

Tutuxanim QULUZADƏ

ÜZEYİR HACIBƏYLİ
və QARA QARAYEVİN
YARADICILIĞINDA
AŞIQ MUSIQISİNİN TƏZAHÜR
XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bakı - 2012

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

Tutuxanım QULUZADƏ

ÜZEYİR HACIBƏYLİ
və QARA QARAYEVİN
YARADICILIĞINDA
AŞIQ MUSİQİSİNİN TƏZAHÜR
XÜSUSİYYƏTLƏRİ

(Dərs vəsaiti)

*Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin
23 yanvar 2012-ci 1 tarixli 88 №-li əmri ilə
təsdiq edilmişdir.*



M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası

Bakı – Mütərcim - 2012

GİRİŞ

Elmi redaktor: *Əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə elmləri doktoru, professor*
Gülnaz Abdullazadə

Rəyçilər: *sənətsünaslıq doktoru, professor*
Sevil Fərhadova

Əməkdar incəsənət xadimi, professor
Akif Quliyev

sənətsünaslıq doktoru, professor
Gülzar Mahmudova

sənətsünaslıq namizədi, professor
Fəttah Xəlqzadə

Tutuxanım Quluzadə. Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayevim yaradıcılığında aşiq musiqisinin təzahür xüsusiyyətləri: *Dərs vəsaiti*. – Bakı: Mütərcim, 2012. – 144 səh.

Q $\frac{4310020000}{026}$ 54-12

© T.Quluzadə, 2012

Geniş bədii ənənələrə malik şifahi Azərbaycan professional musiqisi iki başlıca sahəyə – muğam və aşiq musiqisinə ayrılır. Azərbaycan xalq musiqisində zəngin forma və janr rəngarəngliyinə baxmayaraq, onların lad-intonasiya və metro-ritmik məzmununun üzə çıxmasında bu peşəkar sənət növlərinin təsirini aydın görmək olur.

Aşiq və muğam sənətinin mənşəyini təşkil edən qədim folklor kökləri üçün introvertiv təfəkkür tərzii xas olsa da, tarixi təşəkkül prosesində hər iki janrın özünəməxsus bədii-estetik prinsipləri meydana gəlmişdir. Muğam sənətində irrasional aləmin dərklunma üsulu kimi introvertiv təfəkkür yenə də qüvvədə qalırsa, aşıqların sələfləri sayılan ozanların musiqisi tədricən irrasional dünyaduyumundan ayrılaraq konkret, real və görümlü gerçəklik hadisələrinin qavranılmasına yönəlmişdir. Sonrakı mərhələlərdə şəhər musiqi məclislərində inkişaf edən muğam sənəti ilə kəndli icmasına xidmət edən aşiq musiqisi arasındakı fərqlər daha da güclənir. Onlardan birincisi elitar zümrələrə məxsus kübar incəsənət növü kimi çıxış edirsə, digəri daima xalq musiqili-poetik yaradıcılığı ilə sıx təmasda inkişaf edir. Bu mühüm fərqlərə baxmayaraq, milli musiqi mədəniyyətimizin hər iki aparıcı qolu şifahi ənənəli professional sənət olaraq öz yüksək statusunu eyni dərəcədə saxlamaqdadır. Qeyd olunan hər iki sahədə ustad-şagird münasibətlərinin indiyə qədər davam etməsi professionalizmin başlıca göstəriciləri hesab olunur.

Aşiq və muğam sənətinin özünəməxsus bədii təfəkkür tərzii, tarixi inkişaf yolları, mövcudluq şəraiti və funksional vəzifələri onlar arasında fərqli xüsusiyyətləri meydana gətirmişdir. Muğamat dərin fəlsəfi ideyaları təcəssüm etdirirsə, aşiq musiqisinin məzmunu isə qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarının ruhunu, şer nümunələrinin xarakter və obrazlarını ifadə edir. Şifahi Azərbaycan professio-

nal musiqisinin iki əsas sahəsini səciyyələndirən bədii məzmun və forma xüsusiyyətləri milli musiqi təfəkkürünün möhkəm bünövrəsini təşkil etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycan milli musiqisinin rəngarəng janrları içərisində məhz muğam və aşıq musiqisi bəstəkarlarımızın diqqətini daha çox cəlb etmiş, onların yüksək sənətkarlıq məharəti və duyumu vasitəsilə bu sənət növləri özünün zəngin bədii məzmun imkanlarını parlaq bürüzə vermişdir. Beləliklə də, bütün bunlar yazılı ənənəli Azərbaycan professional musiqi yaradıcılığının ən mühüm nailiyyətlərini müəyyən etmişdir.

Aşıq musiqisinin qədim dövrlərdən bu günümüzə qədər gəlib çatmış zəngin ənənələri özünün mənəvi gücü, rəngarəng obrazlar aləmi və bənzərsiz üslub keyfiyyətləri ilə bəstəkarlarımızın yaradıcılığına təsir göstərmiş, onları yeni axtarışlara ruhlandıraraq, musiqi əsərlərinin yüksək sənətkarlıq məziyyətlərini və bədii-estetik dəyərlərini müəyyən etmişdir.

Hər bir bəstəkar özünün fərdi üslubu, estetik qayəsi və qarşısında duran konkret bədii vəzifələrlə əlaqədar aşıq musiqisindən özünəməxsus tərzdə istifadə etmişdir. Bundan başqa, həmin tükənməz mənbəyə münasibət, zaman ərzində müəyyən dəyişikliklərə də uğramışdır. Hər bir dövrün yeni tələbləri əsrlərin sınağından uğurla çıxmış bu qaynaqdan istifadə olunmanın yeni və daha təkmilləşmiş prinsiplərini meydana gətirmiş, onların tarixi inkişaf qanunauyğunluqlarını şərtləndirmişdir.

Aşıq musiqisinə olan dərin məhəbbət və mənəvi bağlılıq, onun haqqında bilik və təsəvvürlərin genişlənməsi yaradıcılığa kömək ediyi kimi, bəzi bəstəkarların bədii kəşfləri də milli köklərin dərkinə imkan açır.

Aşıq musiqisinin janr-üslub keyfiyyətlərinin Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığındakı yerini və əhəmiyyətini müəyyənləşdirməkdən, ondan yaradıcı şəkildə istifadə prinsiplərini aşkarlamadan, müvafiq musiqi əsərlərinin milli köklərini daha düzgün şərh etməkdən ibarətdir. Aşıq havalarının müxtəlif cəhətlərində (lad, melo-

diya, ritm, quruluş, ahəng və s.) təzahür edən başlıca əlamətlərin bəstəkarlıq texnikası vasitəsilə işlənilməsi və digər səciyyəvi üslubi normalarla əlaqələndirilməsi musiqi nümunələrinin bədii məzmun və forma etibarilə düzgün təhlilinə, daha dərinləndirilməsinə yönəldilmişdir.

I FƏSİL

AŞIQ MUSIQISİNİN BƏZİ TARİXİ VƏ NƏZƏRİ MƏSƏLƏLƏRİ

Ulu ozan sənəti zəminində təşəkkül tapmış aşıqların çoxcəhətli yaradıcılığı özünün tarixi təkamülündə sırf bədii məzmun və əhəmiyyət kəsb etmişdir. Çalib oxumaq, şer və nəğmə qoşmaq, dastan söyləmək kimi müxtəlif cəhətləri, teatr və rəqs elementlərini özündə cəmləşdirən aşıq sənəti parlaq ifadəli sinkretik xüsusiyyətlərə malikdir. Bu sinkretizmin kökləri insanın ibtidai təfəkkür tərzinə və qədim folklor yaradıcılığına gedib çıxır.

Azərbaycan folklor musiqisinin ən qədim layları tədqiq olunduqca professional sənət növləri olan muğamın və aşıq musiqisinin tipoloji cəhətdən oxşar qaynaqlarına qidalanması daha aydın görünür. Belə ki, bəşər tarixinin en erkən çağlarında dünya modelinin intuitiv yolla dərk olunması səyləri introvertiv musiqi təfəkkürünü meydana gətirmiş, onun özünüdərk etmə və öz daxili aləminə qapılma kimi mühüm xassələrini müəyyən etmişdir. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin iki başlıca qolunu təmsil edən bu sənət növlərində oxşar əlamətlərin mövcudluğu da elə həmin düşüncə tipi ilə əlaqədardır. Fikrin cəmləşdirilməsinə xidmət edən təkrarlıq, vaxtaşırı olaraq başlanğıc lad-intonasiya özkəklərinin qayıtması ilə bağlı olan və çevrə üzrə hərəkəti xatırladan refrenlik, dəyişməz semantik strukturun ayrı-ayrı seqmentlərə parçalanması kimi prinsiplərə əsaslanan inkişaf, eləcə də ifa prosesini müşayiət edən hərəkətlər həmin amillə şərtləndirilmişdir.

Lakin ozandan aşığa keçid zamanı musiqi təfəkkürünü qidalandırmış irrasional aləm tədricən öz yerini real və konkret aləmə vermişdir. Bu tarixi prosesi böyük material və qaynaqlar əsasında

tədqiq etmiş filologiya elmləri doktoru M.Qasımlı da, demək olar ki, oxşar nəticələrə gəlmişdir. Alimin fikrincə, aşığın əcdadları sayılan qədim ozanlar şamançılığın daşıyıcıları kimi ruhlar aləmi ilə ünsiyyət yaradırdılarsa, islamiyyətdən sonra onlar təkkə ocağına sığınaraq sufi sifətində dini vəzifə icra etmişlər. Bu mərhələlərdən şamanizm və sufizm mərhələlərindən keçmiş ozanları əsl sənətkarlar olan aşıqlar əvəz etmiş və öz nəzərlərini real gerçəklik hadisələrinə yönəltdirmişlər. Həmin fikir belə bir zərbi-məsəldə de öz gözəl bariz ifadəsini tapır: «Aşıq gördüyün çağırar».

Yüksək təbəqələr və hakim dairələr tərəfindən təqib olunan aşıqlar «kəndlərə getmiş, orada Azərbaycan «kəndlilərinin məhəbbətini qazanmışlar. Bu el nəğməkarları demokratik xalq kütlələrinin dünyə görüşünü, sağlam ruhunu, mənəviyyatını, arzu və istəklərini böyük ilhamla tərənnüm etmişlər.

Muğamat dərin düşüncələr, fikirlər aləmini, həyatın dərin fəlsəfi mahiyyətini təcəssüm etdirir, aşığı daha çox dastan hadisələrinin dinamikası, qəhrəmanların şücaəti və zəngin mənəvi aləmi özünə cəlb edir.

Buna görə də aşıq musiqisinin bədii məzmununu, xarakter və obrazlar dairəsini onun digər yaradıcılıq sahələrindən ayrı təsəvvür etmək olmaz. Dastanların janr növləri (qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları), süjet xətləri, zəngin məzmun xüsusiyyətləri musiqiyə də təsir göstərmiş, bu sənətin müvafiq janr və ifadə vasitələrini meydana gətirmişdir. Aşıq şerində qəhrəmanlıq və məhəbbət hissələri, kədarli, qəm-qüssəli əhvali-ruhiyyə, təbiətə vurğunluq, nəsibətəməz fikirlər, ictimai motivlər, satira və yumor öz əksini tapdığı üçün, bu keyfiyyətlər də spesifik musiqi dili ilə özünəməxsus tərzdə ifadə olunmuşdur. Aşıq musiqisinin təsir xüsusiyyətlərindən yazarkən onun bir sıra növlərini – cəngi, gözəlləmə, ustadnamə və s. havaları qeyd etmək lazımdır.

Məlum olduğu kimi, aşıq titulu ilə geniş zəhmətkeş kütlə içərisində böyük nüfuz qazanan qüdrətli sənətkarların simasında xal-

qımız özünün şair və bəstəkar təbiətini çox gözəl nümayiş etdirmişdir. Təsadüfi deyildir ki, musiqi ilə poeziyanın dərindən daxili əlaqəsinə əsaslanan aşiq havaları ilə və emosional məzmunun hasil olunmasında müstəsna əhəmiyyət kəsb edir. Burada musiqi ilə mətnin və onların bir-birinə qarşılıqlı münasibətinin qeyri-adi spesifik xüsusiyyətləri mövcuddur. Adlan, quruluşu, forması aşiq poeziyası formalarının adı və quruluşu ilə bağlı olan havalər bu baxımdan daha çox səciyyəvidir. Aşiq yaradıcılığının klassik, ənənəvi forma və keyfiyyətlərini öz sənətində müvəffəqiyyətlə yaşadıb zənginləşdirən qocaman el sənətkarı Aşiq Şəmkirin dediyinə görə, ümumiyyətlə, 82 aşiq havası mövcuddur. Həmin havaların bəzisi bir neçə ad daşıyır. Elə buna görə də Əminə xanım Eldarovanın tərtib etdiyi "Azərbaycan aşıqlarının musiqi-ədəbi terminlər lüğətində təxminən 300 adda aşiq havacatı qeyd edilir. Bu bir daha onu göstərir ki, aşiq musiqisi və şəri yaranmağa başladığı dövrlərdən indiyə kimi bir-birini qarşılıqlı surətdə zənginləşdirdiyinə görə xalq içərisində geniş yayılmış, məhz belə üzvi əlaqədə xalqın estetik tələblərini ödəyə bilmişdir.

Məlumdur ki, aşiq havalalarının mətni Azərbaycan poeziyasında böyük üstünlük təşkil edən, dilimizin qayda-qanunlarına daha uyğun olan heca vəzninə əsaslanır. Burada 7, 8, 11, 15 və 16 hecalı aşiq şəri növlərindən istifadə olunur. Onlardan aşiq musiqisinin əsas metro-ritmik xüsusiyyətinə ən çox uyğun gələnləri 7, 8, 11, 15, 16 hecalı şer növləridir. Qoşma, bayatı, gəraylı, müxəmməs, təcnis kimi poeziya formalarını və onların bəzilərinin müxtəlif ad altında mövcud olan variantlarını buna misal göstərə bilərik. Aşiq melodiyalarının spesifik keyfiyyətləri ilə üzvi əlaqədə olarkən həmin şer formaları heç də həmişə dəyişilməz qalmır. Belə bir əlaqədə misraların daxili bölgü quruluşu xeyli mürəkkəbləşir, onların musiqili deklamasiyası müxtəlif ritmik səciyyə kəsb edir. Məsələn, müxəmməs havasının tələbinə uyğun olaraq bəzən hər bəndi 5 misradan ibarət olan eyni adlı şer növündə misraların hər birisini yarıdan par-

çalayıb iki misra kimi oxuyurlar. Çox zaman aşıqlar tərəfindən misraların, onlardakı hecaların sayının artırılıb-əskildilməsi də musiqidən gələn təsirin nəticəsidir.

Bütün bunlar belə bir fikri söyləməyə əsas verir ki, aşiq musiqisi ilə poeziyanın qarşılıqlı zənginləşməsi prosesində musiqi həmişə böyük üstünlük təşkil etmişdir. Saz-söz sənətində müşahidə olunan orijinal keyfiyyətlər bu həqiqəti şərh etmək üçün çox səciyyəvidir. Həmin keyfiyyətlərin daha çox müşahidə olunan xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək.

Aşiq havalalarının əksəriyyətində vokal partiyası yüksək registrdə səslənir, az hallarda kvarta, kvinta diapazonundan kənara çıxır. Burada reçitativ deklamasiya prinsipi daha çox diqqət cəlb edir. Aşiq melodiyalarında bu və ya digər səsin hər hansı istinad tonunun dəyişilmədən eyni yüksəklikdə xeyli müddət saxlanılması, təkrarlanması xarakterik bir cəhətdir. Maraqlıdır ki, aşiq havaları da vokal partiyası çox vaxt "balam hey!", "deyir hey!", "yarım hey!" və s. kimi nidalarla başlayır. Aşiq havalalarında daha çox diqqət cəlb edən bu cəhətlər hər şeydən əvvəl el sənətkarlarının geniş kütlə ilə əlaqəsindən, onların diqqətini dərhal cəlb etmək təşəbbüsündən irəli gələn səciyyəvi xüsusiyyətdir. "Ovşarı", "Duraxanı", "Divanı", "Müxəmməs", "Qəhrəmanı", "Şorili" və s. aşiq melodiyalarının yüksək registrdə həyəcanlı intonasiya ilə başlaması və həmin registrdə hasil olması, aşağıya doğru hərəkətdən sonra tam kadansla mənsub olduğu ladin mayesində tamamlanması aşiq havalarındakı vokal partiyasının spesifik xüsusiyyətlərini aşkara çıxaran əsas əlamətlərdir.

Ovşarı

n/y S.Rüstəmov

Allegro

Bir a - dam ki sən - nən ür - ət - ey - lə - sən - ya - qın bil ki
o - min za - tı yax - şı - dir sən - nən qu - zu plov
ye - dir - sən mördin qu - ru mə - həb - bə - ti yaxşı - dir
mördin qu - ru mə - həb - bə - ti yax - şı - dir

Aşıq havalarında axıcı, geniş diapazonlu, oxunaqlı melodiya az hallarda təsadüf olunur ki, bu da onları xalq mahnılarından fərqləndirən əsas cəhətlərdəndir. Aşıq melodiylarında bəzən sərbəst metro-ritmik xüsusiyyət özünü göstərir və bu cəhət onları muğam melodiyları ilə yaxınlaşdırır, lakin elə aşıq nümunələri də vardır ki, onlarda Segah muğamının intonasionaları, mürəkkəb melodik quruluş daha çox diqqəti cəlb edir. "Duraxanı" aşıq havası buna parlaq misal ola bilər.

Duraxanı

n/y S.Rüstəmov

Moderato

Ah yar ey! sal - la - na, sal - la - na qədən
qoy - bi zə As - ta yəri A yax - la - rın qur - ba - nı

Aşıq havalarının saz alətinin müşayiəti ilə ifa olunduğu məlumdur. Ona görə də saz havalarının melodiyaşının bəzi xüsusiyyətlərini qeyd etməyi lazım bilirik. Saz havaları melodik cəhətdən çox zəngin, dolğun və orijinaldır. Burada melodiya bütünlüklə alətin spesifikasiyasına, çalğı imkanlarına uyğunlaşdırılmışdır. Buna görə də saz havalarında melodiya aşıq vokal melodiylarından, eləcə də mahnı, rəqs, muğam melodiylarından fərqlənir. Saz havalarında axıcı, geniş nəfəsli melodiya təsadüf olunmur. Burada melodiyanın fəallığı, mübarizliyi, rəvanlığı diqqəti cəlb edir. Saz havalarında melodiya müxtəlif qarşılaşdırılmalarla, təzadlarla zəngindir. Melodiya popevkəlik¹, aşıqların dili ilə desək «güllər», alterasiyalıq, harmonik intonasiya tez-tez özünü göstərir. Aşıq vokal melodiylarında rəçitativlik, deklamasiyalıq fərqləndirici xüsusiyyət kimi özünü göstərir, saz havalarında buna təsadüf olunmur. Saz havalarında melodiya bu və ya digər motiv və frazanın olduğu kimi təkrarı aşağıya doğru pilləvari hərəkətlə səciyyəlonən sekvensiya baxımından da çox maraqlıdır.

¹ Bu dərəcə vəsaitində popevka termini kiçik motiv və ya intonasiya özək mənasını verən "güllər" kimi işlədəcək.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, aşıq havalalarının vokal partiyası yüksək registrlə başlayır və aşağıya doğru hərəkətlə səciyyələnir. Aşığın birdən-birə yüksək registrdə oxumağa başlaması təbii ki, dinləyiciləri özünə cəlb etmək, səsinin gücünü və gözəlliyini nümayiş etdirməklə əlaqədardır. Belə bir ifaçılıqda xüsusi oxuma manerəsi, ciddi registr məhdudluğu, kiçik diapazon diqqəti cəlb edir. Lakin bu yığcam və məntiqi diapazonunda aşıq vokal melodiyası özünün bütün keyfiyyətlərini, melizm xüsusiyyətlərini, fiqurativ bəzəklərini nümayiş etdirir.

Aşıq melodiyasında kvarta intonasiyasının rolunu xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Böyük əhəmiyyət kəsb edən bu intonasiya sazin kökü ilə əlaqədardır. Bundan başqa bu intonasiya "Şur" ladinin plaqal kökü və kvartalılığına əsaslanır. Təsədüfi deyil ki, çox vaxt aşıq havalalarının melodiyası kvarta kökündə inkişaf edir. Bu inkişafda variantlılıq, sekvensiyalı ifadə, müəyyən melodik güllər kvarta sıçrayışları özünü göstərir. Aşıq melodiyası üçün olduqca xarakterik olan kvarta intonasiyası bu melodiyanın plaqal kökünü təsdiq edir. Aşıq havalalarında melodiyanın yaranma prinsipi çox orijinaldır. Burada melodiya başlıca olaraq ladin istinad tonuna yaxın səslərin ona fasiləsiz hərəkəti ilə yaranır. Həmin hərəkətlərdə səslər istinad tonuna ya olduğu kimi, ya da dəyişilmiş halda cəzb edilir.

Aşıq melodiyaları üçün xarakter olan pridynom, sinkopa xüsusiyyətlərini də qeyd etmək istərdik. Melodik özləklərdə özünü göstərən bu keyfiyyət daha çox instrumental aşıq havaları üçün səciyyəvidir.

Aşıq ifaçılığında hər sözü və hətta hər incə nüansı dəqiq şəkildə dinləyiciyə çatdırmaq üçün artikulyasiyanın da mühüm, həlledici əhəmiyyəti vardır. Bu deklamasiyalılıq hər şeydən əvvəl poetik ifadə ilə sıx əlaqədən yaranmışdır. Eyni zamanda həmin keyfiyyət aşıq melodiyasının təşkili, onun mətnlə əlaqəsini şərtləndirən spesifik keyfiyyətdir.

Bütün bu və ya digər səciyyəvi keyfiyyətlərə malik olan aşıq vokal melodiyalarının şərti olaraq üç növə ayırmaq olar:

Reçitativ oxuma tərzli və mahnı melodiyalarına yaxın nümunələr, eləcə də muğam üslubuna uyğun melodiyalar. "Paşa köçdü", "Duraxanı", "Ovşarı" aşıq mahnılarının vokal partiyaları hər üç melodiya növünü nümayiş etdirmək üçün çox səciyyəvidir.

Aşıq vokal melodiyalarında deklamasiyalılığı biz spesifik bir xüsusiyyət kimi nəzərə çatdırırıq. Bu da mətnin hər hecasının aydın və intonasiya ilə oxunması ilə bağlıdır.

Aşıq musiqisində metro-ritmin də çox mühüm, müəyyənedici və təşkilədi əhəmiyyəti vardır. Bu xüsusiyyətin özü aşıq sənətinin sintetik mahiyyətindən, təbiətindən irəli gəlir. Belə ki, burada vokal melodiyanın metro-ritmik xüsusiyyəti mətnlə, onun ölçü və vurğuları ilə təbii və üzvi əlaqədardır. Burada ritmik sərbəstliyi və frazaların qeyri-bərabər ardıcılığını məhz vokal partiyası şərtləndirir. Bundan başqa instrumental aşıq havalalarında kəskin metro-ritmik xüsusiyyət, eyni bir ölçü daxilində variantlılıq hökm sürür. Aşıq mahnılarında nəzərə çarpan bütün bu cəhətlərlə ritmik muğamlar arasında yaxınlıq vardır. Aşıq havalarında olduğu kimi, ritmik muğamlar da muğam melodiyası dəqiq metro-ritmə malik marş elementləri və müxtəlif növlü hərəkət tərzli ilə instrumental müşayiətlə sintez halında birləşmişdir.

Aşıq musiqisində ritm bir çox cəhətdən müstəsna rol oynayır. Burada ritm müxtəlif janr-üslub xüsusiyyətlərini, fərdi yaradıcılıq prinsiplərini, zamanın nəbzini, dövrün ruhunu müəyyən etməklə çox mühüm vəsətidir. Metro-ritmik rəngarənglik aşıq musiqisində ən qüdrətli amildir. Ritm saz havalarının səciyyəsinə, milli orijinallığını şərtləndirir, onlara daha fəal xarakter verir. Aşıq sənətindəki sintezin bənzərliyin konkret əlaməti kimi diqqəti cəlb edir. Metro-ritmik xüsusiyyətin ən müxtəlif cəhətləri, onların təbii qarşılaşdırılması və vahid bütövün ayrılmaz hissəsi kimi üzvi vəhdətdə birləşməsi saz havalalarının yüksək professional səviyyəsindən xəbər verir.

Burada ritmin ekspressiv karakteri, qərarlılığı, dəyişkənliyi, aksentlərin qeyri-adi qaydada, yalnız saz havalarına müvafiq surətdə - xanənin müxtəlif hissələrində nəzərə çatdırılması səciyyəvi üslub keyfiyyətlərindəndir. Saz havaları üçün hər hansı ritmik formulanın tipik olduğunu söyləmək düzgün olmazdı. Azərbaycan xalq mahını və rəqslərində 6/8 ölçüsünün və həmin ölçüdə verilən sinkopalı və punktirli ritmin böyük üstünlük təşkil etməsindən danışdıqda, bunları bütünlüklə saz havalarına tətbiq etmək istənilən nəticəni verməz.

Qeyd olunduğu kimi, aşıq havalarının instrumental giriş epizodları əsasında, saz havalarının əksəriyyəti təşəkkül tapıb formalaşmış, böyük həcmli sifir instrumental kompozisiyalara çevrilmişdir. Aşıq havalarında bu və ya digər konkret xalq musiqi janrı üçün səciyyəvi sayılan bütün ritmik formulların ən müxtəlif variantı hökm sürür.

Nümunə 3

Dolhicran

n/y T.Məmmədova



Əvvəldən axıra qədər hər hansı ritmik formuların dəyişilməz təkrarına nadir hallarda təsadüf olunursa, onun variantlı inkişafına əsaslanan saz havalarına daha çox rast gəlirik. Saz havaları metro-ritmik cəhətdən xeyli sərbəst, daha mürəkkəb, daha maraqlıdır. Saz havalarındakı metro-ritmik müxtəliflik və rəngarənglik aşıq instrumental musiqisinin narahat təbiətinə, qeyri-adi yüksək fəal xarakterinə, sərbəst ritmik təşkilinə və digər ən tipik üslub xüsusiyyətlərinə daha müvafiqdir. Onlar mürəkkəb inkişaf prosesində daha ciddi də-

yişikliyə, təzadlı qarşılaşdırmalara məruz qalır. Beləliklə, öz əvvəlki ifadəliliyini, bədii təsir qüvvəsini maksimum dərəcədə artırır.

Maraqlı cəhət budur ki, saz havalarının metro-ritmik xüsusiyyəti üçün olduqca səciyyəvi olan bu keyfiyyətləri "Divani", "Dübeysi", "Ruhani", "Təcnis", «Naxçıvani» kimi qədim ənənəvi aşıq musiqi nümunələrində də görürük.

Nümunə 4

Naxçıvani

n/y T.Məmmədova



"Naxçıvani" adlı aşıq havasında metrin çərçivəsində müxtəlif ritmik qrupların qarşılaşdırılması, qarışıq xanə aksentlərinin çoxluğu olduqca tipik cəhət kimi diqqəti cəlb edir. Qarışıq xanənin qeyri-müntəzəm aksentləri, eləcə də iki və üç paylı metrin şıltaqlığı, qeyri-müntəzəmliyi melodik inkişafın qeyri-adi elastikliyini, sərbəstliyini, təbiiliyini şərtləndirir: ifaçının fikir və hissini dinləyiciyə canlı və təsirli bir şəkildə çatdırmaq məqsədinə xidmət edir.

Azərbaycan xalq musiqisi üçün 6/8-lə 3/8 xanə ölçülərinin növbələşməsi, ardıcılılaşması tanıtıcı bir əlamət olsa da, aşıq havalarında digər xanə ölçülərinin ardıcılılaşmasına da təsadüf olunur. Bunu "Ovşan", "Təcnis", "Kərəm gözəlləməsi", "Mina Gəraylı", «Divani» və s. saz havalarında müşahidə etmək mümkündür. Buna

misal olaraq "Təcnis", «Kərəm gözəlləməsi» (22, s.3), «Mina Gəraylı» (123, s.163) və "Ovşarı"nı göstərmək olar.

Nümunə 5

Kərəm gözəlləməsi

Allegretto Maestoso

n/y N.Bağrov

Lay-la-mi sən çal-dın a - Mir-zə da - yı, a - Mir-zə da - yı

Nümunə 6

Mina Gəraylı

♩ = 92

n/y T.Momunodova

A be - lə Yas - şı dost-lar a-man cy

Nümunə 7

Təcnis

n/y S.Rüstamov

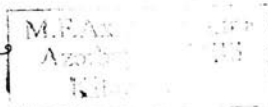
De - di be - lə Dür de gö-rüm Ay la - lə e-lə Nədir qə-si də qə - rə - zim

Saz havalarında melodik inkişafın metro-ritm cəhətdən zənginliyi, qeyri-adiliyi, qarışıq xanə aksentləri aşıq melodiyları ilə poetik mətnin qarşılıqlı təsirindən də çox bəhrələnməmişdir. Məlumdur ki, bir çox aşıq havaları eyni adlı poetik formaların adları ilə adlanırlar. Belə bir faktın özü aşıq musiqisinə, o cümlədən saz havalarına xalq şerəvzının güclü təsirini etiraf etməyə əsas verir. Aşıq musiqi nümunələrinin instrumental giriş hissələri çox hallarda həmin havaların vokal melodiylarının xarakter intonasiyaları və ya hər hansı motivi, ifadəsi əsasında yaranır. Deməli, poetik mətn aşıq vokal melodiyası vasitəsi ilə də saz havalarının metro-ritmik xüsusiyyətinə həlledici təsir göstərir.

Azərbaycan xalq poeziyasının ən xarakter xüsusiyyətlərindən biri aşıq şəri daxilində vəzn, ölçü dəyişkənliyidir. Aşıq poeziyasında daha çox istifadə olunan müxəmməs, cığalı müxəmməs, qoşma, təcnis də bu ölçü və vəzn dəyişkənliyini özündə göstərir. Vəzn, yəni hecaların sayı və qruplaşması qaydası Azərbaycan xalq şerini, o cümlədən aşıq havalarının poetik mətninə xüsusi gözəllik və ahəngdarlıq verdiyi kimi, saz havalarında da xanə vurğularının olduqca təbii və məntiqli tərzdə təzahür etməsinə səbəb olub. Xalq şerinin bu xüsusiyyəti aşıq musiqisinin instrumental partiyasında daha qabarıq halda özünü göstərir, saz havalarında başlıca fərqləndirici cəhət kimi diqqəti cəlb edir.

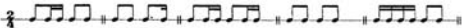
Saz havalarında vurğular formal cəhət, texniki xüsusiyyət. Ayırı-ayrı səsələrin nəzərə çatdırılmasından ibarət deyildir. Aksentlər burada müəyyən mətləbin, ifadənin vurğu ilə, təkidlə deyilməsinə kömək edir, fəallığın, dinamikliyin başlıca mühüm vasitəsi kimi diqqəti cəlb edir. Saz havalarında aksentlər ritmik xəttin müxtəlif hissələrində özlərini göstərsələr də, bir çox qədim saz havalarında onlar daha çox xanənin zəif hissəsində nəzərə çarpır. "Baş müxəmməs", "Ruhani", "Dilqəmi", "El havası", "Hüseyni" kimi havalarda bunu açıq-aşkar hiss etmək olar.


Aşq - 273755





Olduqca maraqlı haldır ki, saz havalarında vurğular əksər hallarda kvarta-kvinta ahəngi və melodiyadakı harmonik sekunda intonasiası ilə birlikdə nəzərə çarpdırılır. Bu da vurğunun daha aydın fərqləndirilməsinə, mühüm təşkilədiçi, fəallaşdırıcı rol oynamasına səbəb olur. Eyni zamanda, saz havalarında vəznin səlisliyinə, rəvanlığına çox az hallarda təsadüf olunur. Bu da ritmin texnikasındakı müxtəlifliyi, əlvanlığı göstərir, ritmin məhdud dairədə olmamasına dəlalət edir. Buradakı metro-ritmik xüsusiyyətin əlvanlığı, müxtəlifliyi, eləcə də bəzən saz havalarında tez-tez dəyişən xano ölçüləri, ifaçının çalğı üslubu ilə də qırılmaz surətdə bağlıdır. Digər tərəfdən bu və ya başqa aşıq yaradıcılığı zonasına məxsus olan bəzi ənənəvi ifaçılıq üsullarının güclü təsiri altında aşıq musiqi sənətinin, o cümlədən, saz havalarının ifadə imkanları daim təkmilləşmə prosesi keçirmişdir. Təbiidir ki, həmin prosesdə metro-ritmik xüsusiyyətin potensial imkanlarını artırmaq, genişləndirmək zərurəti də ciddi bir şəkildə qarşıda durmuşdur.

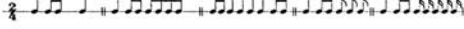
Ümumən aşıq sənətində və aşıq musiqisində fərdi üslub, şəxsi məharət, novatorluq, müasirlik və digər ən mühüm yaradıcılıq qanunları, tələbləri başlıca şərtidir. Saz havalarının yuxarıda qeyd etdiyimiz mühüm ritmik xüsusiyyətləri ilə yanaşı, bir sıra digər başlıca cəhətləri də formanın təşəkkülündə həlledici əhəmiyyətə malikdir. Bu mənada saz havalarındakı ritmik variantlığı xüsusi olaraq qeyd etməyi lazım bilirik.

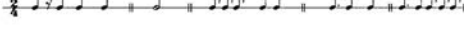
Divani - 


Orta divani - 


Ruhani - 


Güllü qafiyə - 


Urfani - 


Ayaq divani - 


Təcnis - 


Mirzəcanı - 


Döşəmə Koroğlu - 


Qəhrəmanı - 

Baş
Müxəmməs – 

Azərbaycanı – 

Səməndəri – 


Ovşarı – 

Cəlili – 


Ağır Şərili – 

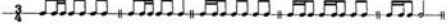
Orta Santel – 


İncəgülü – 

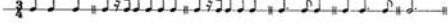
Baş Earteli – 

Borçalı
Gözəlləməsi – 

Qaytarma – 

Baş divanı – 

Dürəhanı – 

İrəvan Cuxuru – 

Təxnis – 

Laçını – 

Aşıq Arazbarısı – 

Ümumiyyətlə, gətirdiyimiz misallardan görüldüyü kimi, hər hansı xanə ölçüsü daxilində bu və ya digər ritmik formulanın olduğu kimi təkrarı ilə bərabər onun müxtəlif şəkli xüsusiyyətlərinə də təsadüf olunur.

Göründüyü kimi, hər hansı saz havasının əsasını təşkil edən motiv, fraza ən adi ritmik variantlardan ritmik xırdalanmağa qədər qeyri-adi dəyişikliyə uğrayır. Onun ilkin şəkli, quruluşu, vurğuları durmadan dəyişir, xanənin müxtəlif hissələrində yeni vəzifə və məna kəsb edir.

Saz havalarındakı dinamik kontrastlığı şərtləndirən ən mühüm ünsürlərdən biri də poliritmik xüsusiyyətdir. Bu xüsusiyyət, ümumiyyətlə, aşıq musiqisi üçün, xüsusilə aşıq vokal-instrumental musiqisi üçün səciyyəvi cəhətdir. Belə ki, aşıq vokal instrumental musiqisində vokal partiyası ilə instrumental müşayiət arasında nəinki melodik cəhətdən və ya intonasiya quruluşu və dönlümləri cəhətdən

mühüm fərq vardır, həm də ritmik baxımdan ciddi kontrastlıq hökm sürür. Bu prinsip saz havalarında da saxlanılmışdır. Saz havalarında əsas melodiya bir tərəfdən bizə məlum olan harmonik ostinat fonunda, digər tərəfdən isə, ritmik ostinat əsasında yaranır, inkişaf etdirilir, zənginləşir. Bu vaxt saz havalarında daxili kontrastlığın bir sıra tipik cəhətləri meydana çıxır.

Aşiq musiqisinin ilk tədqiqatçısı Ə.Eldarovadan başlayaraq, ənənəvi havalarda musiqili-poetik-ritmik formullar öyrənilməyə başlanmışdır. Bu formullar daha sonrakı nəslin nümayəndələri tərəfindən araşdırılmışdır. Şer və musiqi vəzninin vəhdəti xüsusilə T.Məmmədovun tədqiqatında bütün xırdalılıqlarına qədər incələnməmişdir. Haqqında danışdığımız quruluşlar heca notlardan (rusca - "sloqonota" termini A.V.Rudnevaya məxsusdur), yəni şer mətninin hər bir hecasının müqabilində verilən bir və ya bir neçə səsin ümumi uzunluqlarından hasil olur. Buna görə də heca-notların xırda bəzək, intonasiya və nəfəslərlə işlənilməsi ustad-aşıqların fərdi məharətindən asılı olaraq formulların müxtəlif variantlarını meydana gətirir. Eyni zamanda heca notların zaman nisbətləri əsasən dəyişilməz qaldığından müxtəlif misralar əsasında yaranan invariant strukturlar ostinato tərzində təkrar olunur və "kompozisiya seqmenti" kimi çıxış edir.

Ə.Eldarova, T.Məmmədov, A.Kərimov və başqalarının fikirlərinə əlavə olaraq, bəzən musiqili-poetik ritmik formulların sonunda heca-notların iki dəfə uzadılmasını, yəni ritmi böyüdülmüş kadansları da göstərmək olar. Bu hadisə həmçinin aşiq havalarının təsiri arında olmuş xalq mahnılarında da izlənilə bilər.



Bu tipli kadanslar ritmik formulların səngiyib bitirilməsinə xidmət etdiyi kimi, musiqi sintaksisinin də dəyişilməsinə səbəb olur. Məsələn, bir xəbə fərqi kvadratlığın qeyri-kvadrat prinsipləndən seçilməsi üçün çox zaman həlledici rol oynayır.

Beləliklə,

1. Saz havalarının milli xüsusiyyətini şərtləndirən ən əsas vasitələrdən biri ritmdir. Saz havalarının janr xarakteri ritmik quruluşun xüsusiyyəti ilə bağlıdır.

2. Melodiya və forma təşəkkülünə öz dinamik impulsunu ritmik enerjiddən alır. Ritm forma təşəkkülünün birinci dərəcəli əsasıdır.

3. Musiqi forması vasitələrinin bir-birinə qarşılıqlı münasibətində ritm heç vaxt təklənmir, ayrıca əhəmiyyət kəsb etmir.

4. Ritm saz havalarında tematizmə birbaşa dinamikləşdirici təsir göstərir. Aşiq havalarının instrumental musiqi epizodlarında aşkara çıxan orijinal keyfiyyətlər saz alətinin spesifikasiyası ilə qırılmaz surətdə bağlıdır.

Aşığı sazızsız düşünmək mümkün olmadığı kimi, instrumental aşiq havalarını da sazın spesifik xüsusiyyətlərindən irəli gələn orijinal keyfiyyətlərdən ayrı təəvvür etmək mümkün deyil. Həmin keyfiyyətləri doğuran cəhətlərdən danışarkən sazın pərdələrinin quruluşu, simlərinin bir-birinə münasibəti, alətin xüsusi tembra malik olması məsələsini unutmaq olmaz. Təkcə bunu qeyd etmək kifayətdir ki, simlərinin kvarta-kvinta sekunda münasibətində olması sazın səslənməsində xüsusi ahəng quruluşu yaratmışdır. Aşiq musiqisinin

ritmik əsasları kimi səs yüksəkliyinin təşkili prinsipləri də bəstəkar yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərində öz əksini tapır. Saz alətinin kökü həm simlərin qarşılıqlı interval münasibətində, həm də pərdələr düzlüyündə ifadə olunaraq lad amili ilə şərtləndirilmişdir. Lad qanunauyğunluqları forma təşəkkülünün və özünəməxsus harmonik ahənglərin də həmçinin möhkəm bünövrəsini təşkil etdiyi üçün böyük əhəmiyyət kəsb edir.

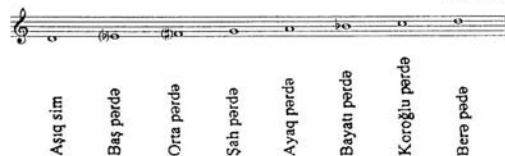
Aşiq havalan bütövlükdə Azərbaycan xalq musiqisi üçün ümumi olan lad xüsusiyyətləri ilə yanaşı bir sıra spesifik cizgilərə də malikdir. Aşiq musiqisinin bu cəhətini xüsusi şəkildə tədqiq etmiş musiqişünas, sənətsünaslıq doktoru T.Məmmədov səs sırasının müxtəlif pərdələri və lad özləkləri arasında qarşılıqlı münasibətlərin xüsusi lad əhəmiyyəti daşdığını aşkar etmiş və sazda çalınan havaların müvafiq pərdələrlə əlaqəsini şərh etmişdir.

İndi də aşiq musiqisinin intonasıya məzmununu və ahəng bəyalarını açıqlayan pərdələr düzlüyünün lad əhəmiyyətini nəzərdən keçirək. Çünki müxtəlif pərdələrdən hasil olan səs sırası öz-özlüyündə hələ ladi təmsil etməsə də, onun maddi əsasını, necə deyərlər, "xammalını" təşkil edir.

Aşiq musiqisinin ilk tədqiqatçısı Ə.Eldarova müxtəlif sazların kökü və pərdələr düzümü əsasında lad təfəkkürünün təkamül yolunu izləmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, əsas pərdələrin müxtəlif bölgələrdə qəbul olunmuş vahid adlar sistemi ustad aşıqların professionalizmini əks etdirən mühüm bir göstərici kimi izah olunmuşdur.

Biz həmin pərdələrin musiqi təcrübəsində müəyyənləşən tipik lad funksiyalarını şərh edəcəyik. Xatırladaq ki, müasir aşiq sazı bir sıra əlavə pərdələrlə zənginləşərək, demək olar ki, tam xromatik qamıya qədər təkamül yolu keçmişdir. Sazın pərdələr düzümü E.Babayevin «Sifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasıya problemləri» adlı monoqrafiyasında özünün dolğun şərhini tapmışdır. Aşağıdakı sxemdə isə yalnız özünün mühüm əhəmiyyətini qoruyub saxlamış əsas pərdələr göstərilmişdir.

Nümunə 10



Bu səs sırasının ilk pilləsini təşkil edən açıq sim (re) bir qayda olaraq, "Şur" ladinin mayesi vəzifəsini daşıyır. Aşiq musiqisində həmin ladin üstünlüyü, hətta başqa laddlarda qurulan havaların da açıq simə ayaq verməklə tamamlanması, yəqin ki, bədii-estetik və etik-psixoloji səbəblərdən irəli gəlir. Belə bir ənənəvi kanonla bağlı olaraq tamamlayıcı kadsanların "Şur"da verilməsi qarşılaşdırılan laddların özünəməxsus ahəngini və bir-birilə qarşılıqlı münasibətlərini kifayət qədər aydın şəkildə ifadə edir. Eyni zamanda, müvafiq alterasiyalar vasitəsilə "Şüştər"ə bənzər melodik formullar da yarana bilər. Bu hadisə "ladın çalarlanması" kimi qiymətləndirilir.

Nümunə 11

Bəhməni

n/y T.Məmmədov



Baş pərdə və Orta, pərdə müvafiq olaraq "Segah" və "Rast" köklü havaların mayəsi vəzifəsində çıxış edir.

Növbəti pərdə (Şah pərdə) dəm simin (do) kvintası kimi mənalandırıldığı üçün səciyyəvi "Şikəsteyi-fars" ahəngi yaradır və çox zaman baş pərdəyə ("Segah"a) yönəldiyi üçün daha da təsdiq olunur. Bununla belə, Şah pərdənin bir sıra hallarda açıq simdə götürülən "Şur" məqamına da keçməsi nəticəsində maraqlı lad qarşılaşdırılması meydana gəlir. Məsələn, bu cəhət "Şahsevəni", "Qəhrəmani" kimi aşiq havalarında, habelə "Arazbarı" adlı zərbi-muğamında da özünü göstərir.

Nümunə12

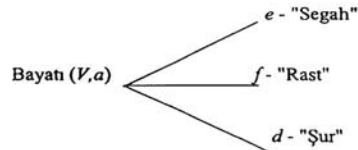
Şahsevəni

n/y T.Məmmədov

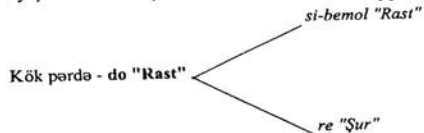


Ayaq pərdə əksər hallarda "Şur" mayəsinin kvintası, "Rast"la bağlı havalarında mayənin tersiyası kimi çıxış edir. Nadir hallarda, məsələn, bayatı oxumalarının son kadansında həmin pərdənin "Segah" boyası da unudulmamalıdır.

Bayatı pərdəsi öz adını, bəzi şer formalarının (cığalı qoşma, cığalı müxəmməs, cığalı təcnis) təsiri ilə müxtəlif havalara daxil edilən bayatılardan alınmışdır. Bu oxumaların yüksəkliyi qəti müəyyən olunsada, daxilən lad dəyişkənliyinə məruz qalır (si-bemol-"Rast", lya-"Segah"). Bundan başqa həmin pərdə müxtəlif köklü havalarla da maraqlı münasibətlərə girə bilər.



Təsadüfi deyildir ki, tədqiqatçı E.Babayev həmin ladların qarşılıqlı münasibətini vahid səs sırası şəklində göstərmişdir. İstinaad tonu əhəmiyyəti daşdığı zaman kök pərdə (do) üçün "Rast" ahəngi daha səciyyəvidir. Ən maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, bir sıra havaların lap əvvəlində verilən belə bir kulminasiya tədricən aşağıya istiqamətlənərək, nəticədə "Şur"un mayəsini təsdiq edir. Muğam sənətindən fərqli olaraq, kulminasiya mayənin oktava zilinə deyil, septima məsafəsində yerləşən digər funksiyalı mayeyə düşür. Kök və Bayatı pərdələrinin qarşılaşdırılması isə sekunda münasibətli tonal dəyişmələri kimi (do və si-bemol "Rast") diqqət cəlb edir.



Beçə pərdə bir oktava aşağı səslənən açıq simin lad funksiyasını çox zaman təkrar edir, lakin onu yüksək və nazik registrdə təqdim etdiyi üçün belə bir ad almışdır. Digər tərəfdən, bəzən beçə pərdə ladin əsas mayəsi ilə septima əlaqəsinə girdikdə lad dəyişkənliyi baş verir.

(e - "Segah"; d - "Şur"). Bu növ qarşılaşdırılmaya "Yanığ Kərəmi" havasında təsadüf olunur.

Yanığ Kərəmi

n/y T.Məmmədov

J = 110

Musical score for 'Yanığ Kərəmi' in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, and the subsequent three staves are accompaniment. The tempo is marked as *J = 110*.

Yuxarıda şərh olunan lad qanunauyğunluqları muğam sənəti ilə həm oxşar, həm də fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Üfüqi planda təqdim olan lad həmahəngliyi bir sıra əlverişli hallarda şaquli vəziyyətə köçürülür. Məsələn, iki səslı həmsədaların melodiya qoşulması nəticəsində gizli harmonik imkanlar tam şəkildə gerçəkləşdirilir. Beləliklə, aşıq musiqisinin özünəməxsus lad inkişafı harmoniyanın da əsasını və hərəkətverici qüvvəsini təşkil edir.

Müəyyən lad funksiyaları ilə qeyd olunmuş pərdələrin ardıcılığı həmçinin forma təşəkkülünün mühüm amilini təşkil edir. Həmin amilin təsiri ilə meydana gələn melodik inkişaf modellərinin birini "Koroğlu gözəlləməsi" timsalında şərh edək. Kök pərdə (do "Rast"), ayaq pərdə (La "Hicaz"), şalı pərdə ("Şikəsteyi-fars") və açıq simin (re "Şur") ardıcılılaşması həmin havanın melodik quruluşunu əmələ gətirir. Bu prinsip bəzi dəyişikliklərlə Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında, habelə mahni yaradıcılığında ("Şəfqət bacısı") tətbiq olunduğu üçün onun aşıq qaynaqları üzərində bir qədər dayanıq.

Qanlı Koroğlu

n/y T.Məmmədov

J = 110

Musical score for 'Qanlı Koroğlu' in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves of music. The first staff is the melody, and the second staff is accompaniment. The tempo is marked as *J = 110*. Below the main score is a single staff showing a chord progression: C major, F major, and C major.

Artıq professional musiqimizin ahəng quruluşunda milli kolorit yaradan mənbələrdən danışarkən aşıq harmoniyasına xüsusi diqqət yetirilir. Aşıq musiqisinin harmonik xüsusiyyətləri lad əsasında başqa sazın 6 növ köklənmə qaydalarında da öz əksini tapır. Kvarta-kvinta-sekunda quruluşuna əsaslanan müxtəlif dönmələr və səslərlə inkişaf etdirilən aşıq akkordunun ahəngi sazın simlərinin bir-birinə münasibətindən, onların köklənməsindən və saz ifaçılığının klassik ənənələrindən irəli gələn keyfiyyətdir. Saz, aşıq musiqisində əsas, sabit müşayiətdəci alət olmaqla yanaşı, bu musiqinin ahəng quruluşunu, onda əsl milli koloritin nikbin əhvali-ruhiyyəsini aşkara çıxaran çox mühüm vasitədir.

Məlum olduğu kimi, sazın 9 simindən üç alt simi do, üç orta sim fa, digər üst üç simi si b səsinə köklənir.

Nümunə 15"

Musical score for Nümunə 15, showing a single staff with a chord progression: C major, F major, and C major.

Hər üç qrupa aid olan simlər eyni vaxtda səsləndikdə orijinal ahəng yaranır, yəni kvarta-kvinta münasibətli akkord hasil olur. Bu akkord aşıq harmoniyasında major-minor tonallıqlarında olan tonika

kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. M.S.İsmayilov bu akkordun iki dönməsini müəyyən etmişdir. Musiqişünas onun birinci dönməsini sekunda-kvint (2/5), ikinci dönməsini isə kvart-sept (4/7) adlandırmışdır. Kvart-kvint akkordu və onun hər iki dönməsi belə quruluşda özünü göstərir.

Nümunə 15^b



Ə.Eldarova sazın dörd kökünü müəyyən etmişdir. Onların birincisini əsas kök kimi qiymətləndirir, bu kökün aşuqlar tərəfindən "Qaraçı" kökü adlanmasını xəbər verir. İkinci kök "dılqəm" kökü, üçüncü - "urfani" kökü, dördüncü isə "divani" kökü adlanır. Əsas kökdən başqa qalan bütün köklərdə yalnız sazın bəm simləri dəyişir.

İkinci qrup simlərdə, yəni bəm simlərdə oktava intervalında diviziyaya da yol verilir. Bu da sazın səslənməsində parlaq, gözəl, canlı ifadəliliyə səbəb olur və melodik sim fakturanın vertikal üzrə ortasında yerləşir.

Aşıq musiqisinin görkəmli tədqiqatçısı Ə.Eldarova haqlı olaraq ikinci, üçüncü və dördüncü köklərdən yaranan spesifik aşıq harmoniyasının major-minor harmoniyası ilə yaxınlığını qeyd edir və belə bir nəticəyə gəlir: ikinci kökdə tersiyası buraxılmış kiçik sepakkord, dördüncü kökdə isə tersiyası buraxılmış kiçik septakkord alınır.

Lakin 2007-ci ildə meydana gəlmiş "Saz məktəbi" dərslisinin müəllifləri (S.Kərimi, A.Quliyev, M.Əliyev) alətin 6 növ köklənmə qaydasını aşkar etmiş və onları not yazısında aşağıdakı şəkildə tədqiq etmişdir. Burada sazın açıq alt simləri ifaçılıq təcrübəsinə uyğun olaraq 1-ci oktavanın "do" sesi kimi təyin olunmuşdur.

Akkordların və onların dönmələrinin quruluşuna diqqətlə nəzər saldıqda Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində təzahür edən orijinal harmoniyanın mənbəyini müəyyən etmək olar.

Nümunə 16^a



Qaraçı kökü

Nümunə 16^b



Dılqəm kökü

Nümunə 16^c



Urfani kökü

Nümunə 16^d



Divani kökü

Nümunə 16^e



Bayatı kökü

Məhz bu akkordlar vasitəsilə belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür ki, musiqimizin ahəng quruluşu yalnız lad, intonasiya xüsusiyyəti ilə deyil, instrumental aşıq musiqisindən gələn güclü təsir ilə də səciyyələnir.

Aşıq havalarının nikbin, demokratik ruhu onların instrumental musiqi epizodlarında da orijinal üslubda özünü büruzə verir. Bu

mənada aşiq havalarındakı instrumental girişi xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Onların tematik quruluşu, inkişaf prinsipi və digər cəhətləri barədə danışıq belə bir ümumi keyfiyyəti də unutmaq olmaz ki, həmin instrumental epizodlar bəzi xüsusiyyətləri ilə Azərbaycan xalq rəqslərini, rəng və dəramətlərində olduğu kimi, aşiq mahnılarının instrumental giriş musiqisi də dəqiq metro-ritmə, variantlı, sekvensiyavari inkişaf prinsipinə əsaslanır. Onlardan bəziləri tematik cəhətdən vokal melodiyasına xeyli yaxın səpgidə səslənir. Məsələn, "Duraxanı", "Paşa köçdü", "Orta müxəmməs", "Şərili" kimi aşiq mahnılarında giriş vokal melodiyasının motivi üzərində yaranmışdır.

Nümunə 17

Paşa köçdü

n/y S.Rüstəm

The musical score for 'Paşa köçdü' is written in 2/4 time and consists of two systems. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note bass line with occasional chords.

Aşiq havaları içərisində giriş musiqisi motivin sərbəst inkişafına əsaslanan nümunələr çoxdur. "Baş müxəmməs", "Qəhrəmanı", "Misri", "Ruhani", "Ovşan", "Divanı" adlı aşiq mahnıları buna misal ola bilər.

Nümunə 18

Baş müxəmməs

n/y S.Rüstəm

The musical score for 'Baş müxəmməs' is written in 2/4 time and consists of two systems. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment features a steady eighth-note bass line with occasional chords.

Aşiq musiqi ifaçılığının vokal-instrumental və sırf instrumental növləri əsrlər boyu qarşılıqlı əlaqə və təsir şəraitində inkişaf etmişdir. Hələ ozanların qopuz alətində çalın-oxunması vokal-instrumental ifa formasının qədimliyini və uzun müddət aparıcı rol oynadığını sübut edən qiymətli dəlildir. Bunu nəzərə alaraq, deyə bilərik ki, saz alətinə balabanın, Şirvan mühitində isə həmçinin zərb alətlərinin əlavə olunması sonrakı dövrlərə aiddir. İlk çağlarda müşayiətedici funksiya daşımış saz alətində çalğı imkanlarının inkişafı ilə vokal-instrumental ifa zəminində sırf instrumental ifa sənəti meydana gəlmişdir.

Hər iki ifa forması daxilində sazın böyük rolunu bir daha vurğulamaqla onların müqayisəsinə keçək.

Vokal instrumental aşiq havalarında müxtəlif komponentlər (oxuma və çalğı) fərqli xüsusiyyətlərə malik olsalar da, ümumi lad əsası, melodik və ritmik məzmun onları sıx vəhdət halında birləşdirir. Maraqlıdır ki, dəqiq ölçülü aşiq havalarında heca vəzninin əsas əlamətləri (misranın uzunluğu və daxili ritmik bölgüsü) vokal musiqisi vasitəsilə instrumental hissələrə də sirayət etmişdir.

Qeyd olunan ümumi cəhətlərə baxmayaraq, aşığın səsi və saz müxtəlif ifadəli imkanlara malik olduğu üçün rəngarəngliyin vəhdətindən danışıq daha düzgün olar.

Xüsusilə, metro-ritmik cəhətdən sərbəst olan havalarda Misri, Urfani, Yanıq Kərəmi, Bəhməni oxuma hissəsi ilə saz çalğısı arasında ritm, melodiya və ifadəlilik baxımından aydın fərqlər nəzərə çarpır, lirik vokal intonasiyalar və qəhrəmani ruhlu instrumental bölmələr timsalında iki qütbə ayrılır. Eyni zamanda bu iki əks başlanğıcın qarşılıqlı təsirləri nəticəsində onlar arasında aralıq keçid ifadə tipləri də meydana gəlmişdir. Sazın aşığın avazı kimi «dilləndirilməsi», vokal partiyada isə, əksinə, instrumental səciyyəli priyomların tətbiqi həmin qarşılıqlı təsirləri qabarıq şəkildə göstərir.

Instrumental aşıq musiqisinin başlıca təzahür formasını təşkil edən saz havaları, qeyd olunduğu kimi, daha erkən olan vokal-instrumental ifa formasından törəmişdir. Saz çalğısı həm vokal, həm də instrumental hissələri xüsusi şəkildə təcəssüm etdirməklə böyük və məzmunca rəngarəng musiqi lövhələrində incə lirikadan tutmuş epik qəhrəmanlıq obrazlarına qədər zəngin hissələr aləmini əks etdirir.

Aşıq musiqisinə xas olan bütün bu cəhətlər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında müxtəlif şəkillərdə istifadə edilmişdir. Onların əsərlərində aşıq musiqisinin hər cür elementlərinə rast gəlmək olar. Bu elementlər müasir professional musiqi incəsənətimizin xəlqiliyini, milli koloritini şərtləndirən ən başlıca əlamətlərindəndir. Onlardan istifadə prinsipinə nəzər salmadan musiqimizin nailiyyətləri, orijinal keyfiyyətləri barədə tam dolğun təsəvvür yaratmaq olmaz. Aşıq musiqi elementləri görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının hər birinin fərdi üslubu əsasında inkişaf etdirilmiş və həmin xüsusiyyətlərin fərqli cəhətlərinin aşkara çıxmasını şərtləndirmişdir. Məsələn, Üzeyir Hacıbəylinin aşıq musiqisindən istifadə üslubu ilə Qara Qarayevin aşıq musiqisinə münasibəti arasında müəyyən fərqlər mövcuddur. Belə bir müqayisəni digər Azərbaycan bəstəkarla-

nının yaradıcılığında da aparmaq olar. Bütün bu fərqli xüsusiyyətləri ilə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının aşıq musiqisinə yanaşmasında, ondan faydalanmasında bir çox ümumi cəhətlər vardır. Bunlardan ən başlıcası odur ki, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində aşıq musiqisindən hansı şəkildə istifadə edilirsə edilsin, bu musiqinin elementləri və tanındığı əlamətləri həmişə ciddi yaradıcılıq münasibətinə maruz qalır. Bunu sübut etmək üçün Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayevin yaradıcılığında aşıq musiqisindən istifadənin ən təbii və spesifik prinsiplərinə diqqət yetirək.

II FƏSİL

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA AŞIQ MUSIQISININ ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Müasir Azərbaycan professional musiqisinin banisi dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli xalq yaradıcılığını, o cümlədən el sənətkarları olan ustad aşıqların qədim, özünəməxsus və rəngarəng musiqi ənənələrini çox yüksək qiymətləndirmiş, bu xəzinənin bəstəkarlıq sənəti üçün tükənməz mənbə olduğunu özünün fərdi yaradıcılığı ilə sübuta yetirmişdir. Milli musiqi sənətinin çoxəsrlik tarixində yeni eranın əsasını qoymuş qüdrətli sənətkar aşıq havalannın ruhunu, məzmun və xarakterini həssaslıqla duymuş, onun dil-üslub xüsusiyyətlərini orijinal bədii təfəkkür süzgəcindən keçirərək parlaq sənət qələbələrinə nail olmuşdur. Aşıq musiqisindən istifadə olunmasında bəstəkarın şah əsəri olan «Koroğlu» operasını təkrarolunmaz yaradıcılıq səylərinin ən uca zirvəsi və uğurlu nəticəsi hesab etsək də, bu yolun başlanğıcında onun ilk operaları dururdu.

Başda Üzeyir Hacıbəyli olmaqla, Azərbaycan bəstəkarları aşıq musiqisinə hələ XX əsrin əvvəllərindən maraq göstərirdilər. XX əsrin 10-cu illərində yaranmış bəzi operaların (Ü.Hacıbəyli «Əsli və Kərəm», Z.Hacıbəyov «Aşıq Qorib») ədəbi mənbəyini gəniş yayılmış məşhur xalq dastanları təşkil etdiyinə görə, təbii olaraq aşıq havalalarına da müraciət olunması tələb olunurdu. Doğrudur, bu təsirlərin kəmiyyət etibarilə çox olması, bəzi melodiyaların əsasən, şikəstə tipli havaların iqtibası ilə məhdudlaşması aşıq musiqisinin dərinliklərində yerləşən böyük bədii potensialı və zəngin üslub keyfiyyətlərini (lad, harmoniya, ritm, forma və s.) hələ tam şəkildə, bütün dolğunluğu ilə aşkarlamamışdır. Bununla belə, realist məzmunun inandırıcı təcəssümündə, tipik bədii surətlərin, emosional və

ziyyətlərin inikasında və ümumiyyətlə, milli koloritin parlaq ifadəsində aşıq musiqisindən alınma sitatlar çox yerinə düşmüşdür.

Belə ki, aşıq havalarına məxsus fəal və qıvrıq ritmik şəkillər səhnə hərəkətinin dinamikləşməsində mühüm təkanverici qüvvəyə çevrilmiş və ümumi dramaturji inkişaf xəttinə üzvi şəkildə təbətdirilmişdir. Təsədüfi deyil ki, yuxarıda adlan çəkilən opera əsərlərində şikəstə havalarına məxsus sadə, lakin təsirli ritmik fiqurlar böyük səhnələr boyu təkrar olunaraq vahid və qırılmaz inkişaf prosesinin əsasını təşkil edir, musiqi quruluşunun da bütövlüyünə xidmət edir. Digər tərəfdən, dəqiq ölçülü müşayiətin fonunda verilən sərbəst quruluşlu vokal partiyalar qəhrəmanların daxili aləmini açmaqda çox böyük əhəmiyyət daşıyırdı. Beləliklə, ilk Azərbaycan operalarında aşıq musiqisinə müraciət, ayrı-ayrı epizodlarda həyata keçirilsə də, ideya-bədii məzmunla şərtləndirildiyi üçün özünün uğurlu nəticəsini verə bilməmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin erkən musiqi yaradıcılığında aşıq musiqisi ənənələrini araşdırarkən belə bir nəticəni de xatırlatmaq lazımdır ki, şifahi ənənəli Azərbaycan xalq və professional musiqisi daxilində aşıq yaradıcılığı digər janrlarla qarşılıqlı əlaqədə olmuşdur. Məsələn, aşıq havalarının, dəqiq desək, aşıq şikəstələrinin səciyyəvi keyfiyyətləri xanəndə sənətinə də sirayət etmiş və zərbi-muğamların yaranmasına öz təsirini göstərmişdir. Buna görə də Üzeyir Hacıbəyli milli opera sənətimizin təməl daşını təşkil edən «Leyli və Məcnun» operasında bilavasitə aşıq musiqisinə müraciət etməsə də, mənşə etibarilə həmin sənətlə sıx bağlı olmuş nümunələrdən faydalanmışdır. Dahi bəstəkarın həyat və yaradıcılığının görkəmli tədqiqatçılarından biri professor E.Abasova operanın müəllif variantında, daha doğrusu, İbn Sələmin partiyasında «Mani» zərbi-muğamından istifadə olduğunu qeyd edir. Bildiyimiz kimi, bu zərbi-muğam özünün aşıq mənşəyini açıq-aydın büruzə verir və onun ilkin variantı nisbətən sadə şəkildə hələ də ustad aşıqlarımızın repertuarında yaşadılmaqdadır. Ölməz sənətkar həmcinin «Əsli və

Kərəm» operasında da əsərin məzmunu ilə bağlı olaraq Kərəmi aşıq havalarından faydalanmışdır.

Beləliklə, aşıq musiqi sənətinin Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığına göstərdiyi səmərəli təsirdən danışırkən bəstəkarın erkən yaradıcılıq dövrü də nəzərdən yayınmamışdır. Erkən operalar («Leyli və Məcnun», «Əsli və Kərəm», eləcə də Ü.Hacıbəylinin «Aşıq Qərib» operası) aşıq musiqisinin təcəssümü və məharətlə işlənilməsi cəhətdən «Koroğlu» operasından xeyli dərəcədə fərqlənsələr də, bu janra mürciətin ilk nümunələri kimi mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Daha sonralar meydana gəlmiş əsərlər də («Koroğlu», «Aşıq-sayağı» triosu) aşıq musiqisinin yaradıcılıqla tətbiqi birdən-birə baş verməmiş, bəstəkarın müəyyən qələm təcrübəsinə əsaslanmışdır.

2.1. Mahni yaradıcılığı

Üzeyir Hacıbəylinin mahnı yaradıcılığında irəli sürülən bədii vəzifələrlə əlaqədar olaraq aşıq musiqisinin tipik janr siması açıq-aşkar şəkildə ifadə olunmasa da, musiqi dilinin ayrı-ayrı ünsürləri bu və ya başqa dərəcədə onların təsirinə məruz qalmışdır. Həmin mahnılarda ön planda verilmiş «marşvarilik» (bu anlayışın B.Asaf-yev şərhində) ritm və intonasiya məzmununda aparıcı rol oynayır. Bununla yanaşı aşıq musiqisinin eyni ifadə vasitələri ilə bəzi həmahənglik milli üslubun və koloritin yaradılmasına kömək etmişdir.

Məsələn, «Yaxşı yol» mahnısı bütünlüklə şur ladında («Məy» və «Hicaz» şübələrində) yazılmışdırsa, «Çağırış» mahnısında həmin lad orta bölmədə istifadə olunaraq kənar hissələrin əhənginə (rast ladına) qarşı qoyulmuşdur.

Yaxşı yol

Çağırış

Digər tərəfdən ikinci nümunənin aramsız onaltılıq vahidlərlə davam edən müqəddiməsi həmçinin aşıq havalarının fəal ritmik xarakterini xatırladır. Aşıq musiqisinin təsirləri «Şəfqət bacısı» və «Stalin haqqında» mahnıda daha aydın ifadəsini tapmışdır. Bəstəkar həmin əsərlərdə Koroğlu havalarına xas olan lad-melodik inkişaf modelini müəyyən variantlarla təqdim etmişdir. Bunlardan birincisi mahnı-marş kimi təqdim olunmuşdusa, ikincisi tipik xalq mahnıları ruhunda işlənilmişdir (kütlələrin məhəbbətini göstərməkdən ötrü).

Burada üstünlük təşkil edən marş və mahnıvari xüsusiyyətlər aşıq musiqisini janr başlanğıcını kölgədə qoysalar da, onun üslub keyfiyyətlərindən, ilk növbədə lad-intonasiya məzmunu və forma təşəkkülündən bəhrələnmişdir.

Hər iki mahnının inkişaf xəttini aşağıda verilmiş səs sırasının istinad tonları vasitəsilə qeyd etmək olar (Nümunə 21). Həmin istinad tonlarını saz alətində pərdə adları ilə işarələyib, onların qarşılıqlı münasibətindən yaranan lad məzmununa nəzər saldıqda yenə də analogi hadisənin şahidi olarıq. Zil registrdə, Koroğlu pərdəsindən başlayan bu melodiyalar əvvəlcə Ayaq Divani pərdəsinə düşür, sonra da açıq simdə götürülən «Şur»un mayəsinə təcridən və müxtəlif yollarla enməklə məhz aşıq havaları üçün səciyyəvi olan lad modelini əks etdirir.

Nümunə 21

Şəfqət bacısı

Stalin haqqında mahnı



Aşıq musiqisindən yaradıcılıqla faydalanmaq baxımından Üzeyir Hacıbəylinin vətənpərvərlik ruhlu «Şəfqət bacısı» mahnısı da əlamətdardır. Müəllif burada sadə və demokratik mahnı janrını marşla üzvi xəlitə halında birləşdirsə də, aşıq musiqisinin əzmkar qəhrəmanlıq ruhu, eləcə də onun bədi üslubuna xas olan səciyyəvi xüsusiyyətlər də öz əksini tapmışdır. Məhz bunun sayəsində mahnının marşvari cizgiləri milli rəng alır və böyük təsir gücünə malik olur.

Böyük Vətən müharibəsi illərində yazılmış bu mahnının lad inkişafı və quruluş xüsusiyyətləri, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi aşıq musiqisinə əsaslanır. Mahnının lad-melodik açılışı «Koroğlu cəngisi» ilə eynidir, lakin özünün metroritmik xüsusiyyətləri nəticəsində burada janr təbəddülatı baş vermişdir.



Misri

nly X.Cəfərov



Şur məqamının səs sırasında bütöv notlarla qeyd olunmuş istinad pərdələri, onların zildən başlayaraq aşağıya doğru istiqamətlənməsi (re, si, sol, mi) eləcə də ladin çalarlanmasına səbəb olan alterasiyalar (fa-bekar, sol-diyez) daha çox aşıq havalarının intonasiya ahəngini ifadə edir və eyni adlı «Şur» muğamının melodik məzmunundan aydın şəkildə fərqlənir. Özünəməxsus intonasiya məzmunu və intonasiya prosesindən çıxış edərək eyni ladin hətta xüsusi variantından da danışmaq olar.

Qeyd olunmuş istinad pərdələrinin qarşılıqlı münasibəti və lad əhəmiyyəti də özünəməxsus və bənzərsizdir. İlk istinad pərdəsi (re) şərti olaraq major boyalıdır və mahının sonuncu qərar tonu ilə (mi) birbaşa əlaqəli deyildir. Lakin növbəti bölmədə si pərdəsinə istinad olunmaqla ilk və yekun dayaq nöqtələr (re və mi) arasında bir növ körpü yaranmış olur. Çünki si artıq əsas mayə (mi) ilə müəyyən münasibətə girərək, onun kvintası kimi çıxış edir. Lakin ladin sonrakı açılış prosesində daha iki mühüm xüsusiyyət nəzərə çarpır. Əvvəla, melodik inkişaf özünün aşağıya doğru hərəkətində növbəti dayaq pərdəsinə (sol) yönələrək yeni tərəvət gətirir. İkincisi də, melodik inkişaf nəhayət, mi mayəsinə yetişdiyi zaman alterasiyalar nəticəsində şur və şüştər ladlarının əvəzlənməsi şəkildə lad çalarlanması baş verir.

Aşıq musiqisinin təsirləri baxımından mahının instrumental girişi də olduqca diqqətəlayiqdir. Məsələn yalnız onda deyil ki, girişdə eyni musiqili-lad ideyası konspektiv və yığcam ifadəsini tapır, (istinad pərdələrindən biri ixtisar olunur, alterasiyalar baş vermirlər və s.). Burada daha maraqlı cəhət melodik «Misri» adlı başqa bir aşıq havası ilə oxşarlığından ibarətdir.

Nümunə 23a

Şəfqət bacısı



Müqayisə edilən musiqi parçalarının lad əsası bir-birindən fərqlənsə də intonasiya və ritmik quruluş etibarilə yaxınlıq inkar edilə bilməz.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəyli öz yaradıcılığında o dərəcədə fərdi üsullar işləyib hazırlamışdır ki, kiçik həcmli və sadə mahni janrında belə özünün bənzərsiz dəsti-xəttini bürüzə vermiş, müxtəlif aşıq havalarından gələn xüsusiyyətləri üzvi şəkildə birləşdirmişdir. «Şəfqət bacısı» mahınısı bəstəkarın aşıq musiqisindən böyük məharətlə bəhrələndiyini nümayiş etdirən kiçik, lakin olduqca səciyyəvi bir nümunədir.

«Stalin haqqında» mahınısının melodik quruluşu da eyni qayda əsasında qurulsada, özünəməxsus xüsusiyyətlərlə qeyd olunmuşdur. Burada hər iki kuplet lad inkişafının xüsusi təzahürü ilə bağlı olaraq Koroğlu pərdəsindən Ayaq divanı pərdəsinə enirsə, II cümlə (v) baş pərdəyə yönəlməklə «Segah» rəngini alır. Bundan sonra, melodiyanın mayeyə, qərar tonuna istiqamətlənməsi ilə yanaşı, əmələ gələn artırılmış sekunda (mi-bemol və fa-diyez) gözlədiyiniz məqam («Şur-u) sanki «Şüştər»lə əvəz edir. Onu da qeyd edək ki, son cümlə (S) həmçinin mahının müqəddiməsi kimi istifadə olunmuşdur.

İkinci kupletin ilk cümləsində edilmiş kiçik dəyişikliklər əslində mühüm məna və əhəmiyyət kəsb edir.

Stalin haqqında mahnı

Bu gö-zəl hə - ya - tın bu gün hə - ya - tın
 Qızıl gül lə - h - cən bu ka - ğı - na - tın
 Hər gün - sən soy - lu - yur sağı - cı - lı - nın
 Nə göz - löl nə - di - şin bu yıl Sta - lin
 Söz - lə - rin də - lə - lər hər də - fə - li - yəmiz - də
 Sən - dən il - ham al - ın - ır öz ə - hə - mi - yəmiz - də
 Hər - hər çə - ğin u - cə - də - ğin bu - gün - də hər
 Bu ə - lə - rin lə - h - cən - nə - dən qur - du - ğumuz - da

Cümlənin cəmi bir ton yuxarıdan başlanması ona inkişaf xüsusiyyətləri və deməli orta bölmə funksiyası verir. Eyni cümlənin daha iki dəfə təkrarı (əvvəlcə fortepianoda, sonra isə vokal partiyada) sazla aşiq oxumalarının növbələnməsi prinsipini xatırladır və mahnının kulminasiya sahəsini daha qabarıq üzə çıxarır (a¹ a¹ a¹).

Beləliklə, kupletin dəyişməsi sahəsində aşiq havaları üçün xarakterik olan variantlı forma əmələ gəlmişdir.

2.2 «Aşıqsayağı» triosu

Üzeyir Hacıbəylinin skripka, violonçel və fortepiano üçün yazdığı məşhur «Aşıqsayağı» triosu Azərbaycanda kamera-instrumental janrın ilk klassik nümunəsi kimi qiymətlidir. Digər tərəfdən, bu əsər Üzeyir Hacıbəylinin xalq yaradıcılığına, o cümlədən aşiq musiqisinə yeni, daha fəal, daha yaradıcı münasibətini aşkara çıxarmışdır. Bəstəkar burada klassik janrın prinsiplərini dərindən mənimsədiyini və həmin prinsiplərin aşiq musiqi ənənələri, xüsusən instrumental aşiq havalarının və aşiq ifadəliliğinin spesifikasiyası ilə üzvi şəkildə birləşdirməyi nümayiş etdirmişdir.

Əsərin adından görüldüyü kimi, bəstəkar trioda aşiq musiqisindən sitat halında istifadə etməmişdir. Digər tərəfdən, burada aşiq musiqisinin hər hansı bir nümunəsinə yaxınlıq, oxşarlıq yoxdur. Bəstəkar aşiq musiqisinə tamamilə sərbəst yanaşmış, onun təbiətini, ruhunu saxlamış spesifik intonasiya xüsusiyyətindən və digər səciyyəvi elementlərindən istifadə etmişdir. Onun aşiq musiqisinə belə bir münasibəti əsərin «Aşıqsayağı» adını bütünlüklə doğruldur. («Aşıqsayağı» - yəni aşiq musiqisinə bənzər, oxşar).

«Aşıqsayağı»nın aşiq musiqisinə bənzərliyini, hər şeydən əvvəl əsərin dörd xanədən ibarət əsas musiqi düzümü şərtləndirir. Burada onun kiçik tersiya diapazonunda /k.3/ yazılması, kvinta ahəngi ilə müşayiət olunması instrumental saz havalalarının temasına yaxınlığın parlaq əlamətidir.

Moderato assa

Bu yaxınlığı sübut etmək üçün istənilən qədər əyani misal göstərmək olar. İstər «Aşıqsayağı»nın temasında, istərsə də saz havaların da intonasiya və ritm təkrarı, xanənin vurğulu hissələrinin xüsusilə qeyd olunması, lirik əhval-ruhiyyə başlıca fərqləndirici cəhətlər kimi diqqəti cəlb edir. Burada instrumental aşiq musiqisində özünü göstərən qüvvətli forşlaqa bənzər xanə xarici və sabit şur ladı da ayrıca qeyd olunmalıdır. Bəstəkar əsər boyu şur ladının xüsusiyyətini, tipik kadans dönümlərini qoruyub saxlamışdır.

«Aşıqsayağı»nın əsas temasında ostinat ritm, sazın səslənmə tərzinin özünü göstərməsi də onun səciyyəvi cəhətlərindəndir. «Aşıqsayağı» əsərində bəstəkar tematik inkişafı da öz havalarına yaxın tərzdə vermişdir. Belə ki, burada əsas tema müxtəlif variantlarda inkişaf etdirilir.

Əsas tema ilə birlikdə səslənən belə bir dəyişilməz melodik fonun əhəmiyyətini xüsusilə qeyd etmək istəyirik.

Nümunə 26



Hər iki tema bir-birini nə qədər tamamlasa da onlarda müəyyən əhval-ruhiyyə hökm sürür. Əgər əsas melodiya bir qədər ciddidirsə, yallı xarakterinə yaxındırsa, onu müşayiət edən tema daha çox kantilen xarakterdədir. Bu bir daha onun göstərir ki, bəstəkar əsərin əsas partiyasında bir-birindən müəyyən fərqli xüsusiyyətləri ilə seçilən iki əhval-ruhiyyəni qarşılaşdırır. Yeri gəlmişkən, bu cəhəti də qeyd edək ki, müəllif əsərdə ümumiyyətlə sintezə güclü meyl göstərmişdir. Burada instrumental aşiq musiqisi nə qədər böyük üstünlük təşkil etsə də, aşiq vokal ifaçılıq ənənələri və muğamdan gələn təsir açıq-aşkar özünü göstərir. Səkkiz xanədən ibarət forte-piano partiyasından sonra violonçelin ifasında səslənən melodiya müəyyən qədər aşiq vokal melodiyasını xatırladır. Maraqlıdır ki, aşiq havalarında olduğu kimi, violonçelin partiyası səslənərkən forte-piano ifasında verilən əsas tema müşayiətə çevrilir. Belə bir vəziyyətdə əsər boyu özünü göstərir.

Aşiq havalarından gələn təsir əsərin ikinci hissəsində daha nəzərə çarpır. Burada yüksək registrdə səslənən skripka partiyası bir növ muğamvari aşiq vokal melodiyasını xatırladır. Lakin həmin melodiya xalis instrumental muğam melodiyasıdır.

Spesifik saz çalğısını xatırladan fon müşayiətdə səslənərkən zərbi-muğamları da yada salır. Əsərin ikinci hissəsi melodik improvizasiya üslubunda, variasiya formasında inkişaf etdirilir, quruluşunun qeyri-simmetrikliliyi, istinad tonlarının fəallığı saxlanılır. Bir sözlə, «Aşıqsayağı» əsərində, xüsusilə onun ikinci hissəsində (əsər mürəkkəb ikihissəli formada yazılıb) həmin janrın əlamətləri özünü göstərir. Əsərdəki birinci tema zərbi-muğamlardakı dəqiq metro-ritmə malik olan instrumental tema, ikinci tema isə xanəndənin ifasında səslənən, qeyri-sabit metro-ritmə malik olan muğam melodiyasına bənzəyir. Bütün bunlar, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bir daha sübut edir ki, bəstəkar başqa məşhur əsərlərində olduğu kimi, burada da xalq musiqi yaradıcılığının müxtəlif janrlarından sintez halında istifadə etməyə meyl göstərmişdir. O sanki, burada aşiq mu-

siqisi ilə muğamatın üzvi əlaqəyə malik olduğunu sübut etmiş, aşıq musiqisinin bir sıra mühüm, başlıca elementlərini, intonasiya xüsusiyyətini, ifa tərzini ön planda verməklə bu musiqi haqqında yeni, zəngin təsəvvür yaratmışdır.

Nümunə 27

The image shows a musical score for 'Nümunə 27'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Üzeyir Hacıbəyli «Aşıqsayağı» əsəri ilə sübut etdi ki, aşıq musiqisi klassik və müasir forma və janrlarda inkişaf etdirilib yeni tələblər səviyyəsində mənalandırıla bilər. Digər tərəfdən, Üzeyir Hacıbəyli aşıq musiqisinin sazla bağlı ənənələrini, ifa tərzini, səslənmə xüsusiyyətini, ahəng quruluşunu böyük bacarıq və həssaslıqla nümayiş etdirdi. «Aşıqsayağı» əsərinin indi də repertuarda möhkəm yer tutması, bu nadir sənət nümunəsinin Qara Qarayev kimi qüdrətli sənətkar tərəfindən kamera orkestri üçün işlənməsinin ən başlıca səbəbi də məhz bundan ibarətdir.

2.3. «Koroğlu» operası

Aşıq musiqisinə ciddi yaradıcı münasibətin, bu musiqinin böyük sənətkarlıqla inkişaf etdirib daha da mənalandırmağın klassik nümunəsini Üzeyir Hacıbəylinin ölməz «Koroğlu» operasında müşahidə edirik.

«Koroğlu» operası dünya musiqi incəsənətinin yenilməz prinsiplərini özündə əks etdirən şah əsərdir. Bəstəkar burada folklor yaradıcı münasibətin bütün əlamətlər keyfiyyətlərini cəsarətlə nümayiş etdirmiş, professional musiqimizin gələcək inkişaf üçün geniş üfurlər açmışdır. Əsərin aşıq musiqisi ilə dərinlən əsələnmiş səhifələrini vəzəqlədikcə, bu musiqinin spesifik xüsusiyyətlərinin bəstəkar tərəfindən inkişaf etdirilib zənginləşdirilməsi insanı heyrətə salır.

Həmin səhifələrin əksəriyyəti əsərin qəhrəmanı Koroğlunu xarakterizə edir.

Mələmdir ki, Koroğlu əfsanəvi qəhrəman, geniş xalq kütləsinin müdafiəçisi, zalımlara qarşı bərişməz mübariz olmaqla yanaşı, həm də aşıqdır. Operada Koroğlu hər cür hərəkətdə, davranışında, kütlələrə münasibətində, ehtiraslılığında, cəsarətliliyində, fəallığında və aşıq sənətindən gələn digər səciyyəvi keyfiyyətlərində son dərəcə təbii və inandırıcıdır. Bəstəkar onun səhnə traktovkasında aşıq

sənətinə xas olan müstəsna orijinallığı, səmimiliyi və məzmunla formanın vəhdətini qabarıq şəkildə nümayiş etdirmişdir. Bunun səbəbini Üzeyir Hacıbəyli aydın şəkildə şərh edərək yazır: «Koroğlunu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir. Buna görə də operada üstün gə-lən stil aşiq stildir.

Koroğlunu bir aşiq kimi oxutmaq üçün onun musiqisini yalnız aşiq yaradıcılığı üzərində qurmaq lazımdır. Bu da belə olmalıdır ki, səhnədə iştirak edənlərdən başqa, tamaşaçı da onu hiss etsin. Belə olmazsa, başqa yabançı ştrixlər operaya qulaq asanların təəssüratını azdırar və onları inandırmaz».

Bəstəkarın məhz bu başlıca prinsipə ciddi diqqət yetirməsinin nəticəsidir ki, operanın əvvəlindən axırına kimi Koroğlunu bütün çoxcəhətliyi ilə xarakterizə edən səkkiz bitkin epizoddan beşi aşiq musiqisi üslubunda yazılmışdır. Bu da obrazın xəlqiliyini şərtləndirən əsas cəhətlərdəndir. Həmin epizodlarda bəstəkar əsasən aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərindən istifadə etmiş, onları klassik operanın ənənəvi prinsipləri və müasir ifadə vasitələri ilə ayrılmaz stilistik vəhdətdə zənginləşdirmişdir. Məsələn, Koroğlunun «Səni gördüm» sözləri ilə başlayan birinci ariozosu yalnız böyük emosionallığı, səmimiliyi və inandırıcılığı ilə deyil, vokal partiyasının quruluşu, səslənmə tərzii, inkişaf prinsipi, metro-ritmik xüsusiyyəti cəhətdən də aşiq havalarının fərqləndirici keyfiyyətlərini xatırladır.

Nümunə 28



Melodiyanın yuxarı registrdə başlanması, eyni motivin müxtəlif vəziyyətlərdə təkrarından hasilə yetməsi, əsas istinad tonlarının (c, es, h) fasiləsiz təkrarı, ən yaxın səslərlə əhatə olunması, qısa forşlaqların özünü göstərməsi aşiq havalarının vokal partiyaları üçün xarakterik olan cəhətlərdəndir. Ariozonun emosional tonunu

və rəngarəngliyini səciyyələndirən digər əsas cəhət isə buradakı seğah və şur ladı intonasiyalarının, kadans dönümlərinin və aşiq harmoniyasından ibarət ostinat fonun təbii əlaqəsi, uzlaşmasıdır. Ümumiyyətlə, bu kimi orijinal səslənmə çalarları Koroğlunun lirik əhval-ruhiyyəsinə, onun poetik temperamentinin yüksək bədii və estetik səviyyədə təcəssüm etdirir.

«Koroğlu»nun I pərdədəki ariozosunda aşiq musiqi elementlərindən istifadə olunmasa da, burada aşiq sənətinə xas olan fəallıq, mübarizlik, qələbəyə qəti inam hökm sürür. Bütün bunlar obrazın üzvi xüsusiyyəti kimi insanda yüksək duyğular oyadır. Aydın olur ki, Koroğlu sevməyi bacardığı kimi, nifrət etməyi, xalqı oyatmağı, üsyana çağırmağı da bacarır. Bu baxımdan, qəhrəmanın «Mərd igidlər nəyə çəksin davada» sözləri ilə başlayan ariozosu üzərində daha ətraflı dayanmağı lazımlı bilir. Hər şeydən əvvəl, xatırladaq ki, ariozoda Koroğlunun qüdrətini, hiddətini, «el gücünün sel gücünə çevrilməsi»ni bütün reallığı ilə əks etdirmək üçün bəstəkar son dərəcə təsirli, tutarlı ifadə vasitələri tapmışdır. Həmin ifadə vasitələri içərisində klassik aşiq vokal ifaçılığı üslubu daha qabarıq şəkildə özünü göstərir.

Nümunə 29



Məşhur müğənnimiz Bülbülün aşıq ifaçılığı üçün ən səciyyəvi saydığı cəhətlər burada tamam yeni keyfiyyətdə diqqəti cəlb edir. Bülbül yazırdı ki, aşıq ifaçılığında son dərəcə yüksək səsdə oxumaq, zildə səsə həmlə etmək, uzun müddət fermata saxlamaq bacarığına xüsusilə böyük əhəmiyyət verilir. Səs həmləsi dürtüst və dəqiq intonasiya üçün edilirdi. Bülbül bunu da qeyd edirdi ki, aşıq oxumaq üslubunun əsl ustaları və yaradıcıları rəçitativ ifaçılığa böyük üstünlük verirdilər.

Haqqında danışdığımız ariozoda bütün bu xüsusiyyətləri müşahidə etmək mümkündür. Burada vokal partiyasının dinamik strukturu həyəcanlı, kəskin intonasiyanı, son dərəcə fəal ritmi, sözü tələffüz priyomu bütünlüklə aşıq ifaçılığından gələn spesifik xüsusiyyətdir. Melodiyanın rəçitativ-deklamasiya xüsusiyyətinin mahnı elementləri ilə əlaqələndirilməsi, orkestr girişinin xalq instrumental havalarına yaxınlığı heç də bu xüsusiyyətləri nəzərdən qaçırmır.

Vokal partiyasındakı kvarta intonasiyaları, forşlaqları, müşayiətin ostinat ritmini də nəzərə alsaq, tamamilə aydın olar ki, bəstəkar obrazın düzgün xarakteristikası üçün aşıq musiqisinin bütün əsas cəhətlərinə diqqət yetirmişdir. Ariozoda digər əlamətdar keyfiyyət bundan ibarətdir ki, burada Koroğlunun mərdliyi, sərtliyi, qəhrəmanlığı xalqla birlikdə təcəssüm etdirilir. Dəlillər onun çağırışına səs verir, məqsədinə, niyyətinə şərikin olurlar. Koroğlu dəlillərlə birlikdə nəfəs alır, naqis düşməyə onlarla birlikdə divan tutur.

Üzeyir Hacıbəyli xalq dühasının qüdrətli imkanlarına dərin inanımı Koroğlunun IV pərdədə oxuduğu mahnılarında da hərtərəfli nümayiş etdirmişdir. Həmin mahnıları da araşdırarkən bir daha aydın olur ki, dahi bəstəkar son dərəcə qüvvətli orijinal bədii təfəkkürə malik imiş. Bu epizodlardakı zəngin milli kolorit Hacıbəylinin xalq yaradıcılığına münasibətinin bir sıra heyrətamiz keyfiyyətlərini aşkara çıxarır, həm də aşıq musiqisinin dil, ifadə və üslub gözəlliyi, forma təşəkkülünün xalq mənbələri və digər ən yaxşı ünsürləri haq-

da dolğun təsəvvür yaradır. Koroğlunun «Səni gördüm, aşıq oldum» sözləri ilə başlayan mahnısı aşıq musiqisi üslubunda yazılmışdır.

Nümunə 30

Moderato

Bə-ləm ey!

mf

Sə-ni gör - düm, a - şıq ol - düm, də - dər - sal - dım ca - nı - m!

Melodiyasının geniş diapazonu, yüksək registrdə səslənməsi, gərgin səs tessiturası onu «Kəç bayatısı», «Dilqəm», «Gözəlləmə» adlı aşıq havalarına yaxınlaşdırır. Bundan başqa, həmin epizodda «Divanı» adlı aşıq havasının açıq-aşkar təsiri hiss olunur. Bu yaxınlıq nəinki melodiyada, eləcə də instrumental girişdə diqqəti cəlb edir.

Nümunə 31

Divanı

ny. S. Rüstəmov

«Divanı» havasının instrumental girişindəki intonasiyalarla Koroğlunun mahnısının vokal partiyasının əvvəli arasındakı yaxınlığı görmək qeyri-mümkündür. Həmin instrumental girişin orta hissəsilə Koroğlunun mahnısının orta hissəsi arasındakı oxşarlıq daha qabarıqdır. Gətirdiyimiz müqayisələrdən aydın olur ki, Koroğlunun haqqında danışdığımız mahnısı «Divanı» aşiq havasına nəinki intonasiya cəhətdən, həm də xarakter baxımından yaxındır. Bu yaxınlıq müqayisə etdiyimiz mahnıların formasında da özünü göstərir. Koroğlunun mahnısına daha çox refrenlik xasdır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, müasir solo saz ifaçılığında rondovarlıq səciyyəvi xüsusiyyət kimi daha aydın hiss olunur. IV pərdədə Koroğlunun ifa etdiyi birinci aşiq mahnısı bu kimi oxşar xüsusiyyətlərə malik olsa da, burada müəllifin folklor nümunəsinə güclü yaradıcılıq meyli hökm sürür. Buradakı vokal partiyasının ayn-ayrı hissələrinin orkestr epizodları və bir-birinə bağlılığı üzvi inkişafı şərtləndirir. Hər vokal bölməsi özündən əvvəlki orkestr girişi ilə birlikdə müstəqil mahnı kupleti kimi diqqəti cəlb edir. Lakin bütün bunlar Koroğlunun mahnısının vahid məzmunundan irəli gələn musiqi formasının bütövlüyünə xələl yetirmir. Beləliklə, bəstəkar aşiq musiqisinin bir sıra mühüm prinsiplərinə əsaslanmaqla klassik operanın vokal formaları səviyyəsində duran gözəl sənət nümunəsi yaratmışdır.

Koroğlunun «Səni gördüm, aşiq oldum» sözlərilə başlayan bu mahnısında vokal partiyasının «Balam ey» nidəsi ilə başlaması, qısa forşlaqlarla zənginliyi, kadensiyalarındakı yuxarıya doğru kvarta sıçrayışı kimi zahiri cəhətləri ilə yanaşı, lad qarışdırılmaları da təqdirəlayiq xüsusiyyətdir. Melodiyada re segah, fa şüştər, do şur, si rast intonasiyaları, kadans dönümləri qarışdırılır ki, bu da Koroğlunun partiyasındakı fəallığı, dinamikliyi, coşqunluğu şərtləndirən əsas vasitələr kimi yadda qalır. Bundan başqa, melodiyadakı istinad tonlarının bir-birinə münasibəti aşiq harmoniyasındakı kvarta-kvinta quruluşuna əsaslanır. Beləliklə də aşiq harmoniyası yalnız müşa-

yiətdə deyil, həm də melodiyada təzahür edir. Milli koloritin daha dolğun şəkildə aşkara çıxmasını şərtləndirir.

Koroğlunun IV pərdədəki digər iki mahnısı ənənəvi kuplet formasında yazılıb. Qıratın tərifinə həsr olunmuş mahnıda rəqs xarakteri vardır. «Gözəlləmə» üstündə yazılmış bu epizod, eyni zamanda «Koroğlu» adlı aşiq havasının da xarakterinə, intonasiya quruluşuna yaxındır.

Nümunə 32

Nümunə 33

Koroğlu

n/y S.Rüstəmov

Odur ki, Koroğlunun istər bu, istərsə də aşiq üslubunda yazılmış digər partiyalarında hansı aşiq mahnısının daha çox üstünlük təşkil etdiyini müəyyən etmək çətinidir.

Əsas qəhrəmanın geniş düşüncəsini, mübariz təbiətini, sağlam əqidəsini, sevincini, ümidini, sarsıntılı anlarını əks etdirən həmin ariozo və mahnılarda aşiq musiqisinin ruhu, üslub xüsusiyyətləri, ümumi qanunauyğunluğu o qədər düzgün və təbii mənalandırılmışdır ki, onları əsl xalq yaradıcılığı nümunələrindən fərqləndirmək çətinlik törədir. Məsələn, Koroğlunun IV pərdədə olan üçüncü mahnısı «Şikəstə» üstündə yazılmışdır, lakin onun da həmin mahnıya tam yaxınlığını demək mümkün olmadığı kimi, ondan fərqli cəhətlərini də konkret faktlarla şərh etmək imkan xaricindədir. Bu mahnıda təmanın melodik mərkəzi olan mi səsi xeyli təkrar olunur, qonşu səslərlə əlaqələndirilir, nəhayət, belə fasiləsiz təkrarlanmadan və əlaqədən mahnının melodiyası hasilə yetir. Melodiyanın belə növü də aşiq musiqisi üçün ən çox səciyyəvidir.

Haqqında danışdığımız bütün bu xarakter keyfiyyətlərlə yanaşı, Koroğlunun mahnılarında improvizasiyalıq da özünü göstərir. Həmin mahnıların vokal partiyaları sərbəst quruluşa malikdir. Buradakı fraza və cümlələr simmetrik deyildir. Həmin partiyaların əsasını ifadəli, kiçik simmetrik özək təşkil edir. Melodiya, başlıca olaraq həmin kiçik özəyin olduğu kimi və ya dəyişilmiş halda təkrarlarından yararır.

Nümunə 34

Nax - li ya - rım vəs - lo qat-dım

keç - di hic - ran güm - lə - ri!

Koroğlunun hər üç mahnısı yüksək registrdə başlayır və hasilə yetir. Bu mahnılar bu cəhətdən də spesifik aşiq melodiyalarına yaxındır. Həmin yaxınlığı səciyyələndirən digər mühüm cəhət Koroğlunun mahnılarının orkestr müşayiətidir. Burada hökm sürən ostinat ritm və harmonik fon sazın səslənmə xüsusiyyətini bütünlüklə aşkara çıxarır. Aşiq sənəti üçün zərblə çalınan alətlər xarakterik olmadığından orkestr müşayiətində tardan və simli alətlərdən bacarıqla istifadə olunmuşdur. Bu effektin alınması üçün orkestrdə tarın rolu xüsusilə böyükdür. Nəhayət, Koroğlunun partiyalarında, o cümlədən diqqət yetirdiyimiz mahnılarda lirik elementlər böyük üstünlük təşkil edir. Bu, hər şeydən əvvəl, Koroğlunun şəxsiyyətinə, poetik istedadına və yüksək insani keyfiyyətlərinə aşkara çıxarmaq cəhətindən irəli gəlmişdir. Maraqlıdır ki, Koroğlunun səciyyələndirən bu cəhətlər daha çox solo partiyalarında, obrazın qəhrəmanlıq xüsusiyyətləri isə xalqla birlikdə, səhnə hərəkəti inkişafında aşkara çıxır. Operada Koroğlunun xalq kütlələri ilə ən yaxın əlaqədə xarakterizə edilməsi əsərdə aşiq musiqisi elementlərinin geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Bütün bunlar bir daha onu göstərir ki, Üzeyir Hacıbəyli əfsanəvi xalq qəhrəmanının parlaq bədii obrazını yaradarkən onun əsl mahiyyəti və çoxcəhətli keyfiyyətləri ilə təqdim etməyə cəhd göstərmişdir.

Instrumental aşiq musiqi elementləri Üzeyir Hacıbəylinin «Koroğlu» operasında daha cəsarətli yaradıcılıq müdaxiləsinə mə-

ruz qalmışdır. Burada operanın orkestr partiyası aşıq harmoniyası ilə dəridən aşılmuşdur.

Aşıq harmoniyası nəinki akkord halında, eləcə də müxtəlif melodik vəziyyətlərdə, melodik xətlərin qarşılaşdırılmasında özünü göstərir. Ümumiyyətlə, operanın harmonik dilində aşıq harmoniyasının təsiri çox güclüdür. (Bu təsiri aydınlaşdırmaq üçün sazın müxtəlif ucalıqda olan simlərinin bir-birinə münasibətindən və bu alətin köklərindən yaranan akkord növlərinə, quruluşuna və dönmələrinə diqqət yetirik. I fəsildə aşıq harmoniyasından geniş şərh verilmişdir).

Klassik harmoniyadan fərqlənərək bu akkordlarda dəqiq funksionallıq yoxdur. Onlar klassik və müasir harmoniya ilə çox üzvi, qarşılıqlı əlaqə və təsirdə səslənirlər. Lakin aşıq harmoniyasının tipik cəhətlərini çox aydın şəkildə özündə əks etdirən nümunələr də çoxdur. Bu baxımdan, «Koroğlu» operasının bir sıra epizodları çox səciyyəvidir. Operanın məşhur «Çənlibel» səhnəsində, II və IV pərdələrdəki rəqslərdə, Koroğlunun IV pərdədən mahnılarında müşayiətedici partiya yuxarıda nümayiş etdirdiyimiz aşıq harmoniyasının tipik cəhətlərini müxtəlif tərzdə nümayiş etdirir.

Nümunə 35

Moderato

«Koroğlu» operasında aşıq harmoniyası nəinki zahiri cəhətdən diqqəti cəlb edir, həm də operanın instrumental, istər solo-vokal, xör partiyalarında gizli şəkildə özünü göstərir. Məsələn, Koroğlunun partiyalarında vokal melodiyalarda aşıq harmoniyası ilə bağlı akkord səslərinə tez-tez təsadüf olunur. Bu səslər təkcə Koroğlunun aşıq mahnılarında deyil, onu xarakterizə edən epizodlarda da vardır.

Nümunə 36 a

Moderato

Tan - ga gal - dik yox ta - van, az - di bi - zi vah - şı xan

Nümunə 36 b

Moderato

Dar - ma - da - ğın ey - la - mi - şəm na - nın qo - şun - lann

Aşıq musiqisindən yaradıcılıqla istifadə etmə cəhdi operanın «Çənlibel» xorunda da özünəməxsus şəkildə təzahür edir. Burada əsas melodiyanın özündə, eləcə də onun fuqa formasında inkişafında kvart-kvint ahəngini – akkordunu yaradan səslərə uyğun intonasiya vardır. Məlumdur ki, xorun bu əsas teması ikinci dəfə «mi», üçüncü dəfə «si» səsinə başlayır və inkişaf etdirilir. Beləliklə, xorun temasının üç müxtəlif səsdə keçməsinə aşıq harmoniyasından gələn orijinal bir ardıcılıq, münasibət yaranır. Ümumiyyətlə, operanın bir sıra epizodlarında olduğu kimi, «Çənlibel» xorunda da bəstəkar klassik ifadə vasitələrini Azərbaycan musiqisinin üslub xüsusiyyətləri ilə üzvi əlaqəsini yaratmışdır.

Başqa vasitələr kimi, operada aşıq musiqisi də bədii məzmunun fəal yaradıcı ifadə vasitəsidir. Bu musiqinin ən tipik, zahiri əlamətlərindən tutmuş, «gizli», dərin daxili elementlərinə qədər operada istifadə olunmuşdur. Əsərin uvertürasının unison halda səslənən başlanğıc temasının özündə belə, aşıq musiqisindən gələn təsir diqqəti cəlb edir. Məsələn, buradakı istinad tonlarının bir-birinə münasibətində kvarta-kvinta intervalı özünü göstərir.

Nümunə 37



Uvertüranın əsas temasında melodiya ilə müşayiətin əlaqəsində, habelə müşayiətin özündə aşıq harmoniyasının tipik ahəngi orijinal bir şəkildə təzahür edir. Həmin mövzuda aşıq harmoniyası həm üfqi, həm də şaquli vəziyyətdə özünü göstərir.

Nümunə 38



Nümunədən göründüyü kimi, dahi bəstəkar xalq musiqisinin, o cümlədən aşıq harmoniyasının ruhunu, təbiətini, ahəng xüsusiyyətini lərdən duyduğunu, bütün bu və digər cəhətləri yüksək bədii sintezdə verməyi bacarmış, yeni mənə çalarları ilə zənginləşdirmişdir. Operanın musiqisinə, o cümlədən onun harmonik dilinə bu nöq-

teyi-nəzərdən yanaşdıqda qüdrətli bəstəkarın qeyri-adi sənətkarlıq məharəti insanı heyrətə salır.

2.4. Aşıq musiqisinin Üzeyir Hacıbəylinin bəstəkarlıq yaradıcılığının bədii üslub xüsusiyyətlərini şərtləndirən bir amil kimi

Üzeyir Hacıbəyli və xalq musiqisi mövzusunda bir çox elmi işlər yazılmış, bəstəkarın bədii yaradıcılığında xalq musiqisindən dahiyanə sənətkarlıqla bəhrələnməsi sanballı tədqiqatlarda üzə çıxarılmışdır. Lakin bu məsələni öyrənərkən xalq musiqisi anlayışı çox vaxt ümumi şəkildə götürülür, xüsusən də aşıq musiqisinin təsirləri müxtəlif milli qaynaqlar içərisindən ayrılıb məxsusi qayda da araşdırılmaz. Aşıq musiqisinin bəstəkarın üslubuna göstərdiyi səmərəli təsir öyrəniləcək və musiqi dilinin bir sıra üstünləri əsasında (ritm, forma, harmoniya, lad və s.) təhlil ediləcəkdir.

Ritmika. Tədqiqatçılar göstərmişlər ki, aşıq musiqi ritmikasının zənginliyi sərbəst və dəqiq quruluşlu prinsiplərdən, şeir, hərəkət və musiqinin heyrətamiz vəhdətindən, qarşılıqlı təsirdən doğan rəngarəng qanunauyğunluqlardan və hələ elmin izah edə bilmədiyi cəhətlərdən ibarətdir. Təbii ki, hər bir bəstəkar öz qarşısında duran bədii vəzifələr və fərdi sənətkarlıq keyfiyyətləri ilə əlaqədar bu tükənməz xəzinədən özünəməxsus şəkildə bəhrələnmişdir. Məlum olduğu kimi, mükəmməl və aydın üslub xüsusiyyətlərinə görə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında klassisist təmayüllər qeyd olunmuşdur. Buna müvafiq olaraq bəstəkar klassik musiqidə olduğu kimi, mün-təzəm və dəyişməz ölçüləri ciddi şəkildə ayır-ayrılıqda tətbiq etmiş (2/4; 3/3; 4/4; 3/4; 6/8 və s.), həmin xanələrin daxili ritmik məzmunu vasitəsi ilə bu və ya başqa milli musiqi janrları, o cümlədən aşıq havaları ilə birbaşa əlaqələri və sıx bağlılığı bir daha ifadə etmişdir. Bəstəkar (muğam operaları nəzərə alınmazsa) özünün musiqi estetikasına uyğun olaraq aşıq musiqi vəznlərinin zənginliyi

içərisindən müntəzəm metr prinsipini əsas götürmüş, hətta sərbəst ritmi, rəçitativ tərzli havaları da dəqiq və sabit ölçü çərçivələrinə salmışdır. Qeyd olunmuş ölçülərdən hər biri ritmik şəkilləri ilə birlikdə özünün janr-semantik imkanlarını aşkarlayır.

Azərbaycan xalq musiqisinin bir çox janrları üçün, o cümlədən başq musiqisi üçün səciyyəvi olan altı sakkizlik xanəsi xüsusilə «üç badam bir qoz» adlı fiqurla təmsil olunduğu zaman rəqs janr məzmununa, açıq-aşkar oynaq xarakterə malik olur. «Koroğlu» operasının qəhrəmanı-epik məzmunu ilə əlaqədar olaraq, həmin vəznin xüsusi çəkisi xeyli azalmış, baş qəhrəmanın xarakteristikasında isə, demək olar minimuma endirilmişdir.

Doğrudur, Koroğlunun üççərəfli musiqi nömrələri vardır və bəzən xanələrin cütləşərək altı vahidli, «yüksek dərəcəli metri» («метр высшего порядка») kimi izahı mümkündür (məsələn, Koroğlunun məşhur ariyasında olduğu kimi). Lakin belə bir görüş qəbul olunarsa da, əsərdə rəqs tipli janr karakterinin zəif təzahürü danıla bilməz.

Buna baxmayaraq, operada 6/8 xanəsinin tipik formula birlikdə rəqsvari səpkidə təfsir olunduğu səhifələr də vardır. Həmin formula xas olan vurğuların qeyri-sabitliyi, xanədaxili dəyişkənlik («внутритактовая полиметрия») musiqinin oynaq, bəzən də şiltaq karakterini müəyyən etmişdir.

Nümunə 39

Musical score for Nümunə 39. The bass line consists of a series of eighth notes, each followed by the word "Nay". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Sadə üçsaylı ölçülərdə (3/4) də rəqs keyfiyyətlərindən qaçınılmış, daha çox dübeyti havalarının («Baş dübeyti» və «Bağdad dü-

beyti») tipik ritmik formuluna istinad edilmişdir. Lakin bu ritmik şəkil ləng və ağır hərəkət tərzli oyatdığından nadir hallarda təmiz şəkildə, olduğu kimi istifadə olunur (Koroğlunun ariozosu, III pərdə).

Nümunə 40

Musical score for Nümunə 40. The vocal line is in a major key and 2/4 time, with lyrics: "Mən-gə-tir - dim bu cə-ma - at yol-dan ol - sun siz - lə - rə". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand.

Elə bu misralardan da gördüyümüz kimi, Üzeyir Hacıbəyli formulu kiçik bir ştrixlə, punktirləmə vasitəsilə xeyli canlandırmış, qəhrəmanın emosional vəziyyəti ruhunda fəallaşdırmışdır. Onu da deyək ki, bəstəkarın meyl göstərdiyi punktir cizgilərinə, həmçinin 2/4 ölçüsü daxilində də rast gəlirik. Bərabər uzunluqlar nisbətində xas olan rəvan axıcılıqdan fərqli olaraq, adi və «güzgülü» punktir şəraitində ritmik ifadəlilik xeyli kəskinləşir, aksentuasiya daha da güclənir, daha əzmlə səslənir. Bu da ənənəvi vəznlərin yeni mənada şərh olunmasına imkan yaradır. Belə ki, xanənin gücü anı uzadılmaq hesabına, ikinci çərəyi isə əvvəlki onaltılıq notla yambik münasibət yaratmaqla daha fəal qeyd olunur, qıvrıq xasiyyət əldə edir.

Nümunə 41

Musical score for Nümunə 41. The vocal line is in a major key and 2/4 time, with lyrics: "Çün - ki ol - dun də - yir - man - çı, ça - ğır gəl - sin". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand.

Eyni mənbədən ("dübeyti") çıxış edən Üzeyir Hacıbəyli başqa bir variantda xanənin ikinci və üçüncü cərəyini ikiye bölmür.

Nümunə 42



Beləliklə də başlanğıc punktırdən təkən olan ritmik enerji irəliyə doğru atılaraq marşvari xarakter kəsb edir:



Son ritmik variantı «hər kəs olsa yoxsuldan» xorunda müşahidə etmək olar.

«Dübeyti» formulu punktirli halda nəinki Koroğlunun partiyasında, eləcə də başqa personajların dilindən oxunur. (Məsələn, «Rədd edilsin» xorunda), bütün bunlar ümumiyyətlə milli baxımdan səciyyəvi, bədii cəhətdən inandırıcı tərzdə səslənir. Həmin ritmik şəkil fərdi obrazın xarakteristika vasitəsi kimi istifadə olunmasa da, aşıq musiqi elementlərinin yaradıcılıqla işlənməsinə tutarlı bir sübutdur. «Üzeyir Hacıbəylinin ensiklopediyası»nda bəstəkarın musiqisində ritm və formanın əlaqəsindən bəhs edən məqalədə qeyd olunur: «Bəstəkarın əsərlərində metroritmik cəhətdən ikibölmümlülük üstünlük təşkil edir [...]. Ü.Hacıbəylinin musiqisində xanələr qoşalaşır, böyük iki ölçülü ritm bloklar yaradır.

«Koroğlu» operasında ikiçərəkli xanə ölçüsünün xüsusi yeri vardır. «Aşıqsayağı» triosunda isə 2/8 metr əvvəldən axıra kimi hökmranlıq təşkil edir. Üzeyir Hacıbəyli vokal və instrumental aşıq musiqi ifaçılığından bəhrələnməyə xanənin daxili mündəricəsini müxtəlif ritmik şəkillər, punktir cizgilər, vurğulamalar, sinkopalar, habelə heca uzadılmaları vasitəsilə daha da zənginləşdirir.

Koroğlunu xarakterizə edən aşıq üslublu musiqi nömrələrinin üçü 2/4 ölçüsündə yazılmışdır. Onlardan birincisi («Səni gördüm, aşıq oldum») güclü anın buraxılması ilə, yəni pauza ilə başlayır (nümunə) və bununla da ənənəvi aşıq havalarından olan «Azafı dübeyti»nin başlanğıcı ilə oxşarlıq təşkil edir. Eyni zamanda, bəstəkarın yaratdığı mahnı nümunəsə qıvrıq xarakterli punktir ritmlə müvafiq aşıq havasından aydın şəkildə seçilir.

Koroğlunun 2/4 ölçülü digər iki mahnısında səciyyəvi punktir münasibət lap əvvəldən verilmişdir. Bundan başqa, frazaların sonuna doğru da aşıq musiqisi üçün tipik olan maraqlı ritmik priyomlardan istifadə edilmişdir. Koroğlunun I pərdədə oxuduğu mahnıda ikinci xanənin son səsi sinkopa şəklində uzadılaraq yeni xanənin güclü anına keçir. Bu sinkopanı təqib edən son misra bölümünün xüsusi qüvvə ilə başa çatdırılması meydana gələn yamb quruluşu ilə bağlıdır (ha- va-da). (Nümunə).

Başqa bir frazada isə ritmik formulun həcmcə genişlənməsi lipik aşıq zəngülələri nəticəsində mümkün olmuşdur.

Nümunə 43



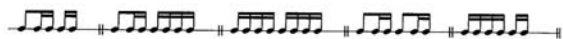
Bəzən heca uzadılmaları ritmdən savayı quruluşa da ciddi təsir göstərir və kvadratlığın əleyhinə çıxış edir.

Nümunə 44



İkiçərəkli mahnıların orkestr müşayiətində isə başqa səciyyəli ritmik priyomların təsiri ilə maraqlı proseslər izlənilir. Buradakı ritmik şəkillər rəngarəngdir və vokal partiya ilə birlikdə «ikiplanlı ritm» (termin E.Babayevindir) əmələ gətirir. Müşayiətin ritmində elə saz havalarından gördüyümüz və adətən zaman vahidlərinin xırdalanması ilə şərtləndirilən aşağıdakı uzunluq münasibətlərini izləmək olur.

Nümunə 45 a



«Heydəri», «Bəhri-divanı» adlı aşiq havalarında, eləcə də Qəhrəmani ruhlu cəngilərdə istifadə olunan səciyyəvi ritmik fiqur operada əhəmiyyətli yer tutur. Uvertürada, III pərdənin müqəddiməsində (antraktnda), Koroğlunun mahnısının (III p. s. 226) müşayiətində və başqa epizodlarda tez-tez eşidilən həmin ritmik fiqur əzmkar hərəkəti ilə əsl mübarizə əhval-ruhiyyəsini əks etdirir və bu opera dramaturgiyasının dinamik inkişafına gözəl xidmət edir. Xüsusilə ritmik fiqurun yuxarı hərəkətli qammavari passaj şəklində təməllənməsi çoxun hərəkəti daha da qabardır [«Çənlibel» xoru, Əhdnamə (III p.s)].

Nümunə 45 b



Nəhayət, «Koroğlu» operasında Uvertüranı açan və bəzi epizodlarda da (III pərdə, «Çənlibel» xoru və s.) keçən kiçik, lakin mühüm semantik əhəmiyyətli ritmik formul haqqında xüsusi danışmaq lazımdır. Onun mənə və əhəmiyyəti o qədər dəqiq və sabit ifadə

olmuşdur ki, müəyyən dərəcədə leytritm qismində çıxış edir. Bu xalq mübarizəyə səsləyən ehtiraslı çağırışdır və öz mənşəyini qəhrəmani aşiq havalarından alır. Son vahid xüsusi vurğu ilə qeyd olunduğu üçün yamb kimi anlaşılan bu fiqur (və ya onun variantı) aşığın balam hey, gülüm hey, a balam hey kimi nidaları ilə həm quruluş, həm də mənə baxımından yaxınlıq göstərir.

Nümunə 45 v



Maraqlıdır ki, Azərbaycan dilində vurğunun adətən sözlərin son hecasına düşməsi də yambik səciyyə daşıyır.

Vokal təbiətli bu fiqurlar saz ifaçılığında instrumental təfsirini də tapmışdır.

Nümunə 46

İran qaraçısı

n/y. T.Məmmədov



Üzeyir Hacıbəyli həmin ritmik fiqurları həm ilkin sözləri ilə birlikdə Koroğlunun mahnısına daxil etmiş («Səni gördüm, aşiq oldum»), həm də məntədən ayıraraq sırf instrumental nömrələrdə («Uvertürə», III p. Antrakt) intonasiya inkişafının gedişatında tətbiq etmişdir. Uvertüranın girişi bu səciyyəvi ritmik fiqurun dəfələri

müxtəlif yüksəklik vəziyyətlərində təkrarından hasilə gəlir, quruluşca tam və bitkin, mənaca aydın səciyyə daşıyır. Buna görə də, zənnimizcə, çağırış leytritmi barədə fikir irəli sürülə bilər. Nigarın rəqəti (s.179). IV pərdədən səhnə (s.321).

Nümunə 47 a



Nümunə 47 b



Musiqi forması. Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin lad-intonasiya məzmunu bənzərsiz olduğu kimi, sintaktik quruluşu və forma prinsipləri də olduqca orijinaldır. Melodik dildə milli özünəməxsusluq dərhal hiss olunursa, musiqi formasının təkrar edilməz milli xüsusiyyətləri dərin təhlillər nəticəsində aşkarlanır.

Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin forma təşəkkülündə aşıq ünsürlərinin həlledicisi daha mürəkkəb və çətin məsələ olsa da, düzgün nəticələrin əldə edilməsi üçün olduqca vacib və əhəmiyyətlidir. Məsələn, bəzən zərbi-muğamların («Arazbarı», «Qarabağ şikəstəsi» və s.) quruluş xüsusiyyətləri janrın adındakı bənzərliyə əsasən

muğam təsirləri kimi izah olunsada, əslində öz mənşəyində duran aşıq musiqisinə daha yaxındır.

Hər şeydən əvvəl, qeyd etmək lazımdır ki, Üzeyir Hacıbəyli bəstəkarlıq sənətinin və ilk növbədə klassik operanın bədii tələblərinə əməl edərək, hər bir nümunənin və ya nömrənin formaca bütöv və bitkin alınmasına uğurlu say göstərmişdir. Eyni zamanda özünün bu niyyətində milli tematizmə və onun daxili inkişaf imkanlarına həmişə sadıq qaldığı üçün meydana çıxan xüsusi struktur tipləri və ya əsnəvi formanın yeni yozumu da bir qayda olaraq aydın, mükəmməl və bədii cəhətdən təsirli alınmışdır. Təbii və məntiqi şəkildə davam edən intonasiya prosesi kristal kimi anlaşılan forma cəhətinin də məqsədəuyğun və inandırıcı səciyyəsini şərtləndirmişdir.

Aşıq musiqisinin çoxcəhətli formayarıdıcı imkanları Üzeyir Hacıbəylinin musiqisində özünəməxsus tərzdə tətbiq edilmişdir. Şər bəndinin musiqi kupletinə uyğunluğu, dəyişməz misra ölçüsünün ostinat tipli musiqili-poetik ritm formullarına çevrilməsi, oxşar və fərqli xüsusiyyətlərə malik instrumental və vokal epizodların ardıcıl olaraq növbələşməsi, aşıq musiqisinə məxsus lad inkişafının formaya təsiri, ritmik proseslərin və ifaçılıq vasitələrinin əhəmiyyəti və s. cəhətlər bəstəkarın musiqisində yaradıcılıqla istifadə edilmişdir. Göstərilən amillərin əhəmiyyəti ayn-ayn forma tiplərinin təhlili əsnasında şərh olunacaqdır.

Üzeyir Hacıbəylinin aşıq üslubunda bəstələdiyi müxtəlif musiqi nümunələrinin quruluş tipləri dərin milli köklərlə bağlıdır. Əvvəlki paragrafda gördüyümüz kimi, Koroğlunun partiyasındakı sırf kuplet forması həm ikicümləli perioda («Nazlı yarım, vəslə çatdım», IV p. 342). həm də üçcümləli perioda («Mərd igidlər nəre çəksin davada», III p. s. 226) əsaslanırlar. Bundan başqa, variantlı forma (Koroğlunun ariozosu, III p. s. 233), refrenli sadə ikihissəli forma («Eşitsin xanlar, paşalar, IV p., s. 336»), üç-beş hissəli forma («Səni gördüm. Aşıq oldum», IV p., s. 322) və rondo forması da («Aşıqsayağı») aşıq musiqisinin quruluş prinsipləri üzərində yazılmışdır.

Koroğlunun xor ilə mahnısı igidləri döyüşə səsləyən əsl cəngavərlik ruhundadır. Söz mətnindən irəli gələn ritmik variantlıq nəzərə alınmasa, mahnının iki kupleti quruluşca bir-birinin eynidir. Lakin kupletin daxili quruluşu qeyri-kvadratlığın müxtəlif təzahürələri ilə diqqəti çəkir.

Hər bir kuplet üç cümləli period formasını əmələ gətirərək üç beyt əsasında oxunur (üçüncü beyt ikincini başqa lad vəziyyətində təkrar edir), yəni «Dövrən etsin misri qılınc davada...» misrası əvvəlcə «Ayaq divanı» pərdəsində - fa rast, sonra isə «Şah pərdə»də - re şurda oxunur.

On bir hecalı ölçülü misralar üçbölmümlü quruluşu ilə üçxanəli ibarələrə daha münasib olsalar da, saz çalğısını xatırladan orkestr müşayiəti, Koroğlunun səsinə səs verən xalqın nidaları (I cümlə) əlavə olunmaqla və ya bir heca üzərində zəngülələr vurmaqla (II və III cümlələr) aşağıdakı qeyri-kvadrat sintaksis quruluşlar meydana çıxır:

I c.	II c.	III c.
$(3x+1x)+(3x+2x)$	$(5x+4x)$	$7x+7x$

Koroğlunun IV pərdədə oxuduğu period quruluşlu mahnı aşıq havalarına yaxın olmaqla bərabər, bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətlərini də əks etdirir. Mahnı Şirvan mühitində geniş yayılmış ənənəvi musiqi nümunələrindən «Döymə Kərəmi»yə daha yaxındır. Eyni zamanda, bəstəkar vokal partiyada melodiyamı dəqiq ölçü çərçivələrinə salmış və aydın struktur cizgiləri ilə seçilən forma tərtibatını yaratmışdır.

Mahnının iki kupletindən hər biri ilk baxışda adi ikicümləli period quruluşuna malikdir. Lakin bu cəhətə daha diqqətlə yanaşsaq, özünəməxsus intonasiya və forma proseslərini görmək mümkündür.

Əvvəla, mahnının strukturu aşıq ifaçılığı üçün səciyyəvi olan instrumental girişi, araclığı və sonluqları da ehtiva edir. Eyni musiqi materialına əsaslanan bu bölmələr saz çalğısını xatırladır.

Kupletin daxili quruluşuna şer ölçüsü cəhətdən baxsaq. Burada dörd bölmümlü, onbeşhecalı müxəmməs formasına uyğun olaraq kvadratlq prinsipi meydana gəlməli idi. Lakin bəzi misraların üçhecalı son bölmü uzadıldığı üçün müvafiq ibarələr bir xanə genişlənərək kvadratlığı pozmuşdur. Beləliklə, aşıq musiqi ifaçılığından gələn «ritmik uzadılma» prinsipi şer mətninin tələb etdiyi kvadratlqın əleyhinə çıxmışdır.

Bundan başqa, ikinci cümlədən sonra verilən əlavədə xırdalanma və qapanma prinsipləri həyata keçirilmişdir.

Koroğlunun III pərdədə oxuduğu mahnısında («Xanlardan zülmü görmüş») formanın variantlı sırf milli nümunəsi məhz aşıq musiqisinin inkişaf qanunauyğunluqları ilə şərtləndirilmişdir.

Musiqi forması təlimini daha da təkmilləşdirmiş məsiri musiqi elmi yaxşı məlum olan rəngarəng çeşidli variasiya forması ilə yanaşı variantlı formanın da mövcud olduğunu sübut etmişdir. Onu yaradan başlıca amil xalq mahnılarının kuplet formasına dəyişkən, mobil xüsusiyyətlərin daxil edilməsi ilə bağlıdır.

Azərbaycan musiqisində variantlı formanı meydana gətirən müqəddəm şərtlərə ilk növbədə aşıq havalarında rast gəlikir. Kupletin dəfələrlə təkrarları zamanı variantlığın əlavə edilməsi baxımından şifahi ənənəvi musiqi sənətimizin heç bir janrı (məsələn, rəng, təsnif, xalq mahnısı) aşıq havaları ilə müqayisə edilə bilməz. Ənənəvi aşıq musiqi sənətinə xas olan kupletli-variant formasının müxtəlif təzahür növləri Ə.Eldarova, T.Məmmədov, A.Kərimov və başqa mütəxəssislər tərəfindən səciyyəvi xüsusiyyət kimi göstərilmişdir. Aşıq havalarında bu formanın müəyyən səbəblər əsasında, qanunauyğun şəkildə əmələ gəlməsi barədə tədqiqatçı-alim T.Məmmədov yazır: «kupletin sabitlik çərçivələrində havaların müəyyən quruluş elementləri modifikasiya və transformasiya olunaraq, hava-

ların melodik məzmununu zənginləşdirir» (123, s.69). İ.V.Abez-qauz isə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan bu tipli forma nümunələrinin aşiq mənşəyi haqqında heç bir söz deməyə də, melodik inkişafın böyük əhəmiyyətini nəzərə alaraq, onları meloslulariantlı strukturlar kimi səciyyələndirmişdir (68, s.113). Həmin müəllif Koroğlunun II pərdədəki mahnısının sxemini aşağıdakı qaydada işarələmişdir (68, s.121):

İkinci kupletin yeni olan K bölməsi təxminən «qızıl bölgü» nöqtəsinə düşən əsas kulminasiya sahəsini təşkil edir və tematik inkişafın zil pərdəyə çıxması ilə həyata keçirilmişdir.

Mahnının lad-intonasiya məzmununda, tonal-harmonik münasibətlərində, forma quruluşunda müxtəlif qaynaqlar sintez olunsa da, aşiq təsirlərinin əhəmiyyəti daha böyükdür. Belə ki, ilk cümlələrin (A, A1) tematik məzmunun tipik aşiq intonasiya dönümlərindən əmələ gəldiyini təsdiq etmək üçün ənənəvi aşiq havalarından «Ayaq divanı» melodiyasına diqqət yetirək.

I kuplet
AAB

II kuplet
AKAB

Nümunə 48

Ay na - zə - nin, xoş gə - lib - siz qo - şa bay - ram gün - lə - ri

Şur ladında maye kvintasının alt köməkçi səsə keçib qayıtması, 15 hecalı şeir mətninin dördüblümlü quruluşuna uyğun gələn kvadrat prinsip müqayisə edilən nümunələr üçün eyni dərəcədə xasdır. Lakin Üzeyir Hacıbəyli bərabər səkkizliklərlə davam edən, zaman-zaman punktiləşən 2/4 ölçüsünü 3/4 ilə əvəz etmiş, «Dübeyti»nin ritmik formuluna əsaslanmışdır. Beləliklə, «Ayaq divanı»

xas olan ilkin intonasiya məzmunu Koroğlunun mahnısında sadəcə olaraq, başqa xanə ölçüsünə salınmışdır.

İlk kuplet «üçüncü dəfədən dəyişmə» prinsipi əsasında hasilə yetdikdən sonra - AAB - II kuplet yeni bölməni - AKAB - ehtiva etməklə variant şəklinə düşür. Belə bir variantlığın aşiq köklərini üzə çıxarmaq üçün K bölməsinin zil registrdə keçdiyinə diqqət verək. Məlum olduğu kimi, aşiq havalarının müəyyən nümunələrində ilk kupletlər nisbətən az dəyişikliklərə uğrayır və zil registr variantlı formanın mühüm amillərindən biri kimi kulminasiyanın zirvəsi üçün hifz olunur. Deməli, Koroğlunun mahnısında müşahidə olunan registr yeniləşməsi və onunla şərtləndirilən forma xüsusiyyətləri də aşiq musiqisinin açıq-aşkar təsirlərini əks etdirir. Eyni zamanda aramlı epik hekayətə səsələn çoxkupletli aşiq havalarından fərqli olaraq, Üzeyir Hacıbəyli variantlı formanı cəmi iki kuplet çərçivəsində təqdim etmiş və onu operanın dramaturji inkişafı ilə məharətlə uzlaşdırmışdır.

Ü.Hacıbəyli milli qaynaqlardan və ilk növbədə, ardıcıl inkişaf yararı olan ladın daxili imkanlarından yaradıcılıqla bəhrələnməklə özünəməxsus fərdi və mütəşəkkil forma növlərini də meydana gətirmişdir. Sözsüz ki, belə formayaradıcı prinsiplər yalnız aşiq musiqisində deyil, bəlkə daha çox muğam sənətində özünü göstərir. Lakin muğam şöbələrinin bəhirsiz ritmik və improvizə sərbəstliyi, eləcə də şöbələrin təsnif və rənglərlə növbələşməsi birhissəlilik çərçivələrdən kənara çıxaraq, silsiləli və ya kontrast tərkibli quruluşlara yaxınlaşırsa inkişafı, bütöv və vahid formanın yaranması üçün aşiq musiqi üslubu daha əlverişli şərait təqdim edir.

Bundan başqa, təhlil olunan musiqi nümunələrində səciyyəvi ritm və intonasiya xüsusiyyətləri, ən başlıcası, isə istinad olunan pərdələr arasındakı xüsusi lad münasibətləri də onların aşiq təsirləri ilə dərinəndə aşılandığını göstərir. Lad inkişafına qarşı çıxan əks qüvvə, yəni refrenlik prinsipi formalarada rəndə varlıq cizgiləri gətirir.

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında xalq musiqisinin birbaşa təsiri nəticəsində kristallaşmış forma növlərindən biri də refrenlik ti-

pi hesab olunur (68, s.72-78). Həmin forma prinsipi Koroğlunun aşiq mahnılarında, «Aşıqsayağı» pyesində öz əksini tapmadığı üçün onun haqqında bir qədər ətraflı dayanacaq.

Tədqiqatçı alim İ.V.Abezqazun yazdığına görə, başlanğıc müxtəlif olan, sonu isə ümumilik əsasında birləşən iki və daha çox qurumlar refrenli strukturu əmələ gətirir: ab eb db və s. Əsasında yeniləşmə və təkrar kimi başlıca prinsiplərin durduğu bu prinsip müəyyən lad məntiqi və quruluş mütənəsibliyi şəraitində həyata keçirilir və təbii olaraq, xüsusi rəndoyabənzər formalara qovuşur.

Refrenli tipi Koroğlunun mahnısında («Əşitsin xanlar, paşalar») tətbiq edilmişdir. Klassik Avropa musiqi nəzəriyyəsi mövqeyindən baxdıqda mahnının quruluşu reprizli sadə ikihissəli formaya uyğun gəlsə də, refrenlilik burada həlledici təsir gücünə malikdir: ab eb. Formanın hissələri başlanğıcda müxtəlif olsalar da, ümumi sonluq əsasında sıx vəhdət halında birləşirlər.

Burada giriş, intermediya, sonluq kimi instrumental bölmələr də həmçinin öz ritmik şəkli («üç badam bir qoz») və kvarta-kvinta ahənginə görə aşiq havalarının saz çalğısını xatırladır. Zil registrdə gədən birinci cümlənin (a) təkrarlar hesabına xeyli davam etməsi (14 xanə) aşiq oxumaları üçün səciyyəvi olmaqla yanaşı, həmçinin şəh, oynaq və nikbin əhval-ruhiyyənin yaranmasına xidmət edir. Cavab cümlənin quruluşunda ikidəfəlik xırdalanma, sonra da qapanma kimi sintaktik struktur xüsusiyyətləri hasil olur - (4+2+1+1+2).

Nümunə 49

E-şit-sin a - rif a - ta-lar e-şit-sin şa - nın qır a - tın, e-şit-sin şa -
nın qır a - tın. E-şit-sin şa - nın, e-şit-sin şa - nın e-şit-sin şa - nın qır a - tın

İkinci hissənin ilk cümləsi (c) nisbətən yığcam olsa da (3+3), istinad pərdəsinin dəyişməsi ilə intonasiya-tematik məzmun dərhal yeniləşir. Ondan sonra refren bölmü, arıdıclı olaraq vokal və instrumental partiyalarda keçməklə bütün formanı tamamlayır. Lakin mü-rəkkəblilik dərəcəsi kifayət qədər yüksək olduqda, eyni bir quruluşda bir neçə forma əlamətlərini görmək olar. Tərkib hissələrinin funksional dəyişkənliyi və bir-biri ilə çoxcəhətli əlaqələrə girməsi əsas formadan başqa, ikinci plan formasının (termin V.Protopopova məxsusdur) da nəzərə alınmasını tələb edir. Bu cəhətlər yetkin forma quruluşuna malik olan Koroğlunun I mahnısında (IV p., «Səni gördüm, aşiq oldum») yaxşıca izlənilir.

Mahnı ümumi bir qanunauyğunluğa, yəni tədrici və müntəzəm lad inkişafı ilə onu tarazlaşdıran refrenlik prinsipinin sıx birliyinə əsaslanır. Lakin burada rəndovariyyət yeganə və əsas forma tipi deyildir. Əvvəla, B və B' bölmələri lad-tonal quruluşu etibarilə qapalı olmadığı üçün, təbii olaraq refrenə (A) qovuşur və nəticədə nisbətən bitkin olan üç tərkib hissəyə parçalanır. İ.V.Abezqazun ümumi refrenə malik olan bu hissələri «sola böyümüş» variant kimi izah edərək kupletlivariant formasına üstünlük vermişdir. Lakin B və B' bölmələri rəndonun müstəqil epizodu kimi bitkin olmasalar da, üç-beş hissəli formanın inkişafetdrici tipli orta hissələri kimi baxıla bilərlər. Həmin bölmələr hər dəfə daha yüksək lad pərdəsindən başlayaraq çox təsirli kulminasiya anlarını təşkil edirlər. Qeyd etmək lazımdır ki, zildə yerləşən bu melodiyə yüksəkliklər həmlə ilə götürüldükdən sonra aşağıya doğru istiqamətlənməklə gərginliyin azalmasına səbəb olur.

A	BA	BA
I	II	III

Ümumiyyətlə, bəstəkarın yaradıcılığında İ.V.Abezqazun təbirincə, «sol tərəfə böyümüş» kuplet variantlığını forma qanunauy-

ğunluğu kimi qəbul etsək də, Koroğlunun mahnısı zənnimizcə, rəndovarlıq cizgiləri daşıyan üç-beş hissəli formaya daha yaxındır. Mahnıda istinad pərdələri kimi istifadə olunan seğah (d) və şur (c) pərdələrinin uyuşması, orada şüştər intonasiyalarının verilməsi, şur mayesinin kvintası (g) və hətta müvəqqəti dayaq nöqtəsinə çevrilən əsas tonun zili (B) aşiq musiqisinin özünəməxsus ahəngini əks etdirir və həmçinin musiqi formasını da müvafiq intonasiya məzmunu ilə doldurur.

Nümunə 50



do mayeli şur ladı

Öz mayasını eyni prinsipləndən (refrenlə qapanan lad inkişafından) alan intonasiya-tematik prosesdə bəzən rondo ön plana çıxır. Məsələn, «Aşıqsayağı» trionunun sxemi üçepizodlu rondo quruluşuna uyğundur. Burada əsas dramaturji inkişaf sahələri rəngarəng lad-tonal proseslərdən əmələ gələn və referendən qat-qat böyük həcmə malik epizodlar üzərinə düşür. Koroğlunun IV pərdədə oxuduğu birinci mahnısının orta bölmələrinə uyğun olaraq (B və B'), burada da epizodlar tədricən daha yüksək kulminasiya sahələrini əhatə edirlər.

A	B	A C	A	D	A
16x		8x	8x		24x

Buna baxmayaraq, bütün epizodlar bir qayda olaraq, əvvəlki tonallığa (e-şura) ayaq verdikləri üçün quruluşca bitkin hesab olunur. Əsas lad-tonallıq bərpə olunduğu üçün ortaya düşən refrenlərin (II və III) müxtəsər ifadəsi musiqi inkişafını tarazlaşdırmaq üçün tamamilə kifayətdir.

Harmoniya. Klassik Avropa musiqisinin zəngin akkord tərkibi və rəngarəng ardıcılıqları baxımından yanaşdıqda, Üzeyir Hacıbəylinin harmonik dili ilk baxışda olduqca sadə görünür. Lakin bəstəkarın rolunu və folklor köklərini araşdırarkən məsələnin heç də asan olmadığını və yeni zamanda böyük elmi maraq daşdığını dərk etmək olar.

Üzeyir Hacıbəyli musiqisi sadə akkord və həmsədaları, onların nisbətən az-az dəyişmələrini əks etdirsə də, milli harmonik üslubun yaranmasında bünövrə rolunu oynamışdır. Bəstəkarın harmonik dili hər şeydən əvvəl, milli lad intonasiyaları zəminində kökləndiyi üçün mühüm bədii ifadə gücünə malik olmuş və sonrakı dövr bəstəkarlarının axtarıqlarını istiqamətləndirmişdir.

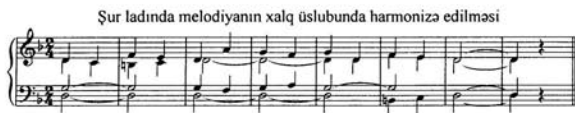
Görkəmli musiqi tədqiqatçısı İ.V.Abezqazun yazdığına görə, «Hacıbəylinin yetkin harmonik üslubu heç nə ilə Azərbaycan mədəniyyətinə zidd deyildi, çünki burada milli intonasiya qələbə çaldı və öz hökumranlıq əhəmiyyətini saxladı» (68, s. 185). Bütün bunları nəzərə alaraq, Üzeyir Hacıbəylinin harmonik üslubuna möhtəşəm sadəlik keyfiyyətlərinin xas olduğunu söyləyə bilərik.

Üzeyir Hacıbəylinin harmoniyası öz gücünü, əsasən, milli lad ehtiyatlarından alsa da, burada aşiq qaynaqları da ayrıca şəkildə araşdırıla bilər. Sazın fonizm əhəmiyyətli köklənmə xüsusiyyətlərindən başqa, yalnız aşiq musiqisinə xas olan lad münasibətləri də müvafiq harmonik dönmələrin yaranmasında böyük rol oynamışdır.

Müxtəlif ladların bir-birilə uzlaşdırılması, onların major-minor sistemi mövqeyindən təfsiri, tonallıqların seçimi sadə quruluşlu həmsədalaların izahında və məntiqi qaydada növbələşməsində mütləq nəzərə alınmış təhlil olunmalıdır. Ladın harmoniyaya təsiri müxtəlifdir. Onlardan biri səsləşmələrin maqamın intonasiya – melodik inkişafının şaquli vəziyyətdə «yığılması» nəticəsində yaranmasıdır. Çox zaman bu, ikisəslilik yaradır (major-minor hissiyyatını neytrallaşdıran kvartal, kvintalı səsləşmələr).

Bəstəkarın harmonik təfəkkürünün əsas prinsiplərini öyrənmək baxımından «Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları» adlı fundamental tədqiqatın müvafiq bir bölməsi çox böyük əhəmiyyətə malikdir. Burada eyni bir melodiyanın (şur ladı) müəllif milli lad qanunauyğunluqlarına əsaslanan xalq harmonizasiya üslubunu nümunəvi olaraq təqdim etdiyi üçün ona bir daha diqqət yetirək (60):

Nümunə 51



Üzeyir Hacıbəyli harmoniyasını, özü də onun lad qaynaqlarını öyrənmək baxımından İ.V.Abezqauzun iki sərrast müşahidəsi bizim mövzuya da işıq saldığı üçün diqqətəlayiqdir.

Əvvəla, şur ladında mayə pərdəsinin üst kvarta ilə uzlaşdırılması kimi orijinal bir keyfiyyət tədqiqatçı tərəfindən «plaqal tonika» adlandırılmışdır (68, s. 156). Bu interval dönmə halında istifadə olunduqda da özünün sabit funksiyasını qoruyub saxlayır və tamamlayıcı ahəng kimi çıxış edir. Üzeyir Hacıbəyli belə bir lad münasibəti əsasında üçsəsləli akkord, bəzən isə hətta septakkord da əmələ gətirir.

Xalq üslubunda harmonizasiya edilmiş nümunədə kvadrat periodun 1, 3, 4 və 5-ci xanələrində plaqal tonikadan istifadə edilmiş, 2-ci xanədə isə həmin dayaq üzərində zahirən dominant septakkordun ikinci dönməsinə (D₄₃) bənzəyən, əslində isə şur ladının funksional sistemi baxımından izah olunan qeyri-adi akkord meydana gəlmişdir. Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyli hələ «Aşıqsayağı» trionunda özünəməxsus D₇-U əsas halda tətbiq etmişdir (43). Bu monoqrafıyada həmin akkordu «Hacıbəylisayağı septakkord» adlandırırıq.



Üzeyir Hacıbəylinin milli lad intonasiyalarına əsaslanmaqla əldə etdiyi bu harmonik kəşfinin əhəmiyyəti ondadır ki, plaqal tonika və major S bəstəkarın orijinal harmonik təfəkkürünün xüsusi bir təzahürü olsa da, sonralar Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, A.Məlikov, X.Mirzəzadə və başqaları tərəfindən də tətbiq olunmuşdur.

Qeyd olunmuş pərdələrlə yanaşı şur ladının əsas tonunun (minor mövqeyindən yanaşıqda natural VII pillənin) lad-yüksəklik münasibətlərində fəal iştirakı, «iki kvarta sistemi» adı ilə ifadə olunmuş (68, 1.196) və özünün müvafiq harmonik həllini tapmışdır. Əsas tonun zili aşıq musiqisində istinad pərdəsi əhəmiyyətini qazınaraq, formanın müəyyən tərkib hissəsini yaradır və eləcə də harmonik ahəngin mühüm bir amili kimi çıxış edir.

Bundan başqa mayənin kvartası da aşıq musiqisində yeni məna kəsb edərək, xüsusi səslənmə boyaları yaradır. «Şur» muğamından fərqli olaraq, eyni köklü aşıq havalarında («Qəhrəmani», «Bayramı») mayənin kvartası, «şikəsteyi-fars» boyası yaratsa da «Seğah»a deyil, «Şur»a ayaq edir. Bu kimi sırf aşıqsayağı lad münasibətləri, şübhəsiz, maraqlı harmonik potensiala da malikdir.

Şur məqamında mayə pərdəsi ilə əsas tonun zilin və kvartasının uzlaşması aşıq musiqisinin səciyyəvi bir xüsusiyyəti kimi Koroglundun məhnisində («Eşitsin xanlar, paşalar») istifadə olunmuşdur.

Mahnının harmonik tərtibatı lad-intonasiya proseslərinə uyğunlaşdırılmış, pərdə dəyişkənliyi həmsədalarına da dəyişməsinə tə-

ləb etmişdir. İstinad pərdələri üzərində verilən kvinta və ya kvarta səslənmələrini aşağıdakı şəkildə qeyd etmək olar.

Nümunə 53



Qeyd: Harmonik sxemdə ladin istinad pərdələri üst səsdə, həmsədalar isə alt səsdə əks olunmuşdur.

Lakin bütöv harmonik məzmunun yalnız müşayiətdən ibarət olduğunu zənn etmək düzgün olmazdı. Əslində ümumi ahəng duyğusu müşayiət ilə melodik xəttin sıx vəhdətindən hasil olur.

Melodiya öz istinad pərdələrini dəyişsə də, səs sırası əsasən dəyişməz qalır və boş kvintaların içini dolduran tersiyanın həcmindən, (böyük və kiçik olmasından) asılı olaraq, harmoniyanın lad yönümü müəyyənləşir. Məsələn, ilk kvinta (fa - do) melodik səslə (Iya) birlikdə major üçsəslinin ahəngini yaradırsa, ikinci həmsədə - minor, üçüncüsü isə yenə də major yönümü ilə diqqəti cəlb edir.



Bu ahəng boyaları artıq melodik xətdə «proqramlaşdırıldı» üçün sırf bədii təxəyyül vasitəsilə uydurulmamış, bəstəkarın hissiyatı və güclü intuisiyası sayəsində aşiq ənənələri əsasında üzə çıxarılmışdır. Verilən istinad pərdələri arasında sezilən major-minor dəyişikliyi (F- g), plaqaqlıq (F-B) və paralel qammalar münasibəti (B - g) harmonik toxumada daha aydın ifadəsini tapır. Beləliklə, ladin geniş potensial imkanlarının sadə harmonik təzahürlərinə

baxmayaraq, bu iştartı təbii şəkildə genişləndirilmiş və milli üslubun formalaşmasında möhkəm təməl daşına çevrilmişdir.

«İki kvarta sisteminə» daxil olan lad pərdələri üfqi istiqamətdə, yəni proses şəklində ardıcılılaşdığı kimi, şaquli halda da birləşərək sazın əsas köklənmə qaydalarından birini – «Qaraçı köçü»nü - müəyyən etmişdir. Buna görə də müxtəlif köklərin tarixən, mənşəcə əmələ gəlməsini də lad münasibətləri ilə əlaqələndirmək ideyası, bizim qənaətimizcə, ağılabatan görünür. Qeyri-tersiyalı həmsədaların müstəqil ifadəli əhəmiyyəti müasir bəstəkarlarımız (xüsusilə Qara Qarayev) tərəfindən əldən səsənlənmələr kimi geniş tətbiq olunmağa başlanmışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqisində mənşəcə daha çox aşiq havalarından gələn və müəyyən harmonik mənə daşıyan lad dəyişkənliyi içərisində «Şur» və «Segah» məqamlarının çalarlanması da qeyd olunmalıdır. Sazın pərdələr düzümündə, müvafiq olaraq, aşiq sim və baş pərdəyə uyğun gələn bu məqamlar ənənəvi aşiq havalarında avəzləndiyi kimi, «Koroğlulu» operasının bir sıra epizodlarında, məsələn, Koroğlunun I mahnısı, (IV pərdə), eləcə də «Aşıqsayağı» triosunda da diqqəti çəkir.

Aşiq havaları üçün (xüsusilə də Qərb zonasına məxsus) şüştər lad, səciyyəvi olmasa da, onun tipik artırılmış sekundaleti intonasiyaları şur melodiyalarına xarici genişlənmə kimi əlavə olunaraq, lad boyalarını daha da zənginləşdirir. Alterasiyalar yolu ilə meydana gələn lad çulğalanmalarını musiqi nəzəriyyəsində qəbul olunmuş «ladın çalarlanması» («ладовое кололирование») termini ilə istifadə edirik. «Şüştər ayaqları» intonasiya məzmununu dəyişdiyi kimi, harmonik məzmunun da yeniləşməsi üçün parlaq imkanlar açır. Koroğlunun mahnısında («Səni gördüm, aşiq oldum») segah ahəngi şurla tamamlanmadan öncə, şüştər boyasından istifadə olunmuşdur. Bu dəfə şurun əsas tonu (si-bemol) alterasiya ilə əlaqədar minor üçsəslisi ilə harmonizə edilərək gizli lad imkanlarının özünəməxsus harmonik variantını yaratmışdır.



Üzeyir Hacıbəylinin axtarıqlarının bədii nəticəsi ondan ibarət olmuşdur ki, o, musiqi fikrinin açılmasında ladın zəngin intonasiyalarından orijinal şəkildə aydınlanaraq harmonik toxumanı da lad inkişafına tabe etdirməyə nail olmuş, qənaətcil, lakin təsirli priyomlar vasitəsilə keyfiyyətə yeni harmonik məzmun aratmışdır. Musiqinin harmonik nəbzə tez vurmasında, həmsədalər nisbətən bir-birini gec əvəz etsə də, artıq ənənəvi aşıq havalarının ostinat, dəyişməz vertikal komplekslərindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir.

Klassik musiqinin harmonik ardıcılıqlarında olduğu kimi, «Koroğlu» operasının aşıq epizodlarında da ahəng dəyişmələri zamanı funksional münasibətlər yaranır, lakin milli lad-intonasiya cazibələrindən irəli gəlmiş üçün tamam başqa mahiyyət daşıyır, modal harmoniyanın xüsusi təzahürü kimi çıxış edir. Koroğlunun aşıq mahnılarında (eləcə də operanın başqa nömrələrində) orkestr toxuması vahid bir ünsür kimi xəttin səsləri ilə tamamlanaraq, üçsəslilərə, hətta septakkordlara gətirib çıxarır.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqisində millilik və xalqilik keyfiyyətləri o qədər parlaq şəkildə ifadə olunmuşdur ki, sənətkarın əsərləri xalq yaradıcılığı nümunələri kimi yaxın və doğma səslərin, asanlıqla qavranılır və sevilir. Əslində isə bəstəkarın sənəti ilə xalq musiqisinin müxtəlif janrları arasında mühüm keyfiyyət fərqləri də vardır. Bu fərqlər istər musiqinin melodiya və ritm kimi ən ümdə

ünsürlərində, istərsə də zərgər dəqiqliyi ilə ölçülüb-biçilmiş harmoniya və forma cəhətlərində aydın görünür.

Üzeyir Hacıbəylinin təkrarolunmaz və orijinal bədii üslubunun araşdırılması xalq musiqisinə, xüsusən aşıq havalarına bəstəkarın yaradıcı münasibətinin necə səmərəli və gözəl bəhrələr verdiyini bir daha sübut etdi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra hallarda aşıq musiqisi nisbətən təmiz şəkildə istifadə olunursa da onun digər xalq musiqisi janrları ilə üzvi şəkildə qaynaq-qarışmasına da təz-təz təsadüf edilir. Bundan asılı olmayaraq, bəstəkarın yaradıcılığında aşıq musiqi təsirləri eyni dərəcədə xüsusi tədqiqat predmetini təşkil edir.

Aşıqsayağı elementlərin təzahür etdiyi musiqi əsərlərini janr və üslub keyfiyyətlərinin təcəssümü baxımından da ayırmaq olar. Akademik B.Asafoğlu təbii janrlarla əlaqələndirdiyi marşvarilik, məhniyarilik (маршевость песенности) anlayışlarına uyğun olaraq, məsələyə aşıqvarilik prizmasından da baxmaq olar. Həmin baxışlara əsasən, təbii və xalq musiqi janrları bədii cəhətdən yenidən mənalandırılaraq fərdi bəstəkarlıq işi üçün bir nümunə kimi götürülür və keçmişin ənənələri ilə qırılmaz əlaqəni təmin edir.

Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinin aşıq musiqisi ilə bağlılığı onun ölməz sənətinə rəngarənglik gətirən, musiqisinin milli tərəvətini, orijinallığını, həyatı mənasını müəyyənləşdirən ən başlıca amillərdəndir. Dahi bəstəkarın bənzərsiz bədii təfəkkürü ilə xalq musiqisinin dərin əlaqələri çox geniş və mürəkkəb tədqiqat problemidir. Bu yaxınlığı bəstəkar musiqisinin zahiri əlamətlərində yox, hər şeydən əvvəl onun sənətinin bədii məzmun və mahiyyətində axtarmaq gərəkdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Üzeyir Hacıbəyli bir sıra hallarda aşıq musiqisindən bilavasitə istifadə etsə də, həmin təsirlərin digər xalq musiqisi janrları ilə üzvi surətdə qaynaq-qarışmasına da təz-təz təsadüf edilir.

III FƏSİL

QARA QARAYEVİN YARADICILIĞINDA AŞIQ MUSIQISININ ROLU VƏ ƏHƏMIYYƏTİ

Əsl böyük sənətkar kimi, Qara Qarayevin də yaradıcılığı xalq musiqisi ilə, onun zəngin bədii irsi və mənəviyyatı, arzu və amalları ilə qırılmaz tellərlə bağlı olmuşdur. O, şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin muğam, aşıq havaları, mahnı və rəqs yaradıcılığı kimi müxtəlif sahələrinə böyük maraq göstərmiş, el xəzinəsindən dahi ustalıqla faydalanmışdır.

Qara Qarayevin xalq musiqisinə münasibətinin obyektiv xassəsi və səciyyəvi əlaməti onun milli qaynaqlardan əxz etdiyi bəhrəni öz yaradıcılıq niyyəti üçün "xammal" kimi istifadə edərək, musiqinin fərdi ifadə formalarına və digər ən zəruri tərkib xüsusiyyətlərinə çevirməklə yeni estetik mahiyyətdə səsləndirmək səyidir. Bununla əlaqədar «Drujba narodov» jurnalının 1957-ci il 14 noyabr tarixli nömrəsində D.Şostakoviçin «Əla bəstəkarlıq məktəbi» adlı məqaləsində bəstəkar haqqında dediyi qiymətli fikirləri xatırlayaq: "Qarayev olduqca cəsarətli təşəbbüslər hesabına yaradıcılıq sərbəstliyini ənənəliklə mümkün qədər daha rəngarəng, daha maraqlı, daha üzvi surətdə birləşdirməklə öz yaradıcılıq dairəsini genişləndirir, xəlqiliyin qəbul olunmuş çərçivəsindən kənara çıxmaqdan qorxmur, bu anlayışı daha geniş mənada götürür". Bəstəkarın xalq musiqisinə münasibətinin dərinləşməsi və genişlənməsi realist sənətin obyektiv qanunlarına və insanın intəhasız kamilləşməsi ideyasına əsaslanır.

Qara Qarayevin əsərləri aşıq musiqisindən istifadə baxımından Üzeyir Hacıbəylinin bədii ənənələrini daha da inkişaf etdirmiş, Azərbaycan bəstəkarlığı sənətinin tarixinə şanlı səhifələr yazmışdır. Əgər yazılı ənənəli milli professional sənətimizin banisi Üzeyir Hacıbəylinin aşıq musiqisinə ciddi münasibəti yaradıcılığının çiçəklən-

diyi bir zamanda gözəl və səmərəli nəticələr vermişdirsə, sonrakı bəstəkarlar nəslinin ən parlaq nümayəndəsi

Qara Qarayev öz sevimli müəlliminin qiymətli təcrübəsindən ilham alaraq, uzun və şərəfli sənət yoluna qədəm qoyduğu ilk addımlarından bu sahədə öz qüvvəsini sınamış və təqdirəlayiq uğurlar əldə etmişdir.

Dahi ustadın kamil bədii nailiyyətləri ilə ("Aşıqsayağı" triosu, "Koroğlu" operası) fitri istedadlı şagirdin erkən əsərlərinin təxminən eyni zamanda - 30-cu illərdə meydana gəldiyini nəzərə alaraq, deyə bilərik ki, həmin dövr aşıq musiqisinin milli bəstəkarlıq sənətimizdə fərdi yollarla əks olunması baxımından çox əlamətdar olmuşdur. Ustad bu sahədə öz dahiyənə sözünü artıq deyə bilməmişdirsə, gənc Qara Qarayevi hələ gələcəkdə böyük sənət qələbələri, o cümlədən aşıq musiqisindən faydalanmaq işində yeni tapıntılar və müvəffəqiyyətlər gözləyirdi. XX əsrin böyük sənət korifeylərindən biri kimi uca yaradıcılıq zirvələri fəth etmiş Qara Qarayev öz bədii üslubunu təkmilləşdirmək yolunda daima xüsusi səylər göstərsə də, zaman-zaman ulu ozan sənətinə üz tutmaqla, onun saf, duru və tükənməz çeşməsindən böyük ilhamla bəhrələnmişdir.

O cəhəti də qeyd etməliyik ki, Qara Qarayev dahi Üzeyir Hacıbəylinin sənətinə heyran olmaqla bərabər, aşıq musiqisi ilə həmçinin bilavasitə yaxın təmasda olmuş, gəncliyindən fəal iştirak etdiyi musiqi-folklor ekspedisiyalarında o dövrün ustad aşıqlarının ifasından ən yaxşı nümunələri seçib lentə almış, onları nota köçürüb mənim səməyə çalışmışdır. Onun həmyaşığı və sənət dostu, həmin ekspedisiyalarda iştirak etmiş görkəmli bəstəkarımız Cövdət Hacıyev xatırlayır ki, Qara Qarayev xalq musiqi yaradıcılığının digər sahələri ilə müqayisədə aşıq havalarına daha böyük meyl göstərirdi.

Beləliklə, Qara Qarayevin aşıq musiqisinə fərdi yaradıcı münasibəti təcridən formalaşır, bu sənətin özünəməxsus xüsusiyyətləri onun diqqətini daha ciddi məşğul etməyə başlayır. Üzeyir Hacıbəyli ilə Qara Qarayev arasında aşıq musiqisindən faydalanmada və həm-

çinin başqa sahələrdə varislik əlaqələri olsa da, gənc bəstəkar eyni mənbəni yeni üsullarla işləmiş, onun yeni cəhətlərini aşkarlayaraq, yazılı professional sənətə gətirmişdir.

Qara Qarayev erkən yaradıcılıq dövründə vokal təbiətli janrlarla (kantata, opera) əlaqədar olaraq aşıq oxumalarına müəyyən diqqət göstərmiş və bu cəhətdən Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operası ənənələrinə istinad etmişdir. Eyni zamanda o, artıq ilk qələm təcrübələrində, daha doğrusu, orkestr müşayiətinin partiyasında saz çalğısının ahəng xüsusiyyətlərini təkidlə, döna-döna tətbiiq etmiş, instrumental aşıq musiqisi üslubunu da fəal və yaradıcı şəkildə mənimsəməyə başlamışdır. Bu meyillər gələcəkdə musiqinin balet, simfoniya, fortopiano yaradıcılığı kimi sırf instrumental janrlarında ardıcıl şəkildə davam etdirilmiş, saz havalarının lad-intonasiya, ritm, harmoniya, tembr, dinamika və sair spesifik incəliklərinin yaradıcılıqla işlənilməsi aşıq musiqisindən gələn təsirləri daha da gücləndirmişdir.

Xüsusilə qeyd olunmalıdır ki, aşıq musiqisi bəstəkarın müasir ifadə vasitələri üçün möhkəm zəmin olmuş, onun qeyri-adi novator üslubunun özünəməxsusluğunu və milli müəyyənliyini şərtləndirən başlıca amillərdən birinə çevrilmişdir. Qara Qarayev əsrimizin bəstəkar yaradıcılığında geniş yayılmış ölçü dəyişkənliyi prinsipini, qeyri-müntəzəm vurğulan tətbiiq etdikdə də, dodekafoniya üslublu kamera planlı III simfoniyasının orkestr fakturasının tərtibatında da, həmçinin onu incə tembr, dinamik, harmonik çalarlarla bəzəyəndə də dolğun səslənmələrə malik aşıq sazını sanki daima göz önünə gətirmiş, onun rəngarəng imkanlarının müasir bəstəkarlıq yazı texnikası səviyyəsində tətbiiq etmişdir. Beləliklə, Qara Qarayevin yüksək texniki məharətlə qeyd olunmuş gözəl əsərləri heç vaxt milli qaynaqlardan ayrılmamış, aşıq musiqisi ilə yaxın əlaqələri yeni priyomlar vasitəsi ilə daha qabarıq şəkildə ifadə olunmuşdur.

"Qara Qarayev və aşıq musiqisi" adlanan həmin məqalədə (29) müəllif göstərilən məsələni tədqiqatın başlıca predmeti kimi

götürmüş, əsasən "Ürək mahnısı" kantatası və "Vətən" operası kimi əsərlərin müvafiq epizodları təmsalında aşıq musiqi təsirlərini üzə çıxarmışdır. Tədqiqatçının fikrincə, həmin təsirlər istər bədii məzmun və xarakterdə, istərsə də müxtəlif üslubi keyfiyyətlərdə (lad, melodiya, ritm, harmoniya) öz əksini tapmışdır. Məqalədə oxuyuruq: "Qarayev yaradıcılığının milli mənsəblük kəsb etməsində aşıq musiqisinin rolunu və əhəmiyyətini əməlləndirən ən başlıca məziyyət bundan ibarətdir ki, bu musiqinin emosional cəhətlərini, epik səciyyəsinə, əsl milli koloritini və orijinal ifadə tərzini aşkara çıxaran keyfiyyətlər bəstəkarın əsərlərində də həmin xüsusiyyətlərin təbii təzahürü üçün son dərəcə yararlı və münasibdir" (29).

X.Quliyev Qara Qarayevin adı çəkilən əsərlərində aşıq musiqisinin digər milli janrlarla birləşərək bəstəkarın fərdi üslubuna üzvi şəkildə daxil olduğunu da qeyd etmişdir. Belə bir cəhət milli qaynaqların bəstəkar tərəfindən yaradıcılıqla istifadə olunduğunu sübut etsə də, eyni zamanda konkret janr təsirlərinin təhlilində tədqiqatçıni gözləyən çətinlikləri də açıb göstərmişdir.

Bundan başqa, həmin yazıda "Ürək mahnısı" kantatasının II hissəsindən hər iki mövzunun bəzi xalq havalan ilə yaxınlığı da ("Kaş ki, pis gün olmayaydı" və "Can gülüm, can-can") qeyd olunmuşdur. Biccə, bu yaxınlıq eyni məqam quruluşu (şur) aşıq havalarına da şamil edilə bilər. Orkestr partiyasındakı kvarta-kvinta quruluşlu harmonik ahəngləri də nəzərə alsaq əsərdə aşıq musiqi cizgilərinin müxtəlifliyini və başqa elementlərə də sirayət etdiyini açıq-aydın şəkildə görə bilərik.

"Vətən" operasında aşıq musiqi üslubunun yenə də obrazlı məzmunla əlaqəsi və müxtəlif ünsürlərdə təzahürü əsasən Aslanın iki ariyası təmsalında təhlil olunur. Təxminən eyni üslublu digər nömrələr isə (məsələn, Aslanın arizosu və xüsusən də aşıq Səlimin mahnıları) ümumi şəkildə səciyyələndirilir.

Şərh etdiyimiz məqalə Qara Qarayev yaradıcılığının və ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin aşıq musiqisi ilə əlaqəsi

nə həsr olunmuş olduqca azsaylı elmi işlər içərisində seçilir və məsələnin sonrakı tədqiqi üçün müəyyən mənada istiqamətverici əhəmiyyət kəsb edir. Buna görə də biz məqalədə öz ifadəsini tapmış başlıca ideyalardan çıxış edərək, bəstəkarın sonralar yazdığı kantatalarını ("Xoşbəxtlik mahnısı", "Zamanın bayraqdan") və eləcə də "Vətən" operasından az toxunulmuş bəzi nömrələri diqqət mərkəzinə çəkmişik.

"Xoşbəxtlik mahnısı" kantatası 1937-ci ildə yazılmışdır. Əsərlər içərisində bəstəkarın Məmməd Rahimin sözlərinə soprano, xor və simfonik orkestr üçün yazdığı "Xoşbəxtlik mahnısı" da diqqət mərkəzində durur. "Xoşbəxtlik mahnısı" kantatasında Qarayevin özü, mənsub olduğu xalqın təfəkkür tərz, zəngin mənəvi aləmi, xalq yaradıcılığının qüdrətinə yaratdığı inam sonsuzdur. "Xoşbəxtlik mahnısı" kantatası mövzusunun aktuallığı, musiqi dilinin və ifadə vasitələri, eləcə də ifadə priyomlarının yeniliyi ilə fərqlənir. Kantatanın harmonik dili, əsas kadans dönüşümləri və ritmə formulası aşıq musiqisinin eyni keyfiyyətləri ilə dərinədən aşılınmışdır. Bəstəkar kantatada xalq musiqisinə yaradıcılıqla yanaşmış, onun əsas cəhətlərini yenidən inkişaf etdirib zənginləşdirməyə nail olmuşdur.

Qara Qarayev yaradıcılığının ən tanınmış tədqiqatçısı L.V. Kargıçeva kantata haqqında yazmışdır Aşıq yaradıcılığı ilə bəhrələnmiş bu əsərin ümumi emosional tonusu obrazların xarakteri və musiqi üslubiyatı bütövlükdə "Ürək mahnısı"na yaxındır, lakin burada musiqi ifadə vasitələri bir qədər mürəkkəbdir" (108, s.57). Bu cəhəti əsərin bütün hissələrində, o cümlədən orkestr girişində müşahidə etmək olur. Bu bərdə danışıqdan əvvəl onu da xatırladaq ki, kantatanın orkestr partiyası üçlü tərkibə malikdir. "Ürək mahnısı" kantatasında olduğu kimi, burada da bəstəkar orkestrə tar əlavə etmişdir. Bu da səslənmənin milli koloritini artırmağa kömək etmişdir.

Giriş, dörd hissədən ibarət olan əsərin birinci hissəsi kimi düşünülür. Onun musiqisi çox gümrəh, aydın və şən xarakterə malikdir. Burada orqan punktu, müxtəlif quruluşa malik akkord qar-

şılaşdırmaları, aşıq musiqisindən gələn harmonik sekunda intervalı, kvarta-kvinta ahəngi özünü göstərir. Girişdə tipik aşıq instrumental musiqisinin belə ahəngi üstünlük təşkil edir.

Nümunə 55



Bəstəkar misal gətirdiyimiz bu parçanı kantatanın ikinci hissəsində xor partiyasından əvvəl yeni ritmik variantda verir. Bu da aşıq mahnılarına xas olan səciyyəvi priyomdur. Birinci hissəni aşıq musiqisinə yaxınlaşdıran bu və digər canlı intonasiyalar, səciyyəvi ritm və akkord quruluşu ilə yanaşı lad əsasını da qeyd etmək lazımdır. Aşıq musiqisində geniş yayılmış "Şur" ladi kantatanın lad əsasını təşkil edir. Ümumiyyətlə, əsərdə Qarayevin milli ladlar üzərində apardığı axtarışları təqdirəlayiq cəhətlərdəndir. Bununla bəstəkar Azərbaycan musiqisinin milli mənbələrinə ciddi münasibətini bildirmişdir.

Qara Qarayevin yüksək sənətkarlıq və qabiliyyətinin diqqəti cəlb edən başlıca xüsusiyyətlərindən biri də kantatada hissələr arasında məntiqi ardıcılığın mövcud olmasıdır. İstər birinci hissə, istərsə də ikinci hissəsinin sonunda lya minorun subdominant akkordları üstünlük təşkil edir. Bu da "Şur" ladında səslənən aşıq musiqi nümunələrindən gələn tə'sirin nəticəsidir. Sazın simlərinin bir-birinə münasibətini yada salsaq, kantatanın birinci hissəsinin sonu ilə ikinci hissənin başlanğıcı arasındakı təbii olaqanın "sirrini" müəyyən etmək olar. Bundan başqa, aşağıdakı not misalının ilk 4 xanəsində təsdiqlənən şurun mayəsi (lya) basda verilmiş kvarta pərdəsi ilə birlikdə (re) "plaqal tonika" əmələ gətirir. Pərdələrin belə bir

uzlaşmasını ilk dəfə İ.V. Abəzqauz Üzeyir Hacıbəyli musiqisində aşkarlamışdır.

Nümunə 56



Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, bəstəkar xalq musiqisinin zahiri əlamətlərini deyil, onun daxili keyfiyyətlərini mənimləməyə, onlardan istifadə etməyə cəhd göstərmişdir.

İkinci hissə üç hissəli formada yazılıb, aşıq mahnılarında olduğu kimi kiçik-4 xanədən ibarət instrumental orkestr girişi ilə başlayır. Son dərəcə maraqlı cəhətdir ki, həmin kiçik instrumental giriş sazın səslənməsini çox aydın bir şəkildə nümayiş etdirir.

Nümunə 57



Bu da maraqlıdır ki, aşıq mahnılarının müşayiətində olduğu kimi, kantatının II hissəsində də kiçik instrumental giriş orkestr müşayiətində fəal iştirak edir.

Əsərin ikinci və üçüncü hissələrində bəstəkar xalq musiqisinin başqa janrlarından istifadə etmişdir. Bu elmi işdə məqsəd bəstəkarın yaradıcılığında aşıq musiqi elementlərini aşkarlamaq olduğundan kantatının sonrakı hissələrinin təhlili üzərində dayanmağı məqsəddə-

uyğun sayırıq. Ümumiyyətlə, kantatada bəstəkar əsl vokal melodiyalar yaratmaqla insan səsinin zəngin imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir.

Qara Qarayevin kantata janrında yazdığı qiymətli əsərlərindən biri də "Zamanın bayrağıdır" əsəridir. "Zamanın bayrağıdır" kantatasını bəstəkar 1959-cu ildə yazmışdır. Xor ilə simfonik orkestr üçün yazılmış bu əsərin mətni məşhur Azərbaycan şairi Səməd Burğunun sözlərindən ibarətdir. Qara Qarayev yaradıcılığının ardıcıl tədqiqatçılarından biri kimi tanınan musiqişünas L.V.Karagiçeva haqlı olaraq yazır ki, "Kantata yüksək xalq müdrikliliyi ilə, böyük emosional dolğunluğu ilə fərqlənir".

"Zamanın bayrağıdır" əsəri ilə bəstəkarın bundan əvvəl yazdığı kantataları arasında müəyyən yaxınlıq vardır. Bu yaxınlıq bir tərəfdən hər üç kantatının məzmununda, digər tərəfdən onların tematizmində, xalq musiqisinə çox yaxın ruhda yazılmasında özünü göstərir. Hər üç kantatının xorun ifasında səslənən əsas musiqi temalarının müqayisəsinə diqqət yetirdikdə bir tərəfdən bəstəkarın üslubunun sabitliyi, digər tərəfdən bu üslubun durmadan inkişaf edib təkmilləşməsi nəzəri cəlb edir.

Nümunə 58



Maraqlıdır ki, misal gətirdiyimiz hər üç tema "Kaş ki, pis gün olmayaydı" adlı Azərbaycan xalq mahnısına yaxın tərzdə yazılmışdır.

Nümunə 59

Kaş, ki, pis gün ol - ma-yay - di Kaş, ki, pis gün ol - ma-yay -
di gü-lü-rən - gim sol - ma- yay - di, gü-lü-rən - gim sol - ma-yay - di,

Hər üç əsərdə aşiq musiqi elementlərindən və aşiq musiqi ifaçılığın əhəmələrindən istifadə etmək prinsipinin inkişafını da xüsusi qeyd etmək lazımdır. "Zamanın bayraqdan" kantatasının bu cəhətlərindən danışmadan əvvəl onun forması və musiqi dilinin əsas xüsusiyyətlərinə diqqət yetirək.

"Zamanın bayraqdan" kantatası bir hissədən ibarətdir. Onun əsaslandığı mürəkkəb üç hissəli forma çox aydın və bitkindir. Əsər çox təntənəli və coşqun orkestr girişi ilə başlayır. Orkestr girişində aşiq musiqisinin metroritmik xüsusiyyəti, intonasiya quruluşu, xüsusilə aşiq harmoniyası əsərin ümum əhval-ruhiyyəsinə çox təbii uyğunlaşdırılmışdır.

Girişdən sonra xora keçid epizodu özünün daxili kontrastlığı ilə fərqlənir. Bu kontrastlığı hər şeydən əvvəl müxtəlif akkord qarışdırılmaları yaradır. Xordan əvvəl verilmiş bu epizod müəyyən mənada aşiq mahnılarında instrumental girişdən mahnıya keçid "mərhələsini", intermediyanı xatırladır.

Nümunə 60

Aşiq mahnılarındakı intermediyalar kimi, misal gətirdiyimiz epizod da kantatanın bölmələri arasında bir neçə dəfə təkrar olunur. Bu da əsərin daxili gərginliyini, musiqi dramaturgiyasını şərtləndirən başlıca priyom kimi əhəmiyyətlidir. Melodiyada səslənən si-bemol, sol-diyez, do-diyez və do səslərinə aşiq harmoniyasının tipik akkord səsləri kimi baxmaq olar. Həmin səslərin bir-birinə münasibətində yaranan kvarta intervalı aşiq harmoniyasının ruhunu, ahəng xüsusiyyətini xatırladır.

Mürəkkəb üç hissəli formada yazılmış kantatanın iki hissəli formaya əsaslanan birinci hissəsindəki nəqərat də quruluş və lad əsası cəhətdən ciddi maraq doğurur.

Əgər kantatanın əsas teması kvadrat quruluşlu perioda malikdirsə, nəqəratda genişlənməyi period özünü göstərir. Bu da ikinci cümlədəki əsas frazanın üç dəfə olduğu kimi təkrarı ilə əlaqədardır. Bu təkrar xalq musiqi ifaçılarından, xüsusilə aşiq ifaçılığından gələn təsirin nəticəsidir. Nəqəratın ikinci cümləsinin əsas frazasında yuxarı doğru kvarta sıçrayışından ibarət melodik intonasiya (partiyamızdır hey!) tipik aşiq vokal intonasiyasıdır.

"Zamanın bayraqdan" kantatasında Qara Qarayevin nümayiş etdirdiyi yüksək sənətkarlıq onun sonrakı əsərlərində, o cümlədən "Lenin" oratoriyası və "Dostluq himni"ndə də davam etdirilmiş və yeni yaradıcılıq zirvələrini fəth etmək üçün əsas olmuşdur.

"Dostluq himni" qeyri-adi ifaçılar heyəti üçün nəzərdə tutulmuşdur. Ənənəvi xor, solist və simfonik orkestrlə yanaşı, əsərə fortepiano partiyası, nağara və 20 tar da əlavə edilmişdir.

Qara Qarayevin yaradıcılığına xas olan başlıca keyfiyyətlərdən biri müxtəlif ifadə vasitələrini, müxtəlif üslub xüsusiyyətlərini sintez halında birləşdirmək cəhdi bu əsərdə müvəffəqiyyətlə nəticələnmişdir. L.V.Karagışeva kantatanın bu keyfiyyətindən bəhs edərkən yazır: "Popevkalı aşiq melosu xalq "yalıslı", tipik milli təmbr rəngləri (orkestrin üçlü tərkibi və 20 tar, xalq zərb aləti - nağara). Kütləvi sovet mahnı və marşlarının intonasiya xüsusiyyətləri, opera

tipli kantilena - bütün bunlar biri digərində təbii şəkildə "cücərir, vahid üslub layı, təbəqəsi əmələ gətirir" (108, s. 24).

Müxtəlif milli intonasionalar və digər təsirlər əsərdə nə qədər yüksək sənətkarlıq və həssaslıqla əlaqələndirilsə də, kantatının musiqisi Azərbaycan xalq musiqisi ilə dərinəndən aşılanmışdır. Müqəddimədə əsərin məhz xalq musiqisindən "cücərdiyini" müşahidə etmək və buna dərinəndən inanmaq heç bir çətinlik doğurmur. Bu barədə bəstəkarın özü çox aydın izahat verir: "Mən yeni əsərimdə emosional obrazlı yaradıcılıq mənbəyi kimi xalq melosuna müraciət edərək, xalq instrumental üslubundan istifadə etmək prinsiplərini inkişaf etdirməyə çalışmışam. Böyük Üzeyir Hacıbəyli bunun misilsiz ustası idi. "Dostluq himni" müasir musiqi texnikasından istifadə etməklə Azərbaycan xalq melosunun intonasionaları ilə zəngin ritmləri əsasında da yazılmışdır".

Kantatının xalq musiqisi ilə dərin əlaqəsini şərtləndirən başlıca cəhət onun ilk xanələrində təzahür edir. Məsələn: tarların ifasında səslənən tema xalis "Yallı" rəqsi karakterindədir.

Nümunə 61



Bu temanın metro-ritmik xüsusiyyəti zərb alətlərinin ifasında səslənən marş, yürüş ritminə, karakterinə əsaslanan fonla çox üzvi şəkildə birləşir və olduqca fəal surətdə şiddətlənir, gərginləşir. Kvarta intonasional intervalların növbələnməsi qəhrəmanı aşiq havalarının giriş mövzularını xatırladır.

Qara Qarayevin aşiq musiqisindən məqsədəuyğun istifadə etməsi, folklor elementlərinin orijinal sintezinə çalışması yaradıcılığı boyu davam etmiş və səmərəli nəticələr vermişdir. Qara Qarayevin

Cövdat Hacıyevlə birlikdə yaratdığı "Vətən" operası bəstəkarın xalq musiqi biliyinin hərtərəfliyinə, folklor materialı üzərində səmərəli axtarışlar aparmaq bacarığının püxtələşməsinə dəlalət edir və onun yaradıcılığında milli üslubun formalaşması barədə qəti mülahizə yürütməyə əsas verir.

Aslanın birinci pərdənin finalında oxuduğu ariozu onun ariyaları kimi aşiq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə aşılanmışdır. Həmin ariozu Aslanın doğma təbiətə, ana torpağa vurğunluğunu, bağlılığını, bu müqəddəs hissələri yoldaşlarına aşılamaq cəhdini əks etdirir, özünün lirik, gümrək karakteri, marşvariyyəti, rəqətiativ və deklamasiya xüsusiyyəti, müşayiətin fakturası, harmonik və melodik intonasionaları, inkişaf tərzii və fərqləndirici cəhətləri ilə "Divanı" aşiq mahnısına yaxındır. Aşiq musiqisi ilə əlaqəsini araşdırdığımız ariyalarda müşahidə olunduğu kimi, Aslanı xarakterizə edən bu və digər epizodlarda da xalq musiqisindən yaradıcı istifadənin, major-minor funksional sistemi ilə xalq musiqi ladlarının sintezinin, onları zənginləşdirməyin, genişləndirmənin perspektivli prinsipləri ilə rastlaşırıq. Bu baxımdan Aslanın həlak olmuş dostunun cənazəsi üstündə oxuduğu ariya, habelə onun ikinci və üçüncü pərdələrdəki ariozları, Dilbərle duetləri diqqəti daha çox cəlb edir. Ariyada "Bayatı Kürd", "Zəminxarə" və "Rast" muğamı intonasionaları, kads dönümləri, melodik inkişaf üsulu qəhrəmanın dərin kədərinə, ruhi iztirablarına və intiqam almaq əzmini təbii və inandırıcı ifadə etmək üçün əsas vasitə kimi mənalandırılmışdır. Muğamın səciyyəvi elementlərindən bu cür faydalanmaq cəhdi Aslanın hitlerçilərin törətdiyi vəhşiliklərdən bəhs edən dramatik ariozosunda da (ikinci pərdədə) müvəffəqiyyətlə nəticələnmişdir. Lakin belə bir sintez və müştərək keyfiyyətlərin varlığı aşiq musiqisinin tanıdıcı xüsusiyyətlərini heç də inkar etmir. Məsələn, ariozoda qəhrəmanın şahidi olduğu hadisələri şərh etmək tərzii, vokal partiyasının yaranma və inkişaf prinsipləri, tədricən gərginləşməsi, bu və ya digər əsərin yaxın səslərlə əhatədə xeyli təkrarlanması, deklamasiyalılıq, müşayiətin

akkordlu fakturasında kvart-sekund harmonik intonasiyalarının özünü göstərməsi və sair cəhətlər aşıq yaradıcılığından bəhrələnməyin təbii əlamətləridir. Aslanın partiyası kimi, aşıq Səlimin mahnıları da monoqrafiyanın mövzusu ilə bağlı diqqəti cəlb edir. Səlimin mahnılarında aşıq musiqi üslubunun ən tipik cəhətlərini müşahidə etmək mümkündür. Müəlliflərin aşıq obrazını operaya gətirməklə məqsədi özlərinin bu musiqiyə fəal yaradıcı münasibətlərini, ondan istifadə bacarıqlarını daha qabarıq halda, daha geniş miqyasda nümayiş etdirəkdir. Doğrudan da operanın heç bir epizodu aşıq mahnılarına faktura və kompozisiya oxşarlığı, əsas intonasiya elementlərinin inkişaf prinsiplərinin və ifaçılıq tərzinin yaxınlığı cəhətdən Səlimin birinci mahnısı ilə müqayisəyə gəlməz. Burada üslublaşdırma bütün komponentlərdə özünü göstərir. Məsələn, Səlimin 1-ci mahnısında aşıq mahnılarının əksəriyyətində olduğu kimi, eyni frazanın variantlı təkrarına əsaslanır, fəal instrumental girişlə başlayır. Vokal partiyasının yüksək registri (rastın şikəsteyi-fars şöbəsində) tipik başlanğıc - "Balam hey!" harayı, nidası kimi bəzi motiv və frazaların dəyişmədən bir neçə dəfə səslənməsi ilə səciyyələnir.

Nümunə 62

The musical score for Nümunə 62 consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics "Ba-lam ey!". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with eighth-note patterns. The second system continues the vocal line with the lyrics "hey" and "hey", with the piano accompaniment maintaining its rhythmic structure.

The musical score for Nümunə 62 consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with the lyrics "hey". The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with eighth-note patterns. The second system continues the vocal line with the lyrics "hey", with the piano accompaniment maintaining its rhythmic structure.

Onun müşayiətində əvvəldən axıra kimi orqan punktu eşidilir (kənar hissələrdə tonika, orta hissədə isə dominant orqan punktu). Xüsusi xanə vurğusu ilə fərqlənən ritmik xətt, tersiyasız üçsəsli akkord növləri hökm sürür. Bununla belə, aşıq Səlimin mahnısı bu və ya digər aşıq mahnısı ilə tamamilə eyni deyildir. Onun hansı aşıq mahnısına daha yaxın olduğunu dəqiqləşdirmək çox çətinidir. Bu mahnıda əsasən "Kərəmi", "Qəhrəmani", "Divani" və bu qəbildən olan aşıq musiqi nümunələrinin xarakteri, üslub cəhətləri və intonasiya quruluşu diqqəti cəlb edir. Belə stilləşdirməyə güclü meylin özündə yaradıcı xüsusiyyət qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Belə ki, Səlimin mahnısının forma, üslub və struktur komponentlərində aşıq musiqisinin stilistik vasitələri, onun ayrı-ayrı motivlərinin intonasiya dönmələri və digər zəruri cizgiləri çox sərbəst və geniş inkişafda təzahür edir. Bu inkişafın aşıq musiqisini səciyyələndirən əsas prinsiplər zəminində həyata keçirilməsi təqdirəlayiqdir.

Səlimin "Bizim eldə məclislərin söhbətisən, sazısan" sözləri ilə başlayan digər mahnısında aşıq musiqisi ilə daha əməli münasibətlərini və fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətlərini dərinləşməsi uğrunda aparılan mübarizə öz səmərəsini və istiqamətverici əhəmiyyətini bürüzə verir. Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, daxili tələblə bağlı olan bu başlıca amilin, zəruri keyfiyyətlərin Mərdanın birinci ariyasında, Aslanın üçüncü pərdədəki ariyozosu və Dilbərin həmin pərdədə ikinci ariyası kimi mükəmməl sənətkarlıq nümunələrində də son dərəcə inandırıcı olduğunu xatırlatmaq yerinə düşərdi. Xalq musiqisi-

nin zəngin zəmini üzərində vüsət tapan bu epizodlarda, eləcə də Səlimin aşağıda diqqət yetirəcəyimiz mahnısında folklor elementlərinə müstəqil yaradıcı müdaxilə hər cəhətdən təqdirəlayiqdir.

Səlimin mahnısında aşıq musiqisinə məxsus aktualıq, mütəşəkkillik, ehtiras və epik xüsusiyyətlə bərabər sadəlik, təbiilik və dərin səmimiyyət duyulur. Mahnı məzmunca dolğun, formaca mükəmməldir. Bu mahnıda aşıq musiqisinin yaradıcılıq metodu, harmoniya və ritminin daxili əlaqəsi yaradıcı şəkildə əsaslandırılmışdır. Obyektiv estetik tələb və ehtiyacdan doğan bu zəruri keyfiyyət, ümumiyyətlə folkloru bədii mənbə kimi qiymətləndirir. Ona laqeyd qalmaq qeyri-mümkündür. Bunu yaqın etmək üçün əvvəl mahnının vokal partiyasındakı aşıq musiqisinə xas olan xarakterik cəhətlərin təzahürünə nəzər salaq. Operanın yuxarıda diqqət yetirdiyimiz epizodlardan fərqli olaraq, Səlimin bu mahnısının vokal partiyasında aşıq musiqisinin xüsusiyyətlərindən doğan elementlər qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Əsas melodiyanın aydın və fəal xarakterində, dinamikliyində, sabit lad əsasında ümumi struktura prinsiplərində və intonasiya, obrazlı məna məzmununda onun milli səciyyəsinə xüsusi keyfiyyət əsilyan oxşarlığı, uyğunluğu müşahidə edirik.

Nümunə 63

İli - zim el - də möc - lisi - lə - rin söh - ho - ti - sən

Sa - zi - san, sa - zi - san, bi - zim el - də möc - lisi - lə - rin

Melodiyada İya "Şur"un "Hicaz" şöbəsinin istinad tonuna doğru fəal hərəkət, bu tonun tez-tez təkrarlanması, başlanğıc intonasiyaların xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılması xarakter kvarta sıçrayışının (re sənsindən sol səsinə) aşağı pilləvari qayıdıqla qarşılaşdırılması, birinci cümlənin mayədə deyil, başqa şöbədə (Hicaz şöbəsinə) hasilə yetməsi, ikinci cümlənin isə daha konkret səciyyə daşıması, mayədə çox aydın kadans dönüşümü ilə tamamlanması və sair keyfiyyətlər aşıq mahnılarının səciyyəsinə gələn cəhətlərdir. Ümumiyyətlə, aşıq Səlimin el adından danışmasının, elin fikrini, əhval-ruhiyyəsinin ifadə etməsinin təbiiyyəti üçün həmin keyfiyyətlərin təsiri çox əhəmiyyətlidir. Bu mənada mahnının instrumental girişini və müşayiətədiçi partiyasını da səmərəli hesab etmək olar. Burada orkestr və fortepiano fakturası dolğunluğunda, miqyasında və xüsusiyyətdə təzahür edir. Girişin başlanğıc intonasiyalarından variant şəkildə hasilə yetməsi melodik, harmonik və ritmik dönüşlərinin periodik təkrarı, faktura dəyişkənliyi, fraza və cümlələrinin gözənilməz qarşılaşdırılması, ümumiləşdirilməsi saz havalarının ifadə imkanlarının genişliyi və rəngarəngliyi bərdə gözəl təsəvvür

vür yaradır. Mahnının giriş hissəsində aşıq harmoniyasının əhəmiyyətini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Qara Qarayev musiqi dünyasının aşıq səhifələri xalq musiqi irsinin sahələrindən, məsələn, muğamvarılıqdan ayrılaraq, bu günümüzədək yaşadılan qədim ozan sənətindən bilavasitə qidalanmışdır.

Bələliklə, böyük bəstəkar aşıq musiqisinin yaradıcılıqla istifadə olunmasında öz dahi müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini daha da davam etdirmiş, əsrimizin 2-ci yarısında fəaliyyətə başlayan istedadlı Azərbaycan bəstəkarları üçün əsl örnək olan qiymətli bədi nümunələr yaratmışdır.

3.2. "Yeddi gözəl" baleti

Qara Qarayevin instrumental aşıq musiqisindən istifadə prinsipi məşhur "Yeddi gözəl" baletində bütün əlamətdar keyfiyyətləri ilə aşkara çıxmışdır. Bəstəkar burada milli musiqi incəsənətinin prinsiplərini, janr və forma xüsusiyyətlərini, obrazlar aləmini dərinlən və yaradıcılıqla mənimsədiyini, onları inkişaf etdirib zənginləşdirdiyini nümayiş etdirmişdir. Xalq yaradıcılığına belə ciddi münasibətin nəticəsində bəstəkar parlaq milli obrazlar və zəngin milli koloritə malik musiqi yaratmışdır. Təbii ki, xalq musiqisindən istifadə əsəyi daha çox əsərin müsbət qəhrəmanlarının, yəni xalqın və xalq içərisindən çıxmış Mənzər və Aişə surətlərinin xarakteristikasında xüsusi bir parlaqlıqla özünü göstərir. Lakin bununla yanaşı, baletin başqa epizodlarında da aşıq musiqisindən çox fəal, təsirli, obrazlı ifadə vasitəsi kimi geniş istifadə olunmuşdur. Belə bir başqa cəhət də nəzərə çatdırmaq istərdik ki, baletin musiqisində aşıq musiqi elementləri xalq musiqisinin digər sahələrinin epik cəhətləri ilə sintez şəklində verilir.

Məsələn, əsərdəki "Rəfiqələr rəqsi"nin melodiyası "Ay bəri bax" xalq mahnısına, "Buynuzla rəqs" rastın "Hüseyni" musiqisinə yaxındır. Həmin raqslərdə melodiya tipik aşıq harmoniyası ilə mü-

şayiət olunur. Bu baxımdan "Sənətkarlar rəqsi", "Təlxəklər rəqsi" də çox səciyyəvidir.

Nümunə 64

Rəfiqələr rəqsi

Allegretto

"Rəfiqələr rəqsi"ndə melodiyanın əvvəldən axıra kimi variant halında inkişaf etdirilməsi, 2/4 ölçüyə əsaslanması, tipik aşıq havalarına yaxınlaşdırır. Bu cəhət rəqsin dörd xanədən ibarət olan əsas temasının müxtəlif dəyişikliklərlə təkrarlanmasında, onun mürəkkəb üçhissəli və variasiya formalarının, eləcə də rondo elementlərinin sintezinə əsaslanmasında özünü göstərir. Lakin bəstəkar instrumental aşıq musiqisində müşahidə olunan bu kimi səciyyəvi keyfiyyətləri öz yaradıcılıq iradəsinə tamamilə tabe etmiş, onları daha aydın, daqiq və daha konkret şəkildə mənalandırmışdır. Məsələn, əsas temanın variantları əksər hallarda dörd xanədən ibarətdir. Onlar bir-birindən, eləcə də əsas temadan kəskin şəkildə fərqlənmirlər. Bu cəhətin özü də aşıq musiqisindən gələn güclü təsirin nəticəsidir.

"Rəfiqələr rəqsi"nin formasını aşağıdakı sxemdə daha aydın müəyyən etmək olar.

$$\text{A} \\ a+a^1+a^2+a^1 >$$

$$\text{B} \\ v+v^1+v^2+v^3$$

$$\text{A} \\ a+a^1+a^2+a^1$$

Sxemdən görüldüyü kimi, əsas temanın birinci variantı, yeni rəqsdə dörd dəfə təkrar olunur. Bu da rəqsə müəyyən dərəcədə rəndovarılik gətirir. Bu variant əsas temadan, başlıca olaraq, birinci iki xanəsi ilə fərqlənir.

Verilmiş müqayisədə əsas tema ilə onun variantının müşayiətində ritm eyni olsa da harmoniya müəyyən dəyişikliyə malikdir. Burada tipik aşıq harmoniyasının çox qabarıq halda verilməsi başlıca keyfiyyətdir. Əsas temanın müşayiətində kvinta-kvarta, kvinta-sekunda akkord quruluşu əsas harmonik fon yaradır. Maraqlı cəhət budur ki, belə bir quruluşa malik olan tipik aşıq harmoniyası melodiya ilə şaquli vəziyyətdə birləşdikdə də öz spesifik xüsusiyyətini qabarıq şəkildə nümayiş etdirir. Ostinat fon saxlayan fa diyez səsi melodiyanın bir çox səsləri ilə eyni vaxtda səsləndikdə, harmonik kvarta-kvinta ahəngi yaranır. Bundan başqa, əsas temanın və onun variantlarının xanələrində (əsas temanın ikinci, üçüncü xanələrində və s.) xüsusilə həmin xanələrin ikinci hissəsində şaquli vəziyyətdə özünü göstərən və bir qədər sərt səslənən akkord quruluşu diqqəti cəlb edir. Həmin akkordun səsləri (fa#, do#, re#, mi və ya re#, fa#, do#, mi) müxtəlif akkord quruluşunu hasil etsə də, əslində aşıq ahənginin spesifikasını təzahür etdirir. Maraqlıdır ki, bu akkord quruluşu rəqsin variantlarında müxtəlif dəyişikliyə uğrayır. Bu keyfiyyətin də aşıq saz ifadəliliyi ilə qırılmaz əlaqəsi vardır. Məsələn, saz havalarında instrumental melodiya harmonik sekunda intervalı və onun müşayiətdəki akkordla birlikdə səslənməsi tez-tez özünü göstərir.

Əsas temanın variantlı inkişafında melodiya ritmik cəhətdən müəyyən dəyişikliyə uğrayırsa, müşayiətdə ostinat ritm dəyişilməz qalır. Müşayiətdə harmoniyanın xalis aşıq harmoniyasından ibarət olmasında heç də bir yenilik özünü göstərmir. Bəstəkar kvarta-kvinta-

sekunda quruluşuna malik olan tipik aşıq harmoniyasını müxtəlif vəziyyətlərdə - dönmələrdə inkişaf etdirib, çox zəngin koloritə malik ahəng yaratmışdır. Əsas temanın özünün və variantlarının müşayiətində belə akkord dönməsinin çox uğurlu kompleksini yaratmışdır.

Rəqsin lad-harmonik quruluşunda Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında gördüyümüz aşıq musiqi elementlərinin olması tamamilə təbiiidir. Burada da seğah və şur ladlarının ardıcılılaşması (ais - seğah; dis - şur), eləcə də sonuncu lad mayəsinin "plaqal tonika" (İ.V. Abezqauz) ilə harmonizə edilməsi eyni kökdən gəlir.

"Rəfiqələr rəqsi"ndə saz havalarından gələn səciyyəvi bir keyfiyyəti də nəzərə çatdırmaq istərdik. Bu da rəqsin xanələrindəki vurğularla əlaqədardır. Rəqsin əsas temasının xanələrinə diqqət yetirdikdə, vurğunun müxtəlif hissələrə, daha doğrusu, xanənin ya birinci və ya ikinci hissəsinə düşdüyünü müşahidə edirik. Xanələrdəki vurğuların belə qeyri-sabitliyi "Baş müxəmməs", "Duraxanı" və digər aşıq mahnılarının giriş epizodlarında və müşayiətində istənilən qədər nəzərə çarpır.

"Rəfiqələr rəqsi"nin instrumental aşıq musiqisi ilə əlaqəsinə şərtləndirən başlıca cəhətlərdən biri də buradakı əsas temanın və onun variantlarının xalis "milli" (kadensiya ilə yeni saz havalarını tamamlayan) akkordla başa çatmasıdır. Beləliklə, üzərində dayandığımız rəqsin aşıq musiqisindən gələn elementlərlə, ifadə üslubu və priyomları ilə zəngin olması, həmin vasitələrin ciddi yaradıcılıq müdaxiləsinə məruz qalması hər cəhətdən yüksək nümunəvi sənətkarlıq əlamətidir. Baletin başqa epizodlarında olduğu kimi, burada da Qara Qarayev xalq musiqisinə nə dərəcədə yaxın olduğunu, onu hansı səviyyədə inkişaf etdirib zənginləşdiyini qəti surətdə nümayiş etdirmişdir. Digər tərəfdən, "Rəfiqələr rəqsi"ni nəzərdən keçirməklə bəstəkar aşıq musiqisindən istifadə prinsipinin, onun bütün spesifik xüsusiyyətlərini, hətta kiçik bir pyesdə sintez halında inkişaf etdirməsinin şahidi oluruz. Qara Rəqslə əsas melodiyanın yüksək regis-

tirdə yazılması, harmonik sekunda intervalı ilə zənginliyi, aksentlərinin qeyri-sabitliyi, tamamlayıcı kadensiyasının dəyişilməzliyi, variant halında inkişafı, variantlarının bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənməməsi, müşayiətdəki ostinat ritm və harmoniya, həmin harmoniyanın xalis aşıq harmoniyasından ibarət olması, müxtəlif vəziyyətlərdə, dönmələrdə mənalandırılması, fəallaşdırılması və digər başlıca cəhətlər aşıq musiqisindən gələn təsirin səmərəli nəticəsidir.

"Rəfiqələr rəqsi"ndə müşahidə etdiyimiz bu milli elementlər baletin aşıq musiqisi ilə bağlı epizodlarında bütünlüklə özünü göstərməyə də, həmin epizodlarda bəstəkar obrazın təbii xarakteristikası üçün istifadə etdiyi aşıq intonasiyalarına öz ciddi münasibətini zəiflətməmişdir. Məsələn, "Sənətkarlar rəqsi"ndə bəstəkar aşıq mahnıları üçün tipik olan belə bir cəhət demək olar ki, tamamilə qoruyub saxlamışdır. Burada "Şikəsteyi-fars" intonasiyalarının "Seğah"a deyil, "Şur"a ayaq verməsi aşıq musiqi yaradıcılığı üçün olduqca səciyyəvidir.

Nümunə 65



Yuxanda aşıq musiqisinin spesifik xüsusiyyətlərindən danışarkən, aşıq mahnılarının instrumental giriş epizodlarının sonunda tipik əlaqələndirici frazanın, onun təkrarlanmasından əmələ gələn dörd xanədən ibarət təmanın rolunu, əhəmiyyətini qeyd etmişdik. Həmin

əlaqələndirici epizodun intermediya və ya müşayiətedici əhəmiyyətə, vasitəyə çevrildiyini də nəzərə çatdırmışdı. Qara "Sənətkarlar rəqsi"ndən gətirdiyimiz yuxandakı misalda aşıq mahnılarında təsadüf edilən bu prinsipi görmək çətin deyil. Bundan başqa, müşayiətin ostinat ritmi və aşıq harmoniyası melodiya ilə elə bir üzvi əlaqədə səslənir ki, belə səslənməni yalnız aşıq mahnılarında müşahidə etmək olur. Digər tərəfdən, melodiya başqa xalq musiqi janrlarında, xüsusilə zərbi-muğamlardan, daha dəqiq desək, "Arazbarı" zərbi-muğamından gələn təsir vardır. Aşağıdakı misalla rəqsin melodiya-sını müqayisə etdikdə bu təsiri müşahidə etmək olar.

Nümunə 66



"Sənətkar rəqsi"ndə əsas təmanın inkişaf, heç də "Rəfiqələr rəqsi"ndə olduğu kimi, verilmir. "Rəfiqələr rəqsi"ndə əsas tema xalis aşıq musiqisinin inkişafı tərzində zənginləşdirilirdisə, "Sənətkarlar rəqsi"ndə əsas tema müxtəlif təzadlı epizodlarla qarşılaşdırılır, üç dəfə olduğu kimi təkrar edilir ki, bu da rəqsə rondo quruluşu verir. Rəqsin belə quruluşu saz havalalarının quruluşuna yaxındır.

Baletin VII şəkildə verilmiş birinci rəqsi aşıq musiqisinə yaxınlığı cəhətdən müəyyən marağ doğurur. Bununla yanaşı, Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin təsiri də duyulur. Belə ki, rəqsin melodiyası "Rast" muğamının "Hüseyni" rənginə çox yaxın ruhda yazılmış, müşayiətdə isə aşıq harmoniyasından əsas ifadə vasitələrindən biri kimi istifadə edilmişdir.



Gətirilmiş misaldan bir daha aydın olur ki, müəllif rəqsdə xalq musiqisinin üç janrının rəqs, muğam və aşiq musiqisini səciyyəvi elementlərindən üzvi vəhdətdə istifadə etmişdir. Yuxanda haqqında danışdığımız epizodlarda, eləcə də bu rəqsdə Qara Qarayevin xalq musiqisinin ifadə vasitələri, tərzı və priyomlarından sintez halında istifadə etməsi onun orijinal üslubunun ən başlıca fərqləndirici keyfiyyətlərindəndir. Baletin bütün epizodlarında, eləcə də başqa əsərlərində Qara Qarayevə xas olan bu cəhəti müşahidə etmək olar.

3.3. Simfoniyları

Qara Qarayev Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq ənənələrini və prinsiplərini müvəffəqiyyətlə davam etdirib zənginləşdirən sənətkarlardan biri kimi, xalq musiqisindən istifadə sahəsində böyük nailiyyətlər qazanmışdır. O, xalq musiqisinin o cümlədən aşiq musiqisinin bütün spesifik cəhətlərinə dərindən maraq göstərmiş, həmin cəhətlərə istinad etməklə orijinal əsərlər yaratmışdır. Bəstəkar instrumental aşiq musiqisinə xas olan cəhətlərə daim dövrün tələbləri ilə yanaşmış və həmin tələblər səviyyəsində inkişaf etdirib zənginləşdirmişdir. Bəstəkarın simfoniylarına diqqət yetirmək kifayətdir ki, onlarda Qara Qarayevin aşiq musiqisindən istifadə üslubunun durmadan təkmilləşdiyini, cilaladığını müşahidə edəsən. Bu cəhəti bəstəkarın digər janrdı yazdığı əsərlərində də aydın görmək olur. Məsələn, Qara Qarayevin II simfoniyasının üçüncü hissəsindəki

aşiq musiqisindən istifadə sənətkarlığı onun III simfoniyasının ikinci hissəsindəki aşiq musiqisindən istifadə ilə müqayisə etsək, bəstəkarın bu sahədə sürətli və səmərəli inkişafının şahidi olarıq.

II simfoniya Qara Qarayevin yaradıcılığının yetkinlik dövrünün ilk nümunələrindəndir. Qara Qarayev sənətinin görkəmli tədqiqatçısı L.Karagiçeva yazır ki, bu simfoniya bəstəkarın texnikasının təkmilləşməsində Qara Qarayev üçün mühüm dönüş oldu.

Bu simfoniya yaxın gələcəkdə istedadı hərtərəfli genişləncək, mahir simfonistin siması nəzərə çarpır. L.Karagiçeva əsərin üçüncü hissəsində bəstəkarın aşiq musiqisindən istifadə cəhdini şərh edərək yazır ki, Skersonun partiturasında aşiq musiqi elementlərindən geniş istifadə olunmuşdur. Simfoniyanın skersosunda (üçüncü hissənin) əvvəlindəki soloda (qaboyun ifasında) tütəyin səslənmə xüsusiyyəti, eləcə də bütün üçüncü hissənin kəskin aşiq sekunda, kvarta, kvinta intonasiyaları ilə zənginliyi, lad-tonal, tembr, ritm və templərin qarşılaşdırılması özünü göstərir. Bütün bunlar instrumental aşiq musiqi ifaçılığının güclü təsirindən irəli gələn keyfiyyətlərdir.

III simfoniya parlaq milli üslubun müasir nümunəsidir. Simfoniya dərin mənalı hikmətamiz əsərdir. O, müəllifin yaradıcılıq həyatının dərinliyindən, dolğunluğundan, fasiləsiz inkişafının dialektikasından yaranıb. Əsərin musiqi dilinin aydınlığının mahiyyətini onun dəqiqliyi və konkretliyi təşkil edir. Bu simfoniya Qara Qarayevin folklorlardan istifadə etməsi məzmun və mənasına görə olduqca maraqlıdır. Əsər ifadə və dil baxımından xalq musiqisinin ruhunu xatırladır. Bu əlaqədə diqqəti cəlb edən ən başlıca xüsusiyyətlərin nədən ibarət olduğunu dəqiqləşdirmək son dərəcə zəruri olduğu üçün əsərin təhlilinə keçək.

Qara Qarayevin kamera orkestri üçün yazdığı III simfoniyasında, hər şeydən əvvəl, əsərin ikinci hissəsində aşiq musiqisindən müasir tələblər səviyyəsində istifadə etməyin ən parlaq nümunəsi yaradılmışdır. Bu əsərdə bəstəkarın böyük sənətkarlıq məharəti aşiq musiqi elementlərini, bu musiqinin dil-üslub xüsusiyyətlərini ən

yeni ifadə vasitələri, yeni bəstəkarlıq texnikası ilə üzvi, təbii vəhdətdə inkişaf etdirib zənginləşdirməsində aşkara çıxmışdır.

Qara Qarayev III simfoniyasında nə kimi cəsarətli, qeyri-adi yeniliklər yaratsa da, onun orijinal yaradıcılıq üslubu bu əsərdə də dəyişilməz qalmışdır. Bəstəkar özünü "inkar" edərəkən heç də üslubunun əsas, sabitləşmiş keyfiyyətlərini zəiflətməmiş, əksinə, daha da dərinləşməsinə və qatılmasına geniş imkan yaratmışdır. Məsələn, "Yeddi gözəl" baletində, nəzər saldıığımız epizodlarda olduğu kimi, III simfoniyanın ikinci hissəsində də aşıq musiqisinin bütün fərqləndirici, tanıdıcı bütün xüsusiyyətlərindən istifadə edilmişdir. Burada istər əsas temanın intonasiya quruluşunda, yaranma tərzində, inkişaf prinsipində, müşayiətində, metro-ritmik xüsusiyyətində və sairə bəstəkar aşıq musiqisinə öz sonsuz heyranətini nümayiş etdirmiş, onun heç bir spesifik cəhətini nəzərdən qaçırmamışdır. Təbii ki, simfoniyanın ikinci hissəsinin aşıq musiqisi ilə əlaqəsinin yalnız zahiri əlamətlərinə diqqət yetirməklə bəstəkarın həmin hissədə qarşısına qoyduğu vəzifəni, məqsədi lazımcıca dərk etmək, onun "kəşflərini" bütünlüklə qiymətləndirmək qeyri-mümkündür.

Simfoniyanın ikinci hissəsinin aşıq musiqisi ilə əlaqəsinə, hər şeydən əvvəl, bəstəkarın əvvəlki əsərlərində bu musiqiyə münasibətin davamı kimi nəzər yetirəcəyik. Bir cəhəti də xüsusilə qeyd etməliyik ki, aşıq musiqisinin ən gizli cəhətlərini öyrənmədən, dərinlənmədən haqqında danışacağımız hissənin milli elementlərlə hansı səviyyədə əşlənəndiyini doğru-düzgün müəyyənləşdirmək olmaz.

İkinci hissənin təhlilinə onun əsas teması ilə başlayırıq. Bu temanın hərtərəfli araşdırdıqdan sonra ikinci hissənin aşıq musiqisi ilə ümumi əlaqəsinin bir sıra başlıca prinsipləri daha aydın və daha inandırıcı şəkildə aşkara çıxır.

İkinci hissənin teması üç səsdən ibarət motivə əsaslanır. Məhz bu motivin cüzi təkrarından ikinci hissənin əsas musiqi obrazı yaranır. Əsası bir motiv, qısa popevkadan ibarət olan bu cür temalara instrumental aşıq havalarında istənilən qədər rast gəlmək olar. Yu-

xanda adlarını çəkdiyimiz aşıq mahnılarının instrumental giriş epizodları bütünlüklə qısa popevkanın olduğu kimi və ya müəyyən dəyişikliklə təkrarından meydana çıxmışdır. Onlardan bir neçəsini nəzərdən keçirdikdə dediklərimizin düzgünlüyünə şübhə yeri qalmır.

Nümunə 67

Baş divani

Təcnis

Yanıq Kərəmi

Orta divani

Göründüyü kimi, yalnız aşıq mahnılarının vokal melodiyasında deyil, onların instrumental giriş epizodlarında da motiv, popevka kiçik diapazondadır. Onların əksəriyyətinin motivi üç səsdən ibarətdir. Hamısında hərəkət daha çox aşağı istiqamətdədir. Bütün bu fərqləndirici cəhətlər simfoniyanın ikinci hissəsinin əsas motivində də qorunub saxlanmışdır. Instrumental aşıq melodiyalarında harmonik sekunda intervalı da tez-tez eşidilir. Simfoniyanın haqqında danışdığımız motivində bu intonasiya da əsas fərqləndirici əlamət kimi diqqəti cəlb edir. Beləliklə, həmin motivin üzərində yaranan temanın instrumental aşıq musiqisinə yaxın cəhətlərini konkret şəkildə nəzərdən keçirib belə bir qəti fikrə gəlmək olar ki, tema ilə instrumental aşıq havalarının əsas motivləri onların intonasiya quruluşu, diapazonu, səslərin sayı, aksentlər və digər spesifik xüsusiyyətləri arasında eynilik, oxşarlıq çoxdur və olduqca təbii.

Instrumental aşiq musiqi epizodlarında variantlı inkişaf xüsusiyyətidir. Bu barədə I fəsilə bəhs olunduğu üçün, yalnız bunu qeyd etmək istəyirik ki, həmin epizodlarda motivin və ya frazanın variantlı təkrarında əsaslı, köklü, mühüm dəyişiklik olmur, hətta eyni ifadənin dəyişilmədən təkrarına da çox təsadüf olunur.

İkinci hissənin temasına bu baxımdan da yanaşdıqda maraqlı faktlarla üzləşirik. Burada başlıca olaraq əsas motivin təkrarlanması sociyyəvi hal kimi özünü göstərir. Temanın bütövlükdə variant halında təkrarında isə mühüm yeniliklər meydana çıxır. Fərqli xüsusiyyətləri müşahidə etmək üçün yenə də müqayisəyə diqqət yetirək.

Nümunə 68



Gətirilən misallara diqqətlə nəzər saldıqda, onlardakı yaxınlığı başlıca olaraq üslub xüsusiyyətində, quruluşda görmək olar. Motiv üç-dörd səsdən ibarət olması, kiçik diapazonu (k^3 , x^4 , b^2) bu və ya digər səsin çoxlu təkrarı, asimmetriklilik və s. buna misaldır.

Lakin əsas temanın variantları intonasiya və ahəng quruluşu cəhətdən bir-birindən çox fərqlənir. Bəstəkar burada aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini qoruyub saxlasa da, üslublaşdırmaya qətiyyət yol verməmişdir. Aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini müxtəlif vasitələrlə, yeni yaradıcılıq priyomları ilə zənginləşdirmiş, onların çətin müşahidə olunan, görünən cəhətlərini aşkara çıxarmışdır. Buna görə də əsas temanın müxtəlif variantlarından ibarət olan birinci inkişaf mərhələsində variantlar arasında nə qədər ümumi cəhətlər nəzərə çarpırsa, bir o qədər də fərqli xüsusiyyətlər vardır. Burada tematik inkişaf tərzii çox fəal və orijinaldır. Əsas tema və onun variantları arasında, onların bir-birilə əvəz olunmasında təbiiyyət, dərin məntiq hökm sürür. Bu başlıca aparıcı keyfiyyət əsərin ikinci hissəsinin bütün epizodlarında, bölmələrinin bir-birilə qarşılaşdırılmasında özünü göstərir. Belə bir qarşılaşdırmada instrumental aşiq musiqisində, xüsusən müasir saz havalarında özünü göstərən rondo-variatsiya xüsusiyyəti və mürəkkəb üçhissəlik meydana çıxmışdır. Təbii haldır ki, bəstəkar həmin formaları əsərin ikinci hissəsində sərbəst traktovka etmişdir ki, bu da xalq musiqisinin forma təşəkkülündən irəli gələn təsirin nəticəsidir.

Xatırladaq ki, Üzeyir Hacıbəyli də Korogulun aşiq musiqisi zəminində yazılmış mahnısında həmin forma əlamətlərinin təbii sintezini nümayiş etdirmişdir.

İkinci hissədə əsas temanın variantlarının hər birinin çox ciddi dramaturji rolu vardır. Əgər onları şerti olaraq müəyyən işarələrlə fərqləndirsək, belə bir ardıcılıq alınar. Məsələn, əsas tema, onun variantları a^1 , a^2 , a^3 , a^4 və s. Əsas temanın variantları içərisində a^1 -də müstəqillik daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır, a^2 müəyyən dəyişikliklə səslənsə də, onun xanə vurğularının qeyri-adiliyi mühüm vasitə kimi özünü göstərsə də bu variantlıq əsas temaya daha yaxındır. Bir növ organ qayıdışıdır. Digər tərəfdən, a^1 və a^2 lad intonasiyaları, eləcə də harmonik əsaslan cəhətdən bir-birinə yaxındırlar.

Burada a^2 -nin harmonik tərkibi a -nın harmonik kompleksinin variantıdır.

Əsas tema ilə onun ikinci variantı arasında belə bir yaxınlığı birinci variantda (a^1 -də) müşahidə etmək çətindir. Buna görə də ikinci variant sadə üçhissəli formadakı orta hissənin rolunu oynayır. Maraqlıdır ki, aşıq mahnılarının instrumental girişlərində bu cəhət çox aydın şəkildə özünü göstərir. Doğrudur, həmin saz havalarında sadə üçhissəli formanın reprizasında ciddi dəyişikliyə az hallarda təsadüf olunur. Əsərin ikinci hissəsinin əsas teması və onun iki variantı arasındakı əlaqədən yaranan üçhissəlik aşıq musiqisindəki tipik xüsusiyyətlərə yaxın olsa da, bu quruluş onun inkişaf etmiş formasıdır. Eyni zamanda, əsas temanın ikinci variantı əvvəlki cümlələrin tamamlayıcısı, yekunudur.

Əsas temanın və onun iki birinci variantının (a^1 və a^2) bir-birinə münasibətindən, onların təbii ardıcılışmasından yaranan üçhissəlilik başqa variantların da bir-birinə münasibətində, ardıcılığında özünü göstərir. Müasir görkəmli saz ifaçılarının çalğısında səslənən instrumental aşıq musiqisində variantların belə bir ardıcılıqda bir-birini əvəz etməsi fərqləndirici cəhətlər kimi diqqəti cəlb edir. Beləliklə, simfoniyanın ikinci hissəsində bəstəkar instrumental aşıq musiqisinin inkişaf prinsipindən yaranan formanın bəzi orijinal xüsusiyyətlərindən istifadə etməklə, klassik formaya müəyyən "düzəliş" vermiş, ikinci hissəni yalnız intonasiya, ahəng və digər cəhətdən deyil, forma təşəkkülü baxımından da xalis aşıq musiqisi tərzində, üslubunda yazmışdır.

İkinci hissənin aşıq musiqisi ilə əlaqəsindən danışıarkən onun harmonik dilini də xüsusi qeyd etmək lazımdır. Burada aşıq harmoniyasının hər cür növünə - müxtəlif quruluşa mövcud olan akkordlara, onların eyni vaxtda səslənməsinə, bütöv təbəqə təşkil etməsinə təsadüf etmək olar. Maraqlı cəhətdir ki, ikinci hissənin temasında aşıq harmoniyası sekunda-kvarta birləşməsində təzahür edirsə, temanın hər variantı təkrarında, inkişafında o, müxtəlif vəziyyətlərdə

dolğunlaşır, əsas, aparıcı intonasiya xəttinin səslərini özündə toplayır, orijinal harmonik kompleks yaradır. Digər tərəfdən, həmin harmonik kompleks ikinci hissədə mühüm təşkilədiçi, əlaqələndirici rol oynayır. Aşıq musiqisinə yaxından nəzər saldıqda, buradan harmonik kompleksin də, hər şeydən əvvəl, məhz təşkilədiçi, əlaqələndirici əhəmiyyətini müşahidə etmək olar. Deməli, Qara Qarayev əsərdə aşıq harmoniyasının yalnız ahəngini müxtəlif quruluşda olan akkordların məcmusunu deyil, harmonik kompleksin təbii halını, yəni onun təşkilədiçi zəmin, fon yaratmaq rolunu, əhəmiyyətini də qoruyub saxlamışdır. Əlbəttə, bu halda da müəllif aşıq musiqisini üslublaşdırma, stilləşdirmədən çox-çox uzaqdır. O, aşıq harmoniyasının əlaqələndirici təbiətindən yalnız vasitə kimi istifadə etmişdir ki, bu müəllifin, ümumiyyətlə, folklorla münasibətinin ən başlıca fərqləndirici cəhətlərindəndir.

Dodekafoniya texnikası musiqi fakturasının tərtibatında da müvafiq prinsiplərə əməl olunmasını tələb etmişdir. Bu baxımdan da bəstəkarın istinad etdiyi mühüm mənbələrdən birini yenə də aşıq sənəti təşkil edir.

Simfoniyanın II hissəsində musiqi tematizminin tersiyasız həmsədalər və müxtəlif harmonik fiqurasıyalar zəminində inkişaf etdirilməsi, relyef və fon materiallarının ritmik cəhətdən uzlaşdırılması, aksent vasitələrinin gücləndirilməsi xeyli dərəcədə aşıq havalarından irəli gəlir. Xatırladaq ki, saz çalğısında qısa motivin (pəpəkənin) işləmələrindən əmələ gələn relyefli melodiya xüsusi quruluşlu aşıq ahəngləri fonunda baş verir. Musiqi toxumasının ön və arxa planları bir-birinə qarşı qoyulsa da, ritmik cəhətdən sıx vəhdət təşkil edir.

Ümumi şəkildə şərh etdiyimiz faktura növü, təbii ki, müəyyən orkestr vasitələri ilə həyata keçirilmişdir. Xüsusilə qeyd olunmalıdır ki, əsərin musiqi ideyaları artıq meydana gəlmiş andan müvafiq tembr boyaları ilə birlikdə düşünülmüşdür. Buna görə də müxtəlif tembrlərin çulğalaşmasından hasil olan, mühüm formayarıdıcı və

dramaturji məna daşıyan orkestr libası da orijinal səslənmələri ilə seçilir.

Musiqi dilinin ritm və intonasiyaları, faktura və ahəng quruluşu kimi, orkestr yazısında da aşiq musiqisinin özünəməxsus imkanlarından məharətlə istifadə olunmuşdur.

Aşiq sazının dərhal nəzərə çarpan parlaq effektləri, zaman-zaman tütək və balabanın "eşidilməsi" istər müvafiq Avropa alətlərinin tətbiqi ilə, istərsə də onların səciyyəvi çalğı ştrixləri vasitəsilə qabarıq nəzərə çatdırılmışdır.

Kamera orkestrinin tərkibinə daxil olan müxtəlif alət və qrupların istifadəsində bu məqsəd aydın görünür. Simli alətlərin əsasən *pizzicato* üsulu ilə çalması, fortepiano və xüsusilə saz tembrini andıran çembalo partiyalarının artikulyasiya qaydaları, milli "rəng" almış nəfəs alətlərinin ifasında stakkato ştrixinin böyük üstünlüyü heç də təsadüfi deyildir. Belə bir orkestr yazısı milli musiqi materialından "yoğurulduğu" üçün özünəməxsus aşiq ansambl ifaçılığının, xüsusilə də əzmkar ruhlu saz çalğısının yüksək səviyyədə təkmilləşdirilmiş heyratəmiz bir nümunəsi kimi güclü təsir buraxır.

Üçüncü simfoniyanın ikinci hissəsinin aşiq musiqisinə çox yaxın olan saysız-hesabsız xüsusiyyətlərindən istənilən qədər danışmaq olar. Lakin bu yaxınlıqdan nə qədər danışılarsa və yazılarsa da - nəticə eyni olacaq: həmin hissədə bəstəkarın aşiq musiqisi sahəsində uzun müddət apardığı ifadə vasitələri, axtarışları, hər şeydən əvvəl, bu musiqinin nə kimi imkanlara malik olduğunu aşkara çıxarmışdır. Eyni zamanda, Qara Qarayev aşiq musiqisinin ən yeni bəstə texnikasında inkişafa yararlı olduğunu, onun təbiətindəki "aramsızlığı", xalqın özü kimi daim ucalmaq, zənginləşmək əzmini sübut etmişdir. İkinci hissədə aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərinin, intonasiya quruluşunun, onun forma təşəkkül və inkişaf prinsipinin, harmonik boyalarının, metro-ritminin, sazın səslənmə tərzinin, müxtəlif registr qarşılaşdırılmalarının, mürəkkəb üçsəslili, rondo, kuplet və variasiya formalarının qarışıq halında özünü göstərməsinin və

sairənin böyük üstünlük təşkil etməsi və bütün bunların dodekafon texnikası ilə olduqca yığcam, məntiqli şəkildə əlaqələndirilməsi, tam yeni keyfiyyətdə "ışıqlandırılması" Qara Qarayevin xalq yaradıcılığına dərinəndən bağlandığını, onu inkişaf etdirib zənginləşdirmək üçün bəstəkarın hər cür imkana malik olduğunu bir daha sübuta yetirmişdir. Qüdrətli sənətkar əsərdə folklorlardan istifadənin o vaxta qədər məlum olmayan elə prinsiplərini və üsullarını "kəşf" etmişdir ki, bütün bunlar məhz Qara Qarayevin üçüncü simfoniyanın yaranışından sonra Azərbaycan bəstəkarlarının folklorla münasibətində köklü dəyişikliklərə səbəb olmuş, ondan yaradıcı istifadəni daha da dərinləşdirmişdir.

"Xalq musiqisi yerin müxtəlif qatlarında yerləşən zəngin neft yataqlarına daha çox bənzəyir... Bilmək lazımdır ki, onun əsas sərvəti üst qatlarda deyil, bizim zənn etdiyimizdən daha dərinlərdə yadır, onları əldə etmək üçün mürəkkəb "texniki vasitələrə" yiyələnməyin vaxtı yetişib. Üst qatların, üzdə yerləşən layların istismarı ona gətirib çıxarar ki, intonasiyaların məhdud çərçivəsi və dönüşləri bir əsərdən başqa bir əsərə köçür, fəal yaradıcılıq düşüncəsi, təşəbbüs olmadan sonsuz təkrarlanır, musiqi simasızlaşır və ştamplı halına düşür". Qara Qarayevin geniş yayılmış bu fikir və tələbləri heç şübhəsiz, onun Üçüncü simfoniyasında folklorla yeni münasibətinin nəticəsi kimi meydana çıxmışdır. Buna görə də onlara laqeyd qalmaq, filosof sənətkarın mülahizələrini təcrübədə tətbiq etməmək qeyri-mümkündür. Azərbaycan bəstəkarlarının əksəriyyəti öz böyük müəsirinin bütün nailiyyətləri kimi, onun aşiq musiqisindən istifadə sahəsində nümayiş etdirdiyi cəsarətli yeniliklərə də həmişə örnək mənbəyi kimi baxmışdır. Çünki Qara Qarayev aşiq musiqisindən yaradıcı istifadə sayında da Üzeyir Hacıbəyli kimi dahi sələfinin böyük ardıcıllarıdır.

3.4. Fortepiano yaradıcılığı

Bildiyimiz kimi, Qara Qarayev bütün yaradıcılığı boyu bədii məzmun və formanın kamilliyi naminə daima cəsarətli novator axtarışlarına böyük səy göstərmiş, eyni zamanda rəngarəng musiqi ənənələrini yaradıcılıqla əvəz etmişdir. Bəstəkarın müxtəlif mənbələrdən qidalanmış fortepiano musiqisi də vahid bədii üsluba tabe olursa da zaman-zaman aşıq mənşəyini büruzə verir.

Qara Qarayev yaradıcılığının bu maraqlı və cazibədar sahəsində də xəlqilik və realizm prinsiplərinə sadıq qalmış və bu məqsədlə xalq musiqisinin zəngin ehtiyatlarından, o cümlədən aşıq havalarının spesifik cəhətlərindən məharətlə bəhrələnmişdir. Aşıq musiqisinin səmərəli təsirləri fortepiano musiqisində özünəməxsus tərzdə əksini tapmış, bəstəkarın yorulmaz axtarışlarını istiqamətləndirmişdir.

Qara Qarayevin fortepiano əsərləri təbii olaraq aşıq musiqisinin instrumental sahəsi ilə daha çox səsləşir. Fortepiano alətinin bədii-texniki imkanları, ritm, faktura, harmoniya, dinamika, artikulyasiya və s. keyfiyyətləri, ilk növbədə, saz çalğısına xas fərqləndirici cəhətlərin təcəssümünə gözəl imkanlar açmışdır. Məsələn, fortepiano üçün Sonatinada (a-mal), bəzi prelüdlərdə - №1 (c-dur), №21 (B-dur) müəllif fortepianonu saz kimi səsəndirməyə nail olmuş, əsərlərin həm janr simasında, həm də üslub keyfiyyətlərində aşıq musiqisi ilə sıx əlaqələri nümayiş etdirmişdir.

Bir sıra digər hallarda (məsələn, 17 və 19 №-li prelüdlərdə olduğu kimi) aşıq musiqisi janr cəhətinə ifadə olunmasa da, bədii dilin bəzi səciyyəvi elementlərində, ilk növbədə, ritm və harmoniyada özünü aydın büruzə vermişdir. Beləliklə, Qara Qarayev sazın təkrarsız effektlərindən istifadə etməklə milli fortepiano sənətimizi yeni ifaçılıq priyomları və təsirli vasitələrlə zənginləşdirmişdir.

Birinci növbədə, qeyd etdiyimiz əsərlərin janr məzmunu nə qədər çoxcəhətli olsa da, aşıq yaradıcılığından ayn şəkildə qətiyyənlə izah oluna bilməz. Aşıq musiqisinin bədii estetikasından irəli gələn

və saz havalarında qabarıq əksini tapan nikbin ruh, möhkəm iradə, əzmkarlıq keyfiyyətlərini həmin əsərlərin tipik janr xarakteri ilə əlaqələndirilmişdir. İstər Sonatinanın gümrəhlik ruhlu əsas mövzusu, istər qıvrıq tokatta xarakterinə malik ilk prelüd, istər də burleska (yəni məzhəkəli yumoreska) kimi qeyd olunmuş B-dur prelüdü artıq obrazlı xarakter baxımından aşıq musiqisi ilə həmahəng səsleşir.

Lakin bu əsərlərdə Qara Qarayev üslublaşdırmaya cəhd göstərməmiş, məlum kompozisiya çərçivələrində (sadə üçhissəli, Sonata, Variasiya, Rondo formalarında) saz havalarının ruhunu özünəməxsus tərzdə canlandırmağa müvəffəq olmuşdur.

C-dur prelüdü özünün xarakteri və musiqi dili cəhətdən dərhal aşıq havalarını xatırladır. Rast ladına əsaslanan tematizm aşıq üslubu üçün səciyyəvi olan kiçik bir motivin variantlı və sekvensiyalı üsullarla inkişafından meydana gəlir. Həmin motiv bəzi aşıq havalarında mövzunun tərkib ünsürünü təşkil edir.

Nümunə 69



Bundan başqa, müşayiətin ikisəsli həmsədaları və dəm səslər (do) melodik fiqurlarla birlikdə aşıq musiqisinə xas olan ahəng bocalarını əmələ gətirir. Bir qədər sonra (artıq birinci cümlədə) xüsusi münasibətli akkord və tonallıqlar qarşılaşdırılır, lada xas olmayan alterasiyalar kəskin dissonanslar əmələ gətirir. Buna baxmayaraq, ilkin intonasiya dönümündən meydana gələn və fasiləsiz onaltılıqlar

la davam edən tematik inkişaf yenə də aşıq musiqisi ilə yaxın əlaqələrini qoruyub saxlayır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu prelüd "Atüstü Kərəmi", "Heydəri" kimi havalarda təsadüf olunan 2/4 ölçüsünə əsaslanır.

B-dur prelüdündə daha kamil, dəqiq ölçülüb-biçilmiş texnika tətbiq edilsə də, musiqi dilinin, bir sıra cəhətləri (ritm, intonasiya, faktura, harmoniya) möhkəm milli zəmin üzərində pərvəriş tapmışdır.

Dəyişilmiş təkrar variantlıq aşıq havaları üçün olduqca səciyyəvi olsa da, prelüd daha çox klassik Avropa musiqi ənənələri ilə bağlı olan variasiya formasının yeni təfsirinə əsaslanır. Dəyişməz bir mövzu hər dəfə başqa-başqa partiyalarda keçdiyi üçün əsər saxlanmış (ostinato) mövzulu variasiyalar kimi təyin olunur, lakin bu formanın hər hansı bir növə aid etmək (basso ostinato və ya sarrano ostinato) mümkün deyildir.

Mövzunun vertikal boyunca yerdəyişmələrinə baxmayaraq, o, həmişə fakturanın ön planında - relyefdə səsləndirilərək qeyri-adi ahəng boyalarına bürünür. Xatırladaq ki, saz çalğısında da melodik (yaxud barmaqaltı, danışan) simlər yüksəklik etibarilə digər simlərin əhatəsində yerləşir və ifa zamanı relyefli tematik inkişaf fonik həmsədalərin ahənginə boyanır. Deməli, prelüdün saz havalarından irəli gələn faktura həlli ənənəvi variasiya formasının qeyri-adi yozumunu şərtləndirmişdir.

Lakin mövzunun müşayiət fonu nəinki harmonik cəhətdən mütəhərrik və dəyişkəndir, habelə onun polifonik nəfəsi də xeyli canlandırılmışdır. Tematik ünsürlər başqa partiyalarda yamsılanır, imitasiya olunur. Özünün parıltıları ilə sanki bütün fakturanı işıqlandırır, nəhayət, variasiyaların birində (Ü variasiya) bəstəkar kanon üsulundan da məharətlə istifadə etmişdir.

Bundan başqa, prelüdün fərdi cizgilərindən danışarkən, II variasyada cəyniədlı major və minor qarışdırılmalarını və beləliklə də emosional çılğınlığın daha da artdığını qeyd etməliyik. Yuxarıda göstərilənlər əsərin sənətkarlıq cəhətdən heyrətətamiz məharətlə işlənməsinə sübutdur və xüsusi incələmələrə layiqdir, lakin bütün

bulnara baxmayaraq, əsər saz çalğısı ilə güclü assosiasiyalar yaratdığı üçün janr baxımından da aşıq musiqisi ilə sıx bağlıdır.

Hər şeydən əvvəl, bu bağlılıq tematizm və metroritm cəhətdən özünü göstərir. Variasiyalarda mövzu qətiyyəon dəyişmədiyi kimi, onun hər xanədə yeniləşən metrik quruluşu da saxlanılmışdır. Aperiodik (qeyri-periodik) ritmik axıcılıq prosesində gözlənilməz vurğular sanki sazin güclü mizrab zərbələrini andırır.

Nümunə 70



Qara Qarayev müşayiətin harmonik məzmununu xeyli zənginləşdirsə də, qəsdən konsonans akkordlardan qaçmış, tersiyasız quruluşa malik müxtəlif həmsədalər vasitəsilə sazin səslənməsini təcəssüm etdirmişdir. Beləliklə də, əsərdə aparıcı mövqə tutan aşıq musiqi üslubu ön yüksək müasir tələblər səviyyəsində təkmilləşdirilmişdir.

Bəzi prelüdlər (məsələn, N 17, 19) özünün janr xüsusiyyətləri cəhətdən aşıq musiqisi ilə bilavasitə bağlı olmadığı üçün onun tipik ritmik quruluşundan da kəskin surətdə fərqlənir. Buna baxmayaraq, həmin əsərlərdə də baş kvintaların paralel hərəkəti və ya tersiyalı quruluşu olmayan ahənglər yeni səpkidə istifadə olunmuşdur. Bəzən "saxım akkordlar" şəklində dolğunlaşdırılan həmsədalər xüsusi ritm şəraitində tamamilə başqa mənə alırlar.



Nümunə 72



Aşıq musiqisinin tipik ruhu və intonasionaları ilə aşlanmış ən parlaq nümunələrdən biri də Qara Qarayevin fortepiano üçün bəstələdiyi üçhissəli Sonatinasıdır. Əsərin əzmkar ruhlu I hissəsində və xüsusilə də bayramsayağı rondonun (final, III h.) refren mövzusunda epik saz havalarının sadə melodik dönümləri, lad və metroritm xüsusiyyətləri bariz ifadəsini tapmışdır. Aşıq musiqisinin üslubu bu cəhətlərlə məhdudlaşmayaraq, forma prosesinə və harmonik ahənglərə də nüfuz etmişdir.

I hissənin əsas partiyasında şur ladı mayə pərdəsinə yaxın sahəsi və alterasiyaları ilə birlikdə təmsil olunmuşdur. Bu və digər alterasiyalar eyniadlı minorun (a-moll) səs sırasından kənara çıxaraq, parlaq milli tərəvətli harmonik toxumaların (sekunda, kvarta, kvinta səsələnmələrinin) yaranmasında fəal iştirak edir.



Nümunə 74



Ümumiyyətlə, Qara Qarayevin yaradıcılığında aşıq musiqi elementlərinin təsirini müxtəlif janrlı konkret nümunələr əsasında diqqətlə izlədikdən sonra aşağıdakı nəticələrə gəlmək olar.

Qara Qarayevin aşıq musiqisinə ciddi marağı yaradıcılığının erkən dövründən başlayıb, yetkinlik çağlarına qədər davam etmiş və özünü müxtəlif janrlarda (xor, musiqili-səhnə əsərləri, simfoniya, fortepiano əsərləri) göstərmişdir. O, kantata və opera janrlarında aşıq oxumalarının üslubi keyfiyyətlərindən bəhrələnmiş, eyni zamanda orkestrdə, fortepiano əsərlərində instrumental saz havalarının səciyyəvi cəhətlərini məharətlə təbiiq edərək, müasir bəstəkarlıq sənətimizə qiymətli yaradıcılıq uğurları qazandırmışdır.

Bəstəkar özünün yaradıcılıq söylərində klassik musiqinin ənənəvi kompozisiya sxemlərinə (sadə, üçhissəli forma, variasiya rondo, sonata və b.) riayət etsə də, bu formaları aşıq musiqi elementləri ilə dərinlən və hərtərəfli şəkildə aşlamışdır. Dahi sənətkar sazın

köklənməsindən irəli gələn şaquli səslər kompleksini daha da qatılaşdırmış, bu prinsip əsasında dolğun klasterlərdən, "salxım akkordlarından" məharətlə faydalanmış, aşıq musiqisinə xas olan metrik dəyişkənliyi də orijinala nisbətən xeyli gücləndirmişdir.

Bundan başqa, aşıq musiqi intonasionaları Qara Qarayev əsərlərinin canına hopmaqla onları tembr və dinamika özünəməxsusluğuna, orkestr yazısına, fakturasına və s. cəhətlərinə də mühüm təsir göstərmişdir.

Qara Qarayev musiqi dünyasının aşıq səhifələri xalq musiqi irsinin digər sahələrindən, məsələn, muğamvarılıqdan ayrılaraq, bu günümüzədək yaşadılan qədim ozan sənətindən bilavasitə qidalanmışdır.

Beləliklə, böyük bəstəkar aşıq musiqisinin yaradıcılıqla istifadə olunmasında öz dahi müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini daha da davam etdirmiş, əsrimizin 2-ci yarısında fəaliyyətə başlayan istedadlı Azərbaycan bəstəkarları üçün əsl örnək olan qiymətli bədii nümunələr yaratmışdır.

NƏTİCƏ

Aşıq musiqisi özünün həm geniş bədii-estetik imkanları, həm də bənzərsiz dil-üslub xüsusiyyətləri ilə həmişə Azərbaycan bəstəkarlarının diqqət mərkəzində olmuşdur. Ritm, faktura, tembr, dinamika, harmoniya ünsürlərinin böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi müasir dövrdə aşıq musiqisinə qarşı bəstəkar marağının güclənməsi təsadüfi deyildir. Sənətkarlıq səviyyəsini daima təkmilləşdirən və ən qabaqcıl texniki vasitələrlə silahlanan məşhur bəstəkarlarımız öz fərdi yaradıcılıq axtarışlarında həmişə bu tükənməz mənbədən səmərəli şəkildə bəhrələnmiş, getdikcə onun daha dərin qatlarına nüfuz etmiş, kamera, xor, simfoniya, fortepiano və digər heyətlər üçün bəstələnmiş əsərlərində aşıqvariliyin rəngarəng təzahürlərini məharətlə nümayiş etdirmişlər.

Aşıq musiqisinin üslub keyfiyyətlərinin bəstəkarlıq sənətində yaradıcı şəkildə əxz olunması və yazılı ənənələrə əsaslanan musiqinin estetik normaları ilə üzvi sintezi müəyyən bədii təcrübə tələb etmiş, müəyyən zaman ərzində cillalənib təkmilləşmişdir. Müxtəlif nəslə mənsub olan Azərbaycan bəstəkarları həmin vəzifənin yerinə yetirilməsində bu və ya başqa dərəcədə iştirak etmiş, özünün zövqü, istedadı, bədii-estetik təmayülləri ilə əlaqədar bu vacib yaradıcılıq məsələsinin həllinə müəyyən töhfələr bəxş etmişlər. Bu baxımdan Azərbaycan bəstəkarları içərisində böyük yaradıcılıq uğurları qazanmış iki dahi sənətkarın - Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayevin musiqisi tədqiqat işinin əsasını təşkil etmişdir. Onların müvafiq məzmun və xarakter daşıyan sənət əsərlərinin təhlili göstərdi ki, aşıq musiqi elementlərinin, daha ümumi götürsək, aşıq musiqi üslubunun bəstəkarlıq təcrübəsində mənimsənilməsi və fərdi keyfiyyətlərlə əlaqələndirilməsi bəzi ümumi qanunauyğunluqlara əsaslanmış və müəyyən inkişaf yolu keçmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev sənətində aşiq musiqisinin istifadə prinsiplərinin aşkarlanması digər Azərbaycan bəstəkarlarının da aşiqsayağı üslubda yazılmış musiqi əsərlərini eyni mövqedən nəzərdən keçirilməsinə imkan yaratmışdır. Beləliklə də, gələcəkdə tədqiqatın materiallarını genişləndirməyə və mövzunu daha geniş şəkildə əhatə etməyə yol açmışdır. Bu baxımdan akademik B. Asafyevin nəzəri konsepsiyasına uyğun olaraq aşiqvarilik anlayışının tətbiqi problemin mühüm cəhətlərini görməyə və onun təkamül yolunu izləməyə şərait yaratmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının aşiq musiqisinə müraciəti heç də təsadüfi olmamış, bir sıra mühüm amillərə və ilk növbədə bədii məzmunun tələbləri ilə şərtləndirilmişdir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan operasının erkən inkişaf mərhələsində aşiq musiqisinə müraciətin bilavasitə məzmunla əlaqəsi musiqidən kənar cəhətlərə - ədəbi mənbədə ("Əsli və Kərəm", "Aşiq Qərib" operaları) və ya müəyyən mənada proqramlıq xüsusiyyəti daşıyan başlıqda ("Aşiqsayağı" trionu) aydın əksini tapmışdır.

Aşiq havalarının professional bəstəkarlıq sənətində istifadə olunduğu həmin əsərlərdə hələ spesifik üslub cəhətləri yaradıcı surətdə mənimənilmədiyi üçün parlaq ifadəsini tapmamış, buna görə də bu qədim sənətlə əlaqə ilk növbədə xalq dastanları üzərində qurulmuş, libretto məzmununda özünü göstərirdi. Bununla belə, aşiq musiqisi dilinin əxz olunmasında bu operalar ilk bədii təcrübə kimi az əhəmiyyət daşıyırlar. Aşiq havalarından leytmotiv kimi istifadə olunması, səciyyəvi və qıvrıq ritmik şəkillər vasitəsilə səhnə hadisələrinin dinamikləşməsinə göstərilən ciddi-cəhdlər milli opera dramaturgiyasının təkmilləşdirilməsi yolunda atılan mühüm addımlar kimi qiymətləndirilməlidir.

Sonrakı mərhələlərdə bu bağlılıq həmçinin musiqinin spesifik ifadə vasitələrinin köməyi ilə ifadə olunaraq daha da güclənmiş və bədii əsərlərin xarakter və obrazlar aləminə dərinlən nüfuz etmişdir ("Koroğlu" operası). Aşiq sənətinə xas janr və üslub keyfiyyətləri-

nin sırf musiqi dili ilə ifadə oluna bilməsinə nəticəsində tədricən hər hansı bir ədəbi mənbənin və ya sərəlvhənin qeyd olunmasına heç bir ehtiyac qalmamışdır. Bu istiqamətdə aparılan gərgin yaradıcılıq axtarışlarının məntiqi sonu Qara Qarayevin yetkin dövrdə bəstələdiyi bəzi əsərləri oldu. Məsələn, bəstəkar özünün III simfoniyasının ikinci hissəsində dodekafoniya texnikasını yüksək məharətlə tətbiq etdiyi kimi, aşiq musiqi üslubunun da dərinliklərə nüfuz etmiş və bu iki başlanğıcın heyrətamiz bədii sintezinə nail olmuşdur.

Nəhayət, aşiq musiqisinin səciyyəvi üslub xüsusiyyətlərinin (məsələn, güclü vurğularla qeyd olunmuş qarışıq və dəyişkən ölçülərin, tersiyasız quruluşa malik koloritli vertikal komplekslərin) fəal tətbiqi və fərdi - musiqi üslubunun tərkib ünsürlərinə çevrilməsi sayəsində bədii məzmun və janr keyfiyyətlərinin sərbəst təsiri mümkün olur. Bu qəbildən olan əsərlər janr etibarilə aşiq musiqisi haqqında bilavasitə təəssürat oymatmasa da, ayrı-ayrı üslub cəhətlərinin həmin qaynaq üzərində kökləndiyini bürüzə verir. Məsələn, Üzeyir Hacıbəylinin "Şəfqət bacısı" mahnısında tematizmin quruluşu aşiq musiqisinin spesifik lad xüsusiyyətlərinə əsaslanarsa da, janr etibarilə ilk növbədə marş ruhuna yaxındır. Və yaxud Qara Qarayevin 19№-li Es-dur fortepiano prelüdü sakit əhval-ruhiyyəli və işıqlı lirika səpkisində yazılmağına baxmayaraq, yəni də aşiq musiqisinin səciyyəvi üslub xüsusiyyətləri ilə, daha doğrusu xüsusi tərəvətli harmonik ahənglərlə aşılınmışdır. Başqa sözlə, aşiqvariliyin açıq-aşkar hiss olunmadığı belə əsərlərdə də, musiqi dilinin təhlili bu qədim el sənətinin müəyyən təsirlərini aşkarlaya bilər.

Əlbəttə, Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin aşiq musiqisinə münasibətdə müəyyən mərhələlərə ayrılması şərti xarakter daşıyır və bu mühüm yaradıcılıq vəzifəsinin məlum olan fərdi həlli yollarını bütün incəlikləri ilə əks etdirmir. Bununla belə, danılmaz bir həqiqətdir ki, aşiq musiqisindən istifadə heç də asan məsələ olmayaraq, böyük yaradıcılıq səyləri tələb etmiş, buna görə də daha güclü vasitə

və üsulların axtarılması istiqamətində inkişaf edərək əsərlərin ideya – bədii qayəsinə tabe etdirilmişdir.

Aşiq musiqisinə yaradıcı münasibətin formalaşmasında və müvafiq bədii priyomlarını işlənməsində Üzeyir Hacıbəylinin bədii kəşfləri müstəsna rol oynamışdır. Bəstəkar yaradıcılığının erkən dövründə bu el xəzinəsinə az-az müraciət etmiş, ondan əsasən sitat şəkildə bəhrələnmişdir. Aşiq musiqisinin təqlid olunmadan bəstəkarlıq təcürbəsində yaradıcı şəkildə mənimsənilməsi Üzeyir Hacıbəylinin 30-cu illərdə apardığı gərgin axtarışların gözəl bəhrəsi kimi meydana çıxdı. Dahi sənətkar opera sənətinə gətirdiyi aşiq musiqi üslubuna böyük əhəmiyyət vermiş, eyni məqsədə kamera – instrumental janrdə və mahnı yaradıcılığında nail olmuşdur. Qeyd olunan əsərlərin milli üslubu digər janr qaynaqlarının təsirindən (muğam, xalq mahnı və rəqsləri) tacrid olunmasa da, əsasən aşiq musiqi elementlərindən yığılmuşdur.

Aşiq musiqi elementləri Üzeyir Hacıbəylinin fərdi yaradıcılıq üslubu daxilində məharətlə əridilmişdir. Bəstəkar tipik aşiq musiqi intonasionalarını təbii və məntiqi lad inkişafına uğradaraq, milli koloriti saxlamış, eyni zamanda tamamilə yeni bədii keyfiyyət əldə etmişdir. O, aşiq üslubunda yazılmış musiqi nümunələrində kompozisiya və harmoniya cəhətlərinin həlli baxımından əsl novatorluq nümayiş etdirir. Dissertasiyada təhlilə cəlb olunmuş musiqi nümunələrinin kompozisiya quruluşu zahirən Avropa klassik musiqisininin tipik formalarına bənzərsə də, sırf milli səciyyəli lad – intonasiya prosesləri ilə aşılanmış, buna görə də əslində qeyd olunmuş formaların xüsusi təzahürləri kimi çıxış etmişdir. Belə ki, rondo və ya rondovarlıq cizgiləri milli musiqinin, o cümlədən aşiq havalınının referentlik kimi səciyyəvi prinsipindən irəli gələrək, bəzən əsas kompozisiya sxemini (“Aşiqsayağı” triosu), bəzən də ikinci planın formasını əmələ gətirir (Koroğlunun IV pərdədən üçüncü mahnısı). Həmin mahnı tematizmin özünəməxsus inkişafı nəticəsində üç-beş hissəli

formaya rondovari və variantlıq xüsusiyyətləri də üzvi şəkildə daxil olmuşdur.

Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında variantlıq formanın parlaq nümunəsi də (Koroğlunun ariozusu, III pərdə) aşiq musiqisi üçün tipik olan registr inkişafından, yəni tematik ünsürün zilə qalxmasından meydana gəlmiş və sırf milli keyfiyyət kimi üzə çıxmışdır.

Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəyli harmoniya sahəsində “xüsusi kəşflər iddiasında olmamışdır” (Q. Qarayev). Doğrudanda o harmonik quruluşun əsas vahidləri kimi nöinki üçşəslilərdən az-az bəhrələnmiş, hətta tersiyasız quruluşlu saz köklərini də bir o qədər tətbiq etməmişdir. Buna baxmayaraq bəstəkar lad qanunauyğunluqlarına həssaslıqla yanaşaraq, “boş” kvinta və kvarta həmsədalarnı fəal daxil etmiş, onların melodiya ilə şaquli birləşmələri vasitəsilə müəyyən akkord səslənmələrini əmələ gətirmişdir. Aşiq musiqisinə xas olan özünəməxsus lad inkişafı isə akkord və həmsədalarnı dəyişməsinə tələb etmişdir. Belə bir harmonik üslub mənsəcə aşiq musiqisindən törərsə də, özünün hərəkətli olması ilə dəyişməz (astinat) xassəli saz ahənglərindən prinsipial şəkildə fərqlənir.

Təhlil olunan nümunələrdə Üzeyir Hacıbəyli milli – xarakter xüsusiyyətlərin, o cümlədən aşiq üslubiyyətinin ifadəsində mühüm rol oynayan metr və ritm vasitələrindən də məharətlə bəhrələnmişdir.

Məlum olduğu kimi, heca vəznı üzərində təşəkkül tapan musiqi – poetik ritmik formullar aşiq havalarında ostinat qaydada (dəyişməz olaraq) təkrarlanaraq forma mütəşəkkilliyini də müəyyən edir. Bu xüsusiyyəti Koroğlunun ariozo və mahnılarında da aydın görmək olar. Bundan başqa, Üzeyir Hacıbəyov aşığın vokal ifaçılığı əhənlərindən istifadə edərək, qəhrəmanın partiyasına tipik aşiq zəngulələrini də təbii şəkildə daxil etmiş, bununla da əsərlərinin ritm və forma quruluşunu daha da zənginləşdirmişdir.

Eyni zamanda ənənəvi ritmik şəkillərə kiçik, lakin olduqca təsirli cizgilər (sinkopa, adi və güzgülü punktir ritm, yamb və s.) əlavə olunmuş, uzunluqların xırdalanması ritmik prosesi və ümumiyyətlə

yətlə, səhnə hərəkətini yeyinləşdirmişdir. Bəzi ritmik fiqurların ("Koroğlu"dakı çağırış leytmotivi, cəngi) inkişafın mühüm anlarında səslənməsi böyük dramaturji məna kəsb edir.

Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, Üzeyir Hacıbəyli öz musiqi estetikasının klassist cəhətlərinə uyğun olaraq, saz havalarının köklənmə xüsusiyyətlərindən ehtiyatla istifadə etdiyi kimi, onların qeyri-müntəzəm metrik quruluşuna da maraq göstərməmiş, dəyişməz ölçü prinsipi rəhbər tutmuşdur. Beləliklə, instrumental aşıq musiqi üslubu bəstəkarın yaradıcılığında bütün cizgiləri ilə, müstəqil şəkildə işlənilməyərək, əsasən orkestr müşayiətində ifadə olunmuşdur.

Aşıq musiqisinin daha səmərəli tətbiqinə yönələn yeni bədii vasitə və priyomların tapılmasında dahi bəstəkar Qara Qarayevin əməyi xüsusilə yüksək qiymətləndirilməlidir. Bütün yaradıcılığı boyunca böyük inkişaf yolu keçmiş ölməz sənətkar həmçinin aşıq musiqisindən istifadə məharətini də daima təkmilləşdirmiş, onun səciyyəvi üslubi keyfiyyətlərini ən müasir tələblər səviyyəsində uğurla işləmişdir. Bəstəkar aşıq musiqisi elementlərini müxtəlif məzmunlu və müxtəlif janrlı əsərlərinə cəsarətlə daxil etmiş (kantata, opera, balet, fortepiano musiqisi, simfoniya), həmin elementləri klassik musiqi formaları və müasir yazı texnikası ilə surətdə birləşdirmişdir.

Qara Qarayev gənclik illərindən aşıq musiqisinin həm bilavasitə güclü təsiri altına düşmüş, həm də böyük müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin bu istiqamətdə qazandığı parlaq sənət qələbələrindən nümunə götürmüşdür. Təsədüfi deyil ki, qədim mənşəli aşıq havalarına yaradıcı münasibət baxımından bu böyük bəstəkarlar arasında yaxın varislik əlaqələri müşahidə olunur. Bu ümumilik lad-harmonik dilin eyni kökdən gələn plaqallıq keyfiyyətlərində, şur ladının üstünlüyündə, bəzi ritmik şəkillərin sinkopa, punkir cizgilər və xırdalılıqlarla qeyd olunmasında özünü göstərir.

Eyni zamanda müxtəlif nəsiləri təmsil etmiş bu bəstəkarların fərdi yaradıcılıq üslubu arasındakı böyük fərq aşıq musiqisindən

istifadə xüsusiyyətlərində də öz əksini tapmışdır. Üzeyir Hacıbəyli lad-intonasiya məzmununu təbii inkişaf etdirmək yolu ilə xüsusi quruluşlara və ya ənənəvi formaların yeni təfsirinə yol açmışdırsa, Qara Qarayev özünün əsərlərində klassik ənənəvi formalara əməl etmiş, lakin onları daxilən aşıq elementləri ilə zənginləşdirmişdir. Üç hissəli forma, rondo, sonata, variasiya və s. Eyni zamanda bəstəkarın yaradıcılığında bəzən klassik formanın yeni tipi (məsələn, xüsusi növlü ostinato variyasiyaları) aşıq musiqisinin faktura prinsipi ilə əlaqələndirilə bilər. Nəticədə aşığın nəinki vokal, həmçinin instrumental ifaçılıq sənətindən gələn təsirlər özünəməxsus ifadəsini tapmışdır. Belə bir üslub əsərin adından və ya proqramlı sərlövhasından baş verir, buna görə də aşıqvarilik nümunələri kimi nəzərdən keçirilir.

Müasir musiqinin səciyyəvi cizgiləri də aşıq musiqisinin xüsusiyyətlərini aşkarlamağa kömək etmişdir.

Dissonans səslənmələrin geniş və müstəqil şəkildə istifadə olunduğu müasir harmonik dilin təsiri ilə sazın tersiyasız köklənməsinə maraq artmış, onun fonizm əhəmiyyətli ahəngi müxtəlif şəkil və vəziyyətlərdə təcəssüm etdirilmişdir. Sekunda "ilişmələrdən" tutmuş, "saxım-akordlara" (klasterlərə) qədər müxtəlif quruluşlu həmsədələr sazın müxtəlif kök qaydaları ilə parlaq assosiasiyalar oyadır və onların inkişafı variantları kimi qavranılır.

Qara Qarayev tersiyasız quruluşlu dissonans həmsədələri müasir harmoniyanın üslubi normaları ilə əsl sənətkarlıqla əlaqələndirilmiş, müxtəlif qaynaqların üzvi vəhdətinə nail olmuşdur.

Bundan başqa dahi bəstəkar aşıq musiqisinin və ilk növbədə saz çalğısının intonasasiya, tembr, dinamika, faktura və sair cəhətlərini o qədər dərindən mənimsəmişdir ki, onun incəliklə işlənmiş zəngin orkestr dilini də həmin təsirlərdən ayrı şəkildə təsəvvür etmək mümkün deyildir. Biz bu dəruni əlaqələri III simfoniyaqadan başqa, həmçinin Üzeyir Hacıbəylinin qələmindən çıxmış məşhur "Aşıqsayağı" əsərinin Qara Qarayev tərəfindən kamera orkestri

üçün transkripsiyasında da aydın görü bilərik. Yüksək sənətkarlıqla yerinə yetirilmiş gözəl orkestr yazısı qeyd olunan əsərlərdə aşiq korlütünin daha da güclənməsinə səbəb olmuşdur.

Qara Qarayevin aşiq musiqisi ilə aşılannmış əsərlərində müntəzəm xanə ölçüləri ilə yanaşı saz çalğısına xas olan metrik dəyişkənlik prinsipindən də istifadə edilmiş, hətta daha da intensivləşdirilmiş və qabardılmışdır. (Fortepiano üçün B-dur prelüdü, III simfoniyanın II hissəsi). Bu xüsusiyyət də harmonik vasitələrin zəngin arsenalı kimi XX əsr bəstəkarlarının səciyyəvi ritmik üslubu ilə həməhəng səsləşir.

Bələliklə, Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin dahi nümayəndələri Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev Avropa klassik musiqisi ilə aşiq yaradıcılığının özvi sintezin əsasında özünəməxsus və fərdi üslub keyfiyyətlərinə nail oldular. Bu qüdrətli sənətkarların aşiq təsirindən yoğunulmuş gözəl musiqi əsərləri digər Azərbaycan bəstəkarları üçün yüksək nümunə oldular. Elə bir Azərbaycan bəstəkarı tapmaq olmaz ki, öz yaradıcılığında (müəyyən bir əsərinə və ya onun hər hansı bir bölməsinə) həmin münbit qaynaqdan bu və ya başqa dərəcədə bəhrələnməsin. F. Əmirov orijinal üslublu fortepiano və simfonik əsərlərində, S. Rüstəmov bir sıra mahnılarında, S. Ələsgərov saz ilə orkestr üçün "Misri" havasına əsaslanan "Aşıqvari" əsərində, A. Əlizadə kamera və xor musiqisinin bəzi səhifələrində, A. Əzimov "Simli orkestr üçün musiqi" adlı əsərində, nəhayət, C. Quliyev saz ilə skripkanı cəsarətlə uzlaşdırdığı Sonatasında aşiq musiqisindən fərdi üsullarla faydalanmış, həmin mənbənin tükənməz imkanlarının döənə-döənə sübuta yetirmişlər.

Xüsusilə Azərbaycan Forteplanoda musiqisində - istər kiçik pyeslərdə, istərsə də böyük həcmli əsərlərdə - canlı məişət səhnələrini, xalqın yenilməz qüdrətini, sağlam mənəviyyatını, nikbin həyat eşqini parlaq bədii lövhələrdə əks etdirmək məqsədi ilə artıq bədii estetik normaya çevrilmiş aşiqvari üslubunun sonsuz imkanlarından tez-tez istifadə olunur. Forteplanoda aşiq havalarına xas musiqi üs-

lubunun ilk nümunəsi sayılan Ü. Hacıbəylinin trionu, daha sonralar isə Qara Qarayevin uğurlu bədii təcrübəsi bəstəkarlarımızın bu istiqamətdə səmərəli yaradıcılıq axtarışları üçün geniş perspektivlər açmışdır. Bələliklə, Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir Hacıbəyli və qara Qarayev bədii nailiyyətlərini daha da inkişaf etdirmiş, aşiq musiqisindən istifadə prinsiplərini fərdi üsullarla zənginləşdirmişdir. Məsələn fortepiano üçün Ə. Abbasovun "Aşıqsayağı" adlı uşaq pyesi, F. Əmirovun miniatürləri, C. Hacıyevin Sonatası, A. Əzimovun Predüdləri, G. Abdullazadənin Sonatası, A. Əlizadənin "Dastan" poeması, V. Adıgözəlov, S. İbrahimova, N. Məmmədovun fortepiano üçün Konsertləri və sairə əsərləri göstərə bilərik.

Yuxarıda yazılanlara yekun vuraraq qeyd edə bilərik ki, dahi bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev xalq musiqi yaradıcılığını, o cümlədən aşiq sənətini mükəmməl bilməyi və ondan bol-bol bəhrələnməyi sayəsində Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin milli özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirə bildmişlər. Bu da belə həqiqəti bir daha təsdiq edir ki, sənət yalnız milli səciyyədə mövcud ola və yaşaya bilər.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində

1. Abbasov A. Ü. Hacıbəyovun sənətkarlığı. Bakı, Gənclik, 1976, 139 s.
2. Abbasova E. Görkəmli sovet bəstəkarı Qara Qarayev. Bakı, İşıq, 1978, s. 5-15
3. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat). Bakı, Adiloğlu, 2002, 454 s.
4. Abdullazadə G. Qədim və Orta əsrlər musiqi mədəniyyəti. Tarixi-fəlsəfi təhlil. Bakı, Qartal, 1976, s. 292
5. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c., Bakı, Elm, 1983, 375 s.
6. Azərbaycan aşıqları və el şairləri II c., Bakı, Elm, 1984, 575 s.
7. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Bakı, Yazıçı, 1983, 251 s.
8. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı, Elm, 1981, 198 s.
9. Azərbaycan folkloru antologiyası. I kitab, Bakı, Elm, 1969
10. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab, Bakı, Elm, 1969
11. Araslı H. Aşiq yaradıcılığı. Bakı, Birləşmiş nəşriyyat, 1960, 136 s.
12. Axundova K. Aşiq Şamil Piriyeu. Bakı, 1987.
13. Aşiq Şəmşir. Şerlər. Bakı: Yazıçı, 1980, 252 s.
14. Aşiq Pənah Pənahov. Saz və söz. Bakı, 1963, 55 s.
15. Aşiq Əsəd. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Elm, 1979, 163 s.
16. Aşiq Qurban. Möhnət. Bakı, Gənclik, 1972, 96 c.
17. Aşiq Ələsgər. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1988, 184 s.
18. Aşiq Abbas Tufarqanlı. 72 şeir. Bakı, Gənclik, 1980, 80 s.
19. Saz məktəbi. Bakı: Qarabağ, 2007, 228 s.
20. Aşıqlar. Bakı, Qızıl Şərq, 1957, 290 s.

21. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasıya problemləri. Bakı, Elm, 1998, 146 s.
22. Bağirov N. Aşiq musiqisi. Bakı, 1987, 76 s.
23. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, 445 s.
24. Bəstəkarın xatirəsi (Məqalə və xatirələr). Bakı: Azərənşr. 1978, 155 s.
25. Bünyadov T. Mərd qalalar, sərt qayalar. Bakı: Azərənşr. 1986, 139 s.
26. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Elm, 1968, 226 s.
27. Vəliyev B. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
28. Vəliyev B. Qaynar söz çeşməsi. Bakı: Yazıçı, 1981, 151 s.
29. Qarayev Q. Musiqi ürəkləri fəth edir. "Kommunist" qəzeti, 4 noyabr, 1972.
30. Qasımlı M. Aşiq sənəti (qaynaqlar, tarixi yaranışı və mühitləri). Bakı, Ozan, 1996, 258 s.
31. Quliyev X. Qara Qarayev və aşiq musiqisi. Elmi əsərlər. Ü.Hacıbəyov adına ADK. Nö 1, 1976. s. 10-22.
32. Eldarova Ə. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Elm, 1998, 165 s.
33. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1970, 267 s.
34. Əlizadə F. Q. Qarayev. Bakı, 1997, 111 s.
35. Əmirov F. Musiqi aləmində. Bakı, Gənclik, 1983, 272 s.
36. İmrani R. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. Bakı: 1994, 251 s.
37. İmamverdiyev İ. Azərbaycan aşiq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri. Sənətsünaslıq nam. diss. Avtoreferatı, Bakı, 1994.
38. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşıq, 1984, 100 s.
39. İsmayılova M. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı, Elm, 1991, 117 s.

40. İszadə Ə. Azərbaycan musiqi folklorunun öyrənilməsi tarixindən. Azərbaycan xalq musiqisi. Bakı: Elm, 1981, s. 5-29.
41. Karaçiçeva L. Qara Qarayevin yaradıcılıq yolu. Qara Qarayev. Bakı: İşıq, 1978, s.5-15.
42. Zöhrəvov R. Muğam. Bakı: Azərənşr, 1991. 218 s.
43. Məmmədova R. Muğam - sonata qovşağı (Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında sonata forması). Bakı: İşıq, 1989, 136 s.
44. Marağalı Əbdülqadir. Musiqi alətləri və onların növləri (Çevirəni M.Mü- səddiq). Qobustan, 1977, XQ I. s.74-79.
45. Məmmədov A. Qopuz musiqi alətinin yayılma yolları. Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri. Bakı, 1996, s. 65-69.
46. Mehdiyeva N. Q. Qarayevin kino musiqisi. Bakı: Azərənşr, 1966.
47. Mirzəcənzadə A. Yaradıcılıq haqqında düşüncələr. Bakı, Yazıçı, 1984. 189 s.
48. Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980.
49. Paşayev S. Azərbaycan folkloru və aşıq yaradıcılığı. Bakı: ADU nəşr., 1989.
50. Paşayev S. Türk dilli xalqlarda ozan-aşıq sənəti və onun milli xüsusiyyətləri. Milli folklor dərgisi, Ankara, 1993, N 20, s. 46.
51. Paşayev S. Azərbaycan xalq yaradıcılığının inkişafı. Bakı, Bilik, 1981, 37 s. 52. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünürkən. Bakı, Yazıçı, 1984, 496 s.
53. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 325 s.
54. Səfərova Z. Azərbaycan musiqisi elmi (XIII-XIV əsrlər). Sənətsünaslıq doktorluq dissert. Avtoreferatı. Bakı, 1996.
55. Təhməsin M. Azərbaycan xalq dastanları. Orta əsrlər. Bakı, Elm, 1972.
56. Fərhadova R. Q. Qarayevin baletlər. Q. Qarayev. Bakı, İşıq, 1978. s. 46-72.
57. Xəlqzadə F. Aşıq musiqisinin bəzi ritmik xüsusiyyətləri haqqında // Qobustan, 1983.

58. Xəlqzadə F. Cövdət Hacıyev və milli musiqi irsimiz. «Bəstəkar və zaman». Bakı, 1997, s. 87.
59. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. II c., Bakı, 1957.
60. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı, 1985, 154 s.
61. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II c. Bakı: Elm, 1965, 412 s.
62. Ü. Hacıbəyov ensiklopediyası. Bakı: Azərbaycan. 1996. 304 s.
63. Nəkimov M. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 240 s.
64. Şükürov A. Mifologiya (Qədim türk mifologiyası). VI kitab. Bakı: Elm, 1997, 232 s.

Rus dilində

65. Абдуллазаде Г. Музыка человек общество. Баку, 1991. 244 с.
66. Абдуллаева С. Азербайджанская инструментальная музыка. М.: Музыка, 1990. 96 с.
67. Абезгауз И. О гармоническом языке К.Караева. Музыка и современность. Вып. Ц. М.: Музыка, 1967, с. 159-208.
68. Абезгауз И. Опера "Короглу" У.Гаджибекова. М.: Совком., 1987, 232 с.
69. Абезгауз И. Симфоническая поэма К.Караева "Лейли и Меджнун". М.: Совком., 1956, 22 с.
70. Аббасов А. Узеир Гаджибеков и его опера "Кер-оглы". Баку: Азернешр, 1956.
71. Аббасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1956.
72. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Баку: Азернешр, 1975. 141 с.
73. Абасова Э. Симфонические гравюры "Дон Кихот" Кара Караева. Баку: Азернешр, 1965, 43 с.

74. Агаева Х. Узеир Гаджибеков (жизнь, деятельность и творчество великого Азербайджанского композитора). Баку: Азернешр, 1955, 150 с.
75. Али-заде Ф. Симфоническая музыка Азербайджана. Баку: Ширваннешр, 1998, 85 с.
76. Алескерова З. Черты ашугской музыки в некоторых произведениях. К.Караева. Баку, 1973. Рукопись в библиотеке. БМА.
77. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. М.: Музыка, 1971, 365.
78. Асафьев Б. О народной музыке (сост. И.Земцовский, А.Кунанбаева). М.: Музыка, 1987, 248 с.
79. Арановский М. На пути обновлению жанра. Вопросы теории и эстетики музыки. М.: 1971. Вып 10.
80. Ахмедова М. О националмной специфике туркменских фортепианных произведений. История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении, Таджикистана. М.: Музыка, 1972, с. 144-157.
81. Бабаев Э. Ритмика Азербайджанского дясгтяха. Баку: Ишыг, 1959, 116 с.
82. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. 1 т. М.: Музыка, 1962, с.49.
83. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, 233 с.
84. Бобровский Б. Функциональные основы музыкалмной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978, 322 с.
85. Бордюг Н. О преломлении мелодико-жанровых особенностей узбекского фольклора в оперном творчестве. История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М.: Музыка, 1972, с. 208-227.
86. Васина-Гроссман Б. К вопросу о критериях национального и современного в русской музыке. Советская музыка на современном этапе. М.: Сов.ком., 1981, с. 143-164.

87. Валькова Б. К вопросу о понятии музыкальная тема. Музыкальное искусство и наука. Вып. III. М.: Музыка, 1978, с. 168-190.
88. Виноградов В. Узеир Гаджибеков. М.-Л.: Музыка, 1947.
89. Виноградов В. Музыкальная жемчужина Востока. Музыкальная жизнь. 1975, № 15, с.15-16.
90. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Азернешр, 1966, 149 с.
91. Гачев Г. Содержательность художественных форм (эпос, лирика, театр). М.: Просвещение, 1968, 303 с.
92. Гиппиус Е. Обшетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1960, с.23-36.
93. Григорьева Г. Русский фольклор в сочинениях Стрвинского. Музыка и современность. Вып. V, М.: Музыка, 1969, с. 54-76.
94. Гуреев С. Камерно-инструментальные сочинения Кара Караева 60-х годов. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13, Л.: Музыка, 1974, с.146- 162.
95. Дадашзаде К. О семиотических принципах анализа эпических напевов азербайджанских ашыгов. Автореферат. дис. канд. искусств. Баку, 2000.
96. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. Музыка и современность. Вып. VI. М., Музыка, 1969, с.476-525.
97. Земцовский И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки). Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974, с. 177-206.
98. Земцовский И. В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки. Критика и музыказнание. Вып. 2. Л.,Музыка, 1980, с. 184-194.
99. Земцовский И. Проблема в свете музыкальной типологии (опыт этномузыкаведческой постановки вопроса). Актуаль-

ные проблемы современной фольклористики - сб. статей. Л.: Музыка, 1980, с. 36-50.

100. Зохранов Р. Азербайджанские теснифы. М.: Сов.ком., 1983, 325 с. 1980. с. 36-50.

101. Иса-заде А. Азербайджанская народная музыка (историки развития, исследования). Автореф. дисс. доктора искусствознания. Киев, 1988, 46 с.

102. Иса-заде А. Образцы азербайджанской народной музыки в книге Ходзько об эпосе "Кероглы". 1987, № 1, с.72-78.

103. История Азербайджанской музыки. 4.1. Баку: Маариф, 1992, 301 с.

104. Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1988.

105. Кафарова З. "Кероглы" Узеира Гаджибекова. Баку: Язычы, 1981, 167 с.

106. Караев К. Узеир Гаджибеков - основоположник азербайджанского искусства. Известия АН Азерб. ССР, 1948, № 12.

107. Караев К. Научно-публицистическое наследие. Баку: Элм, 1988, 439с.

108. Карагичева Л. Кара Караев. Баку: Азернешр, 1965, 19 с.

109. Карагичева Л. Народно-национальные истоки мелодии и гармонии оперы "Севиль" Ф.Амирова. Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова. Серия XIII, Баку, 1971, № 1, с.22.

110. Карриев Б.А. Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. М., изд. Вост. лит., 1968, с. 126.

111. Карриев С. Туркменский эпос. Дастаны и эпическое творчество народов Востока. Ашхабад, 1982, с. 175.

112. Косачева Р. Фольклорное направление в балетном театре начала XX века. Музыкальный современник. Вып 5. М.: Сов.композитор, 1984, с. 151-180.

113.Ковнатская Л. Народные элементы вокальной мелодики Бриттена. Проблемы музыкальной науки. Вып 1. М.: Сов.композитор, 1972. с.298-325.

114.Касимова С. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. Баку: Аз. Гос. изд., 1973, 102 с.

115.Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. Баку: Аз. Гос. изд., 1971, 125 с.

116. Керимов А. Таузская школа ашугув Азербайджана. Автореф. дисс. канд. искусств. Баку, 1995, 23 с.

117.Короглы Х.Набиев Азербайджанский геронческий эпос. Баку: Язычы, 1996, 308 с.

118. Комаха Н. К вопросу об использовании народных музыкальных жанров в Узбекской опере. Вопросы истории и теории Узбекской советской музыки. Ташкент. Фан, 1976, с.242-251.

119. Кривоносое Б. Ашуги Азербайджана. Советская музыка. М., 1938, №4.

120.Клотынь А. Особенности современного этапа освоения фольклора у творчестве Прибалтийских композиторов. (1965-1975). Советская музыка на современном этапе. М.: Сов.ком., 1981, с. 101-142.

121. Лаврентьева Н. Народно национальные истоки тематизма в симфониях Шуберта. Вопросы теории музыки. М.: Музыка, 1968, с.3-35.

122. Мамедов Т. Песни Короглы. Баку: Ишыг, 1984.

123. Мамедов Т. Традиционное напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1989, 350 с.

124. Мамедова Б. О некоторых чертах гармонического языка Караева. Баку: Азмугиз, 1959, 65 с.

125. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986, 528 с.

126. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетика. М.: Сов.Композитор, 1978, 352 с.

127. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоции), Сов. музыка, 1973, № 8.

128. Меликов Х. Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Баку: Азернешр, 1963, 159 с.

129. Назайкинская Е. Тема и тематическая экспозиция. Советская музыка, 1982, N 6., - с.25-33.

130. Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.-М.: Сов.ком., 1973, 219 с.

131. Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова. М., 1973.

132. Соломонова Т. Некоторые черты ритмического рисунка в узбекской народной песне. Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, Фан, 1976, с. 167 - 179.

133. Слова об Узере Гаджибекове. Баку: Элм, 1985, 216 с.

134. Слово о Кара Караеве. Баку: Язычы, 1988, 228 с.

135. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973, 266 с.

136. Фархадова Р. Балеты Кара Караева. Баку: Элм, 1970, 54 с.

137. Фархадова С. Обрядовая музыка Азербайджана. Баку: Элм, 1991, 140 с.

138. Фархадова С. Муга-монодия как тип мышления. Баку, Элм, 2001. 368 с.

139. Христов Д. Теоретические основы мелодии. М.: Музыка, 1980, 256 с.

140. Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационное форма. М.: Музыка, 1974, 242 с.

141. Эльдарова Э. Саз - музыкальный инструмент азербайджанских ашугов. Музыка народов Азии и Африки. Вып. I. М.: Сов.композитор, 1969, с.75-88.

142. Эльдарова Э. Музыкально-поэтический терминологический словарь азербайджанских ашугов. Искусство Азербайджана. Вып. XII. Баку: Элм, 1968, с.94-110.

143. Эфендиева Н. Музыка Кара Караева к Шекспировским спектаклям. Баку: Ишыг, 1986, 97 с.

Xarici dilda

144. Gazimihal Mahmut. Ulkelerde koruz ve Tezeneli sazlarimiz. Ankara, 1975. - 192 s.

145. Köprüzade Mehmet Fuat. XÜ-ji asir sonuna kadar Türk sas sairleri. İstanbul, 1930.

146. Murat Barırdakçi. Meroqal Abdulkadir. Mahmud Raqib Qazimihal. Ülkelere Kopuz ve tezeneli sazlanmız. Ankara, 1975.

NOTOQAFIYA

Aşıq havaları

1. Azərbaycan aşıq havaları. I - IV burax. Nota salan S.Rüstəmov. Az. döv. mus. nəşr. Bakı, 1938.
2. Baş müxəmməs (söz. Aşıq Ələsgər). Nota salan, f-no ilə oxumaq üçün işləyəni Q.Hüseynli. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
3. Qəhrəman (söz. Aşıq Ələsgər). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni B. Hüseynli. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
4. Döşəmə Koroğlu (söz. «Koroğlu» dastanından). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni N.Əliverdibəyov. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
5. Dilqəmi (söz. Aşıq Dilqəm). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni Q.Hüseynli. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
6. Dübeyti. F-no ilə oxumaq üçün işləyəni N.Əliverdibəyov. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
7. Yanıq Kərəmi (söz. Aşıq Kərəmin). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni İ.Quliyev. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
8. Göyçə gözəlləməsi (söz. Aşıq Ələsgər). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni B.Hüseynli. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
9. Mirzəcanı (söz. Aşıq Qurban). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni B.Hüseynli. Bakı, 1960.
10. Orta Divani (söz. Şair Teymur). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni İ.Quliyev. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.
11. Şahsevəni (söz. Aşıq Pənah). F-no ilə oxumaq üçün işləyəni B. Hüseynli. Az. döv. mus. nəşr., Bakı, 1960.

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. AŞIQ MUSIQİSİNİN BƏZİ TARİXİ VƏ NƏZƏRİ MƏSƏLƏLƏRİ	6
II FƏSİL. ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA AŞIQ MUSIQİSİNİN ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ	36
2.1. Mahnı yaradıcılığı	38
2.2. «Aşıqsayağı» trionu	45
2.3. «Koroğlu» operası	49
2.4. Aşıq musiqisinin Üzeyir Hacıbəylinin bəstəkarlıq yaradıcılığının bədii üslub xüsusiyyətlərini şərtləndirən bir amil kimi	61
III FƏSİL. QARA QARAYEVİN YARADICILIĞINDA AŞIQ MUSIQİSİNİN ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ	84
3.2. "Yeddi gözəl" baleti	100
3.3. Simfoniyları	106
3.4. Fortepiano yaradıcılığı	116
NƏTİCƏ	123
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SIYAHISI	132
NOTOQAFIYA	142

*Kitab «Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzində
səhifələnmiş və çap olunmuşdur.*

Çapa imzalanıb: 24.12.2012.
Format: 60x84 1/16. Qarnitur: Times. Ofset çap.
Ofset kağızı. Həcmi: 9 ç.v. Tiraj: 500. Sifariş № 73.
Qiyməti müqavilə ilə.



TÖRCÜMƏ
VƏ NƏŞRİYYAT-POLİQRAFİYA
MƏRKƏZİ

Az 1014, Bakı, Resul Rza küç. 125
596 21 44; 497 06 25; (055) 715 63 99
e-mail: mutarjim@mail.ru

