

Lənkəran Dövlət Humanitar Kolleci

Musiqi və Təsviri İncənəsət Şöbəsi

Azərbaycan Musiqi Ədəbiyyatı

MÜHAZİRƏLƏR

Müəllim: Abasova Günay Natiq qızı
aygunaxundzada197@mail.ru

MÜHAZİRƏ №1

Mövzu: №1: Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı. Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığı. (1885-1948).

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı. Azərbaycan xalqı yüksək maddi və mənəvi mədəniyyətə mənsubdur. O, bədii yaradıcılığın ən müxtəlif sahələrində o cümlədən musiqi sahəsində fəvqəladə dəyərlərin yaradıcısıdır. Özünəməxsus zəngin musiqi sənəti xalqın xarakterinin, onun taleyinin və estetik ideyalarının dərk edilməsi üçün geniş imkanlar açır. Azərbaycan musiqi incəsənətinin öyrənilməsi xalqın tarixini bütövlükdə mənəvi mədəniyyət tarixinin onun çoxşaxəli çağdaş həyatının öyrənilməsinin ən mühüm məsələlərindən biridir. Azərbaycan qədim və son dərəcə zəngin folklor ənənəsi olan bir ölkədir. Müxtəlif alətlərin müşayiəti ilə ifa olunan rəngarəng mahnı və rəqslərdə xalq öz bədii istedadını nümayiş etdirmişdir. Öz gözəlliyi və mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edən xalq mahnı və rəqsləri onların böyük qayğı ilə nəsilədən nəslə, ağızdan ağıza ötürən naməlum müəlliflərin çoxəsrililik yaradıcılıq təcrübəsinin nəticəsidir. İstedadlı və yaradıcılıq təşəbbüsünə malik ifaçıların əlində şifahi musiqi sənətinin hər bir qatı keçmişin ənənələrinə arxalanaraq eyni zamanda daim yeni məzmunla zənginləşərək təşəkkül tapmış, bu da öz növbəsində yeni forma və janrların yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Məhz bu səbəbdən həm mədəni hadisə, həm də mədəniyyət abidəsi olan xalq yaradıcılığı milli bəstəkarlıq sənətinin yeniləşməsində mühüm vasitə kimi çıxış edir. Bir tərəfdən ona istinad nəticəsində bəstəkar yaradıcılığında orijinal əsl həqiqi milliliyin ifadəsi geniş vüsət alır. Digər tərəfdən isə bəstəkar yaradıcılığının yeniləşməsi nəticəsində ümumavropa və dünya peşəkar musiqi dilinin yeni səciyyəvi üslub elementləri ilə zənginləşməsi baş verir. Hələ XIX əsrdə yer almış və ilk dəfə peşəkar musiqi üçün xalq musiqi sənətinin çoxmillətli xəzinəsini sözün əsl mənasında kəşf etmiş bu yeniləşmə tendensiyası XX əsrdə həmin prosesin sadəcə davamı kimi deyil, tarixi nöqteyi-nəzərdən mühüm bir prosesin yeni mərhələsi kimi də özünü göstərmişdir. Bu dövrdə milli başlanğıc konkret təzahür formalarının fəal amili, xalq ruhunun gerçək canlandırılmasının əsas və həlledici şərti kimi çıxış edir. Azərbaycan şifahi musiqi mədəniyyəti 2 iri təbəqə ilə təmsil olunmuşdur: mahnı və rəqslər özündə ehtiva edən musiqi folkloru və şifahi ənənəli peşəkar musiqiyə aid olan muğam sənəti ilə musiqili-poetik aşiq yaradıcılığı. Bu təsnifatın əsas əlaməti mahnı və rəqslərin elə həmin janrların yaradıcısı olan geniş xalq kütlələri arasında şifahi formada mövcudluğudur.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan yeni tarixi inkişaf dövrünə qədəm qoyur. Bu dövrü ictimai iqtisadi tərəqqi və cəmiyyətin bütün sahələrində böyük irəliləyiş dövrü kimi səciyyələndirmək olar. Bu dövrdə Bakı Neft şəhəri kimi dünyanın diqqətini özünə cəlb edir. Rusiyadan Qafqaz regionunda həmçinin yaxın xarici ölkələrdən Bakıya fəhlə axını başlayır. Bakı sənaye mərkəzi kimi bir çox sahibkarların sənayeçilərin diqqətini cəlb edir. Eyni zamanda mədəni həyatda da canlanma hiss edilir. Elmin müxtəlif sahələri inkişaf etməyə, qəzet və jurnallar çap olunmağa başlayır. Maarifçiliyin təşkilində və inkişafında fəal çalışan ziyalı xadimlər meydana gəlir. Bakının yeni həyat ritmi şəhərin ədəbi-mədəni mühiti yetişən nəslin formalaşmasında, xalqın maariflənməsində ciddi təkanverici qüvvəyə çevrilir. Ümumiyyətlə 1920-ci ildə Azərbaycan xalqının həyatında milli oyanış, mədəni dirçəliş dövrü idi. XX əsrin ilk onilliklərində Bakıda teatr sənəti və

musiqi mədəniyyəti inkişaf edərək, bütün dolğunluğu ilə xalqın mənəvi aləminə daxil olur, zəhmətkeş sinfin amallarının bədii təcəssüm meydanına çevrilirdi.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan xalqının həyatında baş verən ictimai-iqtisadi və siyasi proseslər geniş vüsət almış, milli şüur, milli azadlıq hərəkatının yüksəldilişi ilə səciyyələnir. Təbii ki belə şəraitdə xalqın mənəvi ehtiyacları da artırdı. Məhz bu dövrdə fəlsəfi-estetik fikrin mütərəqqi ideyaların ictimai və milli zülmün, bütün təzahürlərinə qarşı çıxan xalqı ən qabaqcıl nümayəndələri incəsənətin böyük qüvvəsinə arxalanırdılar. XIX əsrin sonunda Çar Rusiyanın tərkibində quberniya şəhəri olan Bakı Azərbaycanın teatr və musiqi mərkəzinə çevrilir. Bu dövrdə Bakıya bir çox xarici ölkələrdən qastrol səfərlərinə tanınmış musiqiçilər gəlir, burada tez-tez simfonik musiqi, xor musiqisi səslənir. XX əsrin əvvəllərində Bakıda hətta, S.Raxmanino, S.Prokofyev, L.Auer, İ.Qofman, V.Qorovits, V.Landovska, F.Şalyapın, L.Sobinov kimi musiqiçilər çıxış edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Bakının dinləyici auditoriyası yüksək mədəni səviyyəsi ilə seçilirdi. Bakıya gələn məşhur müğənnilərin ifasında bir çox klassik opera repertuarından əsərlər - M.Darqomujskinin “Su pərisi”, M.Qlinkanın “Çarın həyatı naminə”, A.Rubinşteyn “İblis”, J.Bizenin “Karmen”, ŞQununun “Faust”, C.Rossininin “Sevilya bərbəri”, C.Verdinin “Trubadur”, “Aida”, “Riqoletto” və.b operalar səhnədə səslənir.

Bununla belə o dövrdə Bakıda musiqili teatr binasının olmadığından gələn trubballar xalq yaradıcılığı evlərində Nikitin qardaşlarının sirk binasında H.Z.Tağıyev teatrında çıxış edirdilər. Yalnız 1911-ci ildə Mayilov qardaşları tərəfindən opera teatrının binası tikildikdən sonra opera öz daimi məskəni tapır.

Opera musiqisi ilə yanaşı Bakının musiqi həyatı simfonik konsertlərlə də canlanırdı. Bu konsertlərdə Rus və Qərbi Avropa klassiklərinin əsərləri səslənirdi. Konsert səhnələrində qastrol səfərlərinə gəlmiş orkestrlərə M.Çernyaxovski, A.V.Pavlov-Ardelin, A.V.Pozovski və.b dirijorluq edirdi. Ümumiyyətlə XIX əsrin maarif və mədəniyyət, elm və tərəqqi yolunda mübarizə əsri kimi də səciyyələndirmək olar.

O dövrdə Azərbaycanda nəşr olunan çox saylı qəzet və jurnalların marifçilik fikirlərinin, mədəni dəyərlərinin fəallaşmasında güclü təsiri olmuşdur.

XIX əsrin sonunda Bakıda rus dilində “Kaspi”, XX əsrin əvvəllərində “Qudok”, “Bakinski proletariat”, “Bakinskoye exo”, “Bakinskoye izvestiya”, “Bakinskoye raboçe” qəzetlərində nəşr olunur.

1875-ci ildə görkəmli maarifçi Həsən bəy Zərdabinin “Məlikov” təşəbbüsü və dəstəyi ilə Azərbaycan dilində “Əkinçi” qəzetinin nəşri mühüm hadisə oldu.

Bu qəzetin davamı olaraq “Hümmət”, “Təkamül”, “Yoldaş” qəzetləri, “Arı”, “Bəhlul”, “İşıq”, “Zənbur” jurnalları işıq üzü görür.

Məzmun və mahiyyət etibarını ilə yeni olan, mütərəqqi və bəşəri dəyərlərə söykənən ideyalar ölkədə gedən aktiv maarifləndirmə prosesləri Bakıda bir sıra xeyriyyə cəmiyyətlərinin həmyerlilər birliyi, eləcə də başqa mədəni - tərbiyəvi maarifçilik ocaqlarının yaranması üçün zəmin yaratdı. Artıq XX əsrin əvvəllərində otuzdan artıq xeyriyyə cəmiyyəti fəaliyyət göstərirdi: “Prosvite”, “Ukrayna cəmiyyəti”, “Gürcü cəmiyyəti”, “Roma katolik cəmiyyəti”, “Nəşri-maarif”, “Nida”, “Bakı müsəlman qadın xeyriyyə cəmiyyəti”, “Səfa” cəmiyyətləri mədəni-maarif sahəsində fəaliyyət göstərirdi.

Bunlardan 1906-cı ildə açılmış nəşri-maarif adlanan xeyriyyə cəmiyyətinin xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Cəmiyyətin başlıca məqsədi Bakı şəhərində quberniyasında müsəlmanlar arasında elm və maarifi, xüsusilə ibtidai təhsili Azərbaycan və rus dillərində yaymaq, hər növ maarifçilik qabiliyyətini dəstəkləmək idi. Bu cəmiyyətin sonralar rəhbəri Hacı Zeynalabidin Tağıyev olmuşdur.

Bakı şəhərində təşkil olunmuş və xalqın tərəqqisi naminə fəaliyyət göstərmiş maarifpərvər xeyriyyə cəmiyyətlərinin biri də “Nicat” cəmiyyəti idi. Maarifin yayılması imkansız lakin, istedadlı müsəlman balalarının ibtadi orta və ali təhsil almalarına yardım etmək, ana dili və ədəbiyyat həmçinin, teatr sənətinin inkişafına xidmət göstərmək məqsədi ilə yaradılmış, cəmiyyətin təşəbbüskarları bir qrup şəhər ziyalısı ə xeyirxah sərəvət sahibləri idi.

M.Ə.Sabir, S.Ə.Şirvani, H.Cavid, A.Şaiq, S.S.Axundov, N.B.Vəzirov, Y.Çəmənzəminli, Əli Nəzmi, F.Köçərli, M.S.Ordubadı, Ə.B.Haqverdiyevin roman, povest və hekayələri fanatizm nadanları, cəhalət qaranlığı ilə mübarizədə mühüm vasitə idi. Rusiyanın və dünyanın mütərəqqi elmi mədəniyyəti və ədəbiyyatı ilə tanış olan Azərbaycan oğullarının doğma xalqın maariflənməsində mədəni inkişafında böyük zəhməti olmuşdur. Onların ölkənin ictimai-sosial, siyasi həyatı ilə sıx bağlı əsərləri xalqın əqli yetkinliyi və maariflənməsində mühüm amil oldu. Bu əsərlər xalqı həyata, demokratik görüşlərin möhkəmliyi uğrunda mübarizəsinin labüdlüyünə, inama, mənəvi azadlığa səsləyirdi. Bu mənada əsrin əvvəlində “1906” C.Məmmədquluzadənin nəşr etdiyi “Molla Nəsrəddin” jurnalı geriliyi nadanlığın tənqidi, maarif və mədəniyyətin tərəqqisi, qadın azadlığı uğrunda mübarizədə mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. Jurnalın səhifələrində Ü.Hacıbəylinin fleytonları bir çox dramaturq və şairlərin şeirləri çap olunurdu. Bu dövrdə eyni zamanda “İrşad”, “Tərəqqi”, “İqbal”, “Yeni İqbal”, “İttifaq”, “Təzə həyat”, “Səda” qəzetləri nəşr olunur.

Ümumiyyətlə XX əsrin əvvəllərində artıq Azərbaycanda milli mədəniyyətin, xalqın mənəvi zənginliyinin inkişafında önəmli rol oynayan dram teatrı mövcud idi. Bu teatrın səhnəyə qoyduğu bir çox tamaşalarda musiqi nömrələri yalnız anraktlarda səslənirdi. Tamaşalara Cabbar Qaryağdı, Şirin Aundov, Məşədi Məmməd Fərzəliyev kimi xanəndə, instrumental ifaçılar, xanəndə-aşıqlar dəvət olunurdu. Şübhəsiz, musiqi tərtibatlı bu tamaşalar məxsusi teatr musiqisinin təşəkkülü üçün zəmin yaradırdı. XIX əsrin sonunda Azərbaycanda musiqi məişətinin yeni formaları təşəkkül tapır. Buna ilk növbədə teatr həyatı şərait yaradırdı. Bununla yanaşı geniş vüsət almış, konsert və opera həyatı da bu mənada böyük əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, 1900-cü ildən başlayaraq Bakıda Fyodr Şlyapın bir qədər Antonina Nejdanova və Leonid Sobinov kimi şəhur müğənnilərin qastrol səfərləri keçir.

XX əsrin əvvəllərində Bakı xalq musiqisinin konsert səhnələrində tez-tez səslənən şəhərə çevrilir. O zaman qubernator bağı adlanan məkanda vaxt aşırı keçirilən “Şərq konsertləri”ndə filarmoniyanın musiqiçiləri çıxış edirdilər. Bu konsertlərin keçirilməsi üçün hakimiyyət orqanlarından xüsusi razılıq almaq lazım idi. Yalnız bundan sonra gün və saatlarda burada instrumental üçlüklər, xalq musiqisini ifa edə bilirdi. “Şərq Konsertləri”ndə tarzən Qurban Primov, xanəndə Cabbar Qaryağdı, Mirbabayev bəzən aşıqlar, bəzən də sazçılar triosu çıxış edirdilər.

Birinci Rus inqilabının məğlubiyətindən sonra güclənən milli zülmün bütün təzahürləri, nümayişlər, iqtisadi tətillərə baxmayaraq bu dövrün tərəqqi yolunda milli incəsənət uğrunda mübarizənin yüksək fəallıq dövrü idi. 1908-ci il yanvarın 12(25)-də Bakıda Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının premyerası professional bəstəkarlıq yaradıcılığının inkişafının əsasını qoydu.

XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan mədəniyyəti üçün köhnəliyin yenilik tendensiyaları ilə əvəz olunması professional yaradıcılıq və ifaçılığın yeni janrı və formaları mənimsənilməsi dövrü olmuşdur. Həyatın yeni tələblərinə cavab verməyə çalışan sənətkarların yaradıcı axtarışlarının bu mürəkkəb dövrdə milli mədəniyyətin, incəsənətin qarşısında duran bir çox mühüm vəzifələr Azərbaycan ictimaiyyətini narahat edirdi. Azərbaycan musiqisinin Ümumavropa incəsənəti yoluna çıxarmaq, onu dünya mədəniyyətinə qovuşdurmaq lazım idi.

20-30-cu illərdə Bakıda çoxsaylı konsert təşkilatları musiqi özfəaliyyət kollektivləri, musiqi dərnəkləri, teatr, klublar yaranır. “Fəhlə klubu”, Ceyran Bayramovanın rəhbərliyi ilə “Azərbaycan qadın klubu”, “Dənizçilər klubu”, “N.Polkunun qızıl əsgər klubu” belələrindəndir. Bu klublarda tez-tez musiqi studiyaları, xalq mahnı və rəqs kollektivləri təşkil olunur. Vaxtaşırı təbliğinə böyük önəm verilən klassik musiqi səslənirdi. Təşkil olunmuş konsertlərdə XIX əsrin sonunda Bakıda çalışan D.Slavinski və M.Çernyaxoviski kimi dirijorlar iştirak edirdi. Konsert proqramları peşəkar və xalq musiqi nümunələrindən ibarət idi. Dünya incəsənətinin dahi sənətkarlarının adı ilə bağlı yubiley tədbirlər təntənə ilə qeyd olunurdu. L.V.Bethovenin 150 illiyinə həsr olunmuş silsilə konsertləri bu qəbildəndir. Məhz həmin illərdə folklorun toplanması və tədqiqi sahəsində sistemli işlər aparılmağa başlayır. İlk elmi - musiqi ekspedisiyaları təşkil olunur. Bu iş 30-cu illərdə davam etdirilir. 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin “Azərbaycan türk xalq mahnıları”

məcmuəsi, harmonizə edilmiş xalq mahnı nümunələrinin ilk nəşri olmaqla bərabər, Azərbaycan incəsənətinin gələcək inkişafına təsir göstərdi.

20-ci illərdə Azərbaycanda artıq musiqi təhsili sahəsində çalışan yaşlı nəslin nümayəndələri, incəsənət xadimləri M.Çernyaxovski, D.Slavinski, S.Bretanistski fəaliyyət göstərirdilər. 1923-1924 təhsil illərində Bakı Konservatoriyasına N.Zverev və V.Safonoun tələbəsi M.Pressman rəhbərlik edirdi. 1926-cı ildən konservatoriyada V.Smenev, L.Ab, M.Moribel, M.Kolotva, E.Qorskaya, Q.Madatova, L.Rostropoviç, L.Yablonko, Q.Şaroyev, E. və V.Dobraxotovalar, İ.Speranski çalışırdılar. Prorektro vəzifəsini Ü.Hacıbəyli icra edirdi.

20-ci illərin sonunda teatr şəbəkələri bir qədər də genişlənir. Musiqili teatr sahəsində əsaslı dəyişikliklər aparılır. Opera truppası dram truppasından ayrılaraq 1925-ci ildə Azərbaycan tamaşalarında iştirak edən operanın rus bölməsi ilə birləşir.

Xüsusilə İtalyan vokal məktəbinin vokal ifaçılığının improvizasiya xüsusiyyətləri ilə böyük ustalıqla uyğunlaşdırılan Bülbülün sənəti diqqətə layiqdir. Azərbaycan Operalarında bir çox təsirli obrazların ifaçısı o dövrdə yaradılmış bütün Azərbaycan opera qəhrəmanlarının - “Şəhsənəm” də Aşıq Qərib (1934), “Nərgiz” Əliyar (1935), “Xosrov və Şirin” Fərhad (1942), “Vətən” də Aslan (1945) partiyalarının ilk ifaçısı olmuş Bülbül Koroğlu partiyasının da misilsiz ifaçısı oldu və bu obrazlarla vokal səhnə sənətinin zirvəsinə qalxdı. Opera səhnəsində ilk Azərbaycanlı aktrisa olan Şövkət Məmmədova bir çox xarici və rus klassiklərinin operalarında əsas qəhrəmanların partiyalarını yaratmışdır.

30-cu illərin sonunda musiqi təhsil sisteminin daha da yaxşılaşdırılması, təkmilləşdirilməsi musiqi mədəniyyətində həm peşəkar yaradıcılıq, həm də ifaçılığın inkişafı üçün böyük imkanlar yaratdı. Bu məqsədlə keçirilən tədris prosesinin kökündən dəyişdirilməsinə yönəlmiş tədbirlər musiqi təhsilinin səviyyəsinin yüksəlməsinə kömək edirdi. Bu baxımdan Azərbaycan Konservatoriyasının strukturu təkmilləşərək dəyişir, nəzəriyyə, bəstəkarlıq, fortepiano, orkestr, vokal fakültələri yaradılırdı. Müəllim kadrlarının da sayı artır. Onların arasında Moskova, Leninqrad şəhərlərindən dəvət olunmuş yüksək ixtisaslı müəllimlərlə yanaşı artıq 30-cu illərdən başlayaraq Azərbaycan Konservatoriyasının məzunları da fəaliyyətə başlayırlar.

1938-ci ildə Moskovada keçirilən İncəsənət ongünlüyündə Azərbaycan musiqi sənətinin keçdiyi uzun inkişaf yolunun bir növ yekunu kimi milli incəsənətin nəəliyyətləri böyük uğurla nümayiş etdirildi. Ongünlükdə “Şəhsənəm”, “Nərgiz”, “Koroğlu” operaları Moskovada tamaşaçılarına təqdim edildi.

1941-ci ildə başlanan böyük Cahan müharibəsi 40-cı illərin birinci yarısında bütün Sovet mədəniyyətinin ideya yönümünü sərtləşdirdi. Müharibə xalqı ideoloji cəbhənin bütün ordusunu, var qüvəsini səfərbər etməyə çağırırdı. Xalqımızın qəhrəmanlıq mübarizəsi musiqi yaradıcılığının bütün janrlarında öz təcəssümünü tapır. O dövrdə yaranmış mahnılar, simfoniya, kontatolar və musiqi sənətinin bir çox başqa janrları günün başqa tələblərinə cavab verirdi.

1945-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan opera və Balet teatrında Q.Qarayev və C.Hacıyevin birgə yaratdıqları “Vətən” operası tamaşaya qoyuldu. Tezliklə bu opera Dövlət mükafatına layiq görüldü.

Bu dövrdə instrumental janrın da yeni nümunələri yaranır. Xalq rəqsləri əsasında, öncədən xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” və S.Rüstəmovun “Qəhrəmani” pyesləri, qəhrəmanlıq mövzusunun təcəssümü etdirən əsərlərdəndir. “Cəngi” sonralar fortepiano üçün işlənərək milli fortepiano repertuarını zənginləşdirir.

50-60-cı illər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin səmərəli inkişaf dövrü oldu. Hələ 1938-ci ildə Ümumittifaq miqyasında şöhrət qazanmış Azərbaycan musiqisi dünya səhnələrinə ayaq açdı.

60-70-ci illər bəstəkarlarının yaradıcılıq görüşləri, yaradıcılıq yolları və üslublarının, eləcə də vahid ideya-bədii prinsiplərinin təcəssümü formalarının rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Eyni zamanda bu onilliklərin musiqi sənəti yüksək bədii ustalıqla özündə klassik ənənələri və həqiqi noatorluğun üzvi sintezi ilə seçilir.

1972-ci ildə Praqada və 1974-cü ildə Türkiyədə keçirilən Q.Qarayevin müəllif konsertləri respublikanın musiqi həyatında böyük hadisə oldu.

Bu illərdə Azərbaycanda və dünyanın bir çox ölkələrində rus, Qərbi Avropa klassiklərinin və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini ifa edən Niyazinin konsertləri böyük müəffəqiyyətlə keçir. Niyazinin dirijor fəaliyyəti ölkəmizdə və xarici mətmuatda tez-tez işıqlandırılırdı.

XX əsrin sonunda Azərbaycan musiqi mədəniyyəti yeni dövrə - musiqi sənətinin mühüm janrlarının sürətli inkişafına qədəm qoyur. Bu dövr ən müxtəlif heyətlər üçün nəzərdə tutulmuş çox sayda rəngarəng orkestr musiqisinin meydana gəlməsi ilə diqqəti cəlb edir. Böyük tərkibli simfonik orkestr üçün yazılmış külli miqdarda əsərlərlə yanaşı, kamera orkestri, xalq çalğı orkestri üçün əsərlər yaranır, simfonik orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətlərini daxil etmək təcrübəsi genişlənir.

90-cı illərdə F.Əmiroun “Nizami”, Aqşin Əlizadənin “Babək” və “Qafqaza səyahət” baletləri, Tofiq Bakıxənavun “Xeyir və Şər”, “Şərqi poeması”, Firəngiz Əlizadənin “Boş beşik”, O.Zülfüqarovun “Əlibaba və qırx quldur” baletləri bu janrda müvəffəqiyyətlərdən xəbər verirdi. Bu illərdə Azərbaycan SSRİ-in tərkibindən çıxaraq, azad, demokratik dövlət kimi bərqərar olur.

Bu gün Azərbaycan incəsənəti qloballaşan dünya mədəniyyətinin bir hissəsidir desək, yanılmazıq. Zəngin Azərbaycan musiqisi özünün yeni dövrünü yaşayır.

Azərbaycan musiqi sənətinin və ümumiyyətlə bütün mədəniyyətin müasir səviyyəsi milli siyasətimizin müdrikliyinin sübutudur. Bu, bir daha Azərbaycan mədəniyyət xadimlərinin milli musiqi sənətinin əsas yollarını doğma musiqi mədəniyyətinin dünya klassik musiqisinin qabaqcıl nailiyyətləri ilə sıx əlaqə görməsini və bu yolun düzgünlüyünü göstərir.

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən Azərbaycan bəstəkarları müasir dünya musiqisinin inkişaf prosesində iştirak edərək, musiqimizi bu gün də daha yüksəklərə qaldırmağa çalışırlar.



Plan:

1. Azərbaycan xalq yaradıcılığı.
2. Azərbaycan xalq musiqisi.
3. Bəstəkarın həyatındakı əsas mərhələlər.

Yaradıcılığı ilə milli musiqi tarixində mühüm rol oynamış dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan professional musiqisinin banisidir. Azərbaycan professional musiqi yaradıcılığının təşəkkülü və inkişafı, bir çox janrların meydana gəlməsi, bir sıra professional kollektivlərin, bütün Yaxın Şərqdə ilk musiqili teatrın yaranması Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Üzeyir Hacıbəyli öz əsərləri ilə milli incəsənətimizdə humanizm və yüksək ideyalıq mövqeyini təsdiqləyən yeni səhifələr açmışdır. Rus musiqisində M.Qlinka kimi, Ü.Hacıbəyli də öz yaradıcılığında cəsarətli novator mövqeyindən çıxış edərək, milli professional musiqi mədəniyyətinin inkişafında bir dönüş yaratdı. Dünya klassiklərinin ənənələrini mənimsəyərək, bu ənənələri milli xalq incəsənətinin xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə birləşdirən Ü.Hacıbəyli, bu bünövrə üzərində Azərbaycan incəsənətində yeni, professional musiqi üslubunun təməlini qoymuşdur. Dahi bəstəkarın əsərlərində xalq musiqisinin məzmunu öz əsası və intonasiya özünəməxsusluğunu saxlayaraq, tamamilə yeni, ümumavropa musiqi yaradıcılığının professional janrları üçün səciyyəvi keyfiyyətlər əldə edir. Ü.Hacıbəyli ilk dəfə olaraq, böyük potensial imkanlara malik xalq musiqisinin parlaq özünəməxsus cizgili irihəcmli ümumavropa formaları şəklində düşməsinin mümkünlüyünü sübut etdi.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında Avropa musiqisinin ən müxtəlif ənənəvi forma sxemləri xalq musiqisi janrları ilə, milli təfəkkür üçün spesifik üsullarla zənginləşdi. Dahi melodist olan Ü.Hacıbəylinin musiqisində müxtəlif forma və ifadə vasitələrinə başmayaraq, melodiya daim fəal və aparıcı amil olmuşdur. Üzeyir bəy Azərbaycan musiqisinə (*bəstəkar yaradıcılığı nəzərdə tutulur*) ilk dəfə funksional harmoniyanın əsaslarını və mürəkkəb polifonik formaları tətbiq etmişdir. Bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin harmonik əsasını novator sənətkar kimi funksional avropa sistemi ilə üzvi surətdə əlaqələndirdi. Beləliklə, milli professional musiqidə keyfiyyətə yeni bədii–intonasiya üslubu yarandı. Ü.Hacıbəylinin dərin milli zəminə bağlı musiqisi beynəlmiləl əhəmiyyət kəsb edərək, onu yeni zirvəyə qaldırdı. Onun musiqisi həm professional musiqiçilər, həm də geniş dinləyici kütləsinə ünvanlanmışdır. Azərbaycan musiqisi Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığında Avropa professionallığı yoluna qədəm qoydu. Sənətdə qazandığı nailiyyətləri bədii cəhətdən realistcəsinə ümumiləşdirən Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının yetkin çağında son dərəcə yüksək sənətkarlıq zirvəsinə qalxdı. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının bədii emosional diapazonu çox genişdir. Onun mövzu dairəsi epos, drama, komediya, çoxcəhətli lirika ilə belə məhdudlaşmır. Bəstəkarın nikbin, humanist dünyagörüşləri ayrı–ayrı vaxtlarda bəstələdiyi bütün əsərlərinə sirayət etmişdir. İlk operalar, musiqili komediyalar, kütləvi mahnılar, qəzəllər, kantata və oratoriya musiqisinin, eləcə də ilk klassik Azərbaycan operasının, musiqi sənətimizin şah əsəri olan «Koroğlu»nun müəllifi Ü. Hacıbəylinin milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında, görkəmli ictimai xadim, dramaturq, alim, folklorşunas, pedaqoq kimi misilsiz rolu olmuşdur. Azərbaycanda musiqi təhsilinin, musiqi elminin təşəkkülü və inkişafında, geniş xalq kütlələrinin maarifləndirilməsində onun böyük xidmətləri olmuşdur. Dahi sənətkarın musiqisi nurludur, nikbindir, insanlara böyük məhəbbət aşılayır. O, əsl xalq sənətkarıdır. Onun yaradıcılıq ənənələri gələcək nəsəl Azərbaycan bəstəkarlarının istinad etdikləri mənbə olmuşdur. Ü.Hacıbəyli bütün həyatının mənasını xalqa xidmətində, doğma incəsənəti inkişaf etdirməkdə görürdü. O, dahi sənətkar olmaqla yanaşı, həm də vətənpərvər, mütərəqqi ideyaları təsdiq və təbliğ edən, geniş ictimai fəaliyyətlə məşğul olan, yüksək istedad sahibi idi.

Həyat və yaradıcılığı. Üzeyir Əbdül Hüseyn oğlu Hacıbəyli 1885–ci il sentyabrın 18–də Ağcabədidə anadan olmuşdur. Atası mirzə Əbdül Hüseyn, sonralar görkəmli Azərbaycan şairəsi Xurşid Banu Natəvanın şəxsi yazarı olmuşdur. Üzeyirin dünyaya gəlməsindən sonra ailə, bəstəkarın uşaqlıq illərinin keçdiyi Şuşa şəhərinə köçür. Hələ qədimdən Şuşa Azərbaycanda poeziya, musiqi və müğənnilərin vətəni kimi, öz musiqi yaradıcılıq ənənələri ilə məşhur idi. Şuşada XVIII əsrin şairəsi Natəvan, demokrat yazıçılar Ə.Haqverdiyev, A. Vəzirov və başqaları yaşayıb yaradırdılar. Təbii ki, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bir çox həvəskar musiqi və teatr dərnəkləri məhz Şuşada fəaliyyət göstərirdi. İstedadlı müğənni, tarzənlər, kamança ifaçıları əslən Şuşadan idilər. Bütün Azərbaycanda tezliklə məşhurlaşan mahnılar Şuşada yaranırdı. Təsədüfi deyil ki, Azərbaycanda yazıçı Ə.B. Haqverdiyevin rəhbərliyi ilə həvəskar musiqili tamaşa da ilk dəfə məhz Şuşada hazırlanmışdı. Bu, M.Füzulinin «Leyli və Məcnun» poeməsindən «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» adlanan final hissəsinin özünəməxsus səhnələşdirilmiş təcəssümü idi. Yiğcam həvəskar tamaşada

Məcnunun partiyasını Cabbar Qaryağdı ifa edirdi. On üç yaşlı Üzeyir Hacıbəyli isə xorda oxuyurdu. Sonralar Ü.Hacıbəyli öz xatirələrində yazırdı ki, ilk dəfə musiqili səhnə əsəri yaratmaq fikri məhz o zamandan beynində kök salmışdı. Hacıbəylilər ailəsinin bir çox üzvlərinin musiqi istedadı vardı. Üzeyirin böyük qardaşı Zülfüqar Hacıbəyov da sonralar Azərbaycanın ilk bəstəkarlarından biri olmuşdur. Uşaqlığından xalq musiqisini eşidən Üzeyir, bu musiqini çox sevirdi. On iki yaşında o, muğamı gözəl bilir, tarda çalır. Ü.Hacıbəyli ibtidai təhsilini Şuşada ikiillik məktəbdə almışdır. 1899-cu ildə Üzeyir Gürcüstana gedir və Qori müəllimlər seminariyasına daxil olur. Qori seminariyası Zaqafqaziyada xalq maarifi sahəsində böyük rol oynamışdır. Yazıçı və görkəmli ictimai xadim Nəriman Nərimanov, dramaturq Süleyman Sani Axundov, bəstəkar Müslüm Maqomayev, aktyor-müğənni Məmməd Hənifə Terequlov və başqaları Qori seminariyasının yetişdirmələridir. Qori seminariyası ümumtəhsil məktəbləri üçün müəllimlər hazırlayırdı. Eyni zamanda, burada tələbələrə ibtidai musiqi təhsili də verilir. Seminariyada tələbələrin musiqi məşğələlərinə böyük diqqət yetirilirdi. Hər bir tələbə nəغمə dərslərinə gəlir, hər hansı bir alətdə çalmağı öyrənirdi. Bütün tələbələrin orkestr və xorda iştirakı vacib idi. Ü.Hacıbəyli skripka və baritonda çalmağı öyrənir, elementar nəzəriyyə ilə məşğul olurdu. O, seminariyanın xorunda və orkestrində böyük həvəslə iştirak edirdi. Qori seminariyasındakı təhsil illərində Ü.Hacıbəyli Motsart, Qlinka, Çaykovski, Bize, Verdinin əsərləri ilə tanış olur. Həmin əsərlər gələcək bəstəkarın qəlbində dərin iz buraxaraq, ona böyük təsir göstərir. Tətil günlərində o, tez-tez Tiflisə gedərək simfonik orkestrin konsertlərini dinləyir və xüsusilə Opera tamaşalarına böyük həvəslə baxırdı. Həmin illərdə Tiflis opera teatrı yüksək ifaçılıq mədəniyyəti və geniş repertuarı ilə seçilirdi. Bu, söz yox ki, Ü.Hacıbəyliyə böyük təsir göstərmiş, onun musiqili-səhnə janrlarına olan marağını artırmışdır. Ü.Hacıbəyli seminariyanı bitirdikdən sonra, 1904-cü ildə bir il Hadrut şəhərində, az sonra isə Bakının neft mədənləri rayonlarındakı fəhlə uşaqları üçün açılmış məktəblərdə pedaqoji fəaliyyətində başlayır. O, Bibiheybət neft qəsəbəsində uşaqların təlim-tərbiyəsində var qüvvəsi ilə çalışır. Azərbaycan dilində təhsil alan uşaqlar üçün hesab dərsliyini tərtib edir, M.V. Qoqolun «*Şinel*» povestini Azərbaycan dilinə tərcümə edir, musiqi dərnəkləri təşkil edir. Ü.Hacıbəylinin maarifçilik, publisistik fəaliyyəti də bu dövrə aiddir. O, «*Molla Nəsrəddin*» jurnalında, qəzetlərdə «*Filankəs*» imzası ilə məqalələr və felyetonları ilə çıxış edir. Zəhmətkeşlərin amansız istismarı əleyhinə yönəlmiş bu kiçik həcmli məqalə və felyetonlarda feodal-patriarxal həyatın eybəcərlikləri, cəhalət, gerilik tənqid və ifşa olunurdu. 1908-ci ildə 22 yaşlı gənc Ü.Hacıbəylinin «*Leyli və Məcnun*» operası ilk muğam operası olmaqla, Azərbaycanda, eləcə də Şərqdə opera sənətinin təməlini qoydu. Musiqi təhsilini davam etdirmək məqsədi ilə Ü.Hacıbəyli Moskvaya gedir və fərdi musiqi kurslarına daxil olur. Lakin, az sonra maddi çətinliklər səbəbindən təhsilini yarımçıq qoymaq məcburiyyətində qalır. 1913-cü ildə Ü.Hacıbəyli Peterburq Konservatoriyasına daxil olur. Peterburqda təhsil aldığı dövrdə özünün ən gözəl musiqili komediyası olan «*Arşın mal alan*» operettasını yazır. Bu əsərin librettosuda, başqa musiqili komediyalarında olduğu kimi, bəstəkarın özü tərəfindən yazılmışdır. «*Arşın mal alan*» komediyası ilk dəfə 1913-cü ilin oktyabr ayında Bakıda tamaşaya qoyulmuşdur. Bəstəkarın musiqili komediyaları arasında yumor və ictimai əhəmiyyəti baxımından «*O olmasın, bu olsun*» Operettası xüsusi yer tutur. Peterburqdan döndükdən sonra Ü.Hacıbəyli xalq rəqsləri əsasında «*Dağıstan*» və «*Azərbaycan*» əsrlərini bəstələyir. Üzeyir Hacıbəyli ilk Azərbaycan Himninin müəllifidir. Musiqisi qəhrəmani, təntənəli intonasiyalarla dolu Himn bu gürl də müstəqil Azərbaycanın dövlət rəmzidir. 1920-ci ilin aprel ayında Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulur və Ü.Hacıbəylinin gələcək yaradıcılığı bu dövrə təsadüf edir. Yeni ictimai formasıyanın ilk günlərindən Ü.Hacıbəyli ölkəsinin musiqi-ictimai həyatında fəal iştirak edir. Musiqi təhsilinin əhəmiyyətini dərk edən Ü.Hacıbəyli bu işə böyük diqqət yetirir. 1920-ci ildə o, Azərbaycan dilində təhsil alan uşaqlar üçün ilk musiqi məktəbi, musiqi texnikumunu təşkil edir. Xalq Maarif Komissarlığının musiqi bölməsinə, radioverilişlərinin musiqi şöbəsinə rəhbərlik edir. Bəstəkarın bilavasitə təşəbbüsü və dəstəyi ilə yaranmış Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, musiqi təhsili ocağı olmaqla yanaşı, həm də respublikanın musiqi həyatında bir çox yenilikləri həyata keçirən mədəni-maarif mərkəzi idi. Bola ki, Konservatoriyada ilk çoxsəsli xor təşkil olunmuşdu. Bu xorun fəaliyyəti çox da uzun sürməsə də, Konservatoriya və musiqi texnikumunda tez-tez Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarını, klassik operalarından ayrı-ayrı səhnələrinin ifasında iştirak edirdi. Konservatoriyanın tələbələri Bakıda şəhərdən kənar fəhlə rayonlarında, müəssisələrdə rəngarəng proqramlarla tez-tez çıxış edirdilər. Tezliklə Ü.Hacıbəyli rektor müavini, bir qədər sonra isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru olur və ömrünün sonuna, 1948-ci ilə kimi bu vəzifədə çalışır. 1931-ci ildə Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycanda ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri və 1936-cı ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında xor təşkil edir. Bu illərdə o, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ilə bağlı həlli vacib məsələlərə həsr olunmuş çox sayda məqalələrlə mətbuatda çıxış edir. Xalq musiqisinin öyrənilməsi sahəsində böyük elmi işlər aparır, bir

çox xalq mahnılarını notlaşdır və işləmələrini yaradır. 1927-ci ildə Uzeyir Hacıbəyli Müslüm Maqomayevlə birgə Azərbaycanda ilk xalq mahnıları toplusunu nəşr etdirir. Xalq mahnılarından ibarət bu məcmuəyə əmək mahnıları, lirik və mərasim mahnıları daxil olmuşdur. 20-ci illərdə Uzeyir Hacıbəyli «*Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları*» kitabı üzərində işə başlayır və 1945-ci ildə bu fundamental əsəri bitirir. Eyni zamanda o, öz yaradıcılıq fəaliyyətini də davam etdirir. 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində Ü.Hacıbəyli respublikada kütləvi mahnıların ilk nümunələrini yaradır. Bu mahnılar milli musiqimizə yeni mövzu və yeni mahnı üslubu kimi daxil olmuşlar. «*Komsomolçu qız*», «*Döyüşçülərin marşı*», «*Mazut*», «*Qara gözlər*» mahnıları bu qəbildəndir. Bu mahnılar janr müxtəlifliyi ilə seçilərək, uzun illər populyarlığını itirməyib. 30-cu illərin əvvəllərində bəstəkar xalq çalğı alətləri üçün iki əsər -1 saylı «*Şur*» və 2 saylı «*Çahargah*» fantaziyalarını bəstələyir. Uzeyir Hacıbəyli öz fantaziyalarında xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə fortepiano daxil etməklə, xalq çalğı alətlərinin Avropa aləti ilə uyğunluğunu sübut edir. Eyni zamanda, ilk dəfə Motsartın fortepiano sonatalarından birinin (C-dur) mövzusunda istinad edərək, yeni lad əsasında (Şur və Çahargah) bəstəkar sonatası formasını yaradır. Bununla da., musiqi sənətimizdə ümumavropa klassik musiqisinə xas irihəcmli formalarını tətbiq edilməsinin imkanlarını göstərir. Bu dövrdə Uzeyir bəy Azərbaycanda ilk ansambl əsəri olan skripka, violonçel və fortepiano üçün «*Aşıqsayağı*» triosunu (1931) yaradır. Müşayiətində aşiq musiqisinin tipik ostinat ritmik formulun bədii intonasiya quruluşu və muğam tipli melodiyadan istifadə edən Uzeyir Hacıbəyli çox aydın, bir qədər pastoral xüsusiyyətli əsər yaratmışdır. Bəstəkar 1934-cü ildə Firdovsinin 1000 illiyinə həsr edilmiş kantatayı, 1938-ci ildə isə M.F.Axundovun anadan olmasının 125 illiyi ilə əlaqədar «*Ölməz sənətkar*» kantatasını bəstələyir. 1937-cü ildə Ü.Hacıbəyli «*Koroğlu*» operasını tamamlayır. M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan opera, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan İncəsənəti Ongünlüyündə nümayiş etdirilmişdir. Moskva dinləyiciləri «*Koroğlu*» operasını böyük təntənə ilə qəbul etdilər. Ongünlük keçirildikdən sonra Uzeyir Hacıbəyli SSRİ xalq artisti fəxri ada və bir müddət sonra, 1940-cı ildə «*Koroğlu*» operası müəllifi ilə birlikdə Dövlət mükafatına layiq görülür. 1941-ci ildə başlanan Böyük Vətən müharibəsi Azərbaycan incəsənəti qarşısında yeni vəzifələr qoydu. Yaradıcılığın bütün sahələrində həyatın qəhrəmanlıq hadisələrini əks etdirən əsərlər yaratmaq vaxtı idi. Müharibə illərində Ü.Hacıbəyli çox gərgin və fəal yaradıcılıqla məşğul olur. O, xalqımızın faşist işğalçılarına qarşı mübarizəsini əks etdirən qəhrəmani-vətənpərvərlik mahnıları, marşlar, «*Vətən və cəbhə*» kantatasını bəstələyir. Bu illərdə yazılmış mahnılar sırasında «*Çağırış*», «*Vətən ordusu*», «*Ananın oğluna nəsihəti*», «*Döyüşçülər marşı*», «*Şəfqət bacısı*», «*Yaxşı yol*», «*Yaralı döyüşçünün hekayəti*» mahnılarını göstərmək olar. Solist xor və simfonik orkestr üçün «*Vətən və cəbhə*» kantatası müharibə illərində Ü.Hacıbəylinin yaratdığı ən iri həcmli əsərdir. Həmin illərdə yazılmış orkestr üçün «*Cəngi*», bəstəkarın yaradıcılığının mərdlik, vətənpərvərlik ruhunu əks etdirdi. Öncədən xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnən «*Cəngi*», bir-qədər sonra fortepiano üçün işlənmişdir. Bəstəkarın marş-rəqs tərzində yazılmış «*Cəngi*»sindən sonra respublika bəstəkarları bu qəbildən olan bir-sıra əsərlər yaradırlar. 1941-ci ildə Azərbaycan ictimaiyyəti dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 800 illiyini qeyd etməyə hazırlaşdı. Uzeyir Hacıbəyli yubileyə əlaqədar Nizami Gəncəvinin sözlərinə iki romans-qəzəl yazır. «*Sənsiz*» və «*Səvgili canan*». Bu romansların yaranması ilə Azərbaycanda yeni romans növü meydana gəlir. Ü.Hacıbəylinin romansları bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının bu janra müraciət etməsinə zəmin yaradır. Qəzəl - lirik məzmunlu Şərq poeziyası növüdür. Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan musiqisində yaratdığı vokal qəzəli, özündə romans, mahnı və muğamın inkişaf məntiqinin əsas xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. 1944-cü ildə Tiflis şəhərində keçirilən üç Zaqafqaziya respublikalarının Ongünlüyü Azərbaycanın musiqi həyatında mühüm hadisə oldu. Ongünlüyün təşkilatçılarından və bədii rəhbərlərindən biri Ü.Hacıbəyli idi. Tiflisdə keçirilən Ongünlükdən sonra Bakıda keçən təkrar konsertlərdə digər əsərlərlə yanaşı, o zaman hələ gənc bəstəkarlar olan Q-Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyovun ilk simfoniyları, F.Əmirovun poeması, Niyazinin iki simfonik lövhəsi səsləndi.

Müharibənin qurtarması şərəfinə Ü.Hacıbəyli «*Qələbə Himni*» vokal-simfonik əsərini, 1946-cı ildə isə Azərbaycan SSRİ-nin Dövlət Himnini yazır. Ömrünün son illərində bəstəkar müasir mövzuda Opera üzərində çalışır. Lakin operanı tamamlamaq ona nəsib olmur. Bu operadan yalnız Firuzənin bir ariyası məlumdur. Uzeyir Hacıbəyli 1948-ci il noyabrın 23-də ağır xəstəlikdən sonra vəfat etmişdir. Bu böyük sənətkarın xatirəsini əbədləşdirmək məqsədi ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, Dövlət simfonik orkestrinə, Ağdam musiqi məktəbinə, Bakı şəhərinin küçələrindən birinə U.Hacıbəylinin adı verilmişdir.

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №2

Mövzu: №2: Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operaları.



Plan:

1. *Leyli və Məcnun operasının ideya məzmunu*
2. *“Koroğlu” operasının ideya məzmunu*
3. *Musiqi materialını dinləmək.*

1908-ci il yanvarın 25(12)–də Bakı Dram teatrının səhnəsində Ü.Hacıbəylinin ilk operası olan «*Leyli və Məcnun*» tamaşaya qoyuldu. Bu opera bütün Şərqdə ilk opera olmaqla yanaşı, Azərbaycan milli operasının təməlini qoydu. Əsərin süjetini Ü.Hacıbəylinin hələ operanı yazmamışdan öncə tanış olduğu Leyli və Məcnunun faciəli məhəbbətini vəsf edən dahi şair Məhəmməd Füzulinin eyniadlı poeması təşkil edir. Bəstəkarın özü bu haqda belə yazırdı: «Mən orera üzərində 1907–ci ildən işləməyə başlamışam. Bu ideya mənim fikrimdə xeyli əvvəl, təxminən 1897-1898–ci illərdə, on üç yaşlı uşaq ikən doğma şəhərim Şuşada, həvəskar aktyorların ifasında «*Məcnun Leylinin məzarı üstündə*» səhnə sinin tamaşasından sonra yaranmışdı. Həmin səhnə mənə *O qədər təsir etdi ki, bir neçə ildən sonra Bakıya gəlib operaya bənzər bir şey yazmaq qərarına gəldim*». Füzuli poemasının mətninə müraciət edən bəstəkar, emanın romantik ruhunu, lirik məzmununu musiqi formasında ifadə etmək üçün, qəhrəmanların obrazlarını açaraq ənənəvi ariyaların, ariozoların əvəzinə xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan istifadə edir. Operanın musiqisində muğamlar sadə opera formaları ilə növbələşir. Ü.Hacıbəyli «*Leyli və Məcnun*» operasının üzərindəki işi haqqında belə yazırdı: «...*Mən xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum. Mənim əsas vəzifəm yalnız Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi*». «*Leyli və Məcnun*» operasının premyerası Avropa ölkələrində geniş yayılmış musiqi incəsənəti məcrasında, lakin özünəməxsus cizgilərlə seçilən yeni həyatın başlanğıcı demək idi. Xalq bu yeni janrı böyük coşğunluqla qəbul etdi. Sonralar Üzeyir Hacıbəylinin xatırladığı kimi, «*Leyli və Məcnun*» tamaşasının ərsəyə gəldiyi zaman Azərbaycan tamaşaçısı artıq milli musiqili səhnə əsərini, musiqili teatrı qəbul etmək üçün hazır idi. Uzun müddət dövrü mətbuatda müxtəlif formalarda, opera iştirakçılarının, tamaşaçıların rəylərində, resenziyalarında ilk operanın müzakirəsi aparılırdı. Məcnun rolunun ilk və uzun müddət əvəzsiz ifaçısı olan müğənni, dram aktyoru, sonra isə opera teatrının artisti Hüseynqulu Sarabski (Rzayev) «*Leyli və Məcnun*» operasının premyerası haqqında maraqlı xatirələri ilə öz kitabında belə bölüşür: «Operanın premyerası keçiriləcək Tağıyev teatrı səhərdən böyük insan axını ilə əhatə olunmuşdu. Aktyorlar teatrın binasına daxil olmaqda çətinlik çəkirdilər». Bu hadisə təkcə baxılırları deyil, Tiflis, Gəncə, Həştərxan, Nuxa, Şamaxı əhlinin də böyük marağına səbəb olmuşdu. Hamı bu yeni musiqili səhnə əsərinə baxmaq arzusunda idi. İlk Azərbaycan operası, onun böyük uğurundan «*Kaspi*», «*Bakı*», «*İqbal*» qəzetlərinin səhifələrində çox sayda yazılar verilir. İki gəncin Qeys və Leylinin nakam məhəbbətindən bəhs edən M.Füzuli poemasının motivlərindən istifadə edən Ü.Hacıbəyli bu məhəbbət, sadıqlıq, sədaqət ideyalarını daha da qabarıq şəkildə təcəssüm etdirmişdir, Operanın məzmunu beş pərdə, altı şəkildə təqdim edilmişdir. Opera iki mövzu üzərində qurulmuş Müqəddimə ilə başlayır. Onlardan birincisi — marşvari xüsusiyyətlidir, ərəb qəbilələrindən birinin başçısı Nofəlın obrazı ilə bağlıdır. Müqəddimə proloqla «*Şəbi-hicran*» xoru ilə əvəz olunur. 'Bu, bir növ, operada baş verəcək faciəvi psixoloji hazırlıqdır. «*Şəbi-hicran*» xoru eyni zamanda Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında ilk çoxsəsliliyin nümunəsidir. Birinci pərdə - faciənin başlanğıcıdır. Bəni Əmir qəbiləsinin oğlu Qeys və qonşu qəbilə başçısının qızı Leyli ilə bir məktəbdə oxuyur. Onlar bir–birini sevir. Lakin, valideynləri onları ayırır: Qeysi atasının məhəbbətinə görə istehza ilə Məcnun («*divanə*», «*dəli*») deyib çağırırlar. İkinci pərdə - Leylinin evi. Buraya Qeysin elçiləri gəlir. Leylinin atası gələn elçilərə rədd cavabı verir və Leylini zorla sevmədiyi dövlətli gəncə, İbn Səlama ərə verir. Üçüncü pərdə – Dərd əlindən insanlardan səhraya qaçan Məcnunun gözünün önünə sevgilisinin xəyalı gəlir. Səhnə arxasında qızların xoru səslənir. Xorun oxuduğu «*Bu gələn yara bənzər*» mahnısının sözləri və melodiyası xalqa məxsusdur. Öz qoşunu ilə səyahətə çıxan alicənab Nofəlın obrazını marş xüsusiyyətlili Heyratı səciyyələndirir. Hadisədən agah olan Nofəl Məcnuna kömək etmək qərarına gəlir. Leylinin atasının tərəfdarları ilə döyüşdə qalib gələn Nofəl ona qızını Məcnuna ərə verməyi təklif edir. Lakin Leylinin atası qızını İbn Səlama verdiyini deyir. Dördüncü pərdə – Leyli ilə İbn Səlamın toyu. Beşinci pərdə – iki şəkildən ibarətdir. Birinci şəkildə İbn Səlamın evi. Leyli xəstədir. Məcnuna olan sevgisi onu çox üzür. İkinci şəkil – Məzarlıq. Məcnun öz yaxınları ilə gəlir. Sevgilisinin qəbrini tapan Məcnun onun üstündə can verir. Operanın sonunda səslənən xor Leyli ilə Məcnunun faciəli məhəbbətini tərənnüm edir. İlk növbədə Ü.Hacıbəylinin operasının mövcud ümumavropa operalarından qeyri–adiliyini qeyd etmək lazımdır. Operada səslənən əsas musiqi

materialı qəhrəmanların ənənəvi ariya və ariozalarını əvəz edən muğamlardır. Müəllif musiqisi yalnız folklor materialının işlənməsi, yaxud da özəl bəstələridir. Ənənəvi muğam improvizasiya materialı nota salınmamışdır. Not yazısı yalnız müəllif musiqisinə aiddir. «*Leyli və Məcnun*» dramaturji inkişaf sistemində bütün opera formalının yerini müəyyənləşdirdi. Son ifadələrin əsas vurğularını xanəndə müğənni deyil, məhz bəstəkarın özü nəzərdə tutur və konkret səhnə hadisələrinə uyğun bu və ya digər muğamı seçir, beləliklə də muğam ifasının rejissurasını həyata keçirir. Bəstəkarın muğama müraciət etməsi təsadüfi deyil. Muğam xalqın dünya görüşünün, dünya duyumunun ifadəsi, onun estetikasının mahiyyəti və psixologiyasının ən yüksək ifadəsidir. Ü.Hacıbəyli operam yaradarkən musiqi ilə ali poeziyanın vəhdətinə məhz muğam janrı vasitəsi ilə nail olur. Qeyd etmək lazımdır ki, muğam geniş bədii diapazon, ifadəlilik spektoruna malikdir. Buradan da, onun musiqi dramaturgiyasının, bədii-intonasiya inkişafının bütün xüsusiyyətləri irəli gəlir. İlk növbədə, bu, Füzuli poemasının ideya-fəlsəfi məzmunu üçün səciyyəvi olan rəvayətililiklə emosional gərginliyin xüsusi sintezidir. Bu da poemamın bədii strukturu təcəssümündə ən adekvat forma kimi qəbul olunur. «*Leyli və Məcnun*» Operasının nəzərə çarpan cəhətlərindən biri də partituranın olmaması idi. İlk tamaşalarda onu «*direksiyon*», yəni ayrı-ayrı nömrələrin, epizodların sıralanmasını təmin edən ssenari əvəz edirdi. Operada Məcnun partiyasının, ilk tamaşadan sonra da daimi ifaçısı həvəskar dram truppasının aktyoru Hüseynqulu Sarabski olmuşdur. Ü.Hacıbəyli onun Azərbaycan Operasının təşəkkülü və inkişafında böyük xidmətlərini xüsusilə qeyd etmişdi. «*Leyli və Məcnun*» operasının tamaşasından sonra Sarabskinin yaradıcılıq tərəcəsiylə yeni səhifə açıldı. H. Sarabski «*Leyli və Məcnun*»-dan sonra Ü.Hacıbəyli, Z. Hacıbəyov, M.Maqomayevin muğam Operalarında bütün əsas rolların ifaçısı oldu. Leylinin partiyasını, uzun sürən axtarışlardan sonra, aşpaz şagirdi Əbdürrəhman Fərəcov ifa edirdi. Çətinlik onda idi ki, bu rol ifa edən müğənni cavan, muğam oxumağı bacarmalı, bığlarını qırılmalı və qadın paltarını geyməli idi. Sonrakı tamaşalardan Ə.Fərəcov imtina edir. Vəziyyəti onun qohumu olan realni məktəbin tələbəsi Əhməd Bədəlbəyov (Ağdamski) yoluna qoyur. O, bu rolun 1920-ci ilə kimi ifaçısı olmuşdur. 1919-cu ildən Leyli rolunu H.A.Hacıbəyov və N.Məmmədov; Leylinin atası – Kəngərli (İmran Qasimov), Məcnunun atası – Mirzə Muxtar Məmmədov; Nofəl-Hənifə Terequlov (sonradan operanın xormeystri); İbn Səlam rolunu Kazimov, İsmayilov ifa etmişlər. Bütün sonrakı tamaşalarda olduğu kimi, rejissor Hüseyn Ərəblinski, suflyor Əli Abbas Rzayev, premyeranın dirijoru yazıçı-dramaturq Əbdürrəhim-bəy Haqverdiyev olmuşlar. İlk tamaşada orkestrdə skripka çalan Ü.Hacıbəyli, ikinci tamaşanın dirijoru oldu. Bir neçə dəfə dirijor pultunun arxasında Ə.Haqverdiyev kimi musiqini çox sevən Nəcəf bəy Vəzirov durdu. İlk tamaşalarda xor və orkestr çox sadə idi. Orkestr bir neçə skripka, fleyta, violonçel və 2 tar ifaçısından ibarət idi (sonralar orkestrin tərkibi kəndə genişlənməyə başladı). Xorda Ü.Hacıbəylinin seminariya dostları, müəllimlər, jurnalistlər, həkimlər, eləcə də adi musiqisevərlər, gimnaziyaçı tələbələr oxuyurdu. Xor ifaçıları arasında sonralar teatr sənətinin fəal xadimlərindən olan Əli Terequlov, Ağa Əli Qasimov, Fərhad Ağazadə, Məmməd Əli Qayıbov iştirak edirdilər. Bütün bunlara baxmayaraq, bu, əsl teatr idi. İlk operaların mühüm əhəmiyyəti təkcə yeni janrın yaranması deyil, eyni zamanda, Şərqdə yeni tipli vokal ifaçılıq məktəbinin bərqərar olması demək idi. «*Leyli və Məcnun*» Operasının ilk istedadlı ifaçıları əslində milli opera məktəbinin təməlini qoydular. Operanı dəyərləndirərkən, biz, sözsüz ki, onun qeyri adiliyini qeyd etməliyik. Bir çox ölkələrin bəstəkarları ilk dəfə bu janra müraciət edərkən, artıq mövcud nümunələrə istinad etmiş, sadəcə mürəkkəb prinsipinə əsaslanmışlar. Bu operalarda adətən mahnı və rəqslərdən geniş istifadə olunurdu. Operanın əsası kimi M.Füzulinin poemasını götürmüş Ü.Hacıbəyli dünyada analoqu olmayan bir əsər yaratmışdır. Dahi sənətkara xas olan təvazökarlıqla o, həmişə öz operasının musiqi yaradıcılığında ilk addımlar kimi dəyərləndirirdi. Bununla belə, musiqi teatrının keçmişinə və Azərbaycanda opera janrının inkişaf tarixinə bu günün prizmasından nəzər yetirsək, artıq bir-neçə onilliklər mövcud olan, «*Leyli və Məcnun*»-un yalnız opera janrının təşəkkülünün ilk təcrübəsi kimi qəbul olunan nəzər nöqtəsinə yenidən yanaşmağa bizə əsas verir. Öncədən «*Leyli və Məcnun*»-u bu baxımdan dəyərləndirən müəlliflər, dünya opera klassikası nöqtəyi nəzərindən, bütün komponentləri ilə ümumavropa tipli janrın mövcud, qanunauyğun təcrübəsinə istinad edirdilər. Lakin bizim fikrimizcə ilk milli Operaya daha düzgün qiymət verilməlidir. Keyfiyyətcə yeni opera olan «*Leyli və Məcnun*»-un ənənələri həm bəstəkarın, həm də onun davamçılarının yaradıcılıqlarında davam etdirilmişdir. Bu opera onların istinad etdikləri mənbə olmuşdur. Məsələn, Ş.Axundovanın «*Gəlin qayası*», C.Cahangirovun «*Xanəndənin taleyi*» operaları. «*Koroğlu*» operasının ümumavropa tipli opera kimi dəyərləndirdiyimiz halda fikrimizcə, «*Leyli və Məcnun*» Azərbaycan operasının daha bir qolu kimi, spesifik milli (muğam) operası kimi qəbul etmək daha doğru olardı. Uzun illər «*Leyli və Məcnun*» muğam operası kimi səslənirdisə, bu gün bu müddəə sual doğura bilər, çünki muğamla yanaşı, operanın ifadəliyində, onun musiqili səhnə dramaturgiyasında mahnının da rolu az olmamışdır. Ü.Hacıbəylinin ilk əsərinin yalnız muğam

operası kimi dəyərləndirilməsi, onun musiqi tariximizdə yerinə yetirdiyi real mədəni vəzifəsi ilə ziddiyət təşkil edir. İki tip xalq və bəstəkar, şərq və Avropa təfəkkürünün qarşılaşması artıq «*Leyli və Məcnun*» operasında baş verir. Beləliklə, bu fenomenin varlığını inkar etmək olmaz, çünki məhz bu faktın mövcudluğu muğam improvizasiyasının funksional-ifadəli roluna aydınlıq gətirir. Lakin operada tarixi dərin konkret forması kimi muğam improvizasiyası artıq çoxdan formalaşmış lirik janrlı mahnı-rəqs folklorunda müəyyən qədər əhəmiyyət kəsb edirdi. Belə ki, folklorun iri həcmli forma çərçivəsinə daxil edilməsi sayəsində Üzeyir bəyin istinad etdiyi tipləşdirmə səviyyəsinin və intonasiya laylarının ümumiləşdirilməsinin artması həyata keçirilir. Deyilənlər, bizə “Hacıbəylinin operasının ağırlaşdırılmış dinamik tonusunun lirik-epik təbiəti ilə tam uyğun olan muğam-mahnı operası kimi səciyyələndirməsinə bizə imkan verir. Operanın epik planı ilə onun ssenari və musiqi dramaturgiyasının bir çox xüsusiyyətləri bağlıdır. Bunlardan rəvayətlik və sujetin inkişafının müəyyən rəvanlığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. “*Leyli və Məcnun*”dan sonra bəstəkar «*Şeyx Sənan*» (1909), «*Rüstəm və Söhrab*» (1910), «*Şah Abbas və Xurşid Banu*» (1911), «*Əsli və Kərəm*» (1912), «*Harun və Leyla*» (1914) (tamaşaya qoyulmayıb) operalarını yazmışdır. Ü.Hacıbəylinin bu operalarında məhəbbət, sədaqət, əmək, xeyirxahlıq, ədalət, cəsarət tərənnüm olunur. Elə həmin illərdə Ü.Hacıbəyli musiqili komediyalar: 1909-cu ildə «*Ər və arvad*», 1910-cu ildə isə «*O olmasın, bu olsun*» operetalarını yazır. Bir müddət sonra, Peterburqdan döndükdə, 1914-cü ildə “*Arşın mal alan*” musiqili komediyasını yazır. Bu musiqili komediyalarda bəstəkar həyatın eybəcərliklərini tənqid edir, fanatizm, cəhalət məsxərəyə qoyur, qadının əsarətdən azad edilməsi uğrunda mübarizə aparır. Ü.Hacıbəylinin, eyniadlı sujet əsasında yazılmış, «*Əsli Kərəm*» operası geniş populyarlıq qazanmışdır. Bəstəkarın ikinci Operası “*Şeyx Sənan*”da olduğu kimi, bu operada da beynəlmilçilik ideyaları təcəssüm olunmuşdur. Operanın qəhrəmanı şahzadə Kərəm xristian qızı Əslini sevir. Lakin atası onların evlənməsinə etiraz edir. Əvvəlki operada olduğu kimi, burada da dini fanatizm qəhrəmanların faciəsinə gətirib çıxarır. Operanın librettosunun əsasını geniş yayılmış dastanın variantlarından biri təşkil edir. Ü.Hacıbəyli Kərəm obrazında onun aşiq sənətinin, eşq nəğməkarının səciyyəvi xüsusiyyətlərini ön plana çəkir. «*Əsli və Kərəm*» operası muğamlarla yanaşı aşiq musiqisindən istifadə edilməsi baxımından diqqətəlayiqdir. Operada qəhrəmanın, Kərəmin obrazı leytmotiv funksiyası daşıyan aşiq melodiyası “*Kərəmi*” ilə bağlıdır. Operanın, məşhur nömrələrindən olan, ikinci pərdədən «*Axşam oldu*» xoru sanki faciənin başlanğıcını emosional cəhətdən hazırlayır.

“Koroğlu” operası.1937-ci il aprelin 30-da tamaşaya qoyulmuş Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”operası Azərbaycan mədəniyyəti tarixində baş verən mühüm bədii hadisələrdən biridir. Azərbaycan opera sənətinin inkişafında əsas həlledici məqam almaqla yanaşı, «Koroğlu» M.Maqomayevin «*Nərgiz*» operasından tutmuş, klassik Opera yazısı prinsipli, geniş miqyaslı, iri kompozisiyalara kimi keçən uzun yaradıcılıq yolunun yekunu oldu. Məhz bu dövrdən Qərb musiqi ənənələrinin milli xalq musiqisi ilə üzvi vəhdəti Azərbaycan musiqi sənətinin əsasına çevrilir. «Koroğlu» Azərbaycan opera sənəti qarşısında duran ən başlıca vəzifələrdən birini klassik Opera formalının dərinədən mənimsənilməsi və onların milli səhnədə novatorcasına özünəməxsus tərzdə təqdim edilməsi vəzifəsini həyata keçirdi. «Koroğlu»da Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin ənənəvi intonasiya quruluşunun, kompozisiya, ifadə vasitə və üsullarının, klassik opera formasının intonasiya kompleksi və kütləvi mahnıların intonasiya quruluşunun üzvi nisbətində nail olmuşdur. Bu da Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün böyük əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, operanın Azərbaycan incəsənətinin şah əsəri kimi tanınmasına zəmin yaratmışdır. Respublika. mın bir çox bəstəkarlarının yaradıcılığında Azərbaycan incəsənətinin qızıl fonduna daxil edilmiş bu əsərin ənənələri öz əksini tapmışdır. Azadlıq uğrunda mübarizə aparən xalq qəhrəmanı haqqında epik rəvayəti operanın sujet xəttinə daxil edən Ü.Hacıbəyli, dastanın qəhrəmanlarının xalq kütlələri ilə qırılmaz əlaqəsini göstərərək, dahiyənə əsər yaratmışdır. Özündə epik, qəhrəmani-vətənpərvərlik, dramatik opera xüsusiyyətlərini lirik və janr cizgiləri ilə ehtiva edən «Koroğlu», azadlıqsevər xalqın mübarizəsini əks etdirən qeyri-adi, monumental tablo kimi təqdim olunur. Öz xalqının qəhrəman keçmişinə müraciət olunması, «keçmiş bu gündə», «müasirliyi tarixdə» təqdim edilməsinə, xalqın həyatında dramatik kolliziyaları, dövrün əhəmiyyətli konfliktlərinin təcəssümü ötən əsrin 30-cu illərində bir tendensiya şəklini almışdı. Operanın məzmununun əsasını, XVI-XVII əsrlərdə xalq hərəkətinə rəhbərlik edən kor mehtərin oğlu Rövşən («Koroğlu» kimi məşhur olan) haqqında aşiq rəvayətləri təşkil edir. Koroğlu, onun atı Qirat, silahdaşları, sevgilisi Nigar haqqında xalq bir sıra epik rəvayətlər yaratmışdır. “Koroğlu”nun əsas ideya məzmununu təşkil edən xalqın mübarizəsi, Koroğlunun başçılığı ilə xalq kütlələrinin feodalları konflikti Operanın dramaturgiyasında öz əksini tapmışdır: Operanın librettosu Məmməd Səid Ordubadinindir.

Birinci pərdə .Həsən xanın malikanəsi. Ağır zəhmət, böyük ehtiyac əlindən acı-acı şikayətlənən kəndlilər körpünün yanında işləyirlər. Başlanan təlaş və həyəcan Həsən xanın, yaxınlaşdığını xəbər

verir. Həsən xan silahlı nöqərlərinin müşayiəti ilə gəlir. Onun qonağı Ehsan paşa yanındadır. Həsən xan paşaya öz ilxısından at bağışlamaq fikrindədir. Lakin ona xəbər verirlər ki, mehtər Alı (Rövşənin atası) ilxını otlağa qovmuş, yalnız iki aygırı saxlamışdır. Xan qəzəblənir. Əmr edir ki, mehtərin gözlərini çıxartsınlar. Kəndlilərin və Alının yalvarışları heç bir nəticə vermir. Alını aparırlar. Xan öz nöqərləri ilə gedir. Rövşənin sevgilisi Nigar gəlir. Dəhşətli xəbəri eşidən Nigar baş vermiş fəlakəti Rövşənə bildirmək üçün onu gözləyir. Atasının fəlakəti gəncin qəlbini ağır yaralıyır, bundan sonra o, “Koroğlu” deyə çağırılır. Rövşənin qəlbə zalımlara qarşı qəzəb və nifrətlə doludur. O, xalqı zülmkarlara qarşı mübarizəyə çağırır. Koroğlu Nigardan xahiş edir ki, qalsın və ona xanın niyyətini bildirsin. Kəndlilər Koroğlu ilə birlikdə mübarizəyə hazırlaşmaq üçün dağlara çəkilirlər.

İkinci pərdə. Həsən xanın sarayında keyf məclisi; Onun yaxınları, qonaqları yığılmışlar. Saray qızlarının rəqsi qonaqları əyləndirir. Əyanlar, gələn xanlar, bəylər Koroğlunun başçılığı altında üsyana qalxmış kəndlilərə qarşı birgə mübarizə aparmaq üçün ittifaq bağlayırlar. İçəri girən tacirlər, vergi yığanlar, məmurlar üsyancıları divan tutulmasını dəstəkləyirlər. Təlxək məsləhət görür ki, Koroğlunun sevimli atını Qıratı oğurlasınlar və beləliklə, onu aldadıb tələyə salsınlar. Həmzə bəy bu planı yerinə yetirməyi öz boynuna götürür, lakin bunun müqabilində o, gözəl Nigarı tələb edir. Xan bu müqafatı ona vəd edir. Xanın niyyətini və Koroğlunu gözləyən təhlükəni eşidən Nigar, ona kömək etmək qərarına gəlir. Koroğlunun doğma qardaşı Eyvazı göndərir ki, xanm və Həmzə bəyin niyyətinə ona çatdırsın.

Üçüncü pərdə.Səhnədə dağlarda yerləşən Çənlibel qalası görünür. Üsyən edən kəndlilər, Koroğlunun silahdaşları buraya toplaşmışlar. Onlar azadlıq uğrunda mübarizəyə başçılıq edən Koroğlunun igidliyini tərifləyirlər. Səfərdən qayıdan Koroğlu, özü ilə yeni qoşun dəstələri gətirir. O, azadlıq uğrunda mübarizədə bütün məzlumları birləşməyə çağırır. Kəndlilərin təntənəsi böyük mahnı və rəqs səhnəsinə çevrilir. Bu zaman dilənçi paltar geymiş Həmzə bəy gəlir. O, xan tərəfindən təqib olduğundan şikayətlənir və Koroğludan kömək diləyir. Üsyancılar qonağın pis niyyətdə olduğundan şübhələnirlər. Lakin Koroğlunun Həmzə bəyə rəhmi gəlir və ona öz atına baxmasını tapşırır. Axşam olur. Yavaş-yavaş hamı dağılır. Tufan qopmasından və qaranlıq düşməsindən istifadə edən Həmzə bəy Qıratı qaçırır.

Dördüncü pərdə Həsən xanın sarayı. Rəqqasələr və xanəndələr xanın əyanları və qonaqları əyləndirirlər. Aşıq paltar geymiş Koroğlu daxil olur. O, aşıq mahnılarını oxuyur. Həsən xan əmr edir ki, Qıratı gətirsinlər. Bu zaman içəri girən Həmzə bəy Koroğlunu tanıyır və bunu ətrafdakılara xəbər verir. Koroğlunu tuturlar. Hamı sevinir. Nöqərlər döyülmüş Eyvazı gətirirlər. Nigar etiraf edir ki, Həmzə bəyin niyyətini Koroğluya xəbər vermək üçün qardaşını onun yanına, qalaya o göndərmişdir. Həmzə bəy Nigarı öldürmək istəyir. Lakin Koroğlu qandallarını qıraraq, Həmzə bəyi öldürür. O, qarışıqlıqdan istifadə edərək, Qırata minib qaçır. Xan Nigarın, Eyvazın və onlara kömək edən nöqərlər Poladın camaat qarşısında edam olunması əmrini verir.

Beşinci pərdə. Carçılar xalqı meydana çağırırlar. Orada Nigar, Eyvaz və Polad edam olunacaqlar. Xalq xana onların rəhm edilməsini yalvarır. Xalqın yalvarışı Həsən xana təsir etmir. Xanm qəddarlığını görəndə xalq nifrət ifadə edən sözlərini cəsarətlə hökmdarın üzünə deyir. Həsən xan qəzəb içindədir. Nigarı edam kürsüsünə gətirirlər. Bu zaman üsyancılar Koroğlunun başçılığı altında meydana girirlər. Xanın qoşunları qaçmaqla canlarını qurtarırlar. Meydan sevinib şadlanan azad insanlarla dolur. Hamı qəhrəman Koroğlunu alqışlayır. Koroğlu xalqı ilə birlikdə Vətəni mədh edir. Opera mərdlik, qəhrəmanlıq ifadə edən geniş xor və rəqs səhnəsi ilə bitir. Operanın birinci pərdəsi kəndlilərin feodal hakimiyyətlə amansız mübarizəsini təsvir edir. Bu iki qüvvənin qarşıdurması dördüncü pərdədə, «Koroğlunun Həsən xanla toqquşması səhnəsində kulminasiya nöqtəsinə çataraq, finalda tamamlanır. Epik əzəmətlik, dramatik aktivliyin həssas lirizm və janr dolğunluğu ilə üzvi uyğunluğu, əsərə son dərəcə geniş miqyaslılıq verir. Operada möhtəşəm qəhrəmanlıq mövzusu əzəmətlə səslənərək azadlıqsevər xalqın, feodallarla kəskin, qabarıq ifadəli konflikti, dramatik, gərgin, geniş kütləvi səhnələrdə açılır. Pərdədən pərdəyə, səhnədən səhnəyə xalqın çoxcəhətli obrazı inkişaf etdirilir. Operada monumental kütləvi səhnələrdəki xalq obrazının son dərəcə dəqiqliklə təsviri mühüm rol oynayır. Bu baxımdan «Çənlibel» xoru parlaq novatorluğu ilə seçilir. «Koroğlu» operasını xalq qəhrəmanının epopeyası kimi də adlandırmaq olar. «Koroğlu» operasında xalq-azadlıq hərəkatının Ü.Hacıbəylinin diqqət mərkəzində olduğundan, operada xor və rəqs səhnələri görkəmli yer tutur. Dəqiq işlənmiş səhnələr xalq obrazını hərtərəfli açır. Hər bir dolğun, monolit obraz operanın müvafiq səhnəsini səciyyələndirir. Birinci pərdədəki məzlum, narazı xalq, üçüncü pərdədə qüdrətli, əzəmətli qranit parçası kimi, beşinci pərdədə artıq cəsarətli şəkildə təqdim olunmuşdu; Xalqın psixologiyası qəhrəmanlıq mövzusunun və bütövlükdə onun milli xüsusiyyətini açıqlayır. Xalq incəsənətinin ənənələrinə sadıq olan Ü.Hacıbəyli, əksər hallarda xorları rəqslərlə birləşdirir. Bu mənada operada xorun rəqslərlə birləşmiş kütləvi xalq səhnələri təbii qəbul olunur. Üçüncü pərdədə

(«Çənlibel» qalasında), birinci pərdədə (malikanədə), ikinci və dördüncü pərdədə (Ha sənəxin sarayında) verilmiş rəqlər bu qəbildəndir. Beləliklə, bəstəkar rəqləri operanın dramaturgiyasına daxil ed; rək, onlara da bir çox başqa komponentlər kimi mühüm rol verir. Bütövlükdə xor və rəqlərin funksiyaları fərqlidir, Əgər çox da böyük olmayan xorlar bilavasitə bəlli hadisələrlə bağlıdırsa, geniş həcmli xorlar xalqın daha dərin bədii-emosional obrazını və ya onun səciyyəvi xüsusiyyətlərini ifadə edir. Bütün xalq səhnələrinin belə bədii-məzmunlu nəticəsi üçüncü pərdədən «Çənlibel» xorudur. Operanın musiqi dramaturgiyasında mühüm rol oynayan üç leytmotiv xalqın səciyyəvi ilə bağlıdır. Birinci mövzu Həsən xanın zülmündən şikayətlənən, məzlum, iztirab çəkən xalqın obrazı ilə bağlıdır. Mövzu orkestr müqəddimə sinin, ilk xanələrindən səslənərək, birinci pərdədə kəndlilərin xorunu müşayiət edir. Bu mövzu sonra dəyişərək, xor və solo partiyalarının əsasını təşkil edir. Birinci pərdədən «Qoy rədd olsun, qoy məhv olsun xanlar, bəylər, zalımlar!» xoru xalqın obrazı ilə bağlıdır. Xalqın cəsarətini ümumi şəkildə səciyyələndirən bu mövzu birinci pərdəni tamamlayır. Operanın Uverturasının əsas partiyası da qəhrəman xalqın obrazını ümumiləşmiş səciyyəvidir. Xalqın leytmotivləri xor və rəqs epizodlarının İntonasiya əsasını təşkil edərək, operada müəyyən qarşılıqlı əlaqə yaradır. Məsələn, operanın final rəqs səhnəsində «Çənlibel» xorunun, «Koroğlunun bəzi mövzuları bir-birinə qarışaraq, rəqsin dramatik əhəmiyyətini, xalqın təntənəsini ümumi şəkildə ifadə edir. Operanın qəhrəmanı Koroğlu xalqın əzab-əziyyətini təmsil edən və ümumxalq istəyinin nümunəsidir. Öz fərdiliyini qeyb etməyən Koroğlu əksər hallarda xalqla bir planda təqdim olunur, o, sanki hamın yerinə fikir çəkir və hisslər keçirir. Operada Koroğlu obrazı hərtərəfli xalq kütləsi ilə bərgə, ya da fərdi xüsusiyyətlərə istinad etməklə verilir. Onun obrazında qəhrəmanlıq və lirika üzvü surətdə uyğunlaşdırılmışdır. Ayrı-ayrı ariya, mahnıların bağlılığı, obrazın əsas xüsusiyyətlərindən biri olaraq, əksər hallarda mövzunun qarşılıqlı əlaqəsində özünü büruzə verir. Belə ki, birinci pərdədəki xalq rəqsi, mövzu etibarilə Koroğlunun birinci ariozosunu hazırlayır, birinci pərdədən final xorunun mövzusu Koroğlunun «Təngə gəldik, yox tavan» ariozosuna qarışır. Bu arizosanki xorun başlanğıc kvarta intonasiyalarından yararlanır. Üçüncü pərdədəki «And» xoru Koroğlunun partiyasının, operanın final rəqsində xalqın və Koroğlunun mövzuları üzərində qurulmuşdur. Koroğlunun partiyası tez-tez xorlara qarışır (deyilənlər operanın üçüncü pərdəsində xüsusilə aydın görünür). Koroğlu partiyasının kütləvi-xalq səhnələrinə daxil edilməsi ilə yanaşı, onun obrazı, qəhrəmanlığın epik və lirik cizgilərini təcəssüm etdirən ariyalarda, ariozo və mahnılarda açılır. Koroğlunun qəhrəmanlıq xüsusiyyətləri birinci, dördüncü pərdələrdəki ariozolarda, ikinci pərdənin əvvəlində, marşvari mövzu, «And», «Çənlibel» xorları vasitəsilə ifadə olunur. Bu Operada müəllif kütləvi mahnıların marşvari intonasiyalarından geniş istifadə edərək, onların milli-xalq intonasiya əsaslarını mərd deklamasiya xüsusiyyətli cizgilərlə üzvi surətdə birləşdirir. Xüsusilə Koroğlunun Çənlibel dağlarında üsyançılarla dialoqlu səhnəsi bu mənada çox səciyyəvidir. Koroğlu obrazının lirik səciyyəvi üçüncü pərdədə verilir. Səmimi, duyğulu, lirik melodiya qəhrəmanın hisslərinin dərinliyini açaraq, eyni zamanda, üçhissəli ariyanın orta hissəsində onun ehtiraslarını ifadə edir. Məlum olduğu kimi, Koroğlu təkcə döyüşçü, xalq qəhrəmanı, mübariz deyil, həm də tanınmış aşıqdır. Onun aşiq obrazı mahnılarda, dördüncü pərdədən mahnı ariyada açılır. Aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətləri iri həcmli ariyada qabarıq şəkildə özünü büruzə verir. Beləliklə, aşiq musiqi üslubu geniş opera formasında özünə məxsusluğunu itirməyərək təcəssümünü tapır. Ü.Hacıbəyli Koroğlunun dili ilə aşiq lirikasının bir sıra müxtəlif janrlarından istifadə edir, bununla bərabər, bəstəkar fərdi cəhətlərini də təqdim etməyə nail olur. Mahnı ariyadan sonra gələn «Qəzəlləm», Qıratın tərif, Həsən xanın sarayına gələn Koroğlunun ifa etdiyi üçüncü nömrə – Şikəstə buna misal ola bilər. Şikəstə xalq arasında geniş yayılmış lirik məhəbbəti, sədaqət hisslərini vəsf edən janrlarda tez-tez rast gəlinir. Nigarın ümumiləşdirilmiş geniş diapazonlu obrazı fədakar qəhrəmanlıqdan tutmuş zərif lirika, qəm, qüssəyə qədər hisslər aləmini əks etdirir. Birinci pərdədə verilən geniş ariya Nigar obrazını iki planda açır. Nigarı səciyyələndirən ekspozisiya xarakterli, giriş hissəsi reçitativlə başlayan bu ariya qəhrəmanın dalgın surətini əks etdirir. Burada o, Rövşənə olan məhəbbətindən və Həsən xanın zalımlığından oxuyur. Nigar obrazının qəhrəmanlıq xüsusiyyətləri dördüncü pərdədə, Həsən xana müraciətində səslənən ariozada özünü aydın büruzə verir. Təsədüfi deyil ki, məhz burada, orkestrdə xalq mövzusu səslənir. Operanın ikinci pərdəsində, Həsən xanın sarayında taleyindən şikayətlənən Nigarın ariyası kədərlə doludur. Ariyanın melodiyasının xalq ağılları ilə oxşarlığı, eləcə də digər musiqi ifadə vasitələri, Nigar obrazının xalqa yaxın olduğundan xəbər verir. Nigarın Koroğlu ilə birlikdə iştirak etdiyi birinci və beşinci pərdələrin final xorları onun reçitativinin («Giin gələcək və onların hamısını xalq mühakimə edəcək») intonasiyaları üzərində səslənir. Nigarın partiyasındakı intonasiya birliyi simfonik inkişaf edən obrazın dramatik bütövlüyünə imkan yaradır. Belə ki, Nigarın «Zalımdır Həsən xan» birinci reçitativ tərzli ariyası orkestr girişinin əsasını təşkil edir və pərdənin finalında səslənən xalqın xorunun intonasiya özəyidir. Bu reçitativ sonralar onun

partiyalarının ayrı-ayrı epizodlarında təkrar olunur. Beləliklə, əsas fikrin inkişafının davamlı ardıcılığı diqqətə çatdırılır. Operanın ikinci dərəcəli iştirakçıları Alı, Eyvaz obrazları o qədər də qabarıq şəkildə verilmir, onlar kiçik ariozo və ya dialoqlu səhnələrdə təcəssümünü tapırlar. «Nərgiz» operasından sonra və xalq düşmənlərinin obrazlarını sxematik şəkildə təsvir edən digər Azərbaycan operalarından fərqli olaraq, «Koroğlu»da feodal hakimiyyəti nümayəndələrinin və onların əhatə olduqları mühitin geniş xarakteristikası verilmişdir. Xalq qəhrəmanları kimi, onları da, yeganə intonasiya kompleksi birləşdirir pilləvari yüksələn xromatik motivlər, punktirli ritmlər, «sərt» harmonizasiya. Feodal dəstənin nümayəndələrindən Həsən xan obrazı daha qabarıq şəkildə təqdim edilmişdir. Onun birinci və ikinci pərdələrdəki hökmranlığını, qəddarlığını ifadə edən iki ariozosu bədii emosionallığı və quruluşu etibarilə oxşardır. Həsən xanın zahiri əzəməti, sərtliyi onun "mərkəzi xarakteristikasında, ikinci pərdədən ariyasında aydın ifadə olunmuşdur. Həsən xanın «böyük operaların», eləcə də sonralar xarici bəstəkarların klassik operalarının (Eskamilonun, Meffstofelin kupletləri) bir çox bu qəbildən olan ariyalardan xatırladan bu effektiv ariyasında, feodal hakimiyyətinin nümayəndələrini səciyyələndirən musiqi dilinin ritm-intonasiya cizgiləri cəmləşmişdir: sərt və sürətli temp, metroritm, ostinatlıq, orqan punktları, nitq ifadəliliyinin aydın elementləri. Bəstəkar özünəməxsus və üzvü şəkildə ariyada meyxana kimi janrı transformasiya edərək, effektiv, parlaq musiqi vasitəsilə özündənrazı feodalın surətini yaradır. Təlxəyin fərdiləşdirilmiş partiyasında məzəli-xalq mahnı janrlarının səciyyəvi ritmik intonasiyaları tamamilə basqa cür transformasiya olunmuşdur. Onlar Həsən xanla sanki bir dünyanın, saray əyanlarının fərqli tərəfləridir. Xan və hiyləgər, ağıllı, yaltaq, ikiüzlü təlxək eynidir. Onun partiyası məzəli xalq mahnılarının ritm intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Operada feodal dəstənin nümayəndələrindən Həsən bəyin partiyası qabarıq şəkildə verilmişdir. Həmzə bəy ikiüzlü, hiyləgər, paxıldır. Üçüncü pərdədəki ariozoda bəstəkar xalq rəqsi tərzli, yalvarışlı ağıllar intonasiyalı melodiyaları istifadə etmişdir. Operada feodal hakimiyyətinin qalan nümayəndələrinin partiyaları fərdiləşdirilməyib. Bu personajlar ansambl, dialoqlu epizodlarda çıxış edirlər. İkinci pərdədəki ikisəsli kanon bu qəbildəndir. Bu dəstənin ümumiləşdirilmiş səciyyəsi Həsən xanın döyüşçülərinin qorxu, həyəcan ifadə edən xorunda öz əksini tapmışdır. Operanın məzmununun, ideyasının açılmasında simfonik epizodlar böyük əhəmiyyət kəsb edir. Müqəddimədə bəstəkar üsyankar xalqı təqdim edir. Uvertüranın giriş hissəsində qəhrəman ruhlu çağırış intonasiyası (şur ladında) melodiya mövzunun əsas mənbəyini təşkil edir. Mövzu Şur muğamına xas prinsipə əsasən yüksəkdən başlayaraq, mayeyə enir (tonika). Eyni zamanda, mövzuda aşıq çağırış xüsusiyyətli havalar da öz əksini tapmışdır. Əsas partiya - girişin sərbəst variantıdır, daha dəqiq desək, giriş mövzusunun intonasiya baxımından dəyişdirilməsidir. Xalqı ümumiləşmiş şəkildə səciyyələndirən bu mövzu, artıq özünü təqdim etmək çərçivəsində intensiv surətdə inkişaf etdirilir. Köməkçi partiya Nigarın leytmotivi üzərində qurulmuşdur və qismən birinci mövzunun variantıdır. Tamamlama partiyası girişin sonuncu mövzusu üzərində qurulmuşdur və işləmənin əvvəli ilə qovuşur. Repriza bütün uvertüranın kulminasiya nöqtəsinə çevrilməklə, epikliyi qəhrəmanlığa doğru istiqamətləndirir. Üçüncü pərdənin məzmunu bu səhnədəki antraktda ümumiləşir (burada üsyan qaldırılmış xalqın leytmotivi səslənir). Üçüncü pərdənin antraktında (şur ladi), uvertüraya və bir sıra nömrələrdə olduğu kimi, dəstgah kompozisiyasının prinsipləri özünü aydın şəkildə büruzə verir. Antraktın kompozisiya quruluşu sonata formasıdır. Lakin bununla yanaşı, bütün kompozisiyasının ladintonasiya birliyi qabarıq ifadə olunmuşdur. Beləliklə, Antrakt sonata və muğam forma quruluşu prinsiplərinin klassik nümunəsidir. İlk növbədə bu sonata forması üçün səciyyəvi olan tonal diferensiyası və muğam forması üçün spesifik olan müvəqqəti tonikalar sistemindən eyni dərəcədə təbii səslənmə ilə bağlıdır. Tonal planın belə ikimənalı üslubu – sonata və muğam Ü.Hacıbəylinin sonata tipli dinamikasının parlaq nümunəsidir. Operanın uvertürası kimi üçüncü pərdənin antraktı muğam qanunzuyğunluqları ilə bağlı olan Hacıbəylinin sonata formalarının parlaq misalıdır. Buradan da, iki dəfə kulminasiyada sırf sonata və muğam– reprizanın üslub cütlüyü meydana çıxır. Reprizdə keyfiyyətə yeni obraz qabarıq şəkildə nümayiş etdirilir, bu da sonata-simfonik tənqidiyyatın muğam üstünlüyünə dəlalət edir. Beləliklə, «Koroğlu» mühüm dramaturji funksiyaları yerinə yetirən geniş simfonik lövhəli ilk Azərbaycan operasıdır. Operanın uvertürası, üçüncü pərdənin antraktı, Qıratın oğurlanma səhnəsi bu qəbildəndir. Orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətlərini (tar, zurna, balaban) daxil edən Ü.Hacıbəyli, onların klassik musiqi alətləri ilə üzvi birləşməsini əldə edir. Əsərin ümumi dramatik təmayülü kütləvi səhnələrə dinamizm verməklə, müəyyən dramaturji məna alır. Bunlara tək-cə xorlan deyil, rəqsləri də aid etmək olar. Xorların və rəqslərin dramaturji əhəmiyyətindən, onların solo epizodlarda-ariya, ariozo, rəqətiativlərlə intonasiya əlaqəsi də xəbər verir. Solo nömrələrlə xorun bağlılığı, qəhrəmanların (xüsusən, Koroğlunun) «Xalqımın taleyi» və «insan taleyi» ilə intonasiya əlaqəsini göstərən «Koroğlu» operasında dramaturji konfliktin əsasını azadlıq sevmə xalqın feodallarla mübarizəsi, Koroğlunun başçılığı ilə xalq kütlələrinin feodallarla

qarşıdurması təşkil edir. Bu bədii intonasiya sahəsi təzadlı xarakteristikalara malikdir. Operada ziddiyət ritm, melodiya, lad, kompozisiya quruluşu səviyyəsindədir. Koroğlu, Nigar və xalqın partiyaları nəzərə çarpacaq dərəcədə kütləvi mahnı intonasiyaları ilə zənginləşərək (deyilənlər xüsusilə, birinci, ikinci pərdələrdə Koroğlu və Nigarın iştirak etdikləri xorlarda müşahidə olunur), eyni zamanda, iştirakçıları bir-birindən ayıran vasitə kimi qavranılır. Operanın musiqi dilinin mühüm və çox dəyişkən xüsusiyyətlərindən biri onun Simfonikliyidir. Simfoniklik ümumxalq əhəmiyyətli böyük ideyanın ardıcıl inkişafından yaranaraq, məzmunun münəcişəli inkişafında özünü büruzə verir. Simfonikliyin daha bir əlaməti kimi mühüm dramaturji xüsusiyyətlərindən biri –nömrələnmiş quruluşlu ardıcıl inkişaf özünü göstərir. Səhnələrin, epizodların intonasiya hazırlığı prinsipi mühüm amillərdəndir: mövzunun ardıcıl inkişafına leytmotiv xarakteristikalarından geniş istifadə şərait yaradır ki, bu da öz növbəsində musiqinin tipik intonasiya komplekslərinin aramsız, inkişafını təmin edir. Məsələn, geniş inkişafa məruz qalan «qəhrəmanlıq motivləri» müəyyən qrupları təqdim edir. «Nərgiz» operası ilə müqayisədə, «Koroğlu»nun musiqi dili bədii intonasiya quruluşu cəhətdən daha yüksək səviyyədə özünü büruzə verir. «Koroğlu»da klassik milli melodik üslubunun, harmoniya, polifoniya, orkestrləşmə, xor sənət nin əsasları qoyulmuş, operada milli rəçativin problemləri həll olunmuş, ansambl formalarının mənimsənilməsi məsələlərinə toxunulmuşdur, geniş ümumiləşmiş opera ariyasının yaranması məsələsi də həll olunmuşdur. Xalq musiqisinin harmonik və polifonik əsaslarını dərinləndirən Ü.Hacıbəyli, milli ladları funksional sistemlə ustalıqla uyğunlaşdırmış, xalq musiqisinin intonasiya əsasını, ənənəvi klassik Opera melodiyası və kütləvi mahnı ənənələrini istifadə edərək, milli klassik opera melodikasını inkişaf etdirmişdir. Beləliklə, xalq musiqisinin melodik məzmunu «Koroğlu»da özünə məxsusluğunu itirməyərək, tamamilə yeni xüsusiyyətlər əldə edir. Operaya iri miqyaslı instrumental formaların daxil edilməsi Ü.Hacıbəylinin böyük nailiyyətlərindən biridir. Operanın geniş kompozisiya prinsipinə əsaslanan nömrələri, səhnələri («Çənlibel» xoru, uvertüra, antrakt və s.), özündə klassik instrumental və milli-xalq formalarının xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. Simfonik orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətlərini daxil edən Ü.Hacıbəyli, bu alətləri simfonik orkestrin, ustalıqla istifadə etdiyi, klassik tərkibi ilə üzvi ahəngliyini əldə edir. Operanı hazırlayan rəçativləri diqqəti cəlb edir. Opera təkcə prinsiplial yeniliyi ilə deyil, həm də o dövrdə milli musiqi teatrının qarşısında duran vacib problemlərin həllində mühüm tarixi əhəmiyyəti ilə dəyərlidir. «Koroğlu» operasının əhəmiyyəti onun bədii təsir gücündədir, klassik sənətin parlaq nümunələrinə xas olan yüksək emosional estetik gözəlliyindədir. Cərəyan edən hadisələrin dolğun ssenarisi, zərif intonasiya və leytmotiv əlaqələri, musiqinin simfonik ümumiləşmələri <<Koroğlu>>ya qeyri-adi ahəngdarlıq verir. Epik genişliklə gərgin münəcişələrin uyğunluğu operanın musiqi dramaturgiyasında nəzərə çarpacaq dərəcədə yüksək bədiiliyi və bütövlüyü ilə seçilir. Şəxsi və ümumxalq həyatın qırılmaz əlaqəsinin operada təsvir edilməsi realizm metodunun yüksək kamilliyini və «Koroğlu»nun Azərbaycan opera yaradıcılığının inkişafında böyük əhəmiyyətini bir daha sübut edir. Parlaq melodizm, səmimilik, emosionallıq, ürəklərə yol tapan musiqi və incə zövq bunun bariz sübutudur. Təsadüfi deyil ki, «Koroğlu»nun ənənələri respublika bəstəkarlarının yaradıcılığının bütün janrlarında davam etdirilmişdir

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №3

Mövzu: №3: Ü.Hacıbəylinin Musiqili komediyaları,vokal yaradıcılığı.

Plan:

- 1.Arşın mal alan,O olmasın bu olsun,Ər və arvad kom-n məzmunu.*
- 2."Sənsiz"və "Sevgili canan"romansları.*
- 3.Musiqi materialları*

Vokal səs ilə fortepiano üçün Nizaminin sözlərinə yazılmış «Sənsiz» (1941) və «Sevgili canan» (1943) Azərbaycanda Ü. Hacıbəylinin yaratdığı və qəzəl adlandırılan yeni tip romansdır (onun əsasını təşkil edən şeirə qəzəl deyilir) Qəzəllər poetik aləmi, məhəbbət lirikasının obrazlarını ifadə edir. Nizaminin 800 illiyinə bəstələnmiş bu romanslar Azən baycanda yeni milli janrın nümunəsidir. Hər iki romans musiqi üslubuna görə bir-birinə yaxındır. Qəzəllər yalnız Nizaminin poetik aləmini, məhəbbət lirikasını deyil, həm də bilavasitə bəstəkarın yaşantılarını da təcəssüm etdirir. Hər iki romansda coşğun, obrazlı musiqi, böyük təsir gücü ilə insan qəlbini fəth edir, «Sənsiz» romansında sevgilisindən ötrü göz yaş axıdan, onsuz həyatın mənası olmayan qüssənin dərililiyini, yüksək hisslər aləmi təsfi edilir. Bu qəzəldə yaşantıların dərinliyi, nəcib, yüksək hüzn təcəssüm etdirilir. Qəzəl bir

neçə qafiyələnmiş beytlərdən ibarətdir, «Sənsiz» sözü qəm-qüssə, tənhalıq obrazını vurğulayaraq bütün sahələri birləşdirən mövzunun əsası kimi özünəməxsus refren rolunu oynayır. Bəstəkar «Sənsiz» sözünə müxtəlif intonasiyalar verir. Qəzəl üçün səciyyəvi olan qəm, tənhalıq əhval–ruhiyyəsi bütün əsər boyunca «Sənsiz» sözlərilə yalvarış, çağırış, ümitsizlik kimi səslənir. Eyni zamanda, fortepiano müşayiətindəki Azərbaycan xalq rəqslərinə xas ritmik faktura, istinatlıq, əsərə milli xalq çalğı ansamblları üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərlə yanaşı, qəzəlin bütövlüyünü də təmin edir. «Sevgili canan» romansı məhəbbət obrazını tərənnüm edir. Qəzəldə sevgiliyə pərəstiş, heyranlıq ifadə olunur. Eyni zamanda, burada əvvəldən axıra kimi iztirab və ümid hissləri hökm sürür. Bəstəkar melodik xəttin hərəkətini muğamın inkaşafı ilə uyğunlaşdırır. «Sənsiz» romansında olduğu kimi, burada da mövzunun məğzini təşkil edən, kiçik sekunda intervalı (mi–fa) bütün qəzəl boyunca səslənir. Forteplano müşayiətindəki ardıcıl ritmik fon da obrazın açılmasında mühüm rol oynayır. Skripka, violonçel və fortepiano üçün yazılmış “Aşiq–sayağı” triosu (1931) Azərbaycan musiqisində ilk ansambllı ” nümunələrindəndir. Trioda parlaq mahnı–rəqs obrazları təcəssüm etdirilmişdir. Əsərdə aşiq musuqisi intonasiyalarından, ritmlərindən, lad-harmoniya vasitələrindən istifadə olunmuşdur.

Müşayiətində aşiq musiqisinin tipik ostinat ritmik formulun quruluşundan və muğam tipli melodiyadan istifadə edən Ü.Hacıbəyli, milli musiqimiz üçün yeni olan bu janrdə çox aydın, bir qədər pastoral xüsusiyyətli əsər yaratmışdır. Bəstəkar əsərdə aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan şur ladının intonasiyalarından istifadə etmişdir. Major və minor boyalann növbələşməsi də musiqiyə xüsusi çalarlar verir. Ənənəvi “Sonata alleqro”suna yaxın formada yazılan trioda, rondo və variasiya xüsusiyyətlərini də müşahidə etmək olar. “Aşiqsayağı” triosu 60-cı illərdə Qara Qarayev tərəfindən kamera orkestri üçün işlənmişdir. Müharibə illərində Ü.Hacıbəylinin yazdığı “Cəngi” pyesi instrumental musiqi sahəsində yeni formalı əsərdir. Xalq çalğı orkestri üçün yazılmış (sonralar fortepiano üçün əsərin iki variantı işlənib) “Cəngi” pyesində, qədim, mübariz ruhlu xalq rəqsinə bəstəkar yeni hayat verərək, bizim günlərin qəhrəmanlarının obrazını təcəssüm etdirən odlü, ehtiraslı, zəfərlərə çağırən müasir döyüş musiqisi xarakterli əsər yaratmışdır.

“Arşın mal alan” operettası

İnsanın mənəvi azadlığını, qadınların öz sevgiləri, səadət uğrunda mübarizəsini əks etdirən “Arşın mal alan” musiqili komediyasının librettosunu Ü.Hacıbəyov özü yazmışdır. Bu komediya 4 pərdədən ibarətdir. Tacir Əsgərin evini göstərən I pərdədə əsər qəhrəmanı olan Əsgər qəmli bir ariya oxuyur. Bu ariya üçün bəstəkar Fizulinin qəzəllərindən birini istifadə etmişdir. O evlənmək istəyir, lakin ürəyi istəyən bir qız tapa bilmir. Əsgərin dostu Süleyman ona məsləhət görür ki, arşın malçı sifətində gedib evləri, həyətləri gəzsin ki, bəlkə özünə layiq bir qız seçə bildi. Bu pərdə rəşqlə bitir. II pərdədə Soltan bəyin evi göstərilir. Arşın malçının səsi gəlir. Bu mahnı sonradan komediya boyu məhəbbət mövzusu kimi bir neçə dəfə səslənir. Arşın malçının başına yığılan qızlar içərisində Soltan bəyin qızı Gülçöhrə də var. Gülçöhrəni görən Əsgər ona vurulur və onlar bir-birilərinə sevgilərini açırlar. Arşın malçının əslində kim olduğunu bilməyən Gülçöhrə söz verir ki, yalnız ona ərə gedəcəkdir. “Arşın malçı” öz xalası Cahanı Gülçöhrənin yanına göndərir, lakin o, Soltan bəylə rastlaşır. Soltan bəy təklif edir ki, Cahan ona ərə getsin. Bu zaman peyda olan Əsgər xalası əvəzinə Soltan bəydən qızını ona verməyi xahiş edir. Soltan bəy onları qovur. III pərdə yenə Soltan bəyin evində vaqə olur. Nökər Vəli və Soltan bəyin qulluqçusu Telli bir-biri ilə rastlaşır. Onlar oxuduqları şən xarakterli duetdə bir-birilərini sevdiklərini söyləyirlər. Təsadüfən Soltan bəyin qardaşı qızı Asiyanı görən Süleyman ona vurulur. Lakin Asiyanın dostu Əsgərin gələcək arvadı olacağını zənn edərək öz fikrini bildirmir. IV pərdədə hadisələr tacir Əsgərin evində baş verir. Öz evindən qaçırılmış Gülçöhrə özünü öldürmək istəyir. Lakin bu vaxt tacir Əsgər görünür və hər şeyi ona başa salır. Komediya Soltan bəy və Cahanın, Asiyanın və Süleymanın, Telli və Vəlinin toyu ilə bitir.

Andante

123

amScanner ile tarandı

Andante

123

amScanner ile tarandı

Koroğlu operası

Əsas mövzu

Moderato

Köməkçi mövzu

amScanner ile tarandı

HƏSƏN XAN

Mi-na-ib - rik - la-ra şə-rab dol - du-run!

13

Mi-na-ib - rik - la-ra şə-rab dol - du-run!

Birinci pərdədən Nigarın ariyası

NIGAR

Rö - şən dir

13

amScanner ile tarandı

dün - ya da me -
 - ni ya - şa - dan, Rö - şan
 ma - ni se - vir mən
 da Rö - şa - ni

CamScanner ile tarandı

İkinci pərdədən Nigarın ariyası

NIGAR

Ha - ni o gün - la - rim, se - la - ti dən - la -
 - rim, ya - zıq Ni - gar, ya - zıq Ni - gar, bə - tün bə - har e -
 - si - ri - kan, bu ev - de san, ne sev - gi var, ne yar!

CamScanner ile tarandı

Alla marcia

QOÇALAR

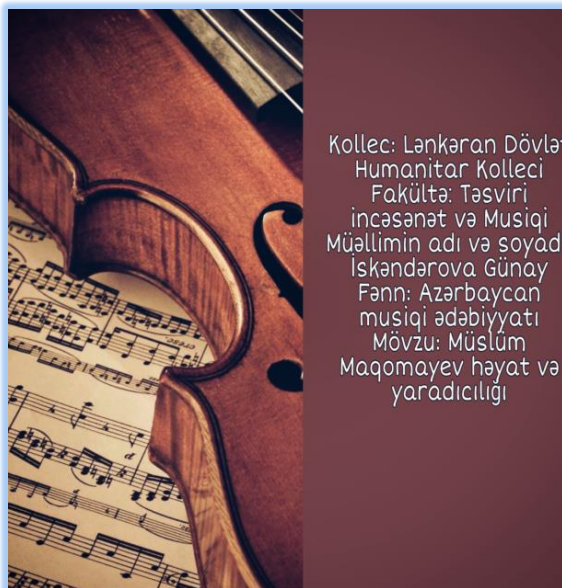
Çen - il - bel öl - kam har ye - ri mən - kam, mən - kam
 qış ke - ça bil - mez bu san - gər - la - rin Da - tən - den, qışd e - de bil - mez
 Çen - il - bel öl - kam har ye - ri mən - kam
 bu yer - la - ra heç bir düş - mən.
 mən - kam, qış ke - ça bil - mez bu san - gər - la - rin Da - tən -

CamScanner ile tarandı

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №4

Mövzu №4: Müslüm Maqomayevın həyat yolu və yaradıcılıq xüsusiyyətləri (1885-1937)



Plan:

1. Bəstəkarın yaradıcılığında yer tutan janrlar
2. Operalarının yaradıcılıq xüsusiyyətləri

Müslüm Maqomayev respublikanın musiqi incəsənətinin inkişafında böyük rol oynamış məşhur Azərbaycan bəstəkarı və görkəmli musiqi-ictimai xadimdir. XX əsrin əvvəllərində M.Maqomayev də milli opera teatrının təşəkkülü və inkişafında fəal iştirak edərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yardmcılarından biri olmuşdur. Musiqi teatrının yaradıcıları ilə birlikdə M.Maqomayev ilk operaların səciyyəvi xüsusiyyətlərini əks etdirən əsərlərini yaratmışdır. Müslüm Maqomayev iki operanın müəllifi, kütləvi mahnılar, orkestr musiqisi nümunələri, kinofilmlərə və dram əsərlərinə musiqi bəsləmiş ilk bəstəkarlardandır. Lakin onun yaradıcılığının əsas sahəsi operadır. M.Maqomayevın dirijor kimi fəaliyyəti də opera teatrı ilə bağlı olmuşdur. M.Maqomayevın «Şah İsmayıl» və «Nərgiz» operaları Azərbaycan musiqi teatrının repertuarında layiqli yer tutmuşdur. İlk Azərbaycan operalarının yekunu kimi «Şah İsmayıl» muğam operaları sırasında diqqətə layiqdir. Onun «Nərgiz» operası Azərbaycanda ümumavropa tipli ilk musiqi-səhnə əsəridir. Müslüm Maqomayevın musiqisi dərin məzmunu, ifadəliyi, səmimiliyi, emosional dolğunluğu və parlaq melodizmi ilə diqqəti cəlb edir. Məhz buna görə onun musiqisi Azərbaycan xalqının milli sərvəti olaraq geniş dinləyici kütləsinin rəğbətini qazanmışdır.

Əbdül Müslüm Maqomet oğlu Maqomayev 18 sentyabr 1885-ci ildə Qroznı şəhərində dəmirçi ailəsində anadan olmuşdur. Ailəsinin musiqiyə olan həvəsi (Müslümün atası xalq çalğı alətlərində çalırdı. Anası isə çox məlahətli səsə malik idi) gələcək bəstəkara öz təsirini göstərməyə bilməzdi.

O, ilk ibtidai təhsilini Qroznıdakı ikiillik məktəbdə almışdır. 1899-cu ildə Müslüm Maqomayev məktəbi bitirib Qori şəhərinə getmiş və Zaqafqaziya müəllimlər seminariyasına daxil olmuşdur. Qori seminariyasında gələcək bəstəkar həmyaşıdları kimi ilk musiqi təhsilini almış və sonralar bunu daha da təkmilləşdirmişdir. Seminariyada Müslüm skripka, qoboy çalmağı, vokal və musiqi nəzəriyyəsi fənlərini öyrənir. Maqomayevın ideya-estetik və bədii tərbiyəsində rus, qərbi Avropa klassiklərinin əsərləri ilə tanışlığının da böyük əhəmiyyəti olmuşdur. O, ilk dəfə məhz burada Motsart, Qlinka, Çaykovski, Bizet, Verdi, Bethoven, Qunov, Borodin və başqalarının əsərləri ilə tanış olur, tez-tez Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə, tətil günlərində Tiflisdəki opera teatrına, simfonik musiqi konsertlərinə gedir. M.Maqomayev böyük həvəslə tələbələrin qüvvəsi ilə təşkil olunmuş xorda oxuyur, orkestrdə çalırdı. Xüsusilə də onu xor və dirijorluq etdiyi orkestr cəlb edirdi. Bu illərdə o, Zaqafqaziya, xüsusən də Azərbaycan musiqisi ilə tanış olmağa başlayır. O, xalq mahnılarını toplayır və nota yazır, onları xor üçün işləyir. Seminariyada Maqomayev gələcəyin yazıçıları, Azərbaycan teatr sənətinin xadimləri ilə tanış olur. Onun Azərbaycan opera sənətinin klassiki Üzeyir Hacıbəyli ilə dostluğu da buradan başlamışdır. 1904-cü ildə seminariyanı bitirən Maqomayev təyinatla Şimali Qafqaza gedir

və bir il işlədikdən sonra Azərbaycana köçür. 1905-ci ildən 1911-ci ilə kimi Müslüm Maqomayev Lənkəranda yaşayır və orada müəllimlik edir. Bütün bu illər ərzində o, məktəbdə müəllimliklə yanaşı maarifçilik işlərinə də xüsusi diqqət yetirir. Müslüm Maqomayev burada şagirdlərinin qüvvəsi ilə xor və dram dərnəklərini təşkil edir. Dərnək üzvləri tez-tez tamaşaçılar qarşısında kiçik pyesləri səhnələşdirir, xalq mahnılarını öyrənib, oxuyurdular. 1911-ci ildə ekstern yolu ilə Tiflis müəllimlər institutunda imtahan verəndən sonra M.Maqomayev Bakıya gəlir və milli musiqili teatrın yaradılması uğrunda çalışan U. Hacıbəyli və Azərbaycan incəsənətinin digər qabaqcıl xadimlərinə qoşulur. 1913-cü ildə U.Hacıbəylinin ən yaxın silahdaşlarından biri olan M. Maqomayev orkestrdə skripka çalır opera tamaşalarına dirijorluq edir və musiqili teatrın rəhbərlərindən biri kimi, bu teatrın yaradıcılığı və təşkilatı məsələləri ilə məşğul olur. 1912-ci ildə Müslüm Maqomayev özünün ilk operası olan «Şah İsmayıl»ı yaradır. Bu opera 1919-cu il martın 7- də tamaşaya qoyulmuşdur. 1924-cü ildən M. Maqomayev opera teatrının dirijoru və bədii rəhbəri vəzifəsində çalışır. 1929-cu ildən o, Azərbaycan radio mərkəzinə rəhbərlik edir. Bu illər ərzində M. Maqomayev teatrda dirijorluq fəaliyyətini davam etdirir, yaradıcılıqla gərgin məşğul olur. 1924-25-ci illərdə, bir qədər sonra 30-cu ildə «Şah İsmayıl» operasının yeni redaksiyalarını hazırlayır. 19 -cu ildə Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə Azərbaycan xalq mahnılarının not yazısı və işləmələrindən ibarət ilk məcmuəni nəşr etdirir. 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində M. Maqomayev Azərbaycanda kütləvi mahnı janrının ilk nümunələrindən olan «Yaz», «Tarla», «Bizim kənd», «Neft» mahnılarını yaradır. Eyni zamanda, bu illərdə o, (A.Zeynallının «Fraqmentlərindən» sonra) Azərbaycan simfonik musiqisinin ilk nümunələrindən olan kiçik orkestr əsərlərini də yaradır: «Azərbaycan çöllərində», «Ceyran» rapsodiyaları, «Pişdaraməti-çahargah», «Dərviş» fantaziyaları, «Turan», «Əsgərani» “Ləzginka”, rəqsləri “Zəngi Şüştər” «Təsnifi-Şur», «Şəlalə», «Pionerlər marşı», «Azərbaycan radiosunun marşı», «Partiyanın XVII qurultayına həsr olunmuş marş» və s. «Nərgiz» operasının yaranması Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük yaradıcılıq nailiyyəti və mühüm mərhələ oldu. Bu opera 1935-ci il dekabrın 24-də M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. 1936-cı ildə Maqomayev Əməkdar İncəsənət Xadimi fəxri ada layiq görülmüşdür. Həmin il o, operanın yeni redaksiyası üzərində çalışır, lakin bu işi sona çatdırmaq ona nəsisib olmur. Ağır xəstəlikdən sonra M. Maqomayev 1937-ci ildə Nalçik şəhərində vəfat etmiş və Bakıda dəfn olunmuşdur. «Nərgiz» operasının yeni redaksiyası 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti Oğünlüyündə ifa olunmaq üçün Azərbaycan hökumətinin tapşırığı ilə R.M.Qlier və Niyazi tərəfindən həyata keçirilmişdir. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına Müslüm Maqomayevin adı verilmişdir.

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №5

Mövzu №5: Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl”, “Nərgiz” operası



Plan:

1. Operalarının yaradıcılıq xüsusiyyətləri
2. Musiqi materialları

ŞAH İSMAYIL. Operanın sujetinin əsasını Səfəvi Dövlətinin banisi Şah İsmayıl (XV–XVI) haqqında eyni adlı dastanın variantlarından biri təşkil edir. Birinci Şah İsmayıl, Xətai təxəllüsü ilə istedadlı sərkərdə və şair kimi şöhrət qazanmışdır. Onun şəxsiyyəti zaman ötdükcə xalqın təsəvvüründə ideallaşdırılmış və əfsanəyə çevrilmişdir. Operanın librettosunda Şah İsmayılın taxt–tac uğrunda mübarizəsi əks olunmuşdur. Müəllim mirzə Qədir İsmayılov tərəfindən yazılmış operanın librettosunu bəstəkar sonralar yenidən işləmişdir. Librettonun əsasını təşkil edən xalq əfsanəsi operada müasir humanist mənə çalarını qazanmışdır. Şahların zülmkarlığı, qəddarlığı, zalımlığı, xalqın ədalət uğrunda mübarizəsi xeyrin, sədaqətin və məhəbbətin təntənəsi əsərin əsas qayəsini təşkil edir. Operada, eyni zamanda, daha iki xətt cərəyan edir: məhəbbət və qəhrəmanlıq. Bəstəkar əfsanəvi epik sujeti canlı insan obrazlarının gərgin, münəqişəli inkişafı vasitəsilə dramatikləşdirir. «Şah İsmayıl» böyük kütləvi səhnələri ilə zəngin, bit qədər romantik operadır. Bu səhnələr operanın əsas dramaturji xəttini heç də kölgədə qoymur. «Şah İsmayıl» Operasına ilk dəfə döyüşçü qadın obrazı daxil edilmişdir. Kişiləri; döyüşən Ərəbzəngi bu qəbildəndir. Ü.Hacıbəylinin muğam operalarından sonra yaran, miş «Şah İsmayıl» operası özünəməxsus xüsusiyyətlərinə malik olsa da, bir çox cəhətdən bu operalar üçün nəzərdə tutulmuş inkişaf prinsiplərinin davamı idi. Ü.Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun», «Əsli və Kərəm» operalarında olduğu kimi, «Şah İsmayıl»da da ariya, ariozo, xorlarla yanaşı müğənnilər tərəfindən improvizə edilən və operanın partiturasında yazılmayan muğamlar mühüm yer tutur. Sonralar 1924–25–ci illərdə, bir qədər sonra isə 1930–cı ildə operanın yeni redaksiyası üzərində çalışarkən M.Maqomayev improvizasiyaları ixtisar etmək və notla yazılmış musiqi nömrələrini artırmağı qarşısına məqsəd qoyur. Operanın son redaksiyasında bəstəkar partiturasına recitativ daxil etmiş, harmonik dörsəsli xorlardan istifadə edərək xor fakturasını inkişaf etdirmişdir. Qara Qarayev tərəfindən işlənmiş operanın daha bir redaksiyasında dahi bəstəkar Operanın intonasiya melodik materialına, strukturuna toxunmayaraq onun musiqisini yenidən orkestrləşdirmişdir. Bu gün də opera həmin redaksiyada səslənir. Opera beş pərdədən ibarətdir. Operanın mövzuları üzərində qurulmuş Uvertüra Aslan şahın birinci pərdədə ilə etdiyi ariyasının sərt mövzusu ilə başlayır. Uvertüranın orta hissəsi giriş mövzu ilə təzadlıq təşkil edir. Birinci pərdədən lirik qadın rəqsi üzərində qurulmuş bu mövzudan sonra Aslan şahın mövzusu təkrar səslənir.

Birinci pərdə.Opera Aslan Şahın sarayı səhnəsi ilə başlayır. Şahın otağı təsvir olunur. Zəhmli Aslan Şah narahatdır, şübhələr ona əzab verir. O, Xalq arasında böyük şöhrət qazanmış oğlu İsmayılın taxt-taca iddia edəcəyindən qorxur. Saray qızlarının rəqsi belə onu ağır fikirlərdən ayıra bilmir. Hiyləgər Vəzirin xəlvətcə göndərdiyi münəccim Aslan şaha bildirir ki, oğlu onu öldürəcək. . Aslan Şahın ariyası onu bürümüş həyəcan, qəlbini parçalayan ziddiyyətli fikir və hissləri ifadə edir. Aslan Şah oyunlarının məsləhəti ilə oğlu İsmayılı yeni torpaqlar zəbt etmək üçün uzaq ölkələrə göndərir və bu səfərdə həlak olacağına ümid bəsləyir.

İkinci pərdə.Səfər zamanı Şah İsmayıl köçəri ərəb qəbilələrinin düşərgəsinə rast gəlir. Burada qəbilə başçısının qızı Gülzarı görüb ona vurulur. İkinci pərdədə Şah İsmayılın Gülzarın dueti təsadüfən görüşüb, bir-birini sevmiş iki gəncin məhəbbətinin etirafı, sədaqət andının ifadəsidir. Duet «Gözəllərin gözəli» xalq mahnısı materialı əsasında qurulmuşdur. Duetdə xalq melodiyası ilə valsın ritmik formulunun uyğunluğu səciyyəvidir. Gülzarın atası ibn Tahir qızını sevmədiyini tacir Əbu Həməzəyə ərə verməyə hazırlaşır. Gülzarla Şah İsmayılın məhəbbətindən xəbər tutan İbn Tahir tezliklə başqa yerə köçmək qərarına gəlir. Gülzar özünün olduğu yeri sədaqətli bir adam vasitəsilə Şah İsmayılın çətinliklə də olsa çatdırmaqlıq bilir.

Üçüncü pərdə Birinci şəkil.Tamaşa orkestr müqəddiməsi, adətən xalq tamaşamın qəhrəmanlıq pafosunu əks etdirən “Kərəmi”nin variantlarından biri ilə başlanır. Bu müqəddimə döyüşən qadın Ərəbzənginin obrazı ilə bağlıdır və həmin pərdədə mərkəzi yer tutur. Ərəbzəngi Azərbaycan opera tarixində igid qəhrəmanlıq planında, xarakter və ruhu etibarilə Şah İsmayıl obrazına yaxın ilk qadın obrazıdır. Ərəbzənginin leytmotivinə çevrilən müqəddimədə verilmiş və bütün pərdədə onu müşayiət edən bu aşıq mövzusu ilə yanaşı, onun partiyasında öz marşvari xüsusiyyəti ilə qəhrəman qızın mübariz simasına yaxın olan zərbi–muğam da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Maqomayev xalqın mübariz ruhunu ümumiləşmiş şəkildə ifadə edən Ərəbzəngini bir obraz kimi başqa iştirakçılara nisbətən xeyli yüksəldir və beləliklə də onu tamaşaçılara sevdirməyə müvəffəq olur. Uca dağlardan keçən yolda, qayanın başında tənha qalada cəsur döyüşçü Ərəbzəngi məskən salmışdır. O, buradan keçmək istəyən hər kəsin yolunu kəsir. Ərəbzəngi ilə vuruşmağa cəhd göstərən bir çoxları öldürülmüşlər. Ərəbzəngi Şah İsmayılın da yolunu kəsib onunla vuruşur. Lakin bu döyüşdə Şah İsmayıl qalib gəlir. Birdən Ərəbzənginin dəbilqəsi başından düşür və Şah İsmayıl görür ki, qarşısındakı qızdır. Ərəbzəngi ondan mərhəmət diləyir, həmişə sədaqətli olacağına and içir.

Ərəbzəngini bağışlayan Şah İsmayıl onu da götürüb öz yoluna davam edir. **İkinci şəkil** .Ərəblərin yeni düşərgəsi. Toy məclisidir. Gülzarı sevmədiyi tacirə ərə verirlər. O, kədərli və səbirsizliklə Şah İsmayılı gözləyir, onu tapıb xilas edəcəyinə inanır. Gülzarın ariyası sevən qızın kədərini, səbirsizliyini, eyni zamanda sevgilisinin sədaqətinə inamını ifadə edir. Şah İsmayılın döyüşçülərlə gözlənilmədən gəlişi, toy şənliyini pozur. Qısa döyüşdən sonra Şah İsmayıl sevgilisini xilas edərək öz adamları ilə birlikdə Vətəninə qayıdır.

Dördüncü pərdə Birinci şəkil Aslan şahın otağı. Oğlu tərəfindən öldürüləcəyi haqqında münəccimin uydurduğu şübhələr ona rahatlıq vermir. Ölüm qorxusu, qəzəb oğluna mehriban hisslərlə tez-tez əvəz olunur. Lakin hakimiyyət ehtirası üstün gəlir. Aslan şahın fikir və hisslər aləmini, şübhələrini, əhvalının dəyişməsinə ifadə edən kədərli, mülayim, səmimi ariozosu qəzəbli deklamasiya, kinli intonasiyalı epizoda keçir. Kədər hissənin səmimi ifadəsi ilə dinləyicini valeh edən bu ariozo şahın obrazına bir qədər alicənablıq cizgiləri verir. Şah İsmayılın gözlənilmədən qayıtmaq xəbəri Aslan şahın şübhələrini yenidən gerçəkləşdirir. **İkinci şəkil** Şahzadənin təntənəli qarşılınması tapşırığı işin yerinə yetirilmədiyindən qəzəblənən Aslan şah oğlunun edam olunmasını əmr edir. Lakin əyanlarının yalvarışlarını nəzərə alaraq onun həyatını bağışlayır, bir şərtlə ki, şahzadənin gözləri çıxarılmalıdır. **Beşinci pərdə** Aslan şah xəstədir. Həyəcan və şübhələr onun qəlbini didib-parçalayır. Cavan Şahzadənin gözlərinin çıxarılması əmri icra edilməmişdir. Fikrini dağıtmaq üçün şah əmr edir ki, mahnı və rəqs məclisi düzənlənsin. Rəqqasə qiyafəsində Ərəbzəngi şaha şərəb piyaləsində zəhər verir. Aslan şah ölür. Şah İsmayıl taxta çıxır.

«**NƏRGİZ**» operası «Nərgiz» müasir mövzuda, ümumavropa tipli İlk Azərbaycan operasıdır. «Şah İsmayıl» operası, muğam operaları ilə, keyfiyyətə yeni bədii —intonasiya quruluşuna malik «Nərgiz» Operası arasında bir körpü oldu. Cəmiyyətdə baş verən ictimai dəyişiklikləri əks etdirmək, xalqın və hər bir insanın daxili aləminə təsir göstərmək üçün bütün yaradıcılığın, sadəcə geniş miqyaslıya kimi bütün janr və formalara ehtiyac duyulurdu. Bu janr və formalar arasında məhz opera özünəməxsus layiqli yer tutur. Mövcud olan muğam operaları təcrübəsinə istinad edən Maqomayev «Nərgiz» operası ilə klassik opera formasına yiyələnmək yolunda cəsarətli addım atmışdır ki, bu da Azərbaycanın yaradıcı xadimlərinin qarşısında duran klassik bədii mədəniyyətin əsas janr və formalarının mənimsənilməsi probleminin həllinə tam cavab verirdi. Bu məsələnin həllinin zəruriyyəti həm də ondan irəli gəlirdi ki, muğam operalarında iştirakçılar bu və ya digər dramatik vəziyyətdə – müəyyən bir tipik hissə –sevinc və ya qəm, ümid və ümitsizlik — daşıyıcıları kimi çıxış edirdilər. Bəstəkarın musiqili-senari niyyətilə ifa olunan muğam-monoloqları daxili psixoloji zənginliyinə baxmayaraq yalnız ümumi hissləri əks etdirmək iqtidarında idi. Belə ki, öz bədii məqsədlərinə görə, tarixən muğamlar konkret fərdin, müəyyən şəxsin musiqi təəcəssümü üçün nəzərdə tutulmamışdır. Azərbaycan bədii mədəniyyətinin ümumi prosesləri ilə şərtlənmiş konkret şəxsiyyətlərin geniş musiqi səhnələrində təəcəssümü M.Maqomayevi muğam Operalarından klassik tipli opera yoluna gətirdi. Xalq həyatının ümumi fonunda Nərgizin və operanın başqa əsas personajlarının obrazları qabarıq şəkildə seçilir, bu da o dövrdə atılan mühüm bir addım idi. İnsan xarakterlərini bütün dolğunluğu ilə yaratmaq məqsədi bəstəkarı milli folklorlardan yaradıcı şəkildə istifadə etmək zəruriyyəti qarşısında qoydu. Bununla yanaşı, Maqomayev, yeni tarixi dövrə müvafiq, operanın milli-xalq intonasiyaları və o dövr üçün prinsip etibarilə yeni janr növü - kütləvi mahnı ilə zənginləşdirdi. Operanın dramaturji konfliktinin əsasını bir-birinə zidd iki qüvvənin—xalqla ona düşmən olan quldur dəstələri ilə mühafizə olunan mülkədarların qarşı-qarşıya qoyulması və toqquşması təşkil edir. Ziddiyətli müqayisə prinsipləri həm pərdələrin, səhnələrin qurulmasında, həm də müsbət və mənfi obrazların səciyyəsinə mühüm rol oynayır. Belə ki, birinci pərdədə xalq səhnələri, xalq nümayəndələri ön plana çəkilirsə, ikinci pərdə Ağalar və onun ətrafında olan quldur dəstəsinin səciyyəsinə həsr olunmuşdur. Üçüncü pərdə birinci aktın finalında nəzərdə tutulmuş konflikt xəttində davamı kimi xalqın xarakteristikasını daha da dərinləşdirir və dinamikləşdirir. Dördüncü pərdə iki təzadlı hissəyə bölünür. Dramaturgiyanın əksəhətli xəttinin səciyyəsinə davam etdirən (Ağalar bəyin evindəki qonaqlıq) birinci və kəndlilərin qələbəsi ilə tamamlanan silah mübarizəni əks etdirən kulminasiya. Xalqın obrazının səciyyəsinə tempin ardıcıl surətdə artması prinsipi, hadisələrin aktivləşməsi, məişət səhnələrini, şəhərlərini təsvir edən səhnələrdən təcridən konflikt hadisələrin dinamik inkişafına keçməsi diqqətə layiqdir. Müsbət qəhrəmanların səciyyəsinin xalq mənbəyi ilə əlaqəsi mənfi obrazlardan fərqli olaraq daha əyani surətdə, bütün “çılaqlığı” ilə göstərilmişdir. Bəstəkar Nərgizin, Əlyarın partiyalarında tez-tez xalq musiqisinin müxtəlif janr və formalarının elementlərini sintezləşdirərək kütləvi mahnıların intonasiyalarından geniş istifadə etmişdir. Mənfi personajların melodikası isə diapazonun məhdudluğu ilə, xromatizmlərlə, kəskin intonasiyalarla, xüsusən də xalq mahnı mənbələrindən uzaq intonasiyalı epizodlarda nəzərə çarpır. Müəllif çoxsaylı epizodları vahid şəkildə təqdim etsə də «Nərgiz» nömrəli opera prinsipi

əsasında yazılmışdır. Məsələn, adətən reçitativ ariyanı tonallıq baxımından hazırlayır, böyük solo hissələr geniş kütləvi səhnələrə keçir. Cəfərin birinci və dördüncü pərdələrdən xorla ariyaları, birinci pərdədən bilavasitə finala keçən Nərgizin Ağalar bəylə səhnəsi buna misal ola bilər. Operada, sözün əsl mənasında, leytmotivlər olmasa da, bəzi mövzular leytmövzü funksiyasının daşıyıcısı ola bilən Nərgizin «Qəmli mahnısı», «Yoxsullar xoru» nun mövzusu, birinci pərdədən Ağalar bəyin ariozosunun intonasiyaları bu qəbildəndir. Orkestrdə qəhrəmanları hər dəfə müşayiət edən bu mövzular sanki onların musiqi səciyyəsinə ifadə edir. Operanın dramaturgiyasında xalqın çoxcəhətli səciyyəsində bədii-emosional quruluşu baxımından zəngin, melodik xor epizodları mühüm rol oynayır. Kulminasiya səhnələrində xoru ön plana çəkən M.Maqomayev bununla Operada xalqın obrazının mühüm rolunu xüsusilə nəzərə çarpdırır. Bütün xorlarda polifonik başlanğıc, hələ zəif ifadə olunsada, önəmli odur ki, Maqomayev tədricən unison oxu prinsiplərini aradan qaldıraraq, öz musiqisinə çoxsəsliliyin elementar üsullarını daxil edir (imitasiya, tersiya, seksta intervalında ifadə). Beləliklə, «Şah İsmayıl» operasının ikinci və üçüncü redaksiyalarında akkord-harmonik tərzdə səslənən xorlardan sonra, «Nərgiz» unison oxunun aradan qaldırılmasında daha bir addım idi. M.Maqomayev ansambl formalarından da ehtiyatla istifadə edir. Operanın üç ansambl nömrələrindən yalnız Nərgiz, Əlyar və Məryəmin triosunun bəzi hissələrində kanonik üslub mövcuddur. Oktava intervalında səslənən Nərgizlə Əlyarın dueti sadə ikihissəli formada təqdim olunmuşdur. Beləliklə, operadakı ansamblarda təzadlı mövzu materialının geniş və intensiv inkişafı, demək olar ki, yoxdur. Əsərin əsas ideyasının açılması ilə bağlı olan gərgin məqamlarda yaranmayan və bununla belə operanın dramatik inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etməyən bu ansamblar, qəhrəmanların xarakteristikasını sadəcə olaraq dolğunlaşdırır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, M.Maqomayevin ansambl formalarına belə ehtiyatla yanaşması heç də təsadüfi deyil, bu qanunauyğun zəruriyyətdən irəli gəlir. Polifonik formaların qavranılmasına hazır olmayan dinləyicilərin imkanlarını həssaslıqla duyan Maqomayev, operanın ənənəvi formalarla tədricən zənginləşdirilməsi yolu ilə gedir. Operada hər zaman oxunaqlı olmayan, hətta bəzən nitq intonasiyalarını o qədər də həssas ifadə etməyən reçitativlərə də geniş yer verilmişdir. Xalq janrları və məişət musiqisinə mahnı, rəqs, marşlara geniş istinad, «Nərgiz» operasının musiqi dilinin maraqlı cəhətlərindəndir. Janr səciyyəsi kimi Nərgiz və Cəfərin partiyalarında mahnı nəzərə çarpacaq rol oynayır. Bəstəkar onların hər biri üçün müxtəlif janr laylarından, mahnı növlərindən istifadə edir. Bu Nərgizin partiyasında milli-xalq melosuna və onun lad-intonasiya məntiqinə əsaslanan lirik mahnılarında, Cəfərin partiyasında isə əsasən müasir inqilabi-kütləvi mahnımlarla bağlı marş-mahnılarda özünü aydın büruzə verir. Milli-xalq musiqi dilinin quruluşunun özünəməxsus təzahürü kimi mahnıvarilik geniş mənada operanın vokalmelodik üslubunu təşkil edir. Təsadüfi deyil ki, bir çox klassik bəstəkarlar qəhrəmanlarının xalqla əlaqəsinin, onların daxili aləminin daha dərinədən açılması üçün tez-tez mahnılardan istifadə edirdilər. Elə bu səbəbdən də 1920-30-cu illərdə rus bəstəkarları hələ Qlinkadan gələn mahnı finalları ənənəsinə müraciət edirlər. Mahnı musiqiyə melodik ifadəlilik, geniş nəfəs verir. Xalq mahnı melosunun əsasını təşkil edən yüksələn kvarta-kvinta intonasiyaları "Nərgiz" operasının melodik mahiyyətini müxtəlif variant dəyişikliklərində özünü göstərir. Bu intonasiyaların mənşəyini bəzi xalq mahnıları ilə müqayisədə görmək olar (birinci pərdənin finalında Nərgizin partiyasında, birinci pərdənin finalındakı xor, üçüncü pərdədən Əlyarın ariyası, dördüncü pərdədən Nərgizi ariyasındakı kvarta intonasiyaları bu qəbildəndir). Kütləvi mahnımlarla bağlı yeni intonasiya layı da operanın melodikasına çox fəal şəkildə daxil edilir. «Nərgiz» operasında onun səciyyəvi cizgilərinin geniş istifadəsi operanın məzmunu ilə diktə olunmuş və ideyanın açılmasında müasir obrazların təəssümünün mühüm vasitələrindən biri idi. Bu 20-30-cu illərdə yaranmış bütün operaların novator stilistik tendensiyasının təzahürü idi. Operanın musiqi dramaturgiyasında marş janrı əhəmiyyətli rol oynayır. Marş Əlyarın, Cəfərin, xalqın səciyyəvi təsvirlərində mühüm vasitələrdən biri kimi qəhrəmanlıq ideyasını ifadə edir. Onların partiyalarında geniş istifadə olunan marş intonasiyaları, aydın punktir ritm həmin obrazları qismən birləşdirir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, «Nərgiz» operasında bəzi marş xüsusiyyətli epizodların ritmikası təkcə ümumavropa tipli deyil, həm də milli-xalq mənşəlidir. Məsələn, bəzi rənglər, zərbi-muğamlar marş ritmidir. Operada onlar nəzərə çarpacaq dərəcədə mahnı intonasiyaları ilə «təravətlənir». Operadakı rəqslərin quruluşu xalq nümunələri tərzinə yaxındır. (Məsələn, onlar üçün üçvəznli hissələrin dördvəznliliyə keçidi səciyyəvidir, tonika üzərində orqan punkt, 3/4 xanə ölçülərinin 6/8 və s. ilə əvəzlənməsi). Bəzən bəstəkar obrazın daha tam açılması məqsədilə xalq musiqisinin bir-neçə janrının üslub xüsusiyyətlərinin sintezindən istifadə edir. (Nərgizin dördüncü pərdədən ariyasında ölçü dəyişikliyi və muğam melosunun bəzi başqa cizgiləri mahnı üçün səciyyəvi olan kvadratlılıqla birləşmişdir). M.Maqomayev operasında xalq melodiylərindən sitatlara da biganə qalmamış, bəzən folklor nümunələrinin bədii-emosional quruluşunu saxlayaraq, onları kompozisiya struktur, melodika, metroritm cəhətdən zənginləşdirir.

Operada mahnı və rəqslərə yaxın olan təsnif və rəng xüsusiyyətli melodiyalardan geniş istifadə olunur. Operanın melodikasındakı seksta, septima sıçrayışları özünəməxsus ladin dayaq pillələrinin vurğulanması üsulundan istifadə, məhz xalq rənglərindən irəli gəlir. Milli opera üslubunun keyfiyyətcə yeni bədii intonasiya quruluşunun təşəkküllü məsələləri təbii ki, Maqomayevi folkloru yeni şəkildə yanaşmağa sövq edirdi. Bununla belə, «Nərgiz» operası xalq musiqisinin yaradıcı şəkildə dərinlən işlənməsi və digər mənbələrlə sintezinin nümunəsi deyildi. Bu bir qədər sonra «Koroğlu» operasında həyata keçiriləcəkdir. Operada xalq arasından çıxmış qızların igidliyini, səmimiliyini, məlahətini, sədaqətini özündə təcəssüm etdirən Nərgiz obrazının açılmasına xüsusi diqqət verilmişdir. Nərgiz obrazı ətrafındakı bahar təbiətilə, kənd həyatı ilə, bir növ, vəhdət təşkil edir. Klassik bəstəkarların ənənələrini davam etdirən Maqomayev öz qəhrəmanını onu əhatə etdiyi məişət mühitində təsvir edir. Nərgizi səciyyələndirən mahnı atmosferi də məhz buradan irəli gəlir. Təsadüfi deyil ki, birinci pərdədən xor partiyasına Nərgizin mahnısının ayrı-ayrı frazaları qarışır. Xorun əsasını təşkil edən «Turacı» xalq rəqsinin poetik melodiyası Nərgizin siması ilə son dərəcə həmahəngdir və ona xüsusi mülayimlik, səmimilik verir. Nərgizin xorla sonrakı epizodu xəyalpərəst, gərgin əhval ruhiyyəlidir. «Çıxdım qaya başına» xalq mahnısının mövzusu istifadə edilən bəstəkar, bütövlükdə mahnının bədii xarakteri, eləcə də variasiya-kuplet quruluşunu saxlamışdır. Nərgizin xorla mahnısı qəhrəmanın janr səciyyəsinə açırdısa, sonrakı, birinci pərdədən ariya onun daxili aləmini, Əlyara olan sevgi hissələrini ifadə edir. Ariyanın giriş hissəsindəki Çağırış intonasiyaları qəmgin ümid obrazı yaradır. Ariyanın başlanğıcının «Çoban-bayatı» ilə ritmik yaxınlığı («Çoban-bayatı» muğam janrının növlərindəndir) muğam üçün səciyyəvi olan kvinta ətrafında gəzişmə, tersiyaya qayıdış, təzadlı ikinci hissədə hər gələn şöbə əvvəlkinin bilavasitə davamı, yüksəliş və dayaq nöqtəsinə qayıdış, bunların hamısı melodiyanın muğam inkişafı prinsipini xatırladır. Üçüncü pərdədəki «Qəmli mahnı» və dördüncü pərdədən ariya (bu nömrələr həm melodik məzmunu, həm də tonallıq (re-minor) baxımından eynidir) bir qədər başqa əhval ruhiyyəlidir, qəm-qüssə, üzücü məyusluq hissələrini ifadə edən «Qəmli mahnı» Cəfərin, xalqın («Yoxsullar xoru partiya»-ından olan mahnılarda olduğu kimi) Nərgizin partiyalarında da mərkəzi yer tutaraq, janr birləşməsi mənasını kəsb edir. Kütləvi mahnı intonasiyalara istinad Azərbaycan operası üçün tamamilə yeni obraz olan Cəfərin ardıcılıqla səslənən üç ariyasında özünü aydın büruzə verir. Onlardan birincisi və ona ruhən yaxın olan üçüncü pərdədən ikinci ariya qəhrəmanın kəndliləri üsyana çağıran hekayəti kimi qəbul edilir. «Nərgiz», əsas qəhrəmanı xalq olan ilk Azərbaycan operasıdır. Bu mənada kəndliləri hərcəhətdən səciyyələndirən xor səhnələri operada əhəmiyyətli yer tutur.

«NƏRGİZ» operasının məzmunu. Birinci pərdə Azərbaycan kəndlərindən biri. Gənc oğlan və qızlar baharın gəlişinə, təbiətin oyanmasına, bülbülün nəğməsinə sevinirlər. Nərgiz də onların arasındadır. Nərgizin rəfiqələrinin ifasında səmimi, ümid, sevinc ifadə edən poetik, mülayim xoru səslənir. Xorun bir qədər rəqsvari melodiyası, onun kuplet forması kimi, xalq-mahnı melodiyaşına yaxındır. Növbəti qızlar xoruna Nərgizin ayrı-ayrı replikaları da qarışır. Bu xor bir növ birinci xoru tamamlayır. Vokal epizodların mərkəzi - Nərgizin ariyasıdır. Bu ariya qəhrəmanın daxili aləmini açır. O, Əlyara olan məhəbbəti haqqında oxuyur. Ariyanın giriş hissəsindən arzu və ümid ifadə edən çağırış intonasiyaları, ariyanın sonunda təkrar olunaraq, obrazın qəmli əhval-ruhiyyəsinə tamamlayır. Əlyar gəlir. Onun gəlişinə hamı sevinir. Nərgizin və Əlyarın sevinci onların duetində ifadə olunmuşdur. Növbəti ariya Əlyarın Nərgizə aydın gələcəyə inam, öz məhəbbəti haqqında hekayətidir. Bakıdan gəlmiş fəhlə Cəfər paytaxtda baş verən hadisələrdən danışır və kəndliləri fəhlələrlə birləşməyə çağırır. Cəfərin çıxışından ruhlanan kəndlilər tezliklə qələbə çalacaqlarına ümid bəsləyirlər. Ağalar bəyin öz quldur dəstəsi ilə gözlənilmədən gəlişi böyük xalq şənliyini, rəqs səhnəsini pozur. Ağalar bəy kəndliləri “qızıl orduya” qarşı mübarizəyə çağırır. Kəndlilər bəyin təklifini rədd edirlər. Onlar bəyin quldur dəstəsinin hiyləgər və qəddar olduğunu bilir və onun yalan vədlərini inanmırlar. Səhnə vuruşma ilə bitir. Ağalar bəy öz quldur dəstəsi ilə qaçmağa məcbur olur.

İkinci pərdə Mülkədar Ağalar bəyin evi. Bəyin arvadları qeybət edir və dörd divar arasında keçirdikləri həyatdan şikayətlənirlər. Qadınlar gedəndən sonra Ağalar bəy öz dost - aşnalı ilə gəlir. Onlar kəndlilərin əleyhinə sui-qəsd planı hazırlayırlar. Ağalar bəy satqın Bədələ üsyana gətirilməyi öyrənmək və Həsən kişinin evini yandırmağı tapşırır. Tək qalan Ağalar bəy xəyala dalır. O, bu yaxında gördüyü kəndli qızı Nərgizi unuda bilmir.

Üçüncü pərdə Pərdə orkestr Müqəddiməsi ilə başlayır. Səhnə kəndli Həsən kişinin (Nərgizin atası) evini təsvir edir. Bura üsyankar kəndlilərin qərarگاهیdır. Bir yerə toplanmış kəndlilər oxuyurlar. «Yoxsullar» xoru xalqın mərkəzi xarakteristikasıdır. Xorun başlanğıcı çox təmkinli, asta səslənir. Tədricən əlavə olunan səslər səslənməni pianissimodan güclü, qəhrəman fortissimoya kimi artırır. Marşvari hərəkət, a kapella oxu tərzində, cəsur intonasiyalar, mübarizə aparıcı xalqın mətin iradəsini ifadə edən obrazını yaradır. Xor döyüş xarakterli mahnı-and səviyyəsinə qalxır. Cəfər

kəndliləri silahlı basqına çağırır. Kəndlilər dağılışırlar. Tək qalan Nərgiz «!Qəmli mahnı»sını oxuyur. Bu mahnı Nərgizin partiyalarında mərkəzi yer tutur və əvvəlki nömrələrdə hiss olunan kədər, məyusluğu əyani surətdə ifadə edir. Mahnıda qəm, qüssə, kədər əhvalı «Şüştər» muğamı üçün səciyyəvi olan intonasiyalar ilə nəzərə çarpdırılır. Əlyar gəlir. O, kəndlilərin acı taleyindən, mübarizənin zəruriliyindən danışır. Əlyarın ariyası onun qəm, qüssə, kədər, etiraz ifadə edən dəyişik fikir və hisslərini, mübarizə aparmaq qətiyyətini ifadə edir. Kəndlilər evdə yığılıb məsləhətləşirlər. Nərgiz keşikdə durur. Evə tərəf gələn Bədəli görən Nərgiz onu güllə ilə vurur. Quldurlar Həsən kişinin evini yandırır və çoban Əlyarla dostu Qazan əsir götürürlər.

Dördüncü pərdə. Ağalar bəyin evində kef məclisi. Ağalar bəy əlaltıları ilə birlikdə kəndlilər üzərində çaldıqları qələbəni qeyd edir, rəqs edir, oxuyur. Gözlənilmədən Nərgiz gəlir. O, Əlyarın taleyindən nigarandır. Onun həsrətini çəkir. Nərgizin ariyası onun bütün partiyasını ritm-intonasiya cəhətdən ümumiləşdirir. Bu, ariyada vokal–nitq intonasiyalarının müəyyən tərzində özünü büruzə verərək, obrazın cizgilərini tədricən kristallaşdırır. Ariya bütövlükdə Nərgizin əvvəlki partiyalarından olan parçalar kimi lirik səciyyə çərçivəsindən kənara çıxmasa da, onlardan daha dramatikdir. Ağalar bəy Nərgizin gəlişinə sevinir. O, qızın rəğbətini qazanmağa ümid bəsləyir. Lakin Nərgiz onun məhəbbət izharını dinləmədən atəş açır. Onun atəşi bir işarə olur. Kəndlilər bəyin malikanəsinə hücum edib, Əlyarı və Qazanı azad edirlər. Opera Cəfərin xorla oxuduğu mahnı ilə bitir. Yarım əsrdən çox bundan öncə yazılmış M.Maqomayevin «Nərgiz» Operası bəzi qüsurlara baxmayaraq, musiqisinin intonasiya quruluşunun təbiiliyi ilə, kütləvi xor səhnələrinin cazibədarlığı, milli melosun geniş, ənənəvi opera formalarına fəal daxil edilməsi ilə geniş ictimaiyyətin rəğbətini qazanmışdır.



"NƏRGİZ" OPERASI

I aktın xoru

Musical score for the first act chorus of "Nərgiz" opera. The tempo is marked "Andante". The score consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked "p". The second system is marked "legato". The third system is marked "pp". The fourth system is marked "p". The fifth system is marked "p". The score is numbered 101 at the bottom right.

CamScanner ile tarandı

Nərgizin ariyası

Musical score for Nərgiz's aria. The tempo is marked "Moderato". The score consists of five systems of vocal line and piano accompaniment. The first system is marked "f". The second system has the lyrics "Да, там он - там - там был он - что сас ка-лур, сас ка - лур,". The third system has the lyrics "Дам...а-а-а - что". The fourth system has the lyrics "о - ку ру - ным там - что - шур, ру - ным там - что - шур,". The fifth system has the lyrics "о - ку ру - ным там - что - шур, ру - ным там - что - шур,". The score is numbered 60 at the bottom right.

CamScanner ile tarandı

Nərgizin qəmli mahnısı

Musical score for Nərgiz's sad song. The tempo is marked "Adagio". The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked "p". The second system has the lyrics "Ох, кем су - дам сур - дур, күл - дам нн - чо - дур, О, дум, мо - сн снет, сүл - бм, мо - сн снет,". The third system has the lyrics "о - кем ка - нн бо - шур, сур - нн - кем - чо - дур, у - нн, уш - дн нн - век меч - ты бм - амх лет,". The score is numbered 60 at the bottom right.

CamScanner ile tarandı

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №6

Mövzu № 6: Asəf Zeynallının həyat yolu və yaradıcılıq xüsusiyyətləri (1909-1932)



Plan:

- 1. Bəstəkarın tarixi əhəmiyyəti*
- 2. Bəstəkarın yaradıcılığında yer alan janrlar*

Asəf Zeynallı – Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə ilk milli romans, fortepiano və skripka üçün miniatürlərin eləcə də ilk simfonik musiqi nümunələrinin müəllifi kimi daxil olmuşdur. Asəf Zeynallı qısa ömür sürsə də o, Azərbaycan musiqi sənətinə yadda qalan səhifələr yazmışdır. Asəf Zeynallı Azərbaycan Konservatoriyasında professional təhsil almış ilk Azərbaycan bəstəkarıdır. Asəf Zeynalabdin oğlu Zeynallı 5 aprel 1909-cu ildə Dərbənd şəhərində anadan olmuşdur. Musiqi təhsilini Bakı musiqi texnikumunun nəfəs alətləri şöbəsində almış A.Zeynallı, 1926-cı ildə Konservatoriyanın orkestr şöbəsində (truba), bir qədər sonra bəstəkarlıq fakültəsində təhsilini davam etdirmişdir. Onun müəllimləri Ü.Hacıbəyli, L.P.Yablonko, L.E.Ab, V.V.Karaqıçev olmuşlar. Asəf Zeynallının bəstələrinin böyük bir qismi tələbətillərində ərsəyə gəlmişdir. Bunlardan instrumental pyesləri, «Tənqid–təbliğ» teatri və Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının tamaşaları üçün yazdığı musiqini misal göstərmək olar. Eyni zamanda, o, xalq mahnılarının toplanması və işlənməsi sahəsində də fəal çalışmışdır. A.Zeynallının romanslarında ilk dəfə Azərbaycan musiqi sənətində psixoloji dərinliyi, subyektiv başlanğıcın konkretliyi, bununla yanaşı, dərin demokratikliyi ilə seçilən yeni qəhrəman obrazı ön plana çəkilir. Bəstəkarın romanslarında xalq mahnı yaradıcılığının təsiri özünü aydın büruzə verir. Özündə klassik romansın ənənələrini milli-xalq mahnı yaradıcılığı və muğam sənəti ilə (improvizasiyalı melosu, faza inkişafının məntiqinin deklamasiyası) üzvi surətdə birləşdirən Zeynallının romansları, keyfiyyətcə yeni bədii intonasiya quruluşuna malik romans üslublu Azərbaycan kamera vokal lirikasının təməlini qoydu. Folklor və ənənəvi klassik romansların vəhdətindən yaranmış Zeynallının romansları təkcə özünəməxsus cizgilərlə, fərdi musiqi dili ilə deyil, həm də yeni təfəkkür tipi ilə də qiymətlidir. Bütün bu deyilənlər lad qanunauyğunluqlarına çox çevikliyi və sərbəstliyi ilə uyğunlaşan milli ladların Zeynallı yaradıcılığı üçün mühüm rolunu dərk etməyə imkan verir (məsələn, «Ölkəm» romansında lad daxili pozuntuların çoxluğu kuplet formasının, xüsusən də, kupletin quruluşunun traktovkasından yaranan yeniliyin cizgiləri məhz bununla bağlıdır). Romanslarda variant inkişafın tipik milli üsullarının tətbiq edilməsi də A.

Zeynallıya məxsusdur. Bu da təbii idi. Çünki lirik başlanğıcın gücləndirilməsi məzmunun bütövlüyütlü tələb edirdi, buna da kuplet quruluşu tam cavab verirdi. Eyni zamanda, lirik ifadəlilik hissələrinin yaramasını, yam inkişaf prosesini şərtləşdirir, bunu da mətnin detallarına və geniş inkişafına varmadan, başqa sözlə, variant inkişafına müraciət etmədən həyata keçirmək mümkün deyil. A. Zeynallı öz romanslarında bədii funksiyanın daşıyıcısı və musiqinin əsas komponentlərindən onları fortepiano müşayiətinə də böyük diqqət yetirir. Deyilənlər, öz əsərlərində Azərbaycan vokal sənətində fərdi-lirik, epik–lirik xətti təzahür etdirən A.Zeynallını milli musiqimizdə kamera-vokal üslubunun banisi kimi səciyyələndirməyə bizə imkan verir. A.Zeynallı çox gənc ikən (23 yaşında) vəfat etmişdir. Onun bir çox yaradıcılıq planları yarmıç qaldı. Lakin sayca az olsa da, Zeynallının yaratdığı əsərlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təşəkkülü və inkişafı prosesində mühüm rol oynamışdır.

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №7

Mövzu: №7: A.Zeynallının vokal, instrumental və fortepiano yaradıcılığı.

Plan:

- 1. Ölkəm romansı haqqında*
- 2. Fortepono əsərlərini dinləmək.*

Sayca azlıq təşkil edən A.Zeynallının romansları mövzu və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Məsələn, vətənpərvərlik romansı olan «Sərhədçi» ballada, Vətənə məhəbbət, doğma təbiəti vəsf edən «Ölkəm» aydın lirik monoloq, «Çadra» – Xoş əhval ruhiyyəli lirik monoloq, qəmli dramatik lirik obrazları təcəssüm etdirən «Sual», müasir mövzulu «Seyran» mahnı-romanslardır. A.Zeynallının xalq mahnılarının işləmələri də yaradıcılıq rəngarəngliyi və özünəməxsusluğu ilə seçilir. «Səndən mənə yar olmaz», «Araz» və başqaları bu qəbildən olaraq, bəstəkarın orijinal vokal əsərlərinə yaxındır. «Ölkəm» (sözləri C.Cabbarlının) · Vətənə həsr olunmuş coşğun, lirik monoloq himnidir. Romansda Vətənə «Şiş ucları buludlarda döyüşən, dağlarında buzların var ölkəmin».sözləri ilə, dərin məhəbbət tərənnüm edilir. Romansda geniş istifadə olunan «Şur» muğamının intonasiya ifadələri və inkişaf məntiqi musiqini daha da zənginləşdirir. Burada (orta hissədə) bəzi təsviri elementlərə də rast gəlmək olur. «Sual» romansı xalq mətni əsasında yazılmışdır. Romans, sevən, özünə həmdəm axtaran gəncin çobana həyacanlı müraciətini ifadə edir. Sual intonasiyası bütün romansı əvvəldən axıra kimi müşayiət edir. Zeynallı fortepiano üçün bir sıra əsərlər yaratmışdır. «Çahargah», «Uşaq suitası», iki fuqa belə əsərlərdəndir. Həcmcə kiçik olan bu əsərlər özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir və tədris-pedaqoji repertuarda möhkəm yer tutur. «Çahargah» texniki cəhətdən mürəkkəb olmasa da, parlaq, obrazlı pyesdir. Müxtəlif xarakterli növbələşən epizodlardan ibarət olan bu pyesin intonasiya əsasını muğam təşkil edir. Muğamda olduğu kimi, bir-birini əvəz edən epizodlar Çahargahın kadensiyasından alınmış vahid melodik intonasiya ilə bağlıdır. Bununla belə, «Çahargah» bəstəkarın Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq fortepiano musiqisinə xas bir çox tipik texniki vasitələrindən istifadə edilmiş fortepiano pyesidir. «Uşaq suitası» – Çaykovskinin «Uşaq albomu», Şumanın «Gənclər üçün albom», Qlazunovun «Gənclik əsərləri», Gedikinin «Fortepono üçün pyeslər albomu» və bu kimi məşhur klassik məcmuələrin ənənələrini davam etdirir. «Uşaq suitası» Azərbaycanda uşaqlar üçün və uşaqlar haqqında yazılmış ilk musiqi nümunəsidir. Bu altı müxtəlif xarakterli pyeslərdə uşaq oyunlarının xüsusiyyətləri və əlamətləri vasitəsilə uşağın xəyallar aləmi açılır. Silsilə janr xüsusiyyətlidir. Hər pyes bir janrın dəqiq ifadə olunmuş ritmik təsviridir. Silsilə bir qədər məzəli–təntənəli marşın inkişaf prinsipini və xüsusiyyətini təsvir edən «Kuklaların yürüşü» miniatürü ilə açılır. İkinci miniatür («Uşaq və buz»), beşinci miniatür kimi («Qoyunlar») Azərbaycan xalq mahnılarının işləməsidir. Bu pyeslər onların əsasını təşkil edən xalq mahnıları kimi mülayim və ürəyə yatımlıdır. Silsilənin üçüncü pyesi «Rəqs» sürətli Azərbaycan xalq rəqsinin bir növüdür. «Oyun» adlanan dördüncü miniatür – skertso–rəqs xarakterli, zərif pyesdir. Burada obrazın açılması aşiq instrumental yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələri kompleksi ilə əldə olunur. «Mübahisə» adlanan altıncı miniatür - oynaq, cəld uşaq coşğunluğunu ifadə edən skertsodur. «İnadkar» - ostinato ritmli miniatür bütün üçhissəli foimanı bir-biri ilə bağlayır. Ümumiyyətlə, «Uşaq suitası» canlı obrazlılığı, parlaq ifadəliliyi, milliyyəti, texniki üsulların sadəliyi ilə diqqəti cəlb edir. «Çahargah» kimi «Uşaq suitası» da milli-xalq incəsənətinin xüsusiyyətlərini Avropa fortepiano musiqisi ənənələri ilə sintezləşdirən bir əsərdir. A.Zeynallı skripka və fortepiano üçün yazılan «Muğamsayağı» pyesinin də müəllifidir. İntonasiya baxımından muğama istinadən yazılan melodik, oynaq pyesdə muğam

improvizasiyalılığının ənənəvi instrumental konsertlilik ilə üzvi sintezi özünü büruzə verərək, sonralar bu tendensiya Azərbaycan skripka musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri olur. Fortepiano miniatürləri ilə yanaşı Zeynallı polifonik formalara da müraciət edir. Xalq mahnılarının əsasında yazılmış iki fuqa, milli polifonik instrumental musiqisinin təməlini qoydu. Bəstəkar xalq melodiyaalarının spesifik səslənməsini saxlayaraq onları klassik polifonik janrın üsulları və prinsipləri ilə üzvi surətdə birləşdirmişdir. A.Zeynallının görkəmli əsərlərindən biri «Fraqmentlər» yeddi nömrədən ibarət ikihissəli simfonik suitadır. Bəstəkar əsəri vaxtilə «Tənqid-təbliğ» teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş ayrı-ayrı müəlliflərin dörd pyesinə yazdığı musiqi əsasında yaratmışdır. «Fraqmetlərin» dörd nömrədən ibarət birinci hissəsi müəllifin özü tərəfindən, üç pyesdən ibarət ikinci hissəsi isə ölümündən sonra onun müəllimi A.Jablonko tərəfindən orkestrləşdirilmişdir. Suitanın yığcam hissələri bir-birinə biləvasitə keçərək, vahid bütövlülük yaradır. «Fraqmentlər»-in tamlığını onların eyni mövzu materialı “Çahargah” muğamının intonasiyaları üzərində qurulmuş təntənəli giriş hissəsi ilə haşiyələnməsi təmin edir. Bu melodiya bağlanğıc mövzu kimi ikinci və üçüncü fraqmentlərin arasında da səsləni (girişin mövzusu «Hind qızı» pyesinə yazılmış musiqidən götürülmüşdür). İkinci fraqment «Alla brave» lirik xüsusiyyətli mövzu üzərində qurulmuşdur. («Hind qızı» pyesinin musiqisi). Üçüncü və dördüncü fraqmentlərin əsasını müxtəlif xarakterli cəsur obrazların müqayisəsi təşkil edir. Bu mövzularla dördüncü fraqmentin orta hissəsindən epizod kəskin təzad yaradır (Cəfər Xəndanın «Gizli əl» pyesinə yazılmış musiqidən). Beşinci fraqmentdə şiddətli külək obrazı təsvir olunmuşdur. V.Kirşonun «Aydın külək» pyesinə yazılmış musiqinin bir hissəsi bu fraqmentin musiqi əsasını təşkil edir. Altıncı fraqment – sakit şəhəri təsvir edən pastoral mənzərədir. («Yanğın» pyesinin musiqisindən). Burada «Şəbi hicran» xalq mahnısının mövzusu səslənir. Yeddinci fraqment- effektiv təsvir lövhəsidir. Orkestr və harmonik üsullarından (tam-tamın zərbələri, valtorna, truba-trombonlarda tez-tez harmoniya dəyişikliyi). Gənc Azərbaycan musiqi mədəniyyəti belə çətin tarixi, ziddiyətlərlə dolu mübarizə, mürəkkəb estetik-ideya şəraitində inkişaf edərək, möhkəmlənir, klassik musiqi formalınının, müasir mövzuların mənimsənilməsində ilk addımlar atılır, həyatın yeni mahiyyətindən doğan keyfiyyətə yeni bədii intonasiya quruluşu yaranırdı. İlk öncə yalnız musiqili səhnə janrları ilə təqdim olunan Azərbaycan professional musiqisi getdikcə yeni kütləvi mahnılar, romanslar, instrumental, simfonik musiqi janrları ilə zənginləşir.



Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №8

Mövzu: №8: Qara Qarayevin həyat yolu və yaradıcılıq xüsusiyyətləri(1918-1982)



Plan:

1. Bəstəkarın həyat mərhələləri

2. Musiqiyə verdiyi əhəmiyyətlər və tarixdə rolu

Qara Qarayev müasir musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə misilsiz töhfələr vermiş dahi bəstəkardır. Görkəmli musiqiçi və ictimai xadim, alim və pedaqoq Qara Qarayev Azərbaycan musiqi sənətində həmişə aparıcı simalardan biri olmuşdur. Qara Qarayevin özünəməxsus orijinal sənəti ölkəmizdə və onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda geniş şöhrət qazanmışdır. Qara Qarayev dünya şöhrətli bəstəkardır. Onun əsərləri bir çox ölkələrin musiqi teatrlarının repertuarlarında və ən məşhur dirijorların konsert proqramlarında fəxri yer tutur. Polşa, Almaniya, Rumıniya, Fransa, ABŞ, Bolqarıstan və başqa ölkələrin teatrlarının səhnələrində bəstəkarın baletləri, konsert salonlarında simfonik əsərləri ifa olunur. Bu əsərlər klassik musiqinin qızıl fonduna daxil olmuşlar. Qara Qarayevin yaradıcılığının geniş şöhrət qazanması, saysız–hesabsız dinləyicilərin rəğbətini qazanması, ilk növbədə, onun əsərlərində böyük ideya məzmununa malik olan mövzuların dərinliyi ilə izah olunur. Q. Qarayev öz yaradıcılığında daim geniş və ideya baxımından ümumbəşəri miqyasda şərh edilən mövzuları əks etdirir. Onun musiqisində yüksək vətəndaşlıq pafosu, azadlıq və səadət uğrunda mübariz bir sənətkarın səsi ucalır. Q. Qarayevin əsərləri həmişə aktual olub bütün mütərəqqi bəşəriyyəti narahat edən böyük ictimai etik problemlərin həllinə yönəldilmişdir. Faşist işğalçıları ilə mübarizə, ayrı–ayrı xalqların azadlıq uğrunda mübarizəsi, irqi ayrımcılıq problemləri bunların hamısı Q. Qarayevin yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Təbiidir ki, dünyada baş verən bütün hadisələrə belə münasibət dahi sənətkarın yaradıcılığında mövzu və obraz dairəsini son dərəcədə genişləndirir. Lakin bəstəkar geniş ictimai baxımdan olan problemlərə nə qədər müraciət etsə də, onun diqqət mərkəzində həmişə olan insan taleyi, onun səadət uğrunda mübarizəsi, yüksək sosial-ictimai, fəlsəfi ümumiləşdirmələrə qədər yüksəlir. Qara Qarayev elə böyük sənətkarlardandır ki, onlar sənətdə öz yolunu seçir və bu yol onların yaradıcılıq simasını, özəlliyini müəyyənləşdirir. Bu, yaradıcılığın dərin milli zəminini rus, dünya klassikasının və müasir musiqinin ənənələri ilə üzvi surətdə birləşdirən yoldur. Böyük istedadı və yorulmaq bilmədən apardığı cəsarətli novatorluq axtarışları nəticəsində o, musiqidə mövcud olan ənənələri daha da inkişaf etdirmişdir. Qara Qarayev öz musiqisində hərtərəfli işıqlandırılmış böyük ideya dərinliyinə malik mövzuları əks etdirəndə, yalnız gerçəklikdə baş verən hadisələrə müraciət etmir, öz süjetlərini həm də xalq əfsanələrindən, müxtəlif dövrlərin şair və yazıçılarının əsərlərindən götürür. O, milli və dünya ədəbiyyatının şah əsərləri ilə maraqlanır. O, Nizami, Puşkin, Şekspir, Servantesin, Rostan, Ömər Xəyyam, P. Abrahams, Anri Barbüs, Lenqston Hyuz və başqalarının əsərlərinə müraciət etmişdir. Onun musiqisinin bədii-emosional məzmununun son dərəcə zənginliyi də məhz bundan irəli gəlir. Qarayev musiqisində hissələr, obrazlar və əhval–ruhiyyə aləmi çox genişdir. Qəhrəmanlıq pafosu və dramatizm, faciəvilik, patetika, fantastika, qrotesk və xalq janrı–səhifələri bunların hamısı dahi bəstəkara eyni dərəcədə mənsubdur. Bəstəkarın canlı poetik, qəlboxşayan – intim, ehtirashı, həssas və s. lirikasının diapazonu xüsusilə genişdir.

Q. Qarayev janrından və ideya–bədii məzmunundan asılı olmayaraq, bütün əsərlərində humanist sənətkar, nikbin mübariz kimi çıxış edir. Bununla yanaşı, Q. Qarayevin qəhrəmanlarının hansı dildə danışmalarından, hansı dövrə və millətə mənsub olmalarından asılı olmayaraq, biz həmişə Azərbaycan bəstəkarı Q. Qarayevin dəsti–xətini seçə bilirik. Qara Qarayev Azərbaycan musiqi janrlarının zənginləşdirilməsində böyük rol oynamışdır. Əvvəllər də mövcud olmuş janrlar onun əsərlərində öz simasını dəyişmiş, bəzi janrlar isə milli musiqi yaradıcılığımıza ilk dəfə Q. Qarayev tərəfindən gətirilmişdir. Simfonik musiqinin, baletin, kamera-instrumental, vokal musiqisinin, kinofilmlərə və dram tamaşalarına yazılmış musiqinin inkişafında onun xidmətləri böyükdür. Q. Qarayev klassiklərin ənənələrinə istinad edərək Azərbaycan musiqisinin milli mövzu hüdudlarını daha da genişləndirmişdir. Bəstəkar başqa xalqların da folkloruna dəfələrlə müraciət edir. Bununla belə, o, ayrı–ayrı xalqların milli musiqisini stilizə etmir, əksinə, öz xalqının çoxcəhətli musiqisi ilə sıx bağlı olan, özünün fərdi müəllif simasını saxlamaqla, başqa xalqın musiqisinin təbiətinə dərinləndirir. Klassiklərin, xüsusilə də çox sevdiyi İ. S. Bax, L. V. Bethoven, P. İ. Çaykovskinin ənənələri ilə üzvi surətdə bağlı olan Q. Qarayevin yaradıcılığında iki dahi rus sənətkarının: S. Prokofyevin və D. Şostakoviçin də böyük təsiri olmuşdur. Prokofyevə xas olan melos, harmoniya kəskinliyi, incə lirizm, obrazların səciyyəvililiyi, eləcə də simfonist Şostakoviçin ustalığı, güclü dramatik gərginlik yaratmaq bacarığı, faciəvi münaqişələri təcəssüm etdirmək qabiliyyəti təbii ki, Q. Qarayevə öz təsirini göstərməyə bilməzdi və bunlar yaradıcı surətdə bəstəkar tərəfindən mənimsənilmişdir. Q. Qarayev öz

yaratıcılığında proqramlılıq prinsipini geniş inkişaf etdirmişdir. Bəstəkarın musiqisində iki tip proqramlılıq özünü büruzə verir. Birinci tip mahiyyəti etibarlı ilə Listin, Çaykovskinin proqramlılığına yaxın psixoloji umumiləşdirilmiş proqramlılıqdır. Bu halda bəstəkarın əsərinin proqramlılığı əsərin adından məlum olur. Bəstəkar bu nümunələrdə, «Leyli və Məcnun» simfonik poemasında, «Don Kixot» simfonik qravürasında olduğu kimi ilk ədəbi mənbələrə müraciət edir. Bəzən proqrama işarə kimi epigrafa da müraciət edir. Proqramlılığın daha tez–tez rast gəlinən ikinci tipi bəstəkarın özünün başqa janrlarda yazılmış əsərlərinin materialları əsasında yaradılmış və sonradan müstəqil əsərlər olmuş süitaları ilə təmsil olunmuşdur. Məsələn, «Vyetnam», «Xoreoqrafik lövhələr», «Dənizi fəth edənlər», baletlərdən olan süitalar və s. bu qəbildəndir. Q.Qarayevin yaratıcı fərdiliyinin ən mühüm xüsusiyyəti onun musiqi təfəkkürünün simfonik xarakteridir. Çaykovski və Şostakoviçdə olduğu kimi, Q.Qarayevin də simfonizmi dramatik–münaqişəlidir. Musiqi təfəkkürünün bu metodu bəstəkarın həm simfonik, həm də musiqili səhnə əsərlərində özünü büruzə verir. Q.Qarayevin elə əsərləri də vardır ki, onlarda janr rəvayət simfonizminə yaxınlıq aydın görünür, məsələn, «Alban rapsodiyası», «Vyetnam» süitasi. Musiqidə nadir ideya–emosional umumiləşdirmə qabiliyyəti, psixoloji, dinamik inkişaf sənətkarlığı, kino və teatr tamaşalarına yazdığı musiqinin onların mühüm elementinə çevrilməsinə səbəb olur. Q.Qarayevin musiqinin ən mühüm xüsusiyyətləri onun konkretliyi, lakonikliyi, zaman duyumu və melodik ifadəliliyidir. Q.Qarayev çox gözəl melodistdir. Onun melodiyası həmişə intonasiya baxımından yeni, təbiidir, bəstəkarın melodiyaları özündə kantilena və rəqətiyyəti böyük məharətlə birləşdirir. Qarayev melosunda həmçinin «sonsuz inkişafın», romantik vüsətin, poetikliyin, çılğın dramatikliyin də əlamətləri öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın, özündə psixoloji gərginlik, xalq mahnısından irəli gələn milli ahəng ünsürlərinin klassik funksional sistemin qanunauyğunluqları və daha mürəkkəb müasir harmonik ahəng vasitələrini birləşdirən harmonik dil xüsusilə diqqətə layiqdir. Qara Qarayev indiyədək təşəkkül tapmış formaların qanunauyğunluqlarına əsaslanaraq musiqiyə yeni üslub xüsusiyyətləri daxil edir. Onun musiqisində polifoniya böyük rol oynayır. Bəstəkarın musiqisinin ritmik cəhətləri də olduqca orijinaldır. Q.Qarayev haqqında bəstəkar R.Şedrin belə yazır: «O, öz üslubunu tapdı və musiqidə çoxlu davamçıları olan öz məktəbini yaratdı. Dünya şöhrətli bəstəkar olsa da, o, yenə də Azərbaycan bəstəkarı olaraq qaldı».

Həyat və yaradıcılığı Qara Əbülfəz oğlu Qarayev 1918-ci il fevralın 5–də Bakı şəhərində, tibb professoru F.Qarayevin ailəsində anadan olmuşdur. Onun musiqi istedadı erkən yaşlarında aşkarlanmışdı. Qarayevin ilk musiqi müəllimi həssas musiqiçi və pedaqoq V.M.Kozlov olmuşdur. Q.Qarayev 1930-cu ildən Bakı musiqi texnikumunda, böyük pianoçular nəslə tərbiyə etmiş gözəl pedaqoq, musiqi professoru Q.Q.Şaroyevin fortepiano sinfində məşğul olmuşdur. Onun ilk yaradıcılıq təcrübələri də məhz elə bu dövrə aiddir. Yaratmaq həvəsi 1935–ci ildə Qarayevi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə gətirir. Gələcək bəstəkar burada professor L.M.Rudolfun kompozisiya sinfində məşğul olur, N.S.Çumakovun rəhbərliyi altında harmoniyam, Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənir. Qara Qarayev Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə həyatda baş verən hadisələrə səs verərək, bir çox əsərlər yəer. Belə ki, 1937-ci ildə ictimaiyyət tərəfindən geniş qeyd edilən A.S.Puşkinin ölümünün 100 illiyi münasibətilə o, “Tsarskoye selo heykəli» adlı çox maraqlı fortepiano pyesi yazmışdır. Həmin əsər Yubiley konsertində müəllifin ifasında səslənmişdi. 1937-ci ildə Azərbaycan rayonlarına təşkil olunmuş folklor ekspedisiyasında Q.Qarayev xalq yaradıcılığı sahəsində böyük tədqiqat işləri aparan bəstəkar və musiqişünaslar qrupuna başçılıq edir. Ekspedisiya iştirakçıları Bakı Şəhərində aşıqların Və İnstrumental ifaçıların toplantısını keçirmiş və bir çox fitri istedadla malik musiqiçiləri aşkar etmişdilər. Q.Qarayev 1937–ci ildə ilk böyük əsərini xor, simfonik orkestr və rəqs ansambl üçün Rəsul Rzanın sözlərinə «Könül nəğməsi» kantatasını yazmışdır. Əsərdə aşıq musiqisi janrlarının, xalq rəqs sənətinin xarakterik xüsusiyyətlərindən geniş istifadə edilmişdir. «Könül nəğməsi» kantatası gənc müəllifin geniş şöhrət qazanmasının ilk cəhəti oldu. Bu əsər 1938-ci ilin aprel–may aylarında Moskvada keçirilən Azərbaycan İncəsənəti Ongünlüyündə Azərbaycanın ustad bəstəkarlarının əsərləri ilə, Ü.Hacıbəylinin «Koroğlu», M.Maqomayevin «Nərgiz», R.M.Qlierin «Şahsənəm» və başqa əsərlərlə bir sırada duraraq, konsertin sonunda böyük müvəffəqiyyətlə ifa edildi. «Könül nəğməsi»nin və «Tsarskoye selo heykəli» fortepiano pyesinin müvəffəqiyyəti gənc bəstəkarın qeyri–adi istedadını təsdiq edərək, onu daha da ruhlandırıldı. İncəsənət Ongünlüyündən sonra Qarayevin çoxdankı arzusu həyata keçir. O, 1938-ci ildə P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında professor A.P.Aleksandrovun sinfinə qəbul olunur. Konservatoriyada Q.Litinskinin sinfinçlə polifoniya, S.Vasilenkonun sinfində alətşünaslıq, L.Mazelin sinfində isə musiqi əsərlərinin təhlili ilə məşğul olur. Müharibə başlayanda Q.Qarayev təhsilini dayandırır

Bakıya qayıdır. Bəstəkar 1941–42-ci illərdə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının bədii rəhbəri vəzifəsində çalışır. Qarayev iki ildən sonra dövrünün dahi sənətkarı D.D.Şostakoviçin bəstəkarlıq sinfinə daxil olaraq, Moskva Konservatoriyasında təhsilini davam etdirir. Bu görkəmli musiqiçi ilə ünsiyyət Qarayevin bir bəstəkar və pedaqoq kimi formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Moskvada təhsil aldığı illər gənc bəstəkarın yaradıcılığının böyük inkişaf dövrü idi. Sovet incəsənətinin görkəmli xadimləri ilə ünsiyyətdən aldığı bədii təəssürat, Moskvanın zəngin konsert və teatr həyatı Qarayevə böyük təsir göstərərək, onun bədii dünyagörüşünü genişləndirmiş, yaradıcılıq təxəyyülünü zənginləşdirmişdi. Onun həmin illərdə yazdığı əsərləri böyük maraq doğuraraq, gənc bəstəkarın gələcək yetkin yaradıcılığından xəbər verirdi. Fortepiano üçün «Üç hissəli fuqa» (1939), simfonik orkestr üçün «Passakalya və üç mövzulu fuqa» (1941), «Ömər Xəyyamın altı rübaisi» romans Silsiləsi (1946), Moskvada Ümumittifaq bədən tərbiyəsi paradmm iştirakçıları üçün yazılmış «İdman süitası» (1938), böyük simfonik orkestr üçün «Azərbaycan suitası» (1939) bu qəbildən olan əsərlərdir. Həmin illərdə yaradılmış bir çox əsərlər Azərbaycan incəsənətinin inkişafına böyük töhfələr olmuşdur. Q.Qarayev hələ tələbə ikən iri formalı əsərlər yaratmağa çalışır, Opera və simfoniya kimi mürəkkəb janrlara müraciət edirdi. 1944-cü ildə Qafqaz respublikaları Ongünlüyündə Q.Qarayevin Böyük Vətən müharibəsi qəhrəmanlarının xatirəsinə həsr olunmuş və milli simfoniyanın təməlini qoyan ilk simfoniyası səslənmişdir. 1945-ci il mayın 7-də M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində Q.Qarayevin C. Hacıyevlə birlikdə yazdığı, «Vətən» qəhrəmanı – Vətənpərvərlik operası (librettosu İsmayıl Hidayətzadənin, Sözləri Məmməd Rəhimindir) tamaşaya qoyulmuşdur. Bu Opera 1946-cı ildə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Moskva Konservatoriyasında təhsil illəri İkinci simfoniyanın yaradılması ilə yekunlaşır. Q.Qarayevin diplom işi kimi təqdim etdiyi bu əsər əla qiymətə layiq görülür. Müharibə qurtarmışdı, lakin düşmən üzərində qələbə naminə verilmiş qurbanlar, qəhrəmanlıqlar və həyəcanlılar da xalqın yaddaşından silinməmişdi. Məhz bu məzmun simfoniya gah şən bayramsayağı, gah dərin fəlsəfi, gah da məzəli-skertsovvari obrazların növbələşməsi ilə təcəssüm etdirilmişdir. İkinci simfoniya bəstəkarın yaradıcılığında keçid mərhələsi oldu. Bu əsər fərdi müstəqil üslub axtarışlarını yekunlaşdıraraq bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsinin başa çatdığını nümayiş etdirdi. Bakıya qayıtdıqdan sonra Q.Qarayevin yaradıcılıq fəallığı artır. Artıq 1947-ci ildə D.D.Şostakoviçə həsr olunmuş İkinci simli kvartet, soprano, xor və orkestr üçün M.Rahimin sözlərinə yazılmış «Sevinc mahnısı» kantatası yaradılmışdı. Bəstəkarı dahi humanist filosof Nizaminin poeziya ələmi cəlb edirdi. O, bu günə kimi öz təsirini və əhəmiyyətini saxlamış, XII əsr mədəniyyət abidəsi olan Nizami irsini dərinləndirən öyrənirdi. Dahi şairin yaradıcılığına bu dövrün ən gözəl əsərləri · 1948-ci ildə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüş «Leyli və Məcnun» (1947) simfonik poeması və «Yeddi gözəl» (1949) simfonik süitası həsr olunmuşdur. Bu illərdə Sovet Ordusunun 30 illiyinə həsr olunmuş, bayram və nümayişlərdə tez-tez ifa olunan fanfar xüsusiyyətli «Salam marşı» yazılmışdır. 40-cı illərin sonu 50-ci illərin əvvəli Q.Qarayevin fəal yaradıcılıq, pedaqoji və musiqi-ictimai fəaliyyəti dövrüdür. Qara Qarayev artıq 1948-ci ildə iki dəfə SSRİ Dövlət mükafatı laureatı, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının dosenti, SSRİ bəstəkarlarının Birinci Ümumittifaq qurultayının nümayəndəsi idi. O, 1949-cu ildə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Elmi Tədqiqat incəsənət institutunun musiqi bölməsinə, 1949-cu ildən 1952-ci ilə qədər Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rəhbərlik edir. Q.Qarayev 1953-cü ildən ömrünün sonuna kimi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı idarə heyətinin sədri vəzifəsində çalışmışdır. Qara Qarayev 1952-ci ildə özünün ən gözəl əsərlərindən biri olan «Yeddi gözəl» (libretto müəllifləri İ.Hidayətzadə, Y.Slonimski və S.Rəhmandır) baletini yazır. Balet Nizaminin «Xəmsə»sinə daxil olan beş məşhur poemanın motivləri əsasında yazılsa da, onlardan yalnız birinin adını daşıyır. Baletin müəllifləri xalqın feodal zülmü əleyhinə mübarizə ideyasını və hökmdarla xalq qarşıdurmasını ön plana çəkir. «Yeddi gözəl» baleti xalqın taləyi, arzuları, insan şəxsiyyətinin gözəlliyi haqqında musiqili-xoreografik poemadır.

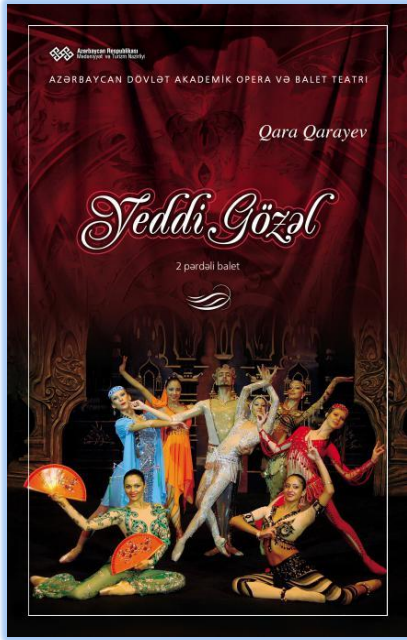
«Yeddi gözəl» baleti ilk dəfə 1952-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur (quruluşçu rejissor və baletmeystr P.Qusev, məsləhətçi-baletmeystr Q.Almaszadə, dirijor K.Abdullayev, rəssamlar E.Almaszadə və F.Qusak olmuşlar). Bu tamaşa respublikanın həyatında böyük hadisə oldu. D.D.Şostakoviç yazırdı: «Yeni baletin ən güclü cəhəti onun musiqisidir. Bəstəkar klassik rus baletinin və hər şeydən əvvəl Çaykovskinin ənənələrinə sadıq, samballı realistlik əsər yaratmışdır.» Tezliklə, 1953-cü ildə Leningrad Dövlət Məli Opera Teatrında baletin premyerası göstərildi (quruluşçu rejissor P.Qusev, dirijor E.Qrikurov, rəssam S.Virsaladze). Qısa bir müddətdə «Yeddi gözəl» baleti keçmiş Sovetlər Birliyinin bir çox aparıcı teatrlarının səhnələrini bəzədi. Balet Leningrad, Saratov, Lvov, Kuybişev, Daşkənd şəhərlərində

göstərilmiş, xarici ölkələrin səhnələrində tamaşaya qoyulmuşdur. «Yeddi gözəl» 1959–cu ildə Moskva da keçirilən Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti OngünlüYündə yeni redaksiyada (3 pərdəli) nümayiş etdirilmişdir. İlk baletini bitirdikdən bir qədər sonra Q.Qarayev S.M.Kirov adına Leninqrad Akademik Opera və Balet teat–mun təklifi ilə F.Abrahamsın süjetinə Slonimskinin yazdığı libretto əsasında «İldırımli yollarla» baleti üzərində işləməyə başlayır. Əsər üzərində iş librettoçunun, quruluşçu rejissorun (K.Sergeyev), rəssamın (V.Dorrer), dirijorun (E.Qrikurov) bilavasitə və sıx əməkdaşlığı şəraitində gedirdi. Balet dörd ildən sonra ərsəyə gəldi. Bəstəkar yazırdı: «Cənubi Afrika xalqlarının folkloru, məişəti, tarixi ilə bağlı musiqinin bəstələnməsinə hazırlıq əslində partitura üzərində işdən daha çox vaxt apardı». O, Afrika xalqlarının musiqinin fonografik yazılarını diqqətlə öyrənir. Etnoqrafik nümunələrlə tanış olurdu.Q.Qarayev Azərbaycan SSRİ Emlər Akademiyasının həqiqi üzvü seçilir. Bəstəkarın «İldırımli yollarla» baleti həqiqətən də xalqın rəğbətini qazanır və 1967-ci ildə Lenin mükafatına layiq görülür. 1960-cı ildə Q.Qarayevin insan səadəti naminə qəhrəmanlıq ideyasını açan daha bir dahi əsəri, «Don Kixot» simfonik qravürləri (eyni adlı kinofilmin musiqisi əsasında yazılmış) ərsəyə gəlir. Q.Qarayev bütün yaradıcılığı boyu Bakının, Moskvanın, Leninqradın və keçmiş Sovetlər Birliyinin bir çox şəhərlərinin səhnələrində tamaşaya qoyulan çoxlu sayda pyeslərə musiqi bəstələmişdir. Bəstəkarın maraq dairəsinin genişliyini görmək üçün onlardan bir neçəsinin adını çəkmək kifayətdir: Bakıda M.Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Dram teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş Lope de Veqanın «Rəqs müəllimi», V.Şekspirin «Qış nagılı», «Antoni və Kleopatra», M.Cəlilin «Mirzə Xəyal»; A.S.Puşkin adına Leninqrad Akademik teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş V.Vişnevskinin «Nikbin faciə» və M.Bulqakovun «Qaçış», M.Yermolova adına Moskva Dram teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş N.Hikmətin «Qəribə adam», L.Qasimovun «İnsan məskən salır» və s. Bu bəstəkarın musiqi tərtibatçısı olduğu səhnə əsərlərinin az bir qisminin siyahısıdır. Kino musiqisi sahəsinə tez-tez müraciət edən Q.Qarayev «Don Kixot», «Tarix dərsi», «Qızıl eşelon», «Dənizi fəth edənlər», «Bir məhəlləli iki oğlan», «Xəzər neftçiləri haqqında povest», «Leyli və Məcnun», «Uzaq sahillərdə», «Vyetnam», «Bakının işıqları», «Matteq F alkəne», «Qoya» və başqa filmlərə musiqi bəstələyir. Onun kinofilmlərə yazdığı musiqi əsasında simfonik orkestr üçün «Vyetnam süitəsi», «Don Kixot» simfonik qravürləri və s. kimi gözəl əsərlər meydana gəlmişdir. O, 1972-ci ildə fransız antifaşist yazıçısı Ann Barbusun novellasının motivləri əsasında «Zəriflik» mono operasını, 1973–cü ildə isə E.Rostanın «Sirano de Berjerak» komediyasının motivləri əsasında «Çılgın qaskoniyalı» qəhrəmanlıq musiqili komediyasını (müzikl) yazmışdır. Özündə müxtəlif janrların xüsusiyyətlərini birləşdirən bu qeyri-adi tamaşa 1978–ci ildə Moskva operetta teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş və böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır. Q.Qarayevin Üçüncü simfoniya sənətinin yaranması (1965-ci il) ölkəmizin musiqi həyatında böyük hadisə oldu. Üçüncü simfoniyanı birincidən iyirmi ilə yaxın bir vaxt ayırır. Bu müddət ərzində bəstəkarın sənətkarlığı püxtələşmiş, onun ifadə vasitələrinin palitrası genişlənmişdi və artıq yetkin sənətkar olan Q.Qarayev arsenalındakı ifadə vasitələrindən qənaətlə istifadə edirdi. Yeni simfoniya kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Dünya musiqi aləmində yaranan bütün yeniliklərə həssaslıqla yanaşan bəstəkar, bu simfoniya əsərində məntiqə əsaslanan, dəqiqlik tələb edən mürəkkəb müasir yazı texnikasına müraciət edir. Lakin bəstəkarın bu müraciəti heç də əsərin bədii məzmununun və milli özünəməxsusluğunun dəyərini azaltmır. Əksinə, yeni texnika Azərbaycan musiqi dilinin səciyyəvi ifadələri, ritmik xüsusiyyətləri ilə aşıq musiqisinə xas olan təmbr səslənməsi ilə gözəl uyğunluq təşkil etdi. Q.Qarayevin üçüncü simfoniya simfonik musiqinin parlaq nümunələrindən olmaqla yanaşı, müasir insanın mürəkkəb daxili aləmini, həyatımızın fəal ritmini inandırıcı şəkildə bütün gerçəkliyi ilə açan bir əsər kimi məşhurlaşdı. Q.Qarayevin son iyirmi ildə yazdığı və onun yenilikçiliyini əks etdirən iri əsərlərdən biri Leonid Koqana həsr etdiyi Skripka ilə simfonik orkestr üçün konsertdir (əsər ilk dəfə 1968-ci ildə ifa olunmuşdur, solist L.Koqan idi). Q.Qarayev haqqında yalnız bəstəkar kimi danışmaq mümkün deyil. Onun yaradıcılığı pedoqoji və musiqili ictimai fəaliyyətindən ayrılmazdır. O, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin rəhbəri olmaqla, hazırda əksəriyyəti görkəmli sənətkarlar olan neçə-neçə gənc bəstəkar nəslini yetirmişdir (R. Haçıyev, A.Məlikəv, A.Babayev, N.Xanməmmədov, X.Mirzəzadə, V.Adıgözəlov, F.Əlizadə, F.Qarayev. P.Bülbüloğlu, B.Dadaşova, A.Dadaşov və.s.). Azərbaycan dövləti Q.Qarayevin sənət uğurlarını yüksək dəyərləndirərək, onu Əmək Qəhrəmanı adına layiq görmüşdür. Son illərdə Q.Qarayev «Leyli və Məcnun» baleti üzərində çalışırdı. Lakin umm sürən ağır xəstəlik bəstəkarın yeni planlarının həyata keçməsinə mane oldu. Q.Qarayev 1982-ci il mayın 13-də vəfat etmişdir. Bəstəkar Bakıda, Fəxri xiyabanda dəfn edilmişdir.

Abasova Günay

MÜHAZİRƏ №9

Mövzu: №9: Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” , “İldırımli yollarla”baleti.



Plan:

1. “Yeddi gözəl” , “İldırımli yollarla” baletinin məzmunu
2. Musiqi materialları

Q. Qarayev yaradıcılığı janr baxımından nə qədər rəngarəng olsa da, o daha çox simfonik və səhnə musiqisinə meyl göstərdi. Bəstəkar Q. Qarayev haqqında danışarkən, ilk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, o, simfonistdir. Bəstəkarın müraciət etdiyi mövzuların ciddiliyi və samballılığı, yaratdığı obrazlar dairəsinin genişliyi onun bəstəkar dəstxəttinin xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir, onu bir təfəkkür metodu kimi simfonizmə yaxınlaşdırır. Musiqidə bədii emosional ümumiləşdirmə istedadı, parlaq xarakteristikalar məharəti (bu xüsusilə səhnə janrı üçün çox səciyyəvidir).

Yeddi gözəl baleti. Q. Qarayevin baletinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri baletdə divertimentlərin olmamasıdır. Burada 9835 mövzudan yayınan heç bir epizod, yəni əlavə olunmuş nömrələr yoxdur. Balet Ayışə ilə bağlı iki mövzulu Müqəddimə ilə başlayır. Bunlardan birincisi Ayışənin faciəli taleyi haqqında hekayətdir, ikincisi isə onun daxili aləmi ilə bağlıdır.

Birinci pərdə Birinci şəkil .Səhnədə qədim qəsrin xarabalıqları təsvir olunur. Ova çıxan Bəhram Şah yolunu azaraq bura gəlib çıxır. Qəsrin divarlarında uzaq ölkələrdən olan yeddi şahzadə qızın təsviri görünür. Qəflətən bu portretlər canlanaraq Şahı əhatə edir, onu həyəcanlandırır, sonra isə yox olurlar. Bu zaman Q. Qarayevin sənətkar özünəməxsusluğunun nümunəsi olan «Yeddi portret» suitası səslənir. Bir–birinin ardınca xarakterinə, melodiyası və ritminə görə kəskin təzad təşkil edən yeddi rəqs gəlir. Onlar yeddi gözəlin musiqi xarakteristikalarıdır. Hər bir rəqs milli özünəməxsusluğun incə cizgiləri ilə seçilir. Bəstəkar hər bir portret, hər bir gözəl üçün bu gözəlin mənsub olduğu xalqın musiqi dilinə xas spesifik melodik ifadələr, intonasiyalar, ritmlər tapmışdır. Qara Qarayev bəzən xalq mahnılarının əsl mövzularından, xalq rəqslərinin ritmlərindən istifadə edir. Hind gözəli sanki işıqla kölgənin rəqsi kimi, majorla minorun müqayisəsi üzərində qurulmuş süzgün, qəmzəli melodiya və şıltaq harmoniya ilə səciyyələndirilir. Q. Qarayev burada benqal xalq mahnılarının başlanğıc ifadələrindən istifadə etmişdir. Bizans gözəli coşğun musiqi ilə səciyyələndirilmişdir. Melodiyanın sürətli yüksəlişi, bu yüksəlişi daha da nəzərə Çarpdıran intonasiyaların kəskinliyi, sürətli temp, plastik ritm kimi bütün bu vasitələr gözəlin parlaq, ehtiraslı portretini yaratmağa kömək edir. Xarəzm gözəli incə, şıltaq, cazibəli, şux rəqslə təsvir olunub. Rəqsdə özbək xalq çalğı alətlərini xatırladan alətlərdən istifadə özünü büruzə verir. Slavyan gözəlinin rəqsi intonasiya və harmonik dili etibarlı ilə rus xalq mahnı və rəqslərini xatırladır və onun ardınca gələn Məğrib gözəlinin rəqsi ilə təzad təşkil edir. Bu rəqs variational mövzu formasında yazılmışdır. Məğrib (İspaniya) gözəlinin rəqsi atəşin ehtirasla təqdim edilmişdir. Rəqsin musiqisi özünəməxsus vurğulu ritmilə, ifadələrin sonundakı melizmatik bəzəklərlə qızgın, odlu İspan rəqslərini xatırladır. Çin gözəlinin portreti öz incəliyi, zərifliyi ilə fərqlənir. Onun rəqsində Çin musiqisində geniş yayılmış ahəng pentatonika öz əksini tapmışdır. Suita «Gözəllər gözəli» – İran gözəlinin portreti ilə tamamlanır. Onu oboyda, sonra isə

Skripkada səslənən, tədricən inkişaf edən, çoxlu təkrarlar və incə harmoniya uzlaşmaları olan məftunedici melodiya səciyyəlidir. Musiqi ayüzlü İran gözəlinin obrazını təsvir edir. Vals konsert xüsusiyyətli parlaq pyesdir. Bütün səhnə vals ritmikası ilə ənənəvi xalq vəznlərinin bir – birinə qovuşmasından ibarət olan bu pyeslə bitir. Dan yeri söküləndə Şah adı ovçu paltarında xarabalıqların yaxınlığındakı kənddə öz gözəl bacısı Ayişə ilə birlikdə yaşayan igid Mənzərin evinə gəlir. Qardaşla bacı qonağın gəlişinə şaddırlar. Qədd-qamətli, cavanın çevikliyi Ayişəni məftun edir. Şah isə onun səmimiyyətinə, gözəlliyinə, xeyirxahlığına heyran olur, igid Mənzərin alicənablığı onu təsirləndirir. O, Mənzərlə qardaş olmağa hazırdır. Şahla Ayişə arasında qarşılıqlı məhəbbət oyanır. Bəhram gecə gözünün qarşısında canlanan xəyalları unudur. Bu səhnədə Bəhramın leytmotivi, sonra isə Ayişəni səciyyəsinə çox mühüm olan buynuzla rəqs, Bəhramla Mənzərin gülüş rəqsi səslənir. Ayişə ilə Bəhramın birinci pərdədən olan Adajiosu (C-dur) baletin onların arasında hisslərin yaranmasını böyük psixoloji dərinliklə açan ən mühüm səhnələrindən biridir. Valtornada səslənən ifadəli, rəvan · iztirablı mövzulu Adajio baletin ən gözəl səhifələrindəndir. Adajio qəhrəmanların coşğun, çılğın hisslərinin yüksəlişini təsvir etməklə yanaşı, Ayişə obrazının açılmasında xüsusilə böyük rol oynayır. Burada dolğunluqla, qeyri - adi ifadəliliklə və dərin bir şəkildə Ayişənin geniş daxili aləmi də göstərilmişdir. Bütün baletdə Ayişəni xarakterizə edən ahəng–intonasiya kompleksini geniş istifadə etməklə, bəstəkar Adajioya qəhrəmanın xarakteristikasında və baletin musiqili dramaturgiyasında istinad nöqtəsi kimi böyük əhəmiyyət verir. Elə bu pərdədə Ayişənin və Mənzərin variasiyaları, Bəhramın döyüşçülərinin «Yalli» rəqsi və s. kimi nömrələr ifa olunur. Vəzir Rast Rövşən başda olmaqla şahın əyanları gəlir. Vəzir xəzərlərin ölkəyə basqın etdiyini xəbər verir. Bəhram təcili yola düşür. Mənzər də öz həmkəndliləri ilə gedir. Ayişə qəmgin və ürəyinə daman narahat fikirlərlə tək qalır. Onun səadəti uzun sürmür. Sevgilisinin qüdrətli şah Bəhram olması xəbəri onu kədərləndirir və qorxuya salır. Ayişənin daxili aləmindən və şübhələrindən xəbər verən «Ayişə təkdir» epizodunda musiqi kədərli səslənir.

İkinci şəkil. Səfərə çıxan Bəhram Şah qəddarlığı ilə xalqa əzab– əziyyət verən hiyləgər Vəziri öz yerinə qoymuşdur. Hakimiyyətə can atan Vəzir hökumətlik arzusundadır. Ona görə də Bəhram Şahı aradan götürmək üçün mızdılu qatillər göndərir. Açıq Vəzir xəzinəyə gəlib, şahın daş-qaşlarına baxıb həzz alırdı. Bu səhnə musiqidə çoxmaraqlı təsvir olunub. Artırılmış və əksildilmiş lad ünsürləri, nəfəs alətlərinin “soyuq” tembləri mübaliğəli, qroteks tərzdə səslənən Vəzirin qəzəbli–təntənəli rəqsini səciyyələndirir. Vəzir xalqa zülm edir, onu talayır. Lakin xalq şahın ədalətli və mərhəmətli olduğuna inanır və onun səfərdən qayıtmasını səbirsizliklə gözləyir. Vəzirin şahı öldürmək planı baş tutmur. Mənzərin xilas etdiyi Şah Vətənə qayıdır. Sarayın qapıları kip bağ. lıdır. Sarayın qarşısındakı sənətkarlar meydanı Vəzirin ələ keçirdiyi taxt–tacı Şaha qaytarmağa kömək edən camaatla doludur. Planının uğursuzluğunu görə Vəzir sarayın qapı. larının açılmasını əmr edir və Şahı təmtəraqla qarşılayır.

«Sənətkarlar meydanında» səhnəsi böyük rəqs süitasıdır. Kütləvi rəqslər, məişət səhnələri qətiyyətli, həyat– sevar, zəhmətkeş xalqın obrazını təsvir edir. Bayram və şənlik əhval–ruhiyyəsi elə ilk mövzunun ifası zamanı, onun plastik, cəld ritmi, güclü akkordların dolğunsəsli orkestr səslənməsi ilə yaradılır. Xalq mövzusu şən xarakterli musiqi ilə səciyyələndir. Lakin çoxsəciyyəli, səs–küylü və rəngarəng kütlənin arasında sənətkarların hamının diqqətini cəlb edir. Meydanın sahibləri olan çəlləkçi, silahqayıran, təkərçi, çəkməçi və başqaları, öz malların göstərir, rəqsləri ilə öz məharətlərini nümayiş etdirirlər.

«Sənətkarların rəqsi» dinamik kütləvi səhnədir. Bu· rəda ritm ünsürləri, yəni əmək prosesində yaranmış aydın, tez-tez dəyişkən ritmlər üstünlük təşkil edir. Bu səhnənin quruluşu iki köməkçi mövzulu sonata formasında olması ilə maraq doğurur.

Sonra Bəhramın qarşılanması, yəni «Təntənəli yürüş» səhnəsi gəlir. Bəhram ona hücum edildiyi üçün paytaxta qəzəbli qayıdır. Sarayın qapıları bağlıdır və Bəhram qapıları güclə də olsa açmağa hazırlaşan xalqın köməyini qəbul et· məyə hazırdır. «Təntənəli yürüş» xalqa düşmən olan qüvvələrin özünəməxsus səciyyəsidir. «Təntənəli yürüş»ün əsasında marş və fanfar tipli iki mövzu durur. Bu mövzular val riasiya prinsipi ilə inkişaf etdirilir və hər bir variasiya əyan· ların yeni dəstəsinin çıxışını təsvir edir. Temblərin tez–tez dəyişməsi, yeni alətlərin əlavə olunması, eləcə də tonal təzadı lığın rəngarəngliyi variasiyalar silsiləsini dinləyici tərəfindən vahid gərginlik dalğası, parlaq koloritli, qüdrətli və əzəmətli səhnə kimi qavranmasını təmin edir.

Vəzir yaltaqlıq və hiyləgərliklə yenidən Şahın rəğbətini qazanır. Onun satqınlığı cəzasız qalır. Xalqın taleyinə biganə qalan nankor Bəhram Şah yenidən Vəzirin təsiri altına düşür. Mənzər və yeddi sənətkar Şahın gözlərini satqınlığa və ədalətsizliyə açmaq istəyirlər. Lakin Bəhramın əmri ilə onlar zindana atılırlar.

İkinci pərdə .Bəhram Şahın sarayı. Şah vaxtını eyş-ışrətlə keçirir. Təlxəklər Şahı əyləndirərək rəqs edirlər. «Təlxəklərin rəqsi» baletin əsl xalq mövzusunə əsaslanan nömrələrindən biridir. Burada «Brilyant» xalq rəqsinin başlanğıc ifadələrindən istifadə edilmişdir. Təlxəklərin şıltaq rəqsi saray rəqqasələrinin süzgün rəqsi ilə əvəz olunur. Ayişə safaya daxil olur. O, Şaha yalvararaq Mənzər və dostlarının bağışlanmasını xahiş edir. «Ayişənin rəqsi» baletin ən təsirli Və səmimi nömrələrindən biridir. Ayişənin yalvarışları Mənzərin cəsur xarakterli variyasiyalrı, Bəhramın qeyzli «replikaları» ilə əvəz olunur. Yenidən böyük emosional gərginliklə Ayişənin yalvarışları səslənir. Sevgilisi ilə qarlaşını bərişdirmağa çalışan Ayişənin daxili iztirabları, tərzinə və ifadəliliyinə görə romans və ya «ariozo» üslubuna yaxın olan həyəcanlı mövzu ilə verilmişdir. Mövzunun belə «vokal» xüsusiyyəti, ağac nəfəs alətlərinin incə tembri ilə və get-gedə enən yalvarışlı, iniltili intonasiyalarla vurğulanır Bu zaman səhnədəki Vəziyyəti diqqətlə izləyən musiqi, sürətli axınla hadisələrin bütün mərhələlərini təsvir edir, Mənzəri, Bəhramı, xalq Vəziri, lirik epizod mövzularını öz aralarında qarşılaşdırır. Özünün ən yüksək gərginlik səviyyəsinə, yəni mübarizə aparən qüvvələrin münaqişəsinin inkişafının zirvə nöqtəsinə yüksəlir. Əsirlərin itaətsizliyi Şahı qəzəbləndirir. O, Ayişənin yalvarışlarına məhəl qoymur. Köhnə dostluğun xatirinə yalnız Mənzəri azad etmək, sənətkarları isə edam etmək əmrini verir. Sarayda şənlik davam edir. lakin Bəhram qəmgin dir. Gəlişi ilə Bəhramın qəlbində yenidən məhəbbət hisslərini oyadan Ayişə ilə ayrılıq onu üzür. Şah xalqın qəzəbindən də qorxur.

Üçüncü pərdə. Kənd. Kəndlilər səhəddirlər. Xalqın mövzusu səslənir. Mənzər və dostları həbsdən qaçmışlar. Kəndlilər şənlənir, kənddə bayramdır. Lakin şənliyin qızğın vaxtında Vəzirin keşikçiləri gəlir. Qaçqınları gizlətdiklərinə görə onlar əkinləri tapdalayır, kəndlilərin komalarını yandırır. «Tapdalama rəqsi» vəhşilik, qəzəb ifadə edən sürətli tempdə verilmişdir. Bu rəqs xalqın kədəri mövzusu ilə əvəzlənir (bu, səhnənin əvvəlində səslənmiş mövzunun dəyişilmiş variantıdır). Ah-nalə, ağlaşma, şikayət eşidilir. Qadınlar məhsulun məhv olduğu üçün ağlaşırlar. Bu səhnəni ovdan qayıdan Şah da görür. lakin onu xalqın əzab-əziyyəti maraqlandırmır. O, Ayişəni axtarır, yalnız Ayişə ona təskinlik verə bilər. Ayişə Bəhramı sevsə də, onu rədd edir. O, zülmkarla bir ola bilməz. Ayişə Şaha yalvarır ki, o, hakimiyyətdən əl çəksin, xalqın müsibətlərindən danışır, onu laqeydlikdə günahlandırır. Ayişə Şaha onun yenidən ilk dəfə gördüyü kimi, adi ovçu olduğu təqdirdə, öz taleyini onunla bağlayacağını söyləyir. Ayişə ilə Bəhramın bir qədər rəvayət xarakterli Adajiosu kədərli Tonika üzərində orqan punktu müəyyən ümitsizlik, süstlük yaradır. Sonda sanki bir xəyal kimi, birinci Adajionun mövzusu səslənir. Bəhram qəzəb içində Ayişəni xəncərlə vurur. Can verən Ayişəni dostları, xalq əhatə edir. Xalqın elçiləri olan yeddi sənətkar Şahı hiddətlə ifşa edirlər. Onlar artıq Vəzir barədə öz ədalətli qərarlarını vermişlər, indi də xalqın arzu etmədiyi hökmdarı qovurlar, Bəhram ölkəni tərk edir.

«İLDIRIMLI YOLLARLA». Qeyd edildiyi kimi, balet Afrika yazıçısı Piter Abrahamsın romanının süjeti əsasında yazılmışdır. Bu, uzaq kontinentdə yaşayan, özlərinin insani ləyaqət, məhəbbət, yasamaq hüquqlarını müdafiə edən müasirlərimiz haqqında alovlu bir hekayətdir. Cənubi Afrika üçün bu süjet adidir, lakin məhz bu adilik onu aktual, həyəcanlandırıcı və çox önəmli edir. P. Abrahams yazır: «*Bu bizim ölkəmizin, bizim zamanımızın faciəsidir*».

Ali məktəbi bitirib uşaqlara dərs vermək arzusu ilə vətəninə qayıdan gənc zənci, mülkədar ailəsindən olan ağ dərilili qızı sevir. Qız da onun məhəbbətinə cavab verir. İrqiçilik qanunlarına görə bu, cinayətdir. Gənclər qeyri-bərabər döyüşdə həlak olsalar da, təslim olurlar. Onların sevgisi müstəmləkəçilərin mənasız qanunlarına qəzəbli etirazdır, onların xoşbəxtlik naminə mübarizəsi böyük ictimai əhəmiyyət kəsb edir. P. Abrahams deyir: «Onların sevgisi insanları buxovlayan zəncirləri qırmağa göstərdikləri səyin simvoludur...» .

«İldırımli yollarla» baleti Q. Qarayevi həmişə narahat edən «insan və gerçəklik» mövzusunun daha da dərinləşdirilmiş və inkişaf etdirilmiş formasıdır. Bu, yüksək vətəndaşlığın, kəskin publisistliyin və lirikanın üzvi surətdə birləşdiyi novator əsərdir.

Abrahamsın romanından fərqli olaraq, baletin özünün ideya çalarları, mövzunun öz nikbin şərhə vardır. Baletdə irqi ayrı-seçkilik mövzusu ön plana çəkilmiş ictimai mübarizə mövzusu ilə birlikdə verilir. «Rənglilər» və «qaraların» tayfalararası mübarizəsi baletdə Afrika xalqlarının öz istiqlaliyyəti uğrunda apardıqları ümumi mübarizə səviyyəsinə qədər inkişaf etdirilir. Baletdə romanın süjetindən çox Yerlər ixtisar olunmuş, eyni zamanda romanın süjeti ilə bağlı olmayan, lakin əsərin ictimai konfliktini daha da dərinləşdirən bir sıra yeni epizodlar, situasiyalar daxil edilmişdir. Bölmələrin (baletdə pərdələrin) başlıqları da dəyişdirilmişdir.

Romanda bu bölmələr «Ev», «Məhəbbət», «Nifrət» adlanır. Baletin Y. Slonimski tərəfindən yazılmış ssenarisini də F. Abrahamsın romanının ən mühüm; mərkəzi xətti götürülmüşdür; romanda olduğu kimi baletin də hər hissəsinin öz başlığı var: «Ata evi», «Məhəbbət», «Mübarizə». Bundan

başqa, hər pərdənin öz epiqrafı vardır ki, bu da romandan götürülmüş və əsərin publisistik istiqamətini göstərən sitatdır. Bu sitatlarda insanın ən səmimi hissi olan məhəbbət, dövrün ictimai konfliktinin ifadəsi, simvolu kimi verilir. Baletin özünün də epiqrafı var. Bu epiqraf yalnız söz deyil, həm də öz musiqi; tərtibatına, yəni baletin introduksiyasında səslənən vokal solosuna malikdir. Balet introduksiya ilə başlanır. Introduksiyada iki qüvvə göstərilmişdir ki, bunlardan biri qəddar, dağıdıcı, digəri isə məhəbbətin, burada metso-sopranoda səslənən insanpərvər, əzəmətli üsyankar qüvvəsidir. Baletə giriş olan introduksiya öz quruluşuna görə bir qədər qeyri-adiədir. O, iki hissədən ibarətdir. Bəstəkar bütünlüklə baletin tematik materialı üzərində qurulmuş birinci hissədə münaqişəli, ziddiyyətli mövzuları qarşı-qarşıya qoyur. Məsələn, nəzarətçilərin marşı və məhəbbət mövzularından birini. Orkestr çalarlarına görə qəzəbli, sərt olan marşın mexaniki təkrarına qarşı incə, ali hissləri ifadə edən gözəl, təsirli mövzu qoyulmuşdur. Bu musiqi sonra III aktda, bütün pərdənin kulminasiyasında, əsas qəhrəmanların həlak olduğu səhnədə səslənəcək. Burada həlak olanların kədərli xatirəsi ilə yanaşı, xalqın faciəli taleyi mövzusu da səslənir. Özündə ağrı, izzət, qorxu, kədər kimi bütün hissə və emosiyalar məzmununu birləşdirən bu kiçik orkestr epizodu, faktiki Olaraq arioz-epiqrafı haqqında öncədən xəbər verir: «Yer üzünün övladları, zəmanəmizin mahnısını oxuyun, düşmənçilik, müharibə haqqında deyil, məhəbbət haqqında oxuyun, oxuyun» · tələsmədən, səlis, mulayim, həzin (metso-soprano) qadın səsi səslənir.

Birinci pərdə Birinci şəkil .Gənc mulat Lenni Svartsın qəlbi xoş ümidlər və arzularla doludur. O, Keyptaun universitetini yenidən bitirib, bakalavr dərəcəsinə almışdır. Evi, dostları, qohumları, məktəb onu gözləyir. Universitet dostları, yoldaşları olan «rənglilər», «qaralar» onun hisslərinə şərikdirlər. Onlar Lennini qarşılamaq üçün vağzala gəlmişlər. Qarşıda isə onların hər birini ev və sevdiyi iş gözləyir. Onlar öz savadsız həmtayfalarını maarifləndirəcəklər. Gənclərin əhval-ruhiyyəsi fokstrotla · «Tələbə mahnısı»nda ifadə edilmişdir. Lakin dostların əhvalı birdən-birə dəyişir. Dəmiryol nəzarətçisi kobudcasına onlara «ağ dərililər» olmadıqlarını xatırladaraq, Lenninin yoldaşlarından birini «ağlara» məxsus vaqonun yanında durduğu üçün vurub yıxır.

Stilvelad adlı kiçik kənddə canlanma var. Gənc müəllimin vətənə qayıtması yoxsul kəndin həyatında bayrama çevrilmişdir. Lenninin qoca anası və həmyerliləri ilə görüşü çox təsirlidir. Ətrafda uşaqlar oynayıb, qoca vaiz də Lenniyə xeyir-dua verir, axı o, bütün ömrü boyu xalqın savadlı olmasını arzulayırdı. Gənclər rəqs edir, şənliklər. Gitaralı qızlar oynayırlar. «Qızların gitara ilə rəqsi» səmimi, lirik, eyni zamanda ehtirash, coşğun özünəməxsus tanqodur. Rəqs Lenninin həmtayfalarının xarakterini gözəl açır. Lenninin bacısı Lizz rəqs edir. Tədrisən bütün kənd camaatı rəqsə qoşulur. Hətta Lenninin anası da vaizlə birlikdə oynayaraq oğlunun hədiyyəsi olan təzə şah nümayiş etdirir. Lakin qəflətən meydana Vilcon və onun köməkçisi Smitlə birlikdə mülkədar Hert daxil olur. Şənlik pozulur, hamı sahibkarın qarşısında təzim vəziyyətində donub qalır. Yalnız Lenni boyun əymir, məğrurluqla «ağ» adamın gözünün içinə baxır. Hert ağır addımlarla itaət etməyən Lenniyə yaxınlaşır. Yalnız gözəl Fanninin müdaxilə edərək, səhifə karın diqqətini öz rəqsi ilə yayındırması, bu dəfə gənci təhlükədən xilas edir.

İkinci şəkil .Gecədir. Lenni gün ərzində baş verən hadisələrin təəssüratı altında boş düzənlikdə dolaşır. O, qəmgindir. Hertlə qarşılaşması onun beynindən çıxmır. Lenni başa düşür ki, sevdiyi işlə məşğul olmaq hüququ əldə etmək üçün onu ağır mübarizə gözləyir. Hert də Lennini unutmamışdır. Vilcon və Smit arxadan gəncə gizlicə yaxınlaşırlar. Onlara zəncinin «dərsini vermək» tapşırılmışdır. Lenni amansızcasına döyülür. Döyülmüş, halsız Lenni qaranlıq düzənlikdə uzanmışdır. Gəzməyə çıxan Sari onu elə burada tapır. Sarinin ona əvvəlcə yazığı gəlir, sonra isə qarşısındakının «rəngli» olduğunu görüb dəhşətə gəlir. Başına gələnlərdən sonra bu sonuncu damla Lennidə qəzəb hissi oyadır və o, qışqırır: «Bəli, mən zənciyəm! Zənci! Qatilləri çağırın, döyün mənə!» Bu hiddət Lennini tamamilə haldan salır və o, yıxılır. Sari şarfını çıxarıb ona yaxınlaşır, yarasını sarıyıb gedir. Lenni heyrət içində onun ardınca baxır. Gecə vaxtı olan bu təsadüfi görüş gənclərin qəlbində gələcəkdə dəfədən dəfəyə məhəbbət alovu ilə alışıb yanacaq duyğu qığılcımını oyadır.

İkinci pərdə Birinci şəkil .Kənd məktəbi bilavasitə meydana, köhnə yamaqlı çadırdə yerləşmişdir. Lenni uşaqlarla məşğul olur. İşdən vaxt ayıraraq nənələr və analar yüyürüb dərse baxmağa gəlirlər. Müəllim qardaşı ilə fəxr edən Lizi rəfiqələrini bura gətirir. Lakin bu sakitlik uzun çəkmir. Hert öyüdərmək məqsədi ilə Lennini yanına çağırır. Elə bu zaman meydana bir dəstə zənci balası görünür. Bu, Lenninin universitet dostu zənci Makodur, o, bura öz şagirdlərini qonşu kralın sakinlərini gətirmişdir. Vaiz «rəngli» və «qara» uşaqların bir yerdə oynamasının əleyhinədir, lakin bu, onların şənliklərinə mane olmur.

Hertlə görüşdən sonra Lenni qaşqabaqlı və məyus qayıdır. Yalnız Mako ilə görüşü onun fikrini dağıdır. Maka şagirdlərini aparır, məktəb boşalır. Böyük hisslərin təsiri altında olan Sari məktəbə

yaxınlaşır. Qızı görən Lenni biixtiyar ona yaxınlaşır. Yalnız son anda, əl-ələ tutduqları zaman onların arasında nəyin durduğunu dərk edirlər və Sari cəld öz əllərini Lenninin qara əllərindən çəkir. Lennini qorxu bürüyür. O, kiminsə onları birlikdə görməsindən ehtiyat edərək, Sarini qovur. Sari onun hissələrini başa düşmədiyi üçün təhqir olunur və qamçını Lenninin üstünə qaldırır, lakin vurmur, qaçıb gedir. Məhəbbət və nifrət, qorxu və qəzəb, hər şey həllolunmaz ziddiyyətlər kəlifində qarışmışdır. Lenninin anası oğlunun ayaqlarına düşür. O, yaxşı bilir ki, ağ qızı sevmək hamıya – onun özünə, ailəsinə və bütün kənd əhlinə fəlakət gətirəcək. Sari onun tayı deyil. Lenni qızı unutmaldır.

İkinci şəkil İkinci pərdə.Hertin evində rəngli qulluqçu qızlar işləyir. Hələ ki sahibkar yoxdur, onlar şən oyuna başlayırlar. Uzundraz Lari Lenninin doktorluq mantiyasını geyərək lovğalanır. Qızlar ona sataşır, şənələnirlər. Kimsə balışüzünü, Larinin başına keçirir. Heç nə görməyən qulluqçu, təsadüfən, daxil olan Sarini əllərinə alıb fırladır. «Qara dərilinin» hərəkətindən hiddətlənən Sari onu silləyir. Hamı qorxu içindədir, qızlar və Lari Saridən necə üzr istəyəcəklərini bilmirlər. Lakin Sari Lenni haqqında düşünür. Lariyə vurduğu silləyə görə xəcalət çəkir, axı o, əlini Lenniyə də qaldırmışdı. Sari onu mütləq görməlidir.

Üçüncü şəkil .Lenni kədər içində gecə çöldə gəzir. Bura onun qızı ilk dəfə gördüyü yerdir. Ona tərəf tələsən Sari görünür. Lenni getmək istəyir, qızın yanından ötüb keçir. Lakin o, özü ilə bacara bilmir. Sari onu saxlayır. O, Lenniyə hissələrini açmaqda qətiyyətlidir. Lakin Lenni əlləri ilə üzünü tutur, axı, ona ağ dərilili qıza, onu həyatından artıq sevsə də, baxmaq belə olmaz. Qaranlıq çöl sevgililəri kənar gözlərdən gizlədir. Onları zərif hissələr bürüyür. Lenni qeyri-mümkün gələcək haqqında xəyallara dalır. Sari nəvazişlə, sanki ona layla deyir. Sarinin həzin laylası baletin ən təsirli nömrələrindən biridir. O, eyni zamanda qəhrəmanların bir-birinə olan hədsiz məhəbbətinin və şəfqətinin ifadəsidir. Lakin sevgililər çöldə tək deyillər. Çöldə gəzərkən Mako Sarinin şarfını görür, lakin onları narahat etmək istəmir. Sakitcə kənara çəkilib, onların rahatlığının keşiyini çəkir. Bu sakitliyi Böyük evdən çıxan sərxoş fermerlərin səs-küyü pozur və Mako ağ dərililərin sevgililərə tərəf getdiyini görəndə, onları yayındırır. O, özünü dəliliyə vurub, kobud şəkildə ağ dərililərə yaxınlaşır. Nəticədə, o, amansızlıqla döyülür, lakin əvəzində Sari və Lenni xilas olurlar. İndi Mako onların sirtini bilir. Sevgililər əmindirlər ki, Mako heç vaxt onları satmaz.

Üçüncü pərdə Birinci şəkil .Kəndə işçi qüvvəsi toplayanlar gəliblər. Zirək iş adamları bu tədbiri bayram şənliyi, xalq gəzintəsi kimi təşkil edirlər; qaralar, «rənglilər» rəqs edirlər, onlar kişiləri pivəyə qonaq edir, uşaqlar üçün bəzək-düzəklə, şirniyyatla, isti örtüklərlə xalqı ələ almağa çalışırlar. Əbəs yerə Lenni və Mako məst olmuş və aldadılmış adamları başa salmağa çalışırlar, əbəs yerə Lenni fəhlə yığanlardan zənciləri ələ salmamağı tələb edir. Atəş açılır. Bu Smit idi, Lenniyə güllə atırdı. Lakin təsadüfən tayfa başçısını öldürür. Silahlanmış ağ dərililər toplanmış fəhlə kütləsini qova-qova aparırlar.

İkinci şəkil .Gecə düzənlikdə tufan qopur. Sari və Lenni şimşək işığında görüşürlər. Onlar ölkədən qaçmaq qərarına gəliblər. Öz məhəbbətləri ilə cəmiyyətə meydan oxuyan gəncləri ölüm təhlükəsi gözləyir. Smit və Vilcon sevgililəri izləyib tapırlar. Hert onların yolunu kəsir. O, kobud, qəzəbli və amansızdır. Hert onları ölümlə hədələyir. Sari atasına yalvarır ki, Lennini bağışlasın. Hertlə Lenni arasında şiddətli mübarizə başlayır. Lakin Hertin ölümü sevgililəri xilas etmir. Nəzarətçilər ətrafdakı bütün ağ dərililəri toplayırlar. Onlar qaçanlara divan tuturlar.

Tonqallar alovlanır. Bütün kənd Lenni üçün göz yaşı axıdır. Lenninin anası yerə sərilib oğlunun mantiyasını sinəsinə sıxmışdır. Vaiz Allaha dua etməyə çağırır, hamı diz çökür. Diz çökənlər arasında Mako görünür. O, Lenninin anasını ehtiramla yerdən qaldırır və xalqı ibadətə yox, mübarizəyə səsləyir. Qaralar, rənglilər bir sırada çiyin-çiyinə durub, əl-ələ verərək düzənliyə çıxırlar. Onlar öz azadlıqları, Səadətləri uğrunda mübarizəyə doğru gedirlər. Təntənəli yürüş qorxunc, qarşısızalmaz qüvvəni Çoxəsrlilik köləliyin buxovlarını qıran xalqın möhtəşəm obrazını yaradan kütləvi final rəqsidir. Təntənəli yürüşün musiqisinin əsasını ahənglə, dəfələrlə təkrarlanan iki taktili mövzu təşkil edir. Az qala bütün səhnə boyu təkrarlanan bu musiqi, kütlələrin möhtəşəm irəliləyişinin rəmzidir. Ona spinçuels qəmli zənci nəğmələri intonasialı şikayət ruhunda mövzu əlavə olunur. Təntənəli yürüş aşağı registrlərdən tədricən daha yüksək registrlərə qalxır, yeni səslərlə zənginləşərək, güclənir. O, möhtəşəm çağırış tərzdə səslənərək, baleti təntənəli apofeoza tamamlayır. Qəhrəmanların obrazlarını yaradarkən bəstəkar onların hər birinin daxili mahiyyətini sırf musiqi vasitələri ilə açmağa, yaranmış hissənin təsiri altında onların qəlblərində, xarakterlərində baş verən əsaslı dəyişiklikləri göstərməyə çalışır. Onların musiqi xarakteristikasının valehediciliyi məhz bundadır. Belə ki, artıq Sarinin ilk gəlişi zamanı onun rəqsi– nin geniş vüsətli sıçrayış melodiyası, dəyişkən baslar, qətiyyətli akkordların stakkatosu musiqidə cəsur və müstəqil, kəskin və inadçı qızın portretini canlandırır. Baletdə dəfələrlə təzahür edən poetik valsda Sarinin təbiətinin digər cəhətləri qadın lətafəti, həlimliyi, xəyalpərvərliyi açılır. Lakin obrazların səciyyələndirilməsi və açılmasında ən gözəl

nömrələr Adajiolardır. Məhz bu sözsüz özünəməxsus dialoqlar qəhrəmanların keçirdikləri duyğuların mürəkkəb aləmini açıqlayır. Adajiolar hissələrin ən yüksək məqamlarını qeyd edərək, hər bir pərdənin kulminasiyasında, yəni dramatik hadisələrin gedişində ən yüksək gərginlik nöqtəsi qismində olurlar. İkinci pərdənin üçüncü şəkildən · Lenni və Sarinin böyük sevgi dueti — Adajio bunun bariz nümunəsidir. Qəhrəmanlar ürəklərini bir-birinə açaraq, onları aylran həddi aradan qaldırırlar. Bu səhnənin ilhamlı musiqisi əsl simfonik poemadır. Onun əsasında baletin dramaturgiyasında mühüm məzmun əhəmiyyəti daşıyan iki ifadəli, oxunaqlı mövzu durur: faciəvi və təntənə ifadə edən məhəbbət mövzuları. Bəstəkar burada sonata formasının prinsip lərinə müraciət edir. İki mövzunu reprizdə himnvari coşqun səslənmədə birləşdirərək o, hər şeyə qalib gələn ölümü üstələyən, bütün maneələri dəf edən məhəbbət ideyasını təsdiqləyir

Ayişə ilə Bəhrəmin Adajiosu

The score is written for piano and includes the following sections and markings:

- Moderato** (Tempo)
- rit.** (Ritardando)
- Arch.** (Archi)
- Andante** (Tempo)
- pp** (pianissimo)
- p espress.** (piano espressivo)
- ppp** (pianississimo)
- Adagio** (Tempo)
- una corda** (una corda)
- Cor.** (Corno)
- p espress. dolce** (piano espressivo dolce)
- marc.** (marcato)

The score is written for piano and includes the following sections and markings:

- Allegro con brio** (Tempo)
- non legato** (non legato)
- pp** (pianissimo)
- ppp** (pianississimo)

Ayişenin rəqsi

Andante
pp
Sanaeco

108 Cl. Vle con sord.
p espreso.

109
p

110
cresc.

110
marc.

U 1756 K



CS CamScanner ile tarandı

Xarəzm gözəlinin rəqsi


Allegretto leggiro

108

109

110

U 1756 K



CS CamScanner ile tarandı

Hind gözəlinin rəqsi

Allegro moderato

pp

FL.

p dolce

61



Çin gözəlinin rəqsi

Allegretto

108

sempre stacc.

61

marcato



Məğrib gözəlinin rəqsi

dim.

dim.



CS CamScanner ile tarandı

Slavyan gözəlinin rəqsi

Allegretto grazioso

p staccato

1.

2.

72

legato

C 1755 K



CS CamScanner ile tarandı

Bizan gözəlinin rəqsi

Allegro con fuoco



MÜHAZİRƏ №10

Mövzu №10: Fikrət Əmirov həyat yolu və yaradıcılıq xüsusiyyətləri. (1922-1984)



Plan:

1. Bəstəkarın həyat mərhələləri

2. Musiqiyə verdiyi əhəmiyyətlər və tarixdə rolu

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirov müasir dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsini dəyərli əsərləri ilə zənginləşdirmiş musiqi sənətimizin aparıcı simalarından biridir. F.Əmirovun yaradıcılığı ölkəmizdə və onun hüdudlarından çox çox uzaqlarda böyük şöhrət qazanmışdır. Onun əsərləri Rusiya, Ukrayna, Gürcüstan, ABŞ-da, Almaniya, İngiltərə, Fransa, Meksika, İran, Türkiyə, Misir, Mərakeşdə və s. ölkələrdə tez-tez böyük müvəffəqiyyətlə səslənir. Bəstəkarın simfonik muğamları və «Niazmi» simfoniyası Q. Abendrot, Ş. Münş, Z. Stokovski kimi dünya şöhrətli dirijiorların ifasında möhtəşəm konsert salonlarında səslənmişlər. Onun «Sevil» operası və «Min bir gecə» baleti dinləyicilərin rəğbətini qazanaraq, respublikamızın hüdudlarından kənar da şöhrət tapmışdır.

F. Əmirovun bədii maraq dairəsi olduqca genişdir. O, Opera, baletlər, simfoniya, simfonik poemalar, simfonik muğamlar, suitalar, kapriçcio, fortepiano üçün konsertlər, müxtəlif alətlər üçün instrumental pyeslərin, dram əsərlərinə və kino– filmlərə yazılmış musiqinin müəllifidir.

Bəstəkarın yaradıcılıq diapazonunun çoxşaxəli və geniş olmasına baxmayaraq, onun üçün iki janr – simfonik və musiqili səhnə əsərləri aparıcı rol oynayır. Sənətkarın fitri istedadı məhz bu janrlarda xüsusilə parlaq və dolğun şəkildə ifadə olunmuşdur. F.Əmirov yaradıcılığı ilə milli simfonizmde yeni yol açmışdır, desək yanlışdır. Bunun da parlaq təcəssümü, onun dünyanın bir çox ölkələrində böyük şöhrət qazanmış simfonik muğamlarıdır. Bəstəkarın simfonik muğamlarda yaratdığı janr səciyyəli simfonizm növü, bütövlükdə Azərbaycan simfonizmində parlaq səhifələrdən biri oldu. F.Əmirov müasir mövzuda yazılmış ilk milli lirik psixoloji operanın, ilk milli instrumental konsertin müəllifidir. F.Əmirov yaradıcılığının məzmunu çox genişdir. Burada ictimai-etik problemlər, xalqın mənəvi dünyası, onun keçmişi və bu gününü təcəssüm etdirən lövhələrə rast gəlmək olar. İnsanın daxili aləmi, sevinc və kədəri, düşüncələri, onun mənəvi gözəlliyi bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Yaradıcılığının çoxcəhətli, geniş olmasına baxmayaraq, F.Əmirovun əsərlərində lirika həmişə aparıcı amil olmuşdur, Həyat və mübarizə lövhələri, epik rəvayətlilik onun şərhində dərin səmimiyyətlə şəxsi aspektdə əks etdirilir. Bəstəkarın epik obrazları, dramatik fikirləri, fəlsəfi düşüncələri belə lirik bəstəkarın «Sevil» operasında insan şəxsiyyətinin təşəkkülü mövzusu da məhz lirik–dramatik planda öz əksini tapmışdır. Təsadüü deyil ki, muğamların lirik təhkiyəsi də Əmirov istedadına xas olan dramatiklik, keçmişin və bu günün bütün hadisələrinə subyektiv-ekspressiyalı münasibət, bir romantik həyəcanla assimilyasiya olunaraq, ona daha yaxın sahə olmuşdur. Lirikanın özü də Əmirov yaradıcılığında müxtəlifdir, çoxcəhətlidir. Lirikanın ifadəsi romantik ehtiraslılıqdan, ekspressivlikdən incə məlahətliyədək emosional dolğunluqla, incə, məişət janrı planında özünü büruzə verir. F.Əmirov Azərbaycan Konservatoriyasında təhsil almış, dünya və rus musiqisi klassiklərinin, habelə dahi Ü. Hacıbəyli yaradıcılığının bilvasitə təsiri altında formalaşmış və inkişaf etmiş musiqi xadimlərindəndir. Onun yaradıcılığı üçün, çox sevdiyi, P.Çaykovskinin musiqisinin təsiri böyük olmuşdur. Fikrət Əmirov eyni zamanda, Azərbaycan musiqisinə lirik, fərdi başlanğıc gətirmiş Asaf Zeynallının yaradıcılığından da bəhrələnmişdir. Əmirov musiqisindəki lirik dolğunluq məhz Zeynallı romanslarından irəli gəlir. Bununla bərabər, qeyd etdiyimiz kimi, hər hansı bir əsərə və təsir onun zəngin koloritli və rəngarəng fərdi dəst–xəttində, üslubunda sanki «əriyərək» yeni keyfiyyət kəsb edir. F.Əmirov, yaradıcılığında millilik hər zaman özünü qabarıq şəkildə büruzə verən dahi sənətkarlardandır. Fikrət Əmirov musiqisinin böyük şöhrət qazanmasının səbəblərindən biri məhz onun milli zəminə dərin köklərlə bağlılığıdır. Milli xüsusiyyət, özünəməxsusluq F.Əmirov musiqisində çox qabarıq şəkildə nəzərə çarparaq, onun musiqi dilinin bütün komponentlərində – lad, melodiya, harmoniya, metroritm səviyyəsində özünü büruzə verir. Xalq ruhunun təcəssümünün yeni-yeni sahə və rəqəslərinin axtarıları bəstəkarı yeni fonna və ifadə vasitələri baxı– mından novator əsərlər yaratmağa sövq edir. F. Əmirov üçün xalq musiqisi yaradıcılıq çeşməsi, bədii sərvət, xalqın ürəyi və səsidir. Elə bu səbəbdən bəstəkar hər bir xalq musiqi nümunəsinə böyük ehtiram, həssaslıq, yüksək etika ilə yanaşır. F.Əmirov xalqın musiqi dilini, musiqi təfəkkürünü elə dərinlərdən dərk edir ki, onlar bəstəkarın öz üslubu, onun musiqi dilinin elementlərinə çevrilir. Xalq dilinin intonasiyaları bəstəkar üçün doğmadır, o fikirlərini muğam, mahnı dili ilə ifadə edərkən stilizasiya və təqliddən uzaqdır. Xüsusilə, muğamın intonasiya mahiyyəti, ideyanın inkişaf prinsipi ona daha yaxındır.

F.Əmirov musiqisinin mühüm üslub xüsusiyyəti olan lirikanın hökmranlığı onun kompozisiyalarında janr təbiətindən asılı olmayaraq, melodiyanın böyük rolu ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, dahi rus bəstəkarı D.Şostakoviç onun musiqisi haqqında yazmışdır: «Melodiya Fikrət Əmirov musiqisinin canıdır».

F.Əmirovun məzmun baxımından rəngarəng, parlaq melodiyları həmişə təravətli, təkrar olunmazdır. Bu melodiylar Instrumental tipli olarkən də təbiət etibarlı ilə vokal səciyyəlidir, oxunaqlıdır. Məhz bu xüsusiyyət xalqın dilinə çox yaxın olan Əmirov melodiylarını yaddaşlara həkk edir. F.Əmirovun əsərlərinin dramaturgiyasının xarakterini, tipini onların bədii-intönasiya quruluşuna təsir göstərən folklor janr mənbələri də müəyyənləşdirir. Çox vaxt təzadlı, zəngin obraz qalereyası və xarakterli lövhələrin qarşılaşdırılmasından bütöv bədii tablo yaranır. F.Əmirov musiqisinin bənzərsizliyinin sirri təkcə onun melodiyasında deyil, eyni zamanda, rəngarəng harmonik dilindədir. Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi, F.Əmirov da klassik funksional sistemlə milli ladin sintezinə əsaslanaraq, bu iki özəyi Şərq və Qərb musiqi qanunauyğunluqlarını birləşdirərək, öz əsərlərini romantiklər üçün səciyyəvi olan rəngarəng harmoniya ilə zənginləşdirmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu «ittifaqda» milli-lad təfəkkürünün məntiqi üstünlük təşkil edir. Başqa sözlə, harmoniyanın rəngarəng kolorit imkanlarını dan istifadə edən bəstəkar, onları xalq laddlarına istiqamətləndirərək, milli-lad təfəkkürü məntiqinə tabe edir. Milli-lad təfəkkürü melodiya və harmoniya nisbətində də özünü büruzə verir. Burada harmoniyanın üfüqi təbiəti, başqa sözlə, melodik və harmonik başlanğıcların sıx, qarşılıqlı əlaqəsindən söhbət gedir. Çox vaxt harmoniya melodiya ilə doğur və bu səbəbdən üfüqi xətt kimi təsvir olunur. Harmoniyanın daha bir xüsusiyyəti impressionizm üslubunun xalq instrumentalizmi ilə yaxınlığı maraqlandırır. Xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan bəzəllilik spesifikasiyasının saxlayan F.Əmirov, bəzi hallarda melodiyanın hər bir səsinə paralel səslənmə ilə (bəzən septakkordlarla) harmonizə edir. Məhz bu «lentvari» faktura (kvarta, kvinta parallelizmi), impressionizm və eləcə də xalq musiqi təfəkkürü üçün səciyyəvi olan özünə məxsus polifoniya effektini yaradır («qalınlaşdırılmış melodiya»). F.Əmirov orkestr yazısının dahi sənətkarlarından biri, mahir kolorit ustasıdır. Onun musiqisi həmişə rəngarəng tembr səslənməsi, özünəməxsus çalarları ilə diqqəti cəlb edir. Onun musiqi palitrası yalnız bir qrup alətlərlə (məs. «Nizami» simli foniyasında simli alətlərlə) məhdudlaşdığı hallarda belə o, eynicinsli alətlərin tembr uyğunluğundan da müxtəlif rəngarəng effektlər əldə edə bilir. Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən F.Əmirov, bəzi hallarda simfonik orkestrin tərkibinə tar, dəf, nağara kimi xalq çalğı alətlərini də daxil edir.

Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirov 1922-ci il noyabrın 22-də Gəncə şəhərində məşhur müğənni və tarzən ailəsində anadan olmuşdur. Bəstəkarın atası Məşədi Cəmil, Azərbaycanda tanınmış musiqi ifaçısı, sonralar doğma şəhərində musiqi məktəbi açmış müəllim idi. Bir qədər sonra O, musiqi texnikumunun rəhbəri olur. Az yaşında atasını itirən F.Əmirovun musiqi yönümü və tərbiyəsinə, təbii ki, onun böyük təsiri olmuşdur.

İlk musiqi təhsilini Gəncə musiqi məktəbində almış F.Əmirov bu təhsil ocağını bitirdikdən sonra Bakıya köçür və Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında B.İ.Zeydmanın kompozisiya sinfinə daxil olur. 1941-ci ildə başlanan Böyük Vətən müharibəsi Əmirovu təhsilini yarımçıq qoymağa məcbur edir, o da bir çox incəsənət xadimləri kimi, döyüşkən ordunun sıralarında cəbhənin ön xəttində (Voronejdə) vuruşur. 1943-cü ildə ağır xəstəlik və keçirdiyi cərrahiyyə əməliyyatından sonra F.Əmirov Bakıya qayıdır və 1944-cü ildən təhsilini davam etdirərək, 1948-ci ildə Konservatoriyanı bitirir. Artıq Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə gənc bəstəkarı cəlb edən mövzu və janrların geniş dairəsi müəyyənləşməyə başlayır. Bu, həm fortepiano üçün kamera miniatürləri, həm də əhval-ruhiyyə etibarilə lirik, ilkin ədəbi mənbənin məzmununu dərin incəliklə ifadə edən, M.Lermontovun sözlərinə yazılmış «Ulduz» romansı (1941), fortepiano üçün «Romantik sonata» (1946), geniş populyarlıq qazanmış «Ürək mailləri» (1944) və «Gözün aydın» (1946) musiqili komediyalar, konsertlər və simfonik əsərlər idi. Bəstəkarın konsert janrında fəal yaradıcılıq axtarışları simfonik orkestr ilə fortepiano və skripka üçün ikili Konsert və bəstəkar Andrey Babayevlə birgə yazdığı xalq çalğı alətləri orkestri ilə fortepiano üçün Konsert əsərlərinin yaranması ilə nəticələndi. Simfonik musiqi kimi, səhnə musiqisi də F.Əmirovu eyni dərəcədə cəlb edir. Artıq səhnə musiqisindəki ilk təcrübə F.Əmirovun incə yumorla boyanmış hissələrin lirik ifadəsinə, dəqiq səhnə duyumuna, ideyanın parlaq melodik təbiətinə meyilli olduğunu göstərir. Bununla yanaşı, artıq bu operetlarda F.Əmirovun kantilenəliyə, geniş musiqi nömrələrinə, xarakteristikalara olan meyilliyi də özünü büruzə verir. Onun Operetlarından bir çox mahnılar məhz öz melodik zənginliyinə görə, müstəqil malını kimi, geniş populyarlıq qazanmışlar. Elə o dövrdən başlayaraq F.Əmirov respublikanın teatrları ilə əlaqə saxlayır. O, Cəfər Cabbarlının, Hüseyn Cavidin, Mehdi Hüseynin, Səməd Vurğunun, İmran Qasımovun və başqalarının pyeslərinə musiqi bəstələyir. Fikrət Əmirovun dahi əsərlərindən biri olan simli orkestr üçün «Nizami» simfoniyası 1948-ci ildə şairin 800 illiyi ilə əlaqədar bəstələnmişdir. Lirik-dramatik xarakterli «Nizami» simfoniyasından sonra bəstəkar janr-xüsusiyyətli musiqisinin yeni formalarına müraciət edir. 1948-ci ildə F.Əmirov «Şur» və «Kürd-ovşarı» simfonik muğamlarını yaradır. Tezliklə Əmirovun simfonik muğarrilan SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülür. Fikrət Əmirovun muğamları çox tez bir zamanda dünya şöhrəti qazanaraq, bir çox ölkələrin konsert estradalarında səslənir. 50-ci illərdə F.Əmirov əsərlərindən ibarət konsertlərdə iştirak etmək üçün ABŞ-a

dəvət alır. Dünya şöhrətli dirijor Leopold Stokovski Boston Filamoniyasının orkestrinin ifasında «Şur» və «Kürd avşarı» simfonik muğamlarına dirijorluq edir. F. Əmirovun muğamları ölkəmizdə və başqa xarici ölkələrdə vallara yazılır. 50-ci illərdə F. Əmirovun fortepiano pyesləri, «12 miniatür» fonopiano silsiləsi, «Ərəb mövzularında fortepiano ilə orkestr üçün Konsert (E. Nəzirova ilə birgə), eləcə də «Alban xalq mövzuları əsasında iki fortepiano üçün süita» kimi parlaq əsərləri meydana gəlmişdir. Bununla yanaşı, həmin illərdə F. Əmirov xalq mahnılarının fortepiano müşayiəti ilə işləmələrini («Küçələrə su səpmişəm», «Gözəlim sənsən») və bir sıra əsrarəngiz mahnılarını yaradır. Onlardan bəziləri dram tamaşalarına yazılsa da konsert ifaçılığına müstəqil mahnı kimi, vəsiqə almışlar. Muğamın intonasiya tərziləri ilə qədim matəm mahnılarını özündə ehtiva edən, H. Cavidin «Şeyx Sənan» pyesindən «Kor ərəbin mahnısı» bu qəbildəndir. Xalq ruhunun təcəssümü üçün yeni-yeni mövzular və rəqəmlər axtaran bəstəkar, 1950-ci ildə dördhissəli «Azərbaycan» simfonik suitasını yaradır. Bu əsər bəstəkarın Vətəninə, xalqına ehtiraslı məhəbbət, iftixar və doğma incəsənətə ehtiram hissələrinin bir təcəssümü idi. Əsərdə geniş istifadə olunan aşıq musiqisi ona xüsusilə şən, poetik çalarlar, parlaq kolorit, nikbin səslənmə xüsusiyyəti verir. Azərbaycanın xalq şairi Səməd Vurğuna həsr olunmuş bu süita öz diyarını şövqlə vəsf edən, Vətəninə dərin məhəbbətlə sevən şairə həsr olunmuş əlvan janr lövhəsidir. F. Əmirov yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan vətənpərvərlik mövzusu bəstəkarın bir müddət sonra bəstələdiyi daha bir parlaq orkestr əsəri olan «Azərbaycan kapriçciosunda» (1961) öz ifadəsini tapmışdır. Virtuozluq, tembr rəngarəngiliyi, kolonrit zənginliyi, parlaq boyalar, orkestr alətlərinin ifadə imkanları bu əsərdə son dərəcə məhərat və ustalıqla təqdim olunmuşdur. Tonal və tembr koloritinin dəyişiklikləri, metrik dəyişkənlik, təzadlılıq sanki «Kapriçcio»-nu rəngarəng «naxışlarla» bəzəyir. «Sevil» operasının yaranması F. Əmirovun, eləcə də 50-ci illərdə bütövlükdə milli musiqi sənətinin yaradıcılıq nailiyyəti oldu. «Sevil» operasını yaratmaqla F. Əmirov müasir mövzunun mənimsənilməsi, müasir musiqili-səhnə texnikası nailiyyətləri ilə təchiz olunmuş lirik-psixoloji operanın yaranması kimi bir çox məsələləri həll etmiş oldu. 60-cı illərin əvvəllərində F. Əmirov çox sayda fortepiano pyesləri, orkestr süitaları, kinofilmlərə və dram tamaşalarına musiqi, mahnılar bəstələyir. 60-cı illərdə bəstəkar «Sevil» Operasının yeni redaksiyasını həyata keçirir. Bu dövrdə F. Əmirov respublikanın musiqi-ictimai həyatında yaxından iştirak edir. O, tez-tez beynəlxalq Xalq konqressi, simpozium, konfrans, qurultay və plenumları iştirakçısı olur, öz əsərlərindən ibarət konsertlərlə qastrol səfəri, lərinə dəvətlər alır. 1956–1959-cu illərdə F. Əmirov Opera və Balet teatrına rəhbərlik edir. Milli incəsənətin inkişafındakı böyük xidmətlərinə görə F. Əmirov 1949-cu ildə Stalin mükafatına, iki dəfə Lenin ordeni mükafatına (1959, 1982), iki dəfə Qırmızı Əmək Bayrağı ordeninə (1967, 1971), 1965-ci ildə SSRİ xalq artisti fəxri adı layiq görülmüşdür. 70-ci illərdə F. Əmirov «Nəsimi» vokal-xoreoqrafik poemasını və simfonik orkestr üçün «Azərbaycan qravürləri»ni bəstələyir.

Yeni ifadə vasitələrinin daim axtarışları, zəngin xalq sənətinin müxtəlif sahələrini sintezləşdirmək, eyni zamanda onları klassik musiqi texnikası ilə uyğunlaşdırmaq və yeni tembr-koloristik boyaların axtarışları F. Əmirovu öz rəngarəng səs palitrasında orkestr ilə vokal partiyasını birləşdirən «Gülüstən Bayatı Şiraz» simfonik muğamını yaratmağa sövq edir.

İran poeziyasının məşhur klassikləri Sədi və Hafizin şeirlərindən ilhamlanan F. Əmirov 1971-ci ildə bir daha muğama müraciət edir. Əvvəlki simfonik muğamlarda olduğu kimi yeni əsərdə də bəstəkarın orkestr palitrası zərifliyi, koloritliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Xalq melosu burada müxtəlif polifonik üsullar və rəngarəng harmoniyalarla zənginləşmişdir. Eyni zamanda, muğamın səslənməsi aşıq yaradıcılığından da bəhrələnmişdir. Xalq musiqisinin müxtəlif janrlarının sintezləşdirməindən bəhrələnən «Gülüstən Bayatı Şiraz» muğamı rəngarəng konsert xüsusiyyətini əldə etmişdir. Burada muğamın strukturu klassik struktur, forma və kompozisiya xüsusiyyətləri ilə üzvü bağlılıq daha qabarıq şəkildə ifadə olunmuşdur. Şərqi milli musiqisi əsasında simfonizmin inkişafı üçün yeni, daha geniş yollar açan F. Əmirovun muğamı öz yeni tembr qiyafəsində (orkestr və səs) dünya incəsənəti istiqamətində sintetik janrın yaranması üçün zəmin yaratmış oldu. 1971-ci ildə Moskvada keçirilən VII Beynəlxalq musiqi konqressində Gennadi Rojdestvenskinin idarəsilə Ümumittifaq Böyük Simfonik orkestrinin ifasında səslənən «Gülüstən Bayatı–Şiraz» muğamı dinləyicilərə təqdim olundu. Bu illərdə F. Əmirov musiqi haqqında kitab və bir sıra məqalələr yazır. 70-ci illərin sonunda F. Əmirov «Min bir gecə» nağıllarının motivləri əsasında M. F. Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan və tez bir zamanda geniş şöhrət qazanmış «Min bir gecə» baletini yaradır. Baletin tamaşaları sonralar keçmiş Sovetlər birliyinin bir sıra şəhərlərinin səhnəsində nümayiş etdirilmişdir. 1980-ci ildə «Min bir gecə» baletinin müəllifləri, bəstəkar Fikrət Əmirov, baletmeyster Nailə Nəzirova, dirijor Nazim Rzayev, rəssam Toğrul Nərimanbəyov və baş rolların ifaçıları SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşlər. 80-ci illərin əvvəllərində Fikrət Əmirov Azərbaycan Respublikasının Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü seçilir. Son illər o, yeni əsər «Nizami» baleti üzərində işləyir, Ali Sovetin deputatı kimi Azərbaycanın rayonlarında seçiciləri ilə tez-tez görüşür.

Fikrət Əmirov 1984-cü il fevral ayının 20-də Bakıda Vəfat etmişdir.

Abasova Günay