və solistlərin partiyasında kvarta-kvinta nisbətli “saz harmoniyalarının” müşayiəti ilə keçirilir.

Əsas partiyanın ikinci gedişatı ikinci royal, simlilərin və ağac nəfəs alətlərinin unisonu arasında özünəməxsus duet yaradır.

Köməkçi partiyanın intonasiya özəyi əsas partiya ilə bağlıdır, lakin o daha oxunaqlıdır. Çahargah ladinin qabarıq artırılmış sekunda intervalı ayrı məna kəsb edir. Bir ifadə kimi müəyyən intonasiya baxımından “Çahargah” muğamına dayaqqlanaraq, bəstəkar onun mürəkkəb ritmikasının, məxsusi dinamikasının qabarıq qrafik həllini verməyə müvəffəq olur (bununla yanaşı, harmonik dilinin zənginliyi, orkestr partiyalarının rəngarəngliyi qeyd olunmalıdır).

Repriza çox qısaldılıb və əsərin əsas kulminasiyası ilə üst-üstə düşür (müəllif əsas və tamamlayıcı partiyaların ikinci gedişini

ixtisar edib). Solo royalların ifası əsl monumental, qəhrəmani-çağırış xarakteri alır. Bütün bunlar tikintini xatırladır ki, onun başında xalqın obrazı yüksəlir.

Violonçel ilə orkestr üçün Konsert. 1991-ci il bəstəkarın yaradıcılığında məhsuldar il olub. Bu ildə bəstəkar fortepiano üçün “İyirmi dörd prelüd” silsiləsini tamamlamış, həmçinin Azərbaycan instrumental musiqisinin ən parlaq əsərlərindən biri sayılan “Violonçel ilə orkestr üçün Konsert”i yazmışdır.

Konsertin bədii-üslub konteksti mövcud real səs palitrasının incəliklərini orijinal tərzdə əks etdirmişdir. Konsertdə bəstəkarın müxtəlif üslub axtarışları cəmləşmişdir: musiqi materialına hopdurulan muğam monodiyasının fazalı inkişafı, orijinal harmonik komplekslərlə qovuşan parlaq aşıq ritm-formulaları, müasir musiqi dilinə xas yeni texniki üsullar. V.Adıgözəlovun bu əsəri Şərq və Qərb üslublarının sintezindən yaranıb.

Bəstəkarın “Violonçel ilə orkestr üçün Konsert”i quruluş etibarilə birhissəli sonata-simfonik silsilədir.

Konsert bir neçə inkişaf mərhələsindən ibarət olan proqramla başlanır. Birinci mərhələ – daxilən yubandır və orkestr partiyasında saxlanan “mi” səsi fonunda inkişaf etdirilir. Növbəti inkişaf mərhələsi fortepiano partiyasının dinamikləşməsi və tematizmin fəallaşması ilə əlaqədardır. Əsərin musiqi dilində muğamın mərhələli inkişaf qanunauyğunluqlarından məharətlə istifadə edilmişdir.

Simfonik poema “Afrika mübarizə edir”. Gənc bəstəkarın yüksələn məharətinə dəlalət edən parlaq proqramlı əsər “Afrika mübarizə edir” adlı simfonik poeması oldu. Əsər Konqo xalqının mərd oğlu Patris Lumumbanın faciəli ölümündən bəhs edir. Premyera 1961-ci il noyabrın 6-da Moskvada, İttifaqlar Evinin Sütunlu Zalında, SSRİ Xalq artisti B.Xaykinin rəhbərliyi altında Ümumittifaq radiosunun Böyük Simfonik Orkestrinin ifasında baş tutdu.

Keçən əsrin 50-ci illərində sülhün müdafiəsi, insanların azadlıq və istiqlaliyyət uğrunda mübarizəsi bir çox bəstəkarların yaradıcılığında aktual əhəmiyyət kəsb edir. Bu mövzu öz parlaq əksini C.Hacıyevin “Sülh uğrunda” simfonik poemasında, C.Ca-

hangirovun “Arazın o tayında” əsərində, Q.Qarayevin “İldırımli yollarla” baletində, Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox kütləvi mahnılarında tapmış olur.

“Afrika mübarizə edir” simfonik poeması bu növ əsərlərə aiddir və ümumiləşmiş şəkildə Afrika xalqlarının öz azadlığı uğrunda qəhrəmani mübarizəsindən bəhs edir. Əsərin bədii dəyəri onun daimi aktuallığında, ümumi bəşəri məğzindədir. Simfonik poema bitkin və dramaturji cəhətdən orijinal əsərdir, onun musiqi obrazları parlaq və konkret görümlülüyü ilə fərqlənir. Bizim qarşımızda xalqın azadlıq mübarizəsi, Patris Lulumbanın möhtəşəm obrazı, dramatik səhnələr canlanır. Əsərin musiqi toxumasına bəstəkar zənci xalq ritmlərini daxil edir və orijinal milli səciyyəli səslənməyə malik çoxtəbəqəli strukturlar yaratmağa nail olur. Müxtəlif registrlərdə səslənən, vurğulu-zərbli ritmikali kəskin dissonanslı akkord komplekslərini zərb alətləri müşayiət edir.

Poema sonata formasında yazılıb. Reprizada mövzular modifikasiyaya uğrayır, mövzular yığcamlaşır. Repriza-kodanın inteqrasiyaladıcı, birləşdirici funksiyası əsərin tematizminin kompozisiya-dramaturji funksiyasının məntiqi ümumiləşməsi kimi qavranılır.

“Mərhələlər”. “Afrika mübarizə edir” əsərindən sonra bəstəkarın yaradıcılıq axtarışları davam edir: yeni vokal-simfonik, səhnə əsərləri konsepsiyası, üslub axtarışlarının yeni istiqamətləri yaranır.

Böyük simfonik orkestr üçün “Mərhələlər” simfonik poeması bəstəkarın yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bu əsər artıq püxtələşmiş, eyni zamanda hələ cavan olan sənətkar – həmçinin müasir musiqinin bədii-texniki ifadə vasitələrini mənimsəmiş bir müəllif tərəfindən yazılmışdır. “Afrika mübarizə edir” əsəri ilə müqayisədə bu, bəstəkarın musiqi təfəkkürünün yeni inkişaf mərhələsidir.

“Mərhələlər” – bəstəkarın onu əhatə edən gerçəkliyə olan şəxsi münasibətini müasirlik baxımından əks etdirən dərin psixoloji əsərdir. Məzmun və quruluş etibarilə simfonik poema müasir ifadə vasitələri, eləcə də muğam intonasiyaları ilə zəngindir.

Əsər bir neçə bölmədən ibarətdir. Bu bölmələrdən hər biri insanın həyatının müxtəlif mərhələlərini, psixoloji vəziyyətlərini əks etdirərək musiqi dramaturgiyası konteksti ilə üzvi surətdə uzlaşır. “Mərhələlər”in arxitekturasında musiqi dramaturgiyasının bəzi cəhətlərində kino sənəti prinsiplərinin təsiri hiss olunur: kadrların növbələşməsi, onların montaj edilməsi və başqa amillər.

Hər bir bölmənin öz daxili dramaturgiyası, kəskin dramatik “partlayış”ları olmasına baxmayaraq “Mərhələlər” son dərəcə tam, monolit bir əsərdir. Qətiyyətlə demək olar ki, müqəddimə funksiyasını yerinə yetirən mövzu – rüşeym (klarnetin solosu) poemanın mühüm dramaturji düşünlərini açır, gələcək əsas partiyanın məzmununu və intonasiya mahiyyətini aydın şəkildə ifadə edir.

Müqəddimə mövzusunun zəngin intonasiya əsası var: o, ekspressiv, ritmik vurğulu nitq intonasiyasından yaranıb. Uzun, gərgin səslərin gəzişməsi (Sol-bemol – Si – Re-bemol – Do-bemol) dərin psixoloji mövzuya daxili bir həyəcan gətirir. Klarnetin solosunu tamamlayan mikroostinat təbəqə gərginliyi daha da artırır və orkestrin *tutti* səslənməsində mürəkkəb harmonik kompleks ilə kəsilir.

Müqəddimənin parlaq, dinamik ikinci mövzusu violonçellərin solusunda səslənərək kəskin, gərgin intonasiyaları özündə cəmləşdirir. Tədricən onun üzərinə şaquli komplekslərlə kəşiyən ostinato xəttləri “yığılır” (Si-Do-Re-Mi). İnterval tərkibi son dərəcə kəskindir: art. 6, b.7, k.2. Ən çox dissonantlığı b.7 yaradır. Həll olunmayan septima (Si), uzun müddət hafizədə saxlanaraq öz həllini tapmır. Dinamikanın inkişafı və “Do” səsinə tamamlanma ilə yeni mikrotematik təbəqə yaranır. Müqəddimənin birinci mövzusunun orijinal tərzdə nəfəsli kvartetin ifasında işlənməsi bəstəkarın polifonik ustalığının parlaq təzahürüdür. Bu mövzudan bəstəkar bir neçə yeni ifadəli melodik xətt əxz edir.

Əsas partiya sanki birməfəyə inkişaf etdirilərək bölünməyən period quruluşuna uyğunlaşır.

Əsas partiyanın hər yeni təkrarı canlı intonasiyalarla dolğunlaşaraq yeni emosional məzmun kəsb edir. Şərti olaraq əsas partiyayı iki cümləyə böldükdə onların hər birinin quruluş xüsusiyyətləri aşkara çıxır.

“Mərhələlər”in dramaturgiyasında *Adajio* iki funksiyanı yerinə yetirir: birincisi, bu köməkçi partiya sahəsidir, ikincisi, - *Allegretto*-nun emosional məzmunu və dinamik inkişafı elə həddə çatır ki, *Adajio*-nun musiqisi məhz poemanın “qəlbi” kimi qavranılır.

Adajio-nun səs-məkan həlli bilavasitə poetik mənzərə obrazları ilə bağlı olub, mürəkkəb psixoloji yaşamlar süzgəcindən keçir. Simfonik poemanın intonasiya fabulasının dərin daxili bağlılığı məhz *Adajio*-da açılır. Bəstəkar bəzən *Allegretto*-nun intonasiya tematizmini modifikasiya edir, yeni tematik xətlərin yaranmasına nail olur. Belə ki, qoboyun solosunda əsas partiyanın dəyişdirilmiş intonasiyaları eşidilir, lakin bu dəfə onun lirik çaları daha qabarıq şəkildə özünü büruzə verir.

Tembr dramaturgiyası, onun psixoloji yozumu – bəstəkarın orkestr üslubunun əsas xüsusiyyətlərindən biridir. *Adajio*-da bu xüsusiyyət müxtəlif bədii səviyyələrdə təzahür edir. Ayrı-ayrı alətlərin səslənməsi fərdiləşdirilir, onların tembri müəyyən psixoloji “sözaltı” mənə kəsb edir.

Kulminasiya əsərin əsas məğzini, əsas ideyasını vurğulayır. Simli qrupa “keçid” əsərin kontekstinə parlaq dinamik ziddiyyət gətirir (qeyd etməliyik ki, bəstəkar I, II violinlərin və altların diviziyasından istifadə edir, “üfqi” melodik xətləri “şaqli” xətlərlə əvəz edir, dinamikanı *piano*-dan *forte*-yə kəskin şəkildə dəyişir).

Simfonik poemanın sonunda çox həyəcanlı səslənən *crecendo* intonasiyası *Allegretto*-nu – əsərin dramaturgiyasında yeni mərhələni, işlənmə bölməsinin mərkəzi şöbəsi funksiyasını daşıyan skersovari epizodu hazırlayır. Müqəddimənin dəyişilmiş mövzusu dramatik dönüş – ekspressiv kulminasiyanın ən yüksək nöqtəsi kimi qavranılır.

Allegretto-nun möhtəşəm *fortissimo* səslənməsi inkişafı daşıyır, *crecendo* ilə başlanan dalğavari hərəkətin zirvəsində yeni, dolğun ostinat təbəqə yaranır və yeni qammavari ostinalıq ilə dialoq şəklində inkişaf etdirilir.

“Mərhələlər”in reprizaya hazırlıq anında “Çahargah” muğamının kulminasiya şöbəsi olan “Mənsuriyyə”nin melodik dön-

mələri səslənir. Gözəl sonolik effektlərin fonunda fleytanın solosu səslənir və pianoda səslənən klasterlərlə müşayiət edilir. Səslərin polifonik inkişafında müqəddimə mövzusu dərin psixoloji səciyyə kəsb edir. Trubanın partiyasında səslənən ekspressiv sekunda “mikrointonasiya”sı köməkçi partiyanın mövzunu xatırladır.

Bu əsərdə bəstəkarın milli təfəkkürü struktur və kompozisiya səviyyəsində özünü büruzə verir.

Böyük simfonik orkestr üçün “Bayram üvertürəsi”.

V.Adıgözəlovun “Bayram üvertürəsi”nin quruluşunda rus və müasir bəstəkarların ənənələri özünəməxsus təcəssümünü tapmışdır. V.Adıgözəlovun “Bayram üvertürəsi” - parlaq mövzulara, orkestr boyalarına, incə “düzülmüş” dramaturgiyaya, milli ənənələrə dərinlən bağlı olan bir əsərdir. Onun leksikası müasirdir, obrazların təkrar olunmaz gözəlliyi ilə diqqəti cəlb edir. Məhz bunların sayəsində V.Adıgözəlovun əsərləri dolğun həyat yaşayır, radio və televiziya da tez-tez səslənir, konsert proqramlarına salınır.

V.Adıgözəlov qərribə bir daxili hərarətlə, məsuliyyətlə bu əsərə yanaşır. Təsədüfi deyil ki, bəstəkar “Üvertürə”ni üç dəfə redaktə etmiş, hər dəfə də partitura üzərində əsaslı işləmişdir. Hər bir redaksiya müstəqildir, lakin bununla belə, müəllifin fikrincə, üçüncü redaksiya ideya konsepsiyasını daha dolğun ifadə edir. Burada daha parlaq və qabarıq tərzdə mis nəfəs alətləri qrupu üzə çıxır və səslənməyə xüsusi möhtəşəmlik və təntənə aşılayır. Mis nəfəs alətləri həm də özünəməxsus konstruktiv funksiya daşıyır və musiqi formasının sərhədlərini bir-birindən ayırır.

Simfoniya yaradıcılığı

Birinci simfoniya. Birinci simfoniya V.Adıgözəlovun diplom işidir, bu əsərlə o, bəstəkarlıq fakültəsində təhsilini tamamlamışdır. V.Adıgözəlovun “Birinci simfoniyası” hissələrin təzadlı nisbəti saxlanılan klassik üçhissəli silsilədir. Simfoniyanın

birinci hissəsində lirik özünəqapılma, Bax psixologizminə meyil, finalda isə doğma diyarın vəsfı və həyatın təsdiqi – bütün bunlar simfoniya əks olunub.

Əsər böyük girişlə başlayır ki, burada yığcam şəkildə simfoniyanın əsas intonasiya tematizmi hazırlanır. Giriş struktur baxımından tamamlanmışdır. Onun əsasını tutqun, violonçel və kontrabaslara ifasında dinamik inkişaf edən və violaların partiyasında yeni musiqi xətti ilə tamamlanan mövzu təşkil edir.

İkinci simfoniya. V.Adıgözəlovun İkinci simfoniyası böyük emosional qüvvə ilə müasirliyin sosial sarsıntıları və metamorfizmlərini, XX əsrin dinamikasını, onun dərin psixologizmi və kəskin kolliziyalarını təcəssüm etdirmişdir. Simfoniya müasir musiqi dili sahəsində bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarının yüksəkliyini nümayiş etdirir.

Birinci simfoniya 10 il sonra yaradılan bu əsər yaradıcılıq yüksəlişinin yeni mərhələsini inandırıcı tərzdə formalaşdırmışdır. İkinci simfoniya V.Adıgözəlovun XX əsrin ən mürəkkəb bədii-texniki yeniliklərini əla mənimsəməsindən xəbər verir.

Bəstəkar çoxtəbəqəli polifoniya, kəskin dissonantlı çoxterkibli harmonik komplekslər fonunda orijinal tembr-koloristik intonasiya blokları yaradır. Simfoniya meydanı gələn polimelodik struktur birləşmələri monoostinant ritmik fiqurlar fonunda yaranaraq, hər dəfə yeniləşir və təzə məna rakursu kəsb edir.

Musiqi dilinin müasirliyi və bəstəkar düşüncəsinin yeniliyi simfoniyanın xüsusi üslubunun – zəngin obraz dairəli intellektual-fəlsəfi, incə psixologizmdən tutmuş daxili, bəzən qüvvələrin ziddiyyətli nisbəti ilə ən yüksək dramatik kolliziyalara kimi – yaranmasına səbəb olur. Müasir musiqi dilini “konkret üslub kontekstində” (A.N.Soxorun ifadəsi) dəyişərək, V.Adıgözəlov milli üslub və təfəkkür tərzinə dayaqlanan özünün qeyri-adi musiqi dünyasını yaradır.

Əgər V.Adıgözəlovun bir çox simfonik əsərlərində monotematizm prinsipi üstünlük təşkil edərsə, İkinci simfoniya politeimatizmlə boldur. O, daha qabarıq tərzdə simfoniyanın 1-ci hissəsi *Andante*-nin elegiyavari yumşaq və bir qədər həyəcanlı mövzusunda ifadə olunub.

Simfoniyanın II-ci hissəsi (*Allegro non troppo poco pesante*) “yüksək cərəyanlı” inkişaf dinamikasını özündə cəmləşdirən səlis və təlaşlı mövzunu qabaqlayır. II-ci hissənin musiqisi simfoniyanın əsas ideyasını – xeyir və işıqlı qüvvələrin – mütərəqqi qüvvələrin təsdiqini ifadə edir. Lakin bu, heç də finalın əhəmiyyətini əskiltmir.

İkinci hissənin struktur dərki özünəməxsus şəkildə üzə çıxır. Müxtəlif hissələrin funksiyalarının uğunlaşdırılması (şərti olaraq sonata-simfonik silsiləsinin birinci və dördüncü hissələri) simfoniya məzmununun emosional kontekstini bariz təcəssüm etdirir. Simfoniyanın səs palitrası simli qrupun şəffaf müşayiəti və faqotun aramlı ostinatolu hərəkəti fonunda solo *trompet*-in mövzusu ilə zənginləşir. Onun səs obrazı melodik cizgilərin itiliyi və kəskinliyi, daxili yığcamlığı və dinamikası ilə fərqlənir. Bu mövzunun inkişafı simli qrupla (birinci, ikinci violinlər və violalar) “dəstəklənir” və onu ostinatolu ritmik bas müşayiət edir (violonçel və kontrabaslar).

Monoostinatlıq musiqi dilinin dinamikasında aparıcı dramaturji funksiya daşıyır və öz əksini 3 hissəli sadə formada tapır. Hər dəfə üzə çıxan yeni ostinatolu ritmik fiqurlar üzvi şəkildə bir-birini tamamlayır.

Bütün repriza yüksək həyəcanla keçir, bəzən isə səslənən dissonant harmoniya ilə rezonans yaradır. Hətta tamamlayıcı akkordlarda gərginlik azalmır, belə ki, inkişafın özü dissonant səsdə “qırılır”. Bəstəkar ustalıqla çevik, lakin möhkəm dramaturji xətti “açar”, bununla da səsobrazların emosional gücünü, onların dərin mənasını təsdiq edir.

Largo-nun (III hissə) musiqisi obrazların saflığı və şairanə lirikası ilə diqqəti cəlb edir. Həyatın “çoxsifətli” reallıqlarının əksi burada hərtərəfli seyrçi-dərin inkişafı ilə uzlaşır. Bəstəkar, sanki hər bir alətin ayrı-ayrılıqda səslənməsi ilə “xoşhal” olur və onların bədii-texniki imkanlarını nümayiş etdirir. Girişin tembr-koloristik fəzası mürəkkəb aşıq kompleksləri ilə “bəzədilir”. Violonçel və kontrabasların aramlı hərəkəti fonunda valtornanın geniş, əks-sədalı intonasiyalara və yumşaq ritmik şəkllə malik mövzusu səslənir.

Simfoniyanın finalı (*Allegro*) həyatın sürətli axınında intensiv hərəkət edən konfliktli impulsiv obrazların dinamik inkişafı üzərində qurulur.

Andante-nin mövzusu yeni emosional-gərgin təbəqə yaradır.

Dünyaya fəlsəfi-intellektual baxış üzvi surətdə finalın, tematik blokların fazalı inkişafına əsaslanmış, münəqqişli dramaturgiyasında açılır. Mövzunun intonasiya inkişafının yeni fazası qəmli və niskilli səslənən solo violonçellə başlanır. Onun musiqisi özünəməxsus “son söz” kimi qavranılır ki, bu da inkişafın dramaturji cəhətdən ən samballı mərhələsini yekunlaşdırır. Solo violonçelin mövzusu bilavasitə musiqinin zərif-şəffaf axarına “tökülür”, bununla da septima və kvarta intonasiyalarını qabardaraq, kövrək həyəcan hissi aşılrayır.

V.Adıgözəlovun “İkinci simfoniya” Azərbaycan simfonizminin əhəmiyyətli nümunələrindən biridir ki, özündə müasir simfonizmin nailiyyətlərini milli ənənələrlə qovuşdurub.

Hər yeni əsərində V.Adıgözəlov yeniliklər tətbiq edir ki, gələcəkdə onlar bəstəkar musiqisinin canlı dilinə üzvi surətdə daxil olur. İlk dəfə tətbiq olunmuş “çoxtəbəqəli ostinato harmoniyası” (Y.İ.Xolopovun ifadəsi), geniş tərzdə “Üçüncü simfoniya”da istifadə edilir.

Bütövlükdə, demək lazımdır ki, “İkinci simfoniya” V.Adıgözəlovun yaradıcılığında yeni söz oldu və Azərbaycan simfonizminin inkişafında ümumi təmayülləri müəyyən etdi. Simfoniya bəstəkarın “estetik kredosunun” dərin, ən gizli fikirlərini ifadə etdi. Dissonans komplekslərin orijinal şərhı və sərbəst tətbiqi, qeyri-mütəmadi ritmikanın müxtəlif tiplərinin geniş istifadəsi, polifonik fakturanın çoxtəbəqəliliyi, simfoniyanın konstruksiya-sında mövzu-simvolların formayaradıcı rolu – bütün bunlar V.Adıgözəlovun XX əsrin bədii kəşflərinə öz şəxsi əks-sədasıdır.

Bir çox tapıntılar, ifadə üsulları, orkestrləşdirmə, tematizm, milli ənənələr sahəsindəki axtarışlar öz gələcək ifadəsini yeni bədii və ideya məzmun səviyyəsində “Üçüncü simfoniya”da tapdı.

Üçüncü simfoniya. 70-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik yaradıcılığının inkişaf mənzərəsi V.Adıgözəlovun “Üçüncü simfoniya”sı ilə zənginləşdi. Bir tərəfdən bəstəkar mü-

asir musiqi sahəsindəki axtarışlarını yekunlaşdırır, digər tərəfdən isə öz novator axtarışları ilə Azərbaycan simfonik musiqisinin yeni səhifəsini açır.

“Üçüncü simfoniya”nın ideya konsepsiyası insanın mürəkkəb həyat yolunun müxtəlif mərhələlərinin mənəvi və psixoloji vəziyyətlərini əks etdirir.

Həyatın mənası, onun daxili və qlobal ziddiyyətləri haqqında dərin fəlsəfi fikirlər ümumiləşdirilmiş obrazlarla – simvollarla ifadə edilərək, insanın zəngin mənəvi aləminin müxtəlif tərəflərini açır, yüksək mənəvi ideali formalaşdırır.

Üçüncü simfoniyanın üslubu musiqi-nəzəri təhlildən doğan bir sıra məsələləri üzə çıxarır: tematizm və onun yeni oxunuşu, səslərin xətvəri hərəkəti, “şaquli” və “horizontal” funksiyaların qovuşması, faktura dramaturgiyasının məkan-səs həlli, üslub dialoqu, müasir yazı texnikasının dinamikası (aleatorika, sonori-ka, puantalizm), xanə sisteminin modifikasiyası (ritmikanın qeyri-müntəzəm növləri) və s.

Qeyd olunmalıdır ki, “Üçüncü simfoniya” zərb alətlərinin, mis və ağac nəfəs alətlərinin bütün növlərini əhatə edən geniş tərkibli simfonik orkestr üçün yazılmışdır.

Simfoniya böyük müqəddimə – *Lento* ilə başlayan dördhis-səli silsilə quruluşuna malikdir.

V.Adıgözəlovun “Üçüncü simfoniya”sı parlaq novator əsərdir. Bu xüsusiyyət müasir musiqimizdə bir çox simfoniyalarda özünü büruzə verir. “Üçüncü simfoniya”nın novatorluğu hər şeydən öncə, Azərbaycan musiqisində “meditativ simfonizm”ə xas olan xüsusiyyətlərin istifadəsi ilə əlaqədardır.

Bu möhtəşəm simfoniya V.Adıgözəlov sonorluq, aleatorika, atonallıq və s. müasir texniki vasitələrindən istifadə etmişdir. Lakin bütün texniki vəsaitlər ciddi şəkildə milli mədəni təfəkkürə tabe edilmişdir. Məsələn; 1-ci hissənin müqəddiməsində çahargah ladında səslənən klarnet solosu aleatorika fonunda verilərək öz daxili həyəcanları olan böyük bir səs kütləsini yaradır. Sonrakı mərhələdə müqəddimənin intonasiyasından köməkçi mövzu yaranır.

Bəstəkarın milli təfəkkürü humayun və şüştər ladlarını özündə incəliklə birləşdirən köməkçi partiyada daha qabarıq bürüzə verir və sonrakı inkişafa şur ladı da daxil edilir. Köməkçi partiyanın kulminasiyası, mövzunun “miss” alətlərdə keçməsi) həmçinin şur ladını təsdiq edir. Faktiki olaraq simfoniyanın bütün dinamik inkişafı köməkçi partiyada tamamlanır.

1-ci hissənin musiqi dramaturgiyasında bəstəkar məntiqi olaraq orkestr qruplarını qarşılaşdırır. Hər bir qrup yalnız müxtəlif rəngarəng səs obrazları kimi deyil, həmçinin müəyyən psixoloji əhval-ruhiyyələr simvolu kimi çıxış edir. Kəskin harmonik effekt bu qrupların inkişafına “mane” olur və bu bölmənin musiqisində “qarşıdurma” kimi qavranılır.

Simfoniyanın II-ci hissəsində bəstəkar “A” mövzusunda (II hissə üç-beş hissəli formada yazılıb: A-B-A-B1-A) aşırıq ritmlərindən istifadə edib.

Simfoniyanın III-cü hissəsi zəngin lad əsası ilə diqqətəlayiqdir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu hissədə V.Adıgözəlov “Segah” muğamından istifadə edib. Təbii ki, milli musiqi alətlərimiz – tar və kamançanın səslənməsi imitasiya edilir.

Adətən, bəstəkar burada bir-birinə əks olan üslub qütblərini virtuoz şəkildə birləşdirir: muğam və müasirlik, aşırıq musiqisi və müasir texnika. Finalda V.Adıgözəlov intonasiya tematizmini cəmləşdirərək simfoniyanın ideya-obraz məzmununu yekunlaşdırır. Belə ki, məsələn, əsas partiyanın saz intonasiyalı ikinci elementi bilavasitə ikinci hissənin skersovari musiqisini xatırladır. Lakin əsərin finalında ən parlaq və cəlbədicə olan onun kulminasiyası – *Maestoso* bütün simfoniyanın yekunudur. Bəstəkar incə bədii zövqlə lad modulyasiyası edir: bayatı-qacar-dan – şura və orijinal intonasiya gəzişmələri ilə çahargah, humayun və şüştər ladlarına keçir. Məhz bu andan etibarən simfoniyanın baş kulminasiyasının ikinci mərhələsi başlanır – xüsusi bir kədərli, üzücü intonasiya ilə qeyd olunan “yürüş”ə hazırlıq. İntensiv inkişaf nəticəsində yuxarıda adları çəkilən ladların səsüzümləri ciddi dəyişikliyə uğrayır və əsl müasir səslənmə əldə edilir.

V.Adıgözəlov müasir dövrdə sənətkarın əsas vəzifəsini pozitiv idealın, həyatın etik və estetik gözəlliyinin təsdiq edilməsin-

də görür. Bu fikir-ideya V.Adıgözəlovun bütün simfonik yaradıcılığı boyu keçərək hər bir əsərdə yeni bənzərsiz və fərdi keyfiyyətlər kəsb edir.

Bəstəkarın simfonik yaradıcılığının ideya-məzmun konseptuallığı milli musiqinin bədii qanunauyğunluqları ilə, musiqi üslubunun bütün komponentlərinin formayaradıcı funksiyaları ilə üzvü surətdə bağlıdır. Bəstəkar musiqi dilinin hər bir funksiyasının konstruktiv və obrazlı-psixoloji mahiyyətini məharətlə açır. Belə ki, millilik V.Adıgözəlov musiqisinin obraz-məna modelini müəyyən edir və uzlaşdırır.

V.Adıgözəlovun proqramlı-simfonik əsərlərinin hər biri öz-özlüyündə gərgin həqiqət axtarışlarından keçən haqq-ədalət, həyat ideali, onun gözəllikləri və mənəvi saflıq yaradılması yolunda çətin mübarizədən keçən yüksək amalları ümumiləşdirilmiş planda cəmləşdirir.

Müasir harmoniyanın novator prinsipləri, melodiyanın müxtəlif çalarlı obrazları, fakturanın rəngarəngliyi, polifonik xətlərin çarpazlaşması və musiqi inkişafının başqa ifadə vasitələri novator əsər olan “Üçüncü simfoniya”da öz əksini tapmışdır. Həqiqətən, V.Adıgözəlov bu parlaq bədii keyfiyyətə malik olan əsərdə dünyagörüşünün milli tipini ifadə edərək “öz sözünü” deməyi bacaran bəstəkar kimi özünü təsdiq etdi.

“Fortepiano üçün 24 prelüd” silsiləsi. V.Adıgözəlovun yaradıcılığında ən önəmli əsərlərdən biri də “Fortepiano üçün 24 prelüdlər” silsiləsidir. Bu silsiləni V.Adıgözəlov bir neçə il ərzində yazaraq əsərin bədii ideyasına xüsusi ciddiliklə yanaşmışdır.

Öz “24 prelüd”ündə V.Adıgözəlov klassiklərin, ilk növbədə Q.Qarayevin fortepiano silsiləsinin ənənələrinə əsaslanmışdır. Bununla yanaşı, bəstəkar fortepiano silsiləsinə konkret ifadələr və ümumiləşdirmələr baxımından bir sıra yeniliklər gətirmişdir. Burada mədəniyyətimizin bir neçə dövrü, yeni təfəkkür tipinin yüksək nailiyyətləri öz əksini tapmışdır. Bütün bunlar fortepiano-nun “dili” ilə, onun qeyri-adi səs çalarları ilə, yeni texniki üsulları ilə, simfonik orkestrin ayrı-ayrı alətlərinin səslənmə xüsusiyyətlərindən istifadə edilməsi vasitəsi ilə ifadə edilir.

Klaviaturanı çox gözəl mənimsəyən və pianoçunun texniki imkanlarını nəzərə alan V.Adıgözəlov prelüdlərin hər birini ifa üçün kifayət qədər əlverişli olan fakturada yazmışdır.

Silsilədə ciddi quruluş çərçivəsinə salınmış muğam-improvizasiya inkişaf prinsipi mühüm yer tutur. Muğam intonasiyalarının inicəliklərini əks etdirməyə çalışan bəstəkar xalq çalğı alətlərinin ifa xüsusiyyətlərini göstərmək üçün qeyri-adi səslənmə və registr üsulları axtarıb tapır.

Prelüdlərin emosional-obraz dairəsi lirik əhval-ruhiyyələrin bolluğu ilə fərqlənir. 5, 7, 9, 15, 22 sayılı prelüdlərə dərin psixologizm, daxili məzmun, meditatif inkişaf üsulundan istifadə edilməsi səciyyəvidir. Burada lirik hissələrin ardıcıl açılması, onların yeni tembr rəngarəngliyi ilə zənginləşdirilməsi öz əksini tapmışdır.



Müxtəlif janrlı mətnlərin yeni üslub baxımından “oxunuşu”, müasir aləmin təzadlarını əks etdirən qeyri-adi səs dolğunluğu yaratmaq üçün ciddi və məqsədyönlü axtarışlar diqqətəlayiqdir.

Musiqidə mövcud olan bütün janrlar öz əksini bu silsilədə tapır.

Silsilənin dramaturgiyasında müxtəlif emosional əhval-ruhiyyələr əks etdirən prelüdlər mühüm yer tutur. Bu prelüdlərdə poetiklik, rəngarənglik əsas ifadə amilləri kimi ön plana çəkilir. 1, 3, 11, 18, 20 sayılı prelüdlər və xüsusilə 23 sayılı prelüd bu qəbildəndir.



Silsilənin bir qrup prelüdləri polifonik üslubda yazılıb (13, 16, 20, 21). Onlardan biri də 16 sayılı prelüddür (Allegro non troppo). O, fuqato ilə başlayaraq, bilavasitə homofon-harmonik fakturaya keçir.

Musiqi materialının polifonikləşdirilməsi, həmçinin 13, 20 sayılı prelüdlərdə və 21 sayılı prelüdün əvvəlində hiss olunur.

21 sayılı Prelüd xalq milli mənbələrindən ustalıqla istifadə edilməsinə parlaq nümunədir. Burada xalq rəqs melodiylarına yaxın olan, aşiq musiqisinə xas oynayqlığı ilə seçilən orijinal mövzu səslənir. Harmonik dilin bənzərsizliyi, yeniliyi mövzuya müasir səslənmə aşılayır.

Prelüddə isə öncə iki müstəqil sahənin ifadəli ziddiyyəti diqqəti cəlb edir: üst qat – melizmlərlə bəzədilmiş sinkopa ritmi və aşiq intonasiyaları ilə ifadə edilmiş parlaq rəqsvari mövzu; alt qat – ostinatlı ekspressiv motiv. Səkkiz dəfə təkrarladıqdan sonra motiv modifikasiya edilir, ritmik özəyi və ostinat ifadəni saxlayır.

Başlanğıc motivə qayıdarkən (repriza) bəstəkar demək olar ki, alt səsin ostinatlığını olduğu kimi saxlayaraq yalnız motivin sonuncu hissəsini variant dəyişikliyi ilə verir. Üst səsin cüzi dəyişdirilməsi ilə bəstəkar motivin orijinal ritmik transformasiyasına – hər dəfə yeni tərzdə qavranılmasına nail olur.

Həcmcə ən böyük olan 24 sayılı Prelüd silsilənin ideya-emotional məzmununu yekunlaşdırır. Tamamlayıcı prelüd həyati gerçəkliklərin daxili dərk, xeyirxahlığın təsdiqi, insanın mənəvi gözəlliyi, həqiqətə dərin inam kimi hissləri aşılayır. Bununla yanaşı, o, müəllifin həyəcanlı düşüncələrini, bu günün psixoloji əhval-ruhiyyəsini əks etdirir.

Bu prelüddə artıq bizə tanış olan intonasiyaların şəkildəyişilmiş əks-sədası müxtəlif faktura tapıntıları və digər bədii ifadə üsullarının təkrarlanması silsilənin daxilindəki dərin bağlılığı sü-

but edir. 24 sayılı Prelüdün “Maestoso” bölməsində təntənəli zəng səslərini xatırladan akkordlu, himnvari mövzu verilir. “Maestoso” həyatın-materiyanın daimi hərəkəti ilə assosiasiya yaranan impulsu motivin aktiv hərəkəti ilə əvəz edilir. O, sanki sürətli fırtına kimi birnəfəsə səslənərək silsiləni təbii, üzvü surətdə tamamlayır.

Uşaqlar üçün pyeslər (I dəftər). 60-cı illərdə yazılmış “Uşaqlar üçün pyeslər” bu gün də pədaqoji repertuarda populyardır. Bütün pədaqoqlar V.Adıgözəlovun bu gözəl pyeslərinə müraciət edərək, böyük həvəs və maraqla bəstəkarın orijinal miniaturlərinin ifadəli daxili aləmini və poetik incəliyini açmağa çalışırlar.

V.Adıgözəlovun pyesləri proqram xarakteri daşımasa da, uşaqların sevdiyi nağıl qəhrəmanları gözlərimiz önündə canlandırır. V.Adıgözəlovun pyeslərinin obrazları müasirliyin canlı ifadəsidir. Ətraf mühitin mücərrəd obrazlarının ifadəsi ilə qabarıq şəkildə bağlı olan parlaq musiqi dili bunu bir daha sübut edir.

Müəyyən pədaqoji məqsədlər üçün konkret texniki çətinlikləri aradan qaldırmaq, gələcək pianoçuları çətin çalışmalara hazırlamaq, improvizətmə qabiliyyətini inkişaf etdirmək üçün və s. nəzərdə tutulmuş bir sıra dinamik pyeslər xüsusi qrup təşkil edir. Həmçinin, bəstəkar öz balaca dinləyicilərini Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları ilə, konkret lad sistemi ilə tanış etməyə çalışır. Bu qrupa 1, 2, 5, 6, 8, 17, 18 sayılı pyeslər daxildir.

Yuxarıda qeyd edilmiş prelüdlərin bəziləri rəqs melodiylarına yaxın olan populyar milli laddarda yazılmışdır: № 1 (Allegretto) çahargah ladinin intonasiyaları əsasında qurulmuş parlaq improvizasiyadır.

Lirik, poetik təbiət mənzərələrini, ətraf aləmin obrazlarını əks etdirən pyeslər silsilədə xüsusi bir qrup təşkil edir. Bu baxımdan 4, 7, 10 sayılı prelüdlər qeyd olunmalıdır.

Nəzərdən keçirdiyimiz silsilə son dərəcə məzmunlu və ifadəlidir. Musiqi obrazlarının sadəliyi və səmimiyyəti, təbiiliyi, doğma intonasiyalar gənc musiqiçinin marağına səbəb olmuşdur. V.Adıgözəlov musiqisinin məhz bu keyfiyyətləri bu gün də çoxsaylı gənc musiqiçiləri bu fortepiano silsiləsinin sehrli aləminə müraciət etməyə sövq edir.

Violonçel üçün solo-sonata. V.Adıgözəlov violonçel üçün solo-sonatanı 1987-ci ildə yazmışdır. Bəstəkarın bu əsəri dərin fəlsəfi məzmunu, həyatı hadisələrin dərk, müasir musiqi dilinin muğam-improvizasiya üslubu ilə sintezdə rəşional qurulması baxımından diqqətəlayiqdir.

Sonatanın intonasiya tematizmi “Çahargah”, “Şur” və “Segah” muğamlarının orijinal, yaradıcı dərk edilməsinə əsaslanır. Muğam-varilik özünəməxsus meditatif təfəkkür və inkişaf prinsipinin yaranmasına təkan verir – bu, müasir musiqiyə xas olan üslub cəhətidir.

Violonçel üçün solo-sonata birhissəli kompozisiya təşkil edərək mövzu baxımından bir neçə ziddiyyətli bölmədən ibarətdir. Bu bölmələrdə sonata formasının əsas və köməkçi partiyalarının cizgiləri aydın nəzərə çarpır.



Lakin, bəstəkar sonata formasından sərbəst şəkildə istifadə edir. Onun kompozisiya arxitektonikası materialın tamamilə muğam inkişaf prinsiplərinə tabe etdirilmişdir.

V.Adıgözəlov Azərbaycan musiqi leksikasının ən ifadəli xüsusiyyətləri – milli ritmləri, muğamlardan ayrı-ayrı frazaları, gəzişmələri əsasında böyük emosional qüvvəsinə malik, xüsusi dinamik prosessual dəyərlərinə görə sonata forması ilə dialoqda qalib gəlməyə qadir gözəl kompozisiya yaradır.

Orqan üçün “Muğam-Sonata”. V.Adıgözəlovun yüksək bədii keyfiyyətli əsərlərindən biri – orqan üçün “Muğam-Sonata” 1989-cu ildə yazılıb. Dərin psixoloji obrazlar incə lirizm, yüksək patetika, geniş epik vüsət, improvizasiya sərbəstliyi,

emosionallıq – bütün bu keyfiyyətlər V.Adıgözəlovun musiqisində özünəməxsus bədii əksini tapmışdır.

“Muğam-sonata”nın musiqi üslubunda XX əsr musiqisinə xas olan aleatorika, lad sensorikası, tonoklaster, funksional tembro-fonizm kimi bədii-texniki üsulların təsiri hiss olunur. Bəstəkar muğam incəsənətinə xas olan improvizasiyalılığı orijinal tərzdə ifadə edir. V.Adıgözəlovun musiqisində improvizasiya yalnız muğam inkişaf üsulu ilə bağlı deyil, bəzi əsərlərdə bu, tematizmin intonasiya özəyindən yaranaraq bütün əsər boyu inkişaf etdirilir.

“Muğam-sonata”nın başlanğıcı unison səslənən və əsas partiya funksiyasını daşıyan kəskin və qətiyyətli mövzudan ibarətdir. Musiqi tematizmi ikixanəlik özəkdən yaranaraq partiyanın bütün ekspozisiya bölməsi ərzində inkişaf etdirilir. Musiqi tematizminin sərbəst inkişafı, metroritmik şəklin rəngarəngliyi, melizmlərlə bəzədilmiş melodiyalarda vurğuların orijinal tərzdə dəyişdirilməsi yaradılmış obrazın ifadəlilik dinamikasını artırır.

Inkişafın simfonikliyinə digər mühüm xüsusiyyəti yeni-yeni qatların yaranması və yeni emosional əhəmiyyət kəsb etməsi ilə aşkara çıxan dinamik artma prinsipidir.

Əsərin bütün inkişafı ərzində musiqi tematizminin polifonik inkişafı böyük bədii əhəmiyyət kəsb edərək hər dəfə yeni rakursda təqdim edilir. Aleatorikaya xas olan yeni harmonik birləşmələr yaranır.

Köməkçi partiya əsas partiyanın tematizminin davamı kimi yaranır. Onun musiqisi kəskin səslənən akkord komplekslərinin bolluğu, tematizmin gərginliyi ilə diqqəti cəlb edir.

Bəstəkar bir muğamdan başqa muğama orijinal intonasiya keçidlərini göstərməyi qarşısına məqsəd qoyaraq özünəməxsus muğam simfoniyası yaratmağa çalışmışdır. Öz yaradıcılığında muğama çox ustalıqla yanaşan bəstəkarın musiqi təfəkkürünün spesifikliyi də buradan irəli gəlir. Bədii-estetik obrazın yenidən dərk edilməsi muğamın öz “daxilindən”, onun qədim ənənələrinin dərinliyindən gəlir. Bəstəkar hər bir yeni əsərində muğamın yeni cizgilərini aşkara çıxarır.

V.Adıgözəlov incəsənətdə hələ keçilməmiş yollarla gedir, onun musiqi üslubunun, milli təfəkkürünün orijinallığı da elə bundadır.

Mahnı və romansları

Azərbaycan musiqisinin böyük klassiki Ü.Hacıbəylinin, həmçinin mahnı janrının əvəzedilməz ustası T.Quliyevin ənənələrini davam etdirməklə yanaşı V.Adıgözəlov özünün konkret bədii keyfiyyətləri ilə seçilən, fərdi təkrarolunmaz mahnı üslubunu yaratmışdır.

V.Adıgözəlovun yaradıcılığının mühüm hissəsini təşkil edən lirik mahnıları onun 60-cı illərdə formalaşmış bədii üslubunu daha parlaq və qabarıq şəkildə təcəssüm etdirir. Bəstəkarın mahnı yaradıcılığını bir neçə əsas mövzulara bölmək olar: təbiət mövzusu – “Bahar” (söz. B.Vahabzadə), “Lirik mahnı” və “Gecələr ay olmaq istəyirəm” (söz. Ə.Kürçaylı), “Damlalar” (söz. Z.Cabbarzadə); lirik-məhəbbət mövzusu – “Çiçəyimsən”, “Unutdun məni” (söz. A.Aslanov), “Məhəbbət mahnısı” (söz. Y.Həsənbəyov), “Xoşbəxtlik mahnısı”, “O qız hanı?” (söz. C.Novruz), “Niyyətin nədir?” (söz. İ.Səfərli), “İntizar” (xalq sözlərinə); lirik-vətəndaşlıq mövzusu (doğma torpağa, Bakıya olan məhəbbətin təzahürü) – “Azərbaycan” (söz. S.Vurğun), “Bakı” (söz. R.Rza), “Xəzər” (söz. İ.Səfərli), “Sahilə gəl” (söz. M.Müşfiq); rəqsvari-zarafat mövzusu – “Naz-naz” (xalq bayatılarına), “Ay bərəkallah sənə” (söz. M.Ə.Sabir), “Gözləməsin, neyləsin?” (söz. Z.Cabbarzadə), “Kənd müəllimi” (söz. Y.Həsənbəyov).

V.Adıgözəlovun mahnı və romansları Azərbaycan musiqisi vokal lirikasının inciləri hesab edilir: “Qərənfil” (söz. X.Natəvan), “Yeddi çinar” (söz. R.Rza), “Yuxular” (söz. N.Xəzri), “Yenə o bağ olaydı” (söz. M.Müşfiq), “Bir şərqi de...” (söz. F.Qoca), “İntizar” (xalq sözlərinə), “Şair, nə tez qocaldın” (söz. S.Vurğun), “Lay-lay” (söz. B.Vahabzadə).

V.Adıgözəlovun erkən dövrlərdə yazılmış lirik mahnılarından biri – “Çiçəyimsən” (söz. A.Aslanov) gənc oğlanın öz sevgilisinə qarşı olan saf, səmimi və ali hisslərini ifadə edir. Poetik

mətn 3 bənddən ibarət olub, 1-ci və 2-ci bəndlər 11 və 10 hecalı misraların növbələşməsinə əsaslanır. 3-cü bənd isə sərbəst vəznədir. Mahnı 60-cı illərdə Azərbaycan musiqisində geniş yayılmış və R.Hacıyevin, Z.Bağırovun lirik estrada mahnılarına xas olan tanqo ritminə əsaslanır. Bu mahnıda V.Adıgözəlovun mahnı üslubunun özünəməxsus cəhətləri aşkara çıxır: gözəl melodiya, zəngin harmonik dil, diatonika və xromatikanın vəhdəti, faktura rəngarəngliyi, bağlayıcı-interlüdiya rolu oynayan sərbəst mövzulardan istifadə edilməsi, kadans anlarında harmoniyanın formayaradıcı funksiyası, ritmik vurğuların müxtəlifliyi.

V.Adıgözəlovun “Xidmət lifti” kino filmindən “O qız hanı” (söz. Ə.Kürçaylı) mahnısında bəstəkarın lirik düşüncələrinin yeni bir tərəfi öz dolğun əksini tapmışdır. Mahnının musiqi tematizmi sanki melodik hərəkətin müxtəlif fazalarını təşkil edən ibarə-nidələrdən qurulmuşdur. *Major* ladinin əhatə dairəsini özündə cəmləşdirən hər bir ibarə kadans sonluğu ilə tamamlanır.

V.Adıgözəlov “İntizar” (xalq sözləri), “Layla” (söz. B.Vahabzadə) romanslarında nitq intonasiasının semantikasını çox incəliklə əks etdirmişdir.

“İntizar” mahnısında bir qədər işıqlı, ümidverici kədər öz əksini tapmışdır.

Mahnının əsas ideya-bədii məzmununu ayrılıq mövzusu və sevimli insanla görüş həsrəti təşkil edir. Mahnının milli musiqi mənbəyinin kökü “Segah” muğamına (“Şikəsteyi-fars” şöbəsi) əsaslanır. Giriş mövzusunda musiqi tematizminin pilləvari hərəkətində muğam inkişaf prinsipləri öz münasib ifadəsini tapmışdır.

Səsin gözəl “titrəyişi” girişin musiqisinə xüsusi incəlik və zəriflik gətirir. Yarımtonlarla aşağı hərəkət edən sekvensiyavari motiv hər dəfə yeni tembr çalarları ilə, harmonik ahənglərlə zənginləşir. Zənnimcə, bu mahnıda musiqinin sakit nəqlədici ahəngi onun məntiqi ardıcılığı ilə ifadə olunmuş bəzi meditatativ inkişaf üsulları nəzərə çarpır.

V.Adıgözəlovun melodik üslubuna xas olan xüsusi kantilen-ornamentallıq müəyyən dərəcədə meditativliklə bağlıdır. Melodiyanın incəliyi bilavasitə VII pillənin müxtəlif çalarları ilə əldə edilir (“segah” – *Re bemol* və *Re bekar*). VII pillədən başqa bəs-

Mahnının ideya-emosional məzmunu koda ilə tamamlanan sadə ikihissəli formada öz dolğun əksini tapmışdır. Harmonik dilində bəstəkar segah ladinin quruluşu ilə üzvü surətdə “uzlaşan” septakkord və nonakkordlardan ibarət bütöv qatlardan istifadə edir.

Şairin şeirləri frazeoloji ifadələrlə, yeni obrazlı bənzətmələrlə fərqlənir.

[illegible]

561

Milli melosun əsaslarını, klassik harmoniyanın və fakturanın qanunauyğunluqlarını dərinlən bəstəkar, XX əsr bəstəkarları vokal lirikasının ən nadir inciləri ilə bir sırada duran, yüksək bədii keyfiyyətə malik əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Mahnının girişi “Segah” muğamının intonasiyalarına əsaslanır. Ornamental “peyzaj” melodiyası “Segah” muğamının (“Şikəsteyi-fars” bölməsi) intonasiyalarından doğur. Dəqiq tərtib edilmiş interlüdiya mahnı-romansın birinci bölməsini ikinci bölmə ilə birləşdirir. Burada bəstəkar segah ladından bayatışırza orijinal keçid yaradır. “Qərənfil”in orta bölməsi yuxarı registrdə gedən parlaq kulminasiya sahəsinin yüksək vüsəti ilə diqqəti cəlb edir. V.Adıgözəlov mövzunun repriza səslənməsinə yüksək bədii zövqlə yanaşır (“Şiyəsteyi-fars”ın mayəsinə qaydır). “Qərənfil” mahnı-romansı *major-minor* və milli lad qanunauyğunluqları arasında qarşılıqlı mütənəsiblik prinsiplərinin olduğunu sübut edir.

Mahnı-romanslar içərisində R.Rzanın sözlərinə yazılmış “Yeddi çinar” öz möhtəşəmliyi ilə fərqlənir. Bu əsərdə milli romansın yeni bir qolu – bahadur qüdrəti, monumentallıq, konsepsiya genişliyi öz orijinal ifadəsini tapmışdır. Bu baxımdan onu bu sahədə yüksək bədii nailiyyət qazanmış bəstəkarların – Rimski-Korsakovun, Borodinin, Raxmaninovun romansları ilə müqayisə etmək olar.

Zənnimcə, V.Adıgözəlovun son illərdə yazdığı ən gözəl mahnı-romanslardan biri B.Vahabzadənin sözlərinə yazılmış “Lay-lay” romansıdır. Əsər bəstəkarın mənəvi aləmində baş verən bütün ağırlı hadisələri özündə əks etdirir. Poetik mətn simvolik olaraq Qarabağ müharibəsində həlak olmuşların ruhuna oxunan “lay-lay”, “ağı” kimi qavranılır.

“Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” və “Qəm karvanı ” oratoriyaları

Azərbaycanın dövlət müstəqilliyini bərpa etməsi ilə milli musiqi sənətinin dünya musiqi mədəniyyətinə inteqrasiya prosesi sürətləndi. Bu gün istənilən ölkənin mədəni inkişafını inteqra-

siya proseslərindən kənarda təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. İnteqrasiya prosesinin intensivləşməsi dövründə Azərbaycanın musiqi xadimləri qarşısında digər problemlərlə yanaşı professional musiqinin beynəlxalq miqyasda sistemli şəkildə təbliği, müasir elmi üsullarla tədqiqi məsələləri də durur. Bu baxımdan Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” və “Qəm Karvanı” oratoriyaları musiqimizdə xüsusi yer tutmuş, ictimai həyatımızda böyük əks-səda doğurmuşdur. Bəstəkarın oratoriyaları, xalqımız və tariximizdən bəhs edən, tematik konsepsiyası və qeyri-adi bir miqyaslılığı ilə seçiləcək monumentalizmi özündə üzvi şəkildə ehtiva edən, bununla da musiqimizdə yeni səhifə yazmış möhtəşəm bir triptixdir.

Bu oratoriyaların konsepsiyası azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizə ideyası ətrafında birləşərək bir-birini tamamlayırlar. Bu əsərlər musiqidə xüsusi yer tutmuş, ictimai həyatda və intellektual dairələrdə rezonans doğurmuşdur. Bir qayda olaraq, böyük sənətkarlar global miqyaslı hadisələrə bir çox hallarda bəlkə də təhtəlşüur tərzdə, özünəməxsus bir üslubda reaksiya verirlər. Məsələn, Salvador Dalinin 1940-cı ildə yaratdığı məşhur “Mühəribə tablosu”nda olduğu kimi. Belə əsərlər öz forma miqyaslılığı, ifadə genişliyi, ideya nəhayətsizliyi və janr monumentalizmi ilə seçilirlər. Bu baxımdan musiqidə, kantata-oratoriya janrı monumental janrlardan biri kimi, daim tarixi-ekstremal vəziyyətlərdə sənətkarın bir növ etiraz səsi kimi meydana gəlir. Bu baxımdan V.Adıgözəlovun yaratdığı oratoriyalar “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala”, “Qəm karvanı” buna nümunə ola bilər. Musiqimizdə yeni bir mərhələ kimi qəbul edilə biləcək üç nəhəng oratoriyanı – “Qarabağ şikəstəsi” (1989), “Çanaqqala” (1996) və “Qəm karvanı” (1999) – bu gün üçün çox səciyyəvi və rəmzi məna daşıyan, yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilən monumental əsərlərdir.

Vasif Adıgözəlovun “**Qarabağ şikəstəsi**” oratoriyası 1989-cu ildə yazılmışdır. Lakin, zaman ilə birbaşa dialoqun yeni, qeyri-ordinar tələbləri ilə uzlaşacaq bu monumental əsərin yazılması ideyası hələ 1988-ci ilin yayında Şuşa şəhərində bəstəkarın dostu şair Teymur Elçin ilə birgə yaranmışdır. Yaradıldığı zaman

çərçivəsindən baxarkən, öz tematikası, bədii konsepsiyası, obrazlar aləmi və daxili məzmunu ilə müxtəlif sosial təbəqələrə aid olan dinləyici dairəsinə yönəlmiş bu əsəri, bəstəkarın yaradıcılığında bir mərhələ kimi qeyd etmək olar. Cəmiyyətdə baş verən müxtəlif ictimai kataklizmlərə kəskin reaksiya verən bütün böyük sənətkarlar kimi Vasif Adıgözəlov də, əsərin yazıldığı bu dövrdə vətənimizə üz vermiş dəhşətli faciələrə biganə ola bilməzdi. Və bu zaman geniş insan kütlələrinə yönələcək əsərin ideyası, konseptual əsasları və gerçəkləşmə forması cəmiyyətin keçirdiyi həyəcanlı hisslərlə mütənasib olmalı idi. Bunun üçün Vasif Adıgözəlov və Teymur Elçin ən optimal variantı seçdilər. Möhtəşəmlik-monumentallıq xarakteri daşıyan bu əsərin, sadəcə adı belə, hər iki sənətkarın ifadə etdiyi və xalqımızın can atdığı idealların və arzuların canlı təəcəssümüdür.

Öz universal bədii konseptuallığı, ifadə vasitələrinin qeyri-adiliyi, dramaturgiyası, səslənmə əzəməti və monumentallığı ilə fərqlənən bu əsər oratoriya janrının qəliblərindən çox-çox kənara çıxaraq öz musiqi-poetik konsepsiyasının artıq simfonik həllinə gətirib çıxarmışdır. Musiqisi daima geniş dinləyici tələblərinə yönəlmiş bəstəkar, əsərdə xalq sənəti janrlarına və xalqa doğma janr olan muğama müraciət edir. Yeddi hissədən ibarət olan bu əsər müxtəlif – simfonik, xor və muğam səhnələrindən ibarətdir. Burada müəllif başqa əsərlərindən fərqli olaraq muğamdan, bilavasitə, “canlı” surətdə istifadə edir. Bəstəkar muğam sənəti ilə oratoriya janrının prinsiplərinin sintezinə nail olur.

Bölmələrin janr, forma, əhval-ruhiyyə, intonasiya müxtəlifliyinə və kontrastlığına baxmayaraq, bu nəhəng əsərin rəngarəng tonallıq xalisində Segah muğamı (ladı) bir dominantlıq təşkil edir. Qarabağ şikəstəsi ənənəvi olaraq Segah üstündə oxunan bir zərbi-muğamdır. Beləliklə, müəllif əsərinin adı ilə bədii məqsədini əvvəlcədən müəyyənləşdirmişdir. Oratoriyanın başlığından alınan impuls əsərin ümumi dramaturji məntiqinə müdaxilə edərək forma və strukturda müəyyən təshihlər edir. Bəstəkar bütün əsər boyu segahın koloristik-emosional və intonasiya imkanlarından sərbəst və geniş surətdə istifadə edir. Bundan başqa əsərdə digər Azərbaycan ladlarına da müraciət olunur, məs. II hissə-

də (Espressivo ad libitum) qoboyun solusu Humayun muğamında keçir; bir qədər sonra burada oxunan Qarabağ şikəstəsi də, ənənəvi deyil, Qatar üstündə oxunur; V hissə – Tut Ağacı (Moderato) demək olar ki, tamamilə Çahargah muğamı üzərində qurulmuşdur, bu hissənin sonunda yenidən Humayun üstündə qurulmuş klarnetin solosu isə digər hissəyə keçid rolu oynayır.

Əsərdə musiqi ilə demək olar ki, bərabər, çox vacib rol oynayan elementlərdən biri də Teymur Elçinin poeziyasıdır. Oratoriyada müxtəlif tərzdə verilmiş (həm ənənəvi-akademik, həm qeyd etdiyimiz kimi, xalq sənəti janrlarında və s.) və musiqiyə tamamilə təbii olaraq “yeridilmiş” ədəbi obrazlar, nə zamanla, nə də məkanla məhdudlaşır. Ümumiyyətlə, buradakı şeirlərin poetik imkanları hədudsuzdur, musiqidəki fikri uğurla ifadə edir, musiqidəki obrazların dolğun təsvirini verir.

“Qarabağ şikəstəsi”nin və ümumiyyətlə hər üç əsərin, bir xarakterik cəhətini də vurğulayaq: bu oratoriyanın teatrallaşdırılma prinsipidir. Bəstəkar bu məqsədinə əsərdə xüsusi rola malik qiraətçinin vasitəsilə nail olur. Bundan başqa buraya leytmövzu prinsiplərini, əsərdə işlənən musiqi mövzularının yerindən asılı olaraq müxtəlif ahənglərdə verilməsini, yeri gəldikcə metrlərin dəyişməsi ilə ritmik çalarlardan yararlanmanı, obrazların qəfil dəyişkənliyini, həmçinin muğam intonasiya üslubundan və aşiq musiqisi prinsiplərindən istifadəsini də aid edə bilərik. Bu faktorlar oratoriyanın formasının çoxtərəfli və çoxplanlı bir surətdə qurulmasına dəlalət edir, bu isə əsərin dramaturgiyasında və bədii obrazların açılmasında çox ciddi amildir.

Oratoriyada bu çoxçalarlılıq məhz formada təzahür edir. Oratoriyanın ilk bölümü – **“Giriş – I hissə”** (Espressivo ad libitum), Teymur Elçinin mətni ilə, qiraətçinin söylədiyi:

“Qarabağ – qədim baba yurdumuz, odumuz, ocağımız!”

sözləri ilə başlanır. Bu prosesə musiqi, qiraətçinin “Qarabağ!” nidaları fonunda segah (si mayəsində) ladında simlilərin (arfa və yaylılar – əsasən müşayiət formasında tremolo və s.) və nəfəslilərin spesifik intonasiyaları ilə “daxil” olur.

Bu hissə bəstəkar tərəfindən əsərin girişi kimi çox orijinal bir formada - bir neçə melodik-intonasiya bloklarının növbələş-

məsi kimi düşünülmüşdür. Buradakı blokları növbə ilə A, B, C kimi qeyd etsək, onda belə bir mənzərə yaranır:

$$\frac{A}{a+b+ab} \quad C \quad \frac{B}{a+b+koda}$$

Bu sxemdən göründüyü kimi, girişin formasını bəstəkar konkret bir tərzdə, bütün oratoriyanın niyyətinə uyğun olaraq qurmuşdur. Bir neçə obrazın növbələşməsindən ibarət olan bu hissə, keçid rolunu oynayan ingilis nəfirinin solosu ilə sona yetirilir, daha doğrusu, bu solo, üzvi bir tərzdə, ingilis nəfirindən qoboya, giriş hissəsi isə növbəti bölümə keçir. Bu hissədə bəstəkar vokaldan istifadə etmir, yalnız instrumental tembrlərlə kifayətlənir. Bölümün harmonik dili çox zəngindir, si mayəli segah məqamı hiss edilir, bununla yanaşı II cümlədə C blokları h-moll-da verilir, formal blokların melodikası məhz si segaha işarə edir, sondakı ingilis nəfirinin solusunda isə II hissədəki qoboyun solosuna, yəni Humayun məqamına modulyasiya edilir.

Beləliklə, II hissə – (Espressivo ad libitum) qoboyun humayun üzərində (mayə və bir növ basso ostinato kimi yenə də si qalmaqdadır) solosu ilə başlanır. İmprovizasiya xarakterli axıcı melodiyanın əsasında muğamlardakı tematik inkişaf prinsipi duyulur, melodiya hissənin məzmun “kodu” rolunu oynayır – gis-fis-gis intonasiyası bütün musiqi materialının əsasında durur və sonrakı mövzuda kontrast-polifonik elementlərlə zənginləşərək bütün bölümlərin tematik inkişafında istifadə edilir.



Qoboyun solusunun tədriclə yaxınlaşdığı, sekunda intervallı hərəkət üzərində qurulmuş intonasiya təkrar şəklini alaraq (B), məqam modulyasiyası-dəyişməsinə (burada artıq açıq-aşkar rast məqamının nəfəsi duyulur) və bütün orkestrdə tutti ilə müşayiət olunan mövzuya çevrilir. Orkestr diapazonunun, həmçinin voka-

lizin də burada xorun partiyasının funksional əsasının daxilində üçton gərginliyi saxlayan his-fis kvarta-sekunda kompleksi təşkil edir.

Bunu hissənin bir növ leytharmoniya – leyintonasiyası adlandırmaq olardı, hissənin sonrakı bölümündə bəstəkar bu səs düzümündən intonasiya kimi orkestrdə də istifadə edir. Kulminasiya zirvəsinə doğru yönəlmiş bu hərəkət Rast muğamının intonasiyaları (daha dəqiq, burada materialın öz daxili ekspressiyasına görə, artıq Rastın Əraq şöbəsi təsəvvürə gəlir) əsasında qurulmuşdur.

Forma cəhətdən 2 hissədən ibarət olan bu hissənin I bölümü H-dur tonallığında möhtəşəm akkordlarla sona yetir.

“Əzizinəm hey Qarabağ,
Şəki, Şirvan, Qarabağ.
Aləm cənnətə dönsə,
Yaddan çıxmaz Qarabağ”

Qarabağ şikəstəsi başlanır. Xanəndə tərəfindən lakonik bir tərzdə oxunan şikəstəyə sonda xor ilə növbələşərək “ayaq” verilir və bundan sonra bir epizod, bütün hissəyə bir “ayaq” kimi xarakterizə edilə bilən Meno mosso bölümü başlanır. Burada, 2-ci bölümün əvvəlində xorun partiyasında verilmiş h-eis-fis kompleksi intonasiyalara bölünərək simlilər (bu xətti hər iki qrup violinlər və violalar oktava fərqi ilə unison ifa edərək aparıcı surətdə, bir növ spesifik “nağıletmə” effektinə nail olurlar) və ağac nəfəs alətləri arasında paylaşdırılır. Mis nəfəs alətlərinin mövzusu isə bu intonasiyalarda bir kontrapunkt təşkil edir. Çox lakonik bir tərzdə verilmiş bu musiqi parçası III hissəyə keçid kimi nəzərdə tutulmuşdur.

III hissə (Moderato) – demək olar ki, bütünlüklə Segah-Zabul (Iya mayesi ilə) üstündə yazılmış, lirik planda və işıqlı tembrlər – çalarlarla verilmişdir. Bu hissənin strukturu klassik, sadə 2 hissəli reprizalı formada qurulmuşdur:

Əlbəttə ki, burada bu formanın bütün əlamətləri tam şəkildə saxlanılmamışdır – burada da bəstəkar Girişdə olduğu kimi me-

lodik-intonasiya bloklarının növbələşməsi prinsipindən geniş istifadə edir və baş mövzunun materialı əsasında qurulmuş və özlüyündə sinkopik təsnif xarakteri daşıyan leytblok bütün hissə boyunca təkrar edilir.

Bəstəkar bu hissənin materialının inkişafında kontrast tematizmə deyil, tembr dramaturgiyasına geniş yer verir. Baş mövzudakı poetik hissləri ifa edən sopranonun solosu arfa, fortepiano, valturnalar və simlilərin ifasında çox incə bir tərzdə müşayiət edilir.

Bu incə bir tərzdə işlənmiş partiturada demək olar ki, tutti yalnız fraqmental verilir. Hissənin sonunda bir xəbərdarlıq kimi, çox yuxarı diapazonda və spesifik tembrdə (burada şübhəsiz ki, dağlarda çoban tütəyinin çalğısı imitasiya edilir – nə qədər qərībā gəlsə də, hətta bu cür kiçik elementin istifadəsi də, musiqimizdəki ənənələrə söykənir - çoban bayatısından öz əsərlərində (Müslüm Maqomayev ["Nərqiz" operasında Əlyarın ariyası] və Fikrət Əmirovun ["Şur" simfonik muğamında] istifadə etmişlər) kiçik fleytanın (flauto piccolo) ifasında Qarabağ şikəstəsinin ilk sədələri verilir.



IV hissə (Moderato) daha genişmiqyaslı olub, xalqın işıqlı gələcəyinə inamını ifadə edən, oratoriyanın expressiv, al-əlvan, çox canlı boyalarla təsvir edilmiş bir bölümüdür. Şeypurların (truba) çağırışı və böyük bayram əhval-ruhiyyəsi ilə başlanan bu hissə çoxplanlı və çoxobrazlı şəkildə qurulsada – buradakı tembrlərdə və ritmlərdə döyüş ahəngi və yürüş allüziyası hiss edilir. Bayatıdan da istifadə edilən bu bölümün mərkəzində isə, tarın Xaric Segah muğamı (si mayəsi ilə) durur.

Bölümün formasında, xalq musiqisinin, burada rəmzi olaraq ikihissəli strukturda birləşmiş çoxplanlı obrazlarında, dəstgahlıq nəzərə çarpır.

Aşiq musiqisi ruhunda qurulmuş, əsasən kvarta intervalı – d və a (mayə) üstündə qurulan baş mövzu hamımıza çox əziz olan Arazbarı intonasiyalarıdır.

Əsas mövzunun iki dəfə verilişindən sonra, orkestrin zərbi-muğam tipli ritmik müşaiyəti fonunda, tarın “Xaric Segah” muğamı (si mayəsi ilə) üzərində improvizasiyası – gəzişməsi gəlir. Bunu həmçinin bəstəkarın əsərdə tətbiq etdiyi kinematoqrafik prinsip kimi qeyd edə bilərik. Zaman və məkan yerdəyişmələri incəsənətin məhz bu növündə öz geniş tətbiqini tapmışdır. Bu epizod zaman etibarilə o qədər böyük yer tutmasa da bütövlükdə hissənin bədii-emosional və formayaradıcı konstruksiyasında vacib rol oynayır.

Bunu özünəməxsus tərzdə bağlayıcı-mərkəz-keçid kimi qeyd etmək olar. Hissə isə bundan sonra gələn, “Şikəsteyi-Fars” üstündə qurulmuş, tenorun təsnif-bayatı-solosu ilə bitir. Bu parçada yenidən lirik obrazlara üz tutmuş bəstəkar hissənin ilk bölümündə aşiq harmoniyaları ilə harmonik dili bir qədər ekspresivləşdirir, bura nonakkordların qarşılaşması, alterasiya edilmiş dominantanın tətbiqi və s. elementlər daxildir.

Bununla da, muğam kompozisiyasının başlıca xüsusiyyəti olan gəzişmə-təsnif prinsipi hissədə orijinal bəstəkar təsfirini tapır. Əsərin sonuncu epizodu olan Piu mosso, bəstəkarın demək olar ki, bütün əsər boyu gözlədiyi non-stop (attacca) prinsipini davam etdirir. Bu yeni musiqi materialının, artıq IV hissəyə aidiyyatı ancaq keçid səviyyəsində olub, üzvi şəkildə növbəti hissəyə aparan körpü rolunu oynayır. Bu kiçik epizodda baş verən kəskin məqam-əhval dəyişkənliyi və baslardakı hərəkət artıq gələcək hissədəki ekspressiyadan xəbər verir.

V hissə – TUT AĞACI (Moderato) hissəsi özündən əvvəlki hissənin epiloqu kimi başlanır. Bütün əsər boyu ilk dəfə olaraq müəyyən bədii obraza köklənmiş konkret başlıq altında (Tut Ağacı – bizim üçün bu, çox dərin rəmzlərin və xatirələrin daşıyıcısı olan “köklü” bir arxetipdir) verilərək öncə səslənən hissələrin yaratdığı əhval-ruhiyyəni keyfiyyət dəyişikliyinə uğradaraq, yeni ekspressiv obrazlara və köklü məqam dəyişkənliyinə əl atır. Başqa hissələrindən fərqli olaraq, burada “Çahargah” muğamı-

nin nəfəsi daima duyulmaqdadır (Əslində isə hissə B-dur tonallığında yazılmışdır).

Xorun birinci cümlədəki lakonik mövzusunun ifası zamanı burada yenidən kişi və qadın tembrlərinin dialoqundan istifadə edilir. Sonradan bu mövzusunun bütün hissə boyunca təkamülü, qısa, sabit ibarənin yeni intonasiyaların əlavəsi yolu ilə genişləndirilməsi məntiqinə əsaslanır. İkinci faza yüksək gərginlik zirvəsinə yönələn inkişaf dalğası olaraq kulminasiyaya gətirib çıxarır. Bəstəkar nail olduğu bu gərginlik səviyyəsini bir qədər saxlayandan sonra onu qəflətən qırır. Qoboyun II hissədəki solosu ilə analogiya yaranır. Humayun (fa mayəsi ilə) üstündəki olduqca lirik və dalğın solosuna yer verərək gələcək hissəyə keçid kimi – hissəni bitirir.

VI hissə – ŞUŞAM özlüyündə çox simvolik bir xarakter daşıyan, lirik və kədərli boyalarla, bununla belə, çox işıqlı bir tərzdə yazılmış hissədir. **Tut ağacı** hissəsinin sonunda klarnetin improvizasiya xarakteri daşıyan solosu, attaca ilə bu hissənin əvvəlinə keçərək orkestrin müşayiəti altında bitir və üzvi bir tərzdə baş mövzuya – tenorun, Şuşanın əsrarəngiz gözəlliyini mədh edən solosuna qovuşur.

Vokal partiyası bitən kimi, dərhal tamamilə kontrast xarakterli böyük bir simfonik bölüm gəlir. Beləliklə, tenorun “Şuşam” ariyası ilə kəskin hədudlanan Piu mosso – hissədəki bu simfonik epizodun funksional əsası, əslində oratoriyanın kulminasiyasına, əsərin finalı olan Qarabağ şikəstəsi hissəsinə hazırlıqdır. Tenorun lirik xarakterli və kontrastlıq təşkil edən bu bölümün materialına Qarabağ şikəstəsi zərbi-muğam intonasiyaları aşılanmışdır. Ağac nəfəs alətlərinin və zərb alətlərinin ifasında bu intonasiyalar daima təkrarlanır və bundan sonra simlilərə də bu intonasiyalar sirayət edir. Harmonik planda qeyri-sabit və alterasiyalarla dolu olaraq keçid xarakterində qurulmuş bu materialda mütləq tonika “tələb olunur” – bununla da, gələn hissəyə “körpü” atılaraq, nəhayət ki, E-dur tonallağındakı təsdiqedicə akkordlar ilə növbəti – final hissə bağlanır.

VI hissə – Qarabağ şikəstəsi – əsərin adını və başlıca qayəsini ifadə edən oratoriyanın kulminasiyası və məntiqi ye-

kunu olan möhtəşəm bir hissədir. Azərbaycan musiqisində çox geniş intişar tapmış bu zərbi-muğamın klassik tərzdə tətbiqi (ənənəvi olaraq 3 bənddə, kişi-qadın-kişi səslərinin növbələşməsi ilə) hissənin daxili struktur və forma yaradıcılığında bilavasitə rol oynayır.

Bütün oratorianın gedişi boyu baş verən gərgin intonasiya-harmonik proseslər final hissəsində, son nəhayətdə Xeyrin Şər qüvvələr üzərindəki qələbəsinə rəmziləşdirən, himn xarakteri daşıyan mövzunun əldə olunması ilə tamamlanıb, əsərin başlıca ideyasını, ümumi harmoniyası – ahəngdarlığını və yüksək bədii-fəlsəfi mənasını açıqlayır. Burada bütün oratoriya boyu müxtəlif səviyyədə üzə çıxan, xanəndə və orkestrin münasibətlərində reallaşan dialoq, teatr, tamaşa-oyun estetikasının müəllif konsepsiyasına təsirindən xəbər verir. Buraya əsər boyu ayrı-ayrı soloların, ariyaların, improvizasiyaların və s. orkestrə qarşı qoyulmasını, xor ilə növbələşməsini əlavə edə bilərik. Sanki burada müəyyən dərəcədə konsert-yarışma elementləri də iştirak edir, bu isə qədim teatr sənəti ilə bağlı ən səciyyəvi xüsusiyyətdir. Oratorianın məhz Şikəstə ilə başa çatdırılması, bütün **“Qarabağ şikəstəsi”**nin musiqisinin və strukturunun kodlaşdırılmış impuls, janrın romantik nüvəsi kimi yetişdirilməsi ideyasını bir daha təsdiqləyir.

Beləliklə, final hissənin möhtəşəm akkordları ilə sona yetən bu əsərdə bəstəkarın yaradıcılığına xas olan optimizm, həyata və gələcəyə olan dərin inamı ifadə edilir. Bütün bunlar, bu monumental oratorianın romantizmi, onun bədii qayəsini bütünlüklə bürümüş möhtəşəmlik – qəhrəmanlıq pafosu və müəllifin ana yurda bəslədiyi ən ülvəi hisslərinin ifadəsi olan incə-lirik emosionalarda, parlaq şəkildə əks olunur.

Çoxları tərəfindən müraciət edilmiş Vətən mövzusunda qeyri-səmimi stereotip düşüncə tərzindən və saxta pafosdan tamamilə uzaq olan və öz diqqətəlayiq bədii həlli ilə seçilən bu əsər bəstəkarın yaradıcılığı və musiqimiz üçün mərhələ xarakteri daşıyır. Ötən zaman bunu tamamilə təsdiq etdi. Milli musiqi təfəkküründən irəli gələn çox orijinal quruluşlu və səslənmə təravəti ilə fərqlənən bu oratoriya, XXI əsrdə öz aktuallığı və orijinallığını saxlayır.

“Çanaqqala” oratoriyası

“Çanaqqala” oratoriyası Vasif Adıgözəlov tərəfindən 1996-cı ildə, bəstəkarın yaradıcılığının yetkin dövründə yazılmışdır. Lakin bu prosesə bəstəkar birdən-birə gəlməmiş, hələ 1988-ci ildən “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyasından sonra mərhələ-mərhələ gəlib çıxmışdır.

Buna, hər şeydən öncə, Vasif Adıgözəlovun parlaq istedadı, yaradıcılıq təcrübəsi, zamanın nəbzini tuta bilmək bacarığı imkan vermişdir. Vasif Adıgözəlovun bu əsərə qədər necə bir inkişaf yolu keçdiyini, bu dəfə öz qarşısına qoyduğu vəzifənin nə qədər genişmiqyaslı olduğunu oratoriya bir daha sübut edir.

Bəstəkarın yaradıcılıq mirasında yeni bir mərhələ kimi qəbul edilə biləcək nəhəng oratoriya – **“Çanaqqala”** – bu gün üçün çox səciyyəvi və rəmzi mənə daşıyan, yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilən Azərbaycan musiqisində analoqu olmayan, monumental bir əsərdir. Əsərin adı, ithafı və zaman miqyaslılığı (1s.20dəq.) artıq ondan qeyri-adi bir əsər kimi bəhs etməyə imkan verir.

Bu əsərdə rəmzlər bir çox mənalar daşıyır və yaşadığımız zamanın və məkanın məhdud çərçivəsindən kənara çıxan qlobal əhəmiyyət kəsb edir. Məşhur filosof və psixanalitik K.Q.Yunq yazır: “...Biz, rəmzə barmağımızla işarə edə bilərik, hətta onu tamamilə anlamaq iqtidarında olmasaq da. Rəmzlər daima bizim düşüncəmiz və hisslərimiz üçün həyəcan doğurur”¹

Bu, yalnız sənətkarın daxili ruhi inkişafı zamanı baş verir – məhz buna görə də “Çanaqqala” oratoriyasını sadəcə tipoloji klassifikasiyaya aid etmək olmaz.

Vətənimizin düçar olduğu çoxəsrlik, ağır imperiya əsarətindən sonra, XX yüzilliyin sonlarında yenidən oyanmış azadlıq hərəkatı zamanı bəstəkarın qüdrətli oratoriyalar yazması onun yaradıcılıq əzmindən xəbər verir. Xalqımızın qan bahasına qazandığı müstəqillik ərəfəsində yaranmış ideoloji boşluğun doldurulmasında aparıcı ziyalılarımızın yeri əvəzsizdir. Burada əsas

¹ Yunq K. İzbrannoe. – M: usk: Popurri, 1992, s. 210.

məsələ kimi tarixi köklərimizə dönməzliyin vacibliyi və bunun əsasında gələcək taleyimizi müəyyən edəcək, ideoloji konsepsiyalar çox böyük əhəmiyyət kəsb edir. İdeallar toplumundan düzlənəcək bu konsepsiyalar əvvələn qədim analitik baxış, ulusumuzun, soy kökümüzün, türkçülük-turançılıq əsaslı tədqiqi tarixi zərurətə çevrilib. Bütün böyük sənətkarlarımız üçün müstəsna əhəmiyyət kəsb edən bu faktorlar yaradıcı insan kimi, Vasif Adıgözəlovun hissiyatını, düşüncəsini və iş tərzini aktivləşdirmiş, onun bədii axtarışlarına çox böyük təkan vermişdir. Bu gərgin yaradıcı şərait bəstəkarı böyük sənət qələbələrinə, üç monumental partituranın – **“Qarabağ şikəstəsi”**, **“Qəm karvanı”** və **“Çanaqqala”**nın yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

Vasif Adıgözəlovun musiqi düşüncəsinin əsasları və ümumiyyətlə bəstəkarlıq təfəkkürünün kökləri milli musiqidə və folklordadır. Lakin bununla belə incə üslub tərz və qeyri-adi bir miqyaslıq ilə seçilərək monumentalizmi özündə üzvi bir şəkildə ehtiva edən **“Çanaqqala”** oratoriyasında müxtəlif dövrlərin və türk musiqi mədəniyyətinin də elementləri birləşmişdir. Oratoriyada milli musiqimiz ilə yanaşı, özündə türk (Anadolu) xalq musiqisi (**“Aynalı çarşı”** və s. şarkılardan əsərdə bilavasitə istifadə edilmişdir) və qədimlərdən gələn türk hərbi musiqisi intonasiyalarını (**“Mehtər marşı”**) birləşdirir (bütün bunlarla bərabər, oratoriyada həmçinin, XX əsr Qərbi Avropa bəstəkarlıq məktəbinin, xüsusilə öz köklərini əsasən XV-XVI əsrlərdən götürmüş Karl Orf ənənələrinin təsiri şübhəsizdir). Milli muğamlarımız və klassik major-minor sistemlərinin elementləri **“Çanaqqala”**da üzvi surətdə müasir xromatik səsdüzümləri ilə birləşir, dissonans isə müxtəlif impressionist-koloristik instrumental temblərlə eyniyyət təşkil edir.

Müasir musiqimizdə, yeni bir mərhələ yaradan **“Çanaqqala”**, Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının **“tacı”** adına layiq ola bilər. Əsər, orkestr, xor, solistlər və qiraətçinin ifasında səslənən 12 bölümdən ibarət bir oratoriyadır. Oratoriyanın adının və ithafının çarpazlaşması ilə əsərin qeyri-adi, mərhələli konsepsiyası yaranır. Həmin konsepsiyanı ən ümumi bir şəkildə belə müəyyənləşdirmək olar:

- **kəskin konfliktli, ikiqütblü bir dünyanın intişarı** (giriş-başlanğıc, təqdimetmə bölümü - Maestoso, vətən torpağı, Çanaqqala)
- **böhranın kulminasiyası** (iradə, qüdrət və kədər bahasına dəf edilən fəlakət-faciə bölümü - Savaş, 1915, İstila, Əsgərdən son məktub, Ordum, Çanaqqala içində vurdular məni)
- **katarsis** (məənəvi təmizlənmə, daxili yüksəliş və ruhi pərvaz ilə bitən yekun bölümü – Şəhidlərə ağıt, Anzaklara ninni, Mən əzəldən bəridir hürr yaşadım, hürr yaşarım!)

Oratoriyanın konsepsiyası təqribi olaraq belədir və burada ziddiyyətlərin açıqlanması çox vacib rol oynayır. Bu konsepsiyadan impuls alaraq, musiqi və mətn özünün immanent keyfiyyətləri hesabına dramaturji xətti istiqamətləndirir. Bu struktur, faciəvi kontrastın sonsuzluğu (şəxsi-individual) və ideallar (föv-qəşəxsi) başlanğıcları əsasında qurulmuş müəyyən romantik musiqi konsepsiyası üçün tipikdir. Oratoriyanın pilləli-tədrici inkişaf prinsiplərini, əsərin çoxhissəliliyində əsaslandırırmış sənətkar, bu konsepsiyanın möhtəşəm ideyasını reallaşdıracaq struktur yaratmağa nail olmuşdur. Oratoriyanın quruluşunu, “üslub tematizmi”ni Məhmət Akif Ərsoyun “**Çanaqqala şəhidləri**” və “**İstiqlal marşı**” əsərləri müəyyənləşdirir. Bəstəkar, əsərdə baş verən kəskin kontrastlığa baxmayaraq, üslub-estetika baxımından genezisi müxtəlif olan rəngarəng materialların quraşdırılmasında eklektikaya uymaq təhlükəsindən çox məharətlə yan keçir. Konsepsiyanın səlisliyi, arxitektonikanın ahəngdarlığı (burada bir çox hallarda arkalar sistemi tətbiq olunur) – fakturaca bir-birindən fərqlənən blokların intonasiya vəhdəti, müəllif tərzinin aparıcı rolda çıxış etməsi konstruksiyanın bütövlüyünü təmin edir. Oratoriyanın mərkəzində duran, Mustafa Kamal Atatürkün, əsasən qiraətçi tərəfindən verilən qəhrəmani-mübariz, dünyanı, həyatı fəlsəfi səpkidə dərk edən obrazının, sırf bədii-estetik təcəssümü xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Oratoriyada qiraətçinin funksiyasının ümumiyyətlə müstəqil bir şəkil alması çox nadir rast gələ biləcək haldır (“İstila” bölümündə yalnız qiraətçi və iki alət iştirak edir). Bununla yanaşı, “Çanaqqala”da tamaşa-teatr fabulasının, oratoriyanın sırf musiqi, orkestral dramaturgiyasına

da təsir etmiş özünəməxsus oyun üsulları nəzərə çarpır. Burada kontrast obrazların qəfil dəyişkənliyi, müxtəlif tembrlərin və qrupların müəyyən rolları ifa etməsi iri səs bloklarının montajı vasitəsilə təşkilatlanmış bölümlər üçün xüsusilə xarakterikdir. Oratorianın bir növ “süitalılığa” istiqamətlənməsi, hissələrin çox böyük sayı ilə izah edilir. Bu zaman hər bir bölüm öz başlığı ilə yanaşı janr özünəməxsusluğu və əsərin ümumi mənzərəsini tamamlayan funksionallığı ilə seçilir. Sənətkarın yaradıcılığının son dövrü üçün tipik olan “silsiləlik” hissələrin ümumiləşdirilmiş kontrastlığında əsaslandırılır. Lakin burada klassik müsbət və mənfi obraz qarşıdurması da var: düşmən obrazı və buna adekvat olacaq musiqi materialı hiss olunur. Bəstəkarın yaradıcılıq üslubu əsərin həm musiqi dilində, həm mövzusunda, həmçinin ümumi strukturun inkişaf prinsiplərində hiss edilir. Bu özünü xüsusilə, oratoriyaya üzvi surətdə daxil edilmiş Azərbaycan və Anadolu folklorunun melodik, lad, harmonik və instrumental-tembr elementlərində büruzə verir. Yaranmış mənzərəni milli musiqimizin formaları ilə tutuşdurduqda gözlərimiz önünə Dəstgah forması gəlir – bir qədər paradoksal görünsə də, bəstəkarın muğamlarımızın klassik “qəliblər”inə bu sayaq müraciət etməsi və ondan istifadəsi, əsərdə milliliyin məhz “dərin”, arxitektura səviyyədə təzahürüdür.

“Çanaqqala”nın orkestr palitrası Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının son dövrləri üçün xarakterik olan tembr sahəsindəki axtarışlarının bir növ ümumiləşdirilməsi və yekunu kimi müstəsna monumentallığı və özünəməxsus orijinallığı ilə fərqlənir. Oratorianın orkestrləşdirməsində bol istifadə edilən kəskin dinamik dəyişkənliklərin çoxluğu, massiv tutti ilə şəffaf səslənmələr arasındakı keçidlərlə ifadə edilən, gözlənilmədən tükənən və yenidən bərpa edilən aparıcı energetika – bütün bunlar Vasif Adıgözəlovun, nəinki yalnız “Çanaqqala”, ümumiyyətlə son üç oratoriyası üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərdir.

Bəstəkar oratorianı – giriş bölümü, **maestoso** ilə – gələcəkdə baş verəcək dəhşətləri andıran, bas klarnet, faqotlar, trombonlar, zərb alətləri və simlilər vasitəsilə verilən bəm, tutqun və müdhiş bir tembrli instrumental başlanğıcla açır. Oratorianın

obrazlı dramaturgiyasında orkestr girişinin önəmli rolu var. Bu sərt dramatik-dinamik giriş bütün hissələrdə özünü büruzə verir, bu bir leyht obrazdır.

EPİLOQ adlandırdığımız Koda – “Əsgərdən son məktub” bölümünün materialı (burada orkestrləşmə və tonallıq dəyişilmişdir – cis-moll yerinə c-moll) istifadə edilərək yaradılmışdır. Bu materiala qaydıyla, bəstəkar əsərin sonunda, bir növ kinematografik üsulla, qısaca olsa da, bir daha geriye, ötənlərə nəzər salır.

Amin, Amin, Ey benim Yarabbim, Amin – sədalar ilə C-moll tonallığında bitən Kodanın sonuncu akkordlarında Türkiyənin Himninin intonasiyaları səslənir – bütün əsərdə hökm sürən rəmziliklə bərabər, bəstəkarın Kodanı nədən minor tonallığında verməsi və əsərin məhz do minorda sona yetməsi açıqlanır. Türkiyənin Himninin orijinalı bu tonallıqdadır. Lakin bu əsla tutqunluq və ümitsizlik ifadəsi deyil, əksinə banal və vulqar, konyuktur qəliblərdən çox uzaqda duran və başlıca prinsiplərindən biri kimi, məhz təzadlar üzərində qurulan əsərin layiqli sonudur.

Bu möhtəşəm əsərdə, bəstəkar, özünəməxsus musiqi materialı əsasında, bir çox dramaturji tiplərin üzvi sintezini həyata keçirmiş, burada janrın yeniləşdirməsi təmayülü təkcə formanı və musiqi dilini yox, zaman və məkan problemlərinə münasibətdə müəyyən sferaları da əhatə etmişdir. Burada müxtəlif təbii obrazların inkişafı və təkamülü fəzalardan – pillələrdən ibarət təfəkkür tipinə əsaslanır və forma quruluşunun yeni imkanlarını meydana çıxarır.

“Qəm karvanı” oratoriyası

Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının yetkin çağı, bəstəkarın çoxşaxəli istedadının parlaq təzahürü dövrü, vətənimizin ağırlı, qanlı-qadalı, xalqımızın soyqırımına məruz qaldığı faciəvi illərinə – 80-ci illərin sonu, 90-cı illərə təsadüf edir. Bəstəkar bu illərdə öz şah əsərləri olan üç oratoriyasını yaradır. Bu musiqi lövhələrində, bəstəkar tərəfindən bütün əsrlər boyu bəşəriyyəti narahat edən və dahi sənətkarların axtardığı əbədi suallar

qaldırılır. Bu əsərlər sırasında ən sonuncusu olaraq, **“Qəm Karvanı”** oratoriyasında Vasif Adıgözəlov XX əsr tarixində xalqımıza və vətənimizə baş vermiş dəhşətli faciədən söz acır. Artıq əsərin adından və yalnız partituranın başlığında bəstəkarın yazdığı ithafdan – “müqəddəs şəhidlərimizin əziz xatirəsinə” – oratoriyada sənətkarın necə müqəddəs mövzuya toxunacağı aydın olur. Bədii konsepsiyası və estetik təmayülünə görə rekviem və memorial xarakteri daşıyan **“Qəm Karvanı”** oratoriyası Vasif Adıgözəlov tərəfindən 1999-cu ildə, bəstəkarın yaradıcılığının yetkin dövründə və qanlı 20 Yanvar hadisələrindən 10 illik bir tarixi məsafədə yazılmışdır. Oratoriya qiraətçi, soprano, qarışıq xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulub.

Əvvəlki oratoriyalarla müqayisədə, burada ideya bir qədər qapalı və mücərrəddir. Əsərin mütənəsibliyini konsepsiyanın özü təmin etmiş, əsərin prototipinə istinad edərək, sənətkarın təxəyyülündə bunun necə təşəkkül tapdığını əks etdirir. Bu oratoriya irimiqyaslı əsərdir, qeyri-adi konseptual bir bədii lövhədir. Bu əsər, öncədən dəqiq libretto əsasında yazılmamışdır – burada musiqinin də, librettonun da müəllifi geniş yaradıcılıq diapazonuna malik bəstəkarın özüdür. Həmçinin fərqli cəhətlərdən biri də teatrallığın və tamaşa-oyun prinsipinin o qədər də, geniş tətbiq edilməməsidir. **“Qəm karvanı”**nın hissələri də, tamamilə şərti xarakter daşıyır. Bunun kökü oratoriyadakı obrazların əvvəlki əsərlərdəki kimi kontrastlıq prinsipi üzərində deyil, “mono” xarakteri daşmasıdır. Orkestr palitrası olduqca rəngarəng olan bu əsər lap öncədən “tam bir bütöv” kimi qurulmuşdur. Rəsul Rzanın müxtəlif illərdə qələmə aldığı şeirlərdən yaranmış libretto, nəzm bu konsepsiyada və xüsusilə forma quruluşunda müstəsna və aparıcı rol oynayır. Hətta əsərin adı **“Qəm karvanı”** ifadəsi də şairin bir misrasından götürülüb. Burada dünya musiqisindən anoloqlar gətirilə bilər, məşhur rus-sovet bəstəkarı və pedaqoqu D.D.Şostakoviçin 13-cü və 14-cü simfoniyları buna misal ola bilər. Eyni zamanda məlumdur ki, XX əsr musiqisinin artıq klassiki sayılan məşhur italyan bəstəkarı və pedaqoqu Luçiano Berio (1925-2003) öz yaradıcılığında bu metoddan çox geniş istifadə etmişdir. Oratoriyanın forma və strukturu əsərin

ümumi dramaturji məntiqindən impuls alaraq təşəkkül tapır. Burada faciəli obrazların dərinliyi, sənətkarın ifadə tərzinin səmimiyyəti, onun şəxsiyyətlərə qarşı etirazının qüdrəti etibarilə bu əsər, hətta bəstəkarın əvvəlki iki oratoriyasından öz dərin pafosu ilə bir qədər fərqlənir. Hissələrin (əvvəlki çoxbölümlü iki oratoriyadan fərqli olaraq burada cəmi 5 hissə vardır – bəstəkar konsepsiyasından irəli gələrək, bu əsərdə daha monolit bir formaya müraciət etmişdir) “yığcamlığı”, onların bir-birinə münasibətdə tənasübünün məntiqi, onların bədii təhlili, bitkinliyi və forması da, məhz oratorianın ümumi kontekstində oynadığı funksional roldan irəli gəlir.

Əsərin bölümlərinin formasını tamamilə dəqiq klassifikasiya etmək mümkün olmasa da, bununla belə intonasiya-məqam ifadəliliyində özünəməxsus fərdi cizgilər özünü büruzə verir. Beləliklə, oratoriyada klassik və romantik ənənələrdən başlayaraq, dahi Q.Qarayev məktəbi və müasir bəstəkarlıq texnikasına qədər, bəstəkarın istifadə etdiyi bütün ifadə vasitələri bu monumental əsərin konstruksiyasının bütövlüyünə, onun konseptual təhlili və bitkinliyinə xidmət edir, əsərin ümumi sxemini nəzərdən keçirərkən buna əmin olmaq olar.

Beləliklə, **“Qəm Karvanı”** oratoriyası, bu görkəmli sənətkarın, sözün həqiqi mənasında xalqımızın bu dövrümüzə təsadüf edən ağırlı-acılı günləri və bununla yanaşı onun böyük qəhrəmanlığı və mərdliyi haqqında, böyük amallar və ali məənəvi dəyərlərimizin, əbədi, dəyişilməz bir fenomen kimi tarixlərdə qalacaq ibrətamiz bir musiqi hekayəti, milli bir rekviemidir.

Bu gün artıq Azərbaycanın incəsənət tarixinə yazılmış bir fakt kimi təsdiq edə bilərik – Vasif Adıgözəlov tərəfindən XX əsrin son onilliyində (1989-1999) yazılmış **“Qarabağ şikəstəsi”**, **“Çanaqqala”** və **“Qəm karvanı”** oratoriyaları, xalqımız və tariximizdən bəhs edən, tematik konsepsiyası və qeyri-adi miqyaslığı ilə seçiləcək monumentalizmi özündə üzvi bir şəkildə ehtiva edən, bununla da musiqimizdə özünə unikal bir yer alan və musiqi salnaməmizə yeni səhifəni yazmış möhtəşəm bir triptixdir.¹

¹ Bu triptixin daha geniş təhlilinə bax:

Rzayeva S.T. “Vasif Adıgözəlov: Vətən sevgisi”. – Bakı, 2017, 180 s.

Bu gün, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin böyük nailiyyətlərindən danışarkən, biz, fəxrlə gözəl bəstəkar, tanınmış ustad Vasif Adıgözəlovun adını çəkirik.

Onun yaratdığı hər bir əsər – bəstəkarın yaradıcılıq axtarışlarında, müasir bədii-üslub və faktura-məkan üsullarının mənimsənilməsində, autentik musiqi folklorunun qədim təbəqələrinin koloristik obrazlığı və onun fərdi prizmadan keçirilməsində yeni pillədir.

V.Adıgözəlovun bədii maraqlarının formalaşmasına XX əsrin iki dahi bəstəkarı – Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayev böyük təsir göstərmişlər. Bununla yanaşı, dünya musiqi mədəniyyətinin ən yaxşı nümunələri ilə təmas da təsirli olmuşdur.

XX fəsil

XƏYYAM MİRZƏZADƏ

(1935-2018)



Azərbaycanın Xalq artisti, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenli, iki dəfə Respublika Dövlət mükafatı laureatı, professor Xəyyam Hadi oğlu Mirzəzadə Azərbaycan musiqi sənətinin görkəmli simalarından biridir. Xəyyam Mirzəzadənin əsərləri Azərbaycan musiqi irsinin qızıl fonduna daxil olmuşdur. Musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə dəyərli töhfələr vermiş və böyük irs qoymuş görkəmli bəstəkar həyat və yaradıcılığının 50 ildən artıq bir hissəsini Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına həsr etmişdir.

Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığı Respublikamızın musiqi sənətində fəxri yer tutmaqla yanaşı, Azərbaycandan uzaqlarda da şöhrət qazanmışdır. Adı beynəlxalq miqyasda tanınan bəstəkarın əsərləri dünyanın müxtəlif guşələrində səslənərək əhatə etdiyi geniş coğrafiya ilə Azərbaycan musiqisinə ümumdünya şöhrəti gətirmişdir.

Azərbaycan musiqisini yeni mövzular, ifadə vasitələri ilə zənginləşdirən Mirzəzadə milli sənətimizi beynəlxalq mədəni məkanda layiqincə təmsil etmişdir. Dünyanın bir çox məşhur di-

rijorları və ifaçıları, məşhur kollektivləri X. Mirzəzadənin əsərlərini ifa etmişlər. Bəstəkarın əsərləri bir çox müasir musiqi festivallarının, dirijor və ifaçıların konsert proqramlarının musiqi repertuarına daxildir.

Xəyyam Hadi oğlu Mirzəzadə 5 oktyabr 1935-ci ildə Bakıda Azərbaycanın dilçi alimi, filologiya elmləri doktoru, professor Hadi Mirzəzadənin ailəsində anadan olmuşdur. Azərbaycan ziyalıları arasında özünün yüksək mədəniyyəti, dərin savadı ilə sayılıb-seçilən Hadi Mirzəzadə “Dil tarixi bəhsi”, “Azərbaycan dili tarixi” kimi tədris kurslarının yaradıcılarından biridir. Tarixi qrammatika, ədəbi-bədii dil və üslub sahəsində tədqiqatların müəllifi olan Hadi Mirzəzadədən bizə tarixi morfologiya, sintaksisə dair elmi əsərlər miras qalmışdır. Hadi müəllimin elmi-pedaqoji kadrılar hazırlanmasında da böyük xidmətləri vardır. Təsadüfi deyil ki, Xəyyam Mirzəzadə məhz atasının sayəsində ədəbi-ictimai mühitə tez düşmüşdür.

Gələcək bəstəkar ilk musiqi təhsilini Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində 10 illik musiqi məktəbinin violin sinfində almışdır. Onun müəllimi – Əməkdar incəsənət xadimi Mixail Reytx idi. Hələ musiqi məktəbində oxuyarkən Xəyyam Mirzəzadə bəstəkarlığa meyil edirdi və arasına musiqi bəstələyirdi. Musiqi məktəbində ilk bəstəkarlığı ona Midhət Əhmədov aşılamiş və o, bəstəkar olmaq qərarını hələ o zamandan bəri içində təsdiqləmişdir.

Bakının gözü, döyünən ürəyi İçəri şəhərdəki evlərində, Qala divarları arasında boya-başa çatan Xəyyam Mirzəzadənin həyatı uşaqlıqdan kitablar və musiqi ilə keçir. Məktəbi bitirdikdən sonra Mirzəzadə Konservatoriyanın violin sinfinə deyil, bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olmaq qərarına gəlir. Qara Qarayev musiqisinin ruhu, Qarayev şəxsiyyətinin cazibəsi gənc Xəyyamı çəkib, onun sinfinə aparır.

Xəyyam Mirzəzadənin sənət yolunun erkən mərhələsi Azərbaycanın çoxşaxəli incəsənətinin yenidən inkişaf etdiyi bir dövrə təsadüf etmişdir. 1952-1957-ci illər Konservatoriyada bəstəkarlıq sinfi üzrə professor Qara Qarayevin sinfində təhsil alan X.Mirzəzadə, onun həm ilk məzunlarından olur, həm də bəstə-

karlıq sinfinin ilk assistenti kimi özünü təsdiqləyir. Beləcə, Xəyyam Mirzəzadənin sənət yolu müəyyən olunur və onun bütün müqəddəratı Konservatoriyada həllini tapır.

Gənc bəstəkarın təşəkkülünə Respublikanın musiqi həyatındakı sürətli inkişafın təsiri də böyük idi. Həmin illər ədəbiyyat və incəsənət aləmində, o cümlədən, kino və teatr sənətində bir dirçəliş, bir canlanma var idi. Kino və teatr öz ecazkarlığı ilə başqa sənət sahələrini də çalxalayır, tərpədir, gələcək sürətli inkişafına təkan verirdi.

Zamanın nəbzinin sürətlə inkişaf etdiyi və musiqinin tərəqqi etdiyi bir dövrdə bəstəkar Xəyyam Mirzəzadə öz yaradıcılıq üslubunu müəyyənləşdirir. Yaradıcılığının hələ ilk mərhələsindən etibarən klassik ənənələrə, dünya musiqisində baş verən bədii nailiyyətlərə hədsiz maraq göstərən Mirzəzadə eyni zamanda, bu həmişəyaşar ənənələrə, sənətdə varisliyə yaradıcılığının ilk çağlarından sadıq qalmışdır.

O, həm də Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında müəllim kimi tədrisən püxtələşir. 1971-ci ildə Bəstəkarlıq kafedrasının dosenti, 1976-cı ildə professoru kimi fəaliyyətini davam etdirir. Mirzəzadənin 1969-1983-cü illər Konservatoriyasının Bəstəkarlıq kafedrasının müdiri vəzifəsində çalışdığı dövr xüsusilə məhsuldar olmuş və o, musiqiçi kadrlarının hazırlanmasında və Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı sahəsində nailiyyətlərinə görə Əməkdar incəsənət xadimi (1971), Azərbaycan SSR Xalq artisti (1987) fəxri adlarına layiq görülmüşdür.

X.Mirzəzadə 2000-ci ildə Azərbaycan Respublikasının “Şöhrət”, 2011-ci ildə “Şərəf ordeni” ilə təltif edilmişdir. 2010-cu ildə bəstəkar haqqında “Bir ömrün fəsilləri” filmi (ssenari müəllifi İ.Qasımzadə, rej. T.Hüseynova) çəkilmişdir. 2011-ci ildə “Salnamə” sənədli filmlər studiyasında bəstəkar haqqında “Maestro” filmi (Rej. T.İsmayılov) ekran üzü görmüşdür.

Xəyyam Mirzəzadə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ön sıralarında duran elə sənətkardır ki, özünün orijinal istedadı və cəsarətli yenilik axtarışları ilə daim diqqət mərkəzindədir. O, Azərbaycan ziyalıları arasında özünün yüksək mədəniyyəti, dərin savadı ilə seçilən şəxsiyyətdir. Geniş erudisiyası və görüş

dairəsi, incəsənətin müxtəlif sahələrinə yaxşı bələdliyi ilə Mirzəzadə nəinki Azərbaycanın, həmçinin dünyanın bir çox görkəmli mədəniyyət xadimləri və professional musiqiçilərinin diqqət mərkəzində olmuş, bəstəkarın Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı və təbliğində əvəzsiz rolu dönə-dönə vurğulanmışdır.

Bəstəkarın təkrarolunmaz üslubu hələ yaradıcılıq yolunun başlanğıcından müəyyənənmişdir. Mirzəzadənin əsərlərindəki forma kamilliyi, obraz-məzmun müxtəlifliyi, orijinal melodik, lad-harmonik dili və bənzərsiz orkestr üslubu hər zaman seçilir. Onların tədqiqi Azərbaycan musiqişünaslıq elminin aktual məsələlərindəndir.

X.Mirzəzadə Azərbaycan musiqisinin janrlarını zənginləşdirmiş, əvvəllər mövcud olan bir sıra janrlara yeni vüsət vermiş, bəzi janrları isə milli musiqi yaradıcılığına ilk dəfə daxil etmişdir. Azərbaycanda istər simfonik, kamera-instrumental, balet və vokal musiqisinin, istərsə də kinofilmlərə və dram tamaşalarına yazılmış musiqinin inkişafında Mirzəzadənin xidmətləri əvəzsizdir. Bəstəkar hər janrın spesifikasiyasına və tələblərinə dərinlən bələddir, onun musiqi əsərləri hələ sağlığında klassikaya çevrilmişdir.

X.Mirzəzadə böyük ideya dərinliyinə malik mövzuları öz musiqisində təcəssüm etdirən bəstəkardır. Musiqidə fəlsəfi, intellektual və psixoloji başlanğıcın parlaq vəhdəti olan fərdi üslubu ilə o, musiqi sənətimizə yeni nəfəs gətirmişdir.

Müəllifin müxtəlif janr və musiqi formalarına mənsub həm iri, həm də kiçikhəcmli kompozisiyaları – kamera-instrumental, vokal və simfonik əsərləri, o cümlədən, fortepiano üçün variasiyalar (1953), bir saylı simli kvartet (1956), böyük simfonik orkestr üçün 1 saylı Simfoniya (1957); simli kvartet üçün “Dörd miniatür” (1958), qarışıq xor və fortepiano üçün üç xor (1958), iki saylı simli kvartet (1959), truba, altı litavr, iki sinc, fortepiano və simli orkestr üçün “Oçerklər-63” (1963); ağac nəfəs alətləri üçün sekstet (1964), mis nəfəs alətləri üçün kvartet (1967), böyük simfonik orkestr üçün iki saylı simfoniya “Triptix” (1970); “Etiraf” vokal məcmuə (Rəsul Rzanın sözlərinə, 1976), fortepiano üçün “Uşaq pyesləri” silsiləsi (1977), “Sülh və mə-

həbbət haqqında mahnılar” (1980) xor silsiləsi, solo violin üçün “Pro e contra” (1981), solo alt üçün “Genesis” (1982), soprano və kamera ansamblı üçün “Pianto” (sözləri Şauro Məcidovundur, 1983), arfa üçün sonata (1984), fortepiano üçün “Ağlar və qaralar” 12 prelüd məcmuəsi (1984), simli orkestr üçün “Məra-keş rapsodiyası” (1989), kamera orkestri üçün “Memory” (“I remember you Charles İves!” op. A, 1989) ; orkestr üçün “Konzertstück” (1994), solo gitara üçün “Nachtmusik für Christoph Yaggin” (1996), fortepiano üçün “Ohne...” (1998), blok-fleyta və gitara üçün “Metamorphose” (1999), “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhələri (2004), solo klarnet üçün “Capriccio” (2008), kamera orkestri üçün “Concerto-grosso” (2010), üç saylı simfo-niya “Diptix” (2016) müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə layiqli töhfədir.

Xəyyam Mirzəzadənin çoxsaylı tamaşa və kinofilmlərə yazdığı yadda qalan musiqisi (“Yeddi oğul istərim”, “Arxadan vurulan zərbə”, “Güllələnmə təxirə salınır”, “Birisi gün gecə yarısı”, “Bağ mövsümü”, “Zirvə”, “Düyün”, “Ev”, “Bizim küçə”) əbədi olaraq hafizələrdədir. Bu filmlər hər zaman musiqisi ilə xatırlanacaqdır. Mirzəzadə səhnədə və ekranda olan hadisəni, atmosferi öz musiqi dili ilə qüvvətləndirən bəstəkardır. Filmin məgzini, mənasını məharətlə açmağı bacarıb, ekranı hiss etdiyinə görə, Mirzəzadənin bəstələdiyi musiqi filmin bilavasitə ayrılmaz hissəsinə çevrilir. Məhz bu səbəbdən Respublikanın aparıcı teatrları və rejissorları məhz onunla sıx əməkdaşlıq etməyə üstünlük vermişlər.

Bəstəkar milli və dünya ədəbiyyatının şah əsərləri ilə dərin-dən maraqlanaraq, dram tamaşalarına musiqi üçün müxtəlif dövrlərin şair və yazıçılarının yaradıcılığından süjet alır. Onun musiqisinin obraz-məzmun zənginliyi U.Şekspir (“Hamlet”, “Otello”, “Makbet”, “Heç nədən hay-küy”), A.Müller (“Körpü-dən mənzərə”), Osipov (“Hekayə”), L.Slavin (“İntervensiya”), C.Məmmədquluzadə (“Ölülər”), C.Cabbarlı (“Aydın”), R.İbra-himbəyov (“İstintaq”); A.Qoryuşkin, S.Vurğun, B.Vahabzadə, R.Rza, N.Həsənzadə, V.Səmədoğlu, Anar, S.Rüstəm, F.Qoca, Ə.Kürçaylı, F.Sadiq, Q.Qasımzadə poeziyasından ilhamlanır.

X.Mirzəzadənin yaradıcı portretini təsvir edərkən bir mühüm tərəfi – onun pədaqoji fəaliyyətini də unutmaq olmaz. O, musiqinin həm yaradıcılıq, həm də müəllimlik sahəsində eyni dərəcədə məhsuldar işləyir. Pədaqogika bəstəkarlıqla yanaşı Mirzəzadənin sənətkar kimi varlığının vacib bir şəxəsidir. O, həm müəllimikdə, həm də bəstəkarlıqda eyni dərəcədə yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirmişdir.

Dahi Üzeyir Hacıbəyli ənənələrini davam etdirərək, Mirzəzadə Avropa musiqi yazısının məlum üsullarını xalq musiqi yaradıcılığının bədii əsasları ilə üzləşdirmişdir. Xəyyam Mirzəzadə sənətdə varisi olduğu müəllimi Qara Qarayevdən təkan alaraq, rus və Avropa bəstəkarları ilə davamını tapan geneoloji nəsil şəcərəsindən (Dmitri Şostakoviç – Maksimilian Şteynberq – Rimski-Korsakov – Fyodor Kanille və s.) nümunə götürərək, tələbələrini də bu sənətdən öyrənməyə səsləmişdir. Onun pədaqoji görüşlərinin əsasında musiqi klassiklərinin təcrübəsinə yiyələnmək, eyni zamanda xalq yaradıcılığı formalarından, xüsusiyyətlərindən bəhrələnmək kimi cəhətlər durur.



F.Əmirov, C.Hacıyev, İ.Şostakoviç, D.Şostakoviç, Q.Qarayev,
Ə.Dilbazi, N.Əliverdibəyov, X.Mirzəzadə

Qara Qarayevin ilk məzunlarından biri və onun pedaqoji prinsiplərinin birbaşa davamçısı olan X.Mirzəzadə 1957-2005-ci illər ərzində Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Bəstəkarlıq kafedrasında dərs demiş, Respublikanın hüddullarından kənarda bəstəkarlıq və orkestrləşdirmə fənləri üzrə mü-təxəssis kimi tanınmışdır.

Mirzəzadə bir sənətkar kimi musiqi alətlərinin spesifik xüsusiyyətləri və texnikasına, orkestrdə onların bir-biri ilə uzlaşması prinsiplərinə dərinlən bələd idi. Respublikamızda müasir musiqinin ilk təbliğatçılarından biri olan Mirzəzadənin müasir musiqinin aktual problemləri, əsərə tətbiq edilən son yazı texnikası barədə dərin biliyi ən mükəmməl analitik musiqişünaslar səviyyəsindədir. Uzun illər bəstəkarlıq kafedrasına rəhbərlik edərək, Mirzəzadə tədris prosesinin təkmilləşməsinə çoxlu qüvvə sərf etmiş, Respublikada bəstəkar kadrlarının hazırlanmasını xeyli dərəcədə yaxşılaşdırmışdır. Onun məqsədyönlü fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Bəstəkarlıq kafedrası ali təhsil ocağının aparıcı kafedraları sırasına daxil olmaqla yanaşı, Sovet Konservatoriyalarının Bəstəkarlıq kafedraları içərisində böyük nüfuz qazanmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, məhz Mirzəzadənin təşəbbüsü ilə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında gənc bəstəkarların yaradıcı həyata cəlb olunmasında əhəmiyyətli rol oynayan bəstəkar və musiqişünasların yaradıcılıq birliyi uzun illər fəaliyyət göstərmişdir. Mirzəzadənin yetişdirdiyi 50-dən artıq tələbələr (o cümlədən N.Qəmərinski, L.Vaynşteyn, R.Əliyev, N.Şəfiyeva, L.Qureviç, S.İbrahimova, F.Qarayev, P.Bülbüloğlu, R.Bədəlov, A.Cəfərova, R.Həsənova, A.Ağasiyev, A.Avadyayev, F.Sücad-dinov, S.Fərəcov, M.Cəfərov, İ.Azmanlı, R.Ramazanov, Y.Məlikov, C.Nəsirova, E.Bayramov, Ç.Zeynalov, S.Əliyeva, X.Zeynalova, K.Ələsgərli, F.Allahverdiyev, C.İsmayılova, A.Bünyadzadə; H.Cavlalov (kubaçı, Dağıstan), Ə.Kafri (Suriya), K.Həmzə (İraq), S.Əmin (Bolqarıstan), V.Şainski (Rusiya); A.Şərəf, M.Keşvəri, P.Bərzigar (İran) musiqi sənətinin müxtəlif sahələrində məhsuldar çalışırlar. Mirzəzadə uzun illər İranın “İncəsənət institutu”nun musiqi fakültəsinin professoru kimi fəaliyyət

göstərmişdir. Onun tələbələrindən bir çoxu Ümumittifaq müsabiqələrin laureat və diplomantları kimi yetişərək, bu gün Azərbaycan musiqisini müxtəlif ölkələrdə ləyaqətlə təbliğ edirlər.

Mirzəzadənin yaradıcı simasını tam mənası ilə canlandıran daxilindəki mübarizlik ruhu musiqi-ictimai xadim və vətəndaş kimi sözünün kəsərini daha da artırır. O, dövrün tələb etdiyi problemlərin bədii-fəlsəfi həllində yaxından iştirak edirdi.

Sənətdən, musiqidən gedən ciddi mübahisələrdə həqiqəti deməkdən çəkinməyən, incəsənət və mədəniyyətin gələcək inkişafı naminə çalışan Mirzəzadə üçün ən doğru meyar həyat həqiqətidir. O, həqiqəti hər şeydən üstün tutur, prinsipial mübarizə apararaq, öz fikirlərini elmi mövqedən əsaslandırır. Bu cəhətlər onun simasını yalnız yaradıcı, bəstəkar və pedaqoq kimi deyil, eyni zamanda musiqi-ictimai xadim və musiqi tənqidçisi kimi zənginləşdirir.

Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcı şəxsiyyəti təkrarolunmazdır. O, Azərbaycan incəsənəti sahəsində gördüyü işləri, bəstəkarlıq sənəti və musiqi təhsilinə bəxş etdiyi əvəzsiz xidmətləri ilə hələ sağlığında ustad adını qazanmışdır.

“Oçerklər-63” simfonik poeması (1963)

Xəyyam Mirzəzadənin simfonik janrda yazdığı yetkin əsərlərindən olan “Oçerklər-63” ona təkcə Azərbaycanda deyil, xarici ölkələrdə geniş şöhrət qazandırmışdır. Fərdi üslubunu məhz bu simfonik poemada tapan bəstəkar özünün simfonik əsərində müasirliyi və yeniliyi, ətraf aləmə intellektual-fəlsəfi baxışlarının bərqərar olması ilə ötən əsrin 60-cı illərində musiqi ictimaiyyətinə böyük əks-səda doğurmuşdur.

İki saylı simli kvartetdən (1959) sonra Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığında yetkin mərhələnin başlanğıcını təşkil edən “Oçerklər-63” əsəri onun musiqi üslubunda baş verən yeni ünsürlərin üzə çıxması ilə səciyyələnmişdir. Simfonik poema bir sıra musiqi mütəxəssisləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Bəstəkarın şəxsi arxivinə istinad edərək, Sankt-Peterburq Konservatoriyasının professoru M.Druskinin əsərlə bağlı fikrini

xatırlatmaq yerinə düşər: “Oçerklər-63” poemasının partiturası əla səviyyədə yazılıb. Bu əsər mənə həqiqətən estetik məmnunluq bəxş etdi”.

Kompozisiyaya qeyri-adi ad verilməsi müəllifin özünü müasirlikdə lakonik ifadə etmək cəhdi ilə izah olunur: “Musiqili oçerklər” Azərbaycan simfonik musiqisində yeni bir janrdır. Kompozisiyaya “oçerklilik” adının verilməsi bəstəkarın özünü müasirlikdə qrafik, qısa və aydın ifadə etmək cəhdidir. Əsərin başlıca musiqi mövzularında (giriş, I surət, II surət, işlənmə) bitkin hissə – “oçerklər”ə ayrılmalara vardır ki, bu da “oçerkliliyi” musiqi dramaturgiyasında aydın izləməyə imkan verir. Yəni, sonata formasının hər bir mövzusu müstəqil oçerk kimi müəllif tərəfindən müşahidə olunan həyat hadisələrinin müxtəlif cəhətlərini qabarıq əks etdirir.

Əsərin orkestr tərkibi lakonikdir: truba, altı litavr, iki sinc, fortepiano və simli orkestr üçün yazılmış simfonik poemanın ümumi kompozisiyası birhissəli sonata-allegro kimi dəqiq ölçülüb-biçilərək, kənarlardan ağır hərəkətlə, daxildən isə dinamik, şiddətli ekspressivliklə çərçivələnir.

Zəmanəmizin bir sıra görkəmli dirijorları (L.Ginzburq, A.Staseviç, K. Abdullayev, N.Raxlin, N.Rzayev, R.Abdullayev, R.Mansurov, V.Runçak) tərəfindən ifa olunan “Oçerklər-63” simfonik poeması XX əsr Azərbaycan simfonik musiqisində poema janrının inkişaf tarixində yeni sözdür. Simfonik poemanın novatorluğu kompozisiya quruluşunun qeyri-adiliyindən, musiqi dramaturgiyasının yeniliyindən irəli gəlmişdir. Bu birhissəli kompozisiyada formanın bütün dramaturji imkanları tam şəkildə açılır. Bütün əsər vahid üslub açarındadır. Onun inkişafını bir mövzu özəyin intonasiya istiqaməti müəyyən edir.

Bəstəkarın klassik dördhissəli quruluşdan imtina etməsi, əsərdə ənənəvi formalarla əlaqənin kəsilməsi, bir hissə daxilində dolğun psixoloji dərinliyin əldə olunması, melodik xətlərin qrafikliyi, musiqi surətlərinin səciyyəsi, obrazların mahiyyətinin dolğun aşkara çıxarılması – bu kimi cəhətlər əsərin bədii qayəsini kifayət qədər zənginləşdirmişdir. “Oçerklər”də tematik materialın lad mərkəzinin kvartaların ətrafında qruplaşması əsərə

tamlıq gətirən vahid tematik başlanğıcdır. Simfonik poemanın mövzuları arasında tematik bağlılıq əmələ gətirən giriş mövzusu və ondan törəyən digər mövzular ustalıqla işlənmişdir:

“Oçerklər-63” simfonik poeması

The musical score for "Oçerklər-63" symphonic poem consists of four staves. The first staff is marked "Andante" and "p" (piano), with a "v-ni" (violin) part. The second staff is marked "A tempo" and "p". The third staff is marked "8 Lento" and "p", with a "poco a poco accel." (poco a poco accelerando) marking. The fourth staff is marked "11 Allegro vivace" and "f" (forte), with a "işləmə" (working) marking.

Əsərin bütün mövzuları arasındakı intonasiya bağlılığı monoüslubdan irəli gəlir. Yeri gəlmişkən, Mirzəzadə dəst-xəttində bu cəhət də xüsusi olaraq vurğulanmalıdır.

“Oçerklər-63” həm də polifonik üsulların tətbiqinə görə maraqlı doğuran əsərdir. Partitura səhifələrində qarışıq polifoniyadan tutmuş (ikisəsli kanon), təzadlı polifoniyaya qədər (təzadlı çoxsəsli də mürəkkəb kontrapunkt) müxtəlif çoxsəsliklik elementlərinə təsadüf etmək mümkündür.

Mirzəzadə yaradıcılığının yetkin dövrünə aid kamera-instrumental və simfonik əsərlərdə həm formayaradıcı, həm də polifonik xüsusiyyətlərin əhəmiyyəti daha da artmışdır. Bəstəkar birhissəli “Oçerklər-63” simfonik poeması və üçhissəli “Triptix” simfoniyasında (1970) simfonik silsilə stereotiplərinin qırılmasına doğru addım atır və 80-90-cı illər yetkin kamera-instrumental əsərlərinin birhissəli musiqi formasını təsdiqləyir.

2 saylı simfoniya “Triptix” (1970)

Xəyyam Mirzəzadənin “Triptix” adlandırdığı iki saylı simfoniyası Azərbaycan simfonik musiqisində çoxdan bəri bir mərhələ kimi qəbul edilmiş əsərdir. Simfoniya janrı üzrə bu əsər Azərbaycanda Dövlət mükafatına layiq görülən yeganə nümunədir (1975).

Maestro Rauf Abdullayevə həsr olunan simfoniya 70-ci illərdə musiqi ictimaiyyətinin böyük maraq və diqqətinə səbəb olmuşdur. P.İ.Çaykovski adına konsert salonunda əsərin ilk ifasından sonra (dirijor C.Kaxidze) məşhur rus bəstəkarı R.Şedrin aşağıdakıları qeyd etmişdir: “Şostakoviç, Qara Qarayev məktəbindən yalnız belə əsər gözləmək mümkündür...”

Simfoniya XX əsrə aid bir çox yeniliklər, bir sıra cərəyanlar, müasir texnikalar özünü bariz şəkildə göstərmişdir. Bunlarla yanaşı, “Triptix” – xalqımızın musiqi mədəniyyətinə son dərəcə dərin köklərlə bağlı olan milli əsərdir. Simfoniyanın musiqi dili əgər Avropa musiqi dilidirsə, bu musiqinin mayasında, ruhunda, cövhərində millilik dayanır.

Simfoniyanın adından göründüyü kimi, üç fərqli obrazlı dünyaya yaradan üç hissə öz-özlüyündə maraqlı simfonik dram kimi təqdim olunur və birinci hissədə ifadə olunmuş musiqi fikri sonrakı hissələrdə ümumiləşdirilərək, simfoniyanın bütün hissələrini birləşdirir. Müəllif tərəfindən həm klassik musiqi ənənələrinin, həm milli musiqi sənətinin, həm də müasir musiqi elementlərinin dərinədən mənimsənilməsi bu əsərdə parlaq ifadəsini taparaq, bir-biri ilə ahəngdarlıq yaradır. X.Mirzəzadə üslubunun səciyyəvi elementlərinə çevrilmiş monoloq tipli drammatizm simfoniyanın vacib xüsusiyyətlərindəndir.

“Triptix”də XX əsr simfonizminə xas olan ən qabaqcıl cəhətlər ehtiva olunub. Ənənəvi yazı üsullarının qeyri-adi konstruktiv həlli, ciddi surətdə düşünülmüş arxitektonika, çoxüslubluluq – simfoniya bəstəkarının təzadlı material quraşdırmaq bacarığını, orkestr duyumunu, ritmik proseslərin mütəhərrikliyini, ənənəvi dördhissəliliyin üç hissə ilə əvəzlənməsini və bu məcrada struktur bütövlüyünü parlaq şəkildə nümayiş etdirir.

“Triptix”ə qədər artıq simfonik, kamera-instrumental və vokal əsərlərin müəllifi olan Xəyyam Mirzəzadə Azərbaycan musiqi incəsənətində öz yaradıcı istiqamətini formalaşdırmışdı. Bu simfoniya ilə o, musiqi incəsənətimizə aydın ifadəli intellektual-psixoloji başlanğıcla daxil olmuşdur. Fikrin məzmunlu, intellektual başlanğıcda cəmlənməsi, dünyanın fəlsəfi dərkə və öz aləminin musiqidən dolayı başa düşülməsi bəstəkarın “Oçerklər-63” simfonik poemasında olduğu kimi, “Triptix” simfoniyasında da vacib amildir. Ətraf aləmdə özünü göstərən çoxcəhətli insan xarakterlərinə aydın nəzər, şüurla idarə olunan incə lirika, emosionallıq və drammatizm – bu cəhətlər simfoniyanın musiqi məzmununu təşkil edir. Musiqi fikrinin məntiqi və lakonik tərzdə yürüdülməsi bəstəkarın sonrakı dövrə aid əsərlərində davamını tapır: “Konsertştük”, “Memory”, “Pianto”, “Ağlar və qaralar”, instrumental sonatalar, vokal məcmuələr və digər əsərlər buna misal ola bilər.

Simfoniya gözcərpacaq dərəcədə tamlıq gətirən vahid tematik başlanğıc simfoniyanın səciyyəvi cəhətidir. Melodik və ritmik təşkil I hissənin iki əsas elementi üzərində qurularaq, bütün kompozisiyanın tematizm mənbəyini yaradır. Bir mövzunun hakimlik tendensiyası simfoniyanın dramaturgiyasının monoloq tipini müəyyənləşdirir. Quruluş etibarilə qeyri-ənənəvi simfoniya dörd hissənin üç hissə ilə əvəzlənməsini, silsilənin yığcamlaşdırılmasını əsərin forma-strukturunun başlıca cəhəti hesab etmək olar. I hissənin motiv, fraza və variant tipli inkişaf üzrə yetişməsi, başlanğıc özəyin “qısa nəfəsi”nin ümumi formanın qurashdırılması üçün baza funksiyası daşması vurğulanmalıdır.

Polifonik formalara hər zaman meyil göstərən bəstəkar bu simfoniya da çoxsəsli prinsiplərə (imitasiyalı polifoniyanın müxtəlif növləri, altısəsli kanon) geniş yer vermişdir.

Simfoniyanın formayaradıcı və polifonik xüsusiyyətləri kimi, orkestr yazısı da maraq doğurur. Partituranın görkəminə vizual nəzər yetirdikdə, çox gözəl təsir bağışlayır. Simfoniyanın orkestr dilinin partitura üzrə təhlili, əsərin dinlənilməsi böyük emosional təəssürat bağışlayır. “Triptix”in orkestr dilinin qəlizliyi bəstəkarın bu əsərdə özünəməxsus instrumental tərzə, üsul və

vasitələrə malik olması haqda söz açmağa imkan verir. Simfoniya da əksər simfonizm tiplərinə rast gəlinir. Bu əsər ilə Mirzəzadə həm öz instrumental təfəkkürünü, həm də musiqişünaslıq elmində bərqərar olmuş “intonasiya dramaturgiyası”, “tembr dramaturgiyası” kimi ifadələr termininin fəaliyyət həddlərini xeyli genişləndirmişdir. Müasir orkestrin tələb etdiyi “çoxlaylı” (Q.Dmitriyev), “çoxyaruslu” (Y.Fortunatov) konstruktiv quruluşlar simfoniya da üstünlük təşkil edir. “Triptix”in orkestr yazı arsenalında vacib yer tutan “tembr dinamikası”, “tembr ssenari-si” əsərdə kinofilm, səhnə, teatrallıq elementlərinin mövcudluğundan xəbər verir. Musiqi ifadəliliyi, tembrlərin çoxsaylı funksiyaları musiqi obrazlarının dolğun şəkildə açılmasına şərait yaradır.

X.Mirzəzadənin “Triptix”də müraciət etdiyi orkestr üsul və vasitələrindən aydın olduğu kimi, burada orkestr təşkilinin tam və vahid şəkildə ifadəsini həyata keçirən “dramaturgiya – material – forma” bir-birinə üzvi surətdə bağlıdır. Onlar üçlükdə orkestr təşkilini tam və vahid şəkildə ifadə edir. Orkestrin politembrli instrumental tərkib (simli kvintet – archi; qoşa alətlərdən ibarət nəfəsli qrup (3 Fl, III = Picc.), 3 Ob (III = C. ingl.), 3 Cl (B, III=Cl.b), 3 Fag (III=C-fag.), 4 Cor. (F), 3 Tr-be (B), 3 Tr-ni, Tuba və zərb alətləri – Timp., T-no, T-ro, Piatti, Cassa, Tam-tam, Sil., Campana; eləcə də P-no, 2 Arpe) şəklində təqdim edilməsi musiqili-dramaturji konsepsiyanın gerçəkləşməsindən ötrüdür. Musiqi alətləri musiqi obrazlarının təşəkkülü və inkişafında böyük rol oynayır. Çoxsaylı musiqi alətlərinin istifadə edilməsinə baxmayaraq, musiqinin aydınlığına söz yoxdur. Zəmanəmizin görkəmli dirijoru Rauf Abdullayevin söylədiyi kimi, Xəyyam Mirzəzadə yüksək, peşəkar mədəniyyətə, dərin düşüncəyə, dinləyicinin zəkasına təsir etmək qabiliyyətinə malik bəstəkar-dır. Onun musiqisi nəinki ürəyi, həm də beyni qidalandırır. Bundan savayı o, həm də müasir musiqi dilinə və üslubuna dərin bələddir, orkeströvka və formaların mahir ustasıdır.

Simfoniyanın “simfonik dram” (A.Tağızadə) kimi şərh edilməsi kompozisiyaya özünəməxsusluq bəxş edir. Burada mürəkkəb həyat hadisələrinin psixoloji cəhətdən əsaslandırılması, qlo-

bal suallara cavab, fəlsəfi cəhətdən dərk olunmağı tələb edən əbədi problemlər üzərində insanı düşündürən məsələlər ortaya qoyulur.

“Triptix”in 70-ci illər Azərbaycan musiqisində simfonik janr proseslərinin fəallaşdığı bir dövrdə meydana çıxmasını nəzərə alıqda aydın olur ki, bu əsərdə silsilənin təfsiri, onun dramaturji həllində özünü göstərən yenilik və müxtəliflik, müasir musiqi informasiyasına yiyələnmə, milli musiqi qanunauyğunluqlarının Avropa normativ amilləri ilə uzlaşdırılması sahəsində fərqli axtarışlar, yeni ifadə və texnika vasitələrinin tətbiqi – bir sözlə, hər mənada mükəmməl düşünülmüş konsepsiya özünü büruzə verir.

Azərbaycan simfonik musiqi sahəsində baş verən proseslərin nəbzini duyan Xəyyam Mirzəzadə iki saylı simfoniya geniş rəngsaz fırçası ilə işləmişdir. O, XX əsrin II yarısına mənsub orkestr novasiyalarını tətbiq edərək, müxtəlif kompozisiya prinsiplərinə (polistilistika, konstruktivizm, aleatorika, sonar effekti yaradan qeyri-ənənəvi akkordika, puantilizm) üz tutur. Bununla yanaşı, “Triptix”də milliliyin qorunması, Avropa anlamına milli çalarların daxil edilməsi də diqqətdən yayınmır. Bu cəhət “Triptix”in bir tərəfdən milli (“Rahab” muğamının intonasiyaları), digər tərəfdən isə, avropasayağı səslənməsini daha da qabardır, əsərdə müxtəlif üslub tiplərinin sintezini, Şərq və Qərb musiqisinin inkişaf üsullarının vəhdətini ön plana çəkir:

2 saylı simfoniya (“Triptix”), I hissə



“Triptix”in musiqi dramaturgiyasında orkestrin əhəmiyyəti haqqında söz açarkən, bir məsələyə də toxunmaq lazım gəlir. Simfoniyanın təhlili zamanı yeganə bir mövzu zəminində mey-

dana gələn obraz müxtəlifliyinin, tembr və dinamika rəngarəngliyinin ustalıqla yerinə yetirilməsi maraq doğurur:

2 saylı simfoniya (“Tryptix”)

I hissə

II hissə

III hissə

Allegro non troppo
2 Fl *p*

Larqo
3 Cl (B)
2 l (B)

Allegro vivace
3 Fl *ppp*
29 *a2*
pp

Bir mövzudan törəyən musiqi toxuması fasiləsiz inkişafli proses kimi qurulmuş, səs palitrası bu zəmində zənginləşdirilmişdir. Burada XX əsr dünya musiqi sənətinin ustad sənətkarlarının (Paul Xindemit, İqor Stravinski, Bela Bartok) üslubundan istifadə edilmiş, müasir dilinin yeniliklərini özündə ehtiva edən və son dərəcə mürəkkəb qavranılan yazı texnikası ilə “danışmağa” cəhd göstərilmişdir.

“Etiraf” vokal məcmuə (1976) (səs və orkestr üçün “Dörd esse”)

Ötən əsrin 70-ci illərinin sonunda Xəyyam Mirzəzadə Azərbaycanın Xalq şairi, Rəsul Rzanın poeziyasına müraciət edərək, səs və simfonik orkestr üçün “Etiraf” vokal məcmuəsini bəstələ-

mişdir. R.Rza yaradıcılığının mövzu dairəsi, şairin poeziyasında intellektual mənbə, analitik bədii idrak, müasir həyat hadisələrinə fəlsəfi yanaşma meyilləri bəstəkarın diqqətini özünə cəlb etmişdir. Soprano və orkestr üçün “Dörd esse” 1984-cü ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Qara Qarayevə həsr olunmuş xatirə konsertində Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri (dirijor Rauf Abdullayev) və Dövlət Xor Kapellası (bədii rəhbər Eduard Novruzov) tərəfindən ilk dəfə ifa olunmuşdur (solist S. Mirzəyeva).

Bakı premyerasından sonra Gürcüstanda keçirilən “Sovet musiqi festivalı”nda lirik-psixoloji məzmunu malik bu zərif koloristik silsilə Azərbaycan Opera və Balet Teatrının solisti S.Mirzəyevanın və V.Gergiyevin idarə etdiyi Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında tərəvətli səsləndirildi.

Esselər hisslərin nəcibliyi, lakonizmi, melodik şəklin aydınlığı ilə fərqlənir. Əsərin bədii məzmunu lirik (1.“Tənhalıq”) və ekspressiv-dramatik (2.“İnam”, 4.“İradə”) anların növbələşməsindən təşkil olunmuşdur. “Səninlə müqayisə edilməz” adlandırılan III hissə ürəkdən süzülən səmimi ariyadır.

Əsərin nəzərə çarpan mühüm xüsusiyyətləri ondan ibarətdir ki, burada bədii ədəbiyyatla sıx bağlılıq mövcuddur və bu bağlılıq özünü iki istiqamətdə büruzə verir. Bir tərəfdən, bəstəkar Qərbi Avropa, rus və Azərbaycan ədəbiyyatında geniş yayılan ədəbi janra – esseyə müraciət edir. Digər tərəfdən isə əsərdə bədii ədəbiyyatda müsahibə (həmsöhbət) və yaxud, öz-özünə ətraflı müraciət forması (daxili monoloq) öz ifadəsini tapmışdır.

Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq “esse” xüsusiyyətlərini tətbiq edən müəllif, bununla müəyyən bir mövzunu və onunla bu və ya digər mənada bağlı olan fərdi təəssüratları, mülahizələri şərh edən sərbəst kompozisiyalı nəsr əsərinin musiqi ifadəsini yaratmışdır. Esseyə xas olan obrazlılıq, hikmətamizlik, subyektivlik “Dörd esse”də hökm sürür. Eyni zamanda, əsərin əsas ideyası monoloq vasitəsi ilə bir yerə cəmləşdirilir. Monoloq bədii obrazın açılmasının zirvəsini təşkil edir. Qeyd edək ki, əsər məhz monoloq formasında bir nəfərin iştirakından ibarət olan kompozisiya kimi düşünülmüşdür.

R.Rzanın şeirləri əsasında yaradılmış dörd esse həyata keçməyən arzular, gerçəkləşməyən məhəbbət, puça çıxan ümidlərdən bəhs edir. Şeirlərin qəhrəmanı həlim, səmimi bir tərzdə dinləyici ilə dərdləşir, yaşadığı faciəni ona anladır. Hər bir esse məhəbbət, arzular, ümitsizlik, kədər və itki haqqında düşüncələrdir.

Musiqi ifadəsinin müstəqil əhəmiyyəti vokal səs (soprano) vasitəsi ilə vurğulanır. Bu səbəbdən silsilənin məhz səs və orkestr üçün müəyyən olunması təsadüfi deyil. Musiqi fikrinin inkişafı boyu vokal partiya orkestr fakturası ilə vəhdət yaradır, bütün əsərin dramaturgiyasına xas olan simfoniklik öz ifadəsini tapır. Melodiya burada silsilənin aparıcı konstruktiv elementidir.

Xoral janrı üçün səciyyəvi olan akkordlu-harmonik xüsusiyyət (əsasən, silsilənin I, II, IV hissələri) əsərin tematik və konstruktiv əsasını təşkil edir. Dörd essedən üçündə (“Etiraf”, “Sən”, “İnan”) xoral xüsusiyyətlərinin hökm sürməsi təsadüfi deyil: silsilənin etik xarakteri məhz xoral elementləri ilə vurğulanır.

Kədər, hüzn ifadə edən lirik-elegiya xarakteri özünü xüsusilə III hissədə göstərir. Musiqi mətninin məntiqi təşkili qeyd olunmalıdır. Silsilə boyunca dəfələrlə təkrarlanan leytmotiv müəyyən ideyanı (kədər, hüzn) ifadə edir, bu hisslərin açılmasına kömək edir. Leytintonasiya musiqi obrazlarının ideya qayəsini daha yığcam şəkildə ifadə edən həyəcanları ayrıca seçib nəzərə çatdırır. Leytintonasiya eyni zamanda, R.Rzanın şeirlərinin əsas fikrini xarakterizə etmək üçün tətbiq olunur.

Əsərdə nəzərə çarpan başqa xüsusiyyətlərdən polifonik prinsipləri qeyd edə bilərik (məsələn, ikinci essedən kanon). Əsərin musiqi dilində müasir yazı tərzini özünü əsasən iki cür göstərir: 1) orkestr yazısında puantilizm yazı üslubu; 2) sonor effektiv qeyri-ənənəvi akkordlar.

Orkestr tərkibinə gəldikdə isə, orkestr ənənəvi deyildir: ağac nəfəs alətlərinin üçqat tərkibi (kontrafaqot istisnadır), 4 Corni (in F), səs yüksəkliyinə malik olan və olmayan zərb alətlərindən qənaətlə istifadə olunmuşdur. Bununla yanaşı partiturada iki arfa, piano və simlilərin tam tərkibi tətbiq edilib. Əsərdə orkestr müşayiət rolunu oynamır, hər alət ayrı-ayrılıqda əsərin musiqi dramaturgiyasının inkişafında iştirak edir.

Dramaturgiyaya xas simfoniklik sopranonun melodik intonasiya quruluşunda sual-cavab prinsipini (I esse – “Etiraf” və II esse – “Sən”) ön plana gətirir. Əsərdə orkestr fakturasının kifayət qədər hərəkətli məqamları, onun vokal partiyası ilə təzadlıq təşkil etməsi, müəyyən həyəcanlı effekt yaratması diqqəti cəlb edir. Ostinato prinsipindən, onun müxtəlif üsullarından geniş istifadə olunmuşdur (III esse – “Onunla müqayisə olunmaz”).

Qeyri-ənənəvi akkordika (altısəsli ahəng birləşmələrinə əsaslanan şaquli akkordlar) tətbiqi, dissonans harmoniyalardan əksəriyyəti xüsusi fon effektləri əmələ gətirir. Paralel sekunda növbələşmələri, uğultu imitasiyasını əmələ gətirən xromatik yarımtonlar, sərbəst ritmik inkişaf klaster səs uyğunluqlarının (iki arfa və fortepiano), sonor vasitələrin (campana, campanelli, piatti), koloristik tembrlərin (vibrafon) istifadə olunması ilə əldə olunur, çalarların qəfil dəyişməsi (*pp*, *ff*) ilə müəyyən obrazlı həllər əksini tapır.

Maraqlıdır ki, qadın portretinin səciyyəsinə yaratmaqdan ötrü vals janrının əlamətlərindən istifadə olunmuşdur. Lirik duyğular üzərində köklənən fəlsəfi düşüncələr şeirlərə xüsusi məna verərək, onların musiqi yozumunda qadın obrazını məharətlə ifadə edir. Qadın obrazı, bu obrazın arxasında duran dözümlü, iradə, səbir, mətanət, insani duyğular müasir ifadə vasitələri ilə silsilədə ortaya qoyulan estetik vəzifələrə məharətlə tabe etdirilir.

Birinci esse (“Etiraf” – Andante, 4/2) lirik, subyektiv fikrə qorqulan, dalğın xarakterə malikdir. Vokal partiyasının qısa frazalarının melo-deklamasiyalılığı ilə diqqəti cəlb edir:



Səs və orkestr üçün “Etiraf” vokal məcmuəsində Rəsul Rza şeirlərinin poetik məzmununu üçün inandırıcı musiqi ifadəsi tapılmışdır ki, bu da etiraf elementidir. Məhz etiraf elementi vasitəsi ilə poetik mətnin başlıca əhval-ruhiyyəsi inandırıcı bir şəkildə ifadə olunur.

“Pro e contra” (1981)

“Pro e contra” Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığının son dövründə yaranan ilk solo sonatadır. Instrumental teatr xüsusiyyətinə malik olan bu solo əsərdə musiqi ifaçısının (sonata Sərvər Qəniyevə həsr olunub) aktyor oyununa bənzər bir şəkildə dinləyicilər qarşısında icra etdikləri ayrı-ayrı səhnələr yaranır. Yəni, bəstəkarın solo sonatasında teatr elementlərinin mövcudluğu bütünlükdə instrumental tamaşanın təsirliliyinin gücləndirilməsinə kömək edən müxtəlif sənət növlərinin (bədi ədəbiyyat, teatr, musiqi) iştirakı ilə baş verir. Mirzəzadə üçün ifaçı eyni zamanda həm yaradıcı-interpretator, həm də aktyor rolunu icra edir, oynadığı rolu özünün fərdi xüsusiyyətləri (şərhçilik qabiliyyəti) ilə bəzəyir, tamaşanın əsasında dayanan bədii materiala öz münasibətini göstərir. Burada bəstəkarın daha bir ustalığının şahidi olur. Instrumental teatır xüsusi əyaniliklə göstərmək bacarığına görə, Mirzəzadənin rejissor keyfiyyətləri göz qarşısındadır: əsərin dinləyiciyə emosional təsir gücünü, ona psixoloji təsirini qeyd etmək lazımdır.

Əsərin adından göründüyü kimi, bir-birinə zidd surətlərin (“Tərəf və əks”) qarşılaşdırılması kompozisiyanın əsas mahiyyətini təşkil edir. Mürəkkəb və ziddiyyətli həyat konfliktlərinin qarşılıqlı əlaqədə təsvir olunması əvvəlcədən qurulmuş konkret süjetə işarədir.

İlk dəfə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqında 9 noyabr 1981-ci ildə keçirilən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət konsertdə Sərvər Qəniyev tərəfindən ifa olunmuş sonatanın daxili süjet mənbəyi ondan ibarətdir ki, hər iki surət inkişafda göstərilir, lakin onlar bir-birindən kənarda deyil, qarşılıqlı münasibətdədirlər. Bu musiqi obrazlarının birinin digərindən törəyərək, başqa xarakter alması və təşəkkülün inandırıcı süjet xətti əmələ gətirir. Süjet xətti inkişafda, hərəkətdə göstərilir: başlanğıc, kulminasiya və nəhayət, tamamlayıcı hissə daxil olmaqla musiqi proseslərinin sonrakı inkişafını burada müşahidə etmək mümkündür.

Sonatanın ilk xanələrindən etibarən qarşılaşdırılan iki başlanğıc arasındakı təzadı daha gözəçarpan etmək üçün maraqlı üsul

və vasitələrdən istifadə olunmuşdur. Bu vasitələrdən biri də intertekstual (mətndaxili) təzahürlərdir: 1. Alban Berqin violin və orkestr üçün Konsertinin I hissəsindən mövzu ; 2. Bəstəkarın öz soyadının səs-simvolları (“Mir” – “es” – “d”); 3. Sonatanın musiqi mövzusunun sonrakı əsərlərə (“Ağlar və qaralar”, “Memory”, solo klarnet üçün Kapriçcio və s.) sirayət etməsi və intertekstuallıq əmələ gətirməsi.

Bəstəkarın öz soyadının səs-simvolları və “d” səsinə əsaslanan ritmik ostinato üzərində qurulan (“Mir” – “es” – “d” – “e” – “cis”) “Contra”, “Pro”-nun törəməsidir.



Sonatanın I mövzusunun (“Pro”) bəstəkarın başqa əsərlərində tətbiqinə, müxtəlif dövrlərdə yazdığı əsərlərə daxil edilməsinə dair aşağıdakılar qeyd olunmalıdır. Sonatanın əvvəlindəki (x.10-11) musiqi motivi fortepiano üçün 12 prelüddən ibarət “Ağlar və qaralar” (1984) silsiləsində, orkestr üçün “Memory” kompozisiyasında (1989), solo gitara üçün “Nachtmuzik für Krištof Jaggin” (1996), blok fleyta və gitara üçün “Metamorphozeh” (1999), solo klarnet üçün “Capriccio” (2008) adlı əsərlərdə təsadüf olunur.

Xəyyam Mirzəzadənin solo violin üçün “Pro e contra” sonatası XX əsr Azərbaycan instrumental musiqisinin maraqlı və bənzərsiz nümunələrindən biridir. Violin üçün solo sonata janrının yeni keyfiyyətlərlə zənginləşdirilməsi, kompozisiya üsullarının ciddi və dəqiq seçimi, mövzuların ustalıqla transformasiyası, ona dərin fəlsəfi məzmunlu reçitativ-monoloq xüsusiyyətlərinin daxil edilməsi – bu cəhətlər müəllifin təfəkkür fərdiliyindən söz açaraq, onun tərəfindən yeni musiqi ifadə vasitələri tətbiq etməklə, janr çərçivələrinin genişləndirilməsini bir daha təsdiqləyir.

“Genesis” (1982)

Tədqiqat göstərir ki, Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığının son dövründə violın üçün “Pro e contra” solo sonatasından başlamış solo alətlər üçün yazılmış əsərlərin sayını sürətlə artırır. Mono-loq xarakterinə malik olan solo instrumental əsərlər, o cümlədən, solo viola üçün “Genesis”, arfa üçün sonata, orqan üçün 12 prelüddən ibarət “Ağlar və qaralar” və onun fortepiano versiyası, solo gitara üçün “Nachtmusik für Christoph Yaggin”, fortepiano üçün “Ohne...”, bas klarnet üçün “Dammerung”, solo klarnet üçün “Capriccio” kompozisiyaları meydana çıxır və beləliklə, solo alətlər üçün yazılmış musiqi bəstəkar yaradıcılığında əsas sahələrdən birinə çevrilir.

Müasir bəstəkar üçün ən çətin məsələ solo alətlər üçün kompozisiya quraşdırmaqdan ibarətdir. Alt ifadəsi Rəşid Seyidzadəyə həsr olunmuş solo viola üçün Sonatanın adı “mənşə”, “törəmə” mənasını bildirir. Sonatanın musiqi inkişafı bir intonasiya kompleksindən təkan alaraq, lakonik şəkildə təşkil olunmuş musiqi materialından ibarətdir. Araşdırılan əsərdən bir daha yəqin olur ki, bəstəkar, yaradıcılığında xalq musiqisinin köklərini ilk növbədə öz sənətkar süzgəcindən keçirmişdir. Tematizm vahidliyi, sərbəst improvizəli hərəkət, əsərin variantlar üzərində inkişafı, ənənəvi lad kadensiyaları bir çox hallarda muğam kompozisiya tipli inkişafdan təşkil olunur. Mayənin cazibə qüvvəsini, musiqi dilindəki genezisi təhlil edərkən, onun transformasiyasını, milli lad elementlərinin səciyyəvi müəllif harmoniyaları ilə birləşdirilməsini, diatonikanın xromatika ilə uyuşmasını, habelə Mirzəzadə üslubunun əsasını təşkil edən üsürlərdən biri - çoxsəsliliyin rolunu aydın görürük. Odur ki, bəstəkarın “Genesis” adlandırdığı solo viola sonatasında vahid səs üzərində qurulmuş inkişaf əsərə verilən adla tam şəkildə səsləşir.

Bəstəkarın musiqi dilinin xalq musiqisi ilə bağlılığı ilk dövrə aid bir sıra əsərlərdə (simli kvartet üçün “Miniatürlər”, 1 saylı simfoniya, 1 və 2 saylı simli kvartetlər, qarışıq xor və fortepiano üçün üç xor və s.) olduğu kimi, bu kompozisiyanın da ana xəttini təşkil edir. Sonatada Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin zən-

gin polifonik potensialı malik xüsusiyyətləri də nəzərdən qaçmır. Lad strukturlarının linear qanunauyğunluqlarına, Azərbaycan lad intonasiasını təşkil edən melodik dayaq – tonikaya geniş yer verilir. Ayrı-ayrı səslər melodik dayağın ətrafında birləşərək, milli musiqi folklorunda rast gəlinən başlıca melodik tiplərin müəyyən strukturlarına istinad edir. Səsətrafi gəzişmələrdə bu yaxud digər diatonik ladin səs tərkibinə əsas götürülür və səsin bəzədilməsi, onun oxunmasını müxtəlif növ gəzişmə texnikası ilə nümayiş etdirilir.

Adı qeyd edilən səsətrafi gəzişmə texnikası ilə əlaqədar, X.Mirzəzadənin “Genesis” sonatasından çoxsaylı nümunələr göstərmək olar. Burada səciyyəvi cəhətlərdən biri də improvizəli bölmələrdə rast gəldiyimiz ənənəvi lad kadensiyalarındakı səsətrafi gəzişmələrdir:



Xəyyam Mirzəzadə muğama, ümumiyyətlə xalq musiqisinə dair maraqlı fikirlər söyləmişdir: “Mənim üçün muğam həmişə müqəddəs material olaraq qalır. Bu, mənim qanımdır, mənim həyatımdır. Bu, o deməkdir ki, mən azərbaycanlıyam. Bu, mənim musiqimdir. Lakin mən muğamdan olduğu kimi istifadə etməyin tərəfdarı deyiləm. Tələbələrime də bunu aşılayıram. Çünki mənə belə öyrədiblər: üst təbəqədə olan cəhətləri götürmək olmaz, dərin qatlara baş vurmaq lazımdır”¹.

Əsərin “proqramının” və onun musiqili-bədii mənasının “Genesis” kimi müəyyənləşdirməsi muğamda olduğu kimi, “genetik inkişaf” şəraitində meydana çıxarılır. Bu baxımdan, muğam başlanğıcı sözü gedən kompozisiyanın vacib musiqili-məzmun təbəqəsini təşkil edir. Bu vəzifənin yerinə yetirilməsindən

¹ Həsənova C. Xəyyam Mirzəzadə dünyamız və musiqimiz haqqında // Musiqi dünyası. – 2005, №3-4/25, s. 184.

ötrü variantlı inkişaf prinsipindən, çoxsaylı faktura-tematik müxtəliflikdən istifadə olunmuşdur ki, bu da öz növbəsində muğam inkişafına, onun təbiətinə xas olan cəhətlərdir.

Alt üçün solo sonatanın formasındakı təşəkkül, inkişaf və ümumiləşdirmə əsərin müəyyən mərhələlərini təşkil edir. Vahid musiqi materialının yeni tematik modifikasiyaları intonasiya özəyinin inkişafına başqa istiqamətlər verir və nəticə etibarilə başlanğıc intonasiya materialı öz lad-melodik, metroritmik, faktura, tembr-koloristik, dinamik, akustik xüsusiyyətlərinə görə tamamilə yeniləşir.

Simfoniya dramatik təzadların yaradılmasına xüsusi diqqət verilmişdir. Dramatik təzadların yaradılmasından ötrü müasir orkestr texnikasının bir sıra üsullarından (polistilistika, puantilizm, mikropolifoniya) istifadə edilir. Səs palitrasının zənginləşdirilməsi, yeni orijinal səs koloritinin əldə edilməsi bu əsərdə müəllifin qarşısına qoyduğu bədii məqsədlərdəndir.

Ötən əsrin 70-ci illərində Azərbaycan simfonik musiqi inkişafının parlaq bir mərhələsində yaranan “Triptix” simfoniyasının orkestr yazısındakı yeni təmayüllər, alətlərin tembr imkanlarının (ilk növbədə mis nəfəs alətlərinin) fərdiləşdirilməsi və genişləndirilməsi, səs təşkilində sonor tendensiyanın gücləndirilməsi, polifoniyanın önə çəkilməsi, faktura təşkilinin intensivliyi, silsilənin fəlsəfi-psixoloji tərzdə şərhı, alətlərin tembr-dinamik vəziyyəti, onların vacib konstruktiv və dramaturji funksiya daşması simfoniyanı dünya simfonik musiqisinin dəyərli nümunələri sırasına qoyur. Simfoniya artıq çoxdan bəri Azərbaycan musiqisində bədii hadisə kimi qəbul olunmuşdur.

“Ağlar və qaralar” fortepiano prelüdləri (1984)

“Ağlar və qaralar” Xəyyam Mirzəzadənin orqan üçün 12 prelüddən ibarət silsiləsidir. 1985-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlarının qurultayında orqan ifaçısı, professor Tahirə Yaqubova, sonralar digər orqan ifaçıları (R.Babayeva, A.Aşumova, K. Sədirxanova) tərəfindən uğurla ifa olunan əsər elə həmin il müəllif tərəfindən fortepiano üçün redaktə olunaraq, bu günə qədər bir

sıra pianoçuların (R.Rzayeva, G.Səfərova, K.Neymanova) ifasında müxtəlif ölkələrdə səsləndirilmişdir.

İntellektual-psixoloji düşüncə dərinliyinə, intonasiya məzmununa görə orijinal olan fortepiano silsiləsi musiqi dilinin özünəməxsusluğu ilə seçilir. Əsər həm janr xüsusiyyətləri, həm də ifaçılıq nöqteyi-nəzərdən maraq doğurur. Burada funksional major-minor sistemini əyani surətdə göstərməkdən imtina edilərək, lad təfəkkürü üçün ən yeni lüğət fondundan səciyyəvi cəhətlər seçilmişdir.

Silsilə quruluş prinsipinə görə orijinaldır: birinci dəftərdəki prelüdlər fortepianonun ağ dilləri üzrə yuxarı istiqamətdə pilləvari ardıcılıqla düzülmüşdür (“do”, “re”, “mi”, “fa”, “sol”, “lya”, “si”). İkinci dəftərdə isə prelüdlər fortepianonun qara dilləri üzrə aşağıya doğru ardıcıllaşır (“si-bemol”, “lya-bemol”, “fa-diyez”, “re-diyez”, “do-diyez”). Silsilədəki prelüdlər mürəkkəb stilistikaya malikdir: homofon-harmonik üslub daxilində müxtəlif yazı texnikasının tətbiqi (aleatorika, sonoristika), milli lad xüsusiyyətləri və polifonik çoxsəslilik konstruktiv bir şəkildə qovuşur.

Xəyyam Mirzəzadə yaradıcılığında polifonik prinsiplərin əhəmiyyəti bəllidir. Lakin onun ustalıqla quraşdırdığı polifonik konstruksiyalar, harmoniya, melodiya və fakturada özünü büruzə verən linearlıq bu əsərdəki qədər heç bir digər əsərdə özünü qabarıq göstərmir.

Mirzəzadənin yaradıcılığında polifonik formalı əsərlərin sayı çox deyildir. Lakin polifoniyanın təsirini, çoxsəsliliyin melodik, faktura və formayaradıcı faktorlarını müəllifin müxtəlif janr və formalı əsərlərində aşkar etmək mümkündür.

Eyni zamanda, bəstəkarın polifonik üslubu öz daxilində müxtəlif bədii təzahürləri cəmləşdirmişdir. Bəstəkar şübhəsiz ki, burada klassik ənənələrə dayaqlanır. Eyni zamanda, klassik ənənələrdən əvvəlki üslublara (ciddi üslub, barokko, heterofoniya, Bax polifoniyası) istinad edir. X.Mirzəzadənin tətbiq etdiyi polifonik prinsiplər məhz qədim və müasir üslubların birləşdirilməsi nəticəsində zənginləşmişdir.

Qeyd edək ki, bəstəkar öz yaradıcılığının bütün mərhələlərində polifonik üsullara dəyər verərək, əsərlərində orijinal polifonik təfəkkür nümayiş etdirmişdir. Mirzəzadənin çoxsəsliyyə meylliliyi onun fəlsəfi dünyagörüşü və riyazi-elmi təfəkkür tərzilə əlaqədardır. Bu cəhət ümumiyyətlə, XX əsrdə yazıb-yaradan bir çox sənətkarlar (İ.Stravinski, P.Xindemit, B.Bartok, A.Şönberq, A.Berq, A.Vebern, D.Şostakoviç, R.Şedrin, Q.Qarayev) üçün səciyyəvi olmuşdur.

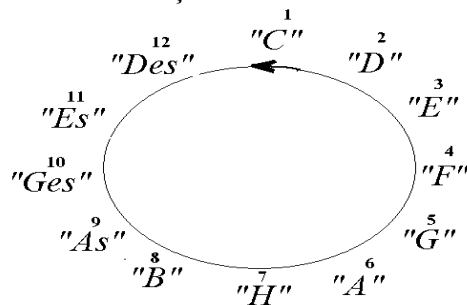
Mükəmməl tənəsüblüyə meyllilik, aydın və ciddi melodik xətlər yaratmaq istəyi, funksional formalara (heykəltəraşlıq, tətbiqi sənət) və riyazi hesablamalara maraq, texniki və üslub nisbəti Xəyyam Mirzəzadənin diqqət mərkəzindədir. O, öz yaradıcılığında çoxəsrlik Avropa mədəniyyətinin əbədi dəyərlərini mühafizə etməyə cəhd göstərir və dünya musiqi incəsənəti təcrübəsindən müxtəlif polifonik kateqoriyaları inkişaf etdirərək, onları öz yaradıcılığında tətbiq edir. Bəstəkar eyni zamanda, qədim və zəngin ənənələri olan polifonik yazının müxtəlif formalarını məhz Azərbaycan musiqi sənətinə və onun üslub xüsusiyyətlərinə münasib bir qaydada tətbiq edir ki, bu da bir müəllif kimi onun malik olduğu spesifik polifonik üslubundan söhbət açmağa imkan yaradır.

“Ağlar və qaralar” silsiləsində polifonik formalara, linearlı-polifonik üsluba meyllilik xüsusilə artmış, müəllifin linear təbiətə malik melodik dili dərinləşmiş, üslubu nizamlanaraq, daha ciddi bir hal almışdır. Linearlığın potensial imkanları bəstəkarın əsasən melodikasında cəmləşib. Prelüdlərin musiqi mövzularının quruluşu təbiətinə görə polifonikdir. Linear fakturaya, linear-polifonik təfəkkürə açılan yol melodikadan təkan alır. Musiqi materialı homofon-harmonik üslub daxilində kontrapunkt texnikasının cürbəcür şəkildə göstərilməsinə məruz qalır. Silsilədə polifoniyanın daha çox müvazinətli-təmkinli və yığcam-lakonik; konstruktiv-aydın və sərbəst-improvizəli növləri intişar tapmışdır.

Silsilənin konstruksiyasının ərsəyə gətirilməsi zamanı İ.S.Baxın yüksək bədii əhəmiyyətli “Yaxşı temperasiya olunmuş klavir” silsiləsi, eləcə də P.Xindemitin “Ludus tonalis”, D.Şostakoviçin “24 prelüd və fuqa”, R.Şedrinin “24 prelüd və fuqa”, Q.Qarayevin “12 fuqa” əsərləri əldə rəhbər tutulmuşdur.

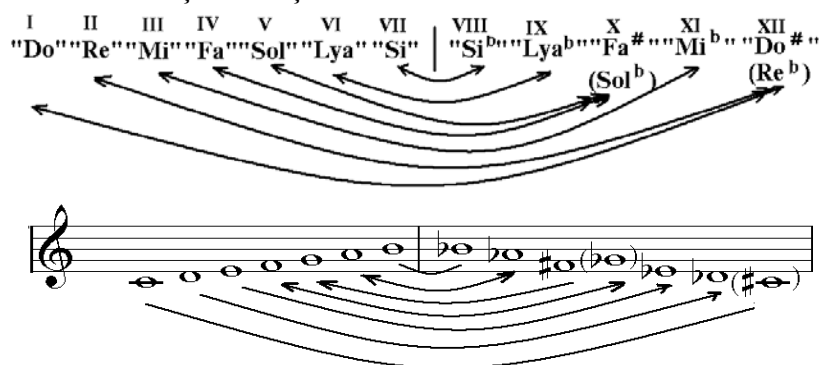
Haqqında söz açdığımız əsərlərdəki polifoniya, harmoniya və ümumi kompozisiya quruluşu həm də varislik əlaqələrini izləməyə imkan verir. “Ağlar və qaralar” silsiləsində bir çox cəhətləri – polifonik tematizmi, ciddi və sərbəst üslubun vəhdətini, Bax-Şostakoviç-Qarayev polifoniyasının və muğam melodikasının inkişaf prinsiplərinin sintezini görmək mümkündür. Bu cəhətlər Mirzəzadə melosunun əsas xüsusiyyətlərinə, onun lad özünəməxsusluğuna öz təsirini göstərir. Bununla belə, Mirzəzadə əsərlərinin intonasiya əsası fərddir və sırf millidir.

Bəstəkar bu əsərində böyük musiqiçilər nəslinin nümayəndəsi kimi çıxış etsə də, əvvəlki nümunələri təkrarlamadan silsilə əsəri struktur baxımdan başqa bir yolla təşkil etmişdir. On iki prelüdü “tonal dairə” şəklində quran Mirzəzadə, Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq yeni konstruktiv ideya həyata keçirmişdir. Silsilənin on iki prelüdündən hər biri sabit dayağa əsaslanır. Fortepianonun ağ və qara dillərində mövcud olan on iki müstəqil səs hər bir prelüdün tonallığı deyil, əsas tonudur. Bu səslər funksional cəhətdən müstəqildir və getdikcə diatonik sferadan uzaqlaşma əmələ gətirir. Məhz diatonikadan uzaqlaşma nəticəsində on iki səsin müstəqilliyi hesabına lad-harmonik imkanlar genişlənir. Funksional major-minor sisteminin əvəzinə lad təfəkkürü üçün yeni lüğət fondundan səciyyəvi cəhətlər seçilir. Quruluş prinsipinə görə prelüdlərin ağ dillər üzrə yuxarı istiqamətdə pilləvari ardıcılıqla düzülməsi (I dəftər), sonra isə qara dillər üzrə aşağıya doğru ardıcıllaşması 12 prelüdün “tonal dairə” şəklində qurulmasını üzə çıxarır:



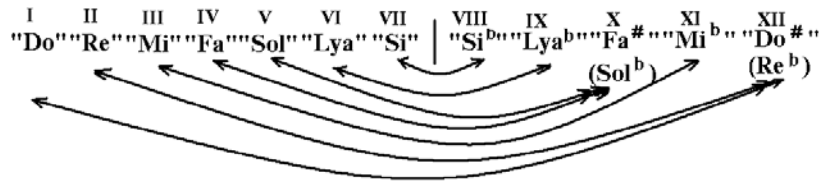
Silsilənin başlıca konstruktiv xüsusiyyəti - onun kompozisiya cəhətdən tarazlaşdırılmış olmasıdır. Bu cəhət simmetriya və-

sitəsilə əldə olunur. Quruluşuna görə güzgülü simmetrik forma əvvəlcədən düşünülmüşdür:



Xəyyam Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” silsiləsi təkcə melodikasının polifonik xarakterinə görə deyil, eyni zamanda quruluşuna görə də XX əsrin görkəmli polifoniya ustası Paul Xindemitin əsərlərindəki konstruktiv-ixtiraçılıq xüsusiyyətlərinə (üç saylı sonata, “İrəli və geri” opera-sketch, “Serena” simfoniyası və xüsusilə “Ludus tonalis” silsiləsi) yaxın olsa da, onları təkrarlamır. Düzdür, “Ludus tonalis” ilə “Ağlar və qaralar”da müəyyən struktur və lad oxşarlıqları vardır. Məsələn, əgər Xindemit “in C”-ni mərkəz tonu kimi əsas götürərək, onu getdikcə azalan akustik qohumluq dərəcəsi üzrə qurursa (C - G - F - A - E - Es - As - D - B - Des - H - Fis), Mirzəzadədə “C” sabit dayağı ağ dillərlə əvvəl yuxarı istiqamətdə, sonra isə qara dillərlə aşağıya doğru dairəvi hərəkətin başlanğıcı rolunu icra edir. “Ludus tonalis” ilə nəzərdən keçirdiyimiz silsilənin oxşarlığı ondadır ki, hər iki əsərdə tonallıq, qohumluq dərəcələri, major və minor yox dərəcəsidir. Onlar sabit dayaqla əvəzlənmişdir, açarda işarələrin göstərilməməsi məhz bununla əlaqədardır. Tematik materialın inkişafında imitasiyalı üsullar, melodik hərəkətdə özünü büruzə verən imitasiyalı çoxsəslilik, melodik cəhətdən inkişaf etmiş laylaşmalar silsilənin bütün prelüdlərində əksini tapmışdır:

“Ağlar və qaralar”, I prelüd (“C”)



Əsərin obraz etibarilə zəngin musiqisi onun səhnə təcəssümünü də mümkün edir. Bu səbəbdəndir ki, prelüdlərin musiqisi əsasında Alban xoreoqrafi Pulumb Aqalıu (Albaniya) 2000-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının balet truppasının iştirak etdiyi eyniadlı tamaşa gerçəkləşdirmişdir.

Zaman və insan anlayışları və bu anlayışların qarşılıqlı münasibətindəki müəmmalar, qəlbin fəryadı və insanın zamanı dərk etməyə, orada öz yerini tapmağa göstərdiyi cəhd, daxili mübarizə və həyatın qələbəsi, məhəbbətin, Xeyirin və gələcəyə inamın təntənəsi – sənətkarın düşüncələrinin mahiyyəti də, yekunu da məhz budur.

“Ağlar və Qaralar” silsiləsinin balet versiyasına dair qeyd etmək lazımdır ki, Opera və Balet Teatrımızın tarixində ilk dəfə olaraq musiqisi simfonik orkestrsiz (tək fortepianonun ifasında) təqdim olunmuş ilk baletdir. Elitar təbəqə üçün nəzərdə tutulan baletin ilk tamaşası (7 iyun 2000-ci il) Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında müvəffəqiyyətlə baş tutmuşdur. Klassik baletdən uzaq tərtibat, səhnənin bir küncündə qoyulmuş royal (Gülnarə Səfərova) əslində insan taleyini ətraflı təsvir edən qara və ağ, ağ və qara rənglərini əks etdirir. Xeyirlə Şəri, yaxşı ilə pisi ayıran da məhz onlardır. Əsər bir sıra ölkələrdə (İstanbul “Müasir balet festivalı”, Avstriya “II Beynəlxalq rəqs müsabiqəsi” və s.) uğurla tamaşaya qoyulmuşdur.

“Ağlar və qaralar” həm də Xəyyam Mirzəzadənin opera səhnəsində nümayiş etdirilən ilk əsəridir. Baletin klassik anlamda süjet xətti yoxdur. “Ağlar və Qaralar” miniatür balet əsərinin stereotipləri qıran qeyri-klassik, modern anlamlı süjet xətti “insan və zaman” məvhumunu, onların arasındakı əbədi ziddiyyət-

ləri, insanın bu sonsuz məkanda öz yerini tapmaq cəhdini, gələcəyə inamını əks etdirir.

Dekorasiyası mahir teatr rəssamı Tahir Tahirova məxsus həmin musiqinin (kostyumlar Sankt-Peterburqda hazırlanmışdır) uğurlu səhnə təcəssümünü tapan P. Aqalıunun təxəyyülü nəticəsində bəstəkarın üslubuna uyğun müasir ifadə vasitələri təcəssüm olunmuşdur: səhnədə baş verənlər – saat rəqqasının sağa-sola hərəkət edib, vaxtın amansızlığını göstərməsi (solo metro-nom ritmikasının səsləndirilmə fikri bəstəkarla məxsusdur), solo, variasiya, qran-pa, kvartet şəklində dağınıq musiqi miniatürləri fonunda ağ-qara libasa bürünənlərdən fərqlənən və yaşıl cürcəti olan İnsanın – yeganə həyat nişanəsi kimi təsviri maraq doğurur.

“Memory”
(“I remember you, Charles İves!”)
(1989)

Ötən əsrin 80-ci illərinin sonunda Azərbaycan-İsveçrə musiqiçilərinin yaradıcı əlaqələrinin təməli qoyulmuşdur. Bu yaradıcı əlaqələr İsveçrənin beş şəhərində (Luqano, Sürix, Bazel, Börn, Aarau) Azərbaycan bəstəkarlarının İsveçrəyə qastrollar üçün xüsusi olaraq bəstələnmiş əsərlərindən ibarət konsertlərlə yadda qalmışdır. Xəyyam Mirzəzadənin görkəmli Amerika bəstəkarı Çarlz Ayvzın xatirəsinə həsr etdiyi “I remember you, Charles İves!” (“Memory”) bu əsərlər sırasındadır.

Əsərin premyerası İsveçrədə (Bern, 1990) dirijor Rauf Abdullayevin idarəsi altında uğurla keçdikdən sonra, digər Avropa ölkələrində (İngiltərə və Amerikada) da rəğbətlə qarşılanıb, 2003-cü ildə Yaponiyada keçirilən “Asiya musiqi festivalında” (Tokio, dirijor Şiiti Morendji) müvəffəqiyyətlə səslənib.

Əsərin orkestrləşdirmə baxımından iki fərqli variantı (op.A və op.B) mövcuddur: op.A – kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuşdur; op.B – simlilər və qoboy üçün yazılıb, “BaKaRa” (Azərbaycan) ansamblının ifasında Almaniya (1993) və İngiltərədə (1999, “Queen Elizabeth Hall”) R.Abdullayevin ifasında səslənmişdir.

Əsərin adından aydın olduğu kimi, “Memory” memorial-xatirə xarakterli kompozisiyadır. Bu əsər azərbaycanlı bəstəkarın Avropa musiqisinə baxışını müəyyənləşdirir. Bəstəkar kompozisiyaya verdiyi adla göstərir ki, Avropa musiqi mədəniyyətinin əsrlərlə keçdiyi inkişaf yolunu, Üzeyir Hacıbəylinin təbirincə desək, “Qərb musiqisinin min il ərzində tərəqqilər görüb bu günkü dərəcəyə çatmış olan formaları”nı biz XX əsrdə qısa bir müddət ərzində qət edərək, Qara Qarayevin bəstəkarlıq prinsipləri ilə Avropa ümummədəni məkanına nəinki integrasiya etmişik, eyni zamanda onun sonrakı inkişafı ilə ayaqlaşmağı bacarmışıq.

Əsərə verilən ad ilə Azərbaycan bəstəkarı həmçinin bildirir ki, müasir Amerika musiqisinin banisi Çarlz Ayvzın bədii nailiyyətlərindən, onun musiqi sənətində novatorluğundan (ənənəvi formalardan imtina, musiqi janr və formalarının hüdudlarının genişləndirilməsi, postmodernizmin başlanğıcı) və bəstəkarlıq sirlərindən agahdır. Bu iki sənətkarın ayrı-ayrı mədəniyyətlərə mənsubluğuna baxmayaraq, musiqi yaradıcılığı sahəsindəki qanunauyğunluqların dərkində hər ikisi eyni qaydalara tabedirlər.

Üslub etibarilə Qərbi Avropa musiqisinə yaxın olan Xəyyam Mirzəzadənin bədii dünyagörüşü ona özünü dünya musiqisinin görkəmli nümayəndələrinin varisi kimi dərk etməsinə, eyni zamanda öz dahi xələfləri Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayevdən sonra müasir mərhələdə Şərq və Qərb musiqi üslubları arasında yeni qovuşma nöqtələri yaratmasına tam imkan verir. Odur ki, Çarlz Ayvza ithaf kimi düşünülmüş kompozisiyanın səs strukturu faktura üsulları və ifadə formalarının müxtəlifliyindən təşkil olunmuşdur. Bunların arasında ilk növbədə kanon və kvazikanon diqqəti cəlb edir:

“Memory”

Əsərin musiqisindəki dərinlik, mənalılıq, fəlsəfilik, konkret və dəqiq quruluşa əsaslanan birhissəli forma daxilində sərbəstlik diqqəti cəlb edir. Dəqiq və konkret forma, eyni zamanda, milli musiqinin yeni anlamda dərk olunması, folklorun daha dərin qatlarına müraciət edilməsi ustalıqla yerinə yetirilmişdir.



Əsərin yazı üslubu riyazi hesablamalar üzərində qurularaq, son dərəcə dəqiq yoxlanılmışdır. Musiqiyə elm kimi münasibət bəsləyən bəstəkarın əsərində riyazi uyğunlaşmalar vardır. Bu musiqidə təfəkkür hissiyyəti idarə edir. Nəzərdən keçirilən kompozisiya intellektual musiqidir və bu musiqiyə yalnız hazırlıqlı dinləyici gəlib çıxa bilər.

“Konzertstück” (1994)

Müəllifin Avropa musiqiçiləri üçün sifarişlə yazdığı əsərlərindən biri də “Konzertstück” kompozisiyasıdır. Əsər Hollandiyalı dirijor Ed Spanyaardın rəhbərlik etdiyi “Nieuw Ensemble” kollektivi üçün bəstələnmiş və dirijora həsr olunmuşdur. Əsərin premyerası Amsterdamda baş tutub, 1995-ci ildə Utrext, Haaqa şəhərlərində uğurla səsləndirilib.

Kompozisiyanın qarışıq orkestr tərkibi (Fl, Ob, Cl, Vibr, Bonqo, Trianqolo, Piatti, Gonq, P-no, Arfa, Mandolina, Gitara, V-no, V-la, Vc, Cb.) maraq doğurur. Qeyd edək ki, əsərin simfonik orkestr üçün versiyası da mövcuddur (2002). Dərin məzmunlu kompozisiya dinləyicini həyat haqqında ciddi düşüncələrə yönəldərək, müasir dövrün təzadlarını əks etdirir. Əsərin ölçülərinin yığcam olmasına baxmayaraq, musiqi obrazlarının ziddiyyətliliyi və qəlizliyi böyük emosional təsir doğurur və bitkin bir şəkildə təqdim olunur. Bu mənada ifadə vasitələrinin inandırıcılığı xüsusi qeyd edilməlidir. Ümumiyyətlə, Xəyyam Mirzəzadənin kamillik dövrünə aid bütün əsərləri kimi, bu kompozisi-

ya da həm forma, həm də orkestr dili etibarilə ustalıqla yazılmışdır və bəstəkarlıq texnikasının yüksək peşəkarlıqla mənimsənilməsinin sübutudur.

“Konzertstück” əsərində sonorikanın müxtəlif növləri hökm sürür: orkestrin ümumi və ayrı-ayrı dəstələri bəzən mülayim və səssiz, bəzən isə gur və aqressiv solo tembləri, klasterlərlə ifadə olunur. Bütün bunlarla bərabər, intonasiya duyğusu, usandırma-yan muğamvarilik hissiyyəti də vardır.

“Konzertstück” – kiçik tamaşa təəssüratı doğuran obrazlı musiqidir. Bəstəkarın bir çox əsərlərində olduğu kimi, bu əsərin musiqisində də teatr elementləri hökm sürür. Kompozisiyada solo ifaçılıq xüsusiyyətlərinin üstünlük təşkil etməsi ona instrumental teatr cizgiləri bəxş edir. Təsadüfi deyil ki, müəllif bir sıra digər əsərləri kimi, bu kompozisiyanı da “kiçik musiqi tamaşası” adlandırmışdır.

Maraqlıdır ki, “instrumental teatr” xüsusiyyətlərinin hökm sürdüyü əsərin obraz etibarilə zəngin musiqisi onun səhnə təcəssümünü də mümkün etmişdir. “Konzertstück”ün musiqisi əsasında P.Aqalı 2002-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının balet truppasının iştirak etdiyi “Koleydoskop” adlı tamaşa gerçəkləşdirmişdir. 2003-cü ildə “Space” televiziya kanalının rəhbərliyinin təklifi ilə bu əsərin musiqisi əsasında “Cazibə” adlı film-balet çəkilmişdir (rejissor Gülnarə Lütfuliqızı).

P.Aqalı ilə ikinci müştərək layihə olan “Cazibə” film-baletinin çəkilişləri uğurlu alınmış və on beş dəqiqəlik rəngarəng bir film ərsəyə gəlmişdir. Film-baletdə heç bir süjet yoxdur. Bu, sadəcə olaraq “Ağlar və qaralar” baletindəki ideyanın davamıdır.

Birhissəli əsər daxilindəki ziddiyyətli hissələr bir-biri ilə ardicıllaşaraq, işlənməsiz sonata forması əmələ gətirir. Bir-birindən tamamilə fərqlənən obrazların bir hissə daxilində növbələşməsi psixoloji təsir gücünə malikdir.

Əsərin tembr təfsiri, alətlərin bir-biri ilə uzlaşdırılması, onların dialoqu əsl tapıntıdır. Ansambl polifoniyası əsərdə parlaq ifadəsini tapan instrumentallıqdan bəhs etməyə imkan verir:

“Konzertstück”



Əsərin sonu xüsusilə yaddaqalan olub, öz həyatiliyi ilə düşündürür. “Memory” kompozisiyası kimi, “Konzertstück” əqli musiqidir, onun sonunda çox mətləblər yəqin olur. Bəstəkar bu cür musiqinin yazılmasına dair aşağıdakıları söyləyir: “Musiqini gərək ürəklə yazıb, beyinlə yoxlayasan. Ya da əksinə, beyinlə yazıb, ürəklə kontrol edəsən. Axı bu musiqinin, sənətin qanunudur. Ürəklə beyin gərək bir-birini tamamlasın”.

“Mirzənin söylədikləri”(2004)

Azərbaycan simfonik musiqisinin kamil nümunələri sırasında olan “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhələri XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yazıb-yaratmış görkəmli Azərbaycan yazıçısı, “Molla Nəsrəddin” satirik jurnalının baş redaktoru Cəlil Məmmədquluzadəyə həsr olunmuşdur.

Qeyd edək ki, “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhəsi rejissor Tofiq Tağızadənin “Ölülər” kinofilminə musiqinin ekran versiyasının əsasında yazılan əsərdir. Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığına dərin ehtiramla yanaşan bəstəkar kinofilmə musiqi yazmaqdan əvvəl, 1999-cu ildə Dövlət Gənclər Teatrı üçün “Ölülər” tamaşasına musiqi bəstələmişdi (rejissor H. Atakişiyev). Məhz həmin musiqi əsasında “Mirzənin söylədikləri” adlı altı simfonik lövhəsi yaranmışdır.

Mirzə Cəlilin mühüm sosial mətləblərini son dərəcə yığcam bir şəkildə, böyük bədii ümumiləşdirmə və tipikləşdirmə ilə təsvir etməsi bəstəkarın diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu səbəbdəndir ki, gənclik illərindən ədəbiyyat, şeir həvəskarı olan

Mirzəzadə, Cəlil Məmmədquluzadəyə bir ədib, mütəfəkkir, maarifçi kimi hörmət bəsləmiş, onun hikmət dolu müdrik kəlamlarına böyük rəğbətlə yanaşmışdır. Əsərə qoyduğu ad məhz bundan bəhs edir: “Mirzənin söylədikləri”.

Xəyyam Mirzəzadə bu əsərində Mirzə Cəlilin yumor və satirasından da yan keçməmişdir. Obrazların dolğun ifadə edilməsində ədibin tətbiq etdiyi müxtəlif üsul və vasitələr – öz başlanğıcını xalq yumorundan götürən bədii yaradıcılıq xüsusiyyətlərini, mənfi qüvvələrə rişxənd və sarsıdıcı kinayə ilə yanaşmasını nəzərdən qaçırmamışdır. Mirzəzadə həm də Mirzə Cəlil əsərlərindəki komikliyə qiymət verməyi bacarır. O, lazım gələndə həyat hadisələrindəki nöqsanların tənqidi çərçivəsindən kənara da çıxır və satiranın yumor qarışıq ifadəsini yaradır.

“Mirzənin söylədikləri” simfonik silsiləsi proqramlıdır. Bəstəkar əsərə həm ümumi ad vermiş, həm də hər bir hissəni (lövhəni) müəyyən başlıqla adlandıraraq, əsərin proqramlılığını bir daha təsdiqləmişdir. Simfonik silsilədə kompozisiya baxımdan süita janrına yaxınlıq vardır: lövhələrin ardıcılığı (ağır, cəld), onların müxtəlif xarakter daşması süitadan irəli gələn cəhətlərdir. Bəstəkar silsiləni özünəməxsus şəkildə təqdim edir: hər simfonik lövhə ayrı-ayrılıqda orkestr miniatürü kimi qavranılır. Burada süita ilə yanaşı, üçhissəli silsilə cizgilərini müşahidə etmək mümkündür: I lövhə – girişdir, II, III lövhələr – silsilənin I hissəsidir, IV, V lövhələr – ikinci hissədir, VI lövhə isə fındır. Aydın olur ki, silsilənin formasında həm süita, həm də üçhissəli silsilə cizgiləri mövcuddur.

Əsərin orkestr dili özünəməxsusdur. Orkestr ifadə vasitələrinə münasibətdə və təsvirçilik xüsusiyyətlərinin əksində “zərgər incəliyi” diqqəti cəlb edir. Mirzəzadənin çoxillik təcrübəsi ona hər alətin imkanlarından hərtərəfli yararlanmağa şərait yaratmışdır.

Kənd həyatının təsvirində (xüsusilə “Kənd səhnəsi” və “Cavanlar”da) məzəli yumor, eləcə də təsvirçilik (tamburin, ksilofon, fortepiano), pastoral boyaların əldə olunması nəzərdən qaçmır. “Şeyx Nəsrullahın duası”nda saxtakar obrazın klassik nümunəsinin musiqi inikası üçün tutqun orkestr temblərinə, simfonik orkestrin yalnız müəyyən (bəm) registrli alətlərinə (B.Cl, Corno inglese) və marş janrına müraciət edilir (tempo di marchie).

Xəyyam Mirzəzadənin orkestrində harmonik fon hər zaman dolğundur. Bəstəkar tərəfindən harmonik fonun ifadəliliyinə həmişə xüsusi diqqət yetirilir: V lövhə – “İsgəndərin hekayəsi”ndə orkestri dolğunlaşdıran Archi-lərin ostinatolu müşayiəti təqdirəlayıqdır. Ümumiyyətlə bu əsərdə orkestrin solo partiyaları və ayrı-ayrılıqda hər bir qrupun ifadə imkanları (məsələn, kənd mühiti ilə bağlı lövhələrdə şəffaf boyalar, “Şeyx Nəsrullah”da tutqun, “İsgəndərin hekayəsi”ndə lirik çalarlar) diqqəti cəlb edir. Bu cəhətlər musiqi məzmununun açılmasında, bədii obrazların dolğun əks olunmasında vacib amil kimi çıxış edir. Bu isə öz növbəsində kompozisiyanın bədii tamlığını və musiqi etibarilə gözəlliyini bir daha təsdiqləyir.

Simfonik lövhələrin tematizmində Azərbaycan xalq musiqisindən doğan aşağı istiqamətli sekvensiyalılığı, milli musiqinin genezisindən əmələ gələn bir sıra formayaradıcı prinsipləri (səs-ətrafı gəzişmə, sonra gələn səsə təkan) izləmək mümkündür:

“Mirzənin söylədikləri” (“Kənd səhnəsi”)



Azərbaycan xalq musiqisində geniş ifadəsini tapan 6/8 ölçüsünün ritm müxtəlifliyindən, rəqsvarilik xüsusiyyətlərindən bəstəkar geniş bəhrələnir. Maraqlıdır ki, “Kənd səhnəsi”ndə ritm dəyişkənliyindən istifadə olunaraq, ikihissəli xanələrlə üçhissəli xanələrin ardıcıllaşması ilə milli xalq rəqslərimizin səciyyəvi xüsusiyyətləri tətbiq olunmuşdur.

Əsərin lirik mərkəzini təşkil edən “İsgəndərin hekayəsi” həcm etibarilə geniş olduğuna görə, silsilədə seçilir. Arfa və violinlərin ifasında gözəl lirik musiqi aramsız melodik hərəkətlə səciyyələnir:

“Mirzənin söylədikləri” (“İsgəndərin hekayəsi”)



“İsgəndərin hekayəsi”ndə bir bəstəkar kimi Mirzəzadə üçün vacib olan cəhət insanın daxili gözəlliyini, onun zəngin mənəviyyatını, nəcib keyfiyyətlərini, ülvəi hisslərini göstərməkdən ibarətdir. Musiqinin axarından hiss olunur ki, bəstəkarın İsgəndər obrazına rəğbəti vardır. Bu cəhət lövhənin musiqisini yüksək mənəvi cəhətlərlə zənginləşdirir. “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhələri bəstəkarın uzun yaradıcılıq yolunun parlaq səhifələrindən olub, onun əsl yaradıcılıq uğurudur.

“Concerto-grosso”(2010)

Xəyyam Mirzəzadənin son əsərləri sırasında olan “Concerto-grosso” kompozisiyası 2014-cü ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında keçirilən “Zamanla üz-üzə” müasir musiqi festivalında ilk dəfə səslənərək (dirijor Vladimir Runçak, Ukrayna) böyük hadisəyə çevrilmişdir.

XVII əsrdə İtaliyada görkəmli concerto-grosso ustaları (Arkanjelo Korelli, Cüzeppe Torelli və Antonio Vivaldi) tərəfindən yaranan “böyük konsert” bir musiqi janrı kimi XX və XXI əsrdə yeni vüsət almışdır. Mirzəzadənin həmin janra aid əsəri solo alətlər qrupu (konsertino) ilə orkestrin, yaxud ansamblın qarşılaşdırılmasına əsaslanır. Bəstəkar bu konsert növünü yenidən həyata qaytararaq, bir sıra bəstəkarların (İqor Stravinski, Maks

Reger, Kşıştof Penderetski, Boquslav Martinu, Ernest Kşenek, Alfred Şnitke) varisi kimi çıxış edir.

Bütün əsərlərində olduğu kimi, bu əsərində də janr seçiminə ciddi yanaşaraq o, concerto grosso janrının başlıca xüsusiyyətlərini əsas götürmüşdür. Bu janra xas xüsusiyyətlərdən aşağıdakıları qeyd etmək olar: əsər müxtəlif xarakterə malik tamamlanmış pyeslərdən təşkil olunan silsilədir; pyeslər obrazlar aləmi, quruluşu və tempinə görə bir-birindən fərqlənərək, təzadlıq prinsipi üzrə növbələşir; concerto grosso janrına münasib qaydada lirik və patetik obrazlar bir-biri ilə ardıcılılaşır; əsərdə polifonik çox-səslilikdən geniş istifadə edilir, kontrapunkt sərbəstliyi özünü geniş şəkildə göstərir.

Qeyd edək ki, bəstəkar bu janrın təfsirinə öz dəst-xəttinə xas olan iki vacib xüsusiyyəti daxil etmişdir: “Concerto grosso” kompozisiyası Mirzəzadənin əvvəlki illərdə yazdığı əsərlərinin davamıdır. Bu əsər əvvəldən sonadək “Ağlar və qaralar” forte-piano silsiləsindən bəzi prelüdlər üzərində qurulmuşdur. Əsərdə müəllifin öz musiqisi ilə yanaşı, intertekstual mətnlərdən - başqa bəstəkarların (Qara Qarayev, Fikrət Əmirov) əsərlərindən sitatlar istifadə edilmişdir.

Bu cəhətlər “Concerto grosso”nun musiqisini çoxmənalı edir. Həcmnin kiçik olmasına baxmayaraq, böyük konsepsiya cəm etdiyinə görə, əsəri “kamera simfoniyası” da adlandırmaq olar. Burada “kameralılıq” ifaçılıq tərkibini nümayiş etdirir, “simfoniya” isə müəllif tərəfindən musiqi incəsənətinin bütün tarixi təcrübəsinə əsaslanmasını nümayiş etdirir.

Simli ansambl tərkibi üçün yazılan bu kamera konsertinin alətlər seçimi orijinaldır. Instrumental musiqi ansamblında “archi” aparıcı yer tutsa da, campana leytembr rolunu oynayır. Cəld hissələrdə simli alətlər qrupunun (I və II V-ni, V-le, Celli, Bassi) ifasında materialın parlaq virtuoz texnika ilə işlənməsi əsərin unikal ideyalarından biridir. Orkestr musiqisində ifadəsini tapan əsas cəhət daimi təzadlıq yaratmaq və musiqi ideyalarının münaqişəsini əmələ gətirməkdir. Bu məqsədlə əsərin əsas inkişaf prinsipləri tematizm və ritmika üzərində qurulub. Musiqi mövzuları həm ilkin, həm də dəyişilmiş (variantlı) şəkildə özünü ifadə edir.

12 tonlu səs cərgəsinin ümumi nəzəriyyəsinə dayaqlanan Mirzəzadə, bu əsərində özünün fərdi atonal konsepsiyasını təsdiqləyir. O, diatonik səssırasından uzaqlaşaraq, sərbəst yarım-tonlara və xromatikaya üstünlük verir. Bəstəkarın harmonik dilində 12 səs cərgəsinin vahid səs yüksəkliyinin ekvivalenti kimi qavranılması, səs cərgəsində yüksəklik vəziyyətinin şaquli hərəkətinə üstünlük verilməsi səs özəyinin mükəmməl təşkil olunmuş ardıcılığı ilə nəticələnir. Maraqlıdır ki, sadalanan mürəkkəb elementlərə baxmayaraq, Mirzəzadə bu əsərində də milli təfəkkür xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur:

“Concerto grosso”, II hissə (Vivace)



Xəyyam Mirzəzadənin “Concerto-grosso” əsərinin musiqisi zəngin obraz-ifadə vasitələri və lad-harmonik dilin yeniliyi ilə klassik və müasir musiqinin ən yaxşı nailiyyətlərindən qaynaqlanır. “Concerto grosso” kompozisiyası çoxcəhətli və coxmənəli elementlərlə (intertekstuallıq, avtositatlıq) zəngin bir əsər kimi, bəstəkar yaradıcılığının son dövrünə xas olan ənənəvi major-minor sistemindən tam imtina, səs təfəkkürünün yeniliyi, homofon-harmonik və polifonik üslub xüsusiyyətlərinin vəhdəti, harmonik komplekslər, dissonans akkordların üstünlüyü, blok səslər, melodik təbəqələşmə kimi cəhətlərlə yadda qalır.

Diptix (2016)

Üç saylı simfoniya (“Diptix”) müəllifin 2016-cı ildə bəstələdiyi son əsəridir. Simfoniya ilk dəfə Bakıda keçirilən IX Beynəlxalq Mstislav Rostropoviç festivalının açılışında (23 aprel 2017) Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olunub (dirijor Rauf Abdullayev, solist Ümidə Abbasova).

“Diptix” - Xəyyam Mirzəzadənin qəlbində uzun müddət yaşadığı (2009-2016) zəngin bədii təcrübəsinin məhsuludur. Həm də ən xırda detallarına qədər düşünüb, strukturladığı sənət əsəridir. Təhlilə asanlıqla tabe olmayan simfoniya bir sıra orijinal tapıntılarla rastlaşırıq: ad və soyaddan ibarət müəllif anaqramından tutmuş, F.Şopen etüdünün intermətni xüsusən yadda qalandır. Bu musiqidəki orijinal cəhətlər Mirzəzadə yaradıcılığının ana nüvəsini təşkil edir.

Simfoniya janr və forma etibarilə qeyri-adidir. Postmodernizmə xas cəhətlər (janrın qeyri-müəyyənliyi, mövcud stereotiplərdən uzaqlaşma) özünü bir sıra məqamlarda bəlli edir: simfoniya qeyri-ənənəvidir – yığcamlaşdırılmış ikihissəli silsilədir. Simfoniya struktur cəhətdən ənənəvi kompozisiya həddlərini aşır. Musiqi inkişafında əsas və köməkçi mövzulara bölgü yoxdur. Forma ilk baxışda sadədir, amma substansiyası yenidir: simfoniya daxilində bir neçə kompozisiya planının olması formanı təhlil etməkdə çətinlik yaradır. Yazı tərzı sərbəst görünür, amma daxilən ciddi qanunauyğunluqlara malikdir.

Nəzərdən keçirilən əsərlər kimi, “Diptix”ə ad qoymaqda ustalığ nümayiş etdirən bəstəkar, bədii ədəbiyyat və poeziyanın, rəssamlıq və heykəltəraşlıq kimi təsviri sənət növlərinin incəliklərinə bələd olduğunu göstərir. Ədəbiyyat və rəssamlıqdakı poliptix növünü Azərbaycan musiqisində ilk dəfə əks etdirən Xəyyam Mirzəzadə olmuşdur. O, hələ ötən əsrin 70-ci illərində iki saylı “Triptix” simfoniyasına musiqinin yol yoldaşlarını – ədəbiyyat və rəssamlığın üslub ümumiliyini daxil etmişdir və bu gün “Diptix” simfoniyası ilə öz yaradıcılıq prinsiplərinə sadiqliyini isbatlamışdır.

“Diptix” bəstəkarın həyatdakı mürəkkəb, çoxcəhətli prosesləri kifayət qədər geniş görüb, əks etdirdiyi bir əsərdir. Lakin bu mürəkkəbliyi əmələ gətirən ünsürlər məlum musiqi ifadə vasitələridir. Belə vasitələr əsasında müasir səslənmə əldə etmək isə əsl ustalıqdır. Bu mənada simfoniyanın orkestr dili orijinal tapıntılarla maraqlı doğurur.

Simfoniyanın harmonik dilində tonal musiqi çərçivələrini aşmadan yeni səs təfəkkürü, qəliz səs tərkibi əldə olunur. Polilidlıq, politonallıq, harmonik ziddiyyətlərin növbələşməsi, disso-

nansların konsonans kimi səslənməsi ustalılıqla yerinə yetirilmişdir. Səs sistemi sərbəstdir: xromatik səssırası, xromatik yarım tonlar geniş tətbiq edilmişdir.

“Diptix” simfoniyası ilə bəstəkar XXI əsr Azərbaycan simfonik musiqisində milli və müasir musiqi mədəniyyətinin inkişaf qanunauyğunluqlarının yeni yollarını təmin edərək, bir tərəfdən milli elementləri (melodika, ritmika, lad) yeni kompozisiya vasitələri ilə uzlaşdırmış, digər tərəfdən, milli musiqinin dərin qatlarındakı əlamətlərlə müasir kompozisiya texnologiyaları və üsulları arasındakı əlaqəni Azərbaycan musiqisində əvvəllər təsadüf edilməyən, tamamilə yeni bir rakursda ortaya qoymuşdur. Bundan əvvəl yazılan əsərlərində olduğu kimi, Azərbaycan bəstəkarı son əsərində də öz köklərini bir an belə unutmur, Avropa formalarını milli ənənələrə dayaqqlanaraq yozur. Bu əsərdə ənənəvi yazı üsulları, polistilistika və muğam təfəkkür prinsipləri, bir sözlə, milli və müasir bəstəkarlıq arsenalında istifadə olunan və ən müxtəlif, çoxparametrlı vasitələri özündə cəm edən kompozisiya üsullarına rast gəlmək mümkündür.

XX və XXI əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində öz yaradıcılığı ilə mərhələ təşkil edən Xəyyam Mirzəzadə bütün istedad və bacarığını milli musiqimizin inkişafına həsr etmişdir. Onun bəstəkarlıq, pedaqoji və musiqi-ictimai fəaliyyəti ötən əsrin 50-ci illərinin sonlarından bu günə qədərki tarixi dövrü əhatə edərək, opera istisna olmaqla, bütün musiqi janrlarını cəm edir. Əlli illik yaradıcılığı boyu müxtəlif janrlarda (variasiya, kvartet, kvintet, sekstet, sonata, simfoniya, süita, konsert, kantata və s.) yazdığı əsərləri ilə X.Mirzəzadə Azərbaycan musiqisinin daha yüksək pilləyə qalxmasında müstəsna rol oynamışdır.

Musiqidə elə bir iz yoxdur ki, Xəyyam Mirzəzadə orada iştirak etməsin. O, klassisizmdən tutmuş, caza qədər bütün üslub və janrları öz yaradıcılığında sınaqdan keçirmişdir. Bəstəkar yaradıcılığı iki mədəni ənənəyə – milli və Avropa ənənələrinə əsaslanır. Avropa təsirini milli cizgilərlə birləşdirən Xəyyam Mirzəzadənin yaradıcılığı nə qədər millidirsə, bir o qədər də bəşəridir. Bu cəhət bəstəkar təfəkkürünün əsas xüsusiyyətlərindən biridir. Özünün 1 və 2 saylı simli kvarteti, “Oçerklər-63” simfonik poe-

ması, 2 sayılı “Triptix” simfoniyası, “Etiraf” vokal məcmuəsi, solo sonataları (“Pro e contra”, “Genesis”, Arfa sonatası“, “Nachtmusik für Krištof Yaggin”), “Ağlar və qaralar” fortepiano silsiləsi, “Mərakeş rapsodiyası”, “Pianto”, “Memory”, “Konzertstück” və digər əsərlərində bəstəkar yüksək zövq və peşəkarlıq, bədii intellekt nümayiş etdirmişdir. Bu əsərlər Azərbaycan musiqisini məzmun və formaca zənginləşdirmişdir.

O, yaradıcılığında filosof-mütəfəkkir və vətəndaş kimi həmişə mühüm ictimai məzmun kəsb edən mövzu və obrazlara müraciət etmiş, müasir həyatdan həyəcanla bəhs etmişdir. Mirzəzadə musiqisində lirika ilə dərin psixologizm, intellektuallıqla fəlsəfilik uyuşaraq vahid konsepsiyaya təbə olur.

Xəyyam Mirzəzadə istər iri, istərsə də kiçik janrların misilsiz ustasıdır. Bəstəkarın ən yaxşı əsərləri çox mühüm mətləbləri son dərəcə yığcam bir şəkildə, məharətlə əks etdirmək baxımından dünya musiqisinin kamil nümunələri ilə bir sırada durur. Onun üslubu, dili, yaratdığı musiqi obrazları, əsərlərinin kompozisiya xüsusiyyətləri yenidir. Müəllifin yazı tərzini ilk baxışda nə qədər sərbəst görünsə də, daxilən bir o qədər ciddi qanunauyğunluğa malikdir. Lakin o da maraqlıdır ki, əsərlərin material inkişafı tamamilə sərbəst olduğu halda, əsaslı texniki bünövrəyə təbədir. Xüsusilə yetkin əsərlərdə ciddi kontrol ilə sərbəstliyin müəyyən sintezinin əldə olunması, hər bir kompozisiyada fikrin rasionallığı əsas nöqtə kimi vurğulanır. Dinləyicini düşündürmək bəstəkarın konkret məqsədini təşkil edir.

İncəsənətin təkcə musiqi sahəsində deyil, başqa növ və janrlarında (rəssamlıq, heykəltəraşlıq, bədii ədəbiyyat və s.) yüksək bədii istedad nümayiş etdirən Mirzəzadə, eyni vaxtda bir neçə sənət növlərində (pedaqogika, ədəbi-bədii irs) xüsusi yaradıcılıq işi aparmaq bacarığını isbatlamışdır. Obrazlı təfəkkürə malik olduğuna görə, öz əsərlərinə və elmi-publisistik məqalələrinə verdiyi adlar (“Bir qızıl kitabam mən”, “Musiqi ilə sözün qüdrəti”, “Azadlıq nəğməkarı”, “Ağlar başlayır və qalib gəlir”, “Dahilər hər gün anadan olmur”, “Будущее начинается сегодня”, “Маленький трубач пожарной команды стал большим компози-

тором”, “Исповедь седьмого ученика”, “Живу так, как мечтаю”) bədii əsər, kinofilm və tamaşa adlarına bənzərdir.

Xəyyam Mirzəzadə öz əsərlərində müasir bəstəkarlıq texnikasının bütün nailiyyətlərini geniş tətbiq etmişdir. Onun yazı üslubu on iki tonlu texnikadan tutmuş aleatorika, minimalizm, sonarika, sonoristika, puantilizmə qədər müasir kompozisiya texnikasının müxtəlif spektrlərindən sərbəst istifadə üzərində qurulub. Lakin bütün bu texniki elementlər onun əsərlərində yalnızca məzmunun açılmasına xidmət göstərir. Bəstəkarın üslub təkamülünün bir çox cəhətlərini nəzərdən keçirdikdə aydın olur ki, müasir musiqinin başlıca ideya istiqamətləri (polistilistika, polijanrlıq, metamüasirlik, postmodernizm, intertekstuallıq, eləcə də avtogermenevtika, anaqramma, avtositat, avtoşərh, intonasiya dramaturgiyasının vahidliyi) kimi tendensiyalar X.Mirzəzadənin simfonik, kamera-instrumental və solo alətlər üçün yazılmış musiqi əsərlərində özünü göstərir.

Bəstəkarın əsərləri müasir musiqi təfəkkür tərzini üçün səciyyəvi olan müxtəlif üslub və texnikaları özündə birləşdirir. Postmodernizm estetikasında müxtəlif üslubların qarşılıqlı əlaqəsini əks etdirən “gipermətn fenomeni” bəstəkar əsərlərinin (2 saylı simfoniya “Triptix”, violin üçün “Pro e contra” sonatası, fortepiano üçün on iki prelüddən ibarət “Ağlar və qaralar” silsiləsi, “Ohne...”, “Pianto”, “Memory”, “Nachtmusik für Christoph Yaggin”, solo klarnet üçün “Capriccio”, bas klarnet üçün “Dämmerung” və s.) səs konstruksiyasında da ifadəsini tapmışdır.

X.Mirzəzadənin musiqi dilində milli və qeyri-milli təzahürlərin birləşməsi musiqisinin orijinallığına səbəb olmuşdur. Təməli Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulan Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin vəhdəti, ənənə və müasirlik, rəşional və emosional başlanğıc, forma baxımdan sadə, təfəkkür baxımdan fəlsəfi, tonal və atonal musiqinin növbələşməsi bəstəkarın əsərlərində vəhdət təşkil edir. Özünün orijinal melodikası, harmoniyası, ritmika və instrumentovkası ilə o, Azərbaycan musiqi sənətində yeni yollar açmış, özündən sonrakı bir çox bəstəkarlara mühüm təsir göstərmişdir.

Bu əsərlərdə klassik formaların yeni təfsiri, janr və forma etibarilə yeni yozumu, orkestr üslubuna münasibətdə özünü göstə-

rən musiqi dilinin yeniliyi, kompozisiyanın dramaturji təşkili, əsərlərin bədii ideyası, obraz dairəsi, məna çalarları, intonasiya, harmoniya, polifoniya, ritmika, formayaradıcı xüsusiyyətlər və bu xüsusiyyətlərin müasir musiqinin tərkib hissələrinə uyğun olması bir kompleks şəkildə Xəyyam Mirzəzadə üslubunun təkamülünü izləməyə imkan verir. Bəstəkar üslubuna xas olan konstruktiv amillər təkcə Azərbaycan musiqisində deyil, ümumiyyətlə, müasir musiqidə baş verən prinsiplərlə səsleşir.

Xəyyam Mirzəzadə sənətdə müəllimi Qara Qarayevin varisi olmuşdur. Q. Qarayevin yaradıcılığında milli musiqi ilə klassik və müasir musiqi üslublarının üzvi birliyi, melodik dilin səlisliyi və ifadəliliyi, milli musiqinin məqam-intonasiya sistemi və janr xüsusiyyətlərindən istifadə olunması, müasir musiqinin mürəkkəb ifadə vasitələri ilə işlənməsi Xəyyam Mirzəzadəyə təsir göstərmişdir. Bunun nəticəsidir ki, bəstəkar melodiya, ritm, məqam, polifoniya, orkestr palitrası, musiqi forması sahəsində yeni ifadə vasitələrinə nail olmuşdur. Mirzəzadənin əsərlərində orkestr temblərinin dramaturgiyası mühüm ifadə vasitəsi əhəmiyyətinə malikdir. Onun novatorluq axtarırları Azərbaycan xalqının zəngin musiqi təfəkkürü xüsusiyyətlərinə, eləcə də ötən əsrlərin bəstəkarlıq məktəbləri və musiqi cərəyanlarının ən yüksək nailiyyətlərinə əsaslanır.

Mirzəzadə əsərlərindəki milli xüsusiyyətlərə dair onu qeyd edək ki, bəstəkar yaradıcılığının hələ erkən dövründən bəri milli ənənələrə əsaslanmış, musiqi folkloruna dəfələrlə istinad etmişdir. Folklor başlanğıcı bəstəkar yaradıcılığının ilk dövrlərində özünü əyani surətdə büruzə verir. Azərbaycan xalq musiqisinin saflığını qoruyub saxlamaq və onu inkişaf etdirmək Xəyyam Mirzəzadənin sənət yolunun başlıca qayəsi olmuşdur. Bəstəkarın ilk dövrə aid musiqi əsərlərindən simli kvartet üçün “Miniatürlər”də dörd qədim Azərbaycan xalq rəqslərindən istifadə olunmuşdur (silsilədəki hər bir pyesin əsasını xalq rəqs melodiyası təşkil edir – “Ağabacı”, “Dəlilo”, “Koroğlu”, “Bərzəni”, 1961). Bəstəkar xalq rəqs melodiylarından simli kvartet üçün yazdığı sonrakı Miniatürlərində də istifadə etmişdir (II dəftər: “Diringi”, “Şahsevəni”, “Aydını”, “Qaz-qazı”, 1971; III dəftər: “Qəşəngi”, “Kars”, “Nadiri”, “Şahsevəni”, 2004).

Xəyyam Mirzəzadənin 1 saylı simfoniyası və 1 saylı kvartet-ilə yanaşı, xalq mahnı və rəqs janrlarının səciyyəvi elementləri qarışıq xor və fortepiano üçün üç xor nümunəsində özünü aydın göstərir. Bu nümunələrdə milli folklorla, xalq mahnı-rəqsvari melodiyaları ilə sıx bağlılıq vardır. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqi melodikası üçün səciyyəvi olan bir sıra xüsusiyyətlər (mahnıvari başlanğıc, səsətrafi gəzişmələr üzərində qurulmuş həlim, rəvan gedişlər) diqqəti cəlb edir.

Bəstəkar yaradıcılığının II dövrünə aid qarışıq *a cappella* xoru üçün altı xalq mahnısı, simli kvartet üçün “Noraşen rəqsləri”, 2 saylı simli kvartet, solo viola üçün muğam kompozisiya tipli “Genezis” sonatası və digər əsərlərdə muğamsayağı intonasiyalar və konkret milli ladların kadensiya quruluşlarına təsadüf olunur. Bu cəhətlər həmçinin, arfa sonatası, fortepiano üçün “Ohne...” kompozisiyanın əsasını təşkil edir, muğam tipli qısa ibarələr və onların əsasında qurulmuş variantlar adı çəkilən əsərlərdə əsas yer tutur. Bəstəkarın solo klarnet üçün “Capriccio” kompozisiyasında həmçinin, musiqinin intonasiya özəyinin ümumi quruluşu və inkişafı muğamvaridir.

Öz əsərlərini milli koloritlə zənginləşdirən bəstəkar, milli intonasiyalardan cəsarətlə yararlanaraq, keyfiyyət etibarilə yeni musiqi obrazları əmələ gətirmişdir. Milli musiqinin müxtəlif janrlarına (muğam, mahnı və rəqs) müraciət etdiyi zaman, bəstəkar xalq musiqisinə özünün orijinal, xüsusi münasibətini bildirməyə cəhd göstərmişdir. Onun folklorla böyük qayğı ilə yanaşması özündən əvvəl milli folklorla müraciət edən klassiklərin (Üzeyir Hacıbəyli, Asəf Zeynalli, Səid Rüstəmov, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Fikrət Əmirov) yaratdığı özünəməxsus folklor interpretasiyasının bir növ davamıdır.

Xəyyam Mirzəzadənin musiqi dili sahəsinə gətirdiyi yeniliklər Azərbaycan musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Musiqi sənətinin demək olar ki, bütün janrlarına müraciət edən Mirzəzadənin yaradıcılığı Azərbaycan simfonik, kamera-instrumental, vokal musiqisinin inkişafında əhəmiyyətli yer tutur.

XXI fəsil

MƏMMƏD QULİYEV

(1936 -2001)



Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Əməkdar incəsənət xadimi, pedaqoq Məmməd Mehdi oğlu Quliyevin yaradıcılığı XX əsr milli musiqi mədəniyyətinin parlaq səhifələrindən biridir. Sənətkarın ən uca zirvəyə yönəlmiş musiqi dünyası orijinal dəst-xətti, daxili mürəkkəbliyi, yüksək intellektualizmi və dərin emosionallığı ilə seçilir. Milli musiqi mədəniyyətində silinməz iz qoyub getmiş M.Quliyev XX əsrin qüdrətli sənətkarı Q.Qarayevin yetişdirməsi olmuş, ondan əxz etdiyi bilikləri bütün yaradıcılığı boyu zənginləşdirmiş və daha yüksək zirvəyə qaldırmışdır.

“Altmışıncıların” istedadlı nümayəndəsi kimi o, “üslub demokratiyası” dövründə yaşamış, müxtəlif yazı texnikası və ifadə vasitələrinə müraciət etmiş, lakin özünün milli musiqiyə olan xüsusi münasibətini qoruyub saxlamışdır. Sənətkarın yaradıcılığı Azərbaycan xalqının tarixinin, məişətinin və xarakterinin özünəməxsus “ensiklopediyası” olan xalq mahnı və rəqslərinə, aşıq və muğam sənətinə söykənir. Həm mürəkkəb bədii obrazlar, həm satirik, həm də incə, dərin psixoloji obrazlarla düşünən bəstəkar muğamın əhəmiyyətli emosional-ifadəliyini və lad-intonasiya xüsusiyyətlərini, məxsusi prosessuallığını, xalq mahnıları-

nın lirik melodik aləmini, rəqs musiqisinin ritmlərini, aşığı yaradıcılığının elementlərini ustalıqla əsərlərində tətbiq edir.

M.Quliyevin zəngin musiqi irsi müxtəlif janrlarda yazılmış sənət nümunələrindən ibarətdir. Böyük-küçüklüyünə görə musiqi janrları arasında fərq qoymayan bəstəkar, qələminin toxunduğu hər iri və kiçik həcmli əsərlərində əsl peşəkar kimi çıxış edir, müxtəlif janrlara yeniliklər gətirir. Rəngarəng lirik-psixoloji, epik-dramatik, satirik obraz aləmini yaradan M.Quliyevin musiqisində janrlar geniş təmsil olunur. O, "Aldanmış ulduzlar" operası, Yeddi simfoniya, Xocalı hadisələrinə həsr olunmuş "Simfoniya-rekviyem", kamera orkestri üçün "Simfonia Domestica", "Muğamsayağı", "Aşıqsayağı", "Largo və Scertso", "Kədərli poema", violin ilə orkestr, tar ilə fortepiano, violonçel ilə kamera orkestri üçün konsertlər, çoxsaylı xor, kamera-instrumental və kamera-vokal əsərlərin müəllifidir. Yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilən bu sənət nümunələrində bəstəkar müasir musiqi dili ilə dövrün mürəkkəb hadisələri haqqında "danışır", həyatı prosesləri təcəssüm etdirir. Təsadüfi deyil ki, zamanəmizin görkəmli bəstəkarı Andrey Eşpay öz fleyta Konsertində M.Quliyevin kamera orkestri üçün pyesindən kiçik bir fraqmenti sitat şəklində səsləndirmiş və bununla onun musiqisinə olan marağını ifadə etmişdir.

1977-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində bəstəkarın, görkəmli dramaturq M.F.Axundzadənin povestinin motivləri əsasında "Aldanmış ulduzlar" satirik operası tamaşaya qoyulur. Azərbaycan xalq musiqisinin qanunauyğunluqlarını XX əsrin yazı texnikası olan dodekafoniya, müasir musiqili və meydan teatr ənənələri ilə uzlaşdıran bəstəkar milli opera janrının sərhədlərini genişləndirir və keyfiyyətə yeni bir mərhələyə ucaldır.

M.Quliyevin milli simfonizmin inkişafında mühüm rolu olmuşdur. O, simfoniya janrını kompozisiya, musiqi dili, obraz aləmi baxımından əsaslı şəkildə zənginləşdirir, konseptuallığını qoruyub-saxlayır və gərgin yaradıcılıq axtarışları hesabına bu janrın daxilində gizlənən yeni imkanları aşkar edir.

M.Quliyevin maraqlı tapıntıları sırasına "Mən – Azərbaycan" adlı Üçüncü simfoniyasını aid etmək olar. Fikrət Qocanın

sözlərinə yaratdığı bu simfoniya o, milli musiqidə ilk dəfə partituraya solo vokal və xor partiyası daxil etmişdir.

Qeyri-adi quruluşu ilə fərqlənən “Muğam” adlı Dördüncü simfoniyasında isə bəstəkar ənənəvi semantik invariantın, milli muğam janrının xüsusiyyətləri ilə yeni uzlaşma yollarını göstərir. Bu, bir daha onu sübut edir ki, spesifik düşüncə metodu olan simfonizm, müəyyən tarixi mərhələdə müasir həyatı əks etmək üçün mövcud olan milli janr, musiqi dili, forma və inkişaf prinsiplərindən daima bəhrələnir.

M.Quliyevin yaradıcılığının dəyərli hissəsini təşkil edən vokal və xor əsərləri xalqının sevincli, kədərli ovqatı üzərində köklənir. Ə.Salahzadənin sözlərinə yazılmış romansları ilə o, milli vokal musiqiyə ilk dəfə olaraq qrotesk səciyyəli obrazlar gətirir.

Xor yazısının görkəmli ustası olan sənətkarın “Şəbi-hicran”, “Lirik poema”, “Abşeron”, “Qəzəl”, “Dağlar” və s. əsərlərində Vətənə, xalqına olan məhəbbəti çox ifadəli şəkildə əks-səda tapır və poetik misraların daha təsirli səslənməsinə şərait yaradır. Bəstəkarın musiqi dünyasında poetik aləmin mənəvi gözəllikləri, təbiətinə görə nikbinlik öz əksini tapır. Həyat mənzərələrinin ruhla yoğrulmuş musiqi ifadəsi olan xor əsərləri müəllifin yaşadığı mühitdə baş verən sevincli, duyğulu hadisələrlə yanaşı, həm də qəmli anlarını təsvir edir. “Rekviyem”, “Poema-rekviyem” kimi kantatalar kədərli göz yaşlarını, yaşadığı məqamları təsirli bir şəkildə musiqiyə çevirir, insanları düşündürür, qeyri-adi hisslərin axarına salan bir enerjiyə çevirir.

M.Quliyev, dahi sələfləri Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayev ənənələrinə sadıq qalaraq, bəstəkar, pedaqoq kimi fəaliyyət göstərmiş, diqqətini milli musiqi mədəniyyətinin ən ümdə məsələlərinə yönəltmiş və onun yeni, silinməz səhifəsini yazmış böyük sənətkardır.

Məmməd Mehdi oğlu Quliyev 1936-cı il fevralın 9-da Göyçay rayonunda anadan olmuşdur. Gələcəyin bəstəkarı məktəb illərində xalq musiqisinin sevdiyi nümunələrini tarda ifa etməyə həvəs göstərmişdir. Ümumtəhsil məktəbində oxuyarkən, M.Quliyev tarda çalmağı müstəqil surətdə öyrənir. Göyçaydakı xalq sənətkarlarının məsləhətlərindən bəhrələnərək o, bu alətə elə

mükəmməl yiyələnir ki, Bakıda istedadlı uşaqlar arasında keçirilən sənət olimpiadasında mükafat qazanır. Məhz bu qədim Azərbaycan xalq çalğı aləti onu böyük musiqi sənətinə gətirir. O, Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Məktəbinin (hazırkı Musiqi Kolleci) tar sinfinə daxil olur. M.Quliyevin dərin biliklərə yiyələnmək üçün bu təhsil ocağına üz tutması olduqca cəsarətli bir addım idi, çünki həmyaşıdlarından fərqli olaraq o, yeddi illik musiqi təhsili almamışdır. Lakin Musiqi Məktəbinə rəhbərlik edən Azərbaycanın Xalq artisti Süleyman Ələsgərov və təcrübəli müəllimlər, M.Quliyevin gözəl musiqi duyumunu və bəstələdiyi mahnını tarda çalmasını bəyənir. Beləliklə o, birinci imtahan sessiyasına qədər sınaq müddətinə musiqi məktəbinə qəbul edilir. Ən böyük arzularını musiqi ilə bağlayan M.Quliyev, müəllimlərinin ümidini doğruldur, hətta tar və fortepiano üçün skerso da bəstələyir. Texnikumla paralel olaraq o, Mithət Əhmədovun bəstəkarlıq sinfində məşğul olur, S.Ələsgərovdan vaxtaşırı məsləhətlər alır. Bu təhsil ocağını 1956-cı ildə tar sinfi üzrə fərqlənmə diplomu ilə bitirir, hətta tar və orkestr üçün konserti ilə bitirir.

1958-ci ildə gənc musiqiçinin həyatında çox mühüm bir hadisə baş verir: o, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlər Konservatoriyasına qəbul edilir, həm də zamənəmizin qüdrətli sənətkarı SSRİ Xalq artisti Q.Qarayevin bəstəkarlıq sinfinə. Tar ifaçılığı üzrə təhsilini davam etdirməyən M.Quliyev öz seçimində yanılmaz, çünki böyük müəlliminin qayğısı ilə əhatə olunur və əsl bəstəkar kimi formalaşır. Q.Qarayevin şəxsiyyətindəki özünəməxsus insani və bədii “cazibə” M.Quliyevə güclü təsir göstərir, musiqi sənətinin əsas ideya və məqsədlərini anlamağa kömək edir. Konservatoriyada oxuduğu təhsil illərində istedadı sınaqdan çıxır və yetkinləşir. Bu zaman o, çoxsaylı problemlərlə rastlaşır. Lakin buna baxmayaraq, dövrün ab-havasını onu ağışuna alır, hökm sürən yenilik hissi, yaradıcılıq mühiti M.Quliyevə də sirayət edir.

Gənc musiqiçi öz qarşısında müxtəlif məqsəd və vəzifələr qoyur. O, Azərbaycan xalq musiqisinin sirlərini dərinləndirərək edəndən sonra, dünya musiqi mədəniyyətinin incilərini öyrənir. Bu, onun bədii zövqünün, musiqi təfəkkürünün sürətlə inkişaf

etməsinə təkan verir. Təsadüfi deyil ki, bu zaman yazdığı bəzi əsərlər maraqlı yaradıcılıq nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir. M.Quliyevin kvartet üçün "Variasiyalar"ını xüsusilə bəyənən Q.Qarayev: "Səni əsl bəstəkar edəcəyimi söz vermişdim və öz sözümlün üstündə durdum", fikrini söyləyir.

Sonrakı illərdə müəllimi Q.Qarayev onun çətinlikləri barədə xəbər tutur və M.Quliyevin "böyük istedadına və musiqiyə olan səmimi məhəbbətinə inam" hissi olduğuna görə, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqındakı kabinetinin açarını ona verir. Gənc bəstəkar hər gün iş vaxtından sonra, müəlliminin royalı arxasında çalışır. "Biz tələbələr bilirdik ki, Qara müəllim heç vaxt öz köməyini, məsləhətini, dəstəyini əsirgəməz. Yəni əsərimizi müəllimimizə göstərməkdən çəkinmirdik. Çünki o, heç vaxt öz fikrini diqtə etmirdi. Əksinə, yeni axtarışlara sövq edərək sərbəst yaradıcılıq seçiminə yol açırdı. Bunu mən həmişə hiss etmişəm – istər tələbəlik vaxtı, istər müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoyarkən, istərsə də artıq tanınmış bəstəkar olarkən"¹.

Q.Qarayevin sinifində o, əsl professional bəstəkar kimi formalaşır, həyatı musiqi obrazları ilə əks etmək bacarığına yiyələnir. M.Quliyev 1963-cü ildə Birinci simfoniyası ilə konservatoriyanı bitirir. Bu, sənətdə öz yolunu axtaran gənc bəstəkarın ilk irihəcmli əsəri idi. Dövlət imtahan komissiyası tərəfindən yüksək qiymət alan simfoniya orijinal obraz aləmi, aydın musiqi dili, əlvan orkestr boyaları ilə seçilir. Əsər 1965-ci ildə "Zakavkaziya baharı" musiqi festivalında ifa olunur və rəğbətlə qarşılanır.

Konservatoriyanı bitirən M.Quliyev, sonrakı on beş il ərzində Q.Qarayevin başqa tələbələrlə dərslərini diqqətlə izləyir, tövsiyyələrinə qulaq asır. Görkəmli sənətkar da öz növbəsində çox sevdiyi bu gəncin uğurlarına sevinir, "o, mənim hər zaman axtarışda olan ən istedadlı tələbəmdir" söyləyir.

60-cı illərin sonunda M.Quliyev müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələyir və bu nümunələr onun həyatında yeni yaradıcılıq mərhələsinin başlanğıcından xəbər verir. Yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilən və musiqi ictimaiyyətinin diqqətini özünə cəlb edən

¹ Quliyev M. Unudulmaz ustadım – Qara müəllim \ Qara Qarayev tələbələrinin xatirində. – Bakı, 2009, s. 76.

əsərlər Ümumittifaq müsabiqələr, Bəstəkarlar İttifaqının qurultay və plenumlarında uğurla səslənir və Azərbaycan musiqisini layiqincə təmsil edir. Təsədüfi deyil ki, 1966-cı ildə gənc bəstəkar SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının üzvi seçilir.

Sonrakı onillik ərzində M.Quliyev bir çox maraqlı əsərlər yaradır və özünü istedadlı, əsl peşəkar bəstəkar kimi təsdiq edir. Opera, simfoniya və konsert janrlarında axarışlar aparır, lakin kamera musiqi sahəsini də unutmur, bir-birinin ardınca maraqlı nümunələr yazır. Təsədüfi deyil ki, M.Quliyevin 1969-cu ildə keçirilən SSRİ bəstəkarlarının IV qurultayında səslənən simli Kvarteti fərdi üslub xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir. M.Quliyev bu janrın spesifikasiyasını gözəl duyan, yığcam və ifadəli səslənməsi ilə seçilən əsər yazmaq bacarığını nümayiş etdirirdi. Böyük müvəffəqiyyətlə səslənən əsər, bir sıra məşhur kollektivlərin – S.Prokofyev adına kvartetin, M.İ.Qlinka adına kvartetin repertuarına daxil olur. “Çox güman ki, fikrin xüsusi intizamını və üsullarını tələb edən kvartet janrına müraciəti M.Quliyevin bədii cəhətdən formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır”¹.

1968-ci ildə M.Quliyev İkinci kamera simfoniyasını ictimaiyyətə təqdim edir. Simli alətlər ilə fortepiano üçün nəzərdə tutulan bu əsər ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında səslənir. Müharibə illərində atasını itirən M.Quliyev, İkinci Dünya müharibəsi haqqında düşüncələrini bu simfoniya əks etdirir.

1971-ci ildə onun Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənc bəstəkarların yaradıcılığına həsr olunmuş plenumunda bir neçə əsəri səslənir. Bu nümunələr M.Quliyevi ən ciddi yaradıcılıq vəzifələrini həll etməyə qadir olan bir sənətçi kimi səciyyələndirir. Onların sırasında kamera orkestri ilə violonçel üçün Konsert, Üçüncü simfoniya, nəfəs və zərb alətləri üçün Nonet əsərləri var idi. Özünün milli koloriti və kəskin musiqi dili ilə seçilən əsərlər dinləyicilərin böyük marağına səbəb olur.

Müxtəlif əsərlərində ənənəvi janrlar haqqında adi anlayışları “dağıtmağa” can atan M.Quliyev 1970-ci ildə Xalq şairi Fikrət Qocanın sözlərinə Üçüncü “ Mən – Azərbaycanam” adlı simfo-

¹ Габай Ю. Обманутые звезды // Советская музыка. – 1978, №8, с. 55.

niyasını bəstələyir və milli musiqinin bu qolunda ilk dəfə olaraq vokal tətbiq edir.

Bundan başqa bu illər o, böyük simfonik orkestr üçün “Tən-tənəli Konsert-Üvertüra”, kamera orkestri üçün “Larqo” və “Scherzo” (1972), orkestr “Novellalar”ını, qeyri-adi tərkiblər – fleyta-pikkolo ilə kontrabas, qoboy ilə bas-klarnet üçün sonatalarını bəstələyir.

1976-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlarının Plenumundan sonra təşkil olunmuş konsertdə M.Quliyevin fortepiano üçün “Kitab” (20 pyesdən ibarət “Albom”) adlı silsiləsi səslənir.

İllər ərzində müxtəlif janrlarda yaratdığı əsərlər onun professional səviyyəsinin atımasından xəbər verir. Bəstəkarın o dövr üçün səciyyəvi olan dəst-xəttinin bəzi xüsusiyyətləri – parlaq, təzadlı obraz aləminin toqquşması, vahid dramaturji inkişaf xətti, xalq məqam elementlərin sərbəst tətbiqi sonradan opera janrında inkişafını tapır. 1977-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində “Aldanmış ulduzlar” opera-satirası tamaşaya qoyulmuşdur. Bu səhnə əsəri özündə dram teatri, balet və pantomima cizgilərini birləşdirmişdir. Əsərin janr diapozonunu genişləndirməyə çalışmaqla, müəlliflər operada qədim milli teatr formalarını, bayramlarda meydanlarda göstərilən “Qaravəlli” tamaşaları ənənələrini canlandırmağa cəhd göstərilir. Bu “teatrda teatr” forması xalq komik nağıllarının, oxşamalarının və teatr tamaşalarının ən müxtəlif personajlarını operaya daxil etməyə imkan verir.

Sənətkar-psixoloq, bədii formanın, orkestrləşdirmənin, harmoniyanın və polifonik yazının mahir ustası kimi M.Quliyevin çoxcəhətli məziyyətləri onun simfoniylərində son dərəcə parlaqlığı ilə özünü büruzə verir. Dördüncü “Muğam” (1984) və Beşinci simfoniylərini (1985) yazmaqla o, yaradıcılığında ümumiləşdirilmiş, fəlsəfi obrazların aparıcı rolunu möhkəmləndirir. Hər iki əsərin musiqisində milli musiqi xüsusiyyətləri, incə intellektuallıq və yüksək lirika hökm sürür. Ciddi intonasiya inkişafının sərt məntiqi burada əsas prinsipdir. Bununla yanaşı, bəstəkar hər bir əsər üçün özünəməxsus musiqi-dramaturji konsepsiya tapmışdır.

Ümumiyyətlə, 80-ci illər bəstəkarın yaradıcılığının mühüm, məhsuldar dövrüdür. Bu zaman o müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələyir: kamera orkestri üçün “Aşıqsayağı” və “Muğamsayağı” (1981), violin ilə orkestr üçün Konsert (1981), fortepiano üçün “Beş pyes” (1983), R. Rzanın və A.Sadıxzadənin sözlərinə “Məhəbbət haqqında” vokal silsilə (1983), Hüseyn Cavidin sözlərinə solist, xor və simfonik orkestr üçün “Bizim dağlar” adlı oratoriya (1984) və s.

Bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı “Beş pyes”i isə ilk dəfə 1980-ci ildə Moskvada səslənir¹. Həmin il bəstəkar Finlandiyada yaradıcılıq ezamiyyətində olur və burada keçirilən Beynəlxalq festivalda bu fortepiano miniatürləri dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanır.

“Aşıqsayağı” və “Muğamsayağı” əsərləri orijinal tərkib - simli orkestr, iki fleyta, iki qoboy və fortepiano üçün yazılmışdır. Hər iki əsər ilk dəfə 1981-ci ildə Bakıda, “Aşıqsayağı” isə 1982-ci ildə Moskvada, Azərbaycan Kamera Musiqi Festivalı çərçivəsində böyük müvəffəqiyyətlə ifa olunur.

1981-ci ildə Rusiyada keçirilən “Osetiya yazı” festivalında iki Azərbaycan bəstəkarı – M.Quliyev və Ə.Əzizovun müəllif konsertləri keçirilir. Bu konsertlərdə M.Quliyevin orkestr üçün bəzi əsərləri, səs ilə orkestr üçün “İki Azərbaycan mahnısı” dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanır.

M.Quliyev simfonik musiqinin müxtəlif janrları üzərində illər boyu işləyir, təkrara yol verməmək məqsədi ilə yeni bədii formalar axtarır. Çox zəngin ifadə palitrası sənətkara fəlsəfi ümumiləşdirmələrə nail olmağa, incə psixoloji ştrixlər verməyə, həm də həyatın bir çox hadisələrini gözəl boyalarla ifadə etməyə imkan yaradır. Təsadüfi deyil ki, 90-cı illərdə o, yenə simfoniya janrına müraciət edir. Altıncı və Yeddinci “Xəmsədən damlalar” simfoniyları, Xocalı hadisələrinə həsr olunmuş “Simfoniya-rekviyem”, kamera orkestri üçün “Simfonia Domestica”, 20 yanvar şəhidlərinə həsr olunmuş simfonik “Rekviyem” əsərləri-

¹ “Beş pyes” silsiləsi “Sovet bəstəkarlarının fortepiano pyesləri” toplusunda nəşr olunmuşdur \ \ Фортепианные пьесы советских композиторов. — М., Музыка, 1981.

ni bəstələyir. Müasir dövrün emosional və fəlsəfi fikrini ifadə edən bu sənət nümunələrində, özünü ətraf mühitin, gerçəkliyin ayrılmaz bir hissəsi kimi dərk etmiş müdrik insanın dərin düşüncələri əks olunur. Bu əsərlər dramaturji cəhətdən əsaslandırılmış təzadlar, tematik materialın məharətlə edilmiş transformasiyaları, orkestr palitrasının rəngarəngliyi ilə seçilir.

M.Quliyevin Altıncı simfoniyası Azərbaycan tarixinin ən qanlı səhifələrindən biri olan 20 yanvar 1990-cı il hadisələrinin təəssüratı altında yazılmışdır. Mürəkkəb obraz-emosional aləmi ilə seçilən əsər muğam-dəstgah üçün səciyyəvi olan inkişaf prinsipinə dayaqlanır. Bu, orkestr, ritm, faktura, intonasiya variantlığı, musiqinin məxsusi gərgin inkişafında özünü ifadə edir. Fəciəvi mövzunun musiqidə təcəssümü olan M.Quliyevin Altıncı simfoniyası bu janrın dramatik yönünün parlaq ifadəsidir.

1993-cü ildə bəstəkar dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 850 illik yubileyi ilə bağlı Yeddinci "Xəmsədən damlalar" simfoniyasını yazır. Yaradıcılığı ərzində o, şair-mütəfəkkirin obrazı və zəngin poetik aləminə dəfələrlə müraciət etmişdir. Bu əsərlər sırasında "Nizami haqqında dastan" *a cappella* xorunu (sözləri A.Salahzadə); Nizaminin sözlərinə soprano və simfonik orkestr üçün "Qəzəl" və iki fleyta, fortepiano ilə simli orkestr üçün "Lirik poema"sını xatırlamaq olar.

Dörd hissədən ibarət Yeddinci simfoniyanın obraz aləmi "Xosrov və Şirin", "İsgəndərnamə" və "Sirlər xəzinəsi" poemaları əsasında yazılmışdır. Bəstəkar nəzərdə tutulan proqramı çox ümumiləşmiş şəkildə göstərir və musiqi dili baxımından mürəkkəb əsər yaradır. Simfoniyanın tematizmi bir rüşeymdən, "bir damladan" formalaşır, bu da həm obraz aləmi, həm də musiqi materialının "damla-damla" yığılmasında özünü ifadə edir.

M.Quliyevin Yeddi simfoniyası milli musiqi mədəniyyətinin dəyərli hissəsi olaraq, dövrün emosional, fəlsəfi fikrini ifadə edir. Bu əsərlərin musiqisində müasir dünyamızın səs mühiti, bədii nailiyyətləri öz əksini tapır. Yaradıcı axtarışlar prosesində bəstəkar orijinal kompozisiya strukturlarının, klassik simfonik musiqi ənənələrinin xalq musiqisinin xüsusiyyətləri ilə üzvi sintezinə nail olur. Belə əsərlərdən biri, İnsan Hüquqları Bəyanna-

məsinin 50 illiyi münasibətilə BMT-nin keçirdiyi bəstəkarlıq müsabiqəsində laureat adına layiq görülmüş, insanlara böyük məhəbbətlə və ürək yanğısı ilə aşılانmış “Kədərli musiqi”dir.

Görkəmli bəstəkar musiqinin hər hansı janrında qələmə aldığı əsərin musiqi ictimaiyyəti tərəfindən necə qarşılanacağı haqqında düşünür. Bu cəhət sənətkarın vətənpərvərlik ruhu ilə aşılانan bütün əsərlərində xüsusilə özünü göstərir.

M.Quliyev, böyük bəstəkar və nadir şəxsiyyət olmaqla yanaşı, həm də gözəl pedaqoq idi. O, əsl sənətkar və vətəndaş kimi, gələcək nəsillər qarşısında məsuliyyətini başa düşmüş və 30 ildən artıq bir müddət ərzində pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olmuş, A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Kollecinə alətşünaslıq, dirijorluq fənlərini tədris etmişdir.

M.Quliyev həyatının son anlarına qədər sənətinə olan münasibəti ilə, təvazökarlığı və xeyirxahlığı ilə başqalarından seçilirdi. Qəlbi doğma vətəni ilə döyünən, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı naminə çalışan M.Quliyev 2 oktyabr 2001-ci ildə, 65 yaşında vəfat edib.

Simfonik yaradıcılığı

M.Quliyev XX əsrin II yarısında milli simfonik musiqiyə yeni nəfəs gətirmiş, müasirliyin taleyüklü məsələlərini mürəkkəb simfonik əsərlərdə təcəssüm etdirmiş bəstəkardır. Bu əsərlər sırasındа sənətkarın yeddi simfoniya, Xocalı hadisələrinə həsr olunmuş “Simfoniya – rekviem”, “Simfoniyyə”, “Çağırılار”, “Bayram marşı”, “Romantik poema”sını xatırlamaq lazımdır.

Yaradıcılıq yolunun müxtəlif mərhələlərində simfonik janra müraciət edən M.Quliyev müasir təməyyüllər və xalq musiqisinin ənənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnir, milli musiqi tarixində ilk dəfə olaraq “Mən – Azərbaycanam” adlı vokal-xor simfoniyasını yaradır.

Müstəqil fəaliyyətə başladığı 60-cı illərdə M.Quliyevin simfonik dəst-xəttinin formalaşmasına müəllimi Q.Qarayevin simfonik ənənələri, görkəmli sənətkarın bu zaman səslənən III simfoniyasının, violin ilə simfonik orkestr üçün Konsertinin böyük

təsiri olmuşdur. Təbii ki, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynayan bu sənət nümunələrindən sonra yazılan bir çox əsərlərdə Q.Qarayev musiqisinin güclü əks-sədasını eşitmək heç də çətin deyil. Öz müəllimindən irsən böyük missiyanı qəbul edən M.Quliyev simfoniylərində mürəkkəb fəlsəfi problemləri, insan gəlbinin ən incə çalarlarını təcəssüm etdirir. 70-ci illərdə yazdığı əsərlərdə o, müasirlərindən fərqlənən, fərdi dəst-xətti olan bəstəkar kimi çıxış edir. Simfonizmin konfliktli, intellektual-psixoloji şəxsinə meyil göstərən bəstəkar, dünya və milli simfonik musiqidə qərar tapmış dramaturji prinsiplərdən yaradıcı şəkildə bəhrələnir. Bu xüsusiyyət yeddi simfoniyanın hər birində ənənəvi silsilənin yeni quruluş, obraz aləmi, dramaturgiya prinsiplərində özünü biruzə verir. Otuz il ərzində yazılan bu əsərlər mərhələ xarakterini daşıyır, sənətkarın axtarışlarını, ümumi yaradıcılığının təkamül və inkişafını özündə əks edir.

M.Quliyevin simfonik yaradıcılığında proqramlı əsərlər əsas yer tutur. Proqramlılığa meyil göstərən sənətkar, iri və kiçik həcmli simfonik əsərlər bəstələyir, simfoniya, marş, konsert, poema kimi janrlara müraciət edir. Sənətkar üçün proqram, əks-səhə hallarda musiqi fikrinin inkişafına təkan verən əhəmiyyətli amil rolunu oynayır. Bəstəkarın simfonik əsərləri üçün hər hansı bir süjetin ardıcıl surətdə, təfəsilatı ilə açılması yox, məzmunun ümumiləşmiş şəkildə əks etdirilməsi daha səciyyəvidir. Ədəbiyyata müraciət etdiyi zaman da, məsələn “Xəmsədən damllar” VII simfoniyasında, sənətkar ədəbi əsərin əsas ideyası və ümumiləşmiş məzmununu musiqidə göstərir. O, simfoniya - həyatı bütün ziddiyyətləri ilə əks etdirməyə qadir bir janr kimi yanaşır, mövzu və obraz aləmi baxımından zənginləşdirir. Kamil və mütənasib forma hissiyatı ilə fərqlənən simfoniyalarda sənətkar əbədi mövzuları musiqidə canlandırır, zamanəmizin nəbzini, gərgin ritmini göstərməyə nail olur.

M.Quliyevin 1963-cü ildə yazılmış diplom işi – I simfoniya (C dur) böyük simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulmuş dörd hissədən ibarət əsərdir. İlk dəfə 1965-ci ildə “Zaqafqaziya baharı” festivalında müvəffəqiyyətlə səslənən simfoniyanın birinci hissəsi bu janr üçün səciyyəvi olan sonata formasında yazılıb və

geniş giriş hissəsi ilə başlayır. Əskildilmiş seksta, kiçik tersiya və təmiz kvinta intonasiyaları üzərində qurularaq o, birinci hissəsinin dinamik xarakterli əsas partiyasının melodik özəyini təşkil edir. İkihissəli reprizalı formada yazılan köməkçi partiya isə kədərli xarakteri ilə seçilir. Bir neçə inkişaf dalğasından ibarət işlənmə şöbəsində mövzular sanki bir-birinə yaxınlaşır və lakonik repriza ilə əvəz olunur. Həyatsevər əhval-ruhiyyəli bu şöbədə əsas və köməkçi partiyalar C dur tonallığında səslənir.

İkinci hissə – mürəkkəb üçhissəli formada yazılan cəld, oynaq mövzu ilə başlanan skersodur. Onun kənar hissələri sadə üç hissəli formadadır və tonal, metroritmik rəngarəngliyi, klaster və mürəkkəb akkordlar vasitəsilə ilə əldə olunan sonor effektləri ilə fərqlənir.

Simfoniyanın mürəkkəb üçhissəli formada yazılan üçüncü hissəsi nəcib lirik-fəlsəfi aləmin təcəssümü ilə diqqəti cəlb edir. Burada gənc bəstəkarın tematizmlə işləmək bacarığı, orkestr səslərinin qənaətli istifadəsi, onların tədricən genişlənməsi və linear şəkildə birləşməsi xüsusiyyətləri özünü göstərir.

M.Quliyev Birinci simfoniyanı bayram əhval-ruhiyyəli rondo-sonata formasında yazılan finalla bitirir. Onun intonasiya aləmi əsərin birinci hissəsinə olduqca yaxındır və sonata-simfonik silsilənin tematik bitkinliyini təmin edir. Bəstəkar burada da klaster, ostinato, ritmik, orkestr rəngarəngliyi, səslərin polifonik linear xətlərə birləşməsi kimi xüsusiyyətlərdən istifadə edir. Lakin Birinci simfoniya "müəyyən bilik və təcrübəyə baxmayaraq, o, milli mənliliyini göstərməyə can atmır"¹.

Beləliklə, M.Quliyevin Birinci simfoniya səsləndiyi gündən özünün konflikt- dramatik və dərin lirik yönümü ilə diqqəti cəlb edir. Bu əsərdə tətbiq olunan bəzi xüsusiyyətlər bəstəkarın sonrakı simfonik üslubunun ayrılmaz hissəsinə çevrilir.

M.Quliyevin II "Antivoyennaya" ("Müharibəyə qarşı") adlı simfoniya 1968-ci ildə yazılmışdır və ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlarının Üçüncü qurultayında Dövlət Kamera Orkestri tərəfindən səslənmişdir. Dərin ideya məzmunu, tematizm və tembr

¹ Ханкишиева К. Симфоническое творчество Мамеда Кулиева. - Баку, 2017, с. 41.

rəngarəngliyi ilə seçilən əsər, fortepiano və simli orkestr üçün nəzərdə tutulub. Müəllif simfoniyanı belə adlandıraraq əvvəlcədən onun obraz-emosional aləmini müəyyənləşdirir. O, ardıcıl şəkildə müharibə dövrünün hadisələrini üçhissəli kompozisiyada fəal, kədərli, dramatik musiqi obraz aləminin vasitəsilə yaradır.

II simfoniya bəstəkarın yenilənmiş musiqi üslubu diqqəti cəlb edir. Sonata-simfonik silsilə üçün ənənəvi birinci hissəni M.Quliyev asta “Andante” ilə əvəz edir. Azad sonata formasında yazılan əsərin başlanğıcını iki obraz – dərin lirik və bir qədər qorxunc dramatik aləmin ekspozisiyası təşkil edir. Onların dinamik inkişafını bəstəkar polifonik vasitələr və variantlıq prinsipi ilə əldə edir, bu da musiqi obrazlarının məntiqini tədricən dəyişir. Fəciəvi obraz aləmi homofon-harmonik üslubda yazılan lirik mövzu ilə ardıcılılaşır. Geniş işlənmə şöbəsi əsas partiya üzərində qurulur və əskilmiş repriza ilə tamamlanır.

Simfoniyanın kədərli ikinci hissəsi yenə də asta tempdə səslənir və özünün kiçik, lakonik üçhissəli forması, “ağlayan” sekunda intonasiyaları ilə diqqəti cəlb edir. Əsər sonata formasında yazılan təntənəli xarakterli finalla tamamlanır.

Beləliklə M.Quliyev II simfoniya müharibə mövzunu özünəməxsus şəkildə təfsir edir, atonal musiqi daxilində pantonal xüsusiyyətləri, yəni milli intonasiya və lad təfəkkürünün elementlərini, aşiq instrumental ifadəliliyi üçün səciyyəvi cizgilərin tətbiqi vasitəsi ilə bu janrın yeni növünü yaratmağa çalışır.

1971-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında gənc bəstəkarlara həsr olunmuş plenumda M.Quliyevin violonçel ilə kamera orkestri üçün Konserti səslənir. Özünəməxsus milli çaları ilə seçilən bu əsərdə bəstəkar “xalq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini transformasiya edərək, müasir lüğətin təsiri altında zənginləşdirir...Beləliklə, “yallı” rəqsinin ritmləri qrotesk səslənmə əldə edir, yenilənmiş, muğam-improvizəli və aşiq ritm-intonasiyaları isə kəskin şəkildə səslənir”¹.

M.Quliyevin violonçel Konserti, onun simfonik əsərləri və ümumiyyətlə, simfonik təfəkkürü ilə sıx bağlıdır. Bəstəkar solist

¹ Касимова С. Мамед Кулиев \\\ Музыка республик Закавказья. – Тбилиси: Хелобнева, 1975, с. 163.

və orkestr partiyaları arasında olan yaxınlığı özünəməxsus şəkildə həll edir. O, violonçelin zəngin virtuos imkanlarını, məlahətli səslənməsini kamera orkestrinin tembriləri ilə uzlaşdırır. Adətən violonçel məlahətli musiqi aləti kimi çıxış edir və M. Quliyevin onun bu xüsusiyyətindən istifadə edərək, violonçel partiyasının intonasiyalarını kəskinləşdirir. Konsert janrının qanunauyğunluqlarını düzgün ifadə edən bəstəkar, violonçelin tembr, registr, texniki imkanlarını yeni səpkidə işıqlandırmağa nail olur.

Bəstəkarın “Mən – Azərbaycanam” adlı III simfoniyası 1970-ci ildə yazılmışdır və o dövr üçün səciyyəvi olan “janrlararası” axtarışların parlaq bəhrəsidir. Xanəndə-qadın, solistlər, xor və böyük simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulmuş simfoniyanın poetik mətnini Xalq şairi Fikrət Qocanın şeirləri təşkil edir. Bu əsər Azərbaycan musiqisində ilk vokal simfoniya olaraq, “Vətən mövzusunun stereotipindən, saxta pafosdan uzaq bədii həlli ilə diqqətəlayiqdir”¹.

Üç hissəli silsilə formasında yazılan simfoniya bu janrının yeni yozumu ilə seçilir, bəstəkarın doğma yurdunun keçmişi və bu günü haqqında fikirlərini əks etdirir. Əsərdə diqqəti cəlb edən məqamlar sırasında vokal və instrumental başlanğıcın tarazlığı, əvvəlki simfoniya olduqca kimi ilk iki hissəsinin asta tempdə səslənməsi və cəld finalla tamamlanması, qeyri-ənənəvi musiqi formalarına müraciət, musiqinin poetik mətndən asılı olaraq emosional dəyişkənliyi və mikrotematizmdir. İlk dəfə olaraq bu simfoniya bəstəkarın milli musiqi təfəkkürü tam şəkildə özünü ifadə edir, lakin sənətkar heç bir həqiqi xalq və ya muğam melodiyasından sitat gətirmir, onların səciyyəvi xüsusiyyətləri əsasında orijinal musiqi tematizmini yaradır. Bəstəkar muğam janrı, ağı və lirik xalq mahnılarının səciyyəvi elementlərini F. Qocanın “bayatı”lar janrında yazılan poetik mətni ilə uzlaşdırır və orijinal obraz-emosional mühit yaradır. Maraqlıdır ki, I hissədə mövzuların əsasını altı xanəli bir intonasiya özəyi təşkil

¹ Ханкишиева К. Симфоническое творчество Мамеда Кулиева. – Баку, 2017, с.62.

edir və onun variant dəyişkənliyi nəticəsində əsərdə monodramaturgiya prinsipi formalaşır.



Xanəndənin patiyasında ilk intonasiya qorunur, lakin xor və orkestrdə tədricən dissonans xətlərin linear birləşməsi özünü göstərir. Tədricən musiqidə gərginlik artır və cello alətinin kəskin interval sıçrayışları üzərində qurulan geniş solo epizodu ilə qəflətən kəsilir. I hissənin sonrakı inkişafında M.Quliyev orkestr partiyasını bir qədər “canlandırır”, xordan isə sonor effekt yaratmaq üçün istifadə edir.

Üçhissəli forma Andante tempində yazılan ikinci hissə on iki səsli xromatik mövzu ilə başlanır. Quruluşuna görə dodekafon seriyani xatırladan mövzu ritmik və intonasiya kəskinliyi ilə fərqlənir, ardınca isə baritonun solo epizodu səslənir. Bəstəkar orta hissədə yalnız orkestrin rəngarəng çalarından istifadə edir, ritm və fakturanın tədricən mürəkkəbləşməsi prinsipinə əsaslanır. Ümumiyyətlə, bu hissədə M.Quliyev dalğavari inkişaf prinsipi ilə muğam sənətinin ab-havası, improvizə mahiyyətini yarada bilir.

Təntənəli üçüncü hissə musiqi dramaturji xüsusiyyətləri, parlaq təzadlar və milli çalarına görə simfoniyanın ilk iki hissəsindən fərqlənir. Final “Mən – Azərbaycanam” adlı seir üzərində qurulur, onun kəskin intonasiyalı kənar hissələri xor və simfonik partiyanın ardıcılılaşmasından ibarətdir. Əsərdə ilk dəfə olaraq bəstəkar milli musiqinin xüsusiyyətlərindən belə geniş şəkildə bəhrələnir. Burada xüsusilə ostinato prinsipinin özünəməxsus istifadəsi, milli janr elementlərinin, arxaik intonasiya ibarələrin tətbiqini xatırlamaq lazımdır. Simfoniyanın sonunda M.Quliyev birinci hissədə qadın xanəndənin ifasında səslənən kədərli mövzunu təkrar edir, bu da əsərin intonasiya mənzərəsinin vahid xarakterini yaradır və xüsusi dramaturji məna kəsb edir. “Bəstəkar simfoniyanın finalında mövzunun intonasiya-ritmik simasını dəyişmədən, mahiyyətini qoruyub saxlayır, lakin bu mövzu-ağı

tamamilə başqa cür səslənir. O genişlənir (10 xanəyə qədər), daha oxunaqlı və cəld xarakter əldə edir, bu da simfoniyanın sakit tamamlanan xarakteri ilə üzvü surətdə üst-üstə düşür”¹.

Beləliklə, M.Quliyev yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı üç simfoniya özünü orijinal düşüncəli, simfoniya janrında axtarırlar aparan bir bəstəkar kimi təqdim edir. Bu əsərlərdə əldə olunan “təcrübə” sonrakı simfoniyalarda özünü büruzə verir.

Bəstəkarın IV “Muğam” adlanan simfoniyası 1984-cü ildə böyük simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Sənətkarın əsas nailiyyətlərindən biri olmaqla yanaşı, o həm də Azərbaycanda simfoniya janrının tipoloji modellərinin zənginliyini nümayiş etdirir. “Müəllif əsəri “Muğam” adlandıraraq bədii məqsədini əvvəlcədən müəyyənləşdirir. Muğam ladinin konkretləşdirilməməsi heç də təsadüfi deyil: bəstəkar ilk əvvəl Azərbaycan musiqisinin məqam-muğam sisteminin kökündə duran qohumluq əlaqələrini “tədqiqə” məruz qoyub, səylərini müxtəlif məqamların həm fərqli, həm də ümumi cəhətlərini aşkarlamaq istiqamətinə yönəldir”².

1984-cü ildə ifa olunan “Muğam” simfoniyası birhissəli kompozisiyadır və bəstəkar burada müxtəlif muğamların intonasiyaları ilə yanaşı, “Yanığ Kərəmi” aşığı havası və “Şalaxo” rəqsinin melodiyasından bəhrələnir. Əsərdə muğamın ənənəvi obraz, forma, lad rəngarəngliyi, muğamsayağı dalğavari sərbəst inkişafı, simfoniya janrı üçün səciyyəvi olan vahid musiqi-dramaturji xətti, təzadlılıq kimi xüsusiyyətləri parlaq kulminasiyanı hazırlayır.

Giriş və nisbi olaraq üç şöbədən ibarət simfoniya variant inkişaf metodu üstünlük təşkil edir, bu da təbii ki, muğam prinsiplərinin tətbiqi ilə əlaqəlidir. Variantlılıq bütün musiqi toxumasına nüfuz edir, obrazların təşəkkül məntiqini dəyişir.

Simfoniya Çahargah muğamının intonasiyaları üzərində qurulan giriş bölməsi ilə açılır. Çağırış intonasiyasının əsasını yuxarıya doğru inkişaf edən üç səs və tonika ətrafında gəzişmə təşkil edir. Onların əhəmiyyəti təntənəli səslənən valtorna və tru-

¹ Ханкишиева К. Симфоническое творчество Мамеда Кулиева. – Баку, 2017, с. 62.

² Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. – Bakı, 1999, s. 71.

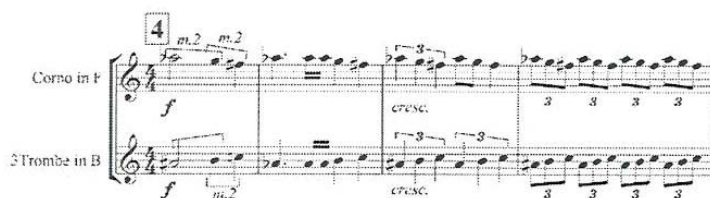
balaların unisonu ilə vurğulanır və sanki teatr tamaşasının başlanmasından xəbər verir. Epigraf xarakterli bu mövzu bütün orkestrin səslənməsi ilə zirvə nöqtəsinə çatır, “dərhal sonra tezis vibraton və nakusun (campane) tembrindəki irreal səslənməsinin (təcrid anı) başlanğıc obrazları üz-üzə qoyulması, ümumən, əsərin dramaturji inkişafı üçün səciyyəvi kəskin təzadları müjdələyir”¹. Eyni zamanda, burada parlaq sonor effekt yaranır ki, simfonianın sonunda o daha da genişlənir.



Girişdən sonra muğam improvizasiyasını xatırladan və bir neçə inkişaf dalğasından ibarət bölüm başlanır. Onun inkişafı maraqlı lad modulyasiyaları, kulminasiya, orkestr çalarları ilə bir-birindən fərqlənir. İlk dalğa muğamın mayə şöbəsinə xatırladır və tonika ətrafında melodik gəzişmə yolu ilə valtorna və trubaların səslənməsinə qətib çıxarır. Əks tərəfə inkişaf edən melodik xətlər nəinki üst-üstə düşmür, hətta iki dəfə aydın eşidilən böyük sekunda təşkil edir.

Belə inkişaf metodundan bəstəkar sonra da yararlanır və kəskin ikisəsli intonasiya xətti çox ekspressiv emosional mühit yaradır.

¹ Ханкишиева К. Симфоническое творчество Мамеда Кулиева. — Баку, 2017, с. 96.



Burada ostinato xarakterli ritmik dönmə, bəzi nəfəs alətlərində tremolo və orkestr pedalı, simlilərin arpedjio passajları musiqi prosesinin dinamik inkişafını təmin edir.

Yeni inkişaf dalğası şur ladına modulyasiya və lirik obraz aləminin formalaşması ilə bağlıdır. Bəstəkar registr, tembr, ritmik və faktura imkanlarından istifadə edərək, tematizmi yeniləşdirir.

Simfoniyanın Allegretto şöbəsi orta bölmə funksiyasını daşıyır, fortissimo və litavların ilk intonasiya dönümünün variant inkişafı üzərində qurulur.



Bəstəkar burada iki həqiqi xalq melodiyası – “Yanığ Kərəmi” və “Şalaxo”-nın intonasiya, ritmik və ümumiyyətlə, janr başlanğıcının vasitəsilə xalq musiqisinin orijinal abu-havasını yaradır. Xüsusi dinamik inkişafı ilə seçilən əsərin bu bölməsi müxtəlif ostinato laylarının və maraqlı çoxsəsli imitasiyaların birləşməsindən formalaşır.

IV simfoniya melodik xətlərin əlvan orkestr boyalarında səslənməsi, xalq ifaçılığı üçün səciyyəvi elementlərin orkestr vasitəsilə canlanması, solo tembrlərin geniş tətbiqi, harmoniyada mürəkkəb sonor effektlər və klasterlər maraqlı ab-hava yaradır. Eyni zamanda əsər ritmik zənginliyi, müəyyən rəqs ritmo-formulasının variantlığı və onun leytritmə çevrilməsi ilə diqqəti cəlb edir.

Əsərin koda bölməsinə təsadüf edən kulminasiyada M.Quliyev ümumi emosional gərginliyi artırmaq məqsədi ilə yeddi əsas Azərbaycan məqamını bir yerə toplamağa çalışır və “əsinin bədii tərəfinə xələl gətirib onu, şübhəsiz, çox maraqlı, diqqətəlayiq, lakin eksperiment çərçivəsindən kənara çıxmayan iş səviyyəsinə endirir”¹.

Lakin buna baxmayaraq, M.Quliyev muğam əsasında simfoniya yaratmağa və bu janrda çoxsaylı lad yönəlmələrini göstərməyə çalışan ilk bəstəkardır. Bu zaman sənətkar təqlid yolu ilə getmir və Azərbaycan musiqisinin lad xüsusiyyətlərinə sadıq qalaraq, simfoniya janrının obraz aləmini genişləndirir, kompozisiya strukturuna yenilik gətirir və muğam aləminin ab-havası, onun dramaturji mahiyyətini, dalğavari inkişafını göstərməyə nail olur.

M.Quliyevin V simfoniyası 1987-ci ildə, bəstəkarın dediyinə görə, Azərbaycanın Xalq artisti Rauf Abdullayevin məsləhəti ilə yazmışdır və böyük minnətdarlıq hissilə həmin əsəri ilk dəfə səsləndirən dirijora həsr etmişdir. Simfoniya iki il sonra M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ifa olunmuşdur. Bəstəkarın ən uğurlu əsərlərindən biri olan bu simfoniya “müəllif həyatı özünün fikir və duyğularına uyğun fərdi şəklə qavrayır. Bunun nəticəsi kimi simfoniya təbii, tərəvətli, zərif romantik düşüncələr və son dərəcə təsirli səhnələr bir-birini tamamlayır. Bu əsər bəstəkarın həyat yolunun, həyat konsepsiyasının sanki ifadəsidir”².

M.Quliyevin V simfoniyası üçhissəli silsilədir və maraqlı temp ardıcılığı ilə fərqlidir. Belə ki, birinci hissə asta (Andante), II hissə – cəld (Allegro) tempdədir. Simfoniyanın finalında isə asta və cəld hissələr ardıcılılaşır. Ümumiyyətlə, dramaturji inkişaf və musiqi tematizmi baxımından bütün hissələr bir-biri ilə sıx bağlıdır.

Əsərin birinci hissəsi Bayatı-Kürd muğamının kiçik intonasıya dönüşü üzərində qurulan sadə melodiya ilə başlayır və üç-

¹ Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. – Bakı, 1999, s. 76.

² Abbasova E. Məmməd Quliyevin Beşinci simfoniyası // Qobustan. – 1990, №4, s. 12.

hissəli formada yazılıbdır. Bir sıra xüsusiyyətlərinə görə muğam melosunu xatırladan bu mövzu sakit, lirik obraz aləmini ifadə edir. Onun şəffaf orkestr fakturası, kulminasiyaya doğru dalğavari variant inkişafı bu təəssüratı gücləndirir. Beşinci simfoniyanın başlanğıcında səslənən üç səs – üç not üzərində qurulan musiqi parçası, demək olar ki, bütün əsər boyu səslənir. Hətta həmin üç səsdən əsər-ələmətin belə olmaması güman edilən hallarda da bu intonasiyanın tamamilə başqa variantları duyulur.

Simfoniya bütünlüklə “Bayatı-Kürd” muğamının üstündə bəstələnmişdir. Məhz bu muğamın çalarları əsərin özəyini təşkil edir. Eyni zamanda, bununla yanaşı, bəstəkar vaxtaşırı “Bayatı-Kürd” muğamının səslənməsi ilə həmahəng olan başqa muğam şöbələrindən də bacarıqla istifadə etmişdir. Bu muğamlar iqtibas şəklinə deyil, bəstəkarın yaradıcılığına xas tərzdə səslənir.

Həzin xarakterli musiqi tədricən dinamikləşir, qırıq-qırıq melodiya vasitəsilə müxtəlif alətlər sual-cavab şəklinə sanki bir-biri ilə söhbət edir. Ahəng getdikcə yayılır və müasir orkestrləşmə texnikası vasitəsilə bütün orkestrə sirayət edir. Yüksəkliyə qalxan səs dalğası fikri tamamlayır və qırıq melodiya vasitəsilə bu hissə tamamlanır.

Bir qədər azad inkişafı ilə seçilən simfoniyanın ikinci hissəsi qısa üç bölmədən ibarətdir və təzadlarla doludur. Müxtəlif obrazlar bir-birini əvəz edir və bu rəngarəng musiqi aləmi müxtəlif intonasiya dönümü, rəqs və aşiq ritmləri ilə zəngindir. A.Rzayev haqlı olaraq qeyd edir ki, “...bu hissə aşiq musiqisi ruhunda – mizrabın bir ritmi ifadə edən tərzdə yazılmışdır”¹. İkinci hissənin maraqlı tapıntılarını ümumiləşdirərək, orkestr üslubunda aleatorika və sonor effektlərindən asılı olmayan şəffaf səslənməni qeyd etmək lazımdır.

Beşinci simfoniyanın finalı bütün əsər baxımından repriza funksiyasını daşıyır, ikiplanlı-subyektiv, lirik-psixoloji və daha obyektiv, epik ovqatlı musiqi aləminin açılmasına xidmət edən dramaturgiyası ilə seçilir. Hər iki başlanğıc bir-birilə sıx bağlıdır və biri digərindən yaranır, burada muğam və rəqs cizgiləri, milli

¹ Rzayev A. Bir müəllifin iki əsəri. // Kommunist. – 1989, 5 noyabr.

lad sistemi üçün səciyyəvi xüsusiyyətlər, polifonik tembr çalarları orqanik şəkildə uzlaşır. Birinci hissədə Bayatı-Kürd muğamının intonasiyaları üzərində qurulan epizod, bir daha əsərin sonunda təntənəli, tamamilə yeni şəkildə səslənir və simfoniyanı sanki haşiyəyə alaraq, onun bədii təsir gücünü artırır.

Beləliklə, "M.Quliyevin Beşinci simfoniyası sənətkarlıq sarıdan bitkin, mövzu və onun inkişaf tərz, intonasiya quruluşu baxımından parlaq və bənzərsiz əsərdir"¹. Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətləri əsərin lad, melodik və ritmik xəttində güclü və çoxşaxəli vüsətini tapır. Hətta Bayatı-Kürd muğamından bəstəkar obrazlı bir epizod kimi istifadə edir, muğamlarımızın üslub cizgilərinə yaradıcı münasibət göstərir.

Bəstəkarın Altıncı və Yeddinci "Xəmsədən damlalar" simfoniyaları XX əsrin 90-cı illərinə təsadüf edir və əsaslı şəkildə əvvəlki simfoniyalarından fərqlənir. Yaradıcılığının yetkinlik dövründə yazılan bu əsərlərdə o, sanki simfoniya janrında apardığı axtarışları ümumiləşdirir və yüksək bədii keyfiyyətləri ilə seçilən sənət nümunələrini yaradır.

M.Quliyevin Altıncı simfoniyası Azərbaycan tarixinin ən qanlı səhifələrindən biri olan 20 yanvar 1990-cı il hadisələrinin təəssüratı altında yazılmışdır. Bu janrda bəstələnən əksər kompozisiyalar kimi, o da təzad prinsipi üzrə qurulur, iki asta (Andante, Moderato) və üçüncü cəld hissədən (Allegro) ibarətdir. Bəstəkar simfoniya yalnız iyirmi iki musiqi alətindən istifadə edir və kiçik tərkib vasitəsilə mürəkkəb obraz-emosional aləmi yaradır.

Dərin fəlsəfi düşüncələri əks edən lirik xasiyyətli mövzu ilə başlayan simfoniya septima və sekunda intervalları leyintonasiya funksiyasını daşıyır. Onlar bir-birindən orkestr çaları ilə ayrılır. Belə ki, ilk intonasiya ağac nəfəs, sonrakı isə – simli alət vasitəsilə təqdim olunur və variant inkişaf metodu ilə dəyişir.

Subyektiv hisslərin ifadəsi olan Andante dalğavari inkişaf prinsipi üzrə qurulur və burada hər musiqi aləti, sanki öz müstəqil melodik xəttini təqdim edir. Parlaq orkestr üslubu və çoxsay-

¹ Abbasova E. Məmməd Quliyevin Beşinci simfoniyası // Qobustan. – 1990, № 4, s. 13.

lı dinamik göstəricilər hesabına musiqi materialı olduqca dolğun səslənir.

Simfoniyanın ikinci hissəsi asta tempdədir (Moderato) və dramatik yönümü ilə seçilir. Üçhissəli formada yazılan kompozisiyanın melodik əsasını orkestrin unison səslənməsi ilə vurğulanan böyük septima intonasiyası təşkil edir. Onun variantlı inkişafı, musiqi layının iki, sonra isə daha çox hissələrə bölünməsi obraz aləminin gərginliyini artırır. Musiqi alətlərinə simli qrupunun əlavə olunması, yuxarıya doğru yönələn hərəkət, müstəqil intonasiya xətlərinin linear birləşməsi, emosional aləmin zənginləşməsində vacib rol oynayır. Bu hissənin maraqlı tapıntıları sırasına orta şöbəyə, violinlərin və fortepianonun ifasında səslənən (Andantino) valsı aid etmək olar. Maraqlıdır ki, fərqli səslənən, incə hissələrin ifadəsi olan bu mövzu, kənar şöbələrin melodik xətti ilə sıx bağlıdır. Valsın melodik inkişafı tədricən gərginliyi artırır, sonrakı şöbə ilə obraz və tematik fərqi aradan götürür. Başlanğıcının variantı olan reprizanın kədərli səslənməsi ilə simfoniyanın ikinci hissəsi tamamlanır.

Əsərin finalı (Allegro) özünün dinamik, sürətli inkişafı ilə seçilir. Cəld tempdə yazılan üçüncü hissənin əsasını “e” və “es” ətrafında cəmləşən qısa intonasiya dönmü təşkil edir. O əvvəla birsəsli şəkildə ayrı-ayrı simli alətlərin, ardınca isə bütün simli qrupun ifasında səslənir. Sonrakı mərhələdə melodik xəttin diapazonu, dinamikası artır və linear yazı üslubu formalaşır.

Simfoniyanın finalı muğam-dəstgah üçün səciyyəvi olan inkişaf prinsipini xatırladır. Nisbi olaraq bir neçə şöbədən ibarət final, kulminasiya doğru yönəlir və geri qayıdır. Bu dinamikanı bəstəkar orkestr, ritm, faktura, intonasiya variantlığı hesabına əldə edir. Musiqinin qərgin inkişafı əsərin koda şöbəsində sanki “sönür”, faktura şəffaflaşır və fortepianonun sakit akkordları ilə əsər tamamlanır.

Beləliklə, faciəvi mövzunun musiqidə təcəssümü olan Altıncı simfoniyası bu janrın dramatik yönümünün parlaq ifadəsidir. O davamını bəstəkarın şəhidlərə həsr olunmuş “Xocalı” rekviem-simfoniyası və başqa əsərlərdə tapır.

1993-cü ildə M.Quliyev dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 850 illik yubileyi ilə bağlı Yeddinci “Xəmsədən damlalar” simfoniyasını yazır. Şair-mütəfəkkirin obrazı, ideyaları və zəngin poetik aləmi M.Quliyev üçün dəfələrlə ilham mənbəyi olmuşdur. O, “Nizami haqqında dastan” *a cappella* xorunun (sözləri A.Salahzadə); Nizaminin sözlərinə soprano və simfonik orkestr üçün “Qəzəl”; soprano, iki fleyta, fortepiano və simli orkestr üçün “Lirik poema”nın müəllifidir.

M.Quliyev Nizaminin məşhur poemalarına ehtiramla yanaşır, şairə olan hədsiz məhəbbətini Yeddinci simfoniyasında göstərməyə çalışır. Əsərin “Xəmsədən damlalar” adlandırılması konkret poemadan götürülmüş süjet xəttinin olmamasına işarə edir. Dörd hissədən ibarət əsərin obraz aləmi “Xosrov və Şirin”, “İsgəndərnamə” və “Sirlər xəzinəsi” poemaları əsasında “damla-damla yığılır”. Simfoniyanın I hissəsi – “Bəyquşların söhbəti”, II hissə – “İsgəndər və çoban”, III hissə – “Fərhad və Şirin”, IV hissə – “Xeyir və Şər” adlanır.

Əsər *asta tempdə* (Andante) yazılan “Bəyquşların söhbəti” ilə açılır. Məhz *ahəstə temp* və sekunda leyntonasiasiyasının variantlığı vahid bir fikrin məqsədayönlü inkişafı kimi duyulur. İlk dəfə fleytaların aşağı registrdə səslənən sekunda ibarəsi birinci hissənin intonasıya xəttinin əsasına çevrilir. Orkestr imkanlarından ustalıqla istifadə edən bəstəkar melodikanın bir rüşeymdən tədricən yaranmasını göstərir. Leyntonasiasiyanın genişlənməsi, gərginliyin artması, ritm və fakturanın gah mürəkkəbləşməsi, gah səffaflaşması, çoxlaylı polifonik linear yazı üslubunun formalaşması, bloklar üzrə quraşdırılması birinci hissənin əsas xüsusiyyətləridir. Bəstəkarın sınamış “fəndlər” siyahısına mükəmməl orkestr üslubunu aid etmək lazımdır. Əksər simfoniylərdə olduğu kimi, burada da o, ayrı-ayrı musiqi alətləri və ya alətlər qruplarının imkanından ustalıqla yararlanır və maksimum istifadə edir. Sıx interval çərçivəsində müxtəlif registrlərin istifadəsi, divizi, *glissando* və s. üsulların geniş tətbiqi əsərin məxsusi səs-tembr mühitini doğurur. Lakin birinci hissədə kəskin linear xətlərin yaranması musiqinin emosional obraz aləminə bir qədər xələl gətirir.

Simfoniyanın “İsgəndər və çoban” ikinci hissəsi asta tempdə, orkestrin müxtəlif alətlər qrupunda səslənən kvintaların intonasiyası ilə başlayır. Kiçik giriş hissəsindən sonra cəld, milli rəqslər ruhunda yazılmış və dayanmadan inkişaf edən mövzu eşidilir. Üçhissəli formaya yaxın olan bu şöbənin musiqisi bir neçə ostinat layın birləşməsindən formalaşır. Zərb alətlərində ritmik ostinato və sonor effekt birinci, fortepiano və simlilər bir xanəli fiqurasiya ilə ikinci, nəfəs alətləri isə üçüncü ostinato layını əmələ gətirir.

Simfoniyanın “Fərhad və Şirin” adlanan üçüncü hissəsi sanki keçid funksiyasını daşıyır. Bəstəkar geniş lirik kulminasiya əvəzinə, qısa və bir qədər, kəskin səslənməsi ilə seçilən obraz aləmini yaradır. Bu obraz aləminin davamı olan “Xeyir və Şər” adlı final olduqca genişdir və dinamik şəkildə inkişaf edir.

Əsərdə bəstəkar sanki milli intonasiya aləmindən imtina edir, musiqi dili baxımından mürəkkəb əsər yaradır və nəzərdə tutulan proqramı çox ümumiləşmiş şəkildə göstərir.

Ümumiyyətlə, simfoniyanın mövzu əsasını sekunda intervalı ətrafında “gəzişən” leyintonasiya təşkil edir. Onun sonsuz dəyişmələri əsərin əsas “tikinti” materialıdır. Simfoniyanın tematizminin bir rüşəmdən, “bir damladan” formalaşması onun adına işarə edir ki, burada həm obraz aləmi, həm də musiqi materialının “damla-damla” yaranması nəzərdə tutulur.

Bəstəkarın Yeddinci simfoniyası onun bu janrda yazdığı son əsəri idi və axtarışlarla dolu uzun bir yolun yekunudur.

Beləliklə, M.Quliyevin simfonik yaradıcılığında milli musiqi mədəniyyətində formalaşmış ənənələrinin inkişafı ilə bağlıdır. Bəstəkar simfoniya janrının konseptuallığını qoruyub saxlayır və milli musiqinin yeni mərhələsində “böyük simfoniya” ənənələrini yaşadır.

M.Quliyevin simfonik əsərləri, çox zaman, simfonik və konsert prinsiplərinin qarşılıqlı münasibətindən yararır və ayrı-ayrı janrların yeni imkanlarını aşkarlayır. Bəstəkar simfoniyalarda fəlsəfi-meditasiya obraz aləmini genişləndirir, bu da əsasən ahəstə tempdə səslənən, dərin düşüncələri ifadə edən birinci və

ikinci hissələrdə özünü göstərir. O, əksər simfoniyları iki asta və bir cəld temp ardıcılığı üzrə qurulur.

M.Quliyevin Üçüncü “Mən Azərbaycanam”, Dördüncü “Muğam” və Beşinci simfoniyları yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Xanənədə-qadın, xor və böyük simfonik orkestr üçün yazdığı Üçüncü simfoniyası milli musiqidə ilk vokal simfoniyaadır. “Muğam” simfoniyası isə ənənəvi sxemlərdən uzaq olaraq, muğam janrının xüsusiyyətlərini özündə daşıyır və sərbəst ardıcılıqdan ibarət birhissəli kompozisiyaadır.

M.Quliyevin başqa janrlarda yazdığı əsərləri - violin ilə orkestr, violonçel ilə kamera orkestri üçün konsertləri, simfonik orkestr üçün “Çağırtilar”, “Təntənəli konsert – uvertüra”, “Bayram marşı”, “Romantik poema”, “Simfoniya-rekviyem” obraz aləmi, musiqi dili və gərgin inkişafı ilə fərqlənir. Bütün bu əsərlərdə fərdi və ümumi məqamlar vəhdət şəklində özünü büruzə verir, daim müəllifin səsi, fikri və duyğularını göstərir. Bəstəkar vacib mövzulara müraciət edir və bu zaman lirik-fəlsəfi və janr başlanğıcı uzlaşdırmağa çalışır. Onun simfonik yaradıcılığında dövrünün səciyyəvi musiqi ifadə vasitələri, janr-struktur növləri, yararlandığı inkişaf prinsipləri duyulur və bu məqamlar müasir reallığı dolğun şəkildə göstərməyə qulluq edir.

M.Quliyev simfonik orkestrin imkanlarına gözəl bələd olan sənətkardır. Onun parlaq orkestr uslubu simfonik əsərlərində tam şəkildə özünü göstərir. Bəstəkar simfoniyalarda daxili dramaturgiyaya həssaslıqla yanaşır, emosional və dinamik layları düzgün “hesablayır”, tembr dramaturgiya vasitələrindən qənaətlə, yerli-yerində, obraz-intonasiya məzmununa uyğun şəkildə istifadə edir. Musiqi alətlərinin solo və tutti münasibəti, sonor və aleatorik effektlər, polifonik linear layları əsərlərin ümumi konsepsiyasında vacib bədii məna kəsb edir, bəzi məqamlarda isə formaya təsir göstərir.

“Aldanmış ulduzlar” operası

1967-ci ildə M.Quliyev, müəllimi Q.Qarayevin məsləhəti ilə görkəmli Azərbaycan dramaturqu M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” povesti əsasında opera yazmağa başlayır. Q.Qarayev şəxsən, libretto müəllifi Tələt Eyyubovla bu barədə danışır və çox diqqətlə əsərin yaranmasını izləyir. M.Quliyev xatırlayır: “Mən, 1968-70-ci illərdə əsər üzərində işlədim və 1971-ci ilin yanvarında “Həqiqət üzüyü” operasının klavirini Qara müəllimə təqdim etdim. Onun bu əsərə müsbət münasibəti məni çox sevindirdi”¹. Lakin sonradan operanın yeni librettosunu Vidadi Paşayev işləyir.

“Aldanmış ulduzlar” operası ilk dəfə 1977-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur. Əsərin quruluşçu rejissoru Əflatun Nemətzadə, musiqi rəhbəri və dirijoru Azərbaycanın Xalq artisti Rauf Abdullayev, rəssam Ənvər Almaszadə olmuşdur².

Milli ədəbi-ictimai fikir tarixində müstəsna rolu olan M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” əsəri yeni tipli bədii nəsrin, müasir povest janrının əsasını qoymuşdur. Əsərdə cərəyan edən hadisələr tarixi əhvalat olsa da, yazıçı onları müasir bir tərzdə təfsir edir. Povestin məqsədi ictimai eybəcərlikləri açıb göstərmək, dövlət başçılarının, onlara yaxın olanların ağılsızlığını ifşa etmək və insanlara ibrət dərsi verməkdir.

Operanın müəllifləri ədəbi mətnlə müqayisədə librettoda müəyyən dəyişikliklər edir³. Onlar bütün poetik məqamları saxla-

¹ Quliyev M. Unudulmaz ustadım – Qara müəllim \\\ Qara Qarayev tələbələrinin xatirində. – Bakı, 2009, s. 74.

² Premyerada Əli Haqverdiyev (Kosa), Xuraman Qasimova (Səlima), Ağakərim Kərimov (Münəccim Cəmaləddin), Şahlar Quliyev (Sərkərdə Yumruqoğlu), Kamil Hüseynov (Keçəl), Firudin Mehdiyev (Şah), Adil Məlikov (Yusif Sərrac) rollarında çıxış etmişlər.

³ M.F.Axundzadənin povestinin əsası İran tarixçisi İsgəndər bəy Munisin I şah Abbasın hakimiyyət dövründən bəhz edən “Dünyanı bəzəyən Abbasın tarixi” kitabından götürülmüşdür. Yazıçı bu tarixi əhvalata əsaslanaraq, onu tamamilə başqa ruhda, maarifçilik ideyalarına uyğun işləmişdir. Povestin əsasını keçmiş Şərq İstibdad üsul idarəsinin mənfi cəhətlərini açıb göstərməkdən

maqla, M.F.Axundzadənin povestini yeni lirik-məhəbbət dramaturji xətt və personajlarla zənginləşdirir. Belə ki, taxtdan salınmış Yusif əsl xoşbəxtliyi Səlmə xatunun məhəbbətində tapır və opera sakit finalla tamamlanır. A.Tağızadə operanın bu tərzdə bitməsini “məənəviyyatın zahiri ciddi-cəhdləri üzərində qələbəsinin” göstərməsi ilə bağlayır¹. Lakin alim operanın librettosunda müsbət keyfiyyətlərlə bərabər, Yusif Sərracın obrazının zəif inkişafı, uzun monoloqları, dramaturji xətlərin bir qədər qarışıq olması, bəstəkarın işlətdiyi sözlərin mürəkkəbliyi, bir-birini üstələyən fikirlərlərin tez və düzgün tələffüzü üçün çətinlik yaratması kimi bəzi çatışmazlıqları qeyd edir.

Operada vacib rolu danışıq dialoqları oynayır, lakin müəyyən hallarda onlar partiturada “ağırlıq” yaradır. Səhnə hərəkətinin dinamik inkişafında xorların və orkestr vasitələrinin xüsusi dramaturji rolunu qeyd etmək lazımdır. Çoxsaylı xorlar operanın musiqi dramaturgiyasında “izah etmə” funksiyası daşıyır və səhnədə baş verənləri şərh edir.

“Aldanmış ulduzlar” operası bir sıra orijinal cəhətləri ilə seçilir. M.F.Axundzadənin əsəri özünəməxsus tarixi novella kimi başlayır, burada dəqiq məkan və zaman göstərilir, hadisələr isə elə cərəyan edir ki, insanlar xoş işlərin səmimiliyinə inanmır.

ibarətdir. Əsərdə əsas tənqid hədəfi ölkənin qayğıları ilə maraqlanmayan bir padşahdır. Öz ətrafına yaltaq adamları toplayan padşah ölkənin idarəetmə işlərini bacarıqsız şəxslərə tapşırılmışdır. Şahın qəzəbindən təşvişə düşən Münəccim-Cəmaləddin, keçəlin təhrikilə Mərrix və Əqrəb ulduzlarının Novruz bayramından 15 gün keçmiş toqquşması nəticəsində baş verəcək bəla barədə xəbər verir. Deyir ki, həmin bəla şahın başındadır. Gərək o, müvəqqəti taxtından əl çəksin. “Bəs şahımız kim olsun” söhbəti ortaya çıxanda, Yusif Sərracın adını çəkirlər və hadisələr hakimiyyət başına onun gətirilməsi ətrafında cərəyan edir. Müvəqqəti padşah seçilən Yusif Sərracın təmsalında yazıçı ədalətli və ağıllı şah obrazını yaradır. Yusif qanunsuzluqlarla mübarizə aparmağa başlayır, lakin xalq üçün belə hökmdar yeni və qərribə görünür. İkinci pərdə Axund Səmədin Yusif Sərrac haqqında məlumatı ilə başlanır. Fitnəkarın qiyamı ilə Yusif Sərrac taxtdan salınır, itkin düşür və köhnə şahın öz yerinə qayıtması ilə opera sona çatır. Beləliklə, ulduzları sanki aldadırlar, əvvəlki şah və qanunlar geri qayıdır.

¹ Tağızadə A. XX əsr Azərbaycan musiqisi. – Bakı: Elm və Təhsil, 2011.

Milli opera janrının yeni bir mərhələsini təşkil edən “Aldanmış ulduzlar”da isə, M.Quliyev “povestin əsas problemini - xalq və hökmdar münasibətini, sintetik opera şəklində ifadə edir, hansı ki, özündə dramatik teatr, balet və pantomimanı birləşdirir. Janr diapazonunu genişləndirməyə can ataraq, müəlliflər operada qədim milli teatr formalarını, “qaravəlli” bayram meydan tamaşalarını bərpa etməyə cəhd göstərirlər. Bu “teatr daxilində teatr” operaya xalq-komik nağılların, teatr tamaşalarının personajlarını əlavə etməyə imkan yaradır”¹.

Beləliklə, əsərə Kosa və Keçəlin obrazı artırılır, hadisələr isə Novruz şənliyi fonunda baş verir, yəni povestin epik dramaturgiyası operanın musiqili-dramaturji inkişafında olduğu kimi qalır.

“Aldanmış ulduzlar” operası həm milli köklərə, həm də klassik opera və müasir musiqili teatr ənənələrinə sıx bağlıdır. Milli musiqi tarixində V.Adıgözəlovun “Ölülər” operasından sonra ikinci satirik opera olan bu əsərdə seçilən mövzu dərin fəlsəfi ideyaların təcəssümü kimi çıxış edir. “Genezis etibarilə, meydan tamaşaları ilə bağlı olan “Aldanmış ulduzlar” operasında musiqi obrazları xalq musiqisi janrları – muğam, aşiq musiqisi, xalq mahnıları və rəqsləri satirik meyxana janrı ilə səciyyələnilir”².

Bəstəkar povestin əsas ideya məzmununu – Xeyir ilə Şərin mübarizəsini, iki dramaturji xətt və onların əsas təmsilçiləri olan - Yusif Sərrac və Şah Abbas vasitəsilə göstərir. Müvəqqəti padşah seçilən Yusif Sərracın timsalında M.F.Axundzadə ədalətli şah obrazını yaradır.

Musiqili-səhnə dramaturgiyasının əsas prinsipi olan iki obraz aləminin təzadlı toqquşması, operanın süjet-kompozisiya layında özünü ifadə edir. “Qara” Axund və “Ağ” Yusif Sərracla bağlı obraz aləmi operanı iki böyük hissəyə ayırır: 1 və 2 pərdə – “Qara şah”, 3 və 4 pərdələr isə – “Ağ şah” ilə əlaqəlidir. Belə qruplaşma operanın qaranlıqdan işığa doğru inkişafını təmin edir.

¹ Касимова С. Мамед Кулиев \\\ Музыка республик Закавказья. – Тбилиси, 1975, с. 165.

² Babayeva A.A. Azərbaycan operalarında dramaturji xəttin həllində xor səhnələrinin rolu. – Bakı, 2016, s. 310.

Operanın ciddi, qrotesk, satirik, komik obrazları - canlı insanlara və maskalara bölünür. “Hər bir qəhrəmanın xarakteristikası üçün M.Quliyev elə musiqi ifadə vasitələri tapır ki, əsərin obraz aləmi olduqca həqiqi və axundovsayağı realistikdir”¹.

Əsər boyu saray şairi Bəhbəxanın, Axundun (bu partiya xanəndəyə həvalə olunub), Yumruqoğlu, Başbilən, əcnəbi qonağın musiqili xarakteristikası dəyişmir. Onlardan fərqli olaraq, Yusif, Səlmə xatun, Kosa və Keçəl kimi qəhrəmanların musiqi səciyyəsi inkişafda verilir.

İntonasiya aləminin “sabit” qalması ansambl səhnələrində maraqlı bədii effektlər yaradır. Belə ki, III pərdədəki trioda Axund muğam üslubunda, Vəzir mahnıvari, qoşun başcısı Yumruqoğlu qısa deklamasiya intonasiyaları ilə fikirlərini söyləyir.

Yumruqoğlunun II pərdədəki marşvari ariyası da belə reçitativ-deklamasiya üslubunda yazılıbdır.

Mənfi obrazların səciyyəsində bəstəkar aşırıq mahnı yaradıcılığı, muğam və ya komik parodiya üsuluna müraciət edir. Lirik dramaturji xəttin təmsilçilərinin partiyalarında isə vacib rol xalq mahnı və meyxana janrının tipoloji xüsusiyyətləri oynayır.

Operada qəhrəmanların mənfi və müsbət hissələrə ayrılması “canlı insanların və maskaların” təəssüratını yaradır. “Əslində, əsərin əsas mövzularından biri – insan və onun cəmiyyətdə tutduğu yerlə qarşılıqlı əlaqəsi problemidir. Bu mənada “qara” şahın saray əhli, onun özü kimi – konkret canlı insanlar deyil, maska-ampluadırlar... Məhz buna görə – şahın yerinə başqasını oturtmaqla ulduzları aldatmaq ideyası mümkün olur. Və buna görə üçüncü, “maskarad” şahı meydana çıxır, hansının ki qarşısında Kosa və Keçəl tamaşa göstərir. Keçəl vəzirin rolunu oynayır və bəstəkar ona vəzirin “musiqi maskasını” həvalə edir!”².

¹ Кашкай Х. Обманутые звезды \\\ Баку. –1977, 3 декабря.

² Габай Ю. Обманутые звезды \\\ Советская музыка. – 1978, №8, с. 55-56.

dialogunu yaradır. Solistin partiyası kiçik diapazonda, bayatı - şıraz məqamında kuplet formasında yazılıbdır. Altı kupletin hər birinin sonunda xor “Bəh-bəh” nəqarətini təkrarlayır və bu, sanki refren funksiyasını daşıyır. Nəqarətin melodiyası dəyişsə də, ritmik şəkli eyni qalır.

Məzəli effekti operanın II pərdədəki “diplomatik” səhnələri və üç elçi – Fiqaro, fıraq, holland qonağı yaradır. Səfir Fiqaronun obrazında bəstəkar üslublaşmaya müraciət edir. Məşhur adaşı kimi o, opera-buffo üslubunda yazılmış yumoristik reçitativlə ciddi problemlər haqqında söyləyir. Başqa qonaqlar isə cümlənin son sözünü imitasiya edir və səhnə “Nəyə lazım hər cəng” sözlərinə yazılmış birgə kanonla tamamlanır.



Operada xorla solistlərin ardıcılılaşmasına dəfələrlə rast gəlmək olur. Məsələn, əsərin II pərdəsində kişilərin xoru Axundun reçitativi, Başbilənin solo çıxışı xor, Keçəl, Kosa ilə növbələşir və ya imitasiya vasitəsilə inkişaf edir. Tam axırda isə Kosa, Keçəl, xor unison oxuyur və bu bütün kupletlərdə müşahidə olunur. Solistlərin və xorun belə ardıcılılaşması meyxana janrının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biridir. Bu assosiasiyaları solo partiyaların kiçik diapazonlu reçitativ melodik xətti daha da gücləndirir.

I pərdədə Axundun çıxışından əvvəl muğam impovizəsini xatırladan orkestr girişi, ardınca isə onun ərəb-fars dilində rəci-tativ-deklamasiyalı vokal partiyası səslənir. “Gün qara, gecə qara” kuplet-variasiya formasında yazılmış xorla Axundun partiyası növbələşir. Solistin və xorun dialoqu kimi qurulan bu səhnənin poetik mətni istehza məzmunludur və meyxanəni xatırladır.

Operanın daha bir neçə səhnəsində Axundun partiyası xorla ardıcılılaşır. Belə ki, onun “Dünyanın pənahı şahlar şahı” sözləri və I pərdənin final səhnəsində “Sərraca lənət” replikasından sonra, “Kimə lənət” xoru səslənir. Axundun nitq intonasiyalarını dəqiq ifadə edən “Qibleyi aləmin düşməni” sözləri, xorla dialoq formasında qurulur. Bu xorların intonasiya inkişafı və ritmik xüsusiyyətləri meyxana və aşiq mahnılarından bəhrələnir.

Yusif həm xalqını, həm də Səlma Xatunu sevən insan kimi xarakterizə olunur. I pərdənin sonunda Yusiflə Səlmanın duetinə qoşulan xor partiyasında bəstəkar XX əsr xor musiqisində geniş yayılmış bir üsulu tətbiq edir. Belə ki, Səlma və Yusifin “Gün çıx” sözləri fonunda xor örtülü ağızla oxuyur. Əvvəl şəffaf faktura və harmonik səslənməsi ilə seçilən xor partiyası tədricən alterasiyalı akkordlar vasitəsilə mürəkkəbləşir. Bu zaman xor solistlərlə birlikdə sözlərlə oxumağa başlayır və “solistin çıxışı bir növ mərasim nəğmələrini xatırladır”¹.

Yəni M.Quliyev personajların özünəməxsus xarakterini əsasən geniş hadisələr fonunda yaradır və operanın dramatik gücünü daha da artırır.

Opera müxtəlif ansambl səhnələri ilə zəngindir. Burada Yusif ilə Səlmanın dueti, Keçəl, Kosa, Başbilənin triosu, kvartet və kvintetləri xatırlamaq olar. Ümumiyyətlə, milli satirik opera janrının gözəl nümunəsi olan “Aldanmış ulduzlar”da dramaturji inkişaf çox dinamikdir, xor epizodları mühüm rol oynayır və dramaturji vəziyyətdən asılı olaraq, şərhçi, fon, kəskin satiranın ifadəçisi funksiyasını daşıyır. Axundun azan verən səsi fonunda xor səhnəsi, zəncir vuran kişilər, acınacaqlı qadın həyatını təsvir edən xor, simfonik epizod və operanın başqa səhnələri olduqca təsirlidir. Bəstəkar operada geniş şəkildə milli musiqinin qanunauyğunluqlarından bəhrələnir. Ənənəvi musiqinin, demək olar ki, bütün janrları burada geniş təmsil olunur, klassik Avropa opera ənənələri – muğam, meyxana, mahnı, rəqs kimi janrların xüsusiyyətləri ilə birləşir və özünəməxsus dramaturji inkişaf xəttinin açığlanması mühüm rol oynayır. Operanın yaddaqalan

¹ Babayeva A. Azərbaycan operalarında dramaturji xəttin həllində xor səhnələrinin rolu. – Bakı, 2016, s. 321.

melodiyaları, axıcı lirik parçaları, maraqlı solo nömrələri, möhtəşəm xorları Şərq-Qərb musiqi elementlərinin uzlaşmasının bəhrəsidir. Əsərdə muğamvari melodik xətlərin birgə səslənməsi qeyri-adi mürəkkəb polifonik layı yaradır. Orijinal harmoniyalar isə əksər hallarda melodik səs sırasının tonlarından ibarətdir. Axund, Kosa və Keçəlin partiyasında aydın duyulan milli məqam sistemi, operanın başqa personajları və səhnələrində mürəkkəb şəkildə, müəyyən bir intonasiya dönümü, kadensiya və başqa elementlər vasitəsilə özünü ifadə edir.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam edən M.Quliyev müasir musiqi vasitələri ilə Azərbaycan musiqi tarixində satirik operanın inkişafında vacib mərhələ olan və özünəməxsus mövqeyə malik “Aldanmış ulduzlar” operasını yaradır.

Kamera və xor yaradıcılığı

M.Quliyevin yaradıcılığının dəyərli hissəsini xor və kamera əsərləri təşkil edir. Xor yazısının gözəl ustası kimi milli musiqi tarixinə düşmüş sənətkar, müxtəlif illərdə “Dədə Qorqud diyarı-Azərbaycan”, “Abşeron”, “Əməyin himni”, “Rekviyem”, “Bahar bayramı” kantataları, “Bizim dağlar” və “Nizami haqqında dastan” oratoriyaları, “Şəbi-hicran”, “Dağlar” və başqa əsərlər bəstələmişdir.

Eyni zamanda, M.Quliyev daima kamera-vokal janrları diqqət mərkəzində saxlamışdır. Təsadüfi deyil ki, “Üç portret” vokal silsiləsi, “Ballada”, “Yumoristik triptix”, “Lirik poema”, “Qəzəl”, “İki ballada”, “Poema-Rekviyem”, “7 Azərbaycan xalq mahnısı” və s. vokal nümunələr tamaşaçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılanır.

Bəstəkar vokal və xor musiqisinin iri və kiçik janrlarına müraciət edir. Onların sırasında oratoriya, kantata, ballada, dramatik monoloq, yumoristik, satirik mahnı və romansları qeyd etmək olar.

M.Quliyevin vokal əsərlərinin məzmun dairəsi, janr xüsusiyyətləri və musiqi dili rəngarəngdir. Bu sənət nümunələri mövzu baxımından çoxcəhətlidir: vətən sevgisi və onun gözəlliklərinin

təsviri, lirik məhəbbət hisslərinin təcəssümü, satira və s. Solo vokal və xor əsərləri həm poetik mətn əsasına, həm də musiqi ifadə vasitələrinə görə fərqlidir.

Bəstəkar, bir çox şairlərin, o cümlədən, Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli, Hüseyn Cavid, Səməd Vurğun, Fikrət Qoca, Yusif Həsənbəyli, Ələkbər Salahzadənin şeirlərinə əsərlər yazmışdır. Musiqi və poetik intonasiyaların bir-birilə üzvü sürətdə vəhdət təşkil edən bu vokal nümunələrdə, sənətkar şeirin mətn-altı mənası ilə yanaşı, ayrı-ayrı sözlərin dinamikasını göstərməyə çalışır.

M.Quliyevin romans və xor əsərlərinin musiqi məzmunu heca və əruz vəznli poetik formalar ilə bilavasitə əlaqəlidir, bu da melodik quruluş və bədii ifadə vasitələrinin seçiminə ciddi təsir göstərir. Xor və solo vokal partiyasında iki inkişaf tendensiyası nəzərə çarpır: melodik xəttin genişnəfəsi və ifadəli deklamasiyası. Bəzi romans və xorlarda rəvan, oxunaqlı melodik cümlələr, deklamasiya xarakterli epizodlarla ardıcılılaşır.

Poetik mətn və janr xüsusiyyətlərinə əsasən bu vokal nümunələrin melodikası mahnıvari, arioso və reçitativ qruplara ayrılır. Məsələn, qarışıq xor və simfonik orkestr üçün yazılmış “Abşeron” kantatasının “Neft daşları” adlanan I hissəsində geniş diapazonlu mahnıvari və deklamasiya növlü melodik xətlər uzlaşır, həm pilləvari inkişaf, həm də xromatizm və sıçrayışlar tətbiq olunur. Bəstəkar qısa cümlələrə üstünlük verir ki, bu da poetik mətnin ritmik xüsusiyyətlərini tam dəqiqliyi ilə ifadə edir. Homofon-harmonik üslublu orkestr müşayiətində mürəkkəb harmoniyaların ardıcılılaşması, modulyasiya azadlığı və modallıq nəzərə çarpır.

Ümumiyyətlə, romans və xor əsərlərində fortepiano və ya orkestr müşayiəti müxtəlif funksiya daşıyır. Poetik məzmunundan asılı olaraq, instrumental partiya psixoloji və ya təsviredici rol oynayır. Fakturanın düzgün seçimi və onun dəyişkənliyi şeirin obraz məzmununun inkişafına şərait yaradır. Bu xüsusiyyətləri M.Quliyevin, görkəmli Azərbaycan şairi Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış “İki ballada”sında izləmək olar. Soprano ilə fortepiano üçün bəstələnmiş “Şeyx Sənan” və “Hər yer səfali” adlı

vokal miniatürlərdə bəstəkar mikrotematizmə üstünlük verir, bu da janr prototipinin seçimi ilə bağlıdır. Belə ki, bəstəkar əruz vəznində yazılmış şeirləri “doğma” olan kvazi-muğam melodik xətti vasitəsilə canlandırır. Muğam dəstgahlarında xanəndə “şeyrin qısa hecasını necə ki, var qısaca tələffüz edib uzun hecasında avazla növ-növ “zəngülələr”, “kalaraturlar”¹ oxuduğu kimi, M.Quliyev də bu vokal nümunələrdə həmin prinsipin müəyyən elementlərini tətbiq edir.

Romans janrı üçün səciyyəvi sadə üçhissəli formada yazılmış “Şeyx Sənan” balladasının kənar hissələrinin fortepiano müşayiəti şəffaf fakturası ilə seçilir, burada muğam ifaçılığı üçün səciyyəvi “bəm”-bas səsinin saxlanması aydın hiss olunur. Vokal miniatürün orta hissəsində bəstəkar ənənəvi muğam kulminasiya “şəraitini” yaradır, yəni melodik xətt daha yüksək registrdə səslənir, melodiyanın ölçüsü üç çərəkdən (3\4) – dörd çərəkə dəyişir (4\4), harmonik müşayiət daha dolğun və mürəkkəb olur. Maraqlıdır ki, harmoniyaların əsasını məqamın diatonik funksiyaları təşkil edir. Bu, özünəməxsus vurğu, sanki ölçüdə kənar, improvizəli şəkildə inkişaf edən melodik xətt, kadensiya, tonal quruluşda özünü göstərir. Melodik mikroxtromatizm fəal harmonik hərəkətlə tarazlaşır, müəyyən əhval-ruhiyyənin yaranmasına qulluq edir.

M.Quliyevin “Hər yer səfalı” balladası da sadə üçhissəli formada, şur məqamında yazılıbdır və çox kiçik girişlə başlayır. Orta hissə həmin məqamın kvinta pilləsində dayaqlanır. Forte-piano partiyası homofon üslubdadır və harmonik lay əsasən üç-səsliklərdən ibarətdir. Kulminasiya məqamında instrumental müşayiətdə yuxarı səsin oktavalı keçidi üçlaylı “orqan fakturası”nı yaradır.

Hər iki balladada M.Quliyevin poetik mətnə sərbəst münasibətini izləmək olar. Belə ki, “Hər yer səfalıdır” vokal miniatüründə o, müəyyən sözlərin təkrarına yol verir və orta hissəyə on xanəli, lirik arioso tipli kiçik vokaliz daxil edir. H.Cavidin şeirinin birinci misrasının sonunda üç nöqtəni bəstəkar “hər şey tə-

¹ Hacıbəyov Ü. “Azərbaycan musiqisinə bir nəzər”. – Əsərləri, II c. Bakı, 1965, s. 217.

rəbnisar” sözlərinin eyni musiqi intonasiyalarının təkrarı ilə vurğulayır. Dördüncü və altıncı misraların son üç sözləri də iki dəfə səslənir.

“Olmaz sevib sevilməyən ömründə bəxtiyar” cümləsi H.Cavidin şeirinin son misrasıdır, lakin bəstəkar mətnə “müdaxilə edir”: iki dəfə “bəxtiyar” sözünü və ardınca şeirin ilk dörd misrasını təkrar edir. Beləliklə, əsərin əvvəlində keçən material tam şəkildə sonda bir də səslənir və vokal miniatürü haşiyəyə alır.

Məlumdur ki, “Şeyx Sənan” mövzusunı ilk dəfə Azərbaycan musiqisində Ü.Hacıbəyli eyniadlı muğam operasında tətbiq etmişdir. Bu hadisədən bir neçə il sonra, dahi dramaturq H.Cavidin “Şeyx Sənan” (1914) mənzum dramı işıq üzü görmüşdür.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı SSRİ Xalq artisti F.Əmirov bu dram əsərinin tamaşasına musiqi yazmışdır (1952-54 il.). Onun bir epizodu – “Kor ərəbin mahnısı” tez bir zamanda məşhur konsert nömrəsinə çevrilmişdir. Lakin M.Quliyev təmənilə başqa mətndən istifadə etmiş və balladını Şeyx Sənanın “Türbəsi önündə” söylədiyi şeirə bəstələmişdir.

Poetik mətni sənətkar müəyyən qədər dəyişmiş və bunu keçmiş sovet cəmiyyətinin ateizm təbliğatı və qadağaları ilə izah etmək olar. İxtisar edilən misralara nəzər salsaq, burada “Atıb ehkəmi-Qurani” və “Sən əhli-eşq üçün bir Kəbə yapdırdın məhəbbətdən” sözlərinə rast gəlirik. M.Quliyev şeirin axıncı misrasının əvəzinə isə əsərin sonunda ilk iki sətiri səsləndirir. Kulminasiyada o, “Cihan durduqca parlar, yüksəlir, düşməz tərvətdən” misrasını təkrar edir. Mətn eyni olsa da, intonasiya xətti fərqlidir və bu misranın ilk səslənməsi ilə təkrarı arasında septima intervalı qədər fərq mövcuddur.

Beləliklə, H.Cavidin sözlərinə yazılmış “Şeyx Sənan” vokal miniatüründə bəstəkar obraz aləminin dramatik-fəlsəfi yönünü parlaq şəkildə göstərir. Balladada çahargah məqamının intonasiya dönüşləri, milli ifaçılıq üsullarının tətbiqi ilə bəstəkar qəhrəmanın üsyankar etiraz ruhunu təcəssüm etdirir.

Təbiətin təsviri verilən “Hər yer səfalı” balladasında isə poetik mətnin süjetini M.Quliyev axıcı melodik xətt, milli lad-intonasiya elementləri ilə açıqlayır.

Bəstəkarın xor yaradıcılığında qəzəl poetik janrının tətbiqini başqa əsərlərdə də izləmək olar. Füzulinin sözlərinə bəstələnmiş “Şəbi-hicran” xorunda poetik mətnin əsasını əruz vəznində yazılmış qəzəl təşkil etsə də, bəstəkarın təfsirində o rəngarəng cəhətlərlə təqdim olunur və özünəməxsus xarakter kəsb edir.

Bu baxımdan bəstəkarın yaradıcı təxəyyülü sayəsində bəzən şeir mətnlərindən sərbəst istifadə olunduğunu, melodikanın muğamın qanunauyğunluqlarına əsaslandığını, vokal partiya ilə müşayiətin qarşılıqlı əlaqələndirilməsini qeyd edə bilərik. M.Quliyevin şeir mətninin bədii məzmununu daha geniş açmaq istəyi milli musiqimizdə yeni tipli solo vokal və xor əsərlərinin yaranmasına gətirib çıxarır.

M.Quliyev orkestrlə müşayiət olunan mahnı janrına da müraciət etmiş, bir sıra romans və xalq mahnılarını məhz bu tərkib üçün aranjiman etmişdir. Belə nümunələrdən biri “Yeddi Azərbaycan xalq mahnısının vokal və simfonik orkestr üçün işləməsi” adlı silsilədir. Əsər 1989-cu ildə Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Rauf Adıgözəlovun¹ ifasında ilk dəfə səslənmişdir.

Topluya daxil olan xalq melodiylarının aranjimanları müxtəlif illərdə bəstələnmişdir. 1979-cu ildə Azərbaycanın Xalq artisti, dirijor Nazim Rzayevin² rəhbərliyi altında Azərbaycan

¹ Rauf Adıgözəlov (1940-2002) – skripkaçı, müğənni, Əməkdar incəsənət xadimi (1991), professor (1995). P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət konservatoriyasını bitirmişdir (1965). 1970-ci ildən müğənni kimi də çıxış etmişdir. Repertuarında Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz”, “Sevgili canan” romans-qəzəlləri, “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin ariyaları, Azərbaycan xalq və bəstəkar mahnı və romansları mühüm yer tuturdu. Muğam xanəndəsi Zülfü Adıgözəlovun oğlu, bəstəkar Vasif Adıgözəlovun qardaşı idi.

² Nazim Rzayev (1925-2006) – Azərbaycan dirijoru, Azərbaycan SSR-nin Xalq artisti (1977), SSRİ (1980) və Azərbaycan (1974) Dövlət mükafatları laureatı, professor (1985). AOBT-nın dirijoru (1958-1960) olmuş, Moskvada Böyük Teatrda təcrübə keçmişdir (1960-1963). 1964-cü ildən Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru olmuşdur. Son illərdə Türkiyədə işləmişdir. Ü. Hacıbəylinin bir neçə əsərinə dirijorluq etmişdir. 1984-1985-ci illər teatr mövsümündə Ankara Dövlət Opera və Balet Teatrında Ü. Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasının quruluşçu dirijoru olmuşdur.

Dövlət Kamera orkestrinin ifasında silsiləyə daxil olan “Ceyran” mahnısı lentə yazılmışdır. “Dəli ceyran” aranjimanı isə bu kollektivin ifasında 1985-ci ildə səslənmişdir. Bəstəkar xalq musiqi nümunələrini sitat kimi yox, özünəməxsus şəkildə dinləyicilərə çatdırır. O, bəzi mahnıların melodiyları üzərində müəyyən qədər yaradıcılıq işləri aparır – onları genişləndirir, yeni xanələr artırır, fərqli orkestr tərzində təqdim edir və s.

Silsiləyə yeddi aranjiman daxildir:

1. “Dağıstan”;
2. “Süsən sünbül”;
3. Təsnif “Arazam, Kürə bəndəm”;
4. “Getdi yar”;
5. “Yaxan düymələ”;
6. “Şeyda xanım”;
7. “Gəl bizə, yar”.

“Dağıstan” melodiyası ilk dəfə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən nota yazılmış və “Azərbaycan türk el nəğmələri” (1927) məcmuəsində çap olunmuşdur. Həmin nəşrdə “Dağıstan dağ yeridir” mahnısı, sonradan S.Rüstəmov¹ və D.Məmmədbəyovun² toplularına da daxil olur.

Orijinal xalq nümunəsində bəstəkar müəyyən dəyişikliklər edir. O, şur məqamını, 6/8 ölçünü qoruyub-saxlayır, lakin melodiyamı xeyli şəkildə genişləndirir, c moll - g moll tonallığına dəyişir və poetik mətninə bayatı əlavə edir. Kiçik motivin variant inkişafına dayaqlanan mahnının harmonik müşayiəti xromatizmlərin çoxluğu ilə seçilir.

“Süsən sünbül” mahnısı xalq variantından bir o qədər də fərqlənir, onun müşayiəti melodiyanın gözəlliyini və təsir gücünü daha da artırır. Ümumiyyətlə, bu xalq melodiyası dəfələrlə müxtəlif toplulara daxil olmuşdur, M.Quliyev isə F.Əmirovun yazısında “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsindəki variantı əsaslanır. Bəstəkar xalq mahnısının kupletli-variatsiya formasını genişləndirir, trelləri forşlaqlarla əvəz edir. Parlaq orkestr üslubuna malik olan bəstəkar, musiqi alətlərinin vasitəsilə əlvan və

¹ Rüstəmov. S. “50 Azərbaycan xalq mahnısı”. – Bakı, 1938.

² Məmmədbəyov D. Azərbaycan lirik mahnıları. – Moskva. 1965.

rəngarəng səslənməyə nail olur. Bu xəttin davamını “Təsnif “Arazam, Kürə bəndəm” adlı xalq mahnısında izləmək olar. Səs və simfonik orkestr üçün yazılmış bu vokal nümunə işıqlı obraz aləmi, ağır tempi, metrik və faktura dəyişkənliyi, müxtəlif köklü orkestr qruplarının birləşməsi ilə seçilir.

M.Quliyev “Getdi yar” mahnısını D.Məmmədbəyovun tərtib etdiyi “Azərbaycan lirik mahnılar” məcmuəsindən götürüb. Bəstəkar mahnıda müəyyən dəyişikliklər edir. Belə ki, o, şur məqamını saxlayır, onun tempini (Andante – Aleqretto), tonallığını (d şur – a şur) və metrik ölçüsünü ($6\backslash 8 - 3\backslash 4$) dəyişir. Əksər aranjimanlar kimi, bu mahnı da orkestr girişi ilə başlayır. Orkestr müşayiəti akkord ardıcılıqlarının ahəngi, tersiya quruluşlu akkordların klaster səslənməsi ilə seçilir.

M.Quliyev “Yaxan düymələ” mahnısını yenə də D.Məmmədbəyovun toplusundan götürmüşdür. Parlaq orkestr girişi əsas melodiya ilə əvəz olunur. Bu aranjimanda xromatizm zənginliyi segah məqamının pillələrinin alterasiyası ilə bağlıdır.

“Şeyda xanım” xalq melodiyası S.Rüstəmovun toplusuna daxildir. M.Quliyev bu kiçik diapazonlu, təkrar quruluşlu sadə melodiya variantına əsaslanır. Bəstəkar xalq melodiyasına orkestr girişi, intonasiya xəttinə orijinal gəzişmələr əlavə edir, tonallığını dəyişir. Bu nümunədə diqqəti çəkən məqam rəngarəng orkestr üslubudur ki, bütün bu vasitələr kiçik kuplet formasında yazılan xalq melodiyasını sadə üçhissəli formaya qədər genişləndirir.

Səs və simfonik orkestr üçün yazılmış “Gəl bizə, yar” mahnısı isə M.Quliyevin silsiləsinin sonuncu nümrəsidir. A.Yusifova haqlı olaraq qeyd edir ki, “aranjimanda digər əsərlərdə olmayan yeniliklər vardır. I və II xanələrdə motivlərin ostinatlığı nəzərə çarpır”¹. Bunun nəticəsində sekunda intervalı əmələ gəlir və bu akkord pedalı genişnəfəsli melodiya uzun zaman saxlanılır.

Beləliklə, M.Quliyev xalq musiqisinə bilavasitə müraciətlə yazdığı “Yeddi Azərbaycan xalq mahnısı” silsiləsində simfonik

¹ Yusifova A. Azərbaycan bəstəkarlarının işləmələri. – Bakı, 2009, s. 91.

orkestrin imkanlarından məharətlə istifadə edir, el nəğmələrini tamamilə yeni simada, bayramsayağı, lirik, təntənəli və ya əzəmətli şəkildə səsləndirir. Solo vokal partiyanın orkestrlə uzlaşdırılması, səsin orkestr alətləri ilə dialoqda verilməsi, möhtəşəm bir kompozisiyanın yaranması ilə nəticələnir.

Bəstəkarın maraq doğuran solo vokal nümunələri arasında XX əsrin görkəmli sənətkarlarına ithaf etdiyi romansları qeyd etmək lazımdır: Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş “Səs”, D.Şostakoviçə – “Yerlər, göylər, insanlar”, Q.Qarayevə – “Qara torpaq, yolun uzun”. Hər üç romansı birləşdirən kədərli xarakteri, kişi səsi və fortepiano üçün, asta tempdə yazılmasıdır.

“Səs” romansı homofon-harmonik üslubda, şurda səslənən kiçik girişlə başlayır. Vokal partiya, instrumental müşayiətin liqalı akkordunun “sənən” fonunda səslənir. “O” sözünün üzərində qurulan iki xanə tar gəzişməsini xatırladır. Onun azad nəfəsini bəstəkar onaltılıq notların qruplaşmasının və üçdən (3\4), dörd çərəkə (4\4) ölçünün dəyişməsi ilə əldə edir. Bu qısa melodik dönmə ikinci dəfə səsləndikdən sonra, ölçü yenə dəyişir (6\4). Ümumiyyətlə, fortepiano partiyası şəffafdır və əsasən liqalı akkordlardan ibarətdir. Romansın orta hissəsinə bəstəkar instrumental xarakter daşıyan və tonika ətrafında “gəzişən” vokaliz daxil edir.

XX əsrin görkəmli bəstəkarı D.Şostakoviçə həsr olunmuş “Yerlər, göylər, insanlar” romansında diqqəti çəkən ilk məqam instrumental girişdə səslənən septima və kvinta intervallarıdır. Sadə üçhissəli formada yazılan əsərin müşayiətində homofon-harmonik və polifonik səslənmə ardıcılışır, hərdən vokal partiyanın melodik xətti fortepianoda kanon şəklində təkrar edilir və qısa zaman ərzində linear yazı üslubu formalaşır. Romansda Azərbaycan musiqisi üçün ənənəvi melodik cümlələr qeyri-adi sıçrayışlarla uzlaşır və kulminasiya ən yüksək tonda səslənən “insan” sözünə təsadüf edir.

Sevimli müəllimi Q.Qarayevə həsr etdiyi “Qara torpaq, yolun uzun” romansında isə bəstəkar ilk “qara” sözünü yarımnot və kvinta yuxarı sıçrayışla vurğulayır. Əsərin səciyyəvi xüsusiyyətləri arasında akkompanementdə bas tonlarının uzadılması,

yuxarı səsdəki daimi onaltılıqların səslənməsini qeyd etmək lazımdır. Maraqlıdır ki, melodik quruluşu baxımından Q.Qarayev və D.Şostakoviçə həsr olunmuş romanslar arasında oxşarlıq mövcuddur. Bu, melodik dönümlər, şıcrayışlar, mürəkkəb instrumental müşayiətdə özünü ifadə edir.

M.Quliyev, obrazlı məzmunu qabarıq, melodik xəttin oxunaqlı olan digər mahnı və romansların müəllifidir: “Dədə Qorqud gəlib getdi”, “O baharda bahardın”, “Sevdim səni”, “O sözlərin durna qatarı”, “Yumoristik triptix”, “Gün çıxdı çiçək” və s.

Sənətkarın lirik aləminin parlaq təcəssümünü soprano, iki fleyta, simli orkestr və royal üçün Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Qəzəl” poema, Fikrət Gocanın sözlərinə bariton, soprano, xor və simfonik orkestr üçün “Dədə Qorqud diyarı” birhissəli kantatasında; yenə də həmin şairin sözlərinə, “20 yanvar” şəhidlərinə həsr olunmuş metso-soprano, xor və simfonik orkestr üçün üçbölümlü “Rekviyem” və, nəhayət, böyük simli orkestrlə qarşıq xor üçün Məhəmməd Füzulinin sözlərinə “Şəbi-hicran” poemasında izləmək olar.

M.Quliyevin xor əsərləri poetik mətnin bədii və ritmik üslubunun yeniliyini, səs və ritmik polifoniyanın orijinallığı, melodik mənbələrin zənginliyi, intonasiya dinamikası, oxunaqlı xor partiyaları ilə seçilir. O, yüksək bədii ustalıqla məna vurğularını qabardır, poetik mətnin dərin qatlarını açə bilir və yaratdığı obrazı canlandırmağı bacarır.

M.Quliyevin yaradıcılıq irsi müxtəlif çeşidli əsərlərlə təmsil olunmuşdur: kamera orkestri üçün “Muğamsayağı” və “Aşıqsayağı”, “Kədərli musiqi”, “Lyarqo və Skerso”, “İki pyes” (Q.Qarayevə ithaf); fleyta pikkolo və kontrabas, qoboy və basklarnet üçün sonatalar, nəfəs və zərb alətləri üçün “Nonet”, violin, fortepiano və violonçel üçün “Trio”, simli “Kvartet”, fortepiano üçün “Albom” (20 pyes), “4 pyes”, simli kvartet üçün “Variasiyalar”, iki violin və fortepiano üçün “Türk xalq mahnısı” və s.

M.Quliyevin kiçik və irihəcmli kamera əsərləri dərin köklərlə xalq musiqisinə bağlıdır. Bəstəkar milli musiqi təfəkkürünü elə dərinliklə dərk edir ki, onlar sənətkarın özünəməxsus dəst-xəttinin, musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə çevrilir. Xalq musiqisi-

nin qanuna uyğunluqları M.Quliyevin kamera yaradıcılığında inkişaf etdirilərək, dünya klassik musiqi ənənələri və müasir bəstəkarlıq texnikası ilə cilalanır. Belə əsərlərdən biri yaradıcılığının erkən dövründə yazdığı iki violin, alt və violonçel üçün simli Kvartetidir. Üç hissədən ibarət əsər, cəld – asta – cəld temp ardıcılığında səslənir. Onun klassik tarazlığı ilə seçilən sonata allegro formasında yazılmış və dərin fəlsəfi hissləri əks edən I hissəsi kiçik tematik impulsar üzərində qurulur. Bəstəkar geniş şəkildə polifonik elementlər və simli alətlərə xas “pizzicato, martelle, divizi” kimi ştrixlərdən istifadə edir. Kvartetin II hissəsi bəstəkarın kamera lirikasının parlaq nümunəsidir. O bir mövzuya əsaslanır və reçitativ sual-cavab intonasiyalarla inkişaf edir. Əsərin finalında bəstəkar milli musiqinin intonasiyalarının müasir musiqi texnikası ilə sintezinə nail olur və kvartet dördlüyünün unison ifasında səslənən koda ilə tamamlanır.

M.Quliyevin fortepiano yaradıcılığına müəllimi Q.Qarayevin 24 prelüd fortepiano silsiləsinin böyük təsiri olmuşdur. Əsərləri sayca az olduğuna baxmayaraq, bəstəkarın “4 pyes” və “Albom” silsiləsi, pianoçuların konsert repertuarında daimi yer almışdır.

Fortepianonun bütün registrlərini əhatə edən dörd musiqi pyesində – Rəqs-Skerso, Beşik mahnısı-elegiya, Marş-ballada və Şıltaq uşaq səhnələri kimi fərqli obrazlar müxtəlif məqamlar (şur, şüştər, rast, bayatı-şiraz) vasitəsilə səciyyələnir.

M.Quliyevin fortepiano üçün “Albom”u 20 müxtəlif xarakterli pyesdən ibarətdir. Zəngin obraz-emosional və janr aləmi ilə seçilən bu miniatürlərdə “proqram adları olmadığına baxmayaraq, müəyyən janrlara arxalanması hiss olunur, bu da proqramlılıq illyuziyası yaradır”¹.

Hər pyesin janr kökləri aydın hiss olunur. Bəstəkar sanki öz qarşısında məqsəd qoyur ki, kiçik pyeslər həcmində müxtəlif janr mənzərələrini yaratsın. Belə ki, burada cəngi, vals, lirik qadın rəqsi, tokkata, muğam, rəng, aşığısayağı nömrələri mövcuddur. Pyeslərin əsasını Azərbaycan məqam sistemi təşkil edir və bəstəkar böyük ustalıqla fortepiano fakturasında tar, tütək, bala-

¹ Сеидов Т. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). – Баку, 1980.

ban, qoşa nağara kimi milli musiqi alətlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlərini canlandırır. Məsələn simai-şəmsdə yazılan dördüncü pyesin melodik xətti tarın repetisiyalarını xatırladır.

Ümumiyyətlə, M.Quliyevin “Albom”unda XX əsrin müxtəlif üslub təmayyülləri olan neofolklorizm, neoromantizm, neoimpressionizm öz əksini tapır. Bu ondan irəli gəlir ki, bəstəkar müxtəlif modellərlə və musiqi-texnoloji üsullarla işləməyə və onları fərdi şəkildə öz əsərində tətbiq etməyə qadir idi.

M.Quliyev “Albom”da polifonik və akkord fakturadan, maraqlı ritmik vurğulardan istifadə edir. Çox zaman bəstəkar kulminasiya zonalarını faktura və dinamik göstəricilərin dəyişməsi ilə vurğulayır. Bu üsullar dramaturji cəhətdən məntiqli qurulan pyeslərdə dinamik inkişafı təmin edir. Bəzi pyeslər texniki cəhətdən mürəkkəbdir, virtuoz xarakteri ilə seçilir. Lakin onların hər birində bəstəkar forma tarazlığını qoruyub saxlayır.

Beləliklə, Məmməd Quliyev Azərbaycan musiqi tarixinə öz sözünü demiş böyük sənətkar kimi daxil olmuşdur. Görkəmli sələfləri Ü.Hacıbəyli və Q.Qarayevin ənənələrini davam edən bəstəkarın geniş və rəngarəng yaradıcılığı milli musiqi mədəniyyətinə yeni nəfəs əlavə etmişdir.

XXII fəsil

AQŞIN ƏLİZADƏ

(1937-2014)



Aqşin Əlizadənin yaradıcılığı XX əsr Azərbaycan musiqisinin ən parlaq hadisələrindəndir. O, sənətə öz mövzusu, öz fərqli tərəvətli obrazları ilə gəlmiş, elə ilk əsərləri ilə səslər aləminin özgünlüyü, onları “təşkil etmək” yollarının fərdiliyi ilə musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edə bilmişdir.

“Bayatılar”, “Aşıqsayağı”, “Cəngi”, “Qədim layla”, “Dastan”, “Qədim oyunlar”, “Qoca xanəndə”, “Muğam sədalari”, bəstəkarın digər proqramlı əsərlərində, “universal” janrlar – simfoniya, konsert, süitaları və baletlərində tariximizin önəmli olaylarından bəhs olunur, qədim zamanların – xalq mərasim və oyunlarının, rəvayət və nağıllarının ruhu hökm sürür. Burada əcdadlarımızın yaşam və ölüm, xeyir və şər, gözəllik, sevgi haqqında təsəvvürləri çağdaş ifadə vasitələrinin köməyi ilə canlandırılır, şəffaf, aydın, eyni zamanda ən yüksək bədii meyarlara cavab verən musiqi dili ilə həyatın ən mürəkkəb mətləblərindən söz açılır.

Aqşın Əliqulu oğlu Əlizadə 1937-ci il mayın 22-də Bakıda anadan olmuşdur. Valideynləri sənətçi olmasa da öz övladlarını musiqi və ədəbiyyata, el sənətinə məhəbbət ab-havasında tərbiyə etməyə çalışmışlar. Bəstəkarın atası Əliqulu klassik ədəbiyyatın sərrafı olmuş, Nizami, Nəsimi, Füzulinin qəzəllərini oxuyub onları muğam üstündə zümzümə etməyi sevmişdir. Əlizadələr ailəsinin qonaqları sırasında tanınmış sənət adamları, şairlər, məsələn, Əlağa Vahid, Süleyman Rüstəm, habelə Şövkət Ələkbərova, Hacıbaba Hüseynov, Teyyub Dəmirov kimi musiqiçilərin adları çəkilə bilər. Uzun illər Azərbaycan Tibb İnstitutunda anatomiya kafedrasının dosenti kimi çalışan anası Bəkə xanım Sovet İttifaqı Qəhrəmanı Mehdi Hüseynzadənin bacısı idi. Minlərlə azərbaycanlı gəncin kumiri – əfsanəvi dayısı Mixaylo haqqında söhbətlər Aqşının yaddaşında dərin kök salmış, onun bir vətəndaş, vətənpərvər kimi duyğularının, milli ruhunun formalaşmasına əsaslı təsir göstərmişdir.

A.Əlizadənin maraq çevrəsinə habelə ədəbiyyat, bədii əsərlərin müntəzəm qiraəti də daxil idi. Onun ədəbiyyata həvəsi hətta yeniyetmə dövründə ön planda olub, musiqi ilə məşğələləri kölgədə qoyurdu. Bəstəkar sevimli yazarlar sırasında A.Çexov, İ.Turgenev, L.Tolstoyla yanaşı E.Heminquey, Ş.Anderson, S.Bekketin adlarını çəkir, “Иностранная литература” jurnallarını mütləq etdiyini söyləyir. Bəlkə elə bu səbəbdən A.Əlizadənin baletləri ədəbiyyatla sıx təmasda yaranıb¹.

A.Əlizadə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində onillik orta ixtisas musiqi məktəbində (indiki Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbi) təhsil almış, buradaca ilk bəstələrini (kompozisiya üzrə ilk müəllimi bəstəkar Məhdəd Əhmədov idi) ərsəyə gətirmişdir².

Konservatoriyada isə Əlizadə görkəmli simfonist Cövdət Hacıyevin sinfində oxumuş, eyni zamanda Qara Qarayevin dərslə-

¹ Байрамова А.Г. Азербайджанские композиторы и литература // Консерватория, №1, 2017, с. 14-22.

² A.Əlizadənin piano üzrə ilk müəllimi Zivər xanın Əliyeva (Azərbaycan cazının simasını müəyyənləşdirən görkəmli musiqiçi Vəqif Mustafazadənin anası idi) olmuşdur.

rində də müntəzəm iştirak etmiş, onun tövsiyələrindən bəhrələnmişdir, özünün dediyi kimi, Cövdət müəllimdə əyani, Qara müəllimdə isə bir növ qiyabi təhsil almışdır. Q.Qarayevin dərslərinin əhəmiyyətini A.Əlizadənin aşağıdakı etirafı açıqlayır: “Əgər məndən soruşsaydılar ki, həyatımda ən əsas adam kim olub, cavab verərdim: “Atam. Yaradıcılıq həyatımda isə Qara Qarayev”¹.

Dəst-xətt baxımdan fərqli iki sənətkar – Qarayev və Əlizadəni əlaqələndirən cəhətləri tapmaq o qədər də asan deyil. Lakin estetika səviyyəsində çarpazlaşma nöqtələrini görmək olar. Tədqiqatçı Q.Qarayev musiqisində daxili ciddiliyin, saflaşdırılmış emosiyalar aləminin patetika və hissiyyata üstün gəldiyini qeyd edir². Bu fikri A.Əlizadə musiqisinə də şamil etmək olar.

Gənc bəstəkarın elə birinci yaratmaları onun böyük yaradıcılıq potensialına dəlalət edib, geniş musiqi ictimaiyyətinin nəzərindən yayınmadı. A.Əlizadənin ilk uğuru – Fortepiano sonatasında (1959) Qarayevin təsirini sezmək mümkünsüzdür. Lakin həmin Sonataya bəstəkar irsinin işarəvi əsərləri zirvəsindən nəzər saldıqda musiqi fikirlərinin xalq sənətinin quruluş prinsiplərinə uyğun şərhində (ayrı-ayrı ibarələrin variantvari təkrarı), material daxilində “münasibətlərin quraşdırılmasında” (obrazların “mübarizəsi” yox, qarşı-qarşıya qoyulması) A.Əlizadə üslubu üçün səciyyəvi cəhətləri görmək olar.

Maraqlıdır ki, keçmiş sovet məkanının baş jurnalı – “Советская музыка”da yer alan “Azərbaycan plenumu haqqında düşüncələr” məqaləsində bir sıra gənc bəstəkarı “həyata məxsusi baxışın” olmamasında ittiham edən müəlliflər konsertlərin bəxş etdiyi parlaq təəssüratlar sırasında A.Əlizadənin Sonatasını qeyd edirlər³. 1962-ci ildə gənc bəstəkarların Ümumittifaq müsabiqəsində Sonata I dərəcəli diploma layiq görülür. İndən bəri

¹ Ализаде А.А. Человек великого мужества //Слово о Кара Караеве. – Баку: Язычы, 1988, с. 9-14, с. 10.

² Абезгауз И.В. Талант, гражданственность, мастерство// Советская музыка. – 1968, №2, с. 31-40, с. 38.

³ Генина Л.С., Шахназарова Н.Г. Размышления об азербайджанском пленуме// Советская музыка. – 1960, №3, с. 33-37, с. 37.

Əlizadənin hər bir yeni əsəri böyük rezonans doğurur, mötəbər forumlar – plenumların, festivalların proqramına daxil edilir. Bəzi faktları xatırladaq.

A.Əlizadənin diplom işi – birhissəli Birinci simfoniya (1962) 1965-ci ildə “Zaqafqaziya baharı” festivalında uğurla səslənir.

1967-ci ildə dövrün ən maraqlı simfonik opuslarından biri – neoklassisizmin məxsusi milli yozumunu təqdim edən Kamera simfoniyasına görə A.Əlizadə yaradıcı gənclər arasında ali mükafat – Lenin komsomolu mükafatına layiq görülür. Simfoniyanın bədii dəyərinə dəlalət edən fakt onun keçmiş sovet məkanında simfoniya janrının durumunu geniş sərgiləyən M.Aranovskinin “Simfonik axtarışlar” fundamental tədqiqatında (1979) yer almasıdır. Buradaca deyək ki, həmin araşdırmada Azərbaycan musiqisi cəmi iki bəstəkar – Q. Qarayev (Üçüncü simfoniya) və A.Əlizadə ilə təmsil olunub ¹.

Bu opusun gənc bəstəkarın həyatında əhəmiyyətini isə Q. Qarayevin uzaqgörənliklə söylədiyi aşağıdakı fikirlər təsbitləyir: “Elə bəstəkarlar var ki, sənət dünyasında atdıqları ilk addımlardan diqqəti cəlb edirlər. Bu qəbildən olan gənclərin əsərlərini dinləyərkən istər-istəməz onların yaşını unudub, tədricən güzəşt adlanan münasibətdən uzaqlaşaraq, birdən anlayırsan ki, dinlədiyin musiqiyə ən yüksək meyarla yanaşmağa başlamısan. Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəslinin böyük imkanlara malik belə təmsilçiləri sırasında, şübhəsiz, kamera orkestri üçün Simfoniyanın müəllifi A.Əlizadənin də adı çəkilməlidir”.

Bəstəkarın mövqeyini isə onun aşağıdakı etirafı ifadə edir: “Sənətə gələndə qarşıma məqsəd qoymuşdum: ya öz musiqimi, öz yolumu konkret tapmalıyam, ya da sənətdən getməliyəm... Bəstəkarlığa bir savaş kimi baxmışam və qəti qərara gəlmişəm ki, bu savaşda mütləq udmalıyam”². Həqiqətən, yeni sahillərə can atan gənc müəllif hər yeni əsərini fərdi layihə əsasında “inşa

¹ Арановский М.Г. Симфонические искания. – Ленинград: Советский композитор, 1979, 237 с.

² Aqşin Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr (tərtibçi-redaktor L.Hüseynova). – Bakı: Avrasiya Press, 2012, 524 s.

etməyə” çalışır və onun öz təbirincə desək, “sənət savaşında” bir qayda olaraq qələbə qazanmağı bacarırdı.

1969-cu ildə A.Əlizadə Azərbaycan musiqi tarixində *a cappella* xor üçün ilk iri əsər - “Bayatılar” silsiləsini yaradır. Bu əsər bəstəkarların Ümumittifaq müsabiqəsində Birinci mükafata layiq görülür.

1978-ci ildə kantata janrını novatorcasına təfsir edən “Azərilər”ə görə bəstəkar Azərbaycan Dövlət Mükafatı laureatı adını alır.

70-ci illərdə ərsəyə gələn əsərlər, janrından və həcmindən asılı olmayaraq, məsələn, kamera orkestri üçün “Pastoral”, “Aşıqsayağı” (1970), “Cəngi” (1978) pyesləri, orkestr üçün “Kənd süitəsi” (1973), “Azərilər” kantatası A.Əlizadənin mütəxəssislər və dinləyicilər arasında ehtiramını artırır, onu bəstəkarlıq məktəbinin öndərləri sırasına çıxarır.

80-ci illər A.Əlizadə yaradıcılığının ən məhsuldar və müvəffəq dövrüdür. On il ərzində ard-arda konsepsiya, struktur müxtəlifliyi ilə seçilən üç simfoniya, Violin konserti, bir neçə kamera-instrumental əsər, nəhayət, bəstəkarın sənət axtarışlarının tacı – ilk milli qəhrəmanlıq baleti “Babək” ərsəyə gəlir.

1979-1985-ci illərdə Bəstəkarlar İttifaqının katibi kimi çalışan A.Əlizadənin 1985-ci ilin yanvarında Azərbaycan bəstəkarlarının VI qurultayında İttifaqın rəhbəri (İdarə Heyətinin birinci katibi) vəzifəsinə seçilməsi onun musiqiçi və şəxsiyyət kimi nüfuzunun təsdiqi, sənət nailiyyətlərinin məntiqi nəticəsi idi.

A.Əlizadənin yaradıcılıq təşkilatına rəhbərlik etdiyi illər (1985-1990) İttifaqın “həyatında” əlamətdar mərhələ oldu: o zaman “yenidənqurma” dövrünün özünəməxsus ab-havası, inteqrasiya tendensiyaları özünü aydın büruzə verirdi”¹. İttifaqın həmin beşillik ərzində gerçəkləşdirdiyi tədbirlərin böyük əksəriyyəti önündə “ilk dəfə” sözlərini yazmaq olardı. Xarici ölkə bəstəkarlarının iştirakilə keçirilən görüşlər, “Üzü zirvəyə” adlı Yeni

¹ Hüseynova L.Ş. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: böyük yolun tarixi (1934-2009). – Bakı: “E.L.” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, s. 251. Bu kitabda 1985-1989-cu illərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti dolğun işıqlandırılıb (bax: s. 251-272).

Musiqi Günləri (1989), müntəzəm baş tutan plenumlar, müxtəlif janrlar üzrə İttifaqın komissiyalarının (gənclər birliyinin fəallığını xüsusi vurğulayaq) yaradıcılıq işi - mütəmadi dinləyiş və müzakirələr – xatırlanmalıdır. Yeni əsərləri tanıtdırmaq, bəstəkarlar və dinləyicilər arasında körpü qurmaq məqsədilə A.Əlizadənin səyləri nəticəsində “Xaqani, 27” televiziya verilişləri¹ İttifaqın zalında lentə alınıb ölkənin baş kanalında hər ay geniş tamaşaçı auditoriyasına təqdim olunmağa başladı. Ən əsası da İttifaqda yaradıcılıq diskussiyası, sərbəst fikir mübadiləsi atmosferi bərqərar oldu.

Həyatının böyük hissəsini Aqşın Əlizadə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq kafedrasında - 1990-cı ildən professor qismində – çalışmış, “orkestrləşdirmə” fənnini gənc bəstəkar və musiqişünaslara tədris etmişdir². Əlizadənin dərsləri formal xarakter daşımır, konkret tapşırıqların icrası ilə məhdudlaşmırdı: Aqşın müəllim tələbələrini daim öz dünyagörüşünü genişləndirməyə, müasir sənətin nəbzini tutmağa, həyatda fəal olmağa səsləyirdi.

1991-1994-cü illərdə A.Əlizadə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışır. 1994-cü ildə Türkiyədə işləməyə dəvət alan A.Əlizadə əvvəl Trabzonun Qaradəniz Texniki Universitetində (*Karadeniz Teknik Üniversitesi*, 1994-1997), sonra isə Van şəhərinin Yüzüncü İl Universitetində (*Yüzüncü Yıl Üniversitesi*, 1997-2002)³ dərs demiş, türk həmkarlarına gənc musiqiçilərin təlim-tərbiyəsi işində yardım göstərmişdir. Vanda gözəl sənətlər fakültəsinin magistratura pilləsində musiqi bölümünün açılması həmvətənimizin adı ilə bağlıdır. Mətbuatda dərc olunan rəylər Əlizadənin bu ölkədə bəstəkar və pedaqoq

¹ Xaqani, 27 – Bəstəkarlar İttifaqının binasının ünvanı idi. Adı bu ünvanla bağlı verilişin müəllif və aparıcıları sırasında N.Qasımova, H.Babayeva, L.Hüseynova, Z.Dadaşzadə (sonuncu - 1988-ci ildən müntəzəm olaraq) kimi musiqişünaslar var idi.

² 1963-cü ildən A.Əlizadə Konservatoriyada C.Hacıyevin kompozisiya sinfinin assistenti kimi çalışmış, 1971-ci ildə orda Cövdət müəllimin rəhbərliyi altında aspiranturayı bitirmişdir.

³ 1997-2002-ci illərdə A.Əlizadə paralel olaraq Y.Məmmədəliyev adına Naxçıvan Dövlət Universitetində çalışıb.

kimi tanındığına dəlalət edir. TRT rəhbərliyi azərbaycanlı müəllifin “Atatürk marşı”nın (şeir Şener Demirindir) bütün xor kollektivlərinin repertuarına daxil olunmasını tövsiyə etmişdir. Türkiyədə ikən Əlizadə “Natəvan” (sonralar “Qafqaza səyahət” adı ilə tamaşaya qoyulmuşdur) baleti, habelə Violonçel və orkestr üçün Poema üzərində işləyir.

Vətəndən kənarda yaşadığı illərə A.Əlizadənin bir səciyyəvi etirafı aiddir: “Mən qəlbim, təfəkkür tərzim baxımından Azərbaycan bəstəkarıyam. Bütün əsərlərim də Azərbaycanın tarixi və bu günü haqqındadır”.

2002-ci ildə vətənə döndən A.Əlizadə Bakı Musiqi Akademiyasında fəaliyyətini davam etdirir. 2007-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayında o, bu təşkilatın rəhbərləri sırasına qayıdır – İttifaqın katibi seçilir.

A.Əlizadənin yaradıcılığının son iki onilliyi iki balet – “Qafqaza səyahət” və “Ümid valsı” üzərində işlə əlamətdardır. 80-ci illərin ortalarından başlayaraq o, bir qədər diqqətdən kənar qoyduğu kamera musiqisinə də maraq göstərməyə başlayır. Görünür, miqyaslı “Babək” baletindən, simfoniyalardan sonra bəstəkar fərqli bir sahəyə modulyasiya etmək tələbatı duyur. Fortepiano (“Dastan”, “Qədim oyunlar”), violin və fortepiano (“Portret”), orqan (“Muğam sədaları”, “Qoca xanəndə”), violin və orqan (“Dialog”) üçün janr atribusiyasından məhrum proqramlı əsərlər A.Əlizadənin ümdə keyfiyyətlərini - görümlü, dolğun milli obrazları məxsusi poetik formada təcəssüm etdirmək bacarığını sərgiləyir.

A.Əlizadənin yaradıcılığı təkcə musiqinin akademik janrları ilə məhdudlaşmır. Bəstəkarın obrazlı, “atmosfer” yaradan musiqisini bir sıra bədii, sənədli, animasiya filmlərində eşitmək olar¹.

¹ Bədii filmlərdən “Qızıl qaz” (rej. Tofiq Tağızadə), “Tütək səsi” (rej. Rasim Ocaqov), “Gözlə məni” (rej. Kamil Rüstəmbəyov), “Ancaq adanı özünə apara bilməzsən”, “Ötən ilin son gecəsi” (rej. Gülbəniz Əzimzadə), “Sizi dünyalar qədən sevirdim” (rej. Rasim İsmayılov), “Rəqiblər” (qısametrajlı; rej. Teymur Bəkirzadə); sənədli filmlərdən “Bu, Səttar Bəhlulzadədir”, “Dəmir ağac”, “Bu dünyada Səməd Vurğun var imiş”, “Əziz Şərif”, “Axtarış həvəsi – Tahir Salahov”, “Təxəllüsü “Mixaylo””; animasiya filmlərindən “İlham”, “Göyçək Fatma”, “Fitnə”, “Tülkü həccə gedir”, “Toral və Zəri” və s. qeyd oluna bilər.

Dinləyicilərin daha çox sevdiyi mahnı janrına isə o, az-az müraciət edir, bunun səbəbini belə açıqlayırdı: “Mahnıya çox ciddi münasibət bəsləyirəm. Nəğmə və ya irimiqyaslı əsər yazarkən mən eyni qüvvə sərf edirəm. Odur ki, nəyi isə qurban vermək lazım gəlir”¹.

A.Əlizadənin publisistik irsi də maraq kəsb edib. Öz çıxışlarında, müsahibələrində Əlizadə musiqi mədəniyyətimizin müxtəlif aktual problemlərindən – mənəvi sərvət xəzinəsinə qayğı ilə yanaşmağın, akademik musiqidə peşəkarlıq səviyyəsinin qorunmasının, dinləyici zövqünün formalaşmasına diqqətin labüdlüyündən ürək yanğısı ilə söz açır².

A.Əlizadənin bir şəxsiyyət kimi mahiyyətini, vətəndaş kimi mövqeyini onun 1990-cı il 20 yanvar faciəsindən sonra keçirilən Azərbaycan SSR Ali Soveti fəvqəladə sessiyasında həyəcanlı-ittihamedici, etiraz dolu çıxışı əyani sərgilədi³. Lakin həmin illərin sarsıntıları hər bir sözdən daha qabarıq şəkildə musiqidə əksini tapmışdır. Şəhidlərin qırxı ilə əlaqədar Şəhidlər Xiyabanında baş tutmuş ümumxalq mətəmini əks etdirən mətnsiz “Mə-təm” filmində (rej.: Teymur Bəkirzadə) tənha ney həqiqətən sözlə ifadə oluna bilməyən hədsiz kədərdən xəbər verir, haray çəkir, hönkür-hönkür ağlayırdı.

Başqa bir əsər – “Qarabağ havası”nın⁴ nurlu ab-havasında isə A.Əlizadənin düşmən caynağında olan Vətən torpaqlarının azad olunacağına qəti inamı, milli sənətimizə sonsuz sevgisi və ehtiramı ifadəsini tapıb.

¹ A.Əlizadənin anası Bikə xanıma həsr etdiyi “Mənim anam” adlı ilk mahnısını Sara Qədimova səsləndirib. Ş.Ələkbərova, habelə B.Dadaşova (“Ötən ilin son gecəsi” filmində) bəstəkarın mahnılarını ifa ediblər.

² Bəstəkarın publisistik yazıları, onun yaradıcılığına dair materiallar aşağıdakı nəşrdə toplanıb: Aqşin Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr. – Bakı: Avrasiya Press, 2012, 524 s. Gələcəkdə bu kitab: “Aqşin Əlizadə. Publisistik irs” kimi qeyd olunacaq.

³ A.Əlizadə 1988-ci ildə XI çağırış Azərbaycan Respublikası Ali Sovetinin deputatı seçilmişdir.

⁴ Əsərdə (aranjiman Rafiq Babayevindir) solo partiyanı Kamil Cəlilov (*oboe*) ifa etmişdir.

Bəstəkar əsərdən-əsərə öz gözəllik binasını ucaldaraq bu gözəllik və harmoniyanı həyatın naqisliyinə qarşı qoyub. “Əsas məqsəd ürəkdən gələn Musiqinin saflığını itirməməkdir”, – bu sözlər A.Əlizadənin sənət devizi idi.

Bəstəkar haqqında məqalələrdən biri belə adlanır: “Fəal mövqe”. Yaradıcılıqda, həyatda daim fəal mövqe tutan Əlizadənin xidmətləri yüksək qiymətləndirilmişdir: o, “Şərəf nişanı” (1986), “Şöhrət” (1997), “Şərəf” (2012) ordenləri ilə təltif olunmuşdur.

Azərbaycanın Xalq artisti (1987), Dövlət mükafatı laureatı (1978), professor (1990) Aqşin Əlizadə 2014-cü il mayın 3-də vəfat etmiş, xalqımızın böyük övladlarının uyuduğu Birinci Fəxri Xiyabanda dəfn edilmişdir.

Yaradıcılığının səciyyəsi Xor əsərləri

Aqşin Əlizadə əlamətdar dövrdə – ötən əsrin 60-cı illərində, Azərbaycan incəsənətinin intensiv axtarışlarla fərqlənən qızıl dövründə sənət aləminə gəlmişdir. Korifeylər – Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, C.Hacıyev, S.Hacıbəyov yaşayıb yaradır, eyni vaxtda yeni qüvvələr – A.Məlikov, X.Mirzəzadə, V.Adıgözəlov, M.Quliyev, F.Qarayev, A.Cəfərova sənət meydanına cəsarətlə atılırdılar.

Siyasi iqlimin mülayimləşməsi ilə səciyyələnən bu dövrdə SSRİ və Qərbi dünyası arasında illər uzunluq mövcud “dəmir pərdə” aradan götürülür, ölkəyə axıb gələn çeşidli informasiyanın həcmi xeyli genişləndirdi. Təzə informasiya ilə qarşılaşan bəstəkarlar sırasında bəzən çaşqınlıq əlamətləri müşahidə olunsa da, gənclərin əzmlə müasir kompozisiya metodlarını mənimsəməsi, Yeni Vyana məktəbinin, Stravinskinin ideyalarını əxz etməsi göz qabağındadır.

A.Əlizadə də dövrün çağırışlarına son dərəcə həssas idi. Bu müddəyə ən yaxşı illüstrasiya *16 alət üçün “Ekspressiyalar”* (1969) aleatorik opusudur. Lakin bütün “yenilikləri” araşdırıb, qismən yaratmalarında sınaqdan keçirən bəstəkar qəti seçim edir: üzünü dirilik suyu – xalq çeşməsinə tutur.

60-cı illər bir sıra “neo” axınların geniş intişar tapması ilə xarakterizə olunurdu. İlk əvvəl Azərbaycan bəstəkarlarını daha çox cəlb edən neoklassisizm xatırlanmalıdır. A.Əlizadənin dünyaduyumu bu cərəyanın ümdə xüsusiyyətləri ilə səsleşirdi: onun estetik prinsiplərinə söykənmə aydın, lakonik deyim tərzini şərtləndirirdi. Lakin Əlizadədə neoklassisizm “xalis” şəkildə deyil, milli musiqi təfəkkürünün müdaxilələri hesabına özünəxas şəkildə təzahür edir.

Keçmiş sovet məkanında el sənətinə marağın artımı neofolklorizm - “yeni folklor dalğası” anlayışını həyata gətirmişdir. Ümumiyyətlə, tədqiqatçıların fikrincə, SSRİ-də tətbiq edilən yeni texnologiyaların əksəriyyəti folklor təmayüllü idi. Müxtəlif üslublu bəstəkarlar xalq musiqisini, onun dərinliklərini özləri üçün sanki yenidən kəşf edirdi. Burada zəngin çeşməyə istehlakçı deyil, həqiqətən yaradıcı mövqedən yanaşmaq vacib idi. Q.Qarayevin xəbərdarlığı yerli-yerində səsləndi: “Biz onun (folklorun – Z.D.) əlimizin altında olan üst qatlarını insafsızcasına istismar etmədikmi? Onun əsas zənginliyi üzə deyil, düşündüyümüzədən daha dərinədir və biz oraya enmək üçün lazımı “texniki vasitələr” silahlanmalıyıq... Bu xəzinə təkcə hər hansı bir bəstəkarın musiqi dilini təzələmək deyil, musiqi yaradıcılığında **bütöv bir dövr açmaq** (vurğulama mənimdir- Z.D.) imkanına malikdir”¹.

Bu çağırışa ilk cavab verənlərdən biri A.Əlizadə oldu. Ədəbiyyatşünasların “milli yaddaşın oyanması”, “folkloru qayıdış” ifadələri ilə səciyyələndirdiyi şəraitin özü gənc müəllifi axtarırlara sövq edirdi. Burada Stravinski, Bartok, Orf kimi XX əsr musiqisinin işarəvi simalarının folklor məcrasında ərsəyə gətirdiyi sənət nümunələrinin cidd-cəhdlə təhlili yardımçı rol icra edirdi.

A.Əlizadənin elə ilk əsərləri – “Bayatılar” xor silsiləsi, orkestr miniatürləri yeni aləmin kəşfi təsiri bağışlayır, əski zamanlardan bu günümüzdə təşrif buyurmuş “qəribə” obrazları, onların

¹ Караев К.А. Доклад на III съезде композиторов Азербайджана // Кара Караев. Научно-публицистическое наследие (составитель, автор предисловия и комментариев З.Сафарова). – Баку: ЭЛМ, 1988, с. 245-246.

təcəssümü yolları heyrtləndirirdi. Həmin opuslar XX əsr akademik musiqisinin məlum işarəvi nümunələrini bir növ “azərbaycanlaşdırən”, şablon əsasında yazılmış külli miqdarda simfoniya və kantatalardan xeyli fərqlənirdi. Məhz A.Əlizadə çox az miqdarda həmkarı sırasında “Şostakoviç irsinin nəhəng başçısına” (M.Tarakanov) sinə gərrib, musiqimizin bədii, estetik vəsitələr sistemini zənginləşdirə bilmişdir. Janrların seçimi də təsadüfi deyildi: bəstəkar 60-70-ci illərdə “konseptual”, miqyaslı janrlardan (simfoniya, oratoriya) imtina edib, orkestr, xor miniatürünə, süitə üstünlük verirdi. Burada onun bir sənətkar kimi mövqə unikallığı, yeni cığırarla addımlamaq istəyi özünü bariz göstərirdi.

Arxaika – məhz bu söz bəstəkarın musiqisini səciyyələndirən açar kəlmədir. Bəlkə də dövrün ab-havası özü onun yaddaşının hifz etdiyi qədim musiqi obrazlarını oyadır, hərəkətə gətirir, ulu rəqslərin, el nəğmələrinin ritm və avazlarını bərpa edirdi. Geniş nəfəsli “simfonik” melodiyaların yerini cəmi bir neçə səsdən ibarət kiçik ibarələr tuturdu. Onları dinlədikcə ibtidai musiqi nümunələri – ağı, layla və ya Qobustan qayalıqlarında həkk olunmuş ayın rəqslərinin təsvirləri xəyalımızda canlanırdı.

“Yeni folklor dalğası” istilahını təklif etmiş L.Xristiansen həmin “dalğa”nın nümayəndələrinin başlıca xüsusiyyətləri sırasında ilk əvvəl xırda intonasiya halqası ilə işləmək, onun əsasında bütöv forma qurmaq bacarığını qeyd edir¹. Bu, A.Əlizadə üslubuna üzvi şəkildə xas cəhətlərdəndir.

Onu da deyək ki, “minimuma qədər reduksiya”, təkrarlanma prinsipinin ardıcıl tətbiqi 60-cı illərdən başlayaraq Amerika musiqisində geniş vüsət alan minimalizm cərəyanının başlıca prinsiplərindən idi¹. Lakin A.Əlizadənin “qənaətcilliyi” minimalist estetikadan köklü surətdə fərqlənirdi. Onun “təkrarları” ame-

¹ Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки, вып.1. – М.: Советский композитор, 1972, с. 198-219

¹ Amerika musiqisində ötən əsrin ortalarında təşəkkül tapan minimalizm cərəyanı barədə informasiya keçmiş sovet məkanında 80-ci illərin sonunda agah oldu.

rikalı bəstəkarlarda olduğu kimi mexaniki xarakter daşıyırdı: hər bir ibarə, onun hər bir variantı ilə bir növ “canlı məxluq” kimi davranan A.Əlizadə başqa estetikaya arxalanır, tamam fərqli təəssüratlar, obrazlar sırası ərsəyə gətirirdi.

İbarələri miqyas etibarilə gah uzadıb, gah qısaldaraq, dəfə-dən-dəfəyə azacıq da olsa dəyişdirilmiş şəkildə bir-birinə qovuşduraraq, musiqi sintaksisinin məxsusi “ritmini” quraraq, bəstəkar qeyri-sabit, mütəhərrik, daim yeniləşən musiqi materiyası təəssüratı yaradırdı. Variantlıq, dəyişkənlik prinsipi bütün əsərin toxumasına nüfuz edir, vahid obrazın təşəkkül məntiqini dəyişirdi. Beləliklə, bəstəkar ənənəvi musiqi formalarına xas materialın təqdimat – inkişaf – nəticə¹ kimi hissələrə bölgüsü prinsipindən uzaqlaşırıdı. Bu mənada Azərbaycan müəllifinin söyləri bir çox XX əsr bəstəkarlarının axtarışları ilə səsleşirdi. Fərq təkəcə onda idi ki, öz tapıntılarına o, xalq musiqisinin gizli qanunauyğunluqlarının dərkə yolu ilə gəlib çıxmışdır.

A.Əlizadənin 80-ci illərdə yazdığı irimiqyaslı əsərlərdə başqa quruluş xüsusiyyətlərinin “fəaliyyətinə” təsadüf edilir. Lakin o, eyni musiqi fikrinin müxtəlif çalarlarını aşkarlamaq kimi öz əsas prinsipinə sadıq qalır. Məhz bu amillər son nəticədə bəstəkar sənətinin sərt gözəlliyi və ali sadəliyini yaradır.

60-70-ci illərdə yazılan əsərlər gərgin inkişaf dalğaları, sarsıdıcı orkestr effektlərindən “məhrum” olsa da, onlar təsir qüvvəsini itirmirdi: əksinə, deyim tərzinin bu uca sadəliyində, tam səmimiyyətində xüsusi bir cazibədarlıq var idi. Əlbəttə, A.Əlizadəyə F.Əmirova xas rəngarənglik yabançı deyildi. Lakin biz onun parlaq, əlvan rənglərindən çox, mülayim, yumşaq musiqi çalarlarından, bir növ akvarel boyalarından söz açə bilərik. Daxili təmizlik, ciddilik, ahəng bu bəstəkarda emosianın çılğın şəkildə təzahürünü, ruh çırıptılarını cilovlayır.

Sənətşünaslıq doktoru Lev Raabenin rəyindəki aşağıdakı müşahidə maraqlıdır: “Azərbaycanın müqtədir sənətkarı olan A.Əlizadə milli musiqinin iki şəxəsini – Q.Qarayev və F.Əmirov ilə təmsil olunan iki fərqli qolunu uzlaşdırmağa müvəffəq ol-

¹ Dialektik inkişafı əks etdirən Asafyev formulu – *initium-movere-terminus* (i:m:t) – nəzərdə tutulur.

muşdur”. Bu fikrə yalnız onu əlavə edərdik ki, A.Əlizadə milli sənətin inkişafının keyfiyyətə yeni mərhələsində ilk öncə Üzeyir Hacıbəylinin ali ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etmiş, onun kimi xalqın milli irsinə qayğı və həssaslıqla yanaşmış, doğma “*sənətin əsasını təşkil edən ciddi qayda-qanunlardan*” (Ü.Hacıbəyli) təkan alıb öz musiqi üslubunu tapmağa çalışmışdır. Eyni zamanda məsələ təkcə axtarışların başlıca hədəfinin eyniliyində - dünya musiqi təcrübəsi ilə milli sənət arasında çarpaz nöqtələr tapmaq səyində deyil: ümumilik dünyagörüşü səviyyəsində, dünyanı ahəngdar, estetik baxımdan kamil təcəssüm etdirmək bacarığındadır.

Demək olar ki, A.Əlizadə Azərbaycan musiqisinə *keyfiyyətə yeni obrazlar* gətirə bilmişdir. Doğrudan da, “Bayatılar”da, “Pastoral” və “Aşıqsayağı”da, orkestr süitalarında sanki təbiətin özü musiqinin dili ilə danışır.

V.P.Semyonov-Tyan-Şanski “Rayon və ölkə” kitabında coğrafiyanın incəsənətlə çox sıx bağlı olmasına diqqət yetirib, mühüm məsələni vurğulayır: “Musiqi bütün digər sənət növləri ilə müqayisədə təbiət peyzajlarını daha incə və dərin cənləndirə bilir”. Məsələn, E.Qriqin musiqisi haqqında yazılarda çox zaman Norvecin fyordları xatırlanır. A.Əlizadənin əsərlərindən isə Abşeron torpağının, Xəzər dənizinin ətri gəlir. Bəstəkarın musiqi lövhələri Səttar Bəhlulzadənin işıq dolu peyzajları ilə də paralellər doğurur¹. Səttarın tablolarında təbiət bərbəzəkdən məhrum, əzəli və əbədidir. Aqşın musiqisi də belədir: qızmar günəş, qızılı qum – Abşeron peyzajının özünəməxsus gözəlliyi Əlizadə əsərlərində sanki öz musiqili əksini tapıb.

A.Əlizadənin əsərlərini dinlədikdə, onun dünya musiqi ədəbiyyatı “kitabxanasından” kimi xüsusi həvəslə mütaliə etməsi də bəlli olur: Stravinski, Bartok, Orf, Prokofyev, habelə Sviridov, Tormis - səriştəli dinləyicinin ilk əvvəl xatırladığı isimlərdir. Lakin A.Əlizadənin qüdrətli istedadı bütün təsirləri emal edib yeni libasda - məxsusi Aqşın Əlizadə qiyafəsində təqdim etmək bacarığı heyranət doğurmaya bilməz.

¹ Əlizadə A. “Bu, Səttar Bəhlulzadədir” sənədli filminə musiqi bəstələyib.

Bəstəkarın cəlb etdiyi xalq musiqi mənbələrinin miqyası və keyfiyyəti də heyvətamizdir. Demək olar ki, o, milli musiqinin heç bir janrını – muğamdan tutmuş aşiq musiqisinə, unudulmaqda olan mərasim nəğmələrindən – qədim oyun havalarına kimi – diqqətsiz qoymamış, ən müxtəlif intonasiyalardan hörülmüş rəngarəng çələng təqdim edə bilmişdir. Özü də Əlizadənin müəllif musiqisi və sitat gətirilən musiqi arasında sədd çəkmək çox çətindir. Xalq musiqi intonasiyaları onun heç kimə bənzəməyən nitqinin üzvi tərkib hissəsi olub bölünməz bir tam yara-
dır. Həm də əxz olunan bəstəkarın fərdi qayəsinə nə qədər tabe olub, semantikasını əsaslı şəkildə dəyişsə belə onun bir folklor nümunəsi kimi mahiyyəti, öz “valideyni” ilə üzvi bağlılığı yox olmur. Yaranan dialektik münasibətlər sonucda obrazı mənaca dolğunlaşdırır, dərinləşdirir¹.

A.Əlizadənin simasının özgünlüyü ilk əvvəl onun **xor yaratmalarında** üzə çıxdı. Həmin əsərlər sayca çox olmasa da, onların hər biri musiqimizin palitrasına yeni rənglər qatdı. *A cappella* xor üçün “Bayatılar” silsiləsi (1969), “Azərilər” kantatası (söz.: Fikrət Qoca; 1976), “Təntənə” odası (söz.: Nəbi Xəzri; 1977), “Ana torpaq” (söz.: Bəxtiyar Vahabzadə; 1993), *a cappella* xor üçün “Qədim layla” (xalq sözlərinə; 1984) – janr, musiqi təcəssümü baxımdan fərqli bu opusların hər birində bəstəkarın üslubunun səciyyəvi cəhətləri özünü aydın büruzə verir.

Qarışıq (*a cappella*) xor üçün “Bayatılar” silsiləsinin musiqi tariximizdə rolu xüsusi-
dir. Məsələn təkcə bu silsilənin ilk dəfə müşayiətdən məhrum – *a cappella* xor üçün silsilə şəklində yazılmasında deyil¹. Başlıcası, Əlizadənin xor yaradıcılığına, geniş götürsək, ümumən musiqimizə, incəsənətimizə gətirdiyi obrazların yeniliyi və həmin obrazlara uyğun unikal bədii həllin tapılmasıdır.

Bəstəkar özü də qeyd edir ki, Azərbaycanda “*belə* xor musiqisi yox idi”. Həqiqətən, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi qısa

¹ Bu məsələlər İ.İ.Zemtsovski və Q.L.Qolovinskinin tədqiqatlarında müfəssəl işıqlandırılıb.

¹ *A cappella* xor üçün Q. Qarayev, C.Hacıyev, C.Cahangirov və başqa müəlliflər də əsərlər yaratmışlar.

müddət ərzində opera, balet, simfonik musiqi janrlarında böyük nailiyyətlər əldə etsə də, xor musiqisində əhəmiyyətli nümunələrlə, nadir istisnalar olmaqla, öyünə bilməzdi. “Bizdə məxsusi Azərbaycan xor musiqisinə ehtiyac yaranmışdı. “Bayatılar”la məhz belə bir musiqi – orijinal, müasir, eyni zamanda daxilən milli musiqi ərsəyə gəldi”¹. Burada “yeni folklor dalğası”nın səciyyəvi əlamətlərinin bədii cəhətdən daha inandırıcı tətbiqi ilə rastlaşırıq.

“Bayatılar” daim alimlərin diqqətini çəkmişdir: A.Tağızadə, S.Ağayeva, F.Xalıqzadə, F.Əliyeva, L.Məmmədovanın tədqiqatlarını qeyd edək.

Təxminən on beş dəqiqə davam edən silsilə biçimli strukturu ilə fərqlənir. Yüzlərlə xalq poeziyası incisindən Əlizadə cəmi on dörd bayatı seçib, onları on nömrədən ibarət “çələngdə” birləşdirmişdir². Özü də bəstəkar əsasən “aşıqanə bayatılar”a üz tutsa da, bu, yekrənglik yaratmır. O, bütün miniatürləri vahid üslub məcrasında həll edib, eyni zamanda hər bir miniatür üçün birini digərindən azca da olsa fərqləndirən çalarlar tapmış, gizli təşviş (“Mən aşiq”), sonsuz sevinc (“Al çuxa”), ahəng, asayış (“Bir don aldım”) kimi müəyyənləşdirilə bilən əhvalar sırası qura bilmişdir. Bəzi miniatürlərdə zarafat, incə yumor məqamları da (məsələn, “Ağac ağaca yovuq”) nəzərə çarpır.

“Bayatılar” A.Əlizadə sənətinin daha bir cəhəti – panteizmi barədə danışmaq imkanı verir. “Dağlarda çən olaydım/ Çayır çəmən olaydım” – bu misralarda insanın onu əhatə edən canlı aləmlə qovuşmaq istəyi əksini tapıb.

A.Əlizadə təbiətə sanki həmin ibtidai adamın gözü ilə baxır. Elə təsəvvür yaranır ki, müxtəlif səslər büllur tək saf dağ hava-

¹ Мамедова Л. М. Этюды к 80-летию Агшина Ализаде. Роль А.Ализаде в развитии азербайджанской хоровой музыки // Musiqi dünyası. — 2017, 2/71 <http://www.musiqi-dunya.az/pdf/70/5.pdf> с.7786-7793, с.7788.

² Ötən əsrin 60-70-ci illərində bəstəkarların xalq mətnlərinə marağı xüsusi idi. G.Sviridovun (“Курские песни”), V.Salmanovun (“Лебедушка”), S.Slonimskinin (“Песни вольницы”), R.Boykonun (“Вятские песни”), A.Murovun (“Из сибирской народной поэзии”), V.Tormisin (“Голоса пастушеского детства Таммсааре”) əsərlərini qeyd edək.

sından törəyərək, gah birləşir, gah parçalanır, özündən sonra uzun əks-səda qoyub yox olur.

On musiqi parçasının silsilə daxilində ardıcılığı məntiqli və inandırıcıdır. Belə ki, əsəri açan ilk nömrənin sonda təkrarı (ixtisarla) silsiləni çərçivəyə alır, başqa sözlə, reprizalı struktur əmələ gətirir. Bu çərçivədə “hadisələrin gedişatı” təzad prinsipinə əsaslanır: nömrələr temp və ovqatca fərqli cütlüklər kimi qurulur.

Dramaturji inkişafın mərkəzi – silsilənin kulminasiyası 5-ci nömrəyə – “Dilə gəldi” – təsadüf edir. Miqyasca ən geniş və mənaəca ən önəmli bu nömrədə “*Çərxi-fələk əlindən dağlar da dilə gəldi*” ifadəsinin xüsusi inadkarlıqla təkrarlanması haqsızlığın, zülmün dönməzliyi fikrini çox aydın çatdırır. Ümumiyyətlə, bəstəkar burada cəmi dörd misradan ibarət bayatının hər bir sözünü sanki təcrid edib təkrar-təkrar səsləndirərək obrazın lapidar təqdimatına nail olur. Həmin sözlərin məxsusi polifoniyasını (bütün partiyalara fərqli sözlər tapşırılıb) təqdim edən kulminasiya xüsusən maraqlıdır.

1

7 Allegro con moto $\text{♩} = 88$ “Bayatılar”. №5 “Dilə gəldi”

S. çər - xi ə - lin - dən, döv - ran ə - lin - dən

A. çər - xi ə - lin - dən, döv - ran ə - lin - dən

Ord. Tutti

T. Dağ - lar di - lə, di - lə gəl - di, çər - xi döv - ran, çər - xi döv - ran, çər - xi döv - ran, çər - xi döv - ran

B. Dağ - lar, - lar, - lar, - lar



Həm də yeddihecalı bayatı misralarını səkkiz nisbətdən ibarət kvadrata sığışdırmaq məqsədilə bəstəkar söz-heca əlavələrinə yol verir:

Gün keçdi (gün) ilə gəldi
Göz yaşım (da) gilə gəldi.
Çərxi-fələk əlindən
Dağlar da dilə gəldi.

Bu, Əlizadənin bayatının quruluşuna etinasız münasibəti olmayıb, əksinə, onun məğzini daha qabarıq ifadə etmək istəyindən irəli gəlir. Başqa bir nümrədə – ikinci miniatürdə (“Mən aşiq”) bəstəkar elə yeddi hecaya uyğun metroritmə arxalanır, “hər hecaya bir çərək” prinsipini rəhbər tutub milli musiqi üçün səciyyəvi olmayan 7/4 ölçüsünü bərqərar edir.

Hər bir bayatının quruluşuna uyğun olaraq, məna baxımından vacib üçüncü və dördüncü misralar yeni intonasiya, ritm sferasına modulyasiya yolu ilə qabardılır. Bu prinsipin miniatür-lərin formasına təsiri böyükdür. Məsələn, “Ağac ağaca yovuq” bayatının məzmunu ilə “sinxron” qurulub. Belə ki, tempin ağır-laşması və ritmik çevikliyin “ləğvi” üçüncü misranın təqdimatına xüsusi sanbal aşılayır.

Xalq poeziyası nümunələrinin ovqatı, şübhəsiz, əsərin simasına, musiqi dilinə təsir göstərüb. Bəstəkar ilk əvvəl sözdən təkan alır, bayatının sadə hikmətinə varıb, onun mümkün qədər təbii, yabançı xallardan “məhrum” musiqi həllini axtarır. Cəlb olunan vasitələrin son həddəcən məhdudlaşdırılması şəraitində əldə olunan müxtəliflik bəstəkarın ustalığına dəlalət edən əsas amillərdəndir. Belə ki, çox qısa diapazonda pilləvari düzənlənən ibarələrə (pilləvarilikdən sapma artıq hadisədir!), əsasən üçxordlara

dayaqlanıb, onların çoxsaylı variantlarını təqdim edərkən bəstəkar metroritmik faktoru köməyə çağırır.

Musiqili folklorun qədim qatlarına enib onları məxsusi tərzdə üzə çıxaran A.Əlizadənin ritmə önəm verməsi, deməli, heç də təsadüfi deyil.

Vurğuların “şıltaqlığı” bir çox halda motiv ilə xanənin uzlaşmasını pozur ki, bu da musiqi fikrinin şərhinə sərbəst nəfəs aşılayır. Silsilədə “axsaq” ritmlərin, mütəhərrik ölçülərin tətbiqi musiqinin cərəyanını xeyli tərəvətləndirir.

Partiturası ilk nəzərdə sadə və şəffaf görünən bu əsərə, əslində, səs palitrasının nadir zənginliyi xasdır. Əlizadənin kamil musiqi duyumu xoru mahiranə qurub, müxtəlif alətlərin – tütəyin, sazın, hətta kiçik ansamblın səslənməsinə nail olmaq imkanı verir. Xorun “instrumental” yozumu baxımından “Al çuxa” miniatürə maraqlıdır. Burada xoru relyef-fon kimi təşkil edərək bəstəkar həmin fonun instrumental müşayiət qismində təqdimatına nail olur.

4 Allegro con spirito $\text{♩} = 80$ [1] “Bayatılar”. №9 “Al çuxa”

Ümumiyyətlə, musiqi fakturasında “heterofoniya” prinsipi və “aparıcı səs və müşayiət” prinsipinin tətbiqi miniatürlər daxilində təzadın yaranmasını şərtləndirir.

Sonor nüansların cəlb olunması – “ahlar”, “pıçıltı”, habelə ifadəli “dayanacaqlar” (fermatalar) məxsusi səs aurası, fonizm yaradır. A.Əlizadənin aşağıdakı fikri də maraqlıdır: “Nəinki söz-

lərdən, hətta səslərdən, yarımşəslərdən belə istifadə etməyə çalışmışam. Məsələn, “Ağ çuxa, qara çuxa, yar gəlib hara çıx. Sənə yaman baxanın, gözüne yara çıx” misralarına fikir verin. İlk nəzərdə elə gəlir ki, “çuxa”, “çixa” sözləri musiqi üçün ağırdır. Mən məhz “çuxa” sözünü səslərə ayırmışam (çu-xa, çu, çç...): söz yavaş-yavaş kişilərin bas səsinə əriyir, pıçılıya çevrilir”.

Miniatürlərin xalq musiqisindəki prototiplərini də müəyyənləşdirməyə cəhd göstərilib¹. F.Xalıqzadə “Dağlarda” nömrəsində ağır halayın, “Dilə gəldi”də ağı və mərsiyənin, bəzi nümunələrdə qədim laylaların əlamətlərini aşkarlayır.

Ümumiyyətlə, “Bayatılar” öz “qədimlik” ruhu ilə heyran edir. Bu hadisəyə – bəstəkarın kəşflərinin elmi araşdırmaları qabaqlamasına nadir hallarda rast gəlmək olar.

A.Əlizadənin xor musiqisi sahəsində daha bir uğuru qarışıq xor və simfonik orkestr üçün **“Azərilər” kantatası** (1976; şeirlər Fikrət Qocanıdır) oldu. Sovet musiqisində iri xor əsərləri adətən təqvimin “qırmızı” tarixlərinə xidmət etmək, müəyyən hadisə və şəxsiyyətləri vəsf etmək məqsədi ilə yazılırdı.

A.Əlizadə öz kantatasında qeyd olunan təmayülün – xor əsərinin saxta məzmunun ifadəçisi kimi yozumundan imtina edib, qəhrəmanlıq mövzusunun dərinə milli təfsirinə nail ola bilmişdir. Möhtəşəm epik lövhə kimi yazılmış bu kantatada təsvirçilik, süni pafos deyil, fəlsəfi-poetik ümumiləşdirmələr əsasdır. Burada Dəniz, Dağ, Bahar, Torpaq kimi rəmzi surətlər dastançı rolunda çıxış edir: onların arxasında isə xalqın obrazı canlanır.

Məlumdur ki, əsərin ilkin adı “İyirmialtlar” idi. Lakin burada, qeyd edildiyi kimi, hansısa tarixi hadisələr əks olunmayıb, mövzunun açılmasında xalq təfəkkürü və görüşləri ilə bağlı rəmzlərdən istifadə edilib.

Fikrət Qocanın yaradıcılıq bioqrafiyasında belə bir fakt maraqlı doğurur. 1966-cı ildə o, “Azəriyəm” şeirini yazır: keçmiş sovet məkanında rəsmi dairələrin mənfi reaksiyasına səbəb olan bu şeir yenilikçi ruhlu Azərbaycan cəmiyyətində böyük rəğbətlə qarşılanır. Şeirin son misralarına üz tutaq: “Vüqarilə başı qarlı

¹ Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. – Баку: Ишыг, 1986, с. 27-41.

dağlarını andıran, /Dostlar üçün özü yanan, düşmənləri yandırın/Od oğluyam, torpağım od, suyum od/Mən alova bənzədirəm dəliqanlı Xəzəri/ Azəriyəm, azəri”.

Azərbaycan müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra A.Əlizadə əsərini ruhca onun musiqisinə daha uyğun olan F.Qoca şeirinin adı ilə (sovet dönəmində qəti mümkün deyil idi) təqdim etməyə qərar vermişdir¹.

Kantatada bəstəkarın xalq musiqisi nümunələri ilə “rəftarı” xüsusən maraqlıdır. El içində məşhur olan mahnıları o, sanki yenidən “eşidir”, yeni intonasiya qiyafəsində təqdim edir, başlıcası isə onların semantikasını əsaslı surətdə dəyişir, yeni məzmunla yükləyir. Odur, kantataya qulaq asanda “Ay dili-dili”, “Ay qız, adın deginən”, “Ay qız, kimin qızısan” kimi xalq havalarını dərhal tanımaq olmur. Birincisi, A.Əlizadə onları tam şəkildə verməyərək müəyyən ibarəni təcrid edib əsər boyu yeni əlavələri ilə səsləndirir. İkincisi və ən mühümü odur ki, lirik nəğmələr bəstəkarın təfsirində transformasiyaya uğrayaraq, kənar hissələrdə epik-qəhrəmani səpkidə, ikinci hissədə isə ağı kimi təqdim olunur.

Kantatanın birinci hissəsi – “*Dənizin səsi*” öz qeyri-adi dinamikliyi, məqsədyönlü inkişafı ilə seçilir. Bəstəkar dinləyicini dərhal “hadisələrin” burulğanına, gərginlik aşılانmış bir atmosfərə qərq edir. Əlbəttə, burada həmin gərginliyin əsas mühərriki ritmdir: orkestr müşayiətində hər nisbətin vurğulanması müqabilində xor partiyasında zəif nisbətin qabardılması (sinkopa), 6/4 ölçüsü şəraitində orkestrin diktə etdiyi müntəzəm ritmik rəsm (ikinisbətli) polimetriyanın yaranışına gətirib çıxarır. Temp və musiqinin xarakterinə dair müəllif göstərişi (*Presto con spirito*), *ff* dinamik çaları da əsas ovqatın müəyyənləşdirilməsinə təsir göstərir.

“Ay dili-dili” xalq mahnısının başlanğıc iki xanəsinə arxalanan əsas tematik qurum hissə boyu üç inkişaf mərhələsi keçir. İkinci dalğadan (7 rəqəmi) sonra törəyən yeni obrazın (orta bölmə) prototipi ağıdır. Özü də bəstəkar başlanğıc intonasiya çevrə-

¹ Bu barədə daha ətraflı bax: Мамедова Л.М. Adıçəkilən məqalə.

sindən çox da uzaqlaşmayaraq – sadəcə vurğuların kəskinliyi “ləğv edilir” – cazibədar təzad yaratmağa müvəffəq olur. Əsas mövzunun axıncı “hücumu” daha əzəmətlidir. Hissənin sonunda orkestrin “solo” çıxışı da çox önəmli olub sanki ümumiləşdirmə funksiyasını icra edir.

İkinci hissə – “*Dağın səsi*”ndəki vüqarlı obrazın yaranmasında lap əvvəldə bəyan olunan və bütün hissə boyu dəfələrlə qayıdan yığcam, amma ifadəli və qabarıq (həmin ifadəliliyi üçton intervalı gücləndirir) leytkompleksin rolu önəmlidir. Özü də bu obraz dağlar kimi əzəmətli, sabit və yenilməzdir.



Həmin leytkompleksin ardınca səslənən mövzuda bir sıra xalq mahnılarının intonasiyaları ehtiva olunub. Melodiyanın rəsminə finalda səslənəcək “Ay qız, kimin qızısan” mahnısının cavab cümləsinin cizgilərini ayırd etmək olar. Amma bəstəkar canlandırılan parçanın ritmik oynaqlığını yox edib rəvanlaşdıraraq, demək olar ki, adıçəkilən mahnını “tanınmaz” edir.

A.Əlizadənin bəstəkar-rejissor keyfiyyətləri də qeyd olunmalıdır. İgidlərə xitabən deyilən misraları (“Dağlar sizi gözləyir, sizi gözləyir”) qabartmaq məqsədilə bəstəkar orkestri susdurub *a cappella* xorun dolğun və patetik (“*patetico*” müəllif göstərişi səciyyəvidir) özünüifadəsinə meydan açır. Hissənin şur məqamının kadans dönməsinə əsaslanan ən ekspressiv fraqmenti çox sadə vasitələrin tətbiqi sayəsində reallaşdırılır: vurğulanma, intonasiya xırdalanması nəticəsində xanə və motivin uyğunsuzluğu, gur *ff*-nun qəfil sürətdə (*subito*) *p*-ya endirilməsi verilir.

Ümumiyyətlə, matəm xarakterli bu hissədə duyğuların ifadəsi nəcibliyi, təmkini və sanbalı ilə seçilir.

Üçüncü hissə – “*Baharın səsi*” – kantatada bir növ *intermezzo* rolunu yerinə yetirir. Hissənin açıq “bahar” boyaları, şəffaf fakturası “Bayatılar”ı xatırlamağa sövq edir. Həqiqətən, xor silsiləsinin doqquzuncu nömrəsi (“Al çuxa”) ilə kantatanın bu his-

səsi arasında oxşarlıq göz qabağındadır: hər ikisi xanədaxili asimetriya yaradan 5/4 ölçüdə verilib, mövzu tersiyalarla şərh olunub.

“Baharın səsi”nin quruluşunu iki mövzunun ardıcılığı əmələ gətirir: AB A₁B₁. Bəstəkar sadə strofik formadan, eyni mövzunun dəfələrlə təkrarından (çox cüzi əlavələrlə) istifadə edərək yaz ətirli yadda qalan obraz canlandırır.

“Odlar yurdunun səsi” adlı finalın fəal, dinamik məzmunu birinci hissə ilə rəbitəyə girir. Burada musiqi fikrinin inkişafı gərginliyin səngiməsi, tutqun boyaların açılması istiqamətində cərəyan edərək təntənəli apofeoza tamamlanır. Təntənəni əvvəl orkestrin parlaq *tutti*-si bəyan edir, sonra isə ona bütün xor kütləsi əlavə olunaraq effekti gücləndirir: “Ay qız, kimin qızısan” lirik xalq havasının bir zəfər himni kimi səslənməsi böyük təsir qüvvəsinə malikdir.

8

76 Maestoso “Azərbaycan” kantatası. IV hissə, “Odlar yurdunun səsi”

Soprano (S): Qəh - rə - man o -

Alto (A): Qəh - rə - man o -

Tenor (T): -gü - la - rim, o - gü - la -

Bass (B): -gü - la - rim, o - gü - la -

77

-rim, o - gü - la - rim!

-rim, o - gü - la - rim!

Bu əsərdə də A.Əlizadənin sözü duymaq (F.Qoca şeirləri xalq poeziyası məcrasındadır), vahid üslub çərçivəsində müxtəliflik əldə etmək bacarığı özünü əyani göstərir. “Hey, hey!” nidasının vaxtaşırı peyda olması xalq ənənəsi ilə bağlı çox əlamətdar bir ştrix olub, hissələrarası əlaqələrin güclənməsinə xidmət edir.

Kantatanın dörd hissəsi sonata-simfonik silsilənin semantik invariantına dayaqlanır. Başqa sözlə, simfonik silsilənin qayda-qanunlarına əsasən burada fəal (I hissə), düşünən (II hissə), oynayıb əylənən (III hissə) və cəmiyyətin üzvü olan insan (IV hissə) təqdim olunub ¹.

A.Əlizadənin “Azərilər”dəki tapıntıları başqa xor əsərlərində – birhissəli “Təntənə” kantatasında (söz. N.Xəzri;1977) və “Ana torpaq” (söz. B.Vahabzadə; 1993) odasında maraqlı təfsirini tapdı. “Bayatılar” xəttinin davamı isə xalq sözlərinə *a cappella* xor üçün “Qədim layla” (1984) miniatürü oldu.

Yeri gəlmişkən, A.Əlizadə müsahibələrindən birində sevimli şairləri sırasında B.Vahabzadənin, N.Xəzrinin, F.Qocanın adlarını çəkib qeyd edir ki, onlardan hər biri ilə yadigar olaraq bir əsər yaradıb.

A.Əlizadənin xor əsərləri, ələlxüsus “Bayatılar” silsiləsi və “Azərilər” kantatası Azərbaycan xor sənətinin tarixində keyfiyyətə yeni bir səviyyənin fəth olunması kimi qiymətləndirildi. Həmin əsərlərin bədii əhəmiyyətini onların indi də repertuarda olması, təkrar-təkrar araşdırılması, başlıcası, A.Əlizadənin xor “tapıntıları”nın gələcək nəslin bəstəkarları tərəfindən fəal mənimsənilməsi və bəzi hallarda maraqlı interpretasiyası təsdiqləyir¹.

¹ Növbəti bölümdə simfoniyanın semantik invariantı barədə müfəssəl söz açılır.

¹ A.Əlizadənin xor əsərlərinin təfsirini vermiş dirijorlar sırasında Ləman Atakişiyeva, Cavanşir Cəfərov, Eduard Novruzov, Gülbacı İmanova, Elnarə Kərimovanın adları çəkilməlidir.

Simfonik yaradıcılığı.
Üçüncü simfoniya. Dördüncü simfoniya (“Muğamvari”).
Kamera-instrumental əsərləri

Çağdaş simfoniyanın ümumi portretinə ötən əsrin 80-ci illərində A.Əlizadə önəmli əlavələr etmişdir. Bəstəkar dəfələrlə simfoniyanın ərsəyə gətirilməsini öz başlıca məqsədi adlandırmışdır: “Müasir milli musiqi mədəniyyətinin səviyyəsini məhz simfonik əsərlər müəyyənləşdirir. Simfoniyanın quruluşu, dramaturgiyası, ifadə vasitələri dəyişə bilər və dəyişməlidir də. Lakin bütün hallarda simfoniya mühüm həyati problemlərdən bəhs etməlidir. O, dinləyici kütləsinə sarsıdıcı emosional təsir göstərmək xassəsinə malik olmalıdır”.

1960-80 -ci illərdə simfoniyanın inkişafında destabilizasiya – qərarlaşmış strukturdan kənarlaşma təmayülləri özünü aydın büruzə verməyə başlayır. Keçmiş sovet məkanını əhatə edən “nəhəng simfonik eksperiment”ə azərbaycanlı A.Əlizadə də qatılır. Bəstəkar axtarırların səmtini belə ifadə edir: “Dünyada yüksək səviyyəli neçə-neçə simfoniya mövcuddur: onların sırasında dahiyənə nümunələr də var. Lakin biz, azərbaycanlılar, *öz simfoniya* *tapmalıyıq*”¹.

Bəstəkarın bu janrla “münasibətləri” mürəkkəb təşəkkül mərhələsi keçmişdir. Hələ 60-cı illərdə A.Əlizadənin simfoniyanın dəbdə olan kamera şaxəsinə müraciəti müvəffəqiyyətlə nəticələnmişdir. Söhbət bəstəkarın sayca ikinci olan **Kamera simfoniyasından** (1966) gedir. M.Aranovskinin bu əsərə konsert və simfonizm prinsiplərinin çarpazlaşması tendensiyası baxımından yanaşması nə qədər səciyyəvi olsa da, tədqiqatçının simfoniyanın yalnız üst qatının təsviri ilə məhdudlaşmış, milli musiqi təfəkkürünün formayaratmaya təsirinə diqqətsizliyi tam qane edə bilməz. Halbuki 60-cı illər sovet musiqisində “cəld-yavaş-cəld” sxeminə əsaslanan, bir model kimi klassisizm, barokko dövrü nümunələrinə arxalanan külli miqdarda simfoniyalardan A.Əli-

¹ Алиева Р. Музыка, идущая от сердца // Азербайджанские известия. – 2011, 24 августа.

zadənin əsərini fərqləndirən başlıca cəhət məhz milli təfəkkür normalarının “fəaliyyəti” idi.

Azərbaycan musiqisi üçün səciyyəvi bir sintezin – muğam və Bax obrazlarının uzlaşmasının məxsusi variantını təqdim edən *Andante* daha maraqlıdır. Belə ki, muğamdan irəli gələn faza quruluşunu üçhissəli forma ilə birləşdirərək, bəstəkar eyni zamanda bütün musiqi toxumasını variant tipli inkişafa məruz qoyur. İlk nəzərdə təzadlı material əsasında qurulmuş bu hissəni araşdırdıqda heç bir izafi, təsadüfi notun aşkarlanmaması bəstəkarın həm də XX əsrin yazı texnikalarına bələdliyinə dəlalət edir. Lakin A.Əlizadədə texnika musiqinin sərbəst cərəyanına heç zaman mane olmur. *Andante* 'nin tamamlayıcı mərhələsində trubada bədahətən törəyən kövrək, kədərli muğam rəçitasiyası müəllifin yeganə emosional “çıxışı” olub ümumi kontekstdən kənarda duraraq, musiqi fikirlərinin ahəstə şərhinə improvizasiya cizgiləri aşılayır.

Xırda ibarənin uzunmüddətli işlənməyə məruz qalması, variantlıq, müxtəlif obrazların qarşılıqlı deyil, təzadlı ardıcılığı - A.Əlizadə metodu üçün səciyyəvi bu cəhətlər 70-ci illərdə bəstəkarın daha yığcam janrlara – orkestr miniatürlərinə, süitalarına (yeganə istisna “Azərilər” kantatasıdır) müraciətini şərtləndirmişdir.

Nəhayət, 1982-ci ildə A.Əlizadə faktiki olaraq ilk dəfə böyük simfonik konsepsiyaya üz tutur. Bəs bəstəkarın başlıca estetik prinsipləri, inkişaf üsulları (mikrotematizmlə iş, obrazların qarşılaşdırılması) iri formanın “qanunauyğunluqları” ilə necə uzlaşdırılır? Bu suala cavab tapmağa çalışaq.

1982-ci ildə tamamlanmış **Üçüncü simfoniyanın** elə ilk ifası (1984) müəyyən fikir ayrılığı doğurdu. Müəllif “A.Əlizadənin dünyagörüşünə kəskin dramatik, faciəvi kolliziyalar səciyyəvi deyil”¹, – fikrini təkzib edərək əsəri konsepsiyaya uyğun faciəvi səpkidə yozmuşdur. Obrazlı, görümlü musiqi sanki əski tariximizlə bağlı səhifələri canlandırır. Ən ümumi şəkildə əsərin konsepsiyasını yüksək mənəvi başlanğıc və təcavüz qüvvələrinin mübarizəsi kimi müəyyənləşdirmək olar.

¹ Мехмандарова Л.З. Акшин Ализаде // Музыка республик Закавказья. – Тбилиси, 1975, с. 146-151, с. 150.

İncəsənətdə geniş intişar tapan bu mövzunun həllində A.Əlizadə kanondan – dördhissəli strukturdan, normativ sonata formasından imtina edir. Simfoniyanın məxsusiliyi özünü dinamika, aqogika (əsər bütövlükdə asta və ahəstə tempdə cərəyan edir) səviyyəsində də bürüzə verir. Keçmişimiz haqqında təhkiyəni bəstəkar “epik zaman”ın qanunlarına uyğun qurur: aramlı şərh, həm bütöv əsər, həm də onun hissələri daxilində musiqi prosesinin ayrı-ayrı parçalara bölgüsü, xalq musiqisi janrlarına söykənmək səyi simfoniyanı epik tipə aid etmək imkanı verir. Lakin şəxsi emosiya, müəllifin qəlbindən gələn səs musiqiyə müdaxilə edərək, zamanın sabit axınını dəyişdirir: retrospeksiya bu günlə birləşir. Rəvayət, fəaliyyət enerjisi, qrotesk, dərin düşüncə, mətəm obrazları – bütün bunlar simfoniyanın səlis musiqi konsepsiyasında üzvi surətdə uzlaşaraq iki – epik və dramatik dramaturji tipin əsər boyu eyni qüvvədə olduğuna dəlalət edir.

Bəzi resenziyalarda əsər simfoniya-monoloq kimi səciyyələndirilmişdir¹. Halbuki belə bir səciyyə əsərin məzmununu tam şəkildə açıqlamırdı.

Müasir musiqişünaslıqda simfonizmin epik tipi həm estetik, həm də konstruktiv nöqteyi-nəzərdən çox geniş təfsir olunur, epos və lirika, təhkiyə və lirik-psixoloji başlanğıcın fəal sintezindən söz açılır.

Epik teatrın nümayəndəsi B.Brextin təbirincə, dramatik əsərdən fərqli olaraq epik əsəri şərti surətdə ayrı-ayrı hissələrə parçalamaq olar. Əsər sanki bloklardan təşkil olunur ki, bu da dramaturgiyanın üfüqi xəttinə diskret cizgilər aşılayır.

A.Əlizadənin simfoniyasında da dörd blok-bölmə açıq-aşkar nəzərə çarpır. Lakin onlar heç də bir-biri ilə əlaqədar olmayan “parçalar” deyil: belə ki, birinci və üçüncü, ikinci və dördüncü bölmələr həm obraz, həm də musiqi məzmunu cəhətdən qohumdur. Əgər tək şöbələr iri planda meditasiya, seyrçilik (dalma) sahəsinin təmsilçiləridirsə, cüt şöbələr hərəkət, fəaliyyət obrazlarını təqdim edir. Beləliklə, M.Aranovskiye görə, simfonik

¹ *Бах:* По мотивам древнего мугама // Вышка. – 1984, 15 марта; Касимова Н. Не увядая музыка звучит // Бакинский рабочий. – 1984, 5 апреля

silsilənin əsas semantik oppozisiyası – “*meditasiya – fəaliyyət*” əsərdə reallaşır¹.

Əsas hadisələrə giriş funksiyasını yerinə yetirən birinci bölmə (Proloq) əsasən pozitiv qüvvələrin ekspozisiyasını verir: burada sərt epikaya (“a” – bəm ağac nəfəs alətləri və kontrabasların unisonu), emosiyaya (“b” – *flauto – contralto*’nun yanıqlı intonasiyaları), gərgin düşüncəyə (“c” – birinci violinların monoloqu), şərin təsvirinə də yer ayrılıb. Belə ki, bu bölmə daxilində yabançı intonasiyaların – həmin “yabançılıq” təəssüratını mis nəfəs alətlərinin tembri, əsas tonal “bünövrə”(*h, e*) ilə ziddiyyətə girən uzaq *f-moll* yaradır, – ilk əvvəl qətiyyətsiz müdaxiləsi get-gedə fəallaşaraq, “hakimiyyətin tam ələ alınması” ilə bitir. Simfoniyanın ilk kulminasiyasında təcavüzkar intonasiyalar əsas tonallıqda (*e*), bütün orkestr tərəfindən təsdiqlənir: sanki gələcək nəticə müjdələnir.

İkinci, mərkəzi bölmə xeyrə qarşı çıxan başqa obrazın ekspozisiyası, inkişafı ilə yanaşı, iki obraz-intonasiya şəxəsinin “qarşılıqlı münasibətlərinin aydınlaşdırılmasına” həsr olunur. Burada əsərin ən qabarıq mövzusu – “rəqs” hökmrandır: o, proloq obrazları ilə rabitəyə girən epizodlarla ardıcılışıb, onlarla üz-üzə gələrək özü ilə konflikt gətirir. Bölmənin “b/d” epizodunda, rəqsin son keçirilişindən əvvəl trubaların poliritmik müdaxiləsi (14 r.), əslində, proloqun “c” şöbəindən səciyyəvi kiçik nona intervalı çərçivəsində intonasiya gedişinin daha bir modifikasiyasıdır. Həmin epizod daxilində rəqsin ritmi fonunda verilən *flauto-contralto*’nun *solo*’sunun acizənə intonasiyaları, tembri və birinci bölmənin “b” şöbəsi arasında körpü yaranır. İlk nəzərdə hadisələrdən kənarda duran “e” epizodunun rolu da mühümdür. Burada istinad pərdəni kəskin dəyişdirərək (*e* pərdəsini *as* əvəz

¹ M.Aranovski simfoniyanın dörd hissəsini İnsan konsepsiyasının musiqidə təəcəssümü kimi yozur. Burada I hissə fəal, II hissə düşünən, III hissə oyun oynayan (əylənən), IV hissə cəmiyyətdə yaşayan insanın həyatının müxtəlif tərəflərini əks etdirir. Alimin fikrincə, simfoniyanın reallaşdırılması üçün həmin konsepsiyanın nüvəsini təşkil edən fəaliyyət və meditasiya obrazlarının qarşı-qarşıya qoyulması vacibdir. (Арановский М.Г. Симфонические искания. – Ленинград: Советский композитор, 1979, 287 с., с. 24-25.)

edir), orkestrin ağac nəfəs və simli alətlər qrupunun partiyaları arasında Zabulun, Çahargahın gəzişmələrini paylaşdırıb, orkestrə “*senza metrum*” göstərişi verərək, bəstəkar zərif, kövrək bir obraz yaradır. Bir daha rəqsin son hücumundan əvvəl bu obraza qayıdan bəstəkar (17 r.) ölçünün nizama salınması (“*senza metrum*” göstərişi ləğv edilib), mis nəfəs alətlərinin cəlb olunması hesabına onun semantikasını dəyişdirir: xeyir qüvvələrin yeganə yaxşı “təşkil olunmuş” çıxışı heç bir nəticə vermir. Qüvvələr qeyri-bərabərdir: rəqsin həmlələri get-gedə güclənərək trubaların Çahargahda *ff* bəyan etdiyi qələbə ilə tamamlanır (22 r.).

A.Əlizadənin simfoniyasında şəxsi qüvvənin kifayət qədər dolğun xasiyyətnaməsindən sonra *hadisə* baş verir: iki qüvvə toqquşur.

Toqquşmanın nəticəsini üçüncü bölmədə (dinamik repriza) görürük. Əgər ənənəvi sonatanın reallaşdırılması üçün ikinci (köməkçi) mövzu reprizada başqa tonal səviyyədə verilməliydisə, bəstəkar əksinə hərəkət edib, konsepsiyadan təkən alaraq başlanğıc mövzunun tonallığını (*f*)¹ və tembr libasını, deməli, emosional-məna tutumunu dəyişdirir: başlanğıc epik mövzu “sınıxılmış” şəkildə səslənərək sərt əzəmətini itirir. Dərhal sonra semantikasi bəlli olan obrazlar – xoral və ağı törəyərək, faciənin emosional ümumiləşdirilməsi vəzifəsini icra edir. Kulminasiyadan sonra belə ümumiləşdirmə zonalarının peyda olması (baş vermiş hadisəyə emosional reaksiya) Şostakoviç üçün səciyyəvidir.

Koda repriza ilə qovuşub. Bəstəkar əsəri “son durğu işarəsi”ndən məhrum edib açıq qoyur: haradasa uzaqda zəifləyib yox olan rəqs ritminin inadla təsdiqlənməsi ürəklərdə təşviş, həyəcan izi salır, xəbərdarlıq kimi səslənir.

Bəstəkar sənət qayəsini belə müəyyənləşdirirdi: “Üçüncü simfoniya Azərbaycan muğamlarından “yetidirməyə” səy göstərmişəm. Lakin bu janrın simfonik işlənməsi yolu ilə getməyərək, simfoniya muğamların dramaturji, formayaratma prinsiplərini daxil etməyə çalışmışam”.

Doğrudan da, birinci bölmədə musiqinin “cərəyan”ı bəm registrdən başlanıb, get-gedə yüksəkliyi fəth edib, nəhayət, zirvəyə

¹ *F-moll* Proloqda “təcavüzkar” intonasiyaların ilk dəfə müdaxilə etdiyi tonallıqdır.

çatmaq meyli ilə muğama xas “pilləvari yüksəliş” strukturunu xatırladır¹. Lakin A.Əlizadə yuxarıda araşdırdığımız kimi, sonata formasından təkan alıb, obrazları konflikt münasibətlər sistemi çərçivəsində “tədqiq edir”.

Əsərin iki obraz-intonasiya şaxəsinin qarşılıqlı münasibəti çox maraqlıdır. Birinci şaxəyə (xeyir) aid obrazların zəngin məzmununu açarkən müəllif mahnı, muğam kimi janrlara dayqlanır. Dərin düşüncə, hüzn, iztirab və s. kimi əsas etibarilə neqativ emosiyalar onun ab-havasını müəyyənləşdirir. İkinci şaxə, demək olar ki, bütövlükdə rəqs vasitəsilə səciyyələndirilir.

Xeyrin “təşkilində” iştirak edən janr elementləri daha geniş olsa da, buradakı obrazlar və onları ifadə edən musiqi mövzuları konkret proqramdan, “ideya yönümündən” məhrumdur. Əksinə, rəqs mövzusu sanki dəqiq “tapşırıq” yerinə yetirir.

Məlumdur ki, xalq ənənəsində oyun havaları əksər hallarda nurlu, pozitiv əhval-ruhiyyə yaradır. Simfoniyaadakı rəqs isə tamamilə əks təəssürat doğurur. İlk təqdimatda o, qədim mərasim havalarını xatırladırsa, inkişaf əsnasında simasını kəskin dəyişərək açıq-aşkar düşmən, təcavüzkar qüvvənin təmsilçisinə çevrilir.

Əsas mövzu (rəqs) bəstəkarın əsl tapıntısıdır.



¹ Bu barədə bax: Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). – Bakı: Ziya, 2012. – s. 69



A.Əlizadənin “rəqsi” bir çox xalq musiqisi nümunələrinin, məsələn, “Novruzu”, “İnnabı”, “Tərəkəmə” oyun havalarının, “Dilkəş” rənginin ayrı-ayrı dönümlərini xatırlatsa da, əlbəttə, si-tat adlandırılı bilməz. Daha artıq dərəcədə orijinalın musiqidə intonasiya, ritm-vəzn baxımından ümumiləşdirilmiş təcəssümü barədə danışmaq mümkündür. Bu qısa mövzunun kvintaya yönələn pilləvari hərəkətində kiçik bir dəyişiklik (pərdələrdən birinin artırılması gərgin üçton intonasiyası əmələ gətirir) onun “rəsmi” kəskinləşdirir. Kvinta pərdəsi ətrafında təkrar-təkrar, təkidlə gəzişmə isə obrazı öz yolunda hər bir şeyi uçurmağa qadir mexaniki qüvvə kimi təfsir etmək imkanı verir. Bəstəkar eyni zamanda tipik milli “beşhecalı ritmoformul”a (İ.Abezqauz) üz tutaraq, onun ən səciyyəvi sinkopalı hissəsinə *leytritm* rolunu həvalə edir. O, həm də rəqsi bu janr üçün yabançı “şərait” salıb, Mazelin təbirincə desək, çətin uyuşan xassələri bir araya gətirərək, yadda qalan obraz yaradır. Orkestr boyaları həmin “yabançı şərait” təəssüratını xeyli dərəcədə gücləndirir: mis nəfəs alətlərinə tapşırılan mövzunu (surdinalı valtornaların səslənməsi səciyyəvidir) əhatə edən temblər arasında fleyta-pikkolonun istehzalı ritmik motivi seçilərək musiqiyə qrotesk cizgiləri aşılayır. Rəqsin belə təfsiri bu bölməni funksiya etibarilə infernal skersoya yaxınlaşdırır¹.

Simfoniyanın metroritmik quruluşu, orkestr həlli, məqam xüsusiyyətləri bütövlükdə dramaturgiyaya tabe etdirilir. Məsələn, “A” qrupuna aid mövzuların şərhində əvvəldə bəyan olunmuş müntəzəm vurğulu ritmi dəf etmək niyyəti özünü aydın göstərir.

¹ Şər obrazlarının rəqs, həm də qrotesk səpkili rəqs vasitəsilə təqdim olunması romantik musiqidən (List, Berlioz) irəli gələn ənənədir.

Bu niyyət birinci bölmənin “c” mövzusunun (violinlərin monoloqu) “*senza metrum*” göstərişində inikas olunur. İkinci bölmənin muğamvari epizodunu (“e”) isə müəllif aleatorikanın köməyi ilə qurur. Şərin təsvirində isə dəqiq təşkil olunmuş müntəzəm vurğulu ritm hökmrandır. Özü də rəqs mövzusunun qısalığı şəraitində məhz ritm “liderliyi” ələ keçirir.

Obraz və onun orkestr libası arasında da əlaqə göz qabağındadır. “A” şəxəsinin səciyyəsinə *solo* epizodların çoxluğunun əksinə olaraq, “B” şəxəsi üçün zərb alətlərinin geniş təmsil edildiyi əzəmətli orkestr qüvvələri səfərbər olunur.

İki obraz-intonasiya aləminin qarşılaşdırılması baxımından məqamların aydın diferensiasiyası haqda danışmaq mümkün olmasa da, meditativ bölmənin mövzularında Şur, dramatik bölmənin mövzularında isə, əsas etibarilə, Çahargah elementlərinin hökmranlığını göstərməliyik.

Beləliklə, simfoniya milli qaynaqlarla üzvi bağlılıq özünü müxtəlif səviyyələrdə – dramaturgiyada, formayaratmada, ilk növbədə isə musiqi dilində aşkarlayır. Aleatorika texnikası muğamın improvizasiya mahiyyətini çatdırmağa xidmət edir. Milli folklorun immanent xassəsi – tembr rəngarəngliyi isə sonorikanın tətbiqini şərtləndirir.

Özünəməxsus musiqi materialı zəminində müxtəlif dramaturji tiplərin üzvi sintezini həyata keçirən, intonasiya proseslərinin düşünülmüş məntiqi, obraz inversiyalarının cəsarəti, başlıcası, antitetik inkişaf xassəsi¹ ilə seçilən A.Əlizadənin Üçüncü simfoniyası janrın ənənəvi həllindən uzaq, lakin simfonizm metodunun mahiyyətini mühafizə edən əsər kimi müasir Azərbaycan musiqisində əhəmiyyətli yer tutur.

Janrın daha bir mümkün milli modeli² A.Əlizadənin səs və simli alətlər üçün **Dördüncü – “Muğamvari” simfoniyasında** (1984) təqdim olunur.

¹ Simfoniya tipoloji sonatadan deyil, bədii tamı idarə edən sonata məntiqindən danışmaq olar.

² “Simfoniyanın milli modeli” istilahı ilk dəfə Z.Dadaşzadənin “Azərbaycan simfoniyası (60-80-ci illər)” – sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyasında tətbiq olunmuşdur. Bakı: 1997.

Bəllidir ki, Azərbaycanda simfoniyanın təşəkkülü və inkişafı milli ənənəvi sənətin güclü təsiri altında baş vermişdir. Ötən əsrin 70-80-ci illərində Şərq və Qərb professionalizminin iki ali təzahür forması, iki möhtəşəm təfəkkür tipinin uzlaşması yönündə axtarırlar keyfiyyətə yeni mərhələyə qədəm basır. A.Əlizadənin sayca dördüncü simfoniyası həmin axtarırları aynatək əks etdirir.

Əsərdə M.Aranovskinin təbirincə söyləsək, hətta simfonik konsepsiyanın nüvəsi – *fəaliyyət və meditasiyanın* oppozisiyası reallaşdırılmamışdır. Belə ki, burada başlıcası meditasiya və qismən “oyun” sferası özünü aşkarlayır.

Eyni zamanda A.Əlizadənin “Muğamvari” simfoniyası sələflərindən – başlığında milli ənənəvi janrın adını daşıyan əsərlərdən fərqlənir. Simfoniyanın ümumi konsepsiyası müxtəlif rəngarəng lövhələrin ardıcılığına əsaslanan janr səciyyəli simfonizmdən uzaq olub, muğamın mahiyyətinə nüfuz etmək, onu XX əsrin sonu zirvəsindən təfsir etmək baxımından diqqətəlayiqdir. Başqa cür də söyləmək mümkündür: müəllifin şəxsi fikir və duyğularının ifadəsi üçün muğamın estetikası, ifadə vasitələri cəlb olunub. Ənənəvi sənətin subyektiv, lirik-psixoloji, sırf müəllif yozumu Azərbaycan musiqisi üçün *yeni* idi.

Musiqi inkişafının təməlinə *bir obraz, bir əhval* durur. Emosiyalar gah gərilir – onda ümumi palitrada ani olaraq dramatik nöqtələr alışıb sönmür, – gah zəifləyir, düşüncələr xatirələrlə ardıcılılaşır: bu müxtəlif – qatı və ya şəffaf emosiyalar axını musiqi fikirlərinin sərbəst cərəyanı təəssüratını doğuraraq, formanın məxsusi “ritmini” yaradır.

Simfoniyanın partitura üzrə üç hissəyə bölgüsü şərtidir, çünki kompozisiya başqa, son məqsədə doğru yönələn dramaturgiyanın gizli qanunlarına əsasən “idarə olunur”. Hərçənd inkişaf əsnasında üç mərhələ ayırd edib, onların eyni məntiq üzrə qurulmasını göstərə bilərik: belə ki, hər bir hissə sərbəst vəznli şöbə və ümumiləşdirici funksiya icra edən “janr”dan – rəng (I, II hissələr) və mahnıdan (III hissə) ibarətdir. Hissələrin *attacca* vasitəsilə əlaqələndirilməsi dinamik reprizalı üçhissəli formanı həyata gətirir.

Silsilənin bütövlüyünü təmin edən önəmli amil əsərin məxsusi aqogikası, yavaş, ahəstə (*Andante*, *Sostenuto*) templərdir.

Əsərin quruluş xüsusiyyətlərini bariz əks etdirən sxemə üz tutaq. Birinci hissənin obraz-emosiya zənginliyi – burada gərgin düşüncə, ekspressiya, ani hiddət, psixoloji süzgəcdən keçirilən oyun da vardır – daha orijinal forma doğurmuşdur¹:

I blok	II blok	III blok	IV blok
əsas tematik materialın ekspozisiyası		Skerso	Koda
a b a ₁	c d	e d	a c
I, II v-ni v-le	v-le		
<i>sol</i> <i>sol</i> <i>tutti</i>	<i>sol</i> <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	
e b e	e	b/e	d

Konfliktdən, kəskin təzadlardan kənar olan simfoniyanın muğamın şöbə quruluşunu bərpa edən bloklara bölgüsü ilə yanaşı, düşünülmüş intonasiya təqləri sisteminin mövcudluğu mərkəzəyönlü təmayüllərin də (məsələn, “c” cümləsinin “kəsikləri” vaxtaşırı skersoda müşayiətçi “səs” kimi peyda olur) fəallığına dəlalət edir. *Solo* və *tutti* fraqmentlərinin ardıcılığında isə konsert prinsiplərinin inikasını görmək olar.

İkinci hissəni açan şöbədə baş rolda sekunda leyintonasiyası çıxış edir: burada tessituranın qəfil gərginləşməsi (üçüncü oktava), *ff* boyasının qatılması ritmik xırdalanma, kəskin registr qarşılaşdırmaları (üçüncü və kiçik oktavanın “f” səsi), *leqato* və *pizzicato* artikulyasiya üsullarının mübarizəsi (16 r.) muğamın zili ilə parlaq anımlar yaradır.

Hissənin mərkəzini skerso – təməlində aşırı musiqisi duran “janr” lövhəsinin geniş şərhə təşkil edir. Skersonun (*L'istesso tempo*) sxemi belədir: A BC B₁C A₁C A₂. Burada “C” bölməsi (o, yalnız həcmcə kiçilir) refren funksiyasını icra edir.

Birinci hissə ilə müqayisədə bəstəkar ikinci hissədə “oyun” sferasına daha çox yer ayırır. Görünür, simfoniyanın semantik invariantı qısa müddətə qüvvəyə minərək, skerso-intermetsonun

¹ Sxemdə oxlar bloklararası kəmənləri, alt cərgədə verilən hərflər indeksləri isə şöbələrin tonal dayaqlarını qeyd edir.

peyda olmasını doğurmuşdur. Bəstəkar “oyun” lövhəsini eyni bir kadansla çərçivəyə alaraq, onu ümumi inkişafdan kənarlaşdırır.

Nəhayət, final bütün simfoniya baxımından repriza funksiyasını icra etməklə yanaşı (o, əsasən birinci hissənin mövzuları ilə rabitəyə girib, ani olaraq “e”, “d” şöbələrinin obrazlarını xatirimizdə canlandırır), yeni bir mövzunun, özü də bu vaxtacan simfoniya da iştirak etməyən tembrdə (vokal) səslənməsini hazırlayır. Nəğmənin mövzusu gərgin intonasiya inkişafının nəticəsidir. Digər tərəfdən, simfoniyanın sonunda bəstəkar el nəğməsini dəfələrlə, təkrar-təkrar başlıca tezislə qarşılaşdıraraq onların eyni kökdən olduğunu nümayiş etdirir.

Bəs bəstəkarın muğamın simfonik musiqidə təfsiri ilə bağlı zəngin ənənələrə münasibəti necədir?

Əvvəlcədən deyək ki, A.Əlizadəni Azərbaycan muğamının lad-funksional əlaqələrinin “tədqiqi” maraqlandırmır. Lakin muğamın təsiri, əlbəttə, tematizmin inkişaf üsulu, faktura, sintaksis, orkestrin yozumu səviyyəsində özünü göstərir.

Mövzuların bir rüşeymdən tədricən “yetişdirilməsi” (sabit başlanğıc intonasiya hər dəfə yeni dönümlərin əlavəsi yolu ilə variantşəkilli dəyişməyə uğrayır) muğam melosunun təşəkkülü üçün xasdır. Ənənəvi ansambl da xanəndə və instrumental müşayiətin “qarşılıqlı münasibətləri”nin inikası kimi, fakturanın aparıcı səs və sonor fona bölgüsü, genezisi monodiya ilə bağlı melosun ifadəsi üçün külli miqdarda *solo*’nun, “ritmik unisonlar”ın cəlb olunması muğamla işləyən bəstəkarların sınaqmış “fəndləri” sırasına aid edilə bilər. İnkişaf xəttinə diskret cizgilər aşılaraq şöbə quruluşunu nadir intonasiya vəhdəti və xüsusi prosesuallıqla uzlaşdırən muğam simfoniyanın bloklar üzrə quraşdırılmasını, leyintonasiyanın tətbiqini və əsərin sona istiqamətlənən məqsədyönlü dramaturgiyasını meydana gətirmişdir. Muğamın formaqurumunda böyük əhəmiyyətə malik kadanslar da bəstəkarın diqqətindən yayınmamışdır.

Palitrasını simli alətlərlə məhdudlaşdırıb, bu heyətin imkanlarından maksimum yararlanaraq, A.Əlizadə ardıcıl olaraq onların təfsirini *təğənni* təəssüratının yaranmasına yaxınlaşdırır. “*Dolce*”, “*sonore*” və ilk növbədə bütün partitura boyu dəfələ-

lə təsadüf olunan “*molto espressivo*” müəllif göstərişləri öz-özlüyündə səciyyəvidir. Sıx interval çərçivəsində *glissando* 'lar, *tremolo* və *vibrato* 'lar, habelə *pizzicato*, *sul ponticello* üsullarının geniş tətbiqi əsərin məxsusi səs-tembr mühitini doğurur. Odur ki, axırda ümumi palitraya vokal boyanın “müdaxiləsi” nə qədər gözlənilməz olsa da, əslində çox əsaslı, ciddi hazırlıq prosesinin, ilk növbədə sonor elementlərin ardıcıl surətdə qatılmasının nəticəsidir.

Burada modelə bənzər cəhətləri axtarıb tapmaq yönündə təhlilə ara verib, diqqəti A.Əlizadənin yaradıcı təxəyyülünə dəlalət edən xırda və böyük “uyğunsuzluqlara”, Mazelin təbirincə, “hər hansı bir mühüm, lakin çətinliklə uyuşan keyfiyyətlərin uzlaşmasına” cəlb etmək vacibdir.

Əvvəlcə simfoniyanın baş tezisinin şərhinə və inkişafına üz tutaq. Bəstəkar mövzunun kiçik intonasiyadan yetişdirilməsi prinsipinə ciddi riayət edərək, eyni zamanda bəyan edilmiş sekundadan təkan alır və enerjili sıçrayışlarla diapazonu qəti şəkildə genişləndirib, tezliklə tersdesimaya çatdırır. Hərçənd bəlli olduğu kimi, Azərbaycan xalq musiqisi melosunun təşəkkülündə hər bir yeni pərdənin “fəth olunması” hadisədir. Muğamın zili üçün xas atmosferin bərqərar olması iki funksiya - başlanğıc və kulminasiyanın eyni vaxtda “fəaliyyətinin” nəticəsidir.

A.Əlizadə kimi həssas duyumlu bəstəkar muğam melosunun ayrılmaz tərkib hissəsi olan melizmləri, habelə alterasiyanı da diqqətsiz qoymamışdır.

Melizmlərin ənənəvi tətbiqi ilə yanaşı, melodiyanın tərkibində “bərabərhüquqlu” vahid kimi iştirakı (forşlağı yaradan səslərin uzunluğu artırılır), habelə xalis və alterasiyalı pərdənin keçici səs vasitəsilə deyil, birbaşa verilməsi simfoniyanın başlıca mövzusuna bənzərsiz cizgilər aşılayır. Ümumiyyətlə, A.Əlizadə melodiyaları “bəzəklərdən” azaddır. A.Tağızadənin də qeyd etdiyi kimi, “iriləşdirilmiş” ornament melodik rəsmi yaradan vasitələrdən biridir.

Ritm cə təşkil olunmuş mövzuların *senza metrum, a piacere*” göstərişi ilə uzlaşdırılması bəstəkar fikrinin cərəyanını sərbəstləşdirən amillərdəndir. Xanə xətləri XX əsrin musiqi təcrübəsi

üçün səciyyəvi bir tərzdə avaz və guşələri ayırd etmək üçün istifadə olunur.

Bəllidir ki, muğamın avazları bir-birindən sezura vasitəsilə ayrılır. Simfoniya da bu prinsip mübaliğə səviyyəsinə qaldırılıb: avazlararası davamlı fermatalar, səs və sakitlik, hərəkət və qəfil durğunluq kimi müəyyənləşdirilə bilən təzadların qabardılması improvizasiya təəssüratının yaranmasına xidmət edir.

Dinamik təzadlar, məsələn, sonor fonda *pp* və əsas xətdə *ff*-nun, yəni kənar səslənmə hədlərinin uzlaşdırılması (polixromiya) da çox ifadəlidir.

Kadansların sırf bəstəkar yozumu xüsusilə diqqətəlayiqdir. A.Əlizadə burada da ənənəvi yolla getməyib kadansın ladin indikatoru kimi tətbiqindən imtina edir, çünki bəstəkarı məqam məsələləri az maraqlandırır. Buna əks olaraq o, həmin qurumların sintaksik funksiyasını xeyli qabardır. Lokal əhəmiyyətli kadanslarla, məsələn, hər iki janr lövhəsini qapayan “ayaq”la yanaşı, simfoniya boyu üç dəfə verilən, əvvəlki inkişafda lad-tonal cəhətdən bağlı olmayan, bir növ təcrid anı yaradan kadans daha maraqlıdır¹. Tersiyaya gediş və onun dönməsindən ibarət, *cis* – Segaha eyham kimi onun əsas ton və mayəsinə dayaqlanan əzəmətli unison (“*pesante*” müəllif remarkası səciyyəvidir) məxsusi “durğu işarəsi” olmaqla yanaşı, şübhəsiz, güclü epik effektdə malikdir.

Əgər simfonik muğamlarda sərbəst vəznli və müntəzəm vurğulu vəznə əsaslanan bölmələrin tənəsübü əvvəl-axır sonuncuların liderliyi ələ keçirməsi nəticəsində pozulurdusa, A.Əlizadə bu təhlükəni dəf etməyə çalışır, diqqətini sırf muğam improvizasiyasının mümkün qədər dolğun təəcəssümünə yönəldir. Lakin o da muğama üz tutaraq, dəstgahın tərkib hissəsi – janr səciyyəli bölmələrdən vaz keçə bilməzdi. Amma A.Əlizadənin janrla “rəftarı” sələflərindən fərqlənir: prototipi rəng, zərbi-muğam olan bloklar konsepsiyaya tabe olunaraq, psixoloji səpkidə yozulur. Məsələn, birinci “haşiyə” əlçatmaz arzu, keçmiş haqqında kövrək xatirə kimi təəssüratlar doğurur. Birinci hissənin üçüncü blo-

¹ Həmin “epik” kadans iki dəfə birinci hissədə (5, 7 r.) və əsərin son xanələrində (39 r. – 4) peyda olur.

kunu təşkil edən bu janr lövhəsinin musiqisi “Üç gündən bir, beş gündən bir” el nəğməsinin refrenini xatırladır. Lakin oynaq, məzəli xalq nümunələrindən təcrid olunub, daxildən parçalanaraq – rəvan sekundaları nonaya sıçrayışlar əvəz edir – refren-motiv simfoniya kontekstində tamam başqa cür səslənir.

Janr prototipi kimi valsı seçərək – özü də, əvvəlcədən həyəcanlı səciyyə daşıyan vals inkişaf əsnasında dramatikləşir, – bəstəkar, eyni zamanda bu rəqsi xalq musiqisi üçün səciyyəvi vasitələrlə quraşdırıb, yəni, uyuşmayan cəhətləri uyuşduraraq (Mazel), birmənalı təfsirdən uzaq obraz ərsəyə gətirir.

Funksiya etibarilə daha ənənəvi olan ikinci janr epizodu (bir növ *intermezzo*-dur) tamaşa estetikasına uyğun həll olunaraq, yuxarıdakı fikrin həqiqiliyini bir daha təsdiqləyir. Cüzi dəyişikliklərlə verilən sadə *ostinato* müşayiət (♩ ♪ ♪), habelə refrenin materialı (“C”) mənşəyi aşiq musiqisi ilə bağlı instrumental nümunələri, məsələn, “Arazbarı”nı xatirimizdə canlandırır. Bəstəkar sadə, lakin bölmələri daxilən maraqlı şəkildə qruplaşan forma çərçivəsində saysız-hesabsız intonasiya, ritmik variantlar üçün geniş meydan açıb, mahiyyətə konsertlə bağlı vasitələri cəlb edərək, ənənəvi janr lövhəsini başqalaşdırır.

Nəhayət, əsərin ideyasının təcəssümü üçün yenə janr - el nəğməsi seçilmişdir. Nəğmənin tətbiqi “folklurun dinamik transformasiyası hadisəsinə” (İ.Zemtsovski) parlaq nümunədir. Bəstəkar lirik “Gül açdı”dan yalnız cavab cümləni ayırd edib, onu ümumsimfoniya kontekstində tamamilə yeni baxış bucağından işıqlandırır: sadə “Gül açdı” birdən-birə təşviş, həyəcan, dərin kədər kimi anımlar sırası doğurur. Demək olar ki, bəstəkar xalq melodiyasını sitat kimi dəf edib onu müəllif qayəsini ifadə edən özgün mövzuya çevirir.

El nəğməsinin xəfif sonor fonda gur xanəndə tembrində törəməsi dinləyici ətalətinə güclü zərbə endirib, sarsıdıcı, qəlbləri paklaşdırıcı effekt yaradır. Bu, şübhəsiz, simfoniyanın semantik kulminasiyasıdır.

Sanki uzaq əsrlərdən bir səs eşidilir. Bu səsdə təlatüm, xəbərdarlıq, həm də çağırış var. O, əsər bitdikdən sonra da təqib

edir, həyəcanlandırır, bizi xalqımızın mənəvi sərvəti qarşısında bütün məsuliyyətimizi dərk etməyə səsləyir¹.

Ən başlıcası isə odur ki, son sitat tamamilə yeni mövzu deyil, əsas tezisə sanki bitkin cizgilər kəsb edən variantdır. Çevrilmiş tematik inkişaf fenomenini araşdıran A.Sokolovun müşahidəsinə görə, belə kompozisiyaların modeli improvizasiyadır. Bəstəkar fikrinin axırdan başlanğıca doğru cərəyanı – “mövzu-inkişaf” arasında ardıcıl münasibətlərin məxsusi inversiyası – analitik təhlilə əsaslanır: bəstəkar finalı əvvəlcədən aydın təsəvvür edərək, “atdığı hər bir addımı” ciddi surətdə ölçüb-biçir. *Tezis-antitezis-sintez* tipli məntiqi pozaraq, A.Əlizadə axırda sitat gətirilən mövzunun təhlili yolu ilə sintezə nail olur. Burada, sintez zonasında dinləyici yaddaşında əsər boyu tədricən oyanan, canlanan musiqi obrazı ideal, tam şəkildə reallaşır².

Musiqi inkişafının axıra doğru istiqamətlənməsi simfonizmə (son məqsəd dramaturgiyası) xas olduğu dərəcədə muğam üçün də səciyyəvi olub, hər iki təfəkkür tipinin təbiətindən irəli gələn məxsusi prosessuallığın təcəssümüdür.

Beləliklə, lirik konsepsiyanın sərbəst nəfəsi A.Əlizadənin Dördüncü, “Muğamvari” simfoniyasında formanın ciddiliyi ilə dialektik vəhdətdə çıxış edir: müəllif improvizasiya və kompozisiya arasında səddi götürərək, ən əsas məqsəddə – muğamın improvizasiya mahiyyətinin qorunub çatdırılmasına nail olur.

Bəstəkarın sonuncu - **Beşinci simfoniyası** 1989-cu ildə bəstələnib. Burada musiqi fikrini mümkün qədər dinamik, yığcam, rəvan inkişaf etdirmək məqsədilə o, yenə də birhissəli kompozisiyaya üz tutur. Bu əsər və Üçüncü simfoniya arasında açıq-aş-

¹ Bu təəssürat Alim Qasimovun ifası ilə bağlıdır. Vokal partiyasının ilk ifaçılarından biri olan Akif İslamzadənin məxsusi oxu tərz, əlbəttə, bir qədər fərqli anımlar doğurur. El nəğməsi müğənninin təfsirində insanın daim meyil etdiyi mənəvi başlanğıcın rəmzi kimi qavranılırdı.

² Müasir musiqidə “çevrilmiş forma” bir çox bəstəkarların, o cümlədən B.Çaykovskinin (İkinci simfoniya, 1967), R.Şedrinin (Üçüncü fortepiano konserti, 1973), A.Məlikovun (Altıncı simfoniya, 1985) diqqətini cəlb etmişdir. İ.Nikolskaya bu prinsipin polyak bəstəkarı T.Berdin forma yaradıcılığı üçün tipik olduğunu göstərir.

kar əlaqə mövcuddur. Burada da müəllif ilk xanələrdən tutqun, düşüncə dolu musiqi mühiti yaradır. Burada da əsərin başlanğıc epik obrazı gizli təşviş, təlatüm doğuraraq rəqsə qarşı qoyulur. Düzdür, Beşinci simfoniyaadakı parlaq orkestr boyaları ilə bərq vuran rəqs kənar şöbələrin hüzn dolu ovqatına təzad kimi meydana çıxmışdır.

Əgər Əlizadə əksər əsərlərində simfonik orkestrin alətlərini və ya insan səsinə müxtəlif milli çalğı alətlərinin tembrinə bənzətməyə çalışmışdırsa, burada o, palitrasını həmin alətlərin hesabına zənginləşdirməyə səy göstərir: üçqat orkestr heyətinə iki zurna, ney, iki balaban, iki saz əlavə edilmişdir¹. Milli tembrlərin akademik heyətlərdə tətbiqi çağdaş musiqinin aparıcı təmayüllərindəndir. Kurtaq (tsimbal), Qubaydulina (bayan), Tan Dunun (erhu, pipa) əsərlərini xatırladaq. Azərbaycanda bu ənənənin təməlini hələ XX əsrin əvvəlində Ü. Hacıbəyli qoyaraq, milli rənglərə boyanmış tembr axtarışlarına təkan vermişdir. Üzeyir bəyin davamçısı kimi çıxış edən A.Əlizadə sazı ona ruhən yaxın aşiq musiqisi, zurnanı qəhrəmanlıq, neyi isə dərin kədər obrazlarını canlandırmaq üçün cəlb edir.

Həmin alətlərin bu əsərdə iştirakı müvafiq mövzuların intonasiya quruluşuna, materialın inkişaf prinsipinə, bütövlükdə dramaturji konsepsiyaya uyğun gəlir. Fakturanı quraşdırarkən bəstəkar xalq ənənəsində mövcud yığcam ansambl - sazanda dəstəsi daxilində alətlərin münasibətlərinin təşkili prinsipini əsas götürür.

Bütün simfoniyanı başlanğıc tezisində sədaları “yarıb keçir”. Onun gah təşviş, gah təcavüz, gah çağırıcı dolu “zərbləri” əsərin atmosferini müəyyənləşdirməklə yanaşı, əlvan obrazların ardıcılığının doğura biləcəyi təhlükənin - süitavariliyin dəf olunmasına xidmət edir. Cəmi iki səsin sinkopalı təşkilinə əsaslanan həmin tezis bəstəkarın əsas uğurudur.

A.Əlizadə instrumental musiqinin digər ali janrı – konserti də diqqətsiz qoymamışdır². **Simfonik orkestr və violin üçün**

¹ Bəstəkarın “Bayramsayağı” vokal-xoreoqrafik lövhəsində tar, qoşa-nağara, zurna kimi xalq çalğı alətlərindən istifadə olunub.

² A.Əlizadənin konsert tipli əsərlərinə Violonçel və simfonik orkestr üçün Poema (1993) aid oluna bilər.

Konsert (1990) əvvəl və sonra yazılan opuslardan xeyli fərqlənir. Bəstəkar fasiləsiz səslənən bu ikihissəli əsərdə sanki qəsdən janrın əsas əlamətləri – orkestr və solistin yarışmasından, violin partiyasının virtuoz yozumundan, silsilənin ənənəvi cəld-yavaş-cəld prinsipi üzrə qurulmasından özünü kənarlaşdırır. Violin partiyası konsertin əsas gərgin sinirinin daşıyıcısı kimi çıxış edən bu əsərin musiqisinə sanki 1980-ci illərin sonu və faciəvi 90-cı ilin ab-havası hopub. Konsertin statik, kəskin dramaturji dönüşlərdən məhrum, lakin əslində ağır düşüncələr, bəzən dərin həyəcan dolu musiqisində violin xalqın düşar olduğu dəhşətli sarsıntılara biganə qalmayan müəllifin təlatüm dolu səsi kimi qavranılır.

Konsert boyunca ara-sıra peyda olan Şur muğamının kadans dönmələri – onlar istər-istəməz Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”sunun baş tezisi ilə səsləşir – təsadüfi deyil. Bu, nəsillərarası varisliyin, A.Əlizadənin öz dahi sələfi ilə dialoq qurmaq istəyinin, daha geniş götürsək, musiqi irsimizə ehtiramın təzahürüdür.

A.Əlizadənin yaradıcılığında instrumental musiqinin **süita** kimi janrı da geniş təmsil olunub. Simfoniyanın quruluş sxemlərindən azad olan bu janr 70-ci illərdə müəllifə yeni ifadə vasitələrini, mövzuların yeni inkişaf metodlarını sınaqdan keçirmək imkanı verirdi. Süitaların təfsir orijinallığı onlara bəstəkarın ən yaxşı yaratmaları ilə bir sırada durmaq haqqını qazandırmışdır.

Əgər Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı süitaların əksəriyyətini açıq emosionallıq, xalq məişətinin parlaq təsviri fərqləndirirdisə, A.Əlizadənin əsərlərində – **“Uşaq süitasi”** (1972), **“Kənd süitasi”**nın (1973) hissələrində bu və ya digər janrın əlamətləri aydın duyulmaqla bərabər həyat, təbiət lövhələri sanki bilavasitə deyil, müəllifin təxəyyül süzgəcindən keçərək əks olunur.

Musiqişünaslıqda (Bobrovski, Tsukkerman) süita və simfonik silsiləni bir-birindən ayırd edən əsas əlaməti belə müəyyənləşdirirlər: “Süita bir sıra təzadlı əsərin birləşməsidir: sonata-simfonik silsilə isə, əksinə, vahid əsərin bədii tama tabe olan ayrı-ayrı əsərlərə bölünməsidir”. A.Əlizadə öz “Kənd süitasi”nı məhz bu prinsip əsasında qurur: burada Prelüd, Vals, Muğamsayağı, Rəqs kimi lövhələrin bir-birini tamamlayan, eyni zamanda təzadlı sırası sərgilənir. Əsərin nurlu palitrasında seçilən həzin

və kövrək “Vals”ın əks-sədasını Əlizadənin bir sıra başqa opuslarında – Dördüncü simfoniyasında, “Qədim oyunlar”da, “Qəmgin vals”da, əlbəttə, “Ümid valsı” baletinin ayrı-ayrı fraqmentlərində eşitmək olar.

“**Pastoral**”, “**Aşıqsayağı**” orkestr miniatürləri (1970) də Azərbaycan musiqisində tamamilə yeni hadisə idi. Adətən bir-birinin ardınca kiçik silsilə şəklində ifa olunan bu pyeslərdə bəstəkarın sevdiyi təbiət və xalq şənliyi obrazları – saf lirika və zəngin boyalarla yazılmış “janr” təqdim olunur. Bu əsərlər miniatür janrının əsas prinsipini – “böyük məzmunun kiçik formada təzahürü” (Nazaykinski) nəzərdə tutulur – reallaşdırmaq nöqtəyindən maraqlıdır.

“Bayatılar” xor silsiləsindən dörd saylı “Bir don aldım” miniatürünün musiqi materialı əsasında qurulmuş “Pastoral”da diatonik mövzunun dəfələrlə təkrarlanması təbiətlə təmasdan doğan sabitlik – harmoniya, idilliyə təəssüratı yaradır. Bəstəkarın miniatürləri, o cümlədən “Pastoral”, artıq qeyd olunduğu kimi, Səttar Bəhlulzadə ilə paralellərə sövq edir. Ü.Hacıbəylinin məftunedici “Aşıqsayağı” triosundan sonra kamera orkestri üçün eyniadlı əsər yazan A.Əlizadə aşiq havalarının intonasiya, ritm xüsusiyyətlərini mexaniki təqlid etmir, bu zəngin çeşmə ilə təmasdan doğan qeyri-adi tərəvətə malik öz aşiq musiqisi obrazını yaradır. Rondo formasında qurulmuş “Aşıqsayağı” pyesini A.Tağızadə “naturadan çəkilmiş rəsm deyil, daha artıq dərəcədə sənətkar təxəyyülünün doğurduğu metafora” adlandırır ki, bu fikirlə razılaşmamaq çətindir.

Ümumiyyətlə, A.Əlizadə üçün aşiq sənəti türk dünyagörüşünün dərin semantik kodunun ifadəsidir.

Kamera orkestri üçün “Cəngi” (1978) A.Əlizadənin ən çox ifa olunan əsəri, bir növ yaradıcılığının “vizit vərəqi”dir¹.

Yenə də Ü.Hacıbəylinin “Cəngi”si yada düşür. Yeni folklor dalğası məcrasında çalışan A.Əlizadə xalq rəqsi və aşiq musiqisinin əlamətlərini üzvi birləşdirərək musiqiyə döyüşkən, eyni zamanda enerji aşılانmış bayramsayağı ovqat gətirir. Rast muğa-

¹ Qeyri-adi cazibə və əzəmətli enerjiyə malik “Cəngi” A.Əlizadənin “Qafqaza səyahət” baletində xoreoqrafik təcəssümünü tapmışdır.

mının tipik dönümləri, zurnanı andıran solo alətin (*oboe*) tembri, qısa motivlərin təkrarı, qeyri-müntəzəm vəzn (8/4 ölçü “şəraitində” xanədaxili bölgü 3+2+3-dür), gümrah və pozitiv emosional “məcrə”dan qısa, ani təşviş doğuran sapmalar (“oyun” estetikası ilə bağlıdır) - Əlizadə üslubunun bütün bu əlamətləri bir araya gətirilərək parlaq milli obrazın yaranması ilə nəticələnir.

“Cəngi” həm də milli ruhun musiqidə bədii cəhətdən ən inandırıcı təəcəssümü, milli musiqi simvollarından biri adlandırılma bilər¹.

Bəstəkarın süita və orkestr pyeslərində təqdim olunan obrazlar aləmi 80-90-cı illərin kamera opuslarında məxsusi inikasını tapır. Pianoçuların repertuarında layiqli yer qazanmış “Dastan” (1986), “Qədim oyunlar” (1990) bu baxımdan daha maraqlıdır. Fərqli musiqi materialı əsasında qurulan həmin pyeslərdə iki sfera – canlı xalq obrazları və xülyalar aləmi qarşılaşdırılır.

“Qədim oyunlar”da təzadlar daha lapidar təəcəssüm olunub. Pyes, “oyunları” Prokofyevsayağı enerji ilə sərgiləyən akkordların aramsız “basqını” (A) və “başqa dünyanı” təmsil edən zərif vals obrazının (B) dəfələrlə qarşılaşdırılması üzərində qurulub. Xeyallar aləminə qərq edən “B” bölməsində aşağı istiqamətlənən xromatik səsdüzümü həmin zəriflik duyğusunu gücləndirir. Özü də xromatikanın pafosla əlaqəsini təkid edən Stravinskinin fikrini təkzib edərək, Əlizadə hər hansı bir pafosdan kənar çox ifadəli – xəfif kədər aşlanmış bir obraz yarada bilmişdir. Həm də məhz “vals”ın müdaxilələri əsərin obraz-emosional məzmununu dərinləşdirib, onu təkcə “oyunlarla” məhdudlaşdırmır. Başlanğıcda bəyan olunan aşib-daşan enerjinin valsın kövrəkliyi ilə uzlaşması əsərə müəyyən mənada psixologizm cizgiləri aşılayır.

Violin və fortepiano üçün “**Portret**” (1987) rəssam Tahir Salahova həsr olunub. Bəstəkar öz məqsədini belə açıqlayır:

¹ A.Əlizadənin orkestr musiqisinin təfsirçiləri arasında dirijorlardan Niyazi, N.Rzayev, R.Abdullayev, H.Şimşək, A.Korneyev, gənclər – E.Quliyev, M.Mehmandarov qeyd olunmalıdır. Dirijor Rauf Abdullayevin təfsirlərinə xüsusən etibar edərək, bir çox əsərlərini məhz onun dirijor fərdiyyətini nəzərə alıb ərsəyə gətirmişdir.

“T.Salahov, bəlli olduğu kimi, müasirliyin bir sıra görkəmli musiqiçilərinin – Qarayev, Əmirov, Şostakoviçin portretlərini yaratmışdır. Mən isə rəssamın musiqi portretini yaratmaq, musiqinin ifadə vasitələrinin köməyi ilə sənətkarın şəxsiyyəti və yaradıcılığının doğurduğu təəssüratları ifadə etmək istədim”. “Portret”i ərsəyə gətirən impulsar sırasında A.Əlizadənin T.Salahovla yaradıcılıq əməkdaşlığı (rəssam “Babək” baletinin səhnə tərtibatını vermişdir) da qeyd olunmalıdır.

Burada iki alətin dialoqunu sərbəstcəsinə quraraq, bəstəkar zərgər dəqiqliyi ilə yerinə yetirilmiş kompozisiyaya improvizasiya cizgiləri qata bilmişdir. Fortepiano üçün bəstəkarın son əsərləri – “Sakit gün” (1999; başqa adı “Xatirələr”dir), xüsusən “Qəmgin vals” (1995) bütün sadəliyinə baxmayaraq – bəstəkar sanki qəsdən özünü hər hansı bir “qəlizləşdirmədən” kənarlaşdırır, – emosianın dərinliyi və nadir səmimiyyəti ilə həm ifaçıları, həm də dinləyiciləri məftun edir ¹. V.Silvestrovun ilk nəzərdə sadələşmiş görünən, amma əslində “ali önəmsizlik” nümunəsi olan bu tipli opusların, onların əsasında duran fonemlərin “semantik qüvvəsi” haqqında düşüncələri A.Əlizadənin adıçəkilən pyeslərinə, o cümlədən “Baqatel” və “Yüngül variasiyalar”ına şamil oluna bilər ².

Aqşin Əlizadənin musiqili-səhnə əsərləri. “Babək” baleti

“Hər bir xalqın tarixində onun ruhunu, arzularını ifadə edən qəhrəmanlıq nümunələri vardır. Azərbaycan üçün məhz Babək belə bir şəxsiyyət olmuşdur. Onun adı on bir əsrlik vaxt məsafəsini qət edib dövrümüzə azadlıq uğrunda mübariz rəmzi kimi gəlib çıxmışdır. Baletin mövzusunə doğru aparən yolda çətinliklər çox olmuşdur. Bu işdə bizi Babəkin xatirəsi qarşısında borcu qismən də olsa yerinə yetirmək istəyi birləşdirirdi”.

¹ A.Əlizadənin kamera-instrumental əsərləri F.Adıgözəlzadə, M.Adıgözəlzadə, G.Ənnağıyeva, R.Rzayeva, N.Əliyeva, A.Məhərrəmov, F.Həsənlı (piano), R.İsmayılova (orqan), A.Manaflı, N.Hacıyeva, R.Əmrahov (violin) kimi ifaçıların repertuarına daxildir.

² Сильвестров В.В. Дождаться музыки: Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С.Пилутиковым. — Киев: ДУХ и ЛІТЕРА, 2012, 368 с., с. 150.



“Babək” baletindən səhnə

Bu, bəstəkarın “Babək” baleti ilə bağlı çoxsaylı deyimlərinəndən biridir. Baletin musiqisi (1979) A.Əlizadə-simfonistin sənət zirvəsi adlandırıla bilər: burada o, yaradıcılıq ideyalarının ali səviyyədə ümumiləşdirilməsinə nail olmuş, geniş nəfəsə, məntiqli dramaturji quruluşa malik əzəmətli lövhə ərsəyə gətirmişdir.

Baletə müraciətin səbəblərini A.Əlizadə bu janrın Azərbaycan musiqisində xüsusi mövqeyi və uğurları ilə əlaqələndirirdi. Azərbaycan musiqisini yeni səviyyəyə yüksəldən Q.Qarayevin baletlərinin pərəstişkarı olduğunu vurğulayan bəstəkar gənclik illərindən xoreoqrafik əsər haqqında düşündüyünü etiraf etmişdir.

Balet üzərində çalışarkən Əlizadə bir sıra araşdırmaları, müvafiq bədii ədəbiyyatı mütaliə etmişdir. Qeyd edək ki, Babəkin əfsanəvi obrazı bir çox alim və yazarın diqqətini çəkmişdir¹.

¹ “Babək” mövzusunı bədii ədəbiyyata gətirən C.Cabbarlı olub (“Od gəlini” pyesi). O. Sarıvəllinin “Babək”, B. Vahabzadənin “Dar ağacı” pyesləri, C.Bərgüşadın “Sıyrılmış qılınc”, A.Əlinin “Azman” romanları, R.Rzanın “Babək” poeması xatırlanmalıdır. Tənqidçi V.Yusiflinin qeyd etdiyi kimi, Babəkin qəhrəmanlığı, edamı, nadir dözümlü və əqidəsinə sadiqliyi haqqında 300-dən artıq şeir və bir neçə poema yazılıb. “Babək” bədii filmi də bu sırada qeyd oluna bilər (Azərbaycanfilm; 1979. Rej.: E. Quliyev; ssenari müəllifi: Ə. Məmmədخانlı).

“Görkəmli adamların həyatı” kitablar seriyasının ilk nəşrlərindən biri elə Babəkə həsr olunmuşdur: Mixail Tomaranın bioqrafik romanı (M.: 1936) nəzərdə tutulur.

Baletin ideyasının tam şəkildə formalaşmasına tanınmış şair, nasir və dramaturq İlya Selvinskiyin “Babək” (1940; 2-ci redaksiyada “Çiyində qartal gəzdiren”) mənzum faciəsi əsaslı təsir göstərmişdir.

Xalqın dünyagörüşünü, psixologiyasını ardıcıl olaraq açmağa çalışan bəstəkarın tariximizin ən fərəhli səhifələrindən birinə müraciəti tamamilə təbii idi.

A.Əlizadə teatrın, rəqs sənətinin təbiətini duyan müəllifdir. Deməli, balet onun yaradıcılıq axtarışlarının müəyyən mərhələsinin məntiqi nəticəsi kimi meydana çıxmışdır.

A.Əlizadənin aşağıdakı fikri maraqlıdır: “Baleti *simfoniya kimi bəstələyirəm* (kursiv mənimdir – Z.D.). Eyni zamanda unutmamaq olmaz ki, səhnə əsərləri ilk növbədə tamaşaçılara ünvanlanıb. Teatr üçün yazan bəstəkar əsərin tam “ağası” olmaq fikrindən birdəfəlik əl çəkməlidir. Çünki burada rejissor, baletmeyster tamaşanın bərabərhüquqlu müəllifi kimi çıxış edir”.

A.Əlizadənin bu sözləri bir tərəfdən Çaykovskinin “Balet – simfoniya” deyimini xatırladırsa, digər tərəfdən müasir musiqi teatrının tələblərinin bəstəkar üçün vacibliyini təsdiq edir. Bəstəkar məşhur opera rejissoru B.Pokrovskinin fikrini rəqs sənətinə şamil edərək “Balet - tamaşadır” da söyləyə bilərdi.

“Babək” librettoçu və quruluşçu-baletmeysterlər Rəfiqə Axundova və Maqşud Məmmədovla sıx əməkdaşlıq şəraitində yaranmışdır. Müəlliflər tarixi hadisələrin təfərrüatlarını təcəssüm etdirmək məqsədini qarşıya qoymamışlar. Onlar üçün Babək ilk növbədə mübariz, xalqın ideallarının ifadəçisi, sərkərdədir. Eyni zamanda ona sevgi, izzət hissi də yabancı deyil. Başlıcası, Babək insan ruhunun hüdudsuzluğu, iradəsinin möhkəmliyi simvolu kimi diqqətəlayiqdir. Odur ki, baletin yaradıcıları rəvayətçilikdən, təsvirçilikdən uzaqlaşaraq tamaşanı ümumiləşdirilmiş səpkidə - xeyir və şəər, sülh və savaş qüvvələrinin mübarizəsi kimi həll etməyə çalışmışlar. Bu yanaşma baletə müasir səslənmə aşılamışdır.

Müəlliflər qarşısında başqa bir mürəkkəb vəzifə dururdu. Xoreoqrafiya sənəti, xüsusən, ideoloji faktorun böyük rol oynadığı keçmiş sovet məkanının baleti qəhrəmanlıq mövzusunun təcəssümündə böyük təcrübə qazanmışdır¹. Buradan da stereotiplərə uymaq təhlükəsi irəli gəlirdi. Lakin müəlliflər bu təhlükəni uğurla dəf edərək yeganə düzgün yol seçmiş, qəhrəmanlıq mövzusunun milli musiqi dili və xoreoqrafiya vasitələrinin yaradıcı tətbiqi sayəsində açmağa çalışmışlar. Y.Dolinskaya yazırdı: “Əsas vətənpərvərlik ideyasının ifadəçisi olan kütləvi rəqsin dramatik baxımdan sanballı rolu, baş qəhrəman və xalqın obraz-emosional (habelə, təbii, intonasiya) cəhətcə sıx bağlılığı, çoxfiqurlu epizodların freskavari həlli və kamera tipli səhifələrin zərif lirizmi – janrın bütün bu əlamətləri Əlizadənin yeni yaratmasında maraqlı tərzdə yozulmuşdur”. Parlaq milli səciyyəyə malik qəhrəmani baletin tipologiyasına yekparə, mərkəzyönlü dramaturji inkişaf hesabına yeni cizgilərin gətirildiyini söyləyən musiqişünas aşağıdakı fikri vurğulayır: “Söhbət *lirik-dramatik və qəhrəmani-epik şaxələrin sintezinin inandırıcı təcəssümündən* (kursiv mənimdir – Z.D.) gedir”².

Baletin lakonik dramaturgiyası qəhrəmanlıq, şər, lirik obrazları əks etdirən üç sferanın çarpazlaşması üzərində qurulur. Onlardan hər biri üçün bəstəkar və quruluşçular maraqlı, parlaq boyalar taparaq, eyni zamanda təəccüb doğuracaq üslub vəhdətinə nail olurlar. Ayrı-ayrı nömrələrin iri səhnələrdə birləşdirilməsi, leytmotivlərin düşünülmüş tətbiqi balet kompozisiyasının tamlığını gücləndirir.

I pərdədə on beş musiqi nömrəsi (epizod) yeddi iri səhnədə yerləşdirilib.

Giriş rolunu icra edən Prelüddən (I) sonra “Basqın” səhnəsi (II) konflikt – əməl və əksəməl qüvvələrinin toqquşmasını sərgiləyir. III səhnəni yaradan üç nömrə (“Cavidanın dəstəsi”, “Vəsiyyə”, “Babəkin andı”) – əməl qüvvələrinin, baş qəhrəman Ba-

¹ “Qırmızı lələ”, “Paris in alovu”, “Laurensiya”, “Spartak”, “İldırımli yollarla” baletlərini xatırladaq.

² Долинская Е.Б. Развивая традиции героического балета // “Советская музыка”. – 1987, №1, с. 39-40.

bəkin geniş təqdimatıdır: burada dramaturji düyün bağlanır. IV səhnə (“Ocaq başında”, “Mərasim”, “Pərişadın təşvişi”, “Pərişad və Babəkin məhəbbəti”) – lirik şaxənin geniş ekspozisiyasıdır. Daha sonra, V səhnədə əksəməl qüvvələri təqdim olunur (“Əmirin çadırı”, “Ekstaz”). I pərdənin son nömrələri dramaturji inkişafa təkan verən “Babəkin fanfarları” (VI səhnə) ilə başlanıb iki əsas qüvvənin qarşılaşdırılması ilə davam etdirilir (VII səhnə: “Qarışıqlıq”, “Əmir”). Sonuncu nömrə “Döyüş və Babəkin qələbəsi” toqquşmanın nəticəsi – düyünün açılmasıdır.

II pərdə də yığcam və aydın quruluşa malik olub (on üç nömrə beş səhnə əmələ gətirir), müəyyən mənada I pərdədəki sxem əsasında düzənlənir. Sadəcə, burada hadisələrin inversiyası baş verir: qalib və məğlublar yerini dəyişir. “Girişdən” (I) sonra əməl qüvvələrinin geniş səciyyəsi (II səhnə) verilir: “Babəkilərin bayramı” – “Babəkin düşüncələri” və “Babəkin Pərişadla vidalaşması” nömrələri ilə davam etdirilir. Bu sırada sonuncu nömrə – *Adagio* – baletin lirik şaxəsinin kulminasiyasıdır.

Növbəti III, IV, V səhnələrin hər biri üç nömrəni özündə ehtiva edir. III səhnə yeni düyünün bağlanması və dramaturji nəticənin (“Üsyançıların məğlubiyyəti”) nümayişi funksiyasını icra edir. IV səhnə (“Hüzün”, “Pərişadın izzəti”, “Rekviyem”) boyaların qarışması – dramaturji yekunun hazırlanması “rolunda” çıxış edir. Final öz faciəvi vüsəti və əzəməti ilə sarsıdıcı təsir bağışlayır.

Baletin bütün inkişaf məntiqi, səhnə-epizodların getdikcə sürətlənən növbələşməsi məhz həmin finala (iki hissəlidir) yönəlmişdir. Babəkin ölümü (“Edam”) - süjet xəttinin inkişafının faciəvi yekunudur. Lakin düşmənlərin qılıncı üzərində Babək öz ölməzliyinə doğru yüksəlir. Bu fikir baletin sonunda qabarıq nəzərə çatdırılır: səhnənin dərinliyində xalq məhəbbəti və minnətdarlığının abidəsi Babəkin əzəmətli fiquru ucalır.

Aydındır ki, baletin janrı səhnələrin məzmununa təsir göstərmişdir. Burada kütləvi xalq səhnələri əksəriyyət təşkil edir: məhz onlar baletin simasını müəyyənləşdirir. I pərdədə “Basqın”, “Cavidanın dəstəsi”, “Döyüş və Babəkin qələbəsi” səhnələri öz qeyri-adi enerjisi ilə fərqlənir. Gərginliyin ardıcıl artı-

mı ilə seçilən I pərdənin son səhnəsi (“Döyüş və Babəkin qələbəsi”) A.Əlizadənin dramaturq və simfonist keyfiyyətlərinə dəlalət edir. Gərginliyin bir an belə səngiməməsinə əsaslanan bu dinamik səhnənin əsas musiqi obrazı Ü. Hacıbəylinin qanadlandırdığı əzəmətli Cəngini xatırlamağa vadar edir. A.Əlizadə orkestrin möhtəşəm qüvvələrindən ustalıqla bəhrələnərək bir növ bahadirlərin yarışmasını göz önündə canlandıran nəhəng, geniş nəfəsə malik musiqili lövhə yaratmışdır.

II pərdə də bir-birindən musiqi və xoreoqrafik həll baxımdan fərqli kütləvi səhnələrlə zəngindir. Məsələn, Üçüncü simfoniyanın əsas obrazı – “rəqs”in musiqi materialı əsasında qurulan “Babəkilərin bayramı” baletin ən parlaq milli koloriti ilə seçilən epizodu adlandırıla bilər. Burada epik vüsətli, bir qədər sərt musiqidən təkan alaraq müəlliflər xalqın möhtəşəm obrazını yarada bilmişlər¹. “Bayramın” xoreoqrafik toxumasına “yalı”nın səciyyəvi hərəkətləri məharətlə daxil edilsə, döyüş səhnələri “cəngi” elementlərinin maraqlı tətbiqi ilə yadda qalır.

Nadir vəhdəti ilə fərqlənən partiturada bəstəkar parlaq təzadlar da yarada bilmişdir. Belə ki, harmoniya dolu peyzaj xarakterli parçalar vuruş, toqquşma səhnələri, şəhvani epizodlar (Əmir) dolğun – saf və zərif lirika ilə ardıcılışı.

Baleti açan prelüdün sırf diatonik mövzusu öz məxsusi rəsmi ilə – melodiya tersiya və kvartalardan yetişdirilib – seçilir. Klarinetin səsləndirdiyi bu mövzu elə ilk xanələrdən dinləyici-tamaşaçını arxaıka aləminə qərq edir.

Başlanğıc mövzunun “Rekviyem” adlı hissədə (II pərdənin finalı) təkrarən səslənməsi repriza yaradır: beləliklə, baletin əvvəli və sonu arasında tağ quraşdırılır.

¹ Bəstəkarın xatırladığı kimi, R.Axundova və M.Məmmədov Üçüncü simfoniyanın mərkəzi bölməsinin obrazlı musiqisindən ilhama gələrək, həmin musiqini baletə cəlb etmişlər. Simfoniyanı tərk edən, kontekstdən ayrılan rəqs semantikasını dəyişmişdir. Eyni zamanda unutmaq olmaz ki, “transfer” hallarını tədqiq edən alimlər, janr yerdəyişməsinə məruz qalan bu və ya digər musiqi nümunəsini öz qanunları üzrə yaşayan müstəqil “orqanizm” kimi qiymətləndirməyi daha məqsədəuyğun hesab edirlər.

Tamaşanın ekspozisiyasında yer alan kəskin təzad xüsusən effektiv və sarsıdıcıdır. Belə ki, qəfildən musiqinin rəvan axını dayandırılır, gözəllik, harmoniya aləminə qəsd olunur: sərt, cod musiqi səslənərək ölüm və dağıntı gətirən qəsbkarların yürüşünü sərgiləyir. Konfliktin çox qabarıq şəkildə bəyan olunması bu səhnənin musiqi həllinin mahiyyətini təşkil edir. Səhnənin ortasında “Ay qız, heyranın ollam” lirik xalq mahnısı yeni bir ritmik qiyafədə peyda olaraq (özü də *d-moll*-da şərh olunan mövzu *es-moll* ilə uzlaşdırılıb) iztirablarla üzləşmiş, amma təslim olmamış xalqın obrazını təqdim edir.

İlk vuruşda üsyançıların başçısı Cavidan həlak olur. O, qılıncını Babəkə bəxş edərək haqq mübarizəsinə rəhbərlik etməyi ona vəsiyyəət edir. Burada ilk dəfə bütün partitura boyunca dəfələrlə səslənəcək qısa, lapidar və ifadəli “vəsiyyəət” (“mübarizə”) mövzusu (“Köçəri” rəqsinin dönümlərindən yetişdirilib) peyda olur.

Kütləvi səhnələrin şəksiz üstünlüyünə baxmayaraq, baletdə kamera tipli epizodlar (yığcam qrupların iştirakı ilə), habelə bir-birindən fərqli parlaq portretlər – monoloqlar da var. Həmin monoloqlar sırasında “Babəkin andı” öz təlqinedici enerjisi ilə güclü təəssürat yaradır. Zərb alətlərinin ixtiraçılıqla cəlb olunduğu bu fraqmentdə qısa motivlər tədricən həcmcə böyüyərək fasiləsiz melodik dövrüyyəyə qatılır: burada cəngi, yallı rəqslərinin tipik intonasiyalarının ümumiləşdirilməsi baş tutur¹. Onları bəstəkarın qüdrətli təxəyyülü necə də başqalaşdırmışdır!

Protaqonist (Babək) və antaqonist (Əmir) obrazlarının eynilə inandırıcı musiqi həlli Əlizadənin şəksiz nailiyyətidir. Güclü, öz-özlüyündə maraqlı şəxsiyyət olan Əmir mənəvi cəhətdən şikəstdir. Bu obrazın səciyyəsinə mərkəzi səhnə (“Ekstaz”) sadəcə olaraq Əmirin əyləncə saatlarını təsvir etmir, həmçinin onun məkrli, şöhrətpərəst niyyətlərlə dolu daxili aləmini açır. Əmirin arxasında sıraya düzülmüş qadınların uzanan əlləri rəmzi mənə kəsb edərək onun təbiətinin despotizmini, hər zaman qəsbkar düşüncələrlə yaşadığını üzə çıxarır. Divertisment funksiyasını

¹ Burada Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından “Cəngi” ilə intonasiya səviyyəsində oxşarlıq da var.

icra edən bu səhnənin təcəssümündə “musiqi oriyentalizminin” sınaqdan keçirilmiş ifadə üsulları mahiranə tətbiq olunur. Burada qızların rəqsi, Dolinskayanın qeyd etdiyi kimi, “dinamik statika” prinsipinə əsasən qurulub: dəyişkən melodik xətt (klarnetin solosu) sabit müşayiətlə (kontrabasların *pizzicato*’su) üzvi surətdə birləşdirilib.

17

Rubato (Andantino) “Babək” baleti. “Ekstaz”

Baletin lirik şəxəsi Babək və Pərişadın şairanə məhəbbət aləmini açan iki adajioda dolğun əksini tapıb. Birinci adajioda melodiyanın məftunedici gözəlliyi bəstəkara xas təmkinli ifadə tərzilə uzlaşaraq musiqi obrazına uyğun xüsusi bir plastika diktə edir: rəqs edənlərin hərəkətləri sanki qeyri-sərbəstdir, onlar birbirinə toxunmağa belə cürət etmirlər. Muğamdan (Rast) qaynaqlanan birinci adajionun təmkinli bakirəliyi ikinci duetin (“Babəkin Pərişadla vidalaşması”) parlaq emosionallığı ilə təzad təşkil edir. Onun kulminasiyası yüksək məhəbbət nəminə bir himn kimi qavranılır: “Mirzəyi” rəqsinin nadir cazibəyə malik melodiyası (onu əvvəl-əvvəl tanımaq çətindir) sanki günəş tək bərq vurur.

18

Andantino “Babək” baleti. Adagio

Adajionun musiqisi A.Əlizadənin özünəxas lirikasına gözəl bir nümunədir: zirvə anında (qızıl nisbət zonasında) emosiyanın dolğun təqdimatı üçün “şərait” yaradan bəstəkar ifrata varmır, öz duyğularını ustalıqla cilovlamağı bacarır.

Baletin lirik sferasını Babəkin sevgilisi - Pərişadın solo “deyimləri” daha da dərinləşdirir. Xalq içərisindən çıxmış sadə bir qız olan Pərişad əsas qəhrəmanın təsəvvüründə sanki doğma yurd obrazını təcəssüm etdirir. Könlün zərifliyi, nəciblik və müdriklik kimi keyfiyyətləri ehtiva edən bu qəhrəman ilk əvvəl adajiolarda, habelə baletin “qədimlik” ab-havasını müəyyənləşdirən “Mərasim” (daha bir təzad!), “Pərişadın təşvişi” (I pərdə) və ələlxusus “Pərişadın izzirabı” (II pərdə) kimi nömrələrində hərtərəfli səciyyəsinə tapır. Xatırlanan sonuncu nömrə Əlizadənin xalq musiqisini fərqli eşitmək bacarığını bir daha əyani nümayiş etdirir. Baletin bu faciəvi səhnələrinin (Rekviem daxil olmaqla) musiqisi başqa bir el nəğməsindən (“Mənim toyuğum”) yetişdirilmişdir. *D-moll*-da şərh olunan xalq mövzusunun *gis-moll*, *fis-moll*, *f-moll* əhatəsində, yəni politonallıq şəraitində təqdimatı ümumi dramatik atmosferin qatılaşmasına gətirib çıxarır.

A.Əlizadənin xalq musiqisi ilə “doğma” münasibətləri “Babək”də daha bariz şəkildə təzahür edir.

Balet tamaşasının uğuru xeyli dərəcədə quruluşçuların musiqini duyub, onu xoreoqrafiya dilinə “tərcümə etmək” bacarığından asılıdır. “Советская музыка” jurnalının yazdığı kimi, R.Axundova və M.Məmmədov “Babək”də musiqi ilə həmahəng “səslənən” özünəməxsus xoreoplastika yaratmışlar.

Azərbaycan baletinin “Yeddi gözəl”, “İldırımli yollarla”, “Min bir gecə”, “Məhəbbət əfsanəsi” kimi nailiyyətləri XX əsr balet sənətinin tarixinə daxil olub. A. Əlizadənin “Babək”i bu sırada ən şərəfli yerlərdən birini tutur. O, *qəhrəmani-tarixi janrda yazılmış ilk milli balet* oldu¹.

¹ Baletin premyerası 1986-cı il mayın 21-də indiki Heydər Əliyev adına Sarayın səhnəsində (opera və balet teatri yanğından sonra təmirdə idi) baş tutdu. Əsas partiyaları V.Axundov (Babək), İ. Nizaməddinova (Pərişad), G.Utkin (Əmir) ifa etdilər. Partituranın təfsirini dirijor R.Abdullayev vermişdi. Rəssamlar – T.Salahov və T.Tahirov idi. 1987-ci ildə “Babək” təmirdən sonra açılmış opera və balet teatrının səhnəsində qısa müddət ərzində nümayiş etdirildi. “Babək” habelə Stokholmda Nima Kiannın truppası tərəfindən tamaşaya qoyulmuşdur.

“Babək”in müvəffəqiyyəti A.Əlizadəni balet janrında yeni axtarırlara sövq etdi. “Lap gəncliyimdən iki obraz – qəhrəman kişi və lirik-poetik qadın obrazı yaratmaq arzum olub. Babək və Natəvan bu mənada mənim üçün ideal qəhrəmanlardır”, – söyləyən A.Əlizadə ötən əsrin 90-cı illərində şairə, xeyriyyəçi xan qızı Xurşudbanu Natəvanın obrazını balet səhnəsində canlandırmaq planlarının reallaşdırılması üzərində ardıcıl çalışır. Uzunmüddətli hazırlıq işinin gedişatında baletin mövzusu bir qədər təshihə məruz qalır. Librettonun əsasını Aleksandr Dümanın “Qafqaza səyahət” əsərinin müvafiq fraqmentləri təşkil edir.

Bəllidir ki, məşhur macəra romanlarının müəllifi Düma XIX əsrin ortalarında Qafqaza, Azərbaycanın Bakı, Quba, Dərbənd, Şamaxı, Nuxa kimi şəhərlərinə səyahət etmiş, diyarımızın təbiəti, tarixi abidələri, insanları ilə görüşlərindən aldığı təəssüratları yol qeydləri şəklində nəşr etdirmişdir.

Proloq, dörd şəkil və epiloqdan ibarət baletin kompozisiyası süitavari quruluşa arxalanır: burada ayrı-ayrı epizod – lövhələrin ardıcılığı prinsipi əsasdır. “Azərbaycan muğamı”, “Atəşgah”, “Dümanın xan qızı Natəvan və Xasay xanla görüşü” kimi səhnələrdə baletin orijinal məzmunu açılır. Tamaşanın səciyyəvi milli musiqi boyaları palitrasında Dümanı səciyyələndirən “yabançı” - fransızsağa mövzunun vaxtaşırı peyda olması bir növ refren funksiyasını icra edib ayrı-ayrı səhnə-lövhələr arasında rabitə yaradır. A.Əlizadənin instrumental əsərlərindən fraqmentlərin yerli-yerində tətbiqi uğurlu addım olub baletin musiqi məzmununu zənginləşdirir¹.

Bəstəkarın sonuncu baleti – “**Ümid valsı**” 2008-ci ildə səhnə üzü gördü. Bu, XX əsrin əvvəllərində Bakıda mövcud olan mürəkkəb ictimai-siyasi durum fonunda iki gənc – Elmurad və Səlimnazın sevgisi, həmin sevgini qoruyub saxlamaq naminə onların mübarizəsi, gələcək həyatla bağlı arzu və ümidləri haqqında musiqili-xoreoqrafik hekayətdir. Baletdə məşhur xeyriyyəçi Hacı Zeynalabdin Tağıyevin obrazı da yer alıb.

¹ Baletin premyerası 2002-ci il noyabrın 30-da gerçəkləşdirildi. Quruluşçu baletmeyster T. Şirəliyeva, tamaşanın musiqi rəhbəri və dirijoru C.Cəfərov, baş rolların ifaçıları G. Mirzəyev (Düma) və M. Əliyeva (Natəvan) idi.

Bu birpərdəli baletin musiqisi sanki zərif, şəffaf akvarel boyalarla yazılıb. “Ümid valsı”nın ovqatını başqa bir vals – A.Əlizadənin “Qəmgin vals”ı müəyyənləşdirir. Tamaşaçıları bir tərəfdən böyük amallar, saf niyyətlərlə yaşayan iki istedadlı gənc azərbaycanlının həyat sərgüzəştlərini maraqla müşahidə edərsə, digər tərəfdən baletdə göstərilməyən, bir növ pərdə arxasında qalan tariximizə, XX əsrin ilk onilliklərinə – neçə-neçə azərbaycanlının arzularını puç etmiş faciəvi olaylara dönürlər. Beləliklə, ilk nəzərdə bu sadə, lirik əhvalatın arxasında Azərbaycan tarixinin önəmli hadisələri canlanır. Bəstəkar son baletində yenə də keçmiş bu günümüzə proyeksiya edir¹.

Aqşin Əlizadə Azərbaycan musiqi tarixində özəl mövqe tutur. Bəstəkarın nailiyyətləri haqqında müxtəlif illərdə Q.Qarayev, C.Hacıyev, L.Kolodub, İ.Abezqauz, Y.Dolinskaya, R.Qlezer, V.Qvaxariya, Y.Korev, L.Raaben, A.Tağızadə və neçə-neçə başqa musiqiçilər fikir söyləmişlər. Həmin fikirlərin bir qismini A.Əlizadənin yaradıcılığına dair icmalın sonunda “səsləndirmək” yerinə düşərdi.

Yelena Dolinskaya, sənətsünaslıq doktoru, professor: “...Onun orkestr miniatürlərini milli koloritin incə təcəssümü, ciddi məntiq, arxitektotonikanın təbiiliyi səciyyələndirir... Yaradıcılıq zirvələrindən biri – Dördüncü simfoniya folklorun yeni baxış bucağından tətbiqi haqqında danışmaq imkanı verir”.

Levko Kolodub, bəstəkar, Ukraynanın Xalq artisti, professor: “A.Əlizadə müasir ifadə vasitələrinə əla bələddir. Onun əsərlərinin melodikası tərəvətli, dramaturgiyası orijinal, orkestr həlli parlaqdır. Bəstəkarın musiqisinə bir nümunə kimi Kiyev konservatoriyasının kompozisiya siniflərində tez-tez müraciət olunur”.

¹ “Ümid valsı”nın quruluşçu baletmeysteri P. Aqilliu, musiqi rəhbəri C.Cəfərov, rəssamı T.Tahirovdur. Əsas rollarda İ.İslamov və K.Hüseynova çıxış etmişdir.

Cövdət Hacıyev, Xalq artisti, professor: “Aqşın Əlizadə Azərbaycan xalqına dəyərli əsərlər bəxş edib və dünya musiqi mədəniyyətini zənginləşdirib. Aqşın – bəstəkar novatordur. Onun yaradıcılıq diapazonu geniş və rəngarəngdir. O, həyatın çətinliklərini, faciələrini, gözəlliyini, fəlsəfi fikirlərini, coşqun ehtiraslarını çox böyük ustalıqla səsləndirir. Sevindirici hal odur ki, Aqşın həmişə axtarışdadır. Beləliklə də yeni yollar açmış Aqşın üslubu yaranıb”.

Aida Tağızadə, professor: “A.Əlizadə üslubunu xalq sənətindən əxz olunmuş vasitələrin XX əsr klassiklərinin təcrübəsi ilə sadəcə bir uzlaşması kimi araşdırmaq olmaz. Fikrimizcə, bəstəkar müasirlik və klassika, milli və beynəlmiləl cəhətlərin sintezinə nail olmuşdur. Ona görə də *yeni bədii keyfiyyət* yaranmışdır. Həmin keyfiyyət Azərbaycan musiqisində *kəşf* (kursiv mənimdir – Z.D.) əhəmiyyəti daşıyır”.

Bütün bu rəylər qətiyyətlə söyləmək imkanı verir: Aqşın Əlizadənin müxtəlif janrları – instrumental musiqinin ali formalarından tutmuş tətbiqi xarakter daşıyan kino və teatr yaratmalarına qədər – əhatə edən, müxtəlifliyi ümumi üslub məxrəcinə məharətlə tabe etdirən əsərləri, bütövlükdə zəngin yaradıcılıq irsi müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin uca zirvələrindən biridir. A.Əlizadənin novatorluğu, yeni bədii keyfiyyət yaradan kəşfləri daim musiqi tədqiqatçılarının fikrini qanadlandıracaq, gənc bəstəkarları fərqli və fərdi yollar aramağa, ifaçıları yeni təfsir axtarışlarına sövq edəcəkdir.

XXIII fəsil

Azərbaycan mahnı janrının ümumi səciyyəsi (1960 və sonrakı illər)

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan öz inkişafının yeni mərhələsinə daxil oldu. Həmin mərhələdə Azərbaycan musiqi sənətində böyük yaradıcılıq uğurları qazanıldı. Milli bəstəkarlıq məktəbi özünün yüksək yetkinlik çağına yetişdi.

Azərbaycan musiqisinin inkişaf etdirilməsində təcrübəli bəstəkarlarla yanaşı yeni yaradıcı qüvvələr də fəal iştirak edirdilər. Xalq musiqisi xəzinəsi, ənənələri, peşəkar orta əsr bəstəkarlarının, musiqişünaslarının çoxcəhətli yaradıcılığı, Ü.Hacıbəylinin zəngin irsi bu illərdə də respublika bəstəkarlarının yaradıcılığının tükənməz, sarsılmaz mənbəyi olmuşdur. Onu da qeyd etmək ki, ənənələr də dəyişməz halda qalmır, daim yeniləşir və dərinləşir, daha ha zənginləşərək yeni nəsillərə ötürülür. Bir tərəfdən folklorun yeni, daha dərin qatları mənimsənilir, digər tərəfdən isə XX əsrin ikinci yarısınadək yaradılmış mütərəqqi ənənələrdən istifadə edilirdi. Məhz bu sintez sayəsində milli musiqinin özünəməxsusluğu nəinki qorunur, habelə zənginləşirdi, həmin bənzərsizlik daha parlaq şəkildə təzahür edirdi.

Müxtəlif nəsillərə mənsub olan Azərbaycan bəstəkarlarının əməkdaşlığı, ənənələrin yeniləşməsi və inkişafı prosesi mahnı janrında da təzahür edirdi. S.Rüstəmov, T.Quliyev, C.Cahangirov, A.Rzayeva kimi məşhur bəstəkarlar yeni, maraqlı əsərlər yaratmaqla bu sahədə uğurlu fəaliyyətlərini davam etdirirdilər. Bununla yanaşı keçən əsrin 50-ci illərinin sonlarından – 60-cı illərinin əvvəllərindən Azərbaycan mahnı janrında V.Adıgözəlovun, A.Əzizovun, T.Bakıxanovun, T.Hacıyevin, O.Zülfüqarovun, N.Məmmədovun, M.Mirzəyevin, R.Mirişlinin, R.Mustafayevin, E.Sabitoğlunun yeni əsərləri səslənməyə başladı. Azərbaycanda yeni bəstəkarlar nəslinin fəaliyyətə başlaması mahnı yaradıcılığında mövzular məcmusunun genişlənməsinə, onun üslubunun zənginləşməsinə yardım etdi.

Bu mərhələnin daha bir xüsusiyyəti mahnı janrında həvəskar müəlliflərin iştirakı olmuşdur. Həvəskar müəlliflərin əsərləri bəzi hallarda geniş yayılır, lakin, kəskin mübahisələr doğurur və bütövlükdə bu bir çox hallarda ciddi tənqidlərə məruz qalırdı.

Bu illərin mahnı ifaçıları sırasında M.Maqomayevi, R.Atakişiyevi, P.Bülbüloğlunu və başqalarını da qeyd etmək lazımdır.

Mahnı ifaçılığı sahəsində M.Maqomayevin rolunu xüsusilə qeyd etmək zəruridir. Onun ifa etdiyi mahnıların yozumu, ifa tərzı xeyli fərđi, özünəməxsus cəhətlər bəxş etməsi ilə seçilirdi.

Mahnı yaradıcılığı məsələləri həmin mərhələdə də Azərbaycan ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etməkdə idi. Bu problemlər müxtəlif yaradıcılıq forumlarında dəfələrlə müzakirə edilmişdi. Məsələn, 1960-cı ilin noyabr ayının 29-da AKP MK-nın keçirdiyi müşavirə məhz həmin məsələlərə həsr olunmuşdu.

Bəstəkar Q.Qarayev bu müşavirədə çıxış edərək Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarının yaradılmasına daha dərinədən və ciddi yanaşmağa, kütləvi mahnıları digər janrlarda səsləndirilən mahnılardan daha aydın şəkildə ayırmağa səslədi.

Azərbaycan mahnısının inkişaf etdirilməsinin aktual problemləri respublika bəstəkarlarının II və III qurultaylarında da qaldırıldı. Həmin qurultaylarda bu sahədə qazanılmış uğurlar qeyd edildi, bununla yanaşı mahnı yaradıcılığında həll olunmamış məsələlərin varlığından, mövcud olan nöqsanlardan da bəhs edildi.

Azərbaycan mahnı janrının müasir vəziyyətinin Respublika Bəstəkarlar və Yazıçılar İttifaqlarının 1973-cü ilin may ayında keçirilmiş birgə plenumunda təhlil olundu.

Bu zaman Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında yeni bölmənin mahnı bölməsinin yaradılması vaxtında görülmüş tədbir idi. Həmin bölməyə Vokal-xor musiqisinin böyük bilicisi C.Cahangirov başçılıq etməyə başladı.

Azərbaycan bəstəkarlarının IV qurultayında çıxış edən Q.Qarayev mahnı yaradıcılığı sahəsində mövcud olan nöqsanlarla yanaşı müəyyən uğurların da əldə edildiyini qeyd etdi.¹

¹ Караев К. Творить для народа. Доклад на IV съезде композиторов Азербайджана. // Бакинский рабочий, 1973, 28 ноября.

XX əsrin 50-ci illərinin sonlarından 80-ci illərinin əvvəllərinədək Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığının əsasını” müasir dövrün əzəmətli, mühüm ictimai mövzular”ı təşkil etmişdir. Vətən və partiya, Sovet adamlarının qəhrəman əməyi, gənclərin həyatı və əməlləri həmin mövzular arasında müstəsna yer tuturdu.

Lakin müxtəlif bəstəkarların əsərlərində həmin mövzuların konkret təfsiri bir çox hallarda bəzi yeni cəhətlərlə səciyyəvi olmuşdur. Əvvəlki kimi yalnız ümumi, kollektiv duyğuları ifadə edən, ayrılmaz tam kimi böyük dinləyici kütlələrinə ünvanlanmış mahnılarla yanaşı xeyli sayda digər səciyyəvi mahnılar da meydana gəlməyə başladı. Həmin mahnılarda ümumi olan duyğular fərdi hisslər vasitəsilə ifadə olunurdu. Bu mahnılar sanki hər bir dinləyiciyə ayrı-ayrılıqda müraciət edir, dinləyicinin yalnız düşüncəsində və vətəndaşlıq hissində deyil, habelə şəxsi emosiyalarında əks-səda tapmağa can atırdı.

Qəhrəmanlığın və lirizmin sintezinə bu cür yönəlmə həmişə müəyyən dərəcədə Azərbaycan bəstəkarlarının ən yaxşı mahnılarına xas olmuşdur.

Mahnıların təfsirində qeyd olunmuş iki meylin (ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmə meyillərinin) təzahür etməsi ən mühüm cəhətlərdən biridir.

“Ümumsovet” və özünəməxsus milli intonasiyaların sintezinə doğma ölkə, onun tükənməz sərvətləri, əzəmətli gözəlliyi haqqında ifadəli, “Azərbaycan” adlanan mahnı-himndə də təsadüf edilir. Həmin mahnının sözləri X.Əfəndiyevə, musiqisi isə N.Əliverdibəyova məxsusdur. Həmin ünsürləri, cəhətləri M.Əhmədovun “partiyam” (sözləri Gəray Fəzlinindir), T.Bakıxanovun “Vətən haqqında mahnı” (sözləri Tofiq Mütəllibovundur), N.Məmmədovun “Eşq olsun sənə, İnsan” (sözləri Əhməd Cəmilindir), İ.Məmmədovun “Vətənim” (sözləri İslam Səfərlinindir) mahnılarında da müşahidə olunur.

Aşıq mahnılarındakı milli ənənələrlə daha aşkar şəkildə, bilavasitə bağlı olan, himnlər də böyük maraq doğurur. Həmin himn-mahnılar hələ Niyazinin “Vətən haqqında mahnısın”dan, M.İsrafilzadənin “May mahnısı”ndan gələn Azərbaycan himni

xəttini yeni şəraitdə inkişaf etdirirdi. Məsələn, Ə.Əbbasovun təntənəli, lirik-epik səciyyəli “Partiya” mahnısı (sözləri Teymur Elçinindir) məhz bu qəbildəndir. Həmin mahnıda xalqın partiya və onun rəhbərinə məhəbbətindən bəhs olunur. Bu mahnıda milli özünəməxsusluq həm parlaq melodiya, həm musiqi ölçülərinin dəyişkənliyində, həm ritmikanın oynaqlığında, həm də təravətli, rəngarəng, həmahəng səslənmələrdə təzahür olunur. N.Məmmədovun “Bahar diyarı” mahnısı da (sözləri Əliağa Kürçaylıındır) aşiq tərənnümü üslubunda yazılmışdır. Bu mahnıda olan aşiq harmoniyaları, tez-tez səslənən vurğular, eyni havanın təkrarən çalınması, melodiyanın təkrarlama prinsipi əsasında qurulmuş canlı, naxışlı təsviri və mütəhərrik ritm də bunu təsdiqləyir. Ağabacı Rzayevanın “Azərbaycanım” mahnısı (sözləri İslam Səfərlinindir) da aşiq “tərənnümü” üslubuna yaxındır.

Lirik başlanğıcın üstün olduğu əsərlər Vətən haqqında mahnıların ikinci qrupunu təşkil edir. Obrazların konkretləşdirilməsinə, fərdiləşdirilməsinə, “birinci şəxs” adından söyləmələrə yeni dövr üçün səciyyəvi olan meyil özünü məhz bu mahnılarda daha aydın şəkildə göstərir.

“Lirik himn” adlandırıla bilən bir neçə parlaq mahnının musiqisi əsasında üçölçülülük durur və onlar bu və ya digər dərəcədə valsə “bağlıdır”. Bu janrın bəzi cəhətləri R.Mustafayevin “Bakının ulduzları” mahnısında (sözləri Gülhüseyn Hüseynoğluundur) təmsil olunmuşdur.

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəslinin nümayəndələri (V.Adıgözəlov, T.Hacıyev, T.Bakıxanov, R.Mirişli, P.Bülbüloğlu və b.) Vətən haqqında lirik mahnıların yaddaqalan nümunələrini yaratmışlar.

Vətən haqqında mahnılar arasında yuxarıda adları sadalanmış, vals ənənələri ilə bağlı olan lirik-rəqs tipli əsərlər deyil, Azərbaycan xalq rəqsi ənənələrini davam etdirən əsərlər xüsusi yer tutur. Xalqın musiqi ənənələri də bağlı olan mahnıların milli təbiətinin daha dolğun açıqlanmasına yardım edir. Əşrəf Əbbasovun “Qarabağ qızları” (sözləri Teymur Elçinindir) və “Baharın vəsfi” (sözləri Abdulla Şaiqindir) həmin mahnılar arasında öz ifadəliyi ilə seçilir. Tofiq Bakıxanovun “Gözəl diyar” mahnı-

sı (sözləri Tofiq Mütəllibovundur) bu qəbildən olan populyar əsərlərindəndir. Bu əsərin melodiyasında mahnı başlanğıcı rəqs başlanğıcı ilə üzvi şəkildə uzlaşır.

Ramiz Mirişlinin “Azərbaycan, doğma diyar” mahnısı (sözləri Məmməd Arazındır) öz orijinallığı ilə seçilir. Həmin mahnıda epik hekayət və aşırıq rəqs janrlarının sintezi təqdim edilir.

Vətən obrazlarının daha çox konkretləşdirilməsinə ümumi meyil doğma diyarın təbiəti haqqında mahnıların yaradılmasında da özünü göstərirdi: Rauf Hacıyevin “Azərbaycanım” (sözləri Ənvər Əlibəylinindir), Əşrəf Abbasovun “Oxu bülbülüm” (sözləri Abdulla Şaiqindir), Ramiz Mirişlinin “Dalğalar” (sözləri İslam Səfərlinindir) mahnıları həmin əsərlər arasında diqqəti xüsusilə cəlb edir.

Fikrət Əmirovun “Göygöl” mahnısı (sözləri Teymur Elçinindir) nəzərdən keçirilən illərin ən populyar əsərlərindən olmuşdur. Bu mahnıda ecazkar Göygölün əfsanəvi, məftunedici gözəlliyi vəsf edilir.

Fikrət Əmirovun “Göygöl” mahnısının naxışlı, peyzaj səciyyəli melodiyası təəccüblü dərəcədə məftunedici lirizmi, tərəvəti ilə seçilir və ifadə vasitələrinin orijinal rəng qammasına malikdir.

Emin Sabitoğlu Vətən təbiətinin tərənnümünə həsr olunmuş bir neçə mahnı bəstələmişdi. Onun “Sahildə” mahnısında (sözləri Rəfiq Zəka-Xəndanındır) müəlliflərin Xəzər dənizinin gözəlliyinə vurğunluq duyğusu ifadə edilir.

Müasir insanların yaradıcı əməyi mövzusu Azərbaycan mahnı yaradıcılığında mərkəzi yerlərdən birini tuturdu. Vətənə və partiyaya həsr olunmuş mahnılarda olduğu kimi, bu mahnılarda da iki xətt ahəngdar şəkildə birləşir: Azərbaycan bəstəkarlarının bir qismi keçən əsrin 30-cu və 40-cı illərinin kütləvi mahnı-marşlar ənənəsini davam etdirirdi. Həmin bəstəkarların yaratdıqları əsərlərdə minlərlə insanın qəhrəman əməyi vəsf etdirilir. Bəstəkarların digər hissəsi isə diqqətini bu mövzunun yeni aspektinə cəlb edir, əməyin yalnız əməli, fəaliyyət tərəfini deyil, habelə romantikasını, ilhamını, lirik başlanğıcını açıqlamağa çalışırdı.

Azərbaycanın mahnı yaradıcılığında ikinci romantik xətt F.Əmirovun “Kövsər bacım” mahnısında (sözləri Teymur Elçinindir), Süleyman Ələsgərovun “Sevil” əsərində (sözləri Əliağa Kürçaylıındır), “Bahar” mahnısında (sözləri Şıxəli Qurbanovundur), Ağabacı Rzayevanın “Pambıq ustası” əsərində (sözləri Mirvarid Dilbazinindir) təmsil olunurdu. Həmin əsərlər konkret, real əmək qəhrəmanlarına həsr olunmuşdu. Digər tərəfdən mahnılarda Azərbaycan zəhmətkeşlərinin ümumiləşdirilmiş surətləri də təsvir edilirdi: Qəmbər Hüseynlinin “Açıl pambığım” (sözləri Hüseyn Abbaszadəninindir), Ağabacı Rzayevanın “Mil düzündə” (sözləri Əliağa Kürçaylıındır), Hacı Xanməmmədovun “Tarla qızları” (sözləri İslam Səfərlinindir), Ə.Hüseynzadənin “Əmək nəğməsi” (sözləri Tofiq Mütəllibovundur), Telman Hacıyevin “Neft daşlarında” (sözləri A.Aslanovundur), Şəfiqə Axundovanın “Körpüsəlanlar” (sözləri Hüseyn Abbaszadəninindir) mahnıları bu cür əsərlərdən olmuşdur. Ramiz Mustafayevin “Mən Neftçi-yəm” mahnısını (sözləri Süleyman Rüstəmindir) da həmin əsərlər sırasına daxil etmək olar. Bu mahnının, coşqun musiqisi fəhlənin öz peşəsinə görə fəxr duyğusunu, zəhmətin ona gətirdiyi sevinc hissini dinləyicilərə yaxşı çatdırır.

Xalqın əmək qəhrəmanlığı haqqında mahnıların sayının azlığı müəyyən dərəcədə sovet gənclərinin ümumiləşdirilmiş surətini təsvir edən gümrəh, enerjili mahnıların mövcudluğu ilə kompensasiya edilirdi. Üzeyir Hacıbəylinin “Komsomolçu qız” əsərindən başlanan ənənəyə uyğun olaraq yazılmış əsərlərdən bir neçəsi marş janrında yazılmışdı və kollektiv ifa üçün nəzərdə tutulmuşdu. Rauf Hacıyevin “Gənclər marşı” (sözləri E.Mehdiyevindir) və Xəyyam Mirzəzadənin “Hazır ol” (sözləri Yusif Həsənbəyindir) mahnıları həmin qəbildən olan əsərlərin ən yaxşı nümunələri hesab olunur.

O.Zülfüqarovun “Gənclik bayramı” (sözləri Yusif Həsənbəyindir), R.Mustafayevin “Festival valsı” (sözləri Yusif Həsənbəyindir) mahnılarında gəncliyin simasının digər tərəfləri – həyat eşqi, qüvvə potensialı öz əksini tapmışdır. Bütün bu mahnılarda marş stereotiplərindən imtina edilmiş, özlərində ya marşın və rəqsin cəhətlərini uzlaşdırır, ya da bütövlükdə rəqs janrından istifadə olunmuşdur.

Əşrəf Abbasovun “Yaxşı yol” (sözləri H.Hüseynzadəninindir) və Fərəc Qarayevin “Yürüşdə” (sözləri R.Zəka-Xəndanınindir) mahnıları gəncliyə həsr olunmuş ən orijinal əsərlərdəndir.

Həmin illərdə də mahnı-romans çox zaman özündə rəqs motivlərini daşıyan mahnı lirikasının populyar janrı idi. Lakin bu janrın təfsiri təkmilləşdi. Bu janra bir tərəfdən muğam sənəti, digər tərəfdən isə müasir Rusiya və xarici ölkə bəstəkarlarının est-rada musiqisi təsir edirdi. Bir-birinə əks olan həmin meyillərin qarşılıqlı təsiri (bəzən isə mübarizəsi) sayəsində bu janra mənsub olan mahnılarda mürəkkəb və əlvan bir mənzərə yaranırdı.

Hər şeydən öncə romans və yaxud rəqs tipli mahnıları ayırmaq lazımdır.

Tofiq Quliyevin “Oxu dəniz, oxu” mahnısı (sözləri Nəbi Xəzrinindir) daha çox ifa olunurdu və dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdı.

Fikrət Əmirovun mülayim lirikliyi ilə seçilən, duyğuların dərinliyindən və ülviliyindən bəhs edən “Mən səni araram” mahnısı (sözləri T.Əyyubovundur) nəzərdən keçirdiyimiz illərin ən populyar əsərlərindən olmuşdur. Xəfif kədərlə yüklənmiş, isti və səmimi tonlar əsasında yazılmış bu mahnı fakturasına görə romans tipli əsərlərə daha yaxındır. Mahnının gözəl melodiyası kövrək və şəffaf müşayiət fonunda insanın daxili emosional yaşantılarını incəliklə açıqlayır. Bəstəkar aydın, kvadrat ifadələrdən ibarət olan mahnının sadə və aşkar strukturunu yaratmışdır. Poeziyanın və musiqinin parlaq bədii obrazı təcəssüm etdirən dərin, üzvi sintezi özünün, cazibədarlığı, əzəli gözəlliyi və zəifliyi ilə diqqəti cəlb edir.

“Layla” mahnısı (sözləri Rəsul Rzanındır) Emin Sabitoğlunun ən yaxşı lirik mahnılarındanıdır. Layla ritmində yazılmış bu isti, ilhamlı mahnı nəvaziş, zəriflik və sevgi hissləri ilə doludur.

N.Məmmədovun obrazlı-intonasiyalı dili ilə fərqlənən “Mənim günəşim” mahnısında (sözləri İ.Səfərlinindir) muğam cəhətləri özünü “çılpalığı” ilə büruzə verir. Bu əsərdə humayun ladının aparıcı mövqeyi əsasında müxtəlif ladların (humayun, şüştər, şur) cəhətləri məharətlə birləşdirilmişdir. Bu, özünəməxsus çalarlara malik olan orijinal lad (muğam, məqam) əlvanlığını yaratmışdır.

Xəyyam Mirzəzadə müasir lirik mahnıların (“Ayrılıq”, “Qayalar”, “Qaranquşlar uçar” və b.) müəllifidir. Onun “Qayalar” mahnısı (sözləri Anarındır) parlaq intonasiya və ritm rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Həmin əsərdə müasir rəqslərin (samba, bossa-nova) səciyyəvi quruluş xüsusiyyətləri də təzahür edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının digər lirik mahnılarını da xatırlatmaq vacibdir: S.Rüstəmovun “Gözəl”, Ə.Abbasovun “Gəl ceyranım”, Ş.Axundovanın “Gözəl kəndimiz”, N.Məmmədovun “O, sevir”, R.Mustafayevin “Bahar kimi”, H.Xanməmmədovun “Qadan alım”, R.Qasımovanın “Anacan, dostum evlənir”, M.Babayevin “Sadiq dost”, O.Rəcəbovun “Anam Azərbaycanım” və b.

Yuxarıda sadalanmış bütün mahnılar, habelə F.Əmirovun həmin mahnılara yaxın olan “Reyhan” və “Bayram mahnısı” əsərləri, T.Quliyevin “Zarafatyana mahnı”sı əsəri, A.Məlikovun “Doktor Nərimanov” filmi üçün yazdığı “Bünyadın mahnısı”, E.Sabitoğlunun “Mavidir” əsəri, P.Bülbüloğlunun “Aşıq oldum”, Ə.Əzizovun “Naznaz”, O.Kazımovun “Bahar bayramı”, R.Mirişlinin “Günay” mahnıları Azərbaycan musiqisi üçün ənənəvi olan, özü də müasir intonasiya quruluşu, ifadə vasitələrinin rəngarəng palitrası ilə seçilən lirik-rəqs tipli əsərlərə aiddir.

XX əsrin 50-ci illərinin sonlarında və 60-cı illərində Azərbaycan SSR-nin xarici ölkələrin musiqi ictimaiyyəti ilə əlaqələri genişləndi və bu hal Azərbaycanda mahnı lirikasının təkamülünə nəzərəcarpacaq dərəcədə təsir göstərirdi. Moskvaya, SSRİ-nin digər şəhərlərinə, o cümlədən Bakıya xarici ölkələrdən olan müxtəlif ansamblar gəlməyə və konsertlər verməyə başladılar. Onlar Azərbaycan dinləyicilərini və bəstəkarlarını yeni ritmlərlə tanış etdilər. Eyni zamanda həmin ansambların bir çoxu sovet tamaşaçılarına və dinləyicilərinə mahnılarda poetik mətnin yüksək mədəniyyətini, bənzərsiz süjetliliyi, teatrlaşdırma ünsürlərini nümayiş etdirirdilər. Instrumental ansamblın müşayiəti ilə ifa olunan həmin mahnıların dilinə rəçitativlik və rəqsvarilik xas idi. Bütün bunlar bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına təsir etməyə bilməzdi.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrün Azərbaycan lirik mahnılarında rəqəbativliyin güclənməsi aydın surətdə müşahidə edilirdi. Bu, bir çox hallarda mahnının sözlərinə diqqətin artdığını göstərirdi. Həmin diqqət isə öz əksini poetik mətnə tələbkarlığın artmasında tapırdı. Lakin bununla yanaşı rəqəbativin formaları müxtəlif idi. Məsələn, C.Cahangirovun, Emin Sabitoğlunun və R.Mirişlinin əsas melodik xəttinə muğam intonasiyalarının mütəhərrik surətdə daxil olan lirik mahnılara mahnı tipli rəqəbativ tərzə özü-nəməxsus epiklik bəxş edir (C.Cahangirovun “Ana”, E.Sabitoğlunun “Sənin üçün”, R.Mirişlinin “Doğma diyarım Azərbaycan” mahnıları). Həmin keyfiyyət T.Quliyevin “Səninləyəm” mahnısında da müşahidə edilir: burada həm muğam intonasiyalarının əsərə incəliklə daxil olunması, həm rəqəsvari ünsürlərin tətbiqi, həm də “açıq” nəğməkarlıq nəzərə çarpır.

Uşaqlar üçün yazılmış mahnıları xüsusi nəzərdən keçirmək vacibdir. XX əsrin 60-80-ci illərinin uşaq musiqisində meydana gəlmiş yeniliklər özünü mövzuların və obraz dairəsinin genişlənməsində, musiqi dilinin zənginləşməsində, daha çox müasirləşməsində, janrların və formaların təsir gücünün və rəngarəngliyinin, kəskinliyinin artmasında göstərirdi.

XX əsrin 60-cı illərinin bütün sovet musiqisində uşaq musiqisini müasirliklə əlaqələndirmək, uşaqları müasir musiqi aləminə cəlb etmək, onları musiqini qavramağa və dərk etməyə hazırlamaq meylləri aydın nəzərə çarpırdı. Bu, yalnız sırf musiqi əhəmiyyətli məsələ deyildi. Burada söhbət mahiyyətcə uşaqların maraq dairəsi güclü surətdə dəyişdiyinə görə onların müasir dövrə uyğun olaraq mədəni inkişafının nəzərə alınmasından gedirdi. Təbii ki, daha mürəkkəb anlayışlardan bəhs edən musiqi dili arxaik ola bilməz, çünki yeni məzmun yeni formaları doğurur.

Azərbaycan bəstəkarlarının yeni nəsli zamanın bu tələbini incəliklə duydu, dərk etdi və problemlərə yeni yanaşma tərzini öz musiqi əsərlərində nümayiş etdirdi. O.Zülfüqarov, N.Məmmədov, İ.Məmmədov, T.Hacıyev, Ə.Cavanşirov, A.Sultanova və b. həmin bəstəkar nəslinin daha fəal nümayəndələri olmuşlar.

“Yeni qüvvələrin” yaradıcılığında janr müxtəlifliyinə meyil aydın şəkildə nəzərə çarpırdı. Yeni Azərbaycan bəstəkarları uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuş marşlar, oyun və məişət mahnıları, laylalar yazırdılar. Mahnı tematikasında ölkə uşaqlarının bir çox gerçəklikləri öz əksini tapmışdı (məsələn, İ.Quliyevin “Əməyimiz”, T.Hacıyevin “Kiçik neftçi”, R.Şəfqin “Azərbaycan”, N.Əliverdibəyovun “Şərəfli pionerlər”, N.Məmmədovun “Tik-tak”, O.Rəcəbovun “Sarı top”, N.Məmmədovun “Layla”, R.Mirişlinin “Kəpənək”, R.Zöhrabovun “Ulduzcuq”, R.Mustafayevin “Çiçək”, T.Bakıxanovun “Günəş”, Ə.Cavanşirovun “Qış nağılı”, A.Sultanovun “Bizim Xəzər” mahnıları və s.).

N.Məmmədovun “Paravoz” mahnısı (sözləri Rəfiq Zəkanındır) uşaqlar arasında çox populyar idi. Həmin əsər təcəssümün təsviriliyi və canlılığı ilə seçilirdi.

T.Bakıxanovun “Günəş” mahnısında (sözləri A.İbrahimovundur) təbiət mövzusu özünəməxsus surətdə ifadə olunmuşdur. Əsər dinləyicilərin diqqətini qərribə səmimiyyəti, melodiyanın lirizmi ilə cəlb edir. Mahnının melodiyası kiçik sekstanın böyük olmayan diapazonu çərçivəsində rəvanlıqla, səlisliklə inkişafına əsaslanır.

Uşaq oyun mahnıları arasında N.Məmmədovun “Tik-tak” mahnısı (sözləri İlyas Tapdığındır) seçilir. Musiqi dilinin obrazlı konkretliyi dinamik poetik mətnlə uzlaşaraq ifadəli mənzərə yaradır: motivli özəklərin təkrarlanması saat taqqultısının ölçülü monotonluğu ilə birləşir.

Uşaq musiqisi sahəsində fəal çalışmış istedadlı Azərbaycan bəstəkarlarından biri də O.Zülfüqarov olmuşdur. O.Zülfüqarov uşaqlara həsr etdiyi bir neçə mahnı silsiləsinin müəllifidir. Həmin silsilədə onun yazdığı mahnılar müxtəlif mövzular üzrə təqdim edilmişdir. Bəstəkarın yaratdığı silsilədə uşaq həyatının müxtəlif “mərhələlərinə” toxunulur: “İlk mahnıları”, “Telefon”, “Do, re, mi, fa, sol, lya, si”, “Uşaq mahnıları”, “Məktəbə-qədər yaşlı uşaqlar üçün”, “Tütək”, “Tumurcuq”.

Uşaq maraqlarına, duyğularına təəssüratlarına dərin maraq, uşaqların psixologiyasını dərindən dərk etməsi, Azərbaycan ədəbiyyatında parlaq poetik mətnlərin (şeirlərin) varlığı Oqtay Zül-

füqarovun həmin mahnı silsilələrinin başlıca emosional mahiyyətini təşkil edir.

Oqtay Zülfüqarovun uşaq mahnı silsilələrinin mühüm bədii dəyəri həmin silsilələrdə süjetliliyin olmasındadır. Bəstəkarın bu mahnı silsilələrini uşaqların musiqi duyumu, qavrayışı aparatının inkişafı üçün özünəməxsus “etüd” adlandırmaq olar. Oqtay Zülfüqarov bu maraqlı, mühüm məsələni cəsarətlə və bənzərsiz şəkildə həll etmişdir.

XX əsrin 60-80-ci illərində Azərbaycanda musiqi yaradıcılığının ayrı-ayrı janrlarının nəzərdən keçirilməsi sayəsində aşağıdakı nəticələri təqdim etmək mümkündür.

Həmin illərdə himn janrının təkamülü nəzərə çarpırdı. Himnlər getdikcə daha çox lirik aspektdə təfsir olunurdu. R.Hacıyevin “Doğma partiyaya” və N.Əliverdibəyovun “Azərbaycan” mahnıları istisna olunmaqla bütün himnlər (C.Cahangirovun “Bakı”, T.Quliyevin “Telefonçu qız” kinofilmində səslənən “Bakı haqqında mahnı”, Solovyov-Sedoyun və T.Quliyevin birgə yazdıqları “Gözəl diyar, Azərbaycan”, R.Hacıyevin “Bakı haqqında mahnı”, T.Hacıyevin “Abşeronun mahnısı”, V.Adıgözəlovun “Bakı haqqında mahnı” əsərləri) ləng, aram səslənən vals ritmində yazılmışdır.

Aşıq tərənnümü üslubunda yazılmış himn ənənələri keçmiş əsrin 60-80-ci illərində yeni üslubi dəyişikliklərə məruz qaldı. Yeni meyillər özünü geniş, inkişaf etdirilmiş xor partiyalarında (Ə.Abbasovun “Partiya əsərində), musiqi ifadə vasitələrinin zənginləşməsində və yaxud iki janrın (marş və himn janrlarının) bir-birinə “qovuşmasında” (C.Cahangirovun “Vətən”, T.Məmməd-zadənin “Lenin”, Ç.Adıgözəlzadənin “Oktyabr” əsərlərində) bürüzə verdi. Digər tərəfdən isə hələ XX əsrin 30-cu illərində qərarlaşmış ənənəvi aşıq himni tipi qorunurdu (S.Rüstəmovun “Aşıq mahnısı” və N.Məmmədovun “Bahar diyarı” əsərləri).

Həmin illərin Azərbaycan lirik himnlərində yeni yaradıcılıq dəyişiklikləri və folklordan istifadə halları müşahidə edilirdi. T.Quliyevin “Bakı haqqında mahnı” (“Telefonçu qız” kinofilmindən) və V.Adıgözəlovun “Bakı haqqında mahnı” əsərləri bunu əyani şəkildə təsdiqləyir. Birinci halda bəstəkar populyar

“Qalanın dibində” mahnısının transformasiyasını (dəyişik formasını), ikinci halda isə (V.Adıgözəlov) “Əlimdə sazım, qurbanım” xalq mahnısının transformasiyasını təqdim etmişdir.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Azərbaycan mahnı yaradıcılığında rəqs ritmləri (xalq və vals ritmləri) ilə yanaşı xarici ölkələrdən gətirilmiş müasir estrada, rəqs musiqisi də meydana çıxmışdı. Həmin zamandan etibarən mahnı öz milli simasını itirməyə və şlyagerə (dəbə düşmüş melodiya, musiqi əsərinə) çevrilməyə başladı (P.Bülbüloğlunun “Tələs” və “Zəng elə”, O.Kazımovun “Mahnılar oxu” əsərləri şlyagerə misal ola bilər).

Bəzən bu cür mahnılarda təbiətinə görə milli səciyyə daşıyan lad (məqam, muğam) – intonasiya başlanğıcı qorunur. O.Kazımovun “Arzu”, E.İbrahimovanın “Bağçadan keçmişən”, P.Bülbüloğlunun “Sənin yolun”, E.Sabitoğlunun “Sənin üçün” və “Axtar məni”, O.Rəcəbovun “Kim məni xatırlasa” mahnıları məhz bu cür musiqi nümunələrindəndir.

XX əsrin 60-80-ci illərində milli mahnı yaradıcılığında Azərbaycan sovet mahnısını dəyişdirən gənc bəstəkarlar meydana çıxdılar. Lakin hər bir yeni yaradıcılıq əski nəsil nümayəndələrinin yaradıcılığı ilə də bağlıdır. Dövrün Azərbaycan mahnılarına yeni daha çox fərdiləşdirilmiş mövzular və obrazlar daxil edilirdi. Lirik və estrada mahnıları daha populyar oldu. Azərbaycan musiqisinin, bəstəkarlarının digər xalqların musiqisi – sovet və xarici estrada janrları ilə qarşılıqlı əlaqələri güclənirdi.

Həmin illərdə uşaq musiqisi özünün çiçəklənmə çağını keçirirdi, Azərbaycan bəstəkarlarının uşaqlar üçün yaratdıqları mahnılar yalnız Sovet İttifaqında deyil, habelə onun hüdudlarından kənarda geniş yayılmışdı.

Bütün bunlarla yanaşı nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Azərbaycan mahnı yaradıcılığında bir çox mənfi hallar, o cümlədən milli başlanğıcın zəifləməsi və yaxud milli başlanğıcın passiv təfsiri halları müşahidə olunurdu.

Lakin bütövlükdə Azərbaycan mahnı yaradıcılığında əvvəlki dövrlərdə toplanmış zəngin təcrübə, qərarlaşmış ənənələr özünün müstəsna əzəli əhəmiyyətini qoruyub saxlayırdı.

Azərbaycan mahnısı böyük, çoxəsrlik təkamül yolu keçmişdir. Opera, balet, simfonik və kamera janrları ilə yanaşı mahnı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin, xalqımızın bütün mənəvi həyatının ən mühüm sahəsini təşkil edir.

XX əsrin 50-ci illərinin sonlarında 60-cı illərinin əvvəllərində Azərbaycan mahnı yaradıcılığında yeni bəstəkarlar nəslinin nümayəndələri (O.Zülfüqarov, R.Mustafayev, T.Hacıyev, E.Sabitov, N.Məmmədov, R.Mirişli və b.) fəaliyyətə başladılar. Nəhayət, ötmüş əsrin 80-ci illərində gənc Azərbaycan bəstəkarlarının daha fəal şəkildə irəli çıxması prosesi müşahidə olunmağa başladı. Gənc Azərbaycan bəstəkarları qocaman və orta nəsillərin nümayəndələri ilə birlikdə milli mahnı yaradıcılığına yeni nəfəs gətirməyə başladılar.

Beləliklə, 1960-1980-ci illərdə və sonrakı onilliklərdə ən populyar janr olan mahnı janrının inkişafının ümumi səciyyəsinə yekun vuraraq onun müsbət cəhətlərini və bəzi qüsurlarını da göstərməyə çalışdıq.

XXIV fəsil

EMİN SABİTOĞLU

(1937-2000)



Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin XX əsrin 60-cı illərində yaradıcılıq fəaliyyətinə başlayan görkəmli simalarından biri də Emin Sabitoğludur. O musiqinin bir sıra janrlarında, o cümlədən operetta, kino musiqisi, mahnı və digər janrlarda maraqlı və dəyərli əsərlərin müəllifi kimi tanınır. Ancaq mahnı sahəsində o 600-dən artıq nümunənin müəllifidir. Onun əsərləri bir sıra musiqi janrlarının, xüsusən də mahnı janrının inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Emin Sabit oğlu Mahmudov 1937-ci ildə, noyabrın 2-də Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Onun atası – yazıçı-dramaturq Sabit Rəhman (Sabit Kərim oğlu Mahmudov), anası İsmət xanım Mahmudova (Mamedbekova) Bakı Dövlət Universitetinin kimya fakültəsində təhsil alırdı.

İllər ötür, oğlunun musiqiyə meyilini nəzərə alaraq, Sabit Rəhman onun xüsusi təhsil almasına qərar verir. 8-ci sinifdən Emin təhsil aldığı məktəbin nəzdində Mithəd Əhmədovun bəs-

t karlıq sinfində ilk yaradıcılıq təcrübələrinə imza atır. O forte-piano üçün pyeslər və bir neçə digər kiçik həcmli əsərlər yazır. 1954-c  ildə orta məktəbi bitirən Emin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə, Qara Qarayevin sinfinə daxil olur. İki il burada oxuduqdan sonra təhsilini P. aykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında davam etdirir. Burada o, görkəmli rus-sovet bəstəkarı, Stalin mükafatı laureatı Yuriy  aporinin sinfində təhsil alır. Yuriy Aleksandrovi   aporin (1887-1966) dövrünün tanınmış bəstəkarı və ictimai xadimi idi, 1939-cu ildən Moskva Konservatoriyasının bəstəkarlıq kafedrasında dərs deyirdi. T l b l rl  ünsiyyətdə olduqca demokratik olan  aporin onlarda müstəqil düşüncə tərzini inkişaf etdirməyə çalışırdı. Gələcək bəstəkarın bir peşəkar kimi formalaşmasında Y. aporinin rolu danılmazdır. Konservatoriyada oxuduğu illərdə o Nazim Hikmətin sözlərinə bir neçə romans, violin v  fortepiano üçün Poema, Sonatina v  digər əsərlər bəstələyir.



E.Sabitoğlu müəllimi Q.Qarayevlə

1961-ci ildə E.Mahmudov Moskva Dövlət Konservatoriyasını bitirir. Onun diplom işi olan Simfoniya Konservatoriyasının Böyük zalında keçirilmiş konsertdə ifa olunur və böyük müvəffəqiyyət qazanaraq “əla” qiymətə layiq görülür. Sonradan Simfoniya Rauf Abdullayevin dirijorluğu ilə doğma Bakıda da səsləndirilmiş, musiqisevərlər tərəfindən hərarətlə qarşılanmışdır.

Gənc bəstəkarın ilk iş yeri Cəfər Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası olur. Bir neçə il burada musiqi redaktoru vəzifəsində çalışan Emin gələcək yaradıcılığında böyük rol oynayacaq sahə – kino musiqisi ilə yaxından tanış olur. Həmin illərdə o bir sıra mənzərə, sənədli filmə musiqi yazır. Onların arasında “Dağlarda zavod”, “Kür”, “Azərbaycan teatrının ustaları”, “Dəniz”, “Azərbaycan çayı” və başqalarını qeyd etmək olar. İlk kino musiqi təcrübələri bəstəkarın yaradıcılığında mahnı janrının inkişaf etməyə başlaması ilə də əlamətdar idi. Bu filmlərə yazılmış “Ana Kür” və “Çay” mahnıları tezliklə populyarlıq qazandı.

60-cı illərin sonunda E.Sabitoğlu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq kafedrasında, müəllimi Qara Qarayevin assistenti kimi çalışmağa başlayır. Paralel olaraq Emin M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında bədii rəhbər kimi işləyir (1967-68). 60-cı illərin ikinci yarısında onun yaradıcılıq dairəsinin əsas istiqamətləri müəyyənləşir. 1965-ci ildə o atası S.Rəhmanın Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrında qoyulan “Yalan” tamaşasına musiqi yazır.

Həmin dövrdə bəstəkar ilk tammetrajlı bədii film üzərində işləmək təklifi alır. Bu görkəmli rejissor Həsən Seyidbəylinin “Bizim Cəbiş müəllim” filmi idi. Artıq bir sıra sənədli və mənzərə filmlərinə musiqinin müəllifi olsa da, bu bəstəkarın yaradıcılığında yeni təcrübə idi. İlk addım uğurlu oldu – sonrakı illərdə E.Sabitoğlu bir çox bədii filmlərə musiqi yazmış, neçə-neçə tanınmış rejissorlarla əməkdaşlıq etmişdir.

E.Mahmudovun mahnı janrına olan marağı daha da artırdı. Belə ki, məhz bu dövrdə onun artıq gənc bir bəstəkar kimi tanınmasına səbəb olan mahnıları – “Dərələr”, “Ağ çiçək”, “Sənin üçün” (sözləri Nəbi Xəzrinindir) yaranır. Bəstəkar bu mahnılara görə 1968-ci ildə Lenin komsomolu laureatı fəxri adına layiq

görülür. Beləliklə demək olar ki, artıq 60-cı illərin sonunda onun yaradıcılığının əsas istiqamətləri müəyyən edilir.

Gənc bəstəkar Azərbaycanın musiqi həyatında fəal iştirak edir. Belə ki, 1971-ci il mayın 26-dan iyunun 3-dək Qazan və Ulyanovsk şəhərlərində keçirilən Azərbaycan mədəniyyət həftəsinin proqramı Azərbaycan Dövlət xor kapellası tərəfindən ifa olunan E.Mahmudovun Ramiz Heydər in sözlərinə yazdığı “Mən Lenini görürəm” kantatası ilə açılmışdır.

Bundan başqa, həmin dövrdə Emin Mahmudov Xəyyam Mirzəzadə ilə birlikdə “Çiçəklən, Vətənim” kantatasını da yazır. Üç hissə - Allegro, Moderato və Maestoso-dan ibarət əsər Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə yazılıb. 1972-ci ildə kantata Azərbaycan və rus mətni ilə dərc edilmişdir.

70-ci illərin əvvəllərində Emin Mahmudov atası ilə birgə daha iki əsər üzərində işləyir. Bu, yenə də Milli Dram Teatrı üçün yazılmış “Küləklər” pyesi və “Hicran” operettasıdır. “Küləklər”in ilk tamaşası 1970-ci ildə, yazıçının ölümündən bir ay sonra, “Hicran”ın premyerası isə 1973-cü ildə baş tutdu. Ümumiyyətlə, “Hicran” bəstəkarın operetta janrında ilk və uğurlu təcrübəsi hesab olunmalıdır. Sabit Rəhmanın ölümündən sonra Emin “Sabitoğlu” təxəllüsünü götürür və ömrü boyu atasının adına layiq sənətkar olmağa çalışırdı.

70-ci illər onun bir sıra yaradıcılıq uğurlarına imza atdığı dövr olmuşdur. Bəstəkar kino musiqi sahəsində məhsuldar işləyir, dövrünün bir sıra məşhur kinorejissorları onu öz filmlərinə musiqi yazmağa dəvət edir. Azərbaycan kino salnaməsinə daxil olmuş “Gün keçdi”, “Ad günü”, “Dədə Qorqud” və bir sıra digər filmlərə yazılan musiqi artıq bəstəkarın formalaşmış üslubu haqqında xəbər verir. Kinoya maraq onun bütün yaradıcılığı boyu davam etmiş, o bir sıra fərqli janrlara aid kinofilmlərə musiqi bəstələmişdir. 1978-ci ildə Emin Sabitoğlu “Azərbaycanın Əməkdar İncəsənət Xadimi” fəxri adına layiq görülür.

Bəstəkar 1994-2000-ci illərdə İstanbul Texniki Universitetinin Türk Xalq musiqisi Konservatoriyasında dərs deyirdi. Lakin pedaqoji fəaliyyəti heç də onu yaradıcılıqdan ayırmırdı. Kino musiqi, operettalar, mahnı və romanslar bu dövrdə də yaranırdı.

90-cı illər bəstəkar üçün düşərli idi. 1997-ci ilin dekabrında, bəstəkarın 60 illik yubileyi keçirilən günlərdə Ümummilli lider, mərhum prezident Heydər Əliyev cənablarının fərmanı ilə Emin Sabitoğlu “Şöhrət” ordeni ilə təltif olundu.

O, 2000-ci ilin baharında Emin Sabitoğlunun müəllifi olduğu son musiqili komediya – “Bankir adaxlı”nın premyarasında (libretto Tamara Vəliyevanınadır) iştirak edir. 2000-ci ilin oktyabrında H.Əliyev cənablarının fərmanı ilə o “Azərbaycanın Xalq Artisti” fəxri adına layiq görüldü. Bu, onun həyatının son sevincli anları idi...Həmin il noyabrın 18-də, Bakıya Sabit Rəhmanın 90 illik yubiley tədbirlərində iştirak etmək üçün gəlmiş bəstəkar elə ata evindəcə həmişəlik gözlərini yumdu.

Simfonik əsərləri.

Simfoniya

Azərbaycanda simfoniya janrının tarixi çox da uzun olmasa da, milli bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri bu janrda böyük nailiyyətlər əldə etmişlər. Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Fikrət Əmirov kimi bəstəkarlar janrın inkişafında böyük rol oynayaraq, qısa zaman kəsiyində bu sahədə maraqlı, yüksək bədii və peşəkar səviyyəli əsərlər yaratmağa müvəffəq olmuşlar. Sonrakı nəslin nümayəndələri yuxarıda adları çəkilən bəstəkarların yolunu uğurla davam etdirərək, milli musiqidə yeni üslub və forma axtarışlarını davam etdirdi. Musiqişünas X.Quliyev E.Mahmudovun simfoniyası haqqında belə fikirlər irəli sürür: “Simfoniyanın diplom işi olmasına baxmayaraq, burada gənc müəllif tam professional hazırlığa malik musiqiçi kimi özünü göstərmişdir. O, qarşısına qoyduğu çətin vəzifənin öhdəsindən gələ bilmiş, bir sıra gözəl məziyyətləri ilə fərqlənən əsl simfonik musiqi əsəri yaratmışdır. Əsərin parlaq obrazlılığı, emosional təsir qüvvəsi, aydın musiqi dili qənaətbəxşdir. Harmonik birləşmələrin yaratdığı ahəngdarlıq, ifadə vasitələrinin zövqlə, sənətkarlıqla, daxili inam və duyğu ilə işlədilməsi heyranedicidir. Simfoniya bəstəkarın yaradıcı siması aşkara çıxır. Bu xüsusiyyət musiqi mövzularının yazılış və inkişaf prinsipin-

də, quruluşunda, bir-biri ilə qarşılaşdırılmasında, hissələrin və ayrı-ayrı epizodların, bölmələrin məntiqi ardıcılığında nəzərə çarpır.”¹

Moskva Konservatoriyasının məzunu olan E.Sabitoğlunun yaradıcılığında milli musiqinin çalarları rus, habelə Avropa simfonizminin ən yaxşı nümunələri ilə qovuşma şəklində təzahür edirdi. Təəssüflə qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar sonrakı illərdə simfonik musiqini özü üçün prioritet sahə kimi seçməmiş və bunun nəticəsində, göstərilən təmayüllər onun yaradıcılığında istənilən davamlı istiqamət kimi formalaşmamışdır. Simfonik musiqiyə müraciət edərək, o aşağıda təhlil olunacaq simfoniya ilə yanaşı, iki simfonik poema da yaradır.

Emin Sabitoğlunun yaradıcılığında simfonik musiqi böyük yer tutmasa da, onun bir bəstəkar kimi dəyərləndirilməsində, əsas etibarilə diqqət yetirdiyi janrlarda əldə etdiyi nailiyyətlərin dərk edilməsində bütün yaratdığı əsərlərin yeri və əhəmiyyətini qeyd etmək vacibdir. Üç hissədən ibarət simfoniya lakonik, lakin dolğun forması ilə seçilir, kənar hissələr iti, orta hissə isə, ənənəvi olaraq, asta templidir. Zənnimizcə, simfoniya bəstəkar müasiri olduğu dövrün XX əsrin 60-cı illərinin təzadlarını, yeni üslub axtarışlarını musiqili ifadə vasitələri ilə bürüzə verməyə çalışaraq, gəncliyə xas olan çılğınlıqla bu vəzifənin öhdəsindən gəlir.

Birinci hissə (*Allegro risoluto*) qədim sonata formasında yazılmışdır. Bu formanı səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlər işlənmə bölməsinin lakonikliyi (və ya tamamilə nəzərə çarpmaması), ənənəvi sonata formasına xas olan bağlayıcı, tamamlayıcı mövzuların olmaması və s. kimi cəhətlərdir. Birinci hissə iki – əsas və köməkçi mövzunun işlənməsi üzərində qurulub. Onun formasını ABBA kimi işarə etmək olar.

I hissə dramatik kolliziyalar, orkestr rənglərinin parlaqlığı ilə seçilir. Bu hissənin əsas enerji rüşeymi hərəkətli əsas partiyadır ki, o da iki yığcam, bir-birini tamamlayan elementin birləşməsindən yaranır. Əsərin dramaturji özəyini təşkil edən bu mövzu

¹ Quliyev X. Onun mahnıları. // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1968, 28 dekabr.

birinci hissənin bütün inkişafına böyük təsir göstərir, onun həyəcanlı nəbzini ifadə edir.

Melodiyada kiçik və böyük sekundaların növbələşməsi müəyyən iti səslənmə yaradır ki, bu da mövzuya kəskinlik əlavə edir. Burada müşahidə olunan metr dəyişkənliyi də (3/4-C) ümumi ekspressiyanın güclənməsinə gətirib çıxarır. Ümumiyyətlə, göstərilən metrlərin növbələşməsi bütün birinci hissə boyu davam edir. Mövzunun bu elementi hissənin sonunadək öz çağırış səciyyəsinə qoruyub saxlayaraq, yüksək gərginlik anlarında eşidilir.

Əsas mövzunun bütün elementləri müxtəlif orkestr qruplarında keçir. Bu zaman istər sekundaların tremolosu, istərsə də kvarta-tersiya-kvinta mütənasibliyi parçalanaraq, ayrı-ayrılıqda işlənir. Bütün bunlar nəticədə köməkçi mövzunun səslənməsi ilə əvəz olunur. Beləliklə də, əsas partiyanın işlənməsi, faktiki olaraq, hissənin əvvəlindən başlayır. Simli qrupun ifasında əsas partiyanın ikinci elementindən kvarta-kvinta-tersiya gedişlərinin sakit tərzdə, ritmik quruluşun saxlanılması ilə verilməsi köməkçi partiyayı hazırlayır.

Köməkçi mövzunun inkişafı simlilərin bir an belə ara vermədən davam edən səkkizlik notların müşayiəti, sekunda və tersiya ardıcılışmalarının fonunda baş verdiyindən, əsas mövzunun “gərgin nəfəsi” burada da duyulur. Köməkçi mövzu ardıcıl olaraq əvvəl mis nəfəs, daha sonra isə ağac nəfəs alətlərinin ifasında keçir.

Nəhayət, bütün orkestrin ifasında köməkçi mövzunun müşayiəti *tutti* səslənərək, əsas mövzunun təkrarına gətirib çıxarır. Əsas mövzunun qısa təkrarı I hissəni yekunlaşdırır. İlk, çağırış səciyyəli akkordların getdikcə *pianoya* doğru “çəkilməsi” II hissəyə *attacca* keçidi təmin edir.

Simfoniyanın II hissəsi (*Lento*) tamam fərqli, daha sakit və təmkinli səciyyə daşıyır. Simfoniyaaların orta hissələri üçün ənənəvi olaraq mürəkkəb 3 hissəli formada yazılmış bu hissədə birincinin həyəcan dolu enerjili hərəkəti bir növ donub qalır, inkişaf aramla gedir. II hissənin 2/3 metri də məhz bu effektdə hesablanıb.

A hissəsi birinci mövzunun qısa şəkildə, violaların tremolosu fonunda ağac nəfəs alətlərində əvvəlcə qısa ibarələr şəklində, sonra isə ingilis sümsüyündə tam keçməsi ilə tamamlanır.

II hissənin orta bölməsi - B simlilərin ifası ilə başlayır. Burada ritmik şəkil də dəyişir, *PP* ilə başlayan musiqi, əslində, A bölməsindəki mövzunun diatonik şəkildə dəyişmiş versiyasıdır.

Faktiki olaraq, B bölməsinin inkişafı A-ya tabe olur. Mövzu yüksələn xətlə inkişaf etdirilir, dinamik gərginlik artaraq, 5-ci rəqəmdə mövzunun kulminasiyasına gətirib çıxarır. Repriza orta bölmənin ən yüksək kulminasiya anı ilə üst-üstə düşür. Daha sonra, A-dakı "impressionistsayağı" motivin əsas mövzu ilə növbələşməsi nəticəsində musiqi son dayaq nöqtəsi - *tutti* ifa olunan akkordla kəsilir, nümunə göstərilmiş mövzunun yenə də fleytaların ifasında son dəfə verilməsi ilə birbaşa sonuncu hissə başlanır.

Simfoniyanın III hissəsi gərginlik aşılaman I və düşüncəli-fəlsəfi II hissədən sonra nikbin, işıqlı xarakteri ilə cəlb edir. Əvvəlki hissələrdə müəllif qarşısında duran problemlər sanki bu hissədə öz həllini tapır, həyatın pozitiv obrazları fəallaşır, durulur.

III hissə sadə rondo formasında yazılıb (ABACA+koda). Simfoniyanın ilk iki hissəsindən fərqli olaraq, əsas mövzu simli alətlər qrupu tərəfindən icra edilir. Violinlərin ifasında səslənən mövzuda digər simli alətlərin ritmik pulsasiyası fonunda yuxarıya istiqamətlənən inkişaf daha sonra sekundalarla aşağı hərəkət edən kiçik sekvensiya gedişləri ilə növbələşir. Melodiyanın yuxarı-aşağı gedişləri enerjili, dinamik səslənmə, canlanma və gərgin əmək prosesi təsəvvürü yaradır.

Bütövlükdə əsər bəstəkarın simfonik janrda ilk axtarışlarının kifayət qədər uğurlu yekunu kimi qiymətləndirilə bilər. E.Sabit-oglu burada orkestrlə işləmək, simfonik düşünmə, müxtəlif alət qruplarının imkanlarından ustalıqla istifadə etmək bacarığını nümayiş etdirir. Simfoniya müəllifin müşahidə olunan gərgin kolliziya-ların daxili axtarışlar və düşüncələr vasitəsilə uğurla həll olunması, gələcəyə inam, nikbinlik müəllifin sonradan müraciət etdiyi bütün janrlarda bu və ya digər şəkildə öz əksini tapır. Hansı janra müraciət etməyindən asılı olmayaraq, E.Sabitoglu musiqisi

həmişə həyatsevərliyi, melodik məzmunun zənginliyi, şəffaf fakturası ilə seçilmişdir. Bu baxımdan onun yaratdığı simfoniya da digər əsərləri arasında bəstəkarın yaradıcı dəst-xəttini aşkarlayan ən maraqlı və səciyyəvi əsərlərdən biri kimi qiymətləndirilməlidir.

Simfonik süitalar

Emin Sabitoğlu da öz yaradıcılığında simfonik süita formasına müraciət edərək, 80-ci illərin ortalarında (1984-cü ildə) bir-birinin ardınca böyük simfonik orkestr üçün iki süita yazır. Onlardan birincisi proqramsız (4 hissəli), ikincisi isə proqramlı (6 hissəli) idi və “Qaçaq Nəbi” adlandırılmışdı. Əslində, bəstəkarın simfonik süita janrına müraciəti təsadüfi deyildi. Məlumdur ki, o 70-80-ci illərdə kinomusiqi sahəsində çox fəal işləyir, respublika və SSRİ Dövlət mükafatlarına layiq görülmüş bir sıra kinofilmlərə musiqi yazır. Bu musiqi, bir qayda olaraq, böyük simfonik orkestr üçün yazılırdı. Beləliklə də, bu dövrdə bəstəkar sırf simfonik musiqi sahəsində əsər yaratmasa da, onun potensialı müəyyən dərəcədə kino musiqisində özünü büruzə verir. Yaranmış iki süitada da bəstəkarın, əsasən, kinofilmlərə yazdığı musiqi bir qədər işlənmiş şəkildə olsa da, öz əksini tapır.

Musiqili komediyalar

Emin Sabitoğlu yaradıcılığı boyu musiqili komediya janrına böyük maraq göstərmişdir. Artıq qeyd edildiyi kimi, onun peşəkar bəstəkarlıq fəaliyyətinə yenidən qədəm qoyduğu illərdə müraciət etdiyi ilk janrlardan biri də dram tamaşalarına musiqi və musiqili komediya olur. Bəstəkar müxtəlif illərdə yazılmış doqquz musiqili komediyanın müəllifi, demək olar ki, o bu janra ən çox töhvə verən bəstəkarlardandır. Bu musiqili komediyalar aşağıdakılardır:

- “Hicran” – libretto Sabit Rəhmanındır (1973);
- “Nəğməli Könül” – libretto Xalidə Hasilovanındır (1982);
- “Gülüş sanatoriyası” – libretto Rüfət Əhməd zadənindir (1988);
- “Hələlik” – libretto Rüfət Əhməd zadənindir (1989);
- “Qırmızı papaq” – libretto Lazar Kolmanovskinindir (1993);

“Однажды в Багдаде” – libretto Lazar Kolmanovskinindir (1996);

“10 000 dollarlıq keyf” – libretto Cahangir Məmmədovundur (1997);

“Meşşanın zadəganlığı” – J.B.Molyerin əsəri əsasında (1999);

“Bankir adaxlı” – libretto Tamara Vəliyevanıdır (2000).

Qeyd etmək lazımdır ki, bu musiqili komediyalar müxtəlif illərdə yazılaraq, fərqli ifaçılar tərkibi üçün nəzərdə tutulub. Onlardan birincisi bəstəkarın atası ilə birgə yazdıqları “Hicran” musiqili komediyasıdır. Sabit Rəhman bu əsərin librettosunu 1970-ci ilin sentyabrında bitirərək, Musiqili Komediya Teatrına təqdim etmişdir. Lakin yazıçının qəfil vəfatı üzündən əsərin tamaşaya qoyulması yubanır və ancaq 1973-cü ilin aprelin 3-də baş tutur.

“Hicran” maraqlı süjet və koloritli personajları ilə diqqəti cəlb edən əsərlərdəndir. Onu dövrünün görkəmli rejissorlarından biri, uzun illər Musiqili Komediya Teatrına rəhbərlik edən Şəmsi Bədəlbəyli tamaşaya qoymuşdur.

Nurəddin Babayev “Kommunist” qəzetindəki resenziyasında yazırdı: “Eminin musiqisi geniş dinləyici kütləsinə yaxşı tanışdır. O, ilk yaradıcılıq təşəbbüslərindən başlayaraq, düzgün yolla inkişaf edən bəstəkarlarımızdandır.

Bəstəkarın bu xüsusiyyətləri “Hicran” əsərinə yazılan musiqidə özünü daha təkmilləşmiş bir şəkildə büruzə verir. Hər şeydən əvvəl onu qeyd edək ki, burada musiqi ayrı-ayrı parçalar təsiri bağışlamır. Emin, əsərin bütün musiqisini – uvertüradan başlamış ariyaları, duetləri, rəqsləri, aktyor gəlişlərini müşayiət edən etüdləri bir leytmotiv ətrafında birləşdirə bilmiş, onların arasında məntiqi rabitə və əlaqə yaratmağa nail olmuşdur. Maraqlıdır ki, bəstəkar ayrı-ayrı səhnələrin və surətlərin musiqi xarakteristikasını verərkən, musiqi xəttinin bu bütövlüyünü pozmur, əksinə, onu yeni-yeni intonasiyalar vasitəsilə zənginləşdirməyə çalışır.”¹

“Hicran”ın taleyi uğurlu oldu. Bakıdakı premyeradan həməən sonra, 1973-cü il dekabrın 15 və 16-da Daşkənddə, Mukimi adı-

¹ “Hicran” düşündürür. // Kommunist, 1973, 15 aprel.

na Özbək Dövlət Musiqili Teatrında “Hicran” tamaşasının prem-
yerası oldu. 1974-cü ildə isə Özbəkistanın Urgenc şəhərinin Mu-
siqili dram teatri da bu əsərə müraciət edərək onu səhnələşdirir.

Bütövlükdə Emin Sabitoğlunun bu janrda yazdığı əsərlər
bəstəkarın yaradıcılığında vacib rol oynamışdır.

Kino musiqisi

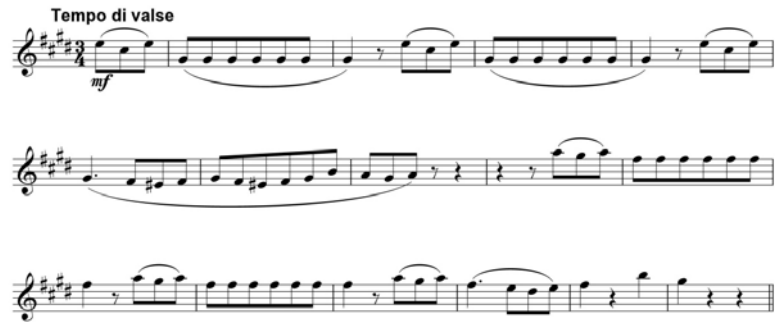
Emin Sabitoğlunun yaradıcılığında onun kinofilmlərə bəstə-
lədiyi musiqi böyük və mühüm yer tutur. Emin Sabitoğlu 22
tammetrajlı bədii, bir çox sənədli, mənzərə, qısametrajlı filmlərə
musiqi yazıb. O, dövrünün ən tanınmış rejissorlarından birgə iş-
ləmək təklifi alıb. Onların sırasında H.Seyidbəyli, Ş.Mahmudbə-
yov, T.Tağızadə, A.Babayev, R.Ocaqov, Anar, V.Mustafayev və
başqalarının adlarını çəkmək olar. Musiqi bəstələdiyi filmlər də
öz məzmununa və stilistikasına görə çox müxtəlif və rəngarəng-
dir: “Bizim Cəbiş müəllim”, “Gün keçdi”, “Dədə Qorqud”, “Qa-
çaq Nəbi”, “Ad günü”, “İstintaq”, “Dantenin yubileyi”, “Bizi ba-
ğışlayın”, “Bağlı qapı arxasında”, “Həm ziyarət, həm ticarət”,
“Təhminə”, “Yaramaz” və başqaları.

Onlardan heç biri musiqili film olmasa da, burada dramatur-
giya baxımından musiqi vacib rol oynayır.

Bəstəkarın kino sahəsində ilk təcrübələri sənədli kino ilə
bağlı olub. Qısametrajlı, sənədli və mənzərə filmlərinə yazdığı
musiqi müəllifə sözsüz ki, zəngin təcrübə qazandıraraq, sonrakı
fəaliyyəti üçün münbit zəmin hazırlayır. E.Sabitoğlunun musiqi
bəstələdiyi ilk tammetrajlı bədii film Həsən Seyidbəylinin rejis-
soru olduğu “Bizim Cəbiş müəllim”dir.

“Bizim Cəbiş müəllim”də səslənən musiqi parçaları arasında
mühüm yeri bir neçə dəfə müxtəlif variantlarda səslənən vals tu-
tur. İlk dəfə vals filmin əvvəlində, titrlərin üstündə eşidilir. Daha
sonra, bir neçə mühüm dramatuji əhəmiyyət kəsb edən anlarda -
Cəbiş müəllimin müharibəyə könüllü olaraq getmək istədiyi za-
man, xanımı üçün hədiyyə olaraq sabun təqdim etdiyi anlarda,
qonşuları Nəcəfovun ölüm xəbəri gəldiyi və Cəbiş müəllimin
onun arvadına bunu çatdırmaq istədiyi kadrlarda və nəhayət, fil-

min sonluğunda səslənir. Bununla da valsın baş qəhrəman - Cəbiş müəllimin özünəməxsus leytmotivi rolunu oynadığının şahidi oluruq. Aşağıda həmin valsdan bir fraqment təqdim olunur:



Bütövlükdə, “Bizim Cəbiş müəllim” filmində musiqi o qədər də çox səslənməsə də, onun vacib əhəmiyyət kəsb etməsi şübhəsizdir. İlk dəfə bədii filmdə bəstəkar kimi işləyən E.Sabitoğlu üçün isə bu uğurlu və çox əhəmiyyətli təcrübə rolunu oynadı.

“Gün keçdi”

Bəstəkarın filmoqrafiyasında növbəti mühüm hadisə kimi rejissor Arif Babayevin Anarın ssenarisi əsasında çəkdiyi “Gün keçdi” filmi qeyd olunmalıdır. 1971-ci ildə premyerası olmuş bu film üçün E.Sabitoğlu bir sıra yaddaqalan, sonradan ən uğurlu Azərbaycan estrada nümunələri sırasına daxil olan mahnılar yaratmışdır.

“Gün keçdi” filmində musiqiyə geniş yer verilir. Zənnimizcə, baş qəhrəmanlar – Oqtay və Əsmərdən əlavə, İçərişəhər mövzusu və ifadəli, son dərəcə emosional musiqi də bərabərhüquqlu “iştirakçı” kimi nəzərə alınmalıdır. Filmdə səslənən musiqi bir neçə əsas mövzu üzərində qurulur və onlar, əslində leytmotiv sistemini əmələ gətirir. Bu sistemin əsasını film üçün yazılan mahnılar, habelə bir neçə digər mövzular təşkil edir. Hər melodiya, hər mahnı burada müəyyən bir əhvalın, vəziyyətin, hadisənin vurğulanmasına xidmət edir.

Filmdə üç mahnı səslənir ki, onlar sonradan geniş şəkildə ifa olunmağa başladı və sevildi. Onlardan birinci ikisi Vaqif Səmədoğlunun sözlərinə, üçüncüsü isə bayatılara yazılıb.

İlk mahnı Flora Kərimova tərəfindən ifa edilmişdir, o filmin əvvəlində, titrlərin üzərində verilir.



İkinci mahnı “Düşürsən yadıma, yağanda yağışlar...” sözləri ilə başlayan digər nümunədir ki, filmdə Flora Kərimova və Mirzə Babayevin ifasında təqdim edilir. Bu mahnıları şərti olaraq birinci və ikinci leytmotiv kimi işarə etmək olar. Melodik məzmun baxımından əsas “yük” birinci mahnının “payına” düşür. Demək olar ki, filmdə səslənən musiqinin 70 faizi məhz onun melodiyasına əsaslanır. İlk mahnının intonasiyaları film boyu müxtəlif transformasiyalara uğrayaraq, konkret vizual görüntü və duyğuların ifadəsinə uyğunlaşdırılır. Süjetin tələblərindən irəli gələrək, müxtəlif anlarda birinci leytmotiv əsas etibarilə instrumental versiyada gah çevik, gah da yavaş tempdə səslənir.

Beləliklə, “Gün keçdi” filmindəki musiqinin necə mühüm dramaturji əhəmiyyət kəsb etdiyinin şahidi oluruq. Artıq vurğulandığı kimi, bu baxımdan burada səslənən lirik, ürəyəyatımlı mahnıların da böyük rolu olmuşdur. Həmin nümunələr bu gün də öz təravətini itirməyərək, yeni nəsil ifaçıların repertuarında yer tutur.

Mahnı yaradıcılığı

Mahnı janrı E.Sabitoğlunun musiqi irsinin böyük hissəsini təşkil edir. Onun müxtəlif illərdə yazdığı, səhnəmizin görkəmli sənətkarları tərəfindən ifa olunan və sevilən mahnıları, demək olar ki, özündə janrın bütün səciyyəvi xüsusiyyətlərini ehtiva edib. Emin Sabitoğlu demək olar ki, bütün yaradıcılığı boyu

mahnı janrına müraciət edib. Məktəb illərindən başlayaraq ömrünün son günlərində o bir çox mahnılar yazıb ki, onların sayı, müəllifin özünün də etiraf etdiyinə görə, 700-ə yaxın idi. Əlbəttə, buraya teatr tamaşalarına yazılan mahnıları da aid etmək lazımdır.

E.Sabitoğlunun mahnılarına nəzər saldıqda burada ilk növbədə onun zamanının ən tanınmış, istedadlı şairlərinin poeziyasına müraciət etdiyinə şahidi oluruq. Hər hansı bir mahnı yazmaq istədikdə o, ilk növbədə özünə yaxın olan şeir misralarını tapmağa çalışırdı. Bəstəkar Səməd Vurğun, Rəsul Rza, Zeynal Cabbarzadə, Nəbi Xəzri, Bəxtiyar Vahabzadə, Əhməd Cavad, Məhəmməd Hadi, Zeynal Xəlil, Nigar Rəfibəyli, İslam Səfərli, Əliağa Kürçaylı, Ramiz Heydər, Vəqif Səmədoğlu, Anar, İbrahim Kəbirli, Rəfiq Zəka, Fikrət Qoca, Rüşət Əhmədov və digər söz ustalarının şəriyyətinə müraciət etmişdir. Müxtəlif nəsillərin təmsilçiləri olsalar da, bu şairləri birləşdirən ümumi cəhət mənaca dərin poetik misralar, rəngarəng obrazlılıq və sadə ifadə dilidir.

E.Sabitoğlu mahnılarının üslub xüsusiyyətləri də diqqətə layiqdir. Bəstəkarın mahnı külliyyatı arasında istər xalq mahnıları üslubunda, istərsə də estrada janrına aid oluna biləcək nümunələr var. Demək olar ki, bəstəkar öz yaradıcılığında hər iki istiqamətdə paralel olaraq yazıb-yaradıb, lakin estrada mahnılarının ümumi sayı, zənnimizcə, daha çoxdur.

Bəstəkarın estrada mahnıları arasında tez-tez vals, tanqo ritmində nümunələrə təsadüf olunur. Vals janrına aid mahnılarda E.Sabitoğlu böyük həmkarı T.Quliyevin ənənələrini uğurla davam və inkişaf etdirir. Tanqo üslubunda yazılan “Özümdən küsürəm” (sözləri Ramiz Heydəridir), “Zaman” (sözləri Bəxtiyar Vahabzadəninindir), valslara aid olan “Gənclik nəğməsi” (sözləri İsgəndər Coşqunundur), “Güllər” (sözləri Nigar Rəfibəylinindir), “Sahildə” (sözləri Rəfiq Zəkanındır) və bir sıra başqaları buna bariz nümunədir.

Vətənpərvərlik mahnıları. Emin Sabitoğlunun mahnıları sırasında doğma Vətənə, onun müxtəlif guşələrinə, füsunkar təbiətin vəsfinə həsr edilmiş bir çox nümunələr var. Onların arasında Azərbaycana həsr edilən mahnılar – “Azərbaycan” (sözləri B.Va-

habzadəninədir), “Nə gözəldir Azərbaycan” (sözləri İ.Kəbirlinin-dir), “Vətən bayatıları” (sözləri bayatılar) xüsusi qeyd olunmalıdır.

Repressiya qurbanı olmuş məşhur şair Əhməd Cavadın sözlərinə “Can Azərbaycan” mahnısı üzərində dayanaq. “Can Azərbaycan” marşvari, hərəkətli ritmi, şur ladının mərdlik aşıl原因 intonasiyaları ilə yadda qalan, XX əsrin 90-cı illərinin ilk vətənpərvər nəğmələrindən olmuşdur. 4/4 metrli, kifayət qədər geniş diapazonlu (bir oktavadan yuxarı) melodiya malik mahnını istər solo, istərsə də xor şəklində ifa etmək mümkündür. Aşağıda mahnıdan bir fraqment verilir:



Bəstəkarın yaratdığı mahnılar arasında ölkəmizin **müxtəlif şəhərlərinə** həsr edilən “Bakı, sabahın xeyir!” (sözləri İ.Səfərlinin-dir), “Gəncədən gəlirəm” (sözləri Əhməd Cavadındır), “Bizim Lənkəran” (eyniadlı kinooçerkə yazılan musiqidən); “Şəki” (sözləri B.Vahabzadənin-dir), “Şuşanı qar gördüm” (sözləri S.Məmmədzadənin-dir), “Hacıkəndə gedən yollar” (sözləri Rüşət Əhmədzadənin-dir), “Laçınım” (sözləri A.Zeynallının-dir), “Neftçala” (sözləri H.Abbasındır), “Daşkəsən”, “Yeni Gəncəm” (sözləri N.Həsənzadənin-dir) və başqalarını qeyd etmək olar. Bu sıradan iki ilk adı çəkilən nümunəni daha ətraflı nəzərdən keçirək.

Məşhur nəğməkar şair İslam Səfərlinin sözlərinə bəstələnən “Bakı, sabahın xeyir!” ölkəmizin paytaxtı ilə bağlı nəğmələr arasında özünəməxsus yer tutur. Emin Sabitoğlunun mövzuya yanaşması fərdiliyi ilə seçilir. İslam Səfərli poeziyasından ilham alan bəstəkar elə bir ahəngdar musiqi tablosu yaradır ki, dinləyicinin xəyalında Xəzərdən doğan günəşin ilk şüaları, ləpələrin sahilə sakit çırpılması, yeni günün başlanması canlanır. Təsadüfi deyil ki, mahnı illər boyu səhər çağlarında Bakı Metropolitenində səsləndirilirdi, hazırda da Azərbaycan Dövlət Televiziyasının və İctimai Televiziyanın səhər proqramlarının əvvəlində eşidilir.

İki kupletli nəqarətli formada yazılan mahnının fortepiano girişi faktura baxımından ilk anlardan dənizin dalğalarını xatırladır. Melodiya arpedjio səpkili müşayiətin fonunda səslənir:



Vokal partiyada 4/4 ölçü çərçivəsində triollardan geniş istifadə olunması dalğavari səslənmənin buraya da sirayət etməsindən xəbər verir. Kupletdə melodiyanın diapazonu çox da geniş deyil. Birinci cümlə özündə iki, bir-birinin variantı olan ibarəni cəmləşdirir. Səs sırası tədricən genişlənir – birinci ibarə əsasən fa diyez səsi ətrafında gəzişmə üzərində qurulur, burada sonradan inkişaf etdirilən tersiya sıçrayışı dəqqəti cəlb edir. İkinci ibarədə bu sıçrayış kvintaya qədər artır. Burada şeirin ilk iki mısrası səslənir.



Qa - yı - dıb xoş gü - zər - dən, gü - nəş qal - xır Xə - zər - dən...

İkinci cümlə birincini aşağı istiqamətli variantlı sekvensiya kimi inkişaf etdirir. Bu iki cümlənin təkrarından sonra üçüncü,

ümumiləşdirmə səciyyəli cümlə bir növ kupletə yekun vurur. Nəqarət kulminasiya anından başlayır. Burada melodiya bir oktava yuxarıda verilir, cümlələrin ritmik fiqurları saxlanılmaqla, kupletdəki melodik cümlələr seksta yuxarıda keçir, dinamika artır (*F*, *FF*):



Bu yüksək gərginlik anından sonra kupletin cavab cümləsi sakit *piano* şəklində qayıdaraq, kompozisiyanı tamamlayır - “Bakı, sabahın xeyir!” sözlərinin yenidən təkrarlanması ilə mahnı bitir. Sona doğru səslənmənin dinamik gücü yenidən artır və müşayiətin son akkordları artıq *FF* səslənir. Beləliklə, ekspresiya və lirikanın qovuşuğunda yaranan mahnı bu iki başlanğıcın uğurlu sintezi şəklində təzahür edir.

“Gəncədən gəlirəm” bəstəkarın mahnı yaradıcılığının son dövrünün - ötən əsrin 90-cı illərinin məhsuludur. Bu hərəkətli, oynaq səciyyəli nəğmədə Gəncəbasar zonası üçün xas olan aşiq havalarının intonasiyaları duyulur. Bu da, ilk növbədə, şeirin müəllifi olan Əhməd Cavad poeziyasından qaynaqlanır.

Üç kupletdən ibarət mahnının melodiyası ABACBA quruluşuna əsaslanır. Birinci cümlə (A) aşağı, tonika istiqamətində hərəkətlidir. B cümləsində diapazon bir qədər genişlənir, o tersiya pilləsində dayanmaqla tamamlanır, daha sonra A cümləsi variant şəklində verilir. Aşağıda ilk cümlə verilir:



C – mahnının kulminasiyasına təsadüf edir. Burada melodiya kvinta pərdəsi ətrafında inkişaf edir:



A və B cümlələrinin təkrarı ilə mahnı bitir.

Emin Sabitoğlunun yaradıcılığı boyu sevə-sevə müraciət etdiyi mövzulardan biri də füsunkar **Azərbaycan təbiəti** və bununla bağlı müxtəlif obrazlardır. Belə mahnıların adlarını çəkərək, onların yalnız bir neçəsinə diqqət yetirməyi lazım bilmişik: “Dərələr”, “Ağ çiçək”, “Ana Kür” (sözləri Nəbi Xəzrinindir), “Dağlar” (sözləri Səməd Vurğunundur), “Kəpənək” (sözləri Bəxtiyar Vahabzadəninindir), “Bənövşə” (sözləri Faiq Bağırzadəninindir) və b.

“Dərələr” xalq mahnı üslubuna aid oluna bilən nümunələrdəndir. 6/8 metrində, *Moderato* tempində yazılan mahnının genişnəfəsli, axıcı melodiyası, rast ladının səciyyəvi dönmələri sinəsi möhtəşəm çinarlarla örtülmüş yaşıl dərələr obrazını məharətlə canlandırır. Dörd kupletdən ibarət mətn maraqlı şəkildədir:

Çinarlar qatar-qatar,
Qalxıb zirvəyə çatar,
Dağa qısılib yatar
Mışıl-mışıl dərələr.
Dərələr, dərələr, dərələr,
Yaşıl-yaşıl dərələr.

Yuxarıda göstərilən bəndin son iki mısrası nəqarətsiz formada bir növ nəqarət rolunu oynayır, və hər bəndin sonunda müxtəlif variantlarda səslənir: “Dərələr, dərələr, dərələr, Qonaq qalım, dərələr”, “Dərələr, dərələr, dərələr, Ovuc-ovuc zər ələr”, “Dərələr, dərələr, dərələr, Yaşıl-yaşıl dərələr”.

İlk melodik cümlə özündə iki ibarəni cəmləşdirir, onlar aşağı istiqamətli sekvensiya kimi səslənir. Daha sonrakı ümumiləşdirmə xarakterli cümlənin əsasını tonika pərdəsi ətrafında gəzişmə təşkil edir:



İkinci kupletin oxunması melodiyanın inkişafında zirvə anları ilə əvəz olunur – burada “Şikəstei-fars” şöbəsinin intonasiyaları duyulur:



Sonrakı iki cümlə vasitəsilə (onlar mahnının ilk cümləsinin variantlarıdır) tonikaya qayıdılır və mahnıya sakit tərzdə yekun vurulur. Ümumilikdə, bu nümunə Azərbaycan təbiətinin lirik obrazlar vasitəsilə təsvir edən parlaq musiqi tablosu kimi qiymətləndirilə bilər.

Emin Sabitoğlunun mahnılarını təhlil edərkən onların arasında **məhəbbət lirikası** ilə bağlı nümunələr ən böyük və əhəmiyyətli qrup kimi qeyd olunmalıdır. Bu mahnılar xarakter, məzmun, melodik quruluş nöqtəyi-nəzərindən müxtəlif səciyyəlidir. İlk növbədə qeyd etmək istərdik ki, Emin Sabitoğlu lirikası müxtəlif obrazları özündə cəmləşdirir. Oynaq, şən xarakterli “İnsaf da yaxşı şeydi”, “Nə olar”, nikbin hisslər aşılان “Belə ola həmişə”, “Mavidir”, “Nə gözəldir”, ayrılıq, nakam məhəbbət mövzusu ilə bağlı “Neyləyim”, “Ayrılıq”, “Bu gecə”, “Sən olmuşam”, “Təkcə ümid qalsın”, sevgidən doğan mücərrəd obrazlar – “Uzaq yaşıl ada”, lirik-fəlsəfi “Durna qatarı”, “Çiçək yağışı” və bir çox başqaları bunlara bariz nümunə ola bilər.

Şıltaq, nazlı gənc qız obrazı təsvir edilən “İnsaf da yaxşı şeydir” mahnısı Rəsul Rzanın sözlərinə bəstələnmişdir. Onun eşqinə yanan aşiq isə özünü Fərhadə, Məcnuna bənzədərək, yumorla öz cavabsız sevgisindən söhbət açır. Mahnı inkişaf etmiş fortepiano müqəddiməsi ilə başlayır. Çevik *Allegro* tempi çərçivəsində rəqsvari, nikbin melodiya “Şur” muğamının “Şikəstei-fars” şöbəsinin intonasiyaları ilə başlayır. Daha sonra bütövlükdə mahnının əsaslandığı “Şur”a keçid baş verir. Bu mahnının sonrakı tonal planı haqqında bir növ əvvəlcədən xəbər verir.

Mahnının ilk melodik cümləsi şur üçün səciyyəvi olan kvarta sıçrayışı ilə başlayır. Cümlə tonika ətrafında gəzişmə üzərində qurulur:



Kuplet dörd cümləni özündə cəmləşdirir. Onların quruluşunu AABA kimi işarə edə bilərik. A cümləsi yuxarıdakı nümunədə göstərilib. B-də rast ladinin melodik xüsusiyyətləri nəzərə çarpır:



Kuplet A-nın təkrarı ilə yekunlaşır. Nəqarət cəmi iki cümlədən ibarətdir. Birincidə, fortepiano girişində olduğu kimi, “Şur”un “Şikəstei-fars” şöbəsinin intonasiyaları eşidilir:



A cümləsinin yeni şeir misraları ilə təkrarı mahnını yekunlaşdırır. Bu, “Öldürdü nazın məni, insaf da yaxşı şeydir” sözləridir. Göründüyü kimi, burada bəstəkar şur, rast, segah ladlarının xüsusiyyətlərini əks etdirməklə, sadə, lakin melodik cəhətdən zəngin melodiya malik nəğmə yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Emin Sabitoğlunun mahnılarını araşdırarkən onun daim mü-raciət etdiyi söz ustaları ilə yanaşı, yalnız bir dəfə üz tutduğu şa-irlərə də rast gəlmək olar. Güzəl lirik şeirlərin müəllifi kimi tanı-nan Zeynal Xəlilin sözlərinə o “Bu gecə” mahnısını yazmışdır. Bu mahnı yaddaqalan həzin, qəmli söhbəti xatırladan intonasi-yaları ilə E.Sabitoğlu lirikasının ən parlaq səhifələrindən birini təşkil edir. Kədər, ümitsizlik, obrazlı bənzətmələrlə zəngin mətndən ilhamlanan bəstəkar bir neçə ifadəli ibarə vasitəsilə poetik misraların ahəngini melodik lövhədə canlandırır.

Kupletli-nəqarətli formada bəstələnən mahnı cəmi dörd cüm-lədən ibarətdir. Ənənəvi instrumental müqəddimə nəqarətdə səs-lənəcək musiqi materialı üzərində qurulmuşdur.

Sənətkarın tez-tez istinad etdiyi şüştər ladına əsaslanan mahnının kupleti zil registrdən, yüksək gərginlik anından başlayır. İlk melodik cümlənin melodik məzmunu mahnının bütün sonrakı cümlələrində variant şəkildə təkrar olunur. Həmin cümlə aşağıda verilir:



Cümlə kvinta həcmi əhatə edir, aşağıya doğru hərəkət üstünlük təşkil edir. Nəqarət bu cümlənin ritmik quruluşunun saxlanılması ilə tersiya və kvinta aşağıda səslənməsinə əsaslanır, bu da melodik inkişafın enən xətt üzrə getdiyini göstərir:



Bu cümlələr sonda bir daha təkrar olunur və bununla lirik miniatür tamamlanır. Göründüyü kimi, bəstəkar minimal vasitələrdən, lakonik quruluşdan istifadə etdiyinə baxmayaraq, ifadəli, daxili gərginliyə malik melodiya yaradaraq, mətnin bütün çalarlarını musiqidə məharətlə əks etdirməyə nail olur.

“Uzaq yaşıl ada” mahnısı Emin Sabitoğlunun uşaqlıq dostu və uzun illər həmmüəllifi olmuş Vəqif Səmədoğlunun sözlərinə yazılıb. Mücərrəd, yalnız xəyallarda mövcud olan yaşıl ada şairin misralarından musiqiyə uğurla sirayət edərək, bəstəkarın ən məşhur mahnılarından birinin yaranmasına səbəb olur. Vals ritminə əsaslanan nümunə müəllifin digər mahnılarında olduğu kimi, nisbətən geniş fortepiano müqəddiməsi ilə deyil, müşayiət edici akkordlarla başlayır.

Kuplet və nəqarət xarakter etibarilə bir-birindən fərqlənir: kupletdə cümlələr bir növ reçitativ tərzindədir, iki dost arasında sakit söhbəti xatırladır. Emosional cəhətdən kuplet daha təmkinli, sakit səciyyəyə daşıyır. Cümlələr kiçik dəyişiklik nəzərə alınmaqla, eyni ritmik quruluşa tabedir. Mahnının ilk cümləsini xatırladaq:



Ü-rə-yim yol çə-kib birgö-zə dö-nüb

Kupletin üçüncü və dördüncü cümlələri də bu tərzdə, tonlarla aşağı hərəkət edir və tonikada yekunlaşır. Nəqarət ehtiras dolu çağırışla başlayır. İkinci cümlə birincini bir ton aşağıda təkrar etməklə, bir növ gərginliyi azaldır :



Daha sonra kupletdəki iki cümlə təkrarlanaraq, mahnıya yekun vurur. Mahnının ən əhəmiyyətli, yaddaqalan, mənalı sözləri səslənir:

Ayrılıq bir dənizmiş,
Sən uzaq, yaşıl ada...



Bütövlükdə, “Uzaq yaşıl ada” bəstəkarın lirik-fəlsəfi duyğularının ən parlaq ifadə olduğu nümunələrdəndir. Müəllifin özü də bəzən bu mahnını ifa edirdi və dinləyicilərin təəssüratlarına görə, emosional cəhətdən onun ən yaxşı ifaçısı elə özü olmuşdur (baxmayaraq ki, onu Azərbaycan estradasının bir çox məşhurları, o cümlədən Flora Kərimova mükəmməl şəkildə səsləndirib).

E.Sabitoğlu yaradıcılığının son on ilində bəstələdiyi mahnıların sayı bir qədər azalır. Bu heç də o demək deyil ki, müəllif bu sahəyə artıq maraq göstərmir. Sadəcə, sənətkar lirik sferada o qədər çox əsərlər yaratmışdı ki, onların sayını kəmiyyət deyil, keyfiyyət baxımından artırmağa üstünlük verir. Bu onillikdə yazılan bir neçə nümunə üzərində dayanaq. Onlardan ən məşhuru, sözsüz ki, Əhməd Cavadın sözlərinə “Şükriyyə” mahnısıdır. Bu günədək bəstəkarın ən çox sevilən və ifa olunan mahnılarından

olan “Şükriyyə”nin yazılması şairin ilk dəfə keçirilmiş yubileyi ilə bağlıdır. Həmin təntənəli tədbirdə mahnının müğənni Azər Zeynalov tərəfindən ilk ifasına şairin ömür-gün yoldaşı Şükriyyə xanım da şahid oldu.

Mahnının gərgin, ehtiraslı melodiyası, sözsüz ki, şairin Şükriyyə xanıma ünvanladığı şeirindən qaynaqlanır:

Bir gülsən dərmişəm gənclik bağından
Bir gülü, çiçəyi dərmərim sənsiz.
Kam aldım ömrümün oğlan çağından,
Bir bağa, bağçaya girmərim sənsiz.

Nəqarət:

Şükriyyə, taleyim, şükür xudaya,
Gördüyüm doğrumu, yoxsa bir rəya.
Dolub ürəyimə bu dadlı xülya
Yaşaya bilmərim bir kərə sənsiz!

Həmişə olduğu kimi, bəstəkar üçün mətndəki obrazlar, həssas duyğuların ifadəsi vacib əhəmiyyət kəsb edir. Qeyd etmək lazımdır ki, mahnının əsas etibarilə ikinci oktava diapazonunda yazılması da təsadüfi sayılmamalıdır – bu amil emosional gərginliyi daha da artırır. Kupletdə istifadə olunan misralar melodiyanın sakit, lakin bir qədər həyəcanlı söhbəti xatırladan axarı ilə səciyyələnir. Lirik duyğuların tərənnümündə bayatı-şiraz ladinin intonasiyalarına müraciət olunub:



Pilləvari, əsasən aşağıya yönələn hərəkət sanki hisslərini ci-lovlamağa çalışan aşiqin etiraflarını xatırladır. Emosiyaların “partlayışı” nəqarətin əvvəlində baş verir. Sekventli hərəkət, seksta sıçrayışının sonradan pilləvari gedişlərlə “doldurulması” melodiyanı səciyyələndirən əsas cəhətlərdəndir. Maraqlıdır ki, adətən sekvensiya halqalarının olduğu kimi təkrarından uzaqlaş-

mağa çalışan bəstəkar, burada onlardan qaçmır, bu da kulminasiya anının bir qədər uzadılmasına, gərginliyin davamlı olmasına gətirib çıxarır.



Digər janr nümunələrindən fərqli olaraq, mahnı elə ən yüksək nöqtələrindən birində, tonika səsinin uzadılması ilə tamamlanır, bir daha sevgi hissinin sonsuz və əbədi olduğu sübut edilir. Bütövlükdə, “Şükriyyə” artıq yaşının müdrik çağını yaşayan bəstəkarın daim diqqət mərkəzində saxladığı, bir çox əsərlərində müraciət etdiyi sevgi, ayrılıq, vəfa mövzusunə yeni bir yanaşma idi.

Bütövlükdə Emin Sabitoğlunun mahnı yaradıcılığı böyük və maraqlı tədqiqat sahəsini təşkil edir.

Romanslar

Vokal-instrumental musiqinin ən geniş yayılan janrı olan romans daim Emin Sabitoğlunun diqqət mərkəzində olub. Onun yazdığı romansların sayı mahnılardan qat-qat az olsa da, bəstəkar bütün yaradıcılığı boyu bu janra müraciət edərək, müxtəlif illərdə 40-dək romans yaratmışdır.

Moskvada oxuduğu illərdə Nazim Hikmətin sözlərinə bəstələnən romanslar bu sahədə “ilk qaranquş” rolunu oynayıb. Həmin dövrdə SSRİ-də yaşayıb-yaradan görkəmli türk şairi Nazim Hikmət poeziyasına maraq çox böyük idi. Bir sıra müəlliflər onun əsərlərinə müraciət edərək, müxtəlif janrlarda maraqlı nümunələr yaradır. E.Sabitoğlu öz romasları üçün şairin həm rus, həm sə Azərbaycan dilinə tərcümə edilən şeirlərini seçir. Türk dilində yazılan orijinal mətnlərə müraciət etmək sovet ölkəsində qeyri-mümkün idi.

Təəssüf ki, 6 romansdan ibarət bu silsilədən bəstəkarın arxivində yalnız 5 romans saxlanılır. Onlar aşağıdakılardır: “Dəniz”, “Çox yorğunam, kapitan”, “Там, над горой” (“Dağın üstündə”), “Колыбельная” (“Laylay”), “До свиданья, дружнице море”

(“Salamat qal, dostum dəniz”). E.Sabitoğlunun fərdi dəst-xəttinin yeni-yeni formalaşmağa başladığı illərə təsadüf edən romanslar maraqlı üslub xüsusiyyətlərinə malikdir. Burada bəstəkarın sözə, onun məna çalarlarına böyük diqqətlə yanaşması, musiqinin bir növ poetik mətnə tabe olması diqqəti cəlb edir. Artıq qeyd olunduğu kimi, romanslar Nazim Hikmət tərəfindən də, konservatoriyada oxuduğu illərdə E.Sabitoğlunun əsərlərini dinləmiş komissiya üzvləri tərəfindən də yüksək qiymətləndirilmişdi. Aşağıda bu əsərlərin bəziləri nəzərdən keçirilir.

“Dəniz” romansı ilk növbədə melodiyanın və müşayiətin bir-birini tamamlayaraq, birinin digərinin davamı kimi qəbul edilməsi ilə diqqəti cəlb edir. Romansın əvvəlində vokal mövzu əvvəlcə fortepiano girişində keçir. Daha sonra, dəniz ləpələrinin hərəkətini xatırladan müşayiətin fonunda həmin melodiya artıq vokal partiyada eşidilir:



Melodiya pilləvari, dalğavarı şəkildə inkişaf edir, onun aramlı axını sakit dəniz mənzərəsini xatırladır. Romansda *Allegro* və *Lento* templərinin növbələşməsi, ayrı-ayrı melodik cümlələrin daha ifadəli səslənməsinə gətirib çıxarır. *Lento* ifa olunan cümlələr əvvəlcə solo oxunur:



Daha sonra vokal partiyanı təkrar edən fortepiano müşayiəti də əlavə olunur. Getdikcə inkişaf edən melodiya kulminasiya anınadək yüksəlir:



Romans eyni ibarənin ilkin tempdə bir neçə dəfə təkrarı ilə yekunlaşır. Melodiyanın quruluşu reçitativ-deklomasiya üslubuna yaxınlığı ilə seçilir. Biz sanki şairin səsinə duyuruq, onun intonasiyalarını eşidirik.

“Çox yorğunam, kapitan” romansında da reçitativ ifadə tərzə üstünlük təşkil edir. Lakin, “Dəniz”in təlatümlü mənzərəsindən fərqli olaraq, bu romans etiraf səciyyəli söhbəti xatırladır:

Çox yorğunam, məni gözləmə, kapitan.

Səfər dəftərin başqası yazsın.

Qübbəli çinarlı mavi, bir mavi liman

Qübbəli çinarlı mavi liman.

Bir məni o limana, o limana apara bilməzsən.

Çox yorğunam, məni gözləmə kapitan.

Nazim Hikmətin şeirində ifadə olunan sıxıntı, həyatdan yorğunluq bəstəkar tərəfindən aramlı *Andantino* tempində axıcı, ləng inkişaf edən melodiya vasitəsilə ifadə edilir. Aşağıda romansın ilk cümləsi göstərilir:



Melodik quruluş etibarilə sadə 3 hissəli formaya aid romansın orta hissəsi emosional gərginliyi ilə fərqlənir, melodiya bir oktava yuxarıda səslənir:



Sanki həyatdan yorulmuş şair gizlətdiyi hissləri bir anlıq bürüzə verir. Daha sonra ilk cümləsinin *PP* səslənmədə eyni mətn ilə təkrarı bu kiçik monoloqu tamamlayır.

Bir çox Azərbaycan bəstəkarı kimi, E.Sabitoğlu da öz vokal yaradıcılığında qəzəl-romans janrına müraciət edir. Bu baxımdan onun Şah İsmayıl Xətəinin sözlərinə “Üç qəzəl”, M.P.Vaqif və Şəhriyarın sözlərinə yazdığı qəzəlləri qeyd etmək olar. 1987-ci ildə Xətəinin qəzəllərinə yazılan nümunələrdən birini nəzərdən keçirək. “Nə dersən?” 3 hissəli formada yazılıb və geniş fortepiano introduksiyası ilə başlayır. Qəzəl romansda Xətəinin Həzəc bəhrində yazılan eyni adlı qəzəlindən bütövlükdə istifadə olunmuşdur. Aşağıda qəzəlin ilk beyti verilir:

Qızılgül, bağü bustanım, nə dersən?

Fəda olsun sənə canım, nə dersən?

Bəstəkar ifadəli, lirik melodiya yaratmaqla yanaşı, qəzəl ritminin çalarlarını burada dolğunluqla əks etdirməyə nail olur. Romansın ilk bölməsi (A) dörd cümləni özündə cəmləşdirir. Onların mütənasibliyini AABA kimi göstərmək olar. İlk A cümləsi aşağıdakı nümunədə verilir. Aşağıdan tonikaya kvinta sıçrayışı müraciət, acizənə xahiş kimi qavranılır. Cümlə öz-özlüyündə həm sual, həm də cavab səciyyəsi daşıyır:



B-də diapazon bir qədər genişlənərək, sonrakı inkişaf üçün zəmin yaradır. Sonrakı cümlələrdə melodik xəttin tədricən yüksəlişi nəzərə çarpır. Nəhayət, kulminasiya bölməsində emosional gərginlik açıq-aşkar duyulur:



Melodiyanın tədricən aşağı enməsi romansın ilk cümlələrinin qəzəlin sonuncu beyti ilə səslənməsilə yekunlaşır. Bu lirik mini-atür daxili gərginliyi, həyəcanlı əhvalı ilə fərqlənir. Qeyd etmək lazımdır ki, qəzəl-romansın bütün cümlələri oxşar ritmik quruluşla malikdir.

E.Sabitoğlunun müəllifi olduğu vokal silsilələr arasında Nizami, Füzuli, Ömər Xəyyam, Şəhriyar və başqalarının poeziyasına müraciət olunaraq müxtəlif səpkili obrazlar yaradılmışdır.

E.Sabitoğlunun yaradıcılığı boyu müraciət etdiyi şairlərdən biri də Rəsul Rzadır. Dinləyicilərə yaxşı tanış olan və geniş ifa olunan mahnılarla yanaşı, bəstəkar R.Rzanın sözlərinə bir sıra romanslar da yazır ki, onlardan biri haqqında daha ətraflı danışmaq istərdik. “İnsan oğlu” şairin sözlərinə yazılmış altı romans silsiləsindən sonuncusudur. Maraqlıdır ki, bu nümunədə bəstəkar R.Rza poeziyasının fəlsəfi-bəşəri ideyalarının daşıyıcısı olan şeirlərindən birinə müraciət edir:

Əlini ver əlimə, insan oğlu,
Yolumuzdan çəkilsin nigaranlıq.
Əlimin istisindən güc alsın ümidimiz,
İnsan övladıyıq biz.

Romansın melodik quruluşu şeirin ahəngini maksimal dərəcədə dolğun əks etdirməyə yönəlmişdir. Sadə, yaddaqalan melodiya bir növ iki dost arasında sakit söhbəti xatırladır:



Öz həcminə görə geniş olmayan orta bölmədə, bəstəkarın yaratdığı digər romanslarda olduğu kimi, gərgin hisslərin ifadəsi olan kulminasiya yuxarı registrdə səslənmə ilə özünü göstərir. Burada şeirin ən təsirli misraları eşidilir:



Melodik zirvədən enmə tədricən baş verir və romansın əvvəlində səslənmiş cümlələrin eyni mətnlə təkrarı bir növ məlum həqiqətin bir daha təsdiqi kimi qəbul edilir. Bununla da əsər bitir. Qeyd etmək lazımdır ki, lakonik, lakin ifadəli melodiyası, mənalı mətninə görə “İnsan oğlu” romansı bəstəkarın bu janrda yazdığı ən maraqlı nümunələrindən biri kimi qeyd olunmalıdır.

Mahnılardan fərqli olaraq, E.Sabitoğlunun romanslarının musiqi dili daha ciddi, asketik və təmkinlidir. Romansların müşayiətində fakturanın şəffaflığı diqqəti cəlb edir. Bəstəkar sanki dinləyicini effektiv, mürəkkəb akkordlar və gedişlərlə melodiya-dan və xüsusilə, sözdən yayındırmağa can atmır. Onun üçün bi-rinci planda ilk növbədə poetik misralar, onların məzmunu durur.

Emin Sabitoğlu Azərbaycan musiqisində silinməz, dəyərli iz qoyub getmiş bəstəkarlardandır.

XXV fəsil

ELZA İBRAHİMOVA

(1938- 2012)



XX əsr Azərbaycan musiqi incəsənətinin hər bir nümayəndəsi musiqimizin inkişafında dəyərli töhvələr vermiş, möhtəşəm bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında müəyyən rol oynamışdır. Hansı janra müraciət etməsindən asılı olmayaraq, onlar öz istedad və bacarıqlarını milli musiqinin çiçəklənməsi yolunda sərf etmişlər. Hər bir Azərbaycan bəstəkarının adı bizim üçün dəyərli, onun yaratdığı əsərlər isə təkrarolunmazdır. Bu baxımdan onları dönə-dönə xatırlamaq, yeni nəsillərə tanıtmmaq vacib və aktual problemlərdən biridir.

Milli bəstəkarlıq məktəbinin bir çox yetirmələri mahnı janrının inkişafında dərin iz buraxmışlar. Onlardan biri də Azərbaycanın və Dağıstanın Xalq artisti, bəstəkar Elza İbrahimovadır. Elza xanım bir çox maraqlı, yaddaşlara həkk olmuş nümunələrinin müəllifi kimi Azərbaycanda mahnı janrının inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Q.Qarayevin bəstəkarlıq sinfinin layiqli yetirmələrindən biri olan E.İbrahimovanın musiqinin başqa janr-

larında da, məsələn, bir sıra simfonik, kamera-instrumental, səhnə əsərlərinin də müəllifi olmasına baxmayaraq, onun məhz mahnı janrında yaratdığı nümunələr daha çox diqqəti cəlb edir.

Bəstəkarın bütün həyatı musiqi ilə bağlı olmuş, onu son günlərinədək yaradıcı qələmini əlindən qoymamağa sövq etmişdir. Elza İmaməddin qızı İbrahimova 1938-ci il yanvarın 10-da Hacıqabulda dünyaya göz açmışdır. Atası dəmiryol sahəsində çalışmış mü-təxəssis, anası Sona xanım isə həkim idi. Sona xanımın anasından ona irsən musiqi istedadı keçmişdir – nənəsinin yaxşı səsi var idi, o qarmon alətində məharətlə çalırdı. Ailədə kiçik Elzanın musiqi istedadı özünü tez büruzə verdiyindən, atası onun musiqiçi kimi yetişdirilməsi arzusunu ürəyində daşıyır və uyğun yaşa çatdıqda onu 8 saylı musiqi məktəbinin fortepiano sinfinə qoyur. Elza xanımın peşəkar musiqidə ilk addımları o günlərdən başlayır.

İllər ötür, istedadlı gənc qız 1957-ci ildə Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunu bitirir. Bir il sonra, o Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə qəbul olunur. Təhsilini əvvəlcə Cövdət Hacıyev, daha sonra isə Qara Qarayevin sinfində davam etdirir. Konservatoriyada oxuduğu illər ərzində E.İbrahimova çox sevdiyi fortepiano aləti üçün prelüdlər, variasiyalar, sonatina, skerso, 4 hissəli trio və digər əsərlər yazır. Trio sonralar (1969) Leningrad şəhərində S.Taneyev adına kvartet tərəfindən ifa olunmuşdu. Konservatoriyanın buraxılış imtahanı üçün o fortepiano və orkestr üçün konsert bəstələyir. İmtahanda həmin konserti fortepiano üzrə müəllimi Fəridə Quliyeva ilə birgə ifa etmişdir. Əsər imtahan komissiyası tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Gənc bəstəkar üçün ən əhəmiyyətli olan sözləri isə ona müəllimi Qara Qarayev demişdi: “Qazandığınız nailiyyətlərlə kifayətlənməyin, davam edin!”.

Nəhayət, tədris illəri arxada qalır və E.İbrahimova müstəqil həyata qədəm qoyur. O, ilk peşəkar qadın bəstəkar kimi təyinat üzrə Dağıstana göndərilir və orada pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmağa başlayır, lakin bir ildən sonra yenidən Bakıya qayıdır. Müxtəlif illərdə bəstəkar Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Komitəsində redaktor, İncəsənət İnstitutunda, Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda pedaqoq kimi çalışmışdır.

İllər ötdükcə, onun yaradıcılıq baxımından maraq dairəsi də müəyyənləşir. Bu, ilk növbədə kamera-vokal və mahnı janrları ilə bağlı idi. 1962-ci ildə yazdığı "More" ("Dəniz") romansı (R.Həmzətovun sözlərinə) bu sahədə atdığı ilk və uğurlu addım idi¹. Elza İbrahimovanın ilk mahnıları Dağıstan şairlərinin sözlərinə yazılmış rus və ləzgi dillərində "Lastoçka aula" ("Kəndin qaranquşu"), "Ya xoçu çtobi pesnya moya..." ("Mən istərdim ki, mənim mahnım..."), "U rodnika" ("Bulaq üstə"), "Pesnyami serdse moyo polno" ("Ürəyim nəğmələrlə doludur"), "Ya Daqestanka" ("Mən Dağıstan qızıyam"), "Gülşən", "Dobroye utro" ("Sabahın xeyir"), "Qoryanka" ("Dağlar qızı"), "Platok" ("Dəsmal"), "Doktor" ("Həkim") və başqalarını qeyd etmək olar.

Paralel olaraq bəstəkar irihəcmli əsərlərə də müraciət edir - 1968-69-cu illərdə o "Leninin xatirəsinə" böyük simfonik orkestr üçün simfonik poemanın partiturasını tamamlayır. Bütövlükdə, o, musiqinin müxtəlif janrlarında bir sıra maraqlı əsərlərin müəllifi olmuşdur. Onların sırasında Milli qəhrəmanlar S.Əsgərova və T.Xəlilbəyliyə həsr edilmiş rekviyemi, "Afət", "Yanan beşiklər" operalarını (əlyazma), fortepiano üçün əsərlər, kamera əsərləri yazır.

Azərbaycan dilində 1969-cu ildə bəstələdiyi ilk mahnı Məmməd Rahimin sözlərinə "Yalan ha deyil" olmuşdur. Bu mahnının uğurlu taleyi, onun dövrünün tanınmış müğənnisi, Xalq artisti Şövkət Ələkbərova tərəfindən ifa olunması Elza İbrahimovanı daha da ilhamlandırmışdır. Tezliklə bu janrda yazılmış bir sıra nümunələr yaranır – "Bakının işıqları", "Bulaq başında", "Səslə məni", "Gedək üzü küləyə" və başqaları. Bəstəkarın zəngin mahnı yaradıcılığı ona daha diqqətlə yanaşmağı tələb edir.

Elza İbrahimovanın heç kimə bənzəməyən, fərdi mahnı üslubu mövcuddur. Onun mahnılarını dinlədikdə, melodiyanın xüsusi ifadəliliyinin, seçilmiş mətnin dərin mənalılığının şahidi oluruq. Bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin, şifahi ənənəli musi-

¹ Bəstəkarın bir çox əsərlərinin yazıldığı tarix, mətnlərin müəllifləri haqqında məlumat onun tərəfindən Bəstəkarlar İttifaqına təqdim olunan əlyazma siyahı əsasında göstərilir.

qinin melodik və janr xüsusiyyətlərinə yaxından bələd olub, onu öz dəst-xətti ilə üzvi surətdə əlaqələndirməyi bacarmışdır.

E.İbrahimovanın mahnılarının əksəriyyəti estrada üslubuna aid olunmalıdır. Onlarda dövrünün müasir ritmləri – tanqo, vals kimi rəqs elementləri böyük yer tutur. Tanqoya həvəs göstərən bəstəkarın ona qədər mahnısında məhz bu rəqsin ritmləri duyulur. Onların arasında “Qurban verərdim”, “Gəl barışaq”, “Unuda bilməzsən” və s. mahnıların adlarını çəkmə bilərik. Eləcə də vals bəstəkarın yazdığı mahnılar arasında mühüm yer tutur. Belə səp-kili mahnılardan “Mən sənə yanına qışda gəlirdim”, “Sən yadıma düşəndə” və digərləri xatırlanmalıdır. Bütün bunlar E.İbrahimova mahnılarını ritmik və melodik quruluş baxımından maraqlı tədqiqat obyektinə kimi dəyərləndirməyə əsas verir.

Bəstəkarın mahnılarında diqqəti cəlb edən ilk növbədə ifadəli melodiyadır. Onun quruluşu mətnin ən xırda nüanslarını özündə əks etdirir. Bu baxımdan E.İbrahimovanın mətnlə işləmək bacarığı xüsusi olaraq vurğulanmalıdır. O mahnıları üçün şeir seçiminə xüsusi tələbkarlıqla yanaşır, müxtəlif şairlərin mətnlərinə müraciət edir. Onların arasında Məmməd Rahim, Bəxtiyar Vahabzadə, Ənvər Əlibəyli, Əliağa Kürçaylı, Məmməd Araz, Dəmir Gədəbəyli, Rəfiq Zəka, Ramiz Heydər, Vaqif Səmədoğlu, Vahid Əziz, Oqtay Şamil, Zivər Ağayeva, Ruzigar Əfəndiyeva və başqalarının adlarını çəkmək olar. Mahnı mətnlərinin musiqi təəcəssümü onların məzmunu ilə birbaşa bağlı olsa da, bəstəkarın fərdi dəst-xəttindən irəli gələn bəzi ümumi cəhətləri qeyd etmək lazımdır. Belə ki, E.İbrahimova yaratdığı melodiyalarda mətnin misralarını özünəməxsus şəkildə bölərək, vurğulayır. Yəni hər misranın uyğun gəldiyi melodik cümlələr bir neçə ibarəyə bölünür. Melodiyanın bu cür quruluşuna bir çox mahnılarda təsadüf olunur.

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığına nəzər salarkən, burada müəllifin bir sıra mövzulara müraciət etdiyinin şahidi oluruq. E.İbrahimovanın vətənpərvərlik mövzusunda yazdığı ən məşhur mahnılarından biri A.Abdullayevin sözlərinə yazdığı və Rəşid Behbudov tərəfindən ifa olunmuş “Ey Vətən” mahnısıdır.

Nəğmə dolu bir ürəyəm,
Torpağına baş əyərəm, ey Vətən!
Meşələrin çətirlidir,
Gül-çiçəyin ətirlidir, ey Vətən!

Elza xanımın özü müsahibələrin birində belə söyləmişdir: “Mənim əsərlərim ifa olunan konsertlərin birindən sonra mənə Rəşid Məcidoviç zəng etdi. Mən özümü itirdim, çünki onun istedadına pərəstiş edirdim. O hansı əsər üzərində işlədiyimlə maraqlandı. Həmin dövrdə “Ey Vətən” mahnısını təzə tamamlamışdım və həmin mahnını ona təqdim etməyə qərar verdim. Bu və bir neçə digər yeni lirik mahnımın notlarını qardaşım Çingiz apardı. R.Behbudovla əməkdaşlığımız o gündən başladı. Rəşid müəllim “Ey Vətən” mahnısını çox gözəl ifa etdi və bu mahnı Odlar Diyarının bir çox qitədə təqdim olunan vizit kartına çevrildi. Bizim dahi müğənnimiz Rəşid Behbudovun dəfni də bu mahnının sədaları ilə baş tutdu.¹”

Vətənpərvərlik mövzusuna həsr olunmasına baxmayaraq, “Ey Vətən” bəstəkarın mahnı üslubuna xas olan lirik çalarlarla zəngindir. Melodiyanın artan dinamika ilə inkişafı, hər ikinci misranın və bütövlükdə mahnının “ey Vətən” çağırışı ilə tamamlanması əsərə xüsusi ovqat bəxş edir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, sonrakı illərdə başqa ifaçılar da bu mahnıya müraciət etmişlər. Onların arasında Rauf Adıgözəlovun da adı çəkilməlidir. Yumşaq səs tembrinə malik bu ifaçı dahi Rəşid Behbudovdan sonra “Ey Vətən” mahnısını ifa etsə də, onu özünəməxsus çalarlarla zənginləşdirmişdir. R.Adıgözəlovun ifasında bu mahnı daha lirik tərzdə təqdim olunur. Mahnının digər məşhur ifaçıları arasında Akif İslamzadə də olmuşdur. Estrada orkestrinin müşayiəti ilə ifa olunmuş mahnı lirik ekspressiyası ilə cəlb edir. Mahnının pafoslu deklomasiya üslubundan uzaq olması müğənnilərin də onun ifası zamanı daha çox lirik başlanğıca üstünlük verir.

¹ Сердце моё полно музыкой (Mənim ürəyim musiqi ilə doludur) // Vişka. – 2001, 29 iyun.



A.Dadaşov, E.İbrahimova, A. Əliyeva, A.İslamzadə

Vurğulamaq istərdik ki, E.İbrahimovanın mahnılarını dövrünün ən məşhur ifaçıları səsləndirib. Artıq yuxarıda qeyd olunduğu kimi, onun ilk “Yalan ha deyil” mahnısını Şövkət Ələkbərova təqdim edərək onun məşhurlaşmağında mühüm rol oynamışdır. Sonrakı illərdə Şövkət xanım bəstəkarın “Sevgilim, tut əlimdən”, “Mən sənin yanına qışda gəlirdim” mahnılarını da ifa etmişdir. Digər tanınmış ifaçılardan Gülağa Məmmədov, Oqtay Ağayev, Lütfiyar İmanov, Elmira Rəhimova, Mirzə Babayev, Yalçın Rzazadə, Natəvan Şeyxova, Elxan Əhədzadə və başqalarının adlarını xatırlamaq olar.

Bəstəkarın mahnıları arasında bir çox sənətkarları düşündürən mövzu – hər bir insanın həyatında ən vacib insan – anaya həsr olunmuş mahnı da diqqəti cəlb edir. C.Cahangirov başda olmaqla, bir çox bəstəkarlarımız bu mövzuya müraciət etmiş, müxtəlif səpkili əsərlər yaratmışlar. Elza xanım da bu mövzudan kənarda qalmamış, yaratdığı mahnılarda ana obrazını həssas duyğularla tərənnüm etmişdir. Burada onun analara həsr edilmiş iki mahnısı – Dəmir Gədəbəylinin sözlərinə “Ağ saçlı anam” və Ramiz Heydərin sözlərinə “Anamın sevimli nəğməsi” üzərində bir qədər daha ətraflı dayanmağı lazım bilir.

Yalçın Rzazadənin ifasında sevilən “Ağ saçlı anam” mahnısı estrada səpkilidir, bəstəkara xas olan lirik düşüncələri canlandırır. Müəllif şeir və musiqinin gözəl ahəngini yaradaraq, sanki ana ilə söhbət aparır:

Dünyanın ən böyük dünyası, ana!
Ömrümün, günümün mənası, ana!
Şirin laylayınla oyanmışam mən
Neçə arzuları oyatmışam mən.

Sakit tərzdə başlayan bu mahnıda kulminasiya, bəstəkarın bir çox əsərlərində olduğu kimi, nəqarətə təsadüf edir. Kulminasiyanın yüksək registrdə, birdən-birə verilməsi bir növ haray, çağırış əhval-ruhiyyəsi yaradır. Bununla da mahnıda emosional gərginlik özünü büruzə verir¹.

“Anamın sevimli nəğməsi” müəllifin xalq üslubunda yazılmış mahnılardanandır. Bəstəkarın əksər mahnılarının estrada janrına aid olduğunu nəzərə alaraq, bu nümunə daha çox diqqət çəkir. E.İbrahimova özü də müsahibələrində xalq musiqisi, muğama olan bağlılığı dəfələrlə vurğulayırdı. Doğrudan da, onun əsərlərini dinləyərkən, onların son dərəcə milli intonasiyaları dinləyiciləri cəlb edir. Bu, onu böyük həmkarları Tofiq Quliyev və Rauf Hacıyevin ənənələrinin ən istedadlı davamçılarından biri kimi dəyərləndirməyə əsas verir.

“Anamın sevimli nəğməsi” mahnısı yaddaşlarda İslam Rzayevin xalq çalğı alətləri ansamblının müşayiəti ilə uğurlu ifası ilə qalıb. Bu mahnıda Elza xanımın istedadının başqa tərəfi ilə rastlaşırıq - o sevdiyi vals ritmini xalq üslubu ilə qovuşduraraq, sanki dinləyiciyə doğrudan da əziz anasının sevdiyi bir musiqini çatdırır. Segah ladinin xəfif səslənməsi incə, bir qədər qəmli obrazın yaranmasına səbəb olur. “Ağ saçlı anam” mahnısındakı ekspressiv, coşqulu səslənmədən burada əsər-ələmət qalmır.

Həmişə olduğu kimi, bu mahnının da mətni maraqlıdır:

Anamın sevimli nəğməsi,
Sarı bülbül, sarı bülbül.

¹ Elza İbrahimovanın mahnılarının mətn xüsusiyyətləri ətraflı olaraq müəllifin “Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi” (2009) monoqrafiyasının ayrıca bölməsində işıqlandırılıb.

O nəğmə oxunanda
Anamın gözlərində
Gülümsərdi çiçək, gül,
Sarı bülbül, sarı bülbül.

Mətdən aydın olur ki, bu “Sarı bülbül” xalq mahnısına həsr edilmiş bir nümunədir. Bunu da Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında unikal hal hesab etmək olar ki, bu bir daha Elza xanımın orijinal yanaşma tərzini sübut edir.

Bəstəkarın mahnı yaradıcılığında sırf lirik, məhəbbət lirikasının ən kövrək səhifələrini təşkil edən mahnılar az deyil. Rəfiq Zəkanın sözlərinə yazılmış “Qurban verərdim” mahnısı illər boyu ən çox sevilən nümunələrdən olmuşdur. Bu mahnıda, E.İbrahimovanın yaratdığı bir sıra əsərlərdə olduğu kimi, ayrılıq mövzusu özünü qabarıq şəkildə göstərir. Mahnının ilk kupletindən bir bəndi xatırlatmaq istədik:

Mənə bircə kəlmə “can” söyləsəydin,
O bircə kəlmənə min can verərdim!
Ömrünü-gününü dərd eyləsəydin
Ömrümü-günümü dərman verərdim.
Nəhayət, mahnının nəqarətindən iki misra:
Ötən günlərimi qaytaraydılar -
Gələn günlərimi qurban verərdim!

İztirab çəkən aşiqin fəryad dolu kəlmələri bəstəkar tərəfindən ilk baxışdan sadə görünən, lakin son dərəcə ifadəli melodiya əks olunmuşdur. Tanqo ritmi burada sanki sevgi iztirabları çəkən şəxsin qəlb döyüntülərini əks etdirir, melodiya da sıçrayışların pilləvari hərəkətlə növbələşməsi isə onun öz hisslərini ram etmək cəhdlərini xatırladır.

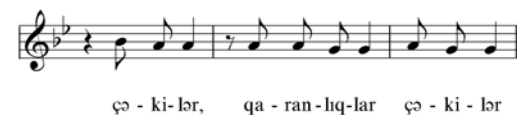
Bu mahnı musiqi tarixində iki ifa – Akif İslamzadə və Güləğa Məmmədovun interpretasiyasında yaddaşlara yazılıb. Əlbəttə, hər müğənni öz dəst-xəttini, öz yanaşma prinsipini sərgiləyir. Zənnimizcə, hər iki versiya eyni dərəcədə maraqlı və məqbuldur. A.İslamzadənin ifası daha geniş yayılmış və, onda, gizli də olsa, gənclərə xas olan çılgınlıq, indi, bu saat yaşanan hisslər duyulur. G.Məmmədovun təqdimatındakı mahnıda öz keçmişini xatırlayan müdrik, dünyagörmüş insanın artıq közərən duyğuları

canlanır. Lakin, fikrimizcə, hər iki ifaçı bəstəkarın ideyasını dinləyiciyə çatdırmağa nail olur. Bütün parametrlərə görə bu E.İbrahimovanın ən çox ifa olunan mahnılarından biridir.

“Sən yadıma düşəndə” (sözləri D.Gədəbəylinindir) ayrılıq mövzusunun başqa rakursdan açılması ilə bağlıdır. Vurğulamaq istərdik ki, bəstəkarın bir sıra mahnılarında nakam eşq, ayrılıq, sevgi həsrəti və digər bu kimi yaxın mövzulara toxunulsa da, o yaratdığı melodiyalarda qətiyyənlə özünü təkrar etmir, hər dəfə orijinal quruluşa, harmoniyaya və, əsas, mətnin musiqidə dəqiq inikasına nail olur. Vaxtilə Elmira Rəhimovanın ifa etdiyi bu sevilən mahnı xəfif vals ritmi ilə sanki dinləyicini bəstəkarın xatirələr dünyasına aparır:



Aşağı registrdə, sakit danışiq tərzində başlayan melodiya da getdikcə gərginlik artır, yüksəliş müəllifin bütün hissələrini açıqlayan kulminasiya ilə nəticələnir:



Mahnı bütövlükdə emosionallığı, ayrılıq hissənin mürəkkəb çalarlarının təsviri ilə yadda qalır.

Vals ritmində yazılmış digər lirik mahnı “Mən sənənin yanına qışda gəlirdim” adlanır. Əliağa Kürçaylının sözlərinə bəstələnmiş bu məşhur nümunə maraqlı mətni və həzin, yaddaqalan melodiyası ilə cəlb edir. Aşağıda iki kupletli mahnının ilk kupleti göstərilib:

Mən sənənin yanına qışda gəlirdim,
Çiçək axtarırdım...gəzdim hər yanı.
Hər tərəf bəyaz qar...gül-çiçək hanı,
Tapıb bir dibçəkdən axır ki, dərdim...

Sonra söylədim ki, baharda sənə
 Bir dəstə bağlaram yaz güllərindən.
 Budur, yola salıb qarlı qışı mən
 Sənin görüşünə gəlmişəm yenə.

Göründüyü kimi, mahnıda sanki kiçik bir hekayə danışılır, onun süjet xətti ikinci kupletdə də davam etdirilir. Bəstəkar ikinci kupletin son misralarını musiqidə təkrar edərək, bəndlərdəki mənanı daha qabarıq çatdırmağa çalışır və buna nail olur. Ürəyə-yatımlı, sadə quruluşlu melodiya baxmayaraq, mahnı bəsit təəssürat bağışlamır, müəllifin dərin düşüncələrinin inikası kimi səslənir. Bəstəkarın mahnılarının bəzəyi olan sekvensiyalar bu nümunədə də diqqəti cəlb edərək, melodiyanı zənginləşdirir:



Mahnı Şövkət Ələkbərovanın duyğulu ifası ilə yaddaşlara yazılsa da, sonralar da ona dönə-dönə müraciət olunub.

Əliağa Kürçaylı ilə uğurlu əməkdaşlığın digər təzahürü “Sevgilim, tut əlimdən” mahnısıdır. Bu mahnıda bəstəkarın milli musiqiyə nə qədər yaxından bələd olması bir daha öz təsdiqini tapır. İki kupletli formada yazılmış mahnının hər kupleti iki şeir bəndini özündə cəmləşdirir (bu əlamətinə görə o “Mən sənin yanına qışda gəlirdim” mahnısı ilə eynidir). Sadə quruluşa malik nümunə dörd cümlədən ibarətdir (AA1BA1).

“Gedək üzü küləyə” misrası şeirin bütün bəndlərini tamamlayır və özünəməxsus çağırış rolunu oynayır. Bu misranın təsadüf etdiyi melodik cümlələr faktiki olaraq mahnının bəstələndiyi çahargah ladının səciyyəvi kadansından ibarətdir. Ümumiyyətlə, mahnının “milli ruhu” çox qabarıq duyulur.

E.İbrahimovanın çoxsaylı mahnıları arasında fərqli melodiya, lad yönümü, faktura və ritmik quruluşa malik nümunələr var. Onların hamısının burada təhlili mümkün olmasa da, bəzi ən geniş yayılmış mahnılar üzərində dayanmaqla, onların xüsusiyyətləri haqda söhbət açmağı lazım bilmişik. Əliağa Kürçaylının sözlərinə yazılmış “Gəl barışaq” məhz belələrindəndir. Yuxarıda

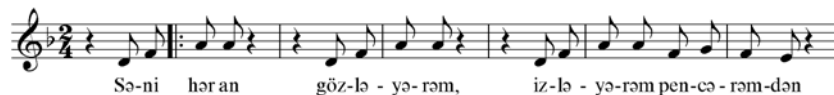
nəzərdən keçirilən bir sıra digərlərində olduğu kimi, bu mahnı da iki kupletli nəqarətsiz formadadır, hər kupletdə iki şeir bəndi səslənir. Xatırlatma məqsədilə birinci bəndi aşağıda təqdim edək:

Gözlərində yenə giley oxundu,
Mən nə dedim, ürəyinə toxundu?
Bu adətdir, aralıqda söz olar,
Gəl barışaq, niyə küsdün, niyə yar?

Kuplet sakit, təmkinli xarakterli melodiyası ilə cəlb edir. Ondən fərqli olaraq nəqarət (burada mətnin ikinci bəndi səslənir) daha emosionaldır, sanki müəllif öz hisslərini artıq aşkar büruzə verməklə ürəyini açır, öz qismətindən şikayətlənir.

Bu mahnı vaxtilə Yalçın Rzazadə və Hüseynağa Hədiyevin maraqlı ifalarında səslənmişdir. Ümumiyyətlə, hər iki müğənni Elza İbrahimovanın mahnılarına tez-tez müraciət edən ifaçılardandır. Məsələn, müxtəlif illərdə Yalçın Rzazadə Elza xanımın yuxarıda haqqında danışılan “Ağ saçlı anam” və digər mahnılarını ifa etmişdir. Hüseynağa Hədiyevə gəldikdə isə, onun interpretasiyasında “Gecələr bulaq başı” bəstəkarın ən çox sevilən və indiyədək öz tərəvətini itirməyən mahnılarındanır. Bu mahnının “Dan ulduzu” instrumental ansamblının müsəyiəti ilə səslənməsi onun təsir gücünü daha da artırmışdır. Yeri gəlmişkən, Elza İbrahimova Əməkdar incəsənət xadimi, gözəl pianoçu Gülarə Əliyeva ilə uzun illər əməkdaşlıq etmişdir. Bu əməkdaşlığın nəticəsi kimi bir sıra mahnıların uğurlu, illər boyu səsləndirilən lent yazıları ortaya çıxmışdır.

Elza xanımın nikbin ruhlu mahnıları arasında Vahid Əzizin sözlərinə yazılan “Məhribanım” xüsusi qeyd olunacaq nümunələrdəndir. Bu mahnıda təsvir edilən işıqlı, zərif, eyni zamanda şıltaq gənc qız obrazını yaradarkən, müəllif mahnını nadir hallarda təsadüf olunan tonika üçsəsliyi ilə başlayır:



Sual intonasiası yaradan bu gediş sonradan melodiya sekunda səslənmələri ilə əvəz olunur ki, bu da sıçrayışların “doldurulması” təəssüratı yaradır:



Ümumiyyətlə, mahnının melodiyası tersiya-sekunda səslənmələri üzərində qurulur. Birinci kupletin sonunda da yüksələn melodik hərəkət bir növ natamamlıq yaradır. Bir sözlə, bu mahnıda da bəstəkarın orijinal dəst-xətti özünü büruzə verir.

Beləliklə, qısa da olsa, Elza İbrahimovanın mahnı yaradıcılığına nəzər saldıq. Bəstəkarın gözəl, ifadəli melodiya malik, yaddaqalan mahnılarının yaranmasının sirri, zənnimizcə, onun böyük musiqi istedadı, peşəkar təhsili, poetik mətnin məzmun çalarlarının musiqidə dolğun, orijinal tərzdə tərənnüm edilməsindədir. Bu mahnıların musiqi dili üçün janra xas üsullar – sekvensiya gedişləri, sıçrayışlar və s. böyük ustalıqla tətbiq edilir, mətnin quruluşundan irəli gələrək, melodik ibarələrin ifadəli səslənməsinə, pauza, sezuralardan məharətlə istifadəsinə nail olunur. Bütün bu məziyyətlər Elza xanımın mahnı yaradıcılığını Azərbaycanda mahnı janrının inkişafında dəyərli səhifələrdən biri kimi qiymətləndirməyə imkan verir.

Vurğulamaq istədik ki, bəstəkarın sağlığında onun iki mahnı məcmuəsi dərc edilmişdir. Onlardan birincisi 1976-cı ildə nəşr olunmuş “Sən bir nəğmə, mən bir nəğmə”, ikincisi isə 1988-ci ildə işıq üzü görmüş “Mahnılar”dır. E.İbrahimovanın peşəkar bəstəkarlıq təhsili alması onun müxtəlif musiqi janrlarına müraciət etməsində də özünü büruzə vermişdir. Belə ki, bəstəkar vaxtilə Hüseyn Cavidin eyniadlı dramı əsasında “Afət” və Ramiz Heydərin librettosu üzrə “Yanan beşiklər” operalarını yazmışdır. Sonuncu əsər Qarabağ mövzusu ilə bağlıdır. Elza xanım həssas qəlbli bir bəstəkar idi – xalqın həyatı, onu düşündürən mövzular sənətkarın yaradıcılığında öz inikasını tapırdı. Belə ki o, iki milli qəhrəman – Salatın Əsgərova və Təbriz Xələlbəyliyə həsr olunmuş rekviymlər bəstələyib.

E.İbrahimova 2012-ci ilin fevralında Bakıda vəfat etmişdir. Onun bəstəkarlıq fəaliyyəti dövlətimiz tərəfindən də yüksək qiymətləndirilmişdir. O 1992-ci ildə Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, 2008-ci ildə isə Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adlarına, Prezident təqayüdünə layiq görülmüşdür.

Elza İbrahimovanın yaradıcılığı maraqlı tədqiqat sahəsini təşkil edir. Ümid edirik ki, gələcəkdə Azərbaycan musiqişünaslarının yeni nəsli də müəllifin əsərlərinə müraciət edərək, onların üslub xüsusiyyətləri, forma quruluşu və milli çalarlarının öyrənilməsilə bağlı yeni araşdırmalar aparacaq. Azərbaycanın və Dağıstanın Xalq artisti Elza İbrahimovanın yaradıcılığı buna layiqdir.

XXVI fəsil

SEVDA İBRAHİMOVA

(1939)



Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Sevdə İbrahimova çoxşaxəli yaradıcılığa malik sənətkar, Azərbaycan musiqisində özünəməxsus dəsti-xətti ilə seçilən bəstəkar, gözəl pianoçu və təcrübəli müəllimdir. Bütün bu sahələr S.İbrahimovanın yaradıcılığında vəhdət halında özünü göstərir.

Sevdə Mirzə qızı İbrahimova 1939-cu il noyabrın 28-də ədəbi-musiqi mühiti ilə bağlı bir ailədə dünyaya gəlmişdir. Onun atası Mirzə İbrahimov – Xalq yazıçısı, görkəmli dramaturq və ictimai xadim, anası Sara xanım – ilk professional musiqi təhsili almış azərbaycanlı pianoçu qadınlardan biri, ana babası Qurban Pirimov – Azərbaycan milli musiqi ifaçılığı tarixində bütöv bir mərhələ yaratmış professional tarzən olmuşdur.

Sevdə xanım çox sonralar yetişdiyi mühiti belə səciyyələndirmişdir: “Nə yaxşı ki, mənim dünyaya göz açdığım zamandan, bizim evdə böyük sənətkarlar, dünya sənət inciləri haqqında sözlü-musiqili ab-hava olub... Anam, atam və babamın əziz simaları, onların öz sənətlərinə vurğunluğu, onların Vətən torpağına,

xalqına bağlılığı, onların səmimiyyəti, mərdliyi və gözəl əməlləri mənim qəlbimdə həmişə yaşayır... Mənim musiqi sənətinə bağlılığım və bu sənətə böyük məhəbbət hissi, doğmalarımla bərabər, mənim əziz və unudulmaz müəllimlərimin böyük əməyi və təkrar olunmaz şəxsiyyətləri ilə bağlıdır".¹

Belə bir mühit, təbii ki, Sevdə İbrahimovanın gələcək taleyinin müəyyənəlməsi üçün bünövrə olmuş, onun sənət seçiminə də təsir etmişdir. S.İbrahimova həm pianoçu, həm də bəstəkar kimi professional təhsil almışdır.

O, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində xüsusi istedadlı uşaqlar üçün onillik musiqi məktəbində oxuyarkən, öz məharətli çıxışları ilə diqqəti cəlb etmişdi. Onun haqqında dövrü mətbuatda ilk yazılar da S.İbrahimovanın məktəb illərinə təsadüf edir. Kiçik yaşlarından o, pianoçu kimi həm məktəbdaxili, həm də açıq konsertlərdə iştirak edir, həmçinin ilk bəstəkarlıq işlərini musiqi ictimaiyyətinə təqdim edirdi.

Məktəbi bitirdikdən sonra S.İbrahimova Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının iki fakültəsində təhsil almış, fortepiano ixtisası üzrə professor Mayor Brennerin (1962), bəstəkarlıq ixtisası üzrə Qara Qarayevin (1964) sinfini bitirmişdir. Bu görkəmli şəxsiyyətlərlə yaradıcılıq ünsiyyəti onun dünyagörüşünün formalaşmasına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir.

Azərbaycan mədəniyyətinin və musiqi təhsilinin inkişafında xüsusi iz qoymuş bu iki şəxsiyyətin – həm böyük bəstəkar, pedaqoq və ictimai xadim, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni yol açmış, özünəməxsus musiqi yaradıcılıq məktəbi yaratmış Qara Qarayevin, həm də görkəmli pianoçu və pedaqoq Azərbaycanda pianoçu kadrların yetişdirilməsində, ifaçılıq mədəniyyətinin inkişafında böyük rolu olmuş Mayor Brennerin Sevdə İbrahimovanın sənət taleyində, məhz bəstəkar-pianoçu-pedaqoq kimi yetişməsində, onun yaradıcılıq nailiyyətləri qazanmasında böyük rolu olmuşdur. O, müəllimlərindən sənətin sirlərini öyrənmiş, o cümlədən, onların pedaqoji prinsiplərini də-

¹ İbrahimova S. Əziz müəllimim. // Forte-piano ifaçılığının və pedaqogikasının aktual problemləri. Elmi və metodik əsərlərin məcmuəsi. Mayor Brennerin 100 illiyinə həsr olunur. – Bakı: Adiloğlu, 2008, s. 15-18.

rindən mənimsəmiş və öz yaradıcılıq təcrübəsində uğurla davam etdirmişdir.

S.İbrahimova təhsil illərini, müəllimlərini hər zaman böyük ehtiramla xatırlayır. O, istedadı, zəhmətkeşliyi, özünə qarşı tələbkərliliyi ilə müəllimlərinin hörmətini qazanmışdı. S.İbrahimova öz yaradıcılığında müəlliminin təsirini önə çəkərək yazır: “Q.Qarayevin mənim yaradıcılığında böyük rolu olub. Belə ki, mən konservatoriyanı həm pianoçu kimi, həm də bəstəkar kimi bitirmişəm. Fortepiano əsərlərinə daha çox üstünlük verirəm. Diplom işim də fortepiano ilə simfonik orkestr üçün Poema olub. Lakin konservatoriyanı bitirdikdən sonra o, mənə dedi ki, vokal musiqiyə də diqqət yetirim. O, məni opera yazmağa həvəsləndirdi. Onun bir sözü yaddaşıma həkk olunub. O dedi ki, “Sənin qanında Qurban Pirimovun genləri var, əminəm ki, bu janrın öhdəsindən gələrsən”. Beləliklə, Qara müəllimin sözü ilə mən “Həqiqət üzüyü” operasını yazdım, kantata janrında işlədim. Daha sonralar isə, babam Qurban Pirimovun xatirəsinə tar üçün əsərlər bəstələdim. Ancaq bu meyili ilk görən və məni bu səmtə yönəldən Qara Qarayev oldu”.¹

S.İbrahimova məhz Q.Qarayev məktəbinin nümayəndəsi kimi sənətə gəlmiş, öz yaradıcılığında müəlliminin tövsiyələrinə sadıq qalmış, onun ənənələrini davam etdirməyə çalışmış və bunun sayəsində musiqi üslubunu təkmilləşdirmiş, bəstəkarlıq yazı texnikasını cilalamış, yaradıcılıq prinsiplərini müəyyənləşdirmişdir.

S.İbrahimovanın konservatoriyanı bitirərkən diplom işi kimi təqdim etdiyi fortepiano ilə simfonik orkestr üçün “Poema”-sını Dövlət imtahan komissiyası yüksək qiymətləndirmişdi.

1965-ci ildə Bakıda keçirilən “Zaqafqaziya baharı” festivalında S.İbrahimovanın “Poema”-sı musiqi forumunun iştirakçılarına təqdim edilir: solist-müəllif, dirijor Çingiz Hacıbəyov idi.

“Poema”-nı yüksək qiymətləndirən Qara Qarayev “Bakinskiy raboçiy” qəzetində çıxmış “Debütantlar” məqaləsində yazırdı: “Bu gün Sevda İbrahimova – yaxşı zövqə malik, istedadlı bəstəkar olaraq, aləti həssaslıqla duymaq qabiliyyətini nümayiş etdirə bilir. Sevda lirik obrazlara meyil edir. Onun Poeması – kökü

¹ Qara Qarayevin portret cizgiləri // Musiqi Dünyası. – 2003, № 1-2 (15), s. 31-39

milli musiqi ilə bağlı olan birhissəli lirik-qəhrəmani məzmunlu konsertdir”¹.

Göründüyü kimi, böyük bəstəkar “Poema” kimi yazılmış bu əsəri “Konsert” adlandırmışdır ki, bu da əsərin konsert janrına məxsus xüsusiyyətləri özündə əks etdirməsi ilə bağlı idi.

Əsəri eşidən keçmiş SSRİ-nin musiqi ictimaiyyəti gənc bəstəkarın istedadını dəyərləndirirlər. Bu baxımdan görkəmli bəstəkar, SSRİ Xalq artisti Qaziza Jubanovanın mətbuat səhifələrində sözlərini xatırladaq: “Sevda İbrahimovanın “Poema”-sı dinləyicilərə xoş təsir göstərdi. Bu lirik əsər incə və gözəl cizgilərlə zəngindir. Xüsusilə fortepiano partiyası diqqətəlayiqdir. Gənc müəllifə arzu edək ki, gələcəkdə də yaradıcılıq palitrasını parlaq obrazlarla rəvnəqləndirsin”.²

S.İbrahimova müstəqil yaradıcılığa qədəm qoyduğu vaxtlardan – 1966-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvlüyünə qəbul olunub, respublikanın musiqi həyatında fəal iştirak edib. Onun müxtəlif janrlı və rəngarəng məzmunlu əsərləri müntəzəm olaraq, konsert salonlarında, Bəstəkarlar İttifaqının tədbirlərində, müəllif konsertlərində, həmçinin xarici ölkələrdə və keçmiş sovet məkanında səslənib, həmişə də musiqi ictimaiyyətinin yüksək rəyini və dinləyici auditoriyasının alqışlarını qazanıb.

Görkəmli bəstəkar Tofiq Quliyev S.İbrahimovanın yaradıcılığını belə səciyyələndirmişdir: “Sevda İbrahimovanın yaradıcılıq mövqeyinin əsasını xalq musiqisinə və klassikaya arxalanıb müasir musiqi dili, professionalizm və yeni yollar axtarışında olması təşkil edir. Xalq musiqisinə məhəbbət hələ uşaqlıq yaşlarından Sevdanın iliyinə, qanına hopmuşdur. Musiqi folkloruna dərinlən bələdlilik onun əsərlərinə milli xarakter verir. Digər tərəfdən, Sevda hansı janrda yazırsa-yazsın, o, öz musiqisini müasirlərinin duyğu və düşüncəsi ilə zənginləşdirir. Ona görə də bu əsərlərin forma bitkinliyini məzmun keyfiyyəti tamamlayır. Xalq üslubunun ən yeni prinsiplərinin üzvi əlaqəsi Sevda İbrahimovanın əsərlərinə xüsusi məna və inandırıcılıq gətirir... Əgər

¹ Караев К. Дебютанты // Бакинский рабочий. – 1965, 4 июня

² Жубанова Г. Прекрасные произведения // Коммунист. – 1965, 6 июня

istedadlı bəstəkarın yaradıcılığına bütövlükdə nəzər salsaq, ondakı başlıca keyfiyyəti səmimilikdə və musiqiyə fanatikcəsinə vurgunluqda görürük”.¹

1964-cü ildən S.İbrahimova Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmağa başlayır.

Sevda İbrahimovanın həyatının müəyyən bir dövrü Əlcəzairlə bağlı olub. 1968-70-ci illərdə o, həyat yoldaşı Arif Həsənovun işi ilə əlaqədar olaraq, ikiillik ezamiyyət zamanı Sevda xanım da öz sənəti ilə bu ölkənin mədəni həyatına qatılıb. Buradakı mədəniyyət mərkəzində ərəb uşaqları ilə məşğul olaraq, onların çox maraqlı konsert proqramlarını hazırlayıb. Özü Azərbaycan xalq rəqs aranjimanları ilə çıxış edib. Həmin konsert proqramları həttə geniş ictimaiyyətin nəzər-diqqətini cəlb etmiş, bu tədbirlər mətbuatda da işıqlandırılmışdır. Bu ölkədən aldığı təəssüratlarını isə o, “Əlcəzair lövhələri” süitasında təcəssüm etdirmişdir.

Vətənə qayıtdıqdan sonra, Sevda xanım yaradıcılıq, ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətini davam etdirir, yeni-yeni əsərlər üzərində işləyir.

Taleyni Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) ilə bağlayan Sevda xanım bu ali musiqi təhsili ocağında müəllimlikdən professor vəzifəsinə kimi (1989-cu ildə dosent, 1994-cü ildə professor) yüksəlmişdir. O, uzun illər ərzində “Metodika və pedaqoji hazırlıq” kafedrasının müdiri kimi gənc musiqiçi kadrların yetişməsində səmərəli fəaliyyət göstərmişdir.

S.İbrahimova özünə və sənətinə qarşı çox tələbkar bir insandır. Bu keyfiyyəti o, öz tələbələrinə də aşılamışdır. Hazırda respublikamızda və onun hüduqlarından kənarda çalışan bir çox pianoçuların məhz müəllim kimi formalaşmasında Sevda İbrahimovanın və onun rəhbərlik etdiyi kafedranın professor-müəllim heyətinin rolu böyükdür.

Sevda İbrahimova Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı xidmətlərinə görə 1989-cu ildə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, 2005-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüşdür.

¹ Quliyev T. Səmimilik // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1984, 27 yanvar

Sevda xanım öz sanballı əsərləri ilə, çoxcəhətli fəaliyyəti ilə xalqımızın məhəbbətini qazanmışdır. S.İbrahimovanın əsərləri Amerikada və Avropada – Almaniyada, Fransada, İsveçdə, Türkiyədə və başqa ölkələrdə də uğurla səsləndirilir.

Onun yaradıcılıq irsi bir çox musiqi janrları ilə – opera, kantata, instrumental, vokal və s. əsərlərlə zəngindir.

Fortepiano musiqisinə S.İbrahimova böyük diqqət yetirmişdir. Burada xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır ki, Sevda İbrahimova yaradıcılığını pedaqoji fəaliyyəti ilə əlaqələndirən bir bəstəkar və bir pianoçu kimi öz əsərlərinin gözəl təfsirçisidir. Bununla yanaşı, onun fortepiano pyesləri bir sıra görkəmli pianoçuların repertuarında özünə layiqli yer tutmuşdur. Eyni zamanda, bu əsərlər xüsusilə gənc pianoçuların tədris proqramlarında mühüm yer tutur. Onun fortepiano pyesləri gənc musiqiçi kadrların yetişməsində böyük rol oynayır. Bu əsərlər uşaq musiqi məktəblərinin proqramına daxil olmuş və konsertlərdə gənc musiqiçilər tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunur.

Bəstəkarın yaradıcılığı ilə pedaqoji fəaliyyətinin sıx bağlılığını nümayiş etdirən bu əsərlər həm də S.İbrahimovanın yaradıcılığında uşaq mövzusunun bir istiqamət kimi formalaşmasına təkan vermişdir. Musiqişünas-alim, Əməkdar incəsənət xadimi, professor İmruz Əfəndiyeva “Sevda İbrahimovanın yaradıcılığında uşaq musiqisi” monoqrafiyasında yazır ki, S.İbrahimova “uşaq musiqisi sahəsinə özünəməxsus intonasiası ilə daxil olaraq, Azərbaycan uşaq musiqisinin inkişafına bənzərsiz töhfələr bəxş etmişdir, bununla o, bu sahədə A.Zeynallının, Q.Qarayevin, S.Rüstəmovun, F.Əmirovun, V.Adıgözəlovun, O.Zülfüqarovun və başqa bəstəkarların canlı ənənələrini davam etdirmişdir”¹.

Bəstəkarın fortepiano əsərləri musiqi dilinin xüsusiyyətlərinə görə çox parlaq və rəngarəngdir. Ünvanlandığı auditoriyadan asılı olmayaraq, onlarda həqiqətən də Sevda İbrahimovanın bəstəkar təxəyyülü və müəllim səriştəsi qovuşmuşdur. Buna görə də bu əsərlər həm yeni gələn gənc pianoçulara bədii-texniki imkan-

¹ Эфендиева И. Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой. – Баку: Элм, 2003, 64 с.

larını nümayiş etdirməyə imkan verir, eyni zamanda, onların pe-
daqoji təcrübəsində gözəl örnəyə çevrilir.

S.İbrahimova kiçik miniatürlərdən başlayaraq, irihəcmli əsərlərə kimi müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələmişdir. O, “Uşaq lövhələri”, “Etüdlər”, “Əhval-ruhiyyələr”, “Muğam sədələri”, “Azərbaycan təranələri”, “Məhəbbət işığı” kimi miniatür səpkili silsilə pyeslərin, fortepiano və orkestr üçün dörd “Konsert”, fortepiano və simli orkestr üçün “Konsertino”, “Fantaziya” kimi irihəcmli əsərlərin müəllifidir.

Fortepiano üçün əsərləri

S.İbrahimovanın fortepiano üçün əsərləri sırasında xüsusi yer tutan incə, cazibədar, psixoloji pyeslərdən ibarət “Əhval-ruhiyyələr” silsiləsi əsərin ilk ifaçısı olan pianoçu, Xalq artisti, professor Zöhrab Adıgözləzadənin konsert proqramlarında daim səslənirdi. Digər pianoçular da bu pyeslər silsiləsinə müraciət edərək, onu böyük zövqlə təfsir edirlər. Hətta bu silsilə – Moskvanın “Sovetski kompozitor” nəşriyyatında çap olunmuş, keçmiş SSRİ-nin respublikalarında yayılmışdır.

“Əhval-ruhiyyə” silsiləsi iki dəftərdə cəmlənmiş iyirmi dörd pyesdən ibarətdir. “Əhval-ruhiyyələr”in hər biri insan ovqatının müəyyən anları ilə əlaqədar qələmə alınmışdır. Bu silsilə təzadlı xarakterə malik pyeslərin ardıcılışması əsasında qurulmuşdur.

Tədqiqatçı T.Seyidovun yazdığına görə, onları birləşdirən əsas cəhət fortepiano ifaçılığı üçün vacib olan konsert üslubudur ki, bu da silsilənin tam halda qavranılmasına kömək edir. Bəstəkar sadə iki və ya üçhissəli forma quruluşuna malik miniatür pyeslərin timsalında xarakterinə görə rəngarəng və musiqi dilinə görə müxtəlif olan pyeslərdən ibarət silsilə yaratmışdır.¹

Bu silsilədəki pyeslərin bir hissəsi lirik, bəzən qəmli xarakterli olub, incə, zərif obrazların təəcəssümüdürsə, digər pyeslər daha gümrah, oynaq olub, bəzi halda tokkatanı xatırladır.

¹ Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. — Баку, 2006, с. 193.

Üçüncü qrup pyeslər üçün dərin hiss və həyəcanların təcəssümü xarakterikdir, bu pyeslərdə bəstəkar registr kontrastlığından geniş istifadə edərək, gərgin drammatizmi əks etdirməyə çalışır. Bu kimi pyeslərdə fəlsəfi düşüncə tərzini özünü büruzə verir. Dördüncü qrup pyeslər isə skersosayağı olub, yüngül, eyni zamanda, enerjili ifadə tərzinə malikdir.

“Azərbaycan təranələri” silsiləsi xalq mahnı və təsniflərinin mövzuları əsasında fortepiano üçün 15 pyesdən ibarətdir. Bu pyeslərin xarakteri, musiqi dilinin xüsusiyyətləri öz ilkin mənbəyinə çox yaxın olub, bəstəkarın musiqi üslubunun əsas xüsusiyyətini, xalq musiqi irsinə dərin tellərlə bağlılığını nümayiş etdirir.

Sevda İbrahimovanın “Xüsusi pədaqoji hazırlıq kursu üzrə Müntəxəbat”ı müxtəlif yaş həddinə mənsub musiqiçilər üçün nəzərdə tutulmuş proqramlı pyeslərdən və silsilələrdən – “Uşaq lövhələri”, “Muğam sədələri” və s. ibarətdir. Burada bəstəkar pyeslərin məzmunu və təsviri xarakterindən irəli gələrək, melodik, ritmik, harmonik, dinamik vasitələrdən bacarıqla istifadə etmiş, müəyyən bir surətin, əşyanın, hadisənin canlandırılmasına, heyvanların, quşların hərəkətinin və səslərinin təqlid edilməsinə, təsirli obrazlar yaradılmasına nail olmuşdur.

Müntəxəbatda daxil edilmiş metodik tövsiyələrində müəllif yazır: “Hər şeydən əvvəl silsiləni ifa edən şagirdin qarşısında duran bədii vəzifələr pyeslərin adlarından irəli gəlir. Bunlar həm obrazlı pyeslər, həm janr lövhələri, həm də uşağın əhval-ruhiyyəsinə səciyyəvləndirən pyeslərdir... “Uşaq lövhələri” silsiləsi şagirdlərdə milli məqam hissiyyəti yaradır, onları polifonik təfəkkürə alışdırır, daha vacibi isə, uşaqlara obrazlı düşünməyi öyrədir”¹.

Bu baxımdan “Muğam sədələri” silsiləsi xüsusilə diqqətəlayiqdir. Silsiləyə Azərbaycan məqamları əsasında yazılmış yeddi pyes daxildir. Bəstəkar məqam quruluşlarından istifadə edərək yaratdığı bu pyeslərə proqramlı adlar vermişdir: “Əziz anama” – segah, “Oyun” – şüştər, “Xahiş” – hümayun, “Mərd olaq” – çahargah, “Lirik mahnı” – bayatı-şiraz, “Cəsur dost” – rast, “Unu-

¹ İbrahimova S. Xüsusi pədaqoji hazırlıq kursu üzrə müntəxəbat. – Bakı: Adiloğlu, 2008, s. 215.

dulmaz vətən” – şur məqamı əsasında yazılmışdır. Pyeslər xarakterinə görə təzadlıq prinsipi ilə ardıcılışır: lirik əhval-ruhiyyəli pyesləri gümrah xarakterli pyeslər əvəz edir.

Hər pyesin əvvəlində həmin məqamların kadensiyasının verilməsi də diqqətəlayiq bir cəhətdir; müəllif bu kadensiyaları “Segah sədası”, “Rast sədası”, “Şur sədası” və s. adlandırır. Qeyd etmək lazımdır ki, bunlar məhz muğam melodiyaqlarının quruluşunda ən yaddaqalan özləklər olub, onun əsaslandığı məqamın tonikası ətrafında qurulan və onun intonasiya xüsusiyyətlərini qabarıq əks etdirən ifadəli musiqi düzümüdür. Bəstəkar yaratdığı pyesin mövzu əsası kimi bu özləklərdən istifadə edir, belə ki, pyeslər bu melodik quruluşlara əsaslanaraq, onların müxtəlif şəkildə inkişaf etdirilməsinə əsaslanır.

Nümunə üçün, “Şur sədası” əsasında bəstələnmiş “Unudulmaz vətən” pyesini göstərək:

The image shows a musical score for a piece titled "Şur sədası" (Shur Seda). The score is written in 4/4 time and features a melody in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "p espress." (piano, expressive) and "mf" (mezzo-forte). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one sharp (F#).

Pyeslərin fakturası şəffafdır, müşayiətdə ostinat fon geniş tətbiq olunur. Melodiyanın harmonik fonu onun quruluşu və məqam əsası ilə sıx bağlıdır və pyesin məzmununun açılmasına yönəldilmişdir.

S.İbrahimova milli məqamların təsəvvürlərdə kök salmış ənənəvi emosional təsirini özünəməxsus tərzdə şərh edərək, yaratdığı obrazların əhval-ruhiyyəsini, xarakterini, hərəkətlərini canlandırmağa çalışmışdır.

S.İbrahimova fortepiano üçün Birinci Konsertini 1978-ci ildə bəstələmişdir. Konsertin musiqi obrazları uşaq dünyası ilə bağlıdır. 1984-cü ildə meydana gələn S.İbrahimovanın 2 saylı fortepiano Konserti Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında konsert janrının inkişafının ən bariz nümunəsidir. Hər iki Konsert ilk dəfə müəllifin təfsirində musiqi ictimaiyyətinə təqdim olunub.

S.İbrahimovanın 3 saylı Konserti 1993-cü ildə bəstələnmişdir, birhissəlidir. Əsər ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda pianoçu Teymur Şəmsiyevin ifasında dirijor Nazim Rzayevin idarəsilə kamera orkestrinin müşayiətilə səsləndirilmişdir.

S.İbrahimovanın 4 saylı fortepiano Konserti isə 2009-cu ildə bəstələnmişdir, birhissəlidir. Konsert ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Musiqi festivalında ifa olunmuşdur. Konserti dirijor Əyyub Quliyevin rəhbərlik etdiyi Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiətilə pianoçu Murad Adıgözəlzadə səsləndirmişdir. Konsertə yazılan annotasiyada deyilir: “Yaradıcılığında piano musiqisinə geniş yer verən bəstəkarın bu əsərinin qayəsini insan həyatının müxtəlif çalarları – acılı, şirinli günləri təşkil edir. Artıq kamil bir sənətkarın həyatı, bir kino lenti kimi həyatı kənardan seyr etməsi əsərin əsas ideyasını təşkil edir. Əsərdə muğam intonasionaları, aşiq musiqisi ritmləri və havacatları hiss olunur”.¹

S.İbrahimovanın “Konsertino” əsəri isə ilk dəfə bəstəkarın yubiley müəllif konsertində səsləndirildi. Bu əsər həm də 1984-cü ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultayının proqramına da daxil edilmişdi. “Konsertino” – onun ilk ifaçısı, Beynəlxalq müsabiqə laureatı, pianoçu Murad Adıgözəlzadəyə həsr olunmuşdur. Bəstəkarın fortepiano və kamera orkestri üçün yazdığı “Fantaziya” da (1985) birhissəli konsert kompozisiyaları xəttini davam etdirir.

S.İbrahimovanın fortepiano üçün irihəcmli əsərlərinin ifaçılıq tərkibi və kompozisiya quruluşu müxtəlifdir. Forteplano və simfonik orkestr üçün “Poema”-sı birhissəli kompozisiya quruluşu daxilində klassik konsert cizgilərini özündə cəmləşdirir. Bi-

¹ Azərbaycan bəstəkarlarının VIII qurultayı. Qurultayın gündəliyi. – Bakı, 2007.

rinci və Dördüncü Konsertlər ənənəvi olaraq, solist və simfonik orkestr üçün, İkinci və Üçüncü konsertlər kamera orkestrinin müşayiəti üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Birinci və İkinci konsertlər klassik formalı üç hissədən ibarət əsərlərdir. Üçüncü və Dördüncü Konsertlər isə birhissəlidir. Fortepiano və simli orkestr üçün “Konsertino” da birhissəli quruluşa malikdir. Müəllif burada klassik sonata alleqrosu, rondo və üçhissəli formalardan istifadə edərək, maraqlı kompozisiyalar yaratmağa nail olmuşdur. Bu baxımdan hər bir adı çəkilən əsərin quruluşu fərdi cizgilərə malikdir.

S.İbrahimovanın konsertlərində bu janrın əsas xüsusiyyəti olan solistlə orkestrinin “yarışı” öz qabarıq əksini tapır. Əsərlərin ifaçılıq keyfiyyətləri, pianoçuluq üslubu, parlaq, virtuoz musiqi mövzuları, lirik səhifələri, müasir bəstəkarlıq yazısının texniki ifadə vasitələrindən istifadə olduqca diqqətəlayiqdir. Eyni zamanda, bəstəkarın xalq musiqisi xüsusiyyətlərindən bacarıqla istifadə etməsi xüsusi qeyd olunmalıdır. Müəllifin ilk növbədə, xalq mahnılarından və muğamdan bəhrələndiyi özünü qabarıq göstərir. Həmçinin, bəstəkar aşiq musiqisinin köklərinə, onun instrumental ifaçılıq xüsusiyyətlərinə də müraciət etmişdir. Buna misal olaraq, Birinci konsertdə “Laçın”, İkinci konsertdə “Çal, oyna”, “Qubanın ağ alması” kimi xalq mahnılarından istifadə olunmasını qeyd etmək olar. Xalq melodiyasını yaradıcılıqla öz təfəkkür süzgəcindən keçirən bəstəkar onun işlənilməsinə sərbəstliklə yanaşmışdır. Məsələn, Birinci konsertdə “Laçın” mahnısının ayrı-ayrı melodik intonasiyaları konsertin partiturasında solistin və orkestrin partiyalarında təzahür edir, bir növ dialog tipli hərəkət xətti əmələ gəlir.



Konsert janrının ən parlaq tərkib hissəsi olan və alətin bədii-texniki imkanlarının nümayişi üçün ifaçıya geniş meydan açan solo kadensiyalarda əsasən muğam intonasiyalarından və quruluş inkişaf qanunauyğunluqlarından istifadə olunması öz əksini tapır.

Məsələn, İkinci fortepiano konsertinin kadensiyası bəstəkarın yaradıcı təxəyyülünün məhsulu olaraq, muğam improvizasiyası üslubunda qurulmuşdur. Bəstəkar muğamın intonasiya xüsusiyyətlərini dərinlən dərk edərək, onları yaradıcılıqla mənimsəmiş, fortepiano alətinin bədii-texniki imkanlarına uyğunlaşdırmışdır.



S.İbrahimovanın konsert janrında yazdığı əsərlər fortepiano musiqi ədəbiyyatında özünəməxsus yer tutmuşdur.

İnstrumental musiqi

S.İbrahimovanın yaradıcılığında instrumental musiqi sahəsi digər alətlər üçün yazılmış əsərlərlə də təmsil olunmuşdur. Bunlardan tar ilə kamera orkestri üçün “Xatirə” poeması, kamera or-

kestri üçün “Vətən düşüncələri”, tar və kamera orkestri üçün “Sənin üçün darıxıram, Şuşam”, violin və kamera orkestri üçün “Dünya bir pəncərədir” poeması, violonçel və fortepiano üçün “Əzizlərimin xatirəsinə” və s. əsərlərini qeyd edə bilərik.

Bu əsərlərdə də bəstəkarın musiqi üslubunun əsas xüsusiyyətləri – janrından və həcmindən asılı olmayaraq, məzmunun dərinə işlənilməsi və kompozisiya quruluşu ilə üzvi bağlılıq, musiqi dilinin milli cizgilərinin qabarıq təzahür etməsi özünü göstərir. Bəstəkar əgər fortepiano miniatürlərində insanın duyğularını, qəlbin döyüntülərini əks etdirməyə çalışırsa, irihəcmli instrumental əsərlərində o, daha böyük, ictimai əhəmiyyətli mövzulara toxunur: burada bəstəkarın özünün şəxsi hisslərindən tutmuş xalqın həyatında baş verən hadisələrə münasibətinə qədər, şəffaf lirikadan – gərgin dramatikliyə, fəlsəfi düşüncədən – ictimai etiraz dalğalarına qədər müxtəlif çalarlar öz əksini tapmışdır.

Xüsusilə S.İbrahimovanın babası Qurban Pirimova həsr etdiyi əsərləri qeyd etməliyik. Məhz bu əsərlərdə S.İbrahimova tar alətinə müraciət edərək, ondan simli orkestrin və müxtəlif tərkibli ansamblarda tərkibində istifadə etmişdir.

Bunlardan tar ilə kamera orkestri üçün “Xatirə” poeması 1982-ci ildə görkəmli tarzənin 100 illiyi münasibətilə keçirilən yubiley gecəsində Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin müşayiətilə (dirijor Nazim Rzayev) Xalq artisti, tarzən Ramiz Quliyevin ifasında böyük yaradıcılıq şövqü ilə səslənmişdir.

Bəstəkar əsərdə Qurban Pirimovun ifa üslubuna xas olan cəhətləri ön plana çəkməyə çalışmışdır. Bu baxımdan solist Ramiz Quliyevin ifaçılıq təfsiri də böyük əhəmiyyətə malik olmuşdur. R.Zöhrabovun yazdığı kimi, ifaçı “bu yerdə çox düzgün olaraq, Q.Pirimovun muğam ifaçılıq məziyyətlərinə əsaslanır, necə deyirlər, onun “Segah barmaqlarını” təqlid edir. Eyni zamanda, ifa zamanı R.Quliyevin fərdi yaradıcılığına məxsus incə “barmaqlarını” da müşahidə etmək çətin deyildir. Q.Pirimov ifaçılıq üslubu ilə R.Quliyev ifaçılıq manerasının sintezi məhz əsərə xüsusi rəvnəq verir”¹. Bu, bir daha sübut edir ki, bəstəkar əsərinin ide-

¹ Zöhrabov R. “Xatirə” poeması // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1982, 8 yanvar.

ya əsasında, onun konseptual həllində, məhz ifaçılıq ənənəsinin işıqlandırılması prinsipinə əsaslanır.

Burada müəyyən mənada, muğam ifaçılıq ənənəsinin bəstəkar yaradıcılığında qorunub saxlanması təzahür edir.

Tədqiqatçı H.Yusifovanın qeyd etdiyi kimi, “əgər bəstəkar ifaçının ifa manerasını, ifa üslubunu əsas kimi qəbul edib, onu öz əsərində ideya kimi götürürsə, onda tam mənada qeyd etmək olar ki, əsərin əsasında ifaçılıq ənənəsinə müraciət edilib və bu problemin həllinə çox böyük cəhd olunmuşdur. Digər tərəfdən, əsərin ifaçısı olan R.Quliyevin də dəst-xətti təsdiq olunur və bilavasitə onun interpretasiyasında əsər öz ifa həllini tapır”.¹

Əsərdə müəllifin muğamdan yaradıcı surətdə istifadəsi bəstəkarın muğamı dərinlən bilməsindən və Qurban Pirimov kimi muğam ustadının ifaçılıq ənənəsini təcəssüm etdirməsindən irəli gəlir.

Əsərdə simli orkestrin müşayiətilə tar musiqi alətinin solo ifası da məhz buna xidmət edir. Burada bəstəkar tar alətinin texniki və bədii imkanlarını yaxşı bilməsi üzə çıxır ki, bu da əsərin fakturasında və səslənmə üslubunda özünü qabarıq büruzə verir. Xüsusilə virtuoz xarakterli solo-kadensiyada bu cəhət üzə çıxır.

Əsərin forma quruluşunda muğam qanunauyğunluğu, dəstgah formasının cizgiləri öz əksini tapır. Poemada bəstəkar babası Q.Pirimovun bir melodiyasından, onun ifa təfsirindən aldığı Segah muğam dəstgahının improvizə səciyyəli bitkin musiqi cümlələrindən özünəməxsus bir zövqlə, səriştə ilə istifadə etmişdir.

Sonrakı illərdə S.İbrahimova bu mövzuya bir daha qayıdaraq, “Qurbansız qalan tarım” adlı kompozisiyasını yaratmışdır ki, bu da Qurban Pirimovun xatirəsinə ithaf olunmuşdur. Əsər 2000-ci ildə bəstələnmişdir, tarın, vokalın və simli orkestrin ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur (solist Xalq artisti Ramiz Quliyev). Əsərdə İslam Səfərlinin sözlərindən istifadə edilmişdir.

“Qurbansız qalan tarım” kompozisiyasında tar aparıcı rol oynasa da, vokalın və simli orkestrin uzlaşdırılması əsərin orkestrləşdirməsinə maraqlı xüsusiyyətlər aşılamışdır. Bununla belə,

¹ Yusifova H. Sevdə İbrahimova “Poema-xatirə” // Musiqi dünyası. – 2007, № 1-2, s. 141.

əsərdə tarın əhəmiyyətli rolu müəllifin yaradıcılıq məqsədindən irəli gəlir. Bəstəkar bu alətin bədii-texniki imkanlarından və tembrinin “oxunaqlı” olmağından istifadə etmişdir .¹

Tarın spesifik ifa tərzilə vokal ifadənin özünəməxsus şəkildə uzlaşdırılması prinsipi orijinal xarakter daşıyır. Bu baxımdan əsərin əsas obrazının ifadəsində belə melodik xəttin səslənməsi müstəsna rol oynamışdır.

İfadə tərzinə görə əsər klassik və milli musiqi baxımından vahid obrazın açılmasına xidmət edir. Bu kimi birləşmə prinsipi ilə bəstəkar müxtəlif ifa tərzinə, texniki və tembr xüsusiyyətinə malik olan alətlərin vahid partitura daxilində ifadəsini yaratmışdır.

Onu da qeyd etmək ki, bütün bu əsərlərdə Sevdə xanımın ailəsinə bağlılığı qırmızı xətlə keçir.

2003-cü ildə Amerikada Oksford kamera orkestri S.İbrahimovanın “Dünya bir pəncərədir” əsərini səsləndirdi. Violin və kamera orkestri üçün yazılmış əsəri Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Zəhra Quliyeva böyük ilhamla ifa etmişdir. Dirijor Rikardo Averbaxın zövqü və dərin duyumu əsərin ifasını daha da təsirli etmişdir. 2008-ci ildə o, Bakıya gəlmiş və bu əsəri Zəhra Quliyeva ilə böyük müvəffəqiyyətlə ifa etmişdir.

Rikardo Averbaxın müsahibəsində söylədiyi bir fikir, zənnimizcə, həm əsərin qayəsini, həm də emosional gücünü çox gözəl ifadə edir: “Mən qəlbləri danışdırmağa məcbur edən musiqini ifa edirəm”².

Sevdə İbrahimovanın “Əzizlərimin xatirəsinə” silsiləsi də bu qəbildəndir. Əsər 2005-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 70 illik yubileyinə həsr olunmuş kamera musiqisi festivalında ilk dəfə səslənmişdir. Violonçel və piano üçün yazılmış əsəri Eldar İsgəndərov (violonçel), Kəmalə Neymanova (piano) ifa etmişdir.

S.İbrahimovanın violonçel və fortepiano üçün silsiləsi bəstəkarın yaşadığı kədərli anların, doğma adamlarının itkisindən doğan qəmli, həyəcanlı duyğuların əks-sədasını, insan qəlbinin sı-

¹ Yusifova H. Sevdə İbrahimova “Qurbansız qalan tarım” // Musiqi dünyası. – 2008, № 1-2, s. 108.

² Кенгерлинская Т. Рикардо Авербах: “Я исполняю музыку, которая заставляет разговаривать сердце с сердцем” // Зеркало. - 2008, 20 ноября

zıltılarını əks etdirən bir əsərdir. Öz yaradıcılıq prinsiplərinə sadıq qalan bəstəkarın “Əzizlərimin xatirəsinə” əsərindəki məsum-lirik hüznü əhval-ruhiyyə musiqinin əsas obrazlı-məzmununun qayəsidir. Violonçelin insan qəlbinə sirayət edən mövzuları, violonçel və fortepiano dialoqu ifaçılar tərəfindən də yüksək sənətkarlıqla təfsir olundu. Bu əsər musiqi ictimaiyyəti tərəfindən müsbət rəylərlə qarşılandı.

S.İbrahimovanın “Vətən şəhidlərinə” kantatası Mirvarid Dilbazinin və Mirzə İbrahimovun sözlərinə solo soprano, bariton və orkestr üçün bəstələnmişdir. Orkestrin tərkibinə simli kvintet, qoboy, saz və fortepiano daxildir. Kantatanın musiqisi dərin kədər və hüznə aşılanmışdır. Xalqımızın tarixinə qanla yazılmış faciəli hadisələr, 1990-cı il yanvarın 20-də günahsız insanların faciəli ölümü Azərbaycan xalqının qəlbində ağrıya, iztiraba çevrilərək, bəstəkarın yaradıcılığında öz əks-sədasını tapmışdır.

“Vətən şəhidlərinə” kantatasında musiqinin ümumi inkişafı xalqın, insanlığın qəddarlıq və zülmkarlıq üzərində qələbəsinə əks etdirir. Kantatada iki əsas obraz – solo bariton və solo sopranonun ifasında özünü büruzə verir. Bariton qıraətçi rolunda da çıxış edərək, sanki müəllifin özünün fikirlərini ifadə edir.

“Vətən şəhidlərinə” kantatasının kompozisiyası solistlərin partiyasından asılı olaraq, bir neçə müstəqil bölmələrə ayrılır. Bununla yanaşı, kompozisiyanın yekun mərhələsində birinci bölməyə qayıdış burada repriza əlamətlərini nümayiş etdirir. Nəticədə kantatanın forması bütövlükdə vahid, məqsədyönlü xarakter alır və eyni zamanda, sərbəst surətdə şərh olunmuş üçhissəli forma cizgiləri kəsb edir.

S.İbrahimova “Vətən şəhidlərinə” kantatasında milli musiqiyə əsaslanaraq, müasir musiqi üslublu əsər yarada bilmişdir. Əsərin maraqlı cəhətlərindən biri də budur ki, kantatada yalnız bir mövzu özünü qabarıq göstərir ki, bu da inkişaf prosesində dəfələrlə təkrarlanaraq, əsəri çərçivəyə alır. İnkişaf prosesində periodik olaraq yeni intonasıya modelləri yaransa da, kompozisiyanın tamlığı və mütənasibliyi bölmələr arasındakı sıx intonasıya əlaqələri ilə şərtlənmişdir.

“Sənin üçün darıxıram, Şuşam!” konsert kompozisiyası simli orkestrin və fortepianonun müşayiəti ilə solo tar üçün yazılmışdır. Bu əsər düşmənlər tərəfindən işğal olunmuş Şuşa şəhəri haqqında, Qarabağda çəkilən iztirablarla bağlı bəstəkarın həyəcanlı düşüncələrinin əksidir. Şuşanın keçmişi və bu günü barədə düşünən bəstəkar öz təəssüratlarını, hisslərini musiqi obrazları vasitəsilə təəcəssüm etdirmişdir.

Bu kompozisiya vahid bədii məzmunu malik əsərdir, musiqi obrazlarının birbaşa ardıcıl inkişafı ilə əvvəldən axıra kimi musiqi obrazının, emosiyaların açıqlanması ilə şərtlənmişdir. Eyni zamanda, burada lirik-dramatik başlanğıc xalq musiqisinin janr xüsusiyyətləri ilə qovuşaraq, bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərir.

Bəstəkar bütün əsər boyu solo tar partiyasında muğam improvizasiya üslubunu çox orijinal tərzdə təəcəssüm etdirir. Tar partiyasının violin və violaların melodik xətləri ilə ahəngdar uzlaşması bəzən patetik, ehtiraslı səslənmə, bəzən lirik əhvalruhiyyə yaradır. Xüsusilə kulminasiyada tarın müşayiətsiz improvizasiyasının daxil olması diqqətəlayiqdir.

Simli orkestrin və fortepianonun funksional əhəmiyyəti isə əsasən müşayiətedici fon çərçivəsində özünü göstərir; simlilərin səslənməsindəki zənginlik, harmonik basın ostinat ritmik nəbzi, fortepiano partiyasında ahəngdar səslənən akkordlar ardıcılığı bu qəbildəndir.

“Vətən düşüncələri” emosional baxımdan zəngin və konkret ifadəli – kədərli və lirik, iradəli və güclü obrazlara malik bir əsərdir. Bu əsər öz işıqlı kədəri ilə dinləyicini valeh edir. Bu, artıq faciəni yaşamış, onun ağırlığını dərk etmiş bəstəkarın fəlsəfi baxışlarından doğan bir münasibətdir, burada xalqımızın faciələrlə dolu qəhrəmanlıq tarixi yüksək duyğularla, fəlsəfi yozumda tərənnüm olunur.

“Vətən düşüncələri” bir-birindən temp baxımından təzadlı olan beş hissədən ibarət olsa da, əsər tamamlanmış mütənasib quruluşlu hekayə təsiri bağışlayır. Əsərin üslub və janr xüsusiyyətləri, intonasiya məzmunu çoxcəhətlidir.

Bəstəkar burada üfqi inkişafı polifonik musiqi quruluşlu və dəqiq homofon-harmonik quruluşlu ifadə tərzindən, səslərin os-

tinat təbəqələşməsindən istifadə edir, muğam intonasiyalarını və rəngarəng aşiq səslənmələrini önə çəkir, melodik axıcılığı və gözəçarpan effektiv müasir harmonik vasitələri qovuşduraraq onları milli məqam çalarları ilə zənginləşdirir.

S.İbrahimovanın vokal-instrumental əsərlərində qarışıq orkestr tərkibindən və vokaldan istifadə edilməsi onlara qeyri-adi tembr xüsusiyyətləri aşılayır və bəstəkar klassik janr çərçivələrindən kənara çıxaraq, sərbəst kompozisiya quruluşuna meyil edir.

Bununla belə, S.İbrahimovanın yaradıcılıq irsində klassik janr xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən əsərlər musiqili-səhnə janrlarında və vokal musiqi sahəsində daha qabarıq əksini tapır. Bu kimi əsərlərinin mövzu dairəsində S.İbrahimova üçün əbədi mövzular – Vətən sevgisi, ailə sevgisi öndə durur. Bəstəkarın hansı mövzuya, hansı janra müraciət etməsindən asılı olmayaraq, sevgi onun əsərlərinin qayəsini təşkil edir.

Opera yaradıcılığı

S.İbrahimova iki operanın – “Həqiqət üzüyü” və “Nənəmin nəğməli nağılları” operalarının müəllifidir.

“Həqiqət üzüyü” operasının librettosu xalq nağılları əsasında şair Tələt Əyyubov tərəfindən yazılmışdır. Bu əsər 1969-cu ildə tamamlanmasına baxmayaraq, təəssüf ki, hələ də tamaşaya qoyulmamışdır.

“Nənəmin nəğməli nağılları” operasının isə taleyi uğurlu olmuşdur. Bu opera 1982-ci ildə tamamlanmış və 1985-ci ildə Səmərqənd Opera və Balet Teatrında böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdur. “Nənəmin nəğməli nağılları” uşaq operasıdır. Hind eposu “Kəlilə və Dimnə”nin motivlərinə əsaslanan operanın libretto müəllifi şair Hikmət Ziyadır. Həm mənəvi, həm də estetik cəhətdən böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malik olan bu əsərdə əbədi Xeyir və Şər mövzusu müəllif tərəfindən yeni səpkidə şərh olunmuşdur.

Əsər alleqoriyaya əsaslandığından rejissor axtarışları üçün də bəhrəli olmuşdur. Tamaşaya tacik rejissoru Şəmsi Nizamov quruluş vermiş və əsər rus və özbək dillərində səslənmişdir.

Tədqiqatçı Z.Bayramova operanı belə dəyərləndirir: “S.İbrahimovanın “Nənəmin nəğməli nağılları” operası yazıldığı dövrdə səhnə ilə tamaşaçı arasında sıx ünsiyyət yarada bilən nadir musiqili səhnə əsərlərindən biri idi. Obrazların musiqili ifadəsinin uşaq psixologiyasına uyğunluğu problemi operada yüksək professionallıqla həll edilmişdir” ¹.

Bəstəkar uşaq psixologiyasına dərinlən bələd olaraq bu operanı yazmışdır. Gördükləri və eşitdikləri hər bir şeyin uşaqlar tərəfindən sadə qarşılandığını, yalnız iki hiss – yaxşı və ya pis, yəni məhəbbət və ya nifrət hisslərini doğurduğunu nəzərə alsaq, operadakı bədii obrazların etdikləri pisləklərin, vəhşiliklərin pislənməsi uşaqlarda da adekvat reaksiya doğurur. Yaxşılığın təntənəsi isə onlarda məhəbbət hissini gücləndirir, humanizm meyillərinin artmasına səbəb olur.

S.İbrahimovanın “Nənəmin nəğməli nağılları” operası 1986-cı ildə Bakı Musiqi Akademiyasının məktəb-studiyasında, studiyanın direktoru, professor T.Ə.Seyidovun təşəbbüsü və orta ixtisas musiqi məktəbi şagirdlərinin səyi ilə sadələşdirilmiş və ixtisar olunmuş variantda, “Biri vardı, biri yox” adı altında səhnələşdirilmişdir; rejissor, professor Ulduz Əliyevadır. Əsərin ilk tamaşasında operanın müəllifi Sevda İbrahimova orkestr partiyasını fortepianoda ifa etmişdir.

Əlbəttə ki, S.İbrahimovanın həm “Həqiqət üzüyü”, həm də “Nənəmin nəğməli nağılları” operalarının Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində öz layiqli təcəssümünü tapması musiqisevərlərimiz üçün gözəl bir töhfə ola bilər.

S.İbrahimova dram tamaşalarına, kinofilmlərə də musiqi yazmışdır. Bunlardan Azərbaycan Dram Teatrı üçün “Oqtay El-oğlu”, “Kəndçi qızı”, “Gecənin sirri”, Gənc Tamaşaçıları Teatrı üçün “Sənin dostun, düşmənin”, “Çal, oyna” və s. tamaşalarına, “Əzim Əzimzadə”, “Cəmi bir gün” və s. sənədli filmlərinə bəstələnmiş musiqini qeyd etmək olar.

¹ Bayramova Z. Nənəmin nəğməli nağılları // Qobustan. – 2006, № 1, s. 19-23.

Vokal musiqisi

Bəstəkar öz yaradıcılığında vokal musiqiyə də diqqət yetirmişdir. Onun bu qəbildən olan Nəbi Xəzrinin sözlərinə “Dəniz, göy, məhəbbət” silsiləsini, Adil Babayevin sözlərinə “Sonetlər” silsiləsini, romanslarını, mahnılarını qeyd etmək olar. Xüsusilə bəstəkarın vokal miniatürləri sahəsində yaradıcılığı diqqətəlayiqdir. O, 100-ə qədər mahnı və romansın müəllifidir. Onların arasında “Sən məni yad et”, “Gözlərin”, “Gözlərində dünya var”, “Gözlədim, gəlmədin”, “Özbək gözəli”, “Özünə qurban” mahnıları, “Laylay”, “Tez gəl”, “Sənin sədaqətin”, “Dağ küləyi”, “Sevirəm” kimi romans-mahnıları daha məşhurdur.

Sevda İbrahimova, həmçinin, Mirzə İbrahimovun sözlərinə yazdığı “Vətənin hüsnü”, Hikmət Ziyanın sözlərinə “Gətir Vətənə”, Məmməd Arazın sözlərinə “Azərbaycanım”, Hökumə Bilalının sözlərinə “Əbədi yurdum”, Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə “Vətən torpağı” adlı vokal əsərlərini yaratmışdır. Onu da qeyd edək ki, S.İbrahimovanın “Gətir Vətənə” mahnısı 1994-cü ildə keçirilən ən yaxşı mahnı müsabiqəsində üçüncü mükafata layiq görülmüşdür. Bu əsərlər görkəmli müğənnilərimiz Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova, Fidan Qasımova, Xuraman Qasımova və başqaları tərəfindən ifa olunaraq xalqımızın qəlbində əks-səda tapmışdır.

Bəstəkarın mahnı və romansları mövzu baxımından da rəngarəngdir. Burada əsas aparıcı xətt kimi məhəbbət lirikası çıxış edir və bu mövzu bir neçə aspektdə özünü göstərir: Vətən məhəbbəti və vətənpərvərlik hisslərinin tərənnümü, İlahinin qüdrətinə inam, doğma insanların xatirəsi və insanlar arasındakı sevgi hissləri mahnı və romanslarda öz əksini tapmışdır.

Vətənə həsr olunmuş mahnılarda bəstəkarın vətəninə bəslədiyi dərin məhəbbət hissləri özünü büruzə verməklə yanaşı, onun vətənpərvərlik hissləri, vətən torpağının gözəlliyi tərənnüm olunur, eyni zamanda, vətənin azadlığı uğrunda canından keçməyə hazır olan insanların arzu və əməlləri təsvir olunur.

“Vətənin hüsnü” (söz. Mirzə İbrahimovun), “Vətən desin”, “Dağ küləyi”, “Azərbaycanım” (söz. Məmməd Arazın), “Əbədi

yurdum” (söz. Hökumə Billurinin), “Vətən torpağı” (söz. Bəxtiyar Vahabzadənin), “Bir diyarın eşqinə” (söz. Səməd Vurğunun) və s. göstərmək olar. “Haqq yolu” (söz. Nəriman Həsənzadənin) – Vətənin qüdrətinin, vətən oğullarının igidliyinin tərənnümü, “Gətir Vətənə” (söz. Hikmət Ziyanın) mahnısı Vətəni şərəflə qoruyan əsgərlərə müraciətlə bağlıdır, “Ağlar” (söz. Fikrət Sadığın) – Vətən uğrunda həlak olmuş şəhidlərin xatirəsinə həsr olunmuşdur.

Məhəbbət lirikasını əks etdirən mahnı və romanslarda gənclik məhəbbəti, sevgi xatirələri, nostalji hissləri özünü aydın büruzə verir. “Xatirə”, “Laylay” (söz. Mirzə İbrahimovun), “Oyan bülbul”, “Yolu çətin, amalı parlaq” (söz. Mirvarid Dilbazinin), “Ayrılmazıq biz” (söz. Məmməd Arazın), “Yaşa, ülvə məhəbbətim”, “Nə deyim, necə deyim”, “Görüş həsrəti” (söz. Hökumə Billurinin), “Yar gəldi”, “Qayıt” (söz. Əli Kərimin), “Məni itir-sən”, “Könlüm səni unutmaz”, “Deyir gözün” (söz. Hikmət Ziyanın), “Bir gün səni görməyəndə”, “Sənə heyranam” (söz. Nigar Rəfibəylinin), “Mənə elə gəlir”, “Sən məni yad et” (söz. Nəriman Həsənzadənin), “Ürəyimdəsən” (söz. Sadıq Xanəliyevin), “Gözlərim səni” (söz. Yusif Həsənbəyin), “Necə sevməyim səni” (söz. Anar Məmmədovun) və digər mahnı və romansları göstərə bilərik.

Bəstəkarın vokal silsilələrini də məhəbbət lirikasına aid etmək olar. “Dəniz, göy, məhəbbət” vokal silsiləsi şair Nəbi Xəzrinin sözlərinə dörd romansdan ibarətdir: “Göylər qədər uzaq”, “Tapacaq səni”, “Dəniz kimi”, “Sən mənimləsən”. “Lirik miniatürlər” silsiləsi Nigar Rəfibəylinin sözlərinə bəstələnmişdir və beş romansdan ibarətdir: “Səni qadın çağırır”, “Sevgi ilham kimidir”, “Gülə bilərsən”, “Gəlsən”, “O sənsən”.

S.İbrahimovanın “Yeddi sonet” məcmuəsində şair Adil Babayevin sözlərinə yazılmış “Arzum”, “Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz”, “Sənin sədaqətin”, “Məhəbbət ürəyimdədir”, “Getdin”, “Sən bir arzu kimi ürəyimdəsən”, “Fikrimdə yaşayırsan” vokal miniatürləri toplanmışdır. Hər bir silsilə özünəməxsus məzmunu və musiqi xüsusiyyətlərinə malik olsa da, onlara daxil olan romanslar bir mövzu ətrafında birləşərək, lirik duyğuları dərinlən təəcəssüm etdirir.

S.İbrahimovanın vokal yaradıcılığında Nizaminin sözlərinə bəstələnmiş “Tez gəl”, “Səninlədir canım mənim”, Füzulinin sözlərinə “Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanım mənim”, “Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə” qəzəl-romansları da maraqlı musiqi dilinə malikdir. Bu vokal miniatürlərdə lirik, nəcib, ülvî hisslər çox inandırıcı şəkildə öz ifadəsini tapmışdır. Bu da onların musiqi üslubunun xüsusiyyətlərinə təsir göstərmişdir.

S.İbrahimova vokal yaradıcılığında vokaliz janrına da müraciət edərək, səs və fortepiano üçün altı vokaliz bəstələmişdir. Sonralar bəstəkar səs və kamera orkestri üçün “Vokalizlər” silsiləsini yaratmışdır.

Vokaliz ifa tərzı özü-özlüyündə çox mürəkkəbdir. Bu, heç bir mətnin quruluş məntiqinə əsaslanmayaraq, ancaq ifaçının səs xüsusiyyəti, onun vokal imkanlarının nümayişi üzərində qurulur. Vokalizin mövzu-tematik quruluşu əsasən sərbəst xarakter daşıyır və bilavasitə bəstəkarın fantaziyası çərçivəsində geniş hərəkət imkanına malikdir. Bu baxımdan vokalizlərin obraz xüsusiyyəti kontrastlı hisslərin təcəssümü ilə diqqəti cəlb edir.

Bəstəkar insan səsinin zəngin çalarlarından istifadə edərək, təsirli melodik xəttini inkişaf etdirir. Vokalizin əsasını təşkil edən ardıcıl melodik xətt, mövzunun inkişafını təmin edir. Vokal partiyasında əsas mövzu kimi öz ifadəsini tapmış melodik-intonasiya özəyi inkişaf etdirilərək, kulminasiyaya çatdırılır.

Vokalizlərin musiqisi dərin köklərlə muğamdan, milli musiqinin qanunauyğunluqlarından bəhrələnir. Bəstəkar bu əsərlərdə konkret heç bir muğamdan sitat şəklində istifadə etməyərək, ancaq müəyyən ladin səs sırası əsasında yaratdığı melodiyalarda onun intonasiya xırdalıqlarını göstərməyə çalışmışdır. Müəllif yaratdığı vokalizlərdə Avropa-klassik musiqi ənənələrini milli musiqinin qanunauyğunluqları və ifadə vasitələri ilə qovuşdurmağa nail olmuşdur.

S.İbrahimovanın emosional, ürəyəyatımlı melodiylar yaratmaq bacarığı vokal lirikası sahəsində öz dolğun təcəssümünü tapmışdır. Bəstəkarın müxtəlif məzmunlu və rəngarəng xarakterli melodiyları olduqca ahəngdar, tərəvətlidir. Onun melodiylala-

rı təbiəti etibarilə vokal xarakterlidir. Buna görə də onun yaradıcılığında vokal əsərlər mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Bəstəkarın romans və mahnıları musiqi forması, melodiya, harmoniya, ritm baxımından maraqlı cəhətləri ilə, milli xüsusiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir. Onlar S.İbrahimovanın vokal üslubunun əsas keyfiyyətlərini üzə çıxarır.

S.İbrahimova daim yaradıcılıq axtarışında olan bir bəstəkar kimi tanınmışdır. O, yeni yollar aramaqla, maraq dairəsini genişləndirir, bədii fikrin özünəməxsus həllinə nail olur. Bəstəkarın yaradıcılığının zənginliyi, sənət dünyasının genişliyi, milli musiqi incəsənətinin inkişafı naminə gördüyü işlərin əhəmiyyəti Sevdə İbrahimovanın sənətkarlığını səciyyələndirən xüsusiyyətlərdir.

Bəstəkarın bir sıra əsərlərində həyatındakı əziz insanların xatirəsinin anılması, onlara sevgisi daha böyük planda, Vətəni ilə, xalqı ilə vəhdətdə öz təəcəssümünü tapır. Sevdə xanım üçün Vətən, xalq, ailə bir-biri ilə bağlı olan müqəddəs məfhumlardır. Ona görə də bəstəkar ailə sevgisini, yaxın adamlarının itkisindən doğan kədəri Vətən, xalq sevgisi ilə ovudur, Vətənin ağır günlərində isə öz kədərini, nisgilini öz əsərlərində xalqı ilə bölüşür. Bu baxımdan S.İbrahimovanın yaradıcılığında xüsusi bir xətti təşkil edən Qarabağ mövzulu əsərlər diqqəti cəlb edir.

S.İbrahimova xalqımızın müstəqillik mübarizəsinə və Qarabağ faciəsinə həsr olunmuş bir sıra əsərlərin müəllifidir: “Vətən şəhidlərinə”, “Sənin üçün darıxıram, Şuşam!”, “Vətən düşüncələri”, “Qarabağnamə”... Bu sıraya “Əzizlərimin xatirəsinə”, “Dünya bir pəncərədir”, “Qurbansız qalan tarım” əsərlərini əlavə edə bilərik. Bütün bu əsərlərdə bəstəkarın daxilindəki kövrək hisslər onun vətəndaşlıq qüruru və təəssübkeşliyi ilə vəhdətdə təzahür edir. Özünəməxsus cəhətləri ilə fərqlənən bu əsərlərdə məzmunundan irəli gələrək, müəyyən obrazlar dairəsi formalaşaraq, Azərbaycan musiqisinin gələcək ifadə vasitələri sisteminə daxil olmuşdur.

Sevdə İbrahimovadan sonra gələn bəstəkarların da yaradıcılığında “Vətən”, “Qarabağ”, “20 yanvar faciəsi”, “Müstəqillik” mövzuları öz geniş əks-sədasını tapmışlar.

MÜƏLLİFLƏR HAQQINDA

Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru, redaksiya şurasının sədri	AMEA-nın həqiqi üzvü, sənətsünaslıq doktoru, professor, Azərbaycanın Əməkdar elm xadimi, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Zemfira Səfərova
Redaksiya şurasının sədr müavini	sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Ülkər Talıbzadə
Ön söz	Zemfira Səfərova
I fəsil Ramiz Mustafayev	Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zemfira Qafarova
II fəsil 1960-80-ci illərdə Azərbaycanda kantata və oratoriya janrlarının inkişaf təmayülləri	Ülkər Talıbzadə
III fəsil Nazim Əliverdibəyov	Munisə Abdullayeva
N.Əliverdibəyovun Ü.Hacıbəylinin akademik nəşrlərinin çapa hazırlanmasında musiqi redaktoru kimi fəaliyyəti	Zemfira Səfərova
IV fəsil Nəriman Məmmədov	Pərviz Quliyev
V fəsil İbrahim Məmmədov	Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Quliyeva
VI fəsil Elmira Nəzirova	Sənətsünaslıq doktoru Rəna Abdullayeva
VII fəsil Oqtay Zülfüqarov	Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
VIII fəsil Tofiq Bakıxanov	Rəna Rzaquliyeva
IX fəsil Telman Hacıyev	Nüşabə Seyfullayeva

X fəsil Azər Rzayev	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülərə Vəzirova
XI fəsil Oqtay Kazımı	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Təranə Yusifova
XII fəsil Simfoniya janrının inkişafında əsas təmayüllər (1960-1980-cı illər)	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Zümrüd Dadaşzadə
XIII fəsil Arif Məlikov	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Sürəyya Ağayeva
XIV fəsil Musa Mirzəyev	Sənətşünaslıq doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Şəhla Həsənova
XV fəsil Əziz Əzizli	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Leyla Məmmədova-Fərəcova
XVI fəsil Adil Bəbirov	Şahin Qarayev
XVII fəsil Ramiz Mirişli	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Güllü İsmaylova
XVIII fəsil XX əsrin 1960-90-cı illərinin Musiqili səhnə əsərlərinin ümumi səciyyəsi (opera, balet, operetta)	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülərə Vəzirova
XIX fəsil Vasif Adıgözəlov	Sənətşünaslıq doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor İmruz Əfəndiyeva
Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” və “Qəm karvanı” oratoriya- ları	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevinc Rzayeva
XX fəsil Xəyyam Mirzəzadə	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Kəmalə Ələsgərli
XXI fəsil Məmməd Quliyev	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Könül Nəsirova
XXII fəsil Aqşin Əlizadə	Zümrüd Dadaşzadə
XXIII fəsil Azərbaycan mahnı janrının ümumi səciyyəsi (1960 və sonrakı illər)	İmruz Əfəndiyeva
XXIV fəsil Emin Sabitoğlu	Sənətşünaslıq doktoru, professor Ceyran Mahmudova
XXV fəsil Elza İbrahimova	Ceyran Mahmudova
XXVI fəsil Sevdə İbrahimova	Sənətşünaslıq doktoru, professor Cəmilə Həsənova
Kompüter üzrə tərtibçi	Məryam Məmmədşad

РЕЗЮМЕ

Представленный четвертый том многотомной “Истории музыки Азербайджана” посвящен творчеству композиторов, сформировавшихся после шестидесятих годов прошлого столетия. Портреты этих музыкантов – учеников выдающихся композиторов Азербайджана Кара Караева, Джевдета Гаджиева и других талантливых педагогов, представлены в данном томе в хронологической последовательности, где творчеству каждого из них посвящена отдельная глава. В книге имеются также разделы обзорного характера, в которых обрисовывается в целом музыкальная жизнь рассматриваемого периода, прослеживаются главные тенденции в развитии симфонических, оперных, балетных, кантатно-ораториальных и песенных жанров, а также отмечаются новые музыкальные формы и жанры, созданные этими композиторами.

Том состоит из введения и двадцати шести глав, в нем также приводятся нотные примеры, фотографии и список использованной литературы.

SUMMARY

The fourth volume of the multi-volume “History of Azerbaijani music” is devoted to works of composers of the period after the 60s of the past century. The portraits of these musicians who were brought up by outstanding Azerbaijani composers Gara Garayev, Jovdat Hajiyev and others, are presented in the volume in chronological succession with separate chapters dedicated to each of them. Chapters of the volume also include general review of the musical life of the period, explore main tendencies in the development of symphonic opera, ballet, cantata-oratorio and song genres and look at musical forms and genres created by these composers.

The volume includes introduction and twenty six chapters. It also contains score samples, photos and the list of references.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abasova A.R. Azərbaycan bəstəkarlarının birhissəli simfonik əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri. – Bakı: Elm və təhsil, 2010
2. Abasova E.Ə. Azərbaycan musiqisinin klassikləri // Azərbaycan. – 1975, № 11, s. 106-110.
3. Abasova E.Ə. Ü.Hacıbəyovun yaradıcılıq yolu // Qobustan. – 1976, № 1, s. 7-9
4. Abdullayeva M. Nazim Əliverdibəyov. – Bakı: Renesans, 2016, 24 s.
5. Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. – Bakı: Qartal, 1996
6. Abdullazadə G.A. Üzeyir Hacıbəyov: Şərq-Qərb dialoqu // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri / Məqalələr toplusu, III buraxılış. Tərtibçi və məsul redaktor A.Abduləliyev.- Bakı: Elm, 1999, s. 3-9
7. Aqşin Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr. Tərtibçi-redaktor Hüseynova L.Ş. – Bakı: Avrasiya Press, 2012, 524 s.
8. Anar. Altmış yaşın sevinci //Azərbaycan. – 1997, 10 dekabr
9. Anar. Düşürsən yadıma // Ədəbiyyat. – 2007, 2 noyabr
10. Azərbaycan xalq musiqisi: oçerklər. – Bakı: Elm, 1981, 198 s.
11. Azərbaycan musiqi tarixi. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru-Zemfira Səfərova. I cild. – Bakı: Şərq-Qərb, 2012, 591 s.
12. Azərbaycan musiqi tarixi. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru-Zemfira Səfərova. II cild. – Bakı: Elm, 2017, 582 s.
13. Azərbaycan musiqi tarixi. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru-Zemfira Səfərova. III cild. – Bakı: Elm, 2018, 751 s.
14. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri. – Bakı: Ergün, 1996.
15. Babayeva H.T. Vasif Adıgözəlov. – Bakı: Ergün, 1995, 24 s.
16. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı: Elm, 1969

17. Bədəlbəyli F.Ş. Məqalələr. Materiallar. – Bakı: Qapp-poliqraf, 1991, 180 s
18. Bu dənizin gözü yaşlı sənsiz. Emin Sabitoğlu haqqında xatirələr, məqalələr, müsahibələr toplusu / Tərt. Südabə Sərvi. – Bakı, 2007, 224 s.
19. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri / Tərtibçilər: Q.Qasımov və Ə.İsazadə. – Bakı, 1968, 210 s.
20. Cəfərova L. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri. – Bakı: Adiloğlu, 2010, 206 s.
21. Dadaşova M.R. Xalq yaradıcılığı – musiqi tərbiyəsinin əsasıdır // Musiqi dünyası. – 2004, № 1-2/19, s.147
22. Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fəzası (1970-1980). – Bakı: Elm, 1999, 200 s.
23. Dadaşzadə Z.A. Aqşın Əlizadə. – Bakı: Şur, 1992, 32 s.
24. Dadaşzadə Z.A. Azərbaycan simfoniyası. 1960-1980-ci illər (janrın əsas inkişaf təmayüllərinə dair). – Bakı: Ziya, 2012, 240 s.
25. Dadaşzadə Z.A. Bəzən bir ümid, bəzən göz yaşı. Emin Sabitoğlu yaradıcılığı haqqında lirik düşüncələr // Musiqi dünyası. – 2002, № 3/4, s. 39-43.
26. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşığı sənəti. – Bakı: 1986, 166 s.
27. Əfəndiyeva İ.M. Xatirələrdə yaşayan sənətkar // Qobustan. – 2000, № 4, s. 73-76
28. Əfəndiyeva İ.M. Mahnı janrının tədqiqinə dair bəzi məsələlər. // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. – Bakı: Adiloğlu, 1992, s. 185-188.
29. Əfəndiyeva İ.M. Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnısı // Musiqi dünyası. – 2003, №1-2/15, s. 23.
30. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adıgözəlovun kantata və oratoriya yaradıcılığında folklorun istifadə edilməsi (“Novruzum” kantatası təfsirində) // Müqayisəli ədəbiyyat. Bakı Slavyan Universiteti, I beynəlxalq elmi konfrans. – Bakı, 2004, s. 164-166.
31. Əfəndiyeva İ.M. Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri // Musiqi dünyası. – 2004, № 1-2, s. 33-40.
32. Ələkbərova N. Arif Məlikov. – Bakı: Şur, 1993, 31 s.

33. Ələsgərli K. Müasir Azərbaycan musiqisində intertekstual təhlil məsələləri // Musiqi dünyası. – 2013, №4/57, s. 57-63.
34. Ələsgərli K. Müasir Azərbaycan musiqisində yeni təmayül-lərin əksi // Musiqi dünyası. – 2012, 2/51, s. 34-37.
35. Əlibəyova G. Müasir Azərbaycan mahnıları haqqında // Azərbaycan kommunisti. – 1985, №5, s. 98-104.
36. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları. – Bakı: Elm, 1996, s. 118.
37. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi. Tarix və zamanla üz-üzə. – Bakı: Elm, 2007, 314 s.
38. Əliyeva F.Ş. XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları. – Bakı: Elm, 2012, 208 s.
39. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. – Bakı: Adiloğlu, 2003, 282 s.
40. Əliyeva L.Ş. Maestro Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 96 s.
41. Əlizadə F.Ş. Ancaq səninlə // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1981, 4 dekabr.
42. Əmirov F.C. Musiqi aləmində. – Bakı: Gənclik, 1983, 267 s.
43. Hacıbəyli Ü.Ə. Əsərləri. C. 2. – Bakı: Az.SSR EA, 1965, 412 s.
44. Hacıbəyli Ü.Ə. Leyli və Məcnun. / Partitura. C. 1 – Bakı: İşıq, 1983, 415 s.
45. Hacıbəyli Ü.Ə. Leyli və Məcnun. / Klavir. C. 2. – Bakı: İşıq, 1984, 240 s.
46. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Yazıçı, 1985, 151 s.
47. Hacıbəyli Ü.Ə. Koroğlu. C. 3. – Bakı: İşıq, 1985, 308 s.
48. Hacıbəyli Ü.Ə. Koroğlu. C. 3. – Bakı: İşıq, 1989, 524 s.
49. Hacıbəyli Ü.Ə. Koroğlu. C. 3. – Bakı: İşıq, 2004, 452 s.
50. Hacıxanoğlu İ. O.Kazımovla müsahibə // Ekspres. – 2005
51. Həsənova A.T. Azərbaycan xalq mahnılarının lad-məqam əsasları. / Sənətsünaslıq namizədi diss. avtoreferatı. – Bakı, 2008, 22 s.
52. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. – Bakı: Elm və təhsil, 2012, 231 s.

53. Həsənova C.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü. – Bakı: Mars-Print, 2004, 136 s.
54. Hüseynova L.Ş. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı: böyük yolun tarixi (1934-2009). – Bakı: Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, 2010, 445 s.
55. Xalızadə F.X. Aqşin Əlizadənin musiqisində ritmin ifadəliliyi və milli kökləri (“Bayatılar” xor silsiləsi əsasında) // Aqşin Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr. – Bakı: Avrasiya Press, 2012, s. 398-419.
56. Xəlilov V. Bəstəkar Oqtay Zülfüqarov. – Bakı: Şur, 1997, 190 s.
57. Xəyyam Mirzəzadə: fikirlər, düşüncələr, məqalələr. I hissə. / Tərt. K. Ələsgərli. – Bakı: Nurlan, 2011, 272 s.
58. Xəyyam Mirzəzadə barəsində yazılar, fikirlər, məqalələr, düşüncələr. II hissə / Tərt. K. Ələsgərli. – Bakı: Nurlan, 2011, 392 s.
59. XX əsr Azərbaycan musiqisi. / Məqalələr toplusu. / Tərtibçi və elmi redaktor A.Tağızadə. 1-ci buraxılış. – Bakı: Elm və həyat, 1994, 200 s.
60. XX əsr Azərbaycan musiqisi. / Məqalələr toplusu. / Tərtibçi və elmi redaktor A.Tağızadə. 2-ci buraxılış. – Bakı: Elm və həyat, 1997, 124 s.
61. İbrahimova S. Əziz müəllimim. Mayor Brennerin 100 illiyinə həsr olunur. // Fortepiano ifaçılığının və pedaqogikasının aktual problemləri. / Elmi və metodik əsərlərin məcmuəsi. – Bakı: Adiloğlu, 2008, s. 15-18.
62. İbrahimova S. Xüsusi pedaqoji hazırlıq kursu üzrə müntəxəbat. – Bakı: Adiloğlu, 2008, 264 s.
63. İbrahimova Ş.İ. Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri // Musiqi dünyası. – 2005, № 3-4(25), s. 268-271.
64. İmanova Ü.İ. Azərbaycan musiqisində neoklassisizm təmayülünün yaranması və inkişafı haqqında / XX əsrin Azərbaycan musiqisi. Elmi məqalələr toplusu. 1-ci buraxılış. – Bakı: Elm və həyat, 1994, s. 18-30.
65. İmrani R.H. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişafı tarixi. – Bakı, 1994, 251 s.

66. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. / Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşr. – Bakı: Işıq, 1984, s. 100.
67. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər. – Bakı: Elm, 1991, 120 s.
68. İsmayılova G. Bəstəkar Ramiz Mirişli. – Bakı, 2000, 74 s.
69. İsmayılova G. Ramiz Mirişli-80. Ramiz Mirişlinin musiqi dünyası // Musiqi dünyası. – 2014, 2/59, s. 48-51.
70. Kazımov N. Adil Gəray Məmmədbəyli. – Bakı: Nərgiz, 2015, 128 s.
71. Kərimli A.O. Qan yaddaşının çağırışından səs verən bəstəkar // Musiqi dünyası. – 2001, № 3-4, s. 66-71.
72. Qara Qarayevin portret cizgiləri (materialı hazırladı C.Həsənova) // Musiqi dünyası. – 2003, № 1-2 (15), s. 31-39.
73. Qarayusifli Y. Azərbaycan musiqisində trompet və simfonik orkestr üçün konsert janrının yaradıcısı bəstəkar və ifaçı Əziz Əzizli. – Bakı: CBS, 2011, 40 s.
74. Quliyev X. Mahnı və sənətkar məsuliyyəti // Kommunist. – 1970, 12 iyun.
75. Quliyev X. Onun mahnıları // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1968, 28 dekabr.
76. Quliyev T. Səmimilik // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1984, 27 yanvar.
77. Quliyeva L. Milli musiqimizdə xüsusi yeri olan sənətkar // 525. – 2013, 11 iyun.
78. Quliyeva Z. Rzayev Azər. – Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 31 s.
79. Qurbanəliyeva S.F. Şəxsiyyət və musiqi. – Bakı: Adiloğlu, 2010, 160 s.
80. Qurbanov B.O. Sevimli bəstəkarımız Vasif Adıgözəlov haqqında monoqrafiya // Düşüncə. – 2003, 2-10 oktyabr.
81. Mahmudova C.E. Elza İbrahimova. / Broşür. – Bakı: Şərq-Qərb, 2015, 24 s.
82. Mahmudova C.E. Emin Sabitoğlunun mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri // Musiqi dünyası. – 2004, № 1-2(19), s. 41-48.

83. Mahmudova C.E. Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarında poeziya və musiqi. – Bakı: Mars, 2009, 253 s.
84. Mahmudova C.E. Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. – Bakı, 2013.
85. Mahmudova C.E. O.Kazımının mahnılarının bəzi mətn xüsusiyyətləri haqqında // Musiqi dünyası. – 2006, №1-2/27, s. 62-69.
86. Mahmudova Ş.H. “Xanqızının harayı” // Xan. – 2004, 6 yanvar.
87. Mahmudova Ş.H. Musiqi palitrası. – Bakı: Nurlan, 2003, 224 s.
88. Mehdiyeva L., Cəfərova A. Qara Qarayevin lad təfəkkürünə dair // Musiqi dünyası. – 2000, № 2 (3), s. 44-48.
89. Məhərrəmov İ.E. Fikrət Əmirovun üslub xüsusiyyətləri və onun formalaşmasında milli xalq yaradıcılığının rolu // Musiqi dünyası. – 2002, № 1-2 (11), s. 94-102.
90. Məlikov A. Səkkizinci simfoniya // Əbədiyyət. – 2008, 104 s.
91. Məlikov A. Şərq muğamları. – Bakı: Şərq-Qərb, 2008, 192 s.
92. Məmmədov T.A. Musiqi folklorunun toplanması, yazıya alınması və qorunması haqqında / Metodik tövsiyələr. – Bakı: Adiloğlu, 2004, 23 s.
93. Məmmədova L.M. Əziz Əziz müəllim // Musiqi dünyası. – 2003, № 3-4 (17), s. 61-63.
94. Məmmədova R.A. Azərbaycan muğamı. – Bakı: Elm, 2002, 280 s.
95. Növrəsli A.F. Müasir Azərbaycan musiqisi kontekstində Aqşin Əlizadənin üslub axtarışları. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almaq üçün dissertasiyanın avtoreferatı. – Bakı, 2018, 22 s.
96. Rzayeva S.T. Vəlif Adıgözəlov: Vətən sevgisi. – Bakı, 2017, 180 s.
97. Seyidova S.A. Azərbaycan xalq professional musiqisi. – Bakı: Şirvanəşr, 2005, 90 s.
98. Seyidova S.A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. – Bakı: Şirvanəşr, 1994, 99 s.
99. Seyidova S.A. Seçilmiş məqalələr. – Bakı: Mars Print, 2016, 140 s.

100. Səfərova Z. Üçüncü simfoniya haqqında düşüncələr // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1967, №12, s. 2-3
101. Səfərova Z.Y. Akademik Üzeyir Hacıbəyli yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti. – Bakı: Elm, 2015, 254 s.
102. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). – Bakı: Elm, 1998, 584 s., 2-ci nəşri. – Bakı: Azərnəşr, 2006, 541 s.
103. Səfərova Z.Y. Dedim, dedilər... – Bakı: Elm, 2012, 268 s.
104. Səfərova Z.Y. Ölməzlik. – Bakı: Elm, 2010, 603 s.
105. Səfərova Z.Y. Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığının nəzəri və estetik problemləri. – Bakı: Elm, 1985, 206 s.
106. Səlimqızı C. Kaş cavan olaydım – O.Kazımi ilə müsahibə // Mərkəz. – 2008, 27 dekabr
107. Süleymanova R. A. Azərbaycan bəstəkarlarının teatr musiqisi (1970-2000-ci illər). – Bakı, 2011, 130 s.
108. Süleymanova R.A. Azərbaycan dram əsərlərinin dramaturji inkişafında musiqinin rolu (1970-2000-ci illər) – sənətşünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. – Bakı, 2008, 165 s.
109. Tağızadə A.Z. Cövdət Hacıyev. – Bakı: İşıq, 1979, 189 s.
110. Tağızadə A.Z. XX əsr Azərbaycan musiqisi. – Bakı: Elm və təhsil, 2011, 372 s.
111. Üzeyirşünaslıq.Üzeyir Hacıbəyli: məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları. Elmi redaktor və tərtibçi. A.Tağızadə. – Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 279 s.
112. Yusifova H. Sevda İbrahimova “Qurbansız qalan tarım” // Musiqi dünyası. – 2008, № 1-2, s. 108-110
113. Yusifova H. Sevda İbrahimova “Poema-xatirə” // Musiqi dünyası. – 2007, № 1-2, s. 141-143
114. Zöhrabov R. F. Bəstəkarlarımızın portreti. – Bakı: Şur, 1999
115. Zöhrabov R.F. Vasif Adıgözəlov // Musiqi dünyası. – 2000, № 3-4, s. 80-87
116. Zöhrabov R.F. Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun “Nətəvan” operası // Musiqi dünyası. – 2004, № 1-2, s. 96-100.
117. Zöhrabov R.F. Muğam. – Bakı: Azərnəşr, 1991, 218 s.

121. Абасова Э. Отличительные черты становления азербайджанского симфонизма // Доклады АН Азерб. ССР. – Баку, 1975, №4, с. 41-46
119. Абасова Э.А., Касимов К.А. Очерки искусства советского Азербайджана (1920-1956). – Баку: Элм, 1970, 178 с.
120. Абдуллаева М. Назим Аливердибеков. – Баку: Ишыг, 1981, 24 с.
121. Абдуллазаде Г. Музыка, человек, общество. – Баку: Язычы, 1991, 245 с.
122. Абезгауз И. В. Становление художника // Советская музыка. – 1967, №3, с. 7-12
123. Абезгауз И.В. Гасан Рзаев. – Москва: Советский композитор, 1958, 9 с.
124. Абезгауз И.В. Об одной ритмической фигуре // Советская музыка. – 1970, № 2, с. 90.
125. Абезгауз И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Исследование. – Москва: Советский композитор, 1987, 232 с.
126. Абезгауз И.В. Талант, гражданственность, мастерство // Советская музыка. – 1968, №2, с. 31-40.
127. Агаева С.Г. “10 баяты” для хора А.Ализаде // Aqşın Əlizadə. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr. – Bakı: Avrasiya Press, 2012, s. 277-293.
128. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова / сост.: Абасова Э., Данилов Д., Карагичева Л., Сафаралиева К. – Баку: Азернешр, 1972, 214 с.
129. Азербайджанская музыка. Сборник статей. – Москва: Музгиз, 1961, 376 с.
130. Алекперова Н. Ариф Меликов. – Баку: Ишыг, 1988, 176 с.
131. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). – Москва: Музыка, 1976, 288 с.

132. Алиев Г.А. Высокий долг и призвание композитора: выступление на встрече с композиторами республики в ЦК КП Азербайджана 1 октября 1979 года. – Баку: Азернешр, 1979, 32 с.
133. Алиева Л.Э. Фортепианные циклы композиторов Азербайджана (вопросы эволюции жанра и стиля). Автореферат дисс...канд. искусствоведения. – Баку, 2004, 28 с.
134. Алиева Р.Г. О драматургии вариационного цикла в сонате для скрипки /solo/ А.Меликова // Искусство и искусствоведение. – Баку: Билик, 1993, с. 59-68.
135. Ализаде А.А. Человек великого мужества. Слово о Кара Караеве. – Баку: Язычы, 1988, с. 9-14.
136. Ализаде Ф.А. Симфоническая музыка Азербайджана. – Баку: Ширваннешр, 1998, 98 с.
137. Алияррова Н. Романтическая соната. // *Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Elmi məqalələr toplusu №3*. – Bakı: Elm, 1999.
138. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества Азербайджанских композиторов). – Баку: Элм, 2004, 308 с.
139. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. / Исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979, 237 с.
140. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник, вып. 6. – Москва: Советский композитор, 1987, с. 5-44.
141. Ахмедова М.Ф. Национальные истоки детских песен азербайджанских композиторов. Автореферат дисс...канд. искусствоведения. – Баку, 2002, с. 34
142. Байрамова А.Г. Азербайджанские композиторы и литература // Консерватория. – 2017, №1, с. 14-22.
143. Бонфельд М. Проблемы анализа // Музыкальная академия. – 1996, №2, с. 145-152.

144. Валькова В. К вопросу о понятии музыкальная тема // Музыкальное искусство и наука. – Москва: Музыка, 1978, с. 390.
145. Высоцкая М. Постмодернизм – новая стадия самосознания искусства // Введение в культурологию: Материалы по теории и истории художественной культуры. Вып.1. – Москва, 1997, с. 43-56.
146. Габай Ю.Монолог продолжается // Советская музыка. – 1986, № 10, с. 26-32.
147. Гончаренко С.С. Взаимодействие принципов зеркальной симметрии и вариантности в музыкальной форме (на материале русской советской инструментальной музыки 60-70-х годов). Автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения. – Москва, 1983, 23 с.
148. Григорьева Г. Как анализировать современную музыку? // Музыкальное искусство. Исполнительство. Педагогика. Музыкознание. Сб. науч. мет. ст. / Ред.- сост. Г.Григорьева. – Москва: Гос. специализированный институт искусств, 2004, с. 123-138.
149. Губайдулина С. Для кого пишет музыку композитор // Musiqi dünyası. – 2009, №3-4/41, с. 83-84.
150. Дадаш-заде К.Г. Баяты. – Рукопись, 1981, 10 с.
151. Денисов Э. О композиционном процессе // Эстетические очерки. Сб.ст. / Составители – И.Константинов, С.Раппопорт вып. 5. – Москва: Музыка, 1975, с. 126-136.
152. Долинская Е.Б. Развивая традиции героического балета // Советская музыка. – 1987, №1, с. 39-42.
153. Жубанова Г. Прекрасные произведения // Коммунист. – 1965, 6 июня
154. Ильин И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Науч. ред. и сост. Ильин И., Цурганова Е. – Москва, 1996, с. 218.

155. Руководитель проекта и научный редактор З.Сафарова. / История музыки Азербайджана (От древних времен до XX века). – Баку: Элм, 2014, 598 с.
156. Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). – Москва, 1968, 352 с.
157. Керимова Н.Г. История театральной музыки Азербайджана в XX веке (монография). – Баку: Марс-Принт 2008, с. 468.
158. Караев К. Дебютанты. // “Бакинский рабочий”/. – 1965, 4 июня.
159. Караев К. Научно-публицистическое наследие. / Составитель, автор предисловия и комментариев З.Сафарова. – Баку: Элм, 1988, 444 с.
160. Касимова С., Абдуллаева З. Музыкальная литература Азербайджана. 2 часть. – Баку: Наука и образование
161. Кафарова З. Т.Бакыханов. – Баку: Ишыг, 1980, 75 с.
162. Кац Б. Слово, спрятанное в музыке // Музыкальная академия, 1995. – № 4-5. – С. 49-56.
163. Кенгерлинская Т. Рикардо Авербах: “Я исполняю музыку, которая заставляет разговаривать сердце с сердцем” // Зеркало. – 2008, 20 ноября.
164. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века.- Москва: Музыка, 1976, с. 367.
165. Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная музыка для смычковых инструментов. – Баку: Азернешр, 1971, 125 с.
166. Курышева Т.А. Театральность в музыке. – Москва: Советский композитор, 1984, с. 200.
167. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей. – Москва, 1994, с. 190-207.
168. Лиотар Ж. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.Ф. Лиотар // Общественные науки зарубежом. Сер. 3. – Москва: Философия, 1992, №5, 6.
169. Лосев А. Музыка как предмет логики. – Москва, 1927, 264 с.

170. Лютославский В. О новых техниках, форме и смысле (Пер. Е. Михалченковой) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. В. Ценова. – Москва, 2009, 232 с.
171. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. – Москва, 1965, с. 225-263.
172. Мамедова Л. М. Этюды к 80-летию Агшина Ализаде. Роль А.Ализаде в развитии азербайджанской хоровой музыки // *Musiqi dünyası*. – 2017, 2/71. с. 7786-7793, с.7788.
173. Мамедова Р.А. О некоторых чертах эстетики А.Ализаде // Мамедова Р.А. Калейдоскоп. – Баку: Гянджлик, 1980, с. 28-41.
174. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала в современной музыке // Критика и музыкознание: Сб.ст./Ред.-сост. О.Коловский вып.2. – Ленинград: Музыка, 1980, с. 5-16.
175. Мехмандарова Л.З. Акшин Ализаде //Музыка республик Закавказья. – Тбилиси: Хеловнеба, 1975, с. 146-151.
176. Михалченкова Е.А. Драматургия симфоний Канчели (к проблеме современной симфонической драматургии) // Вопросы драматургии и стиля в русской советской музыке. Сб. трудов МГДОЛК им. П.И. Чайковского. – Москва, 1980, с. 97-114.
177. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения произведения // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. – Москва: Музыка, 1978, с. 3-12.
178. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры // Наука без границ. Сборник статей к 15-летию журнала // *Musiqi dünyası*. // Москва: Композитор – 2015, с. 20-46.
179. Петров В. Инструментальный театр: типология жанра // Музыкальная Академия. – 2010, №3, с. 161-166.

180. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы // В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. – Москва: Сов. композитор, 1983, с. 168-175
181. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры // Музыкальная академия. – 2001, №3, с. 18.
182. Сафарова З. Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XX века). – Баку: Азернешр, 2013, 431 с.
183. Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Уз. Гаджибекова. – Москва: Сов. композитор, 1973, 172 с.
184. Сафарова З. Пророк восточной музыки. – Баку: Шарг-Гарб, 2011, 216 с.
185. Сафарова З. Сеять разумное, доброе, вечное... – Баку: Элм, 2012, 212 с.
186. Сеидов Т. А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. – Баку, 2006, 272 с.
187. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. – Баку: Шур, 1992, 310 с.
188. Сильвестров В.В. Дождаться музыки. По материалам встреч, организованных с С.Пилютиковым. – Киев: ДУХ и ЛІТЕРА, 2012, 368 с.
189. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – Москва: Композитор, 2007, 272 с.
190. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – Москва: Музыка, 1992, 230 с.
191. Тагизаде А.З. Активная позиция // Советская музыка. – 1987, №5, с. 9-13.
192. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. – Баку: Ишыг, 1986, 136 с.
193. Творчество Хайяма Мирзаде в контексте стилевых исканий современной музыки // Проблемы театрального, экранного и музыкального мастерства: материалы Международной научно-практической конференции. – Беларусь: Минск, 2013, с. 101-105.

194. Узеир Гаджибейли (архивные материалы, эссе, очерки, статьи). / Научный редактор и составитель А.З.Тагизаде. – Баку: Шарг-Гарб, 2014, 302 с.
195. Фархадов Р.Я. Музыкально сценические произведения молодых композиторов. – Баку, 1971, 88 с.
196. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы науч. конф. – Москва: Моск.Гос.Консерватория, 2002, с. 79-90.
197. Холопова В. Эстетика и психология музыкальной композиции // Музыкальная академия. – 2011, с. 31-38.
198. Христиансен Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки, вып.1. – Москва: Советский композитор, 1972, с. 198-219.
199. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции // Сов. Музыка. – 1991, №9, с. 81-86.
200. Чигарева Е. От авангарда к постмодерну: новая книга о музыке XX века // Музыкальная Академия. – 2013, №1, с. 55-57.
201. Шафиева З.М. “Дастан” для фортепиано Акшина Ализаде (методическая разработка для студентов фортепианного факультета). – Баку, 1990, 36 с.
202. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – Москва: Сов. композитор, 1990, с. 327-331.
203. Энверли Э., Бабаева З., Победивший зло // Регион плюс. – 2015, 24 ноября.
204. Эфендиева И. Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой. – Баку: Элм, 2003, 64 с.

Türk dilində

205. Efendiyeva İ.M. Azərbaycanca çağdaş çoxsesli musiqinin inkişaf mərhələləri (Vasif Adıgözəlov) // Dizgi, kultur, sənət, ilim və düşüncə. – Erzurum: Bakanlar Matbaacılıq Ltd.Ş-ti. Kasım-Aralık, 2002, s. 30.
206. Efendiyeva İ.M. Çağdaş Azərbaycan mədəniyyətinin tanınmış bəstəkarı Vasif Adıgözəlov //Güzel sanatlar Üniversitesi. – 2003, № 10, s. 43-48.
207. Kanca Ş. Mehtər və musiqi // Musiqi dünyası. – 2004, № 3-4, s. 118-127.
208. Karabekir K. İstiklal Harbimiz. – İstanbul: Mert yayıncılık A.Ş., 1988, s. 1107.
209. Seferova Z.Y. Bebeklerimiz makamla ağlar. – Ankara: Yeni Avrasiya yayınları, 2004, 98 s.
210. Seferova Z.Y. Türk dünyasının musiqi ulduzu Üzeyir Hacıbəyli. – Ankara, 2016, 280 s.
211. Suver A. Atatürkü Yaşamaq. – Bakı: Azərbaycan, 2003, 63 s.
212. Vural S. Musiqi və musiqiyenlər Ansiklopedisi. – İstanbul: Remz: Kitab evi, 1986, 380 s.

Digər xarici dillərdə

213. Abezgauz I. Das Werden eines Künstlers // In: Sov.M – 1967, h.3. – s. 7-12.
214. Aleskerli K. Baku Academy of music composition faculty student's ideas about music and composition abstract // III International congress of educational research "Life-long learning and informal education". – Girne – TRNC, 2011, 4-7 May
215. Blum S. İves' Position in Sosial and Musical History // Musical Quarterly. – 1977, №4, p. 597-603.
216. Bohdan Pocij. Jesien 1962: Zarys problematyki // Ruch muzyczny. – Dwutygodnik 15-30 Listopada 1962, №22, s. 6-8.

217. Bowden M. Sijenje as Evolution. – Bromley, Kent, UK: Sovereign Publications, 1991, 70 p.
218. Dalhaus G. Grundlagen der Musikgeshichte. – Köln, 1977, p.112
219. Danielou A. De musijology jomparee. – Hermann: Paris, 1959, p. 55
220. Gartmann T. Dass nijhts an sijh camals vollendet ist. / Untersuchungen zum instrumentalsjhaffen von Lujiano Berio, Verlag Paul Haupt, Bern. – Stuttgart: Wien, 1994, 20 p.
221. Gartmann T. Dass nijhts an sijh camals vollendet ist. / Untersuchungen zum instrumentalsjhaffen von Lujiano Berio, Verlag Paul Haupt, Bern. Stuttgart: Wien, 1994, 20 p.
222. Hannelore Gerlach. Zum musikschaffen in Der Sowjet Union (1960-1975) // Kulturbund der DDR, Berlin. – 1977 Azerbaidshanische SSR - p. 41-44.
223. Honnegger A. Ce suis jompositour. – Paris, 1951, 75 p.
224. Ihle Musikalische Botschaft aus Aserbeidschan // Tagblatt der Gtadt Zürich. Dienstag. – 1990, 9 Januar.
225. İsmailova G. Musical activity of Ramiz Mirishli. Portraits // Harmony. Issue 2006, №5
226. Jhailley C. Essai sur les strujtures melodiques. Revue de musijology. Vol. XLIV. – Dejembre, 1959, p. 19
227. Jhailley C. L'imbroglio des modes. – Ledus, Paris, 1960, 55 p.
228. Khayam Mirzazade: La musique sans histoire? N.Bendahou // Al Bayane Cultural. – 1989, 22 Jule.
229. Liess A. Jarlo Orff: Idee und Werk. – Wien, 1970, 83 p.
230. Liess A. Kritisjhe Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik, Wien, Köln, Graz, 1980, 28 p.
231. Mustafaeva A. Festivals and Forums: Summer musik (R.Ryaeva plazed Mirzazade`s “White and Black Case”) // The Azeri Times, Baku Edition. – 1999, 2-8 November.
232. Neues aus Aserbeidschan! Konzert mit Diskussion // Züritip, Freitag. – 1990, 5 Januar, p. 39
233. Safarova Z. Uzeyir Hajibayov and his outstanding predecessors.- Baku: Elm, 2005, 176 p.
234. Safarova Z. Uzeir Hadzıbekov. – Beograd, 2010, 64 p.

235. Safarova Z. Muzyka Azerbejdzanska. – Warszawa, 2013
236. Szafarova Z. Uzejir Hadzsibeyli es kiemeeke dö elödei. – Budapest, 2015, 189 p.
237. Perli G. Serial jomposition and atonality – Berkeley and Los Angeles, 1962, 40 p.
238. Postmodern Music / Postmodern Thought. Studies in Contemporary Music Culture. Vol. 4 / ed.by J.Lochhead and J.Auner. – New York, London, 2002.
239. Schneider M. Musik aus Aserbeidschan als Weltkultur // Mittwoch. – 1990, №7, p. 11
240. Soulage M. Le solf ege, PUF, Paris, 1969, p. 40
241. Stojkhausen K. ...wie die Zeit vergeht... / Texte zur elektronisjhen und instrumwentalisjhen Musik. – Bd.1 – Köln, 1963
242. Stujhensjhmidt H.H. Jarl Orff und das Musiktheater der Gegenmart. – Univerjitos, 1927, № 10, p. 35-38
243. Tiron A. Etude sur la musique grejque. – Paris, 1866
244. Vogel M. Die Enharmonik der Griegjhen. Bd. 1-2: – Düsseldorf, 1963
245. Waidmann G. Roslawetz, Die Musik in der Gesjhijhte und Gegenwart. – Bd. 11. – Kassel u.a., 1963, 40 p.
246. Wehrmeyer A. Studien zur kompositorisjhen Najhfolge Skrcabins: Nikolac Roslavej. Magisterarbeit. – Berlin, 1986, 83 p.
247. Westphal R. Harmonuk und Melopoie der Griegjhen. – Leipzig, 1863, 93 p.
248. Zimmerlin A. Mugam: komplexe Sache (Begegnungen mit Musik aus Aserbeidschan) // Tages – Anyeiger, Freitag. – 1990, 12 Januar.

MÜNDƏRİCAT

Ön söz (Z.Səfərova)	
I fəsil. Ramiz Mustafayev (Z.Qafarova)	
II fəsil. 1960-80-ci illərdə Azərbaycanda kantata və oratoriya janrlarının inkişaf təmayülləri (Ü.Talıbzadə)	
III fəsil. Nazim Əliverdibəyov (M.Abdullayeva) Nazim Əliverdibəyovun Üzeyir Hacıbəylinin akademik nəşrlərinin çapa hazırlanmasında musiqi redaktoru kimi fəaliyyəti (Z.Səfərova)	
IV fəsil. Nəriman Məmmədov (P.Quliyev)	
V fəsil. İbrahim Məmmədov (G.Quliyeva)	
VI fəsil. Elmira Nəzirova (R.Abdullayeva)	
VII fəsil. Oqtay Zülfüqarov (L.Hüseynova)	
VIII fəsil. Tofiq Bakıxanov (R.Rzaquliyeva)	
IX fəsil. Telman Hacıyev (N.Seyfullayeva)	
X fəsil. Azər Rzayev (G.Vəzirova)	
XI fəsil. Oqtay Kazımi (T.Yusifova)	
XII fəsil. Simfoniya janrının inkişafında əsas təmayüllər (Z.Dadaşzadə)	
XIII fəsil. Arif Məlikov (S.Ağayeva)	
XIV fəsil. Musa Mirzəyev (Ş.Həsənova)	
XV fəsil. Əziz Əzizli (L.Məmmədova-Fərəcova)	
XVI fəsil. Adil Bəbirov (Ş.Qarayev)	
XVII fəsil. Ramiz Mirişli (G.İsmayılova)	
XVIII fəsil. XX əsrin 1960-90-cı illərinin musiqili səhnə əsərlərinin ümumi səciyyəsi (opera, balet, operetta) (G.Vəzirova)	
XIX fəsil. Vasif Adıgözəlov (İ.Əfəndiyeva) Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi”, “Çanaqqala” və “Qəm karvanı” oratoriyaları (S.Rzayeva)	
XX fəsil. Xəyyam Mirzəzadə (K.Ələsgərli)	
XXI fəsil. Məmməd Quliyev (K.Nəsirli)	
XXII fəsil .Aqşin Əlizadə (Z.Dadaşzadə)	

XXIII fəsil. Azərbaycan mahnı janrının ümumi səciyyəsi (1960 və sonrakı illər) (İ.Əfəndiyeva)	
XXIV fəsil. Emin Sabitoğlu(C.Mahmudova)	
XXV fəsil. Elza İbrahimova (C.Mahmudova).....	
XXVI fəsil. Sevda İbrahimova (C.Həsənova)	
Müəlliflər haqqında.....	
Резюме (rus dilində)	
Summary (ingilis dilində)	
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	