

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

Azərbaycan Musiqi Tarixi

Beşinci cild

Bakı – 2020

Layihənin rəhbəri və
elmi redaktoru:

Zemfira **Səfərova**

Baş redaksiya şurası:

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

Rəyçilər:

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

Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cildə, V c. Bakı: Elm, 2020, 668 s.

“Azərbaycan musiqi tarixi”nin V cildi respublikamızın müstəqillik dövrünün musiqisinə, bu dövrdə yaşayan bəstəkarların həyat və yaradıcılığına həsr edilib. Kitabda Azərbaycan musiqisinin ümumi mənzərəsi verilir (1990-cı illərdən 2018-ci iləqədərki dövr), bu dövrdə musiqi yaradıcılığının müxtəlif sahələrinin əsas inkişaf təmayülləri araşdırılır. Cildə bəstəkarların yaradıcılığı tədqiq olunur, fotolar, not nümunələri, istifadə olunmuş ədəbiyyat və müəlliflər haqqında məlumat təqdim edilir. Kitab mütəxəssislər və geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulur.

ÖN SÖZ

“1990-cı illərin mühüm siyasi və ictimai hadisələri, Azərbaycan Respublikasında müstəqillik və dövlət suverenliyinin əldə edilməsi, cəmiyyət qarşısında keyfiyyətcə yeni olan məqsəd və vəzifələr qoymuşdur. Azərbaycanda milli ideologiyanın və cəmiyyətin yeni inkişaf modellərinin qurulması və digər bu kimi sosial problemlər humanitar elmlərin öncül tədqiqat istiqamətlərinə çevrilmişdir. Qarşıda duran problemlərin uğurla həll edilməsi üçün elmi və elmi təşkilati tədbirlərin həyata keçirilməsi məqsədilə Azərbaycan elminin inkişafında aparılacaq islahatlar barədə 1997-ci ilin 31 yanvarında Azərbaycan Prezidentinin Elmlər Akademiyasının rəhbərliyi və aparıcı alimləri ilə görüşündə ətraflı və dərin məzmunlu söhbət aparılmışdır. Görüşdə Heydər Əliyev cənabları xüsusilə vurğulamışdır ki, humanitar elmlər sahəsində ən mühüm problem – yeni tarixi həqiqətləri nəzərə alaraq XIX-XX əsrlərin Azərbaycan tarixini yaratmaqdır. “Tarix” anlayışını geniş mənada işlədən Prezidentimiz öz nitqində elmi vəzifələri daha da dəqiqləşdirərək demişdir ki, bizə “elm, mədəniyyət, ədəbiyyat tarixi də lazımdır.”¹

“Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsi də Heydər Əliyevin bu göstərişini yerinə yetirərək “Azərbaycan musiqi tarixi”nin beşcildliyini oxuculara təqdim etmişdir. Bu çoxcildliyə qədim dövrlərdən bu günə kimi musiqi sənətinin tarixi daxil edilmişdir. Bu cür akademik musiqi tarixinin nəşri bizdə ilk dəfədir ki, həyata keçirilir. Dahi bəstəkarımız və musiqi alimimiz Üzeyir Hacıbəyli hələ 1918-ci ildə “Ordan-burdan” sərlövhləli məqalələrinin birində yazırdı: “İstiqlaliyyət... Müstəqil Azərbaycan!... Cəmiyyəti bir neçə aydır ki, bu asudəlikdə yaşayırıq... Hər kəs şaddır, yerimiz, yurdumuz, torpağımız özümüzün, dilimiz, ayın və adətimizə edilən şəmadətdən qurtulduq. Dilimizə, millət və milliyətimizə

¹ Sıta “Heydər Əliyev və Azərbaycanın incəsənəti” kitabının ön sözündən gətiririk. – Bakı: Elm, 2000, s. 6-7

vurulan həqarətdən qurtulduq. Qapımız da özümüzün, yiyəmiz də özümüzük. Öz özümüzü yaxşı-yaman dolandırırıq. Kimsəyə ehtiyacımız yoxdur... Qoy desinlər ki, hələ nöqsanımız çoxdur, nə olar? Azadlıq, asudəlik təkmilinə çalışaq.”¹

Lakin həmin yazıda Üzeyir bəy böyük uzaqgörənliklə belə bir fikir də irəli sürür. “Hərdən başıma qara-qara fikirlər gəlir: birdən bu azadəliyi, bu asudəliyi, yəni istiqlaliyyətimizi əlimizdən geri alarlar.”² Doğrudan da geri aldılar. Yalnız yetmiş bir ildən sonra Azərbaycanda yenidən istiqlaliyyət, Müstəqillik bərqərar oldu. Onun gözəl nəticələrindən biri də hazırladığımız bizim “Musiqi tariximizdir”.

Əsərdə 40-50-ci illərdə anadan olan bəstəkarların həyat və yaradıcılığı təqdim olunur.

Beşinci cild Ön və Son sözlərdən, 23 fəsil, istifadə edilmiş ədəbiyyat, rus və ingilis dilində xülasə, müəlliflər haqqında məlumatdan ibarətdir.

Birinci fəsil “Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf təmayülləri” adlanır. Fəsildə 1990-2018-ci illərdə Respublikamızın musiqi həyatında baş verən əsas inkişaf təmayülləri göstərilir və xasiyyətnaməsi verilir. Təqdim etdiyimiz bu ətraflı icmal musiqi sənətinin bütün janrlarını əhatə edir.

İkinci fəsildə bəstəkar Aydın Əzimovun yaradıcı portreti təqdim olunur. Onun həyat və yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsi verilir, kamera-instrumental əsərləri (“İlmələr”, “La makam”, “Sonata-poema in a”), simfonik yaradıcılığı (“Bayrağım”, “Alqış”, “Bitiq”, Azərbaycan himninin bərpası haqqında məlumat verilir), Teatr musiqisi sahəsində H.Cavidin “İblis” dramı tamaşasına yazdığı musiqisi təhlil olunur, musiqi nümunələri gətirilir.

Üçüncü fəsil Vaqif Mustafazadəyə həsr olunur. Onun bəstəkar yaradıcılığında və fortepiano ifaçılığında muğam və caz üslubunun qovuşması vurğulanır. Vaqif bir sıra vokal ansambllarının təşkilatçısı və “Əzizə”, “Qafqaz”, “Mart ayı”, “Ritm”, “Se-

¹ Səfərova Z. Ölməzlik. – Bakı, 2010, s. 177

² Yenə orada

vil”, “Muğam” və s. müxtəlif əsərlərin müəllifi, caz-muğam sənətinin böyük ustası kimi təqdim olunur.

Dördüncü fəsil “Müstəqillik dövründə Azərbaycan caz sənətinin inkişaf mərhələləri” adlanır. Fəsildə bu inkişafın geniş panoramı verilir, postsovet məkanında cazın tədrisi və tədqiqi məsələsi də qoyulur. Məşhur caz ustaları Rafiq Babayev, Cəmil Əmirov, Salman Qəmbərov və başqaları haqqında geniş məlumat verilir.

Beşinci fəsil məşhur qadın bəstəkarımız Ruhəngiz Qasımova haqqındadır. Fəsildə onun mahnıları (“Anacan, dostum evlənir”, “Laylay”, “Yollar”, “Dəniz” və s.), filmlərə (“Asif, Vasif və Ağasif” və b.), tamaşalara (“Puşkinin nağılları”, “Fırtına quşu” və s.) yazılan musiqi və çoxşaxəli yaradıcılığının digər sahələri haqqında məlumat verilir.

Altıncı fəsil bəstəkar, musiqişünas Qara Qarayev sinfinin tələbəsi Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcılığına həsr edilir. Fəsildə N.Şəfiyevanın fortepiano üçün prelüdləri, violın üçün poeması, N.Hikmətin sözlərinə yazılmış vokal dialoqu “David Oystraxa məktubumdur” əsəri, H.Şirazinin sözlərinə “Soruşma” qəzəli və digər əsərləri təhlil olunur. Onun pedaqoji və musiqişünaslıq fəaliyyəti qeyd olunur.

Balet janrı istisna olmaqla, opera, musiqili komediya, simfoniya, kantata, oratoriya, instrumental konsertlər, mahnı və romanslar, kinofilmlərə, cizgi filmlərinə musiqi yazmış Oqtay Rəcəbovun yaradıcılığı yeddinci fəsildə araşdırılır. O, 7 simfoniyanın, 500-ə yaxın mahnının, “Heydər” oratoriyasının, “Çingiz” simfoniya-reqviyemin, “Gözün aydın Azərbaycan” kantatasının, “Göyçək Fatma” nağıl-operasının və digər dəyərli əsərlərin müəllifidir. Fəsildə bəstəkarın yaradıcılığının vacib qolu olan pedaqoji fəaliyyəti vurğulanır.

Səkkizinci fəsil Qara Qarayev sinfinin yetirməsi olan Afaq Cəfərovaya həsr olunur. Fəsildə onun fortepiano üçün altı prelüdü, variasiyaları, fleyta və fortepiano üçün sonatınası, iki simli kvarteti, üç solist üçün vokal silsilə-süitəsi, orkestrlə simli kvartet üçün konserti, polifonik simfoniyası və digər əsərləri araşdırılır.

“1990 və sonrakı illərdə Azərbaycan kino musiqisinin əsas istiqamətləri” doqquzuncu fəslin mövzudur. Fəsilə deyilir ki, 90-cı illərin demokratik ab-havası, qloballaşma prosesi öz əksini Azərbaycan kinematografiyasında da tapır. Bu dövrdə müxtəlif janrlarda “Qətl günü”, “Nakəs”, “Qəzəlxan”, “Fəryad”, “Sahilsiz gecə”, “Bəxt üzüyü”, “Fransız”, “Hər şey yaxşılığa doğru”, “Təhminə”, “Otel otağı” və s. filmlər ekranlaşdırılır. Kino musiqisinə yeni bəstəkarlar nəsli gəlir: F.Əlizadə, C.Quliyev, E.Mansurov, A.Əzimov, R.Əliyev, A.Dadaşov, S.Kərimi və başqaları. Fəsilə göstərilən filmlərin maraqlı musiqi epizodları araşdırılır. Orkestrləşdirmədə kameralılıq, elektrontexno musiqiyə meyillər xüsusi vurğulanır.

Onuncu fəsil postsovet bədii məkanının qabaqcıl, avanqard musiqisinin nümayəndəsi Fərəc Qarayevə həsr olunur. Fəsilə onun ilk əsərləri “Kamera orkestri, zərb və orqan üçün musiqi”, iki fortepiano üçün sonatası, “Qobustan kölgələri” baleti, kamera orkestri üçün A.Vebernin xatirəsinə həsr olunmuş “Conserto grosso” əsəri araşdırılır. Forteplano üçün uşaq polifonik süitəsi və D.Skarlattinin sonatalarının interpretasiyası nəticəsində yazdığı fortepiano və kamera orkestri üçün “Kaleydoskop” konserti sonrakı mərhələ kimi göstərilir. 70-ci illərin xüsusi əhəmiyyətə malik əsəri iki ifaçı üçün fortepiano sonatasıdır. 80-ci illərin maraqlı əsərlərindən böyük simfonik orkestr üçün yazdığı “Mən Motsart ilə Praqanın Karl körpüsündə vidalaşdım”. F.Qarayevin fəsilə araşdırılan əsərlərindən 90-cı illərin sonuna aid “Xütbə, muğam və surə” əsəri (Hollandiyada keçirilən) “Tökkel festival”ı üçün yazılmışdı. Berlin filarmoniyasının sifarişli ilə yazılan ən iri simfonik layihəsi Orkestr və violin üçün yazılmış konsert idi. Fəsilə bu əsərlərin təhlili təqdim olunur.

Tarixin on birinci fəslə bəstəkar və müğənni Polad Bülbüloğlunun yaradıcılığı haqqındadır. Fəsilə P.Bülbüloğlunun mahnıları (“Bayatılar”, “Bənövşələr”, “Dolalay”, “Bakı payızı”, “Zəng et”, “Hicran mahnısı” və s.), filmlərə yazdığı musiqi – “Uşaqlığın son gecəsi”, “Babək” və s. araşdırılır. Fəsilə Polad Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm, yaxud ölümdə rəqs edən məhəbbət” baletinə də təhlili verilir.

On ikinci fəsil bəstəkar Azər Dadaşovun portretinə həsr edilmişdir. Fəsildə onun kamera orkestr yaradıcılığı, vokal-simfonik və xor əsərləri, kamera-instrumental musiqisi, simfonik yaradıcılığı, 12 simfoniyanın təhlili verilmişdir.

On üçüncü fəsil 2 hissədən ibarətdir. Birinci hissədə Firəngiz Əlizadə haqqında “Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti” adlı məqalə verilir. İkinci hissə isə UNESKO-nun “Sülh artisti” mükafatına və Lissabon Beynəlxalq Fondunun “Ağa Khan Musik Award” fəxri tituluna layiq görülmüş Firəngiz Əlizadənin musiqi əsərlərinin araşdırılmasına həsr olunur. Burada onun yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsi, opera yaradıcılığı, kamera-instrumental əsərləri və balet yaradıcılığı təhlil olunur.

On dördüncü fəsil Sücəddinov Faiq haqqındadır. Fəsildə onun mahnı yaradıcılığı, fortepiano üçün əsərləri, “Mən dəyə-rəm min cavana” operettası, simfonik əsərləri, kino və səhnə əsərləri araşdırılır.

On beşinci fəsil isə adı İngiltərənin “Grave”, Hollandiyanın “Avropa musiqisinin 400 illiyi” ensiklopediyasına daxil olmuş bəstəkar və violin ifaçısı Fərhəng Hüseynova həsr edilmişdir. Fəsildə onun “Kodayu” operası (ilk yapon operasıdır), “Kraliça Aba” baleti (Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişilə yazılmışdır) və digər əsərləri araşdırılır.

Tarixin on altıncı fəslisi İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılıq portretidir. Bu fəsildə bəstəkarın fortepiano musiqisi (“Paqanini mövzusuna variasiyalar”, “Vatto ruhunda eskizlər”, “Üç idilliyə”), vokal musiqisi, kamera-instrumental musiqisi, simfonik əsərləri, fortepiano və orkestr üçün “Cəngi” rapsodiyası, “Naxışlar” simfonik əsəri, simli orkestr üçün “Konsertştük”, “Memorial” əsəri və “Firuzə” operası araşdırılır.

Əsərin on yeddinci fəslisi Cavanşir Quliyevə həsr olunur. Müəllif onun çoxşaxəli yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsini verir, fəsildə vokal yaradıcılığı, iri formalı instrumental əsərləri, simfoniyları (3-4-cü), xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün “Bayatı” və s. əsərləri araşdırılır. O, “Oğuznamə”, “Tufan”, “Kızılırmak” kimi üç baletin müəllifi, “Nəcib Fazil” oratoriyasının, on bir filmə bəstələdiyi musiqinin, bir sıra məşhur mahnıların da müəllifidir.

On səkkizinci fəsil yetmişincilər nəslinin istedadlı və maraqlı sənətkarlarından biri olan Rəhilə Həsənova haqqındadır. Fəsildə onun simfoniyları, müxtəlif instrumental heyətlər üçün əsərləri, fortepiano əsərləri, solo sonatalar (Monad sonatası), Alya Meyxana (Meyxanasayağı) fantaziyası, dini musiqisi (Qəsidə - orqan üçün simfoniya), Dərviş, Mərsiyə, Səma, böyük simfonik əsəri araşdırılır.

Tarixin on doqquzuncu fəslə Mansurovlar sülaləsinin istedadlı nümayəndəsi Eldar Mansurovun yaradıcılığına həsr edilmişdir. Fəsildə E.Mansurovun mahnı yaradıcılığı, iki violin, viola və violonçel üçün “Saqınamə” əsəri, “Muğam dəstgah” (proqramlı əsəri), “Bəhramnamə” (I və II-Layihələrinin müəllifidir) bir sıra filmlərə və tamaşalara yazdığı musiqisi və b. əsərləri araşdırılır.

Tarixin iyirminci fəslə 70-ci illərdə sənətə gələn istedadlı bəstəkarlardan biri olan Elnarə Dadaşova haqqındadır. Fəsildə onun yaradıcılığının xasiyyətnaməsi verilir, iri formalı instrumental əsərləri, konsert simfoniyası, üçhissəli simfoniyası, iki sayılı simli kvarteti, iki fortepiano və zərb alətləri üçün konsertinosu, kamera-instrumental və vokal yaradıcılığı, prelüdlər, muğam ladlarında 21 fuqa, iki fortepiano üçün “Aşıqsayağı”, tar və fortepiano üçün süita, orqan üçün postlüd, vokal musiqisi, mahnı və romansları (“Sənə düşüb meylim”, “İlk bahar”, “Süsən sünbül” əsasında variasiyalar) və b. əsərləri araşdırılır.

Əsərin iyirmi birinci fəslə müasir Azərbaycanın musiqi məktəbinin istedadlı simalarından biri Cəlal Abbasova həsr olunur. Fəsildə onun yaradıcılıq portreti təqdim edilir, simfonik yaradıcılığı (4 simfoniyası, böyük simfonik orkestr üçün “Haradasan”, Ulis), kamera-instrumental yaradıcılığı – “Meditasiyalar”, Qara Qarayevin xatirəsinə həsr etdiyi orqan üçün “Postlüdiya”, violin üçün sonata, 2 sayılı simli kvartet, solo kontrabas üçün “Minacat I, II və III”, xor musiqisi, vokal yaradıcılığı (“Həyat oxumaları” kantatası, 2 sayılı “Bahar mərasimi” adlı kantata, 3 sayılı “Mərdlik” kantatası, 4 sayılı “Rübailər” kantatası), mahnıları, uşaqlar üçün əsərləri araşdırılır.

Tarixin iyirmi ikinci fəslı bəstəkar, “Üzeyir Hacıbəyli Ev-Muzeyinin” direktoru Sərdar Fərəcovun yaradıcılığına həsr olunub. Fəsildə onun simfonik yaradıcılığı – “Xətai simfoniya-dastanı”, “Sonsuzluq” oratoriyası, operettaları (“Bir günlük siğə və ya keçmiş olsun arkadaş”), fortepiano musiqisi, uşaq mahnıları, dini mövzuda yazılmış əsərləri araşdırılır.

Tarixin iyirmi üçüncü fəslı “Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı beynəlxalq məkanda” adlanır və burada 1991-ci ildən, yəni Azərbaycan öz müstəqilliyini qazandıqdan sonrakı illər ərzində onun beynəlxalq məkanda qazandığı uğurlar haqqında danışılır.

Ön sözüün əsas məqsədi və qayəsi kitabın içindəkilər haqqında qısa və yığcam məlumat vermək idi. Son sözdə isə beşcildliyin ümumi xülasəsi oxuculara təqdim edilmişdir.

I fəsil

Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf təmayülləri (1990-2018)

Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti bütün zamanlarda öz zənginliyi, özünəməxsusluğu və rəngarəngliyi ilə fərqlənmişdir. Hələ 1960-1980-ci illərdə ölkənin konsert zallarında mütəmadi olaraq, üslub etibarilə müxtəlif musiqi səslənirdi: burada eyni zamanda həm klassik, akademik musiqi, həm milli xalq musiqisi, həm müasir caz, həm də avanqard musiqi ifa olunurdu. Bakıya qastrol səfəri ilə gələn məşhur ifaçıların konsert proqramları əsasən müasir yerli və xarici bəstəkarların əsərlərindən ibarət idi. Belə bir müsbət şəraitin əsas, başlıca təminatçısı isə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin öndəri – Qara Qarayevin şəxsiyyəti idi. Öz çıxışlarında Q. Qarayev aşağıdakı fikri dəfələrlə vurğulayırdı: “...Belə fikirləşmək düzgün deyil – bu bizim, bu da dünyanın nailiyyətləridir. Axı biz də bu dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümumdünya işinin bir hissəsidir.”¹

Bildiyimiz kimi, XX əsrin 80-ci illərinin ikinci yarısında ölkənin həm iqtisadiyyatında, həm də mədəni həyatında böhran şəraiti yaranmışdı ki, bu da nəticədə SSRİ adlanan nəhəng bir ölkənin süqutuna gətirib çıxarmışdı. Digər sovet respublikalarında olduğu kimi Azərbaycanda da böhran həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmişdi. Lakin ölkəmizdə bu böhran, siyasi sabitsizlik ilə nəticələnən millətlərarası münaqişə zəminində baş verməsi səbəbindən, daha da mürəkkəb və dərin idi.

20 yanvar 1990-cı il Azərbaycan tarixinə faciəvi Qanlı Yanvar hadisələri kimi həkk olundu. Bir çox mədəniyyət və incəsənət xadimləri belə radikal, dramatik, faciəvi dəyişikliklərə hazır deyildirlər. “Çaşqınlıq, məyusluq, itkilər – sonrakı bir neçə ilin musiqi həyatını məhz bu sözlərlə səciyyələndirmək olar. Başqa

¹ Караев Кара. Научно-публицистическое наследие /составитель, автор предисловия и комментариев З.Сафарова/. – Баку: ЭЛМ, 1988, с. 402

ölkələrlə yaradıcılıq tellərinin qırılması, informasiya qıtlığı, dünyadan təcrid olunma, yüksəkixtisaslı musiqiçi kadrların xaricə axını ... Lakin əvvəlki onilliklərin nəhəng təcrübəsi, Azərbaycan musiqi sənətinin Üzeyir bəy tərəfindən dəqiq müəyyən edilmiş başlıca istiqamətləri qısa müddətdə problemləri dəf etməyə kömək göstərdi və musiqimiz dirçələrək yenidən həyata qayıtdı.”¹

1991-ci ildə Azərbaycan, SSRİ tərkibindən çıxdığını elan edən ilk respublikalardan oldu. Ölkəmiz müstəqilliyini bəyan edərək öz inkişafı, tərəqqisi yolunda yeni səhifə açdı. Azərbaycan hələ də iqtisadi böhran şəraitində idi. Və bu cür mürəkkəb vəziyyət təqdirində belə mədəniyyət və incəsənət öz inkişaf yolunda yenə də ön sıralarda idi. Müstəqillik qazandıqdan sonra milli mədəniyyətimizin təkamülündə yeni dövrün başlanması və inkişafı sözsüz ki, Ulu Öndər Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Mədəniyyətimizin Heydər Əliyev erası bu gün də xalqımızın bütövlükdə milli-mənəvi dəyərlərə yeni münasibətinin formalaşdığı dövr kimi xarakterizə olunmaqdadır. Bu dövrün mədəni tərəqqisinin əsas xasiyyətnaməsi ondan ibarətdir ki, Ulu Öndərin yaratdığı və həyata keçirdiyi mədəniyyət siyasəti ölkəmizin milli-mənəvi dəyərlərinin qorunmasına, təbliğinə və inkişafına güclü zəmin yaratmış, onu yeni-yeni çalarlarla zənginləşdirmişdir. Müstəqillik illərində Azərbaycan mədəniyyəti dünyaya inteqrasiya yoluna qədəm basdı. Sovet dövrünün sosialist məzmunlu mədəniyyəti yeni məzmun kəsb etməyə başladı. Azərbaycan Respublikasının yeni mədəniyyət siyasətinin düzgün və daha effektiv, milli maraqlarımıza uyğun təşkili əsas istiqamətə, qayəyə çevrildi.

Ulu Öndərin siyasi kursunun layiqli davamçısı olan Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev də mədəniyyət sahəsində Ümummilli Liderin başladığı islahatları uğurla davam etdirir. Bu islahatlar mədəniyyətin inkişafına yeni stimullar verir. Azərbaycan mədəniyyəti dünyada daha geniş şəkildə tanınmağa başlayır, incəsənətin ayrı-ayrı sahələrinin tərəqqisinə xidmət göstərən dövlət proqramları qəbul olunur.

¹ Дадашзаде З. Мы – это ведь тоже часть мира // Музыкальная Академия. – 2002, № 1, с. 158-166

Vətənimizin müstəqillik əldə etməsi ilə ölkəmizin musiqi mədəniyyətinin bərpası və inkişafı istiqamətində mürəkkəb mərhələ başladı, milli musiqi sənətinin dünya musiqi mədəniyyətinə inteqrasiyası prosesi sürətləndi. Onun təsirinin nəticələrindən biri olaraq, Azərbaycan professional musiqi mədəniyyəti öz mövcudluğunu Avropa və dünya incəsənəti kontekstində davam etdirdi. Bəstəkarlarımızın bir çox xarici ölkələrin ifaçıları, səsyazma şirkətləri və nəşriyyatları ilə əməkdaşlıqları, gənc istedadların ölkə hüdudlarından kənarında təhsillərini davam etdirmək imkanları, Azərbaycan bəstəkarları və ifaçılarının beynəlxalq festival və müsabiqələrdə müntəzəm iştirakı milli musiqi mədəniyyətinin daha da sürətlə inkişafına təkan verdi.

Siyasi müstəqilliyin əldə edilməsi ölkənin ictimai həyatının bütün sahələrində milli özünütədqiq və dərk etmə proseslərinin baş verməsinə gətirib çıxardı. Təəccüblü deyildir ki, 1990-cı illərdən başlayaraq, milli ideya Azərbaycan mədəniyyətinin ən zəruri, aktual mövzusu idi. Bu ideyanın təsirinin nəticəsi olaraq cəmiyyətdə ənənəvi sənətə münasibətin dəyişməsi, onun ictimai statusunun yüksəlməsini göstərmək olar ki, bu da ilk növbədə muğam sənətinə şamil olundu. 1990-cı illərdən, daha da çox isə 2000-ci illərdən, muğam ölkənin ictimai və mədəni həyatında ön plana çıxmağa başlayır. Muğam artıq bütün milli televiziya və radio efirlərini dolduraraq, milli mədəniyyətin tədricən Qərbdə sabit “bazar” əldə edən prioritet, “ixrac maddəsi” olmağa başlayır.¹

1990-cı illər – həmçinin muğamın dünya mədəniyyət məkanına fəal inteqrasiyası zamanıdır. “Dəmir pərdə” dövründən sonra ilk dəfə olaraq, Azərbaycanın ənənəvi musiqi ifaçıları qərb dinləyici auditoriyasına azad buraxılış alırlar: onları Avropa, Amerika, Asiyanın konsert zallarında çıxış etməyə dəvət edirlər; Fransa, Hollandiya, Almaniyada o dövrün ən məşhur Azərbaycan xanəndə və musiqiçilərinin – Alim Qasimov, Ağaxan Abdullayev, Səkinə İsmayılova, Cənəli Əkbərov, Bəhram Mansu-

¹ Багирова С. О национальной идее и идентичности в Азербайджанской музыке. // Музыкальные традиции в глобализирующемся мире. Материалы Первой Международной Конференции (Азербайджанская Национальная Консерватория). – Баку, 2017, с. 88-94

rov, Habil Əliyev və digərlərinin audioyazı diskləri çıxır. “Ümumilikdə, Azərbaycanın siyasi müstəqilliyinin yalnız birinci onilliyi ərzində Qərbin Pan Records, İnedit, Network (Frankfurt), Auvidis, Buda Records, Radio France-Ocora və digər şirkətləri tərəfindən 30-dan artıq kompakt diskə muğam nümunələri yazılmışdır.”¹

Azərbaycan ənənəvi musiqisinin dünya mədəniyyətinə inteqrasiyası prosesi 2000-ci illərdə xüsusi vüsət almışdır ki, buna da Azərbaycanın YUNESKO-nun bir sıra proqram və layihələrində, ələlxüsus şifahi və qeyri-maddi mədəni irs üzrə proqramlarında iştirakı köməklik etmişdir. 2003-cü ildə Azərbaycan muğamı “Dünyanın şifahi və qeyri-maddi irsinin şah əsərləri” siyahısına daxil edilmişdir. 2004-cü ildə YUNESKO Azərbaycanın Birinci Xanımı Mehriban Əliyevanı Azərbaycanın YUNESKO-da Xoşməramlı Səfiri qismində muğam sənətinə dəstək olub, onun inkişafına yönəldilmiş ictimai təmayülə rəhbərlik etməyə dəvət etmişdir. 2005-ci ildə Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi sayəsində “Qarabağ xanəndələri” (12 kompakt diskdən ibarət dəst) antologiyası işıq üzü gördü, elə həmin ildə nəinki Azərbaycanda, azərbaycanlıların məskunlaşdığı bir çox xarici ölkələrdə - İran, Türkiyə, Rusiya, hətta Avropada geniş populyarlıq qazanan gənc xanəndələrin televiziya müsabiqəsi layihəsi fəaliyyətə başladı. 2008-ci ildən Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin binasının tikilişi başa çatdırıldı və artıq bir ildən sonra Muğam Mərkəzi Birinci Bakı Beynəlxalq “Muğam dünyası” Festivalının iştirakçılarını öz səhnəsində qəbul etdi. 2009-cu ildən başlayaraq, bu möhtəşəm festival hər iki ildən bir Bakıda keçirilir. Festival çərçivəsində, bütün dünyadan elmi və ifaçı elitani cəlb edən beynəlxalq elmi simpozium və ənənəvi musiqi ifaçılarının müsabiqəsi keçirilir. Həmçinin, Heydər Əliyev Fondunun köməkliyi ilə və şəxsən Mehriban Əliyevanın rəhbərliyi altında 2008-ci ildə Azərbaycan dilində, 2012-ci ildə isə əlavələrlə rus dilində Muğam Ensiklopediyası işıq üzü görmüşdür.

¹ Багирова С. Азербайджанский мугам в мировом культурном пространстве // Азербайджанская музыка и музыканты. / Сборник статей. – Баку, 2011, с. 105-109

2000-ci illərdə, xüsusilə də, XXI əsrin ilk onilliyində aşıq musiqisində də canlanma müşahidə olunurdu. Bu sahədə uzun müddətli durğunluq dövründən sonra, 2008-ci ildə Azərbaycan aşıqlarının 5-ci qurultayı baş tutmuşdur ki, bu tədbirdə YUNESKO-nun Beynəlxalq Komitəsinə “Azərbaycan aşıq sənəti” nominasiyasında qeyri-maddi mədəni irsin qorunub saxlanılmasına dair ərizə vermək qərarı alınmışdır. Həmin ildə Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin köməyi ilə Fransada “Azərbaycan aşıqlarının antologiyası” (2009) audio albomu nəşr edilmişdir. Sonrakı illərdə Bakıda “Azərbaycan aşıq sənəti. Klassik irs” (2010), həmçinin “Klassik aşıq havaları” (2009) genişmiqyaslı not nəşri layihəsi həyata keçirilmişdir.

XXI əsrin ikinci onilliyində Azərbaycan YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irs üzrə, o cümlədən ənənəvi musiqi sahəsini əhatə edən proqramlarında iştirak etməyi davam etdirir. Belə ki, YUNESKO-nun Rerezentativ Siyahısına “Tarın istehsalı və tarda ifa sənəti” (2012), “Kamançada ifa sənəti” (2017), “Naxçıvan yallıları” (2018) daxil edilmişdir.

Bu gün Azərbaycanın ənənəvi musiqisi öz tarixi boyu ən geniş yayılma miqyasına malikdir: muğam, aşıq sənətinin sədalari radio və televiziya efirləri, bütün dünyanın konsert səhnələrindən gəlir.

Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, 90-cı illərdə baş vermiş hadisələr – müharibə şəraiti, 20 Yanvar hadisələri, Xocalı faciəsi, Qarabağın işğalı, doğma torpaqlarından qovulmuş 1 milyon günahsız qaçqınlar – bütün bunlar, əlbəttə ki, milli ləyaqətimizə ağır zərbə idi, elə bir zərbə ki, xalqın milli özünüdərkinin oyanmasına səbəb olmuşdur. Bu dövrdə törədilən vəhşiliklər nəinki müasirlərimizin, eləcə də neçə-neçə gələcək nəsillərin qan yaddaşında həkk olunacaqdır. O dövrün faciəli hadisələri ictimai həyatın bütün sahələrinə – iqtisadiyyat, siyasət, cəmiyyət, o cümlədən mədəniyyət və incəsənətə də təsir etmişdir.

Tarixən həmişə xalqlar öz qəhrəmanları üçün nəğmələr oxumuş, onlar haqqında dastanlar qoşulmuş, şeirlər yazılmışdır. Hətta döyüşə gedəndə igidləri ruhlandırmaq üçün “Cəngi”, marş üslubunda musiqi ifa olunurdu.

Müharibə dövründə xalqın ruhunu oxşamaq, igidlərin şücaətini notlara köçürmək heç də asan iş deyil. Azərbaycan bəstəkarları bu işin öhdəsindən məharətlə gələrək müxtəlif janrlarda musiqi əsərləri yaratmışlar. Bunun ilkin səbəbi isə ondadır ki, onlar da məhz bu xalqın içindən çıxan, bütün bu faciələrin şahidi olan, xalqımıza qarşı ədalətsizlikləri, onun acılarını ürəklərində yaşayan soydaşlarımızdır.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarları tariximizdə baş verən bu qanlı hadisələri öz yaradıcılıqlarında işıqlandıraraq soyqırım mövzusunda müxtəlif janrlarda – opera, simfoniya, kantata, oratoriya, kvintet, kvartet, fortepiano üçün, xalq çalğı alətləri orkestri və müxtəlif alətlər üçün əsərlər bəstələmişlər.

Belə ki, simfonik janrda bəstələnmiş əsərlərdən Cövdət Hacıyevin 7-ci “Şəhidlər simfoniyası” (1990), Azər Rzayevin “Bakı 90” simfoniyası (1990), Azər Dadaşovun Şuşaya həsr edilmiş 11 saylı simfoniyası (1997), Tofiq Bakıxanovun “Qarabağ harayı” simfoniyası (2001), Nəriman Məmmədovun Xocalı hadisələrinə həsr edilmiş 7-ci simfoniyası (1995), Ramiz Mustafayevin “Bu qan yerdə qalmayacaq” vokal-simfonik poeması (1993), Aydın Əzimovun orkestr üçün “Qətl günü” (1994) və “Ağlar” (1994) simfonik əsərləri, Sevda İbrahimovanın tar və simli orkestr üçün “Sənin üçün darıxmışam, Şuşam” (1999), Rauf Əliyevin BSO və qarışıq xor üçün “Azadlığa gedən yollar” odası (1990), Sərdar Fərəcovun “Matəm harayları” simfonik lövhəsi (2000) və s. əsərləri misal göstərmək olar.

Kantata, oratoriyalardan – Vasif Adıgözəlovun – “Qarabağ şikəstəsi” (1989) və “Qəm Karvanı” oratoriyaları (1999), Ramiz Mustafayevin “Haqq sənindədir, Azərbaycan” kantatası (1992), Mobil Babayevin “Ağlama torpağım, ağlama” kantatası (1990), Hacı Xanməmmədovun səs və xalq çalğı alətləri üçün “Əlimdə sazım ağlar” poeması (Qarabağ şəhidlərinə həsr olunub, sözləri Əzizə Cəfərzadənin 1990), Sevda İbrahimovanın – “Vətən şəhidləri” kantatası (1990), Aqşin Əlizadənin – xor və simfonik orkestr üçün “Ana torpaq” odası (1993), Mobil Babayevin solistlər, xor və orkestr üçün “Ağlama torpağım, ağlama” kantarası (1990), Elnarə Dadaşovanın orqan və səs üçün “Xocalı

laylası” (1998) əsərini qeyd etmək lazımdır. Eyni zamanda müxtəlif alətlər üçün – Faiq Sücəddinovun fortepiano üçün “Şəhidlər xiyabanı”, Sərdar Fərəcovun tar üçün “Qarabağnamə”, mahnı janrında – Vasif Adıgözəlovun “Bir şərqi de” (Fikrət Qocanın sözlərinə), “Şuşam, lay-lay”, Emin Sabitoğlunun “Şəhidlər ağrısı” (Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə), Ruhəngiz Qasımovanın “Şəhid oğullara” adlı əsərlərini qeyd etmək lazımdır.

Xüsusi olaraq, Elnarə Dadaşovanın orqan aləti üçün bəstələdiyi “Xocalı laylası” əsərinin adını çəkmək lazımdır. Elnarə Dadaşovanın “Xocalı laylası” birbaşa folklorə əsaslanaraq yazılmışdır. Bu laylay Qarabağ torpağında öz həyatlarını Vətən yolunda qurban verən bütün şəhidlərimizə ithaf olunur.

Önəmlidir ki, Azərbaycan xalqının soyqırımı mövzusu xarici bəstəkarların da diqqətindən kənar qalmamış və bu mövzu onların yaradıcılığında da müəyyən yer tutmuşdur. Belə ki, məşhur müasir rus bəstəkarı, Rusiya Federasiyasının Xalq artisti Aleksandr Çaykovski – “Xocalı” rekviyemi (2012) və fransız bəstəkarı Pierre Thilloy – “Khojaly 613” (2013) kimi Xocalı faciəsi mövzusunə həsr olunmuş əsərlər bəstələmişlər. Qeyd edək ki, “Xocalı” rekviyeminin premyerası 2012-ci ildə IV Qəbələ Musiqi Festivalında baş tutmuşdur. Fransız bəstəkarı Pierre Thilloy-nun “Khojaly 613” (2013) kvarteti isə 26 fevral 1992-ci ildə Ermənistan silahlı qüvvələri tərəfindən işğal olunan Xocalı şəhərində xüsusi qəddarlıqla, vəhşicəsinə öldürülən 613 nəfərin xatirəsinə ithaf olunmuşdur, kvartetin premyerası 2013-cü ildə Parisdə Xocalı soyqırımına həsr olunmuş tədbirdə baş tutmuşdur.

2015-ci il fevralın 24-də Azərbaycanın Ukraynadakı Səfirliyinin təşkilatçılığı, Ukrayna millət vəkillərinin, Kiyevdə diplomatik nümayəndəliklərin rəhbərlərinin və diplomatlarının, Ukrayna ictimaiyyətinin və Azərbaycan diasporunun üzvlərinin iştirakı ilə Xocalı faciəsinin 23 illiyinə həsr olunmuş konsert-rekviyem keçirilmişdir. Konsertdə İsrail və ABŞ-ın görkəmli dirijoru, Qəbələ beynəlxalq musiqi festivalının həmtəsisçisi Dmitri Yablonskinin dirijorluğu, Azərbaycanın tanınmış tarzəni Şəhriyar İmanovun müşayiəti və Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rek-

toru Fərhad Bədəlbəylinin solistliyi ilə Ukrayna Dövlət Filarmoniyasının Kiyev orkestrinin ifasında Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının musiqi əsərləri ifa olunmuşdur. Musiqi proqramı çərçivəsində Qara Qarayevin kamera orkestri üçün 3-cü simfoniyası, Aleksandr Çaykovskinin “Xocalı” rekviyemi, Vaqif Mustafazadənin orkestrlə fortepiano üçün konserti, Fikrət Əmirovun simli alətlər üçün “Nizami” simfoniyası və digər əsərlər səsləndirilmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan xalqının soyqırımını mövzusunun bəstəkar yaradıcılığında yer alması, bu əsərlərin bir çox festivallarda, dünyanın ən müxtəlif konsert salonlarında səslənməsi acımızı ovutmasa belə, bu dəhşətli hadisələrin faciəsini musiqi dili ilə dünya ictimaiyyətinə çatdırılmasına və gənc nəsillərə ötürülməsinə zəmin yaradır.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, SSRİ-nin süqutundan sonra, müstəqillik dövrünün ilk illərində MDB ölkələrindən birinci olaraq məhz Azərbaycan ISCM (Beynəlxalq Müasir Musiqi Cəmiyyəti) və ACL (Asiya Bəstəkarları Cəmiyyəti) kimi nüfuzlu təşkilatlarda təmsil olundu. Bu təşkilatların keçirdiyi ilk festivallarda belə artıq Azərbaycan bəstəkarları – A.Məlikov, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, İ.Hacıbəyov, C.Abbasov, E.Mirzəyevin əsərləri səslənirdi.

Bu dövrdə ölkəmizin musiqi mədəniyyətinin yenidən dirçəlişi, Azərbaycan musiqisinin dünya mədəniyyətinə inteqrasiyası proseslərinin tənzimlənməsində “Yeni Musiqi” adlı cəmiyyətin rolu çox böyükdür. Cəmiyyətin təşkilatçıları və rəhbərləri məşhur Azərbaycan bəstəkarı F.Qarayev və musiqişünas C.Səlimxanovdur. Bu cəmiyyətin əsas məqsədi Azərbaycan musiqisinin bütün dünyada geniş miqyasda təbliği, hərtərəfli beynəlxalq əlaqələrin yaradılması, XX əsr musiqi sənətinin ən gözəl, təqdirəlayiq və ən yeni nümunələrinin Bakının musiqi məkanlarında səslənməsi və bununla da musiqi mədəniyyətimizdəki müvəqqəti boşluqları doldurmaqdan ibarətdir. Onu da qeyd edək ki, ISCM və ACL kimi beynəlxalq təşkilatlarında da Azərbaycanı elə məhz “Yeni Musiqi” təmsil edir. Bu dövrün musiqi həyatının tədqiqinə həsr edilmiş məqaləsində musiqişünas Z.Dadaşzadə

qeyd edir ki, “müəlliflərimizin Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərinin, müxtəlif təfəkkür tiplərinin sintezi ideyasına əsaslanan bir sıra irimiqyaslı layihələrdə iştirakı da önəmlidir. Məsələn, Hollandiyanın “Nieuw Ensemble” kollektivinin təşəbbüsü ilə keçirilən “Tokkelfestival”ın, habelə məşhur Amerika violonçel ifaçısı Yo-Yo-Manın “İpək yolu” layihəsinin əsas məqsədi Avropa və Şərq musiqi alətləri, daha geniş götürsək, ənənələr arasında ümumi nöqtələrin aşkarlanmasıdır. 1994-cü ildə Amsterdamda “Minilliyə rekviyem” adlı irimiqyaslı festivalda “Nieuw Ensemble” “Yeni dini musiqi” proqramı ilə çıxış edib həmyerlimiz R. Həsənovanın “Səma” əsərini ifa etmişdir. Yo-Yo-Manın uzunmüddətli “İpək yolu” layihəsinə isə Azərbaycandan C. Quliyev (fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan”) və F.Əlizadə (violin, viola, violonçel, zərb, ney və qiraətçi üçün “Dərviş”) cəlb olunmuşdur. 2001-ci ilin payızında Almaniyada ABŞ, Avropa ölkələri və Azərbaycanın görkəmli musiqiçilərinin (təkcə onu demək kifayətdir ki, dərviş partiyasını Alim Qasımov təfsir etmişdir) ifasında səslənən F.Əlizadənin kompozisiyası “İpək yolu” layihəsinin ən uğurlu əsəri kimi qiymətləndirilmişdir. Bütün bunlar nəticədə Azərbaycan musiqisinin nüfuzunun artmasına xidmət edir. Ümumiyyətlə, bu gün Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri müxtəlif festivallarda səslənərək Qərb musiqisinin ən yeni nümunələri ilə sağlam rəqabət aparır. “Yeni Musiqi” çox zaman Azərbaycan musiqiçiləri və tanınmış xarici ifaçıları və kollektivləri (məsələn, İsveçrədən TAG, Hollandiyadan “Nieuw Ensemble” və s.) arasında vasitəçi kimi çıxış edir.”¹

Cəmiyyət “Yeni musiqi” adlandırılmasına baxmayaraq, öz fəaliyyətində yalnız avanqard müasir musiqinin təbliği ilə məhdudlaşmır və musiqi dəyəri nöqtəyi-nəzərindən diqqətəlayiq bütün sənət əsərlərinə – istər caz, istər muğam, istər akademik klassik üslubda musiqi, istər avanqard – maraq göstərir. Elə yarandığı vaxtdan etibarən, “Yeni musiqi” Cabbar Qaryağdıoğlunun adını daşıyan muğam üçlüyü, “Bakustik Jazz” musiqi qrupu ilə müntəzəm olaraq əməkdaşlıq edir.

¹ Dadaşzadə Z. Azərbaycanın səslənən məkanında yeni musiqi // Musiqi dünyası. – 2001, № 3-4

90-cı illərin ortalarında hələ iri festivalları keçirmək qeyri-mümkün olduğu üçün, cəmiyyətin təşkilatçıları maraqlı bir çıxış yolu tapdı – vahid ideyaya tabe olan, iki və ya üç konsertdən ibarət mini-festivallar keçirmək qərarına gəldi. 1996-cı ildə keçirilən ilk mini-festival məğzi etibarilə çox maraqlı bir ada malik idi – “Onlar və biz”. Onlar – yəni Qərb bəstəkarları, biz – Azərbaycan musiqiçiləri.

İsveçrənin “TaG” ansamblının iştirakı ilə həmin ildə təşkil olunan digər mini-festival “Sükutla dialoq” adlanırdı. Bunun anlamı o idi ki, “TaG” ansamblının repertuarında pauzalarla zəngin əsərlər üstünlük təşkil edirdi, festivalın konsepsiyasına tam uyğun olduğuna görə gənc bəstəkar Aliyə Məmmədovanın musiqi əsərinin adı – “Sükutla dialoq” ümumi ad kimi istifadə olundu.

1996-cı ilin payızında cəmiyyət daha bir mini-festival – “Rusiyanın yeni musiqisi” adlanan festivalı təqdim etdi. Bu festivalın keçirilməsi avanqard musiqiyə olan böyük tələbatdan irəli gəlirdi.

“Yeni Musiqi” cəmiyyətinin fəaliyyəti 1998-ci ildə - görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Q. Qarayevin 80 illik yubileyi ilində daha da geniş vüsət aldı. “Bakı həmin il bir növ böyük konsert meydançasına çevrildi: məxsusi Qarayev marafonunda Fransadan (Quatuor Danel), Avstriyadan (“Ensemble XX Jahrhundert” və violinqalan P.Kopaçinskaya), İsveçrədən (“Ensemble fuer Neue Musik Zurich” və gitaraçalan K. Yaqqin) ifaçılar, habelə Azərbaycan musiqiçiləri – pianoçular R.Rzayeva, Ü.Hacıbəyova, orqançalan R.Ismayılova, “SoNoR” ansamblı iştirak etdi. V.İbrahimovun rejissor olduğu ilk tədbir isə simvolik bir ad daşıyırdı – “Qayıdışa prelüd”.

“Yeni Musiqi” cəmiyyətinin təşkil etdiyi tədbirlərdə ən əsas vəzifə ifaçılara həvalə olunurdu. Azərbaycanda bu qəbildən ifaçıların, yəni musiqi sənətini dərinləndirən, onu dərk edərək, böyük sevgi hissi ilə ifa edən ifaçıların sayı tədricən artır. Onlardan ilk növbədə, pianoçu Rəna Rzayevanın adını çəkmək olar. Onun qastrol səfərləri bir çox dünya ölkələrini – Rusiya, ABŞ, Almaniya, Avstriya, Hollandiya, İsveçrə, İngiltərə, Türkiyəni əhatə

edir. İfaçının konsert proqramları çox maraqlı təşkil olunur, belə ki, onlar adətən, müəyyən vahid qayəyə tabe olur, məsələn “Qarayevin çevrəsi”, “Musiqi – şeirlərdə” və s. və bu konsertlərdə pianoçu çox mühüm bir ideyanın – dinləyicilərini dünya və Azərbaycan musiqisinin ecazkar dünyasına cəlb etmək ideyasının daşıyıcısı rolunda çıxış edir. Digər bir misal olaraq, “Yeni Musiqi” cəmiyyətinin “SoNoR” ansamblını qeyd etmək məqsəddə uyğun olardı.

Əlbəttə ki, bu mini-festivalların keçirilməsinin nəticəsi artıq iri festivalların təşkilinə gətirib çıxarmalı idi. Və, 2001-ci ildə onillik fasilədən sonra Bakıda “Keçmiş əsrdən yeni musiqi” başlığı altında irimiqyaslı layihə həyata keçirildi. Festivalın təşkilatçıları dinləyici auditoriyasında səhnədə baş verənə maraq yaratmaq üçün konteksti gücləndirməyə, musiqini incəsənətin müxtəlif növləri – kino, teatr, təsviri sənətlə sintezdə təqdim etməyə, texnoloji yeniliklərin geniş tətbiqinə səy göstərdilər. Gəncləri, tələbələri müasir sənət aləminə cəlb etmək məqsədilə təşkilatçılar festival ab-havası ilə təzad təşkil edən məkanlardan, məsələn, “Qız qalası” rəsm qalereyası, dənizkənarı mehmanxana, Milli Olimpiya Komitəsinin zalı, klublardan konsert meydançası kimi istifadə etdilər. Bu isə, əlbəttə ki, dinləyici və ilk növbədə, gənclərin musiqiyə marağını daha çox artırırdı.

XXI əsrin qloballaşma şəraitində, bir tərəfdən müxtəlif millətlərin mədəniyyətinin qarşılıqlı vəhdəti, digər tərəfdən isə hər birinin özünəməxsus milli xüsusiyyətlərinin qabarıq şəkildə üzə çıxması baş verir. Qədim tarixi köklərə və zəngin mənəvi dəyərlərə malik olan Azərbaycan da bu gün dünya miqyasında öz milli mənliliyini təsdiq etmək üçün fəal şəkildə bu mürəkkəb prosesə qoşulmuşdur. Hələ qədim zamanlardan “Böyük İpək Yolu”nun keçdiyi ən zəruri coğrafi mövqedə yerləşən vətənimiz mədəniyyətlərin qovuşduğu, mühüm iqtisadi-siyasi proseslərin həyata keçdiyi məkana çevrilmişdir. Təsadüfi deyil ki, bu gün respublikamızda həyata keçirilən bir çox iqtisadi, siyasi, sosial və mədəni layihələr bilavasitə “İpək Yolu” adı ilə gerçəkləşir. Bu adın musiqi təəcəssümü ilk dəfə olaraq, 2010-cu ildə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin təşəbbüsü və təşkilatçılığı

ilə keçirilmişdir. Ənənəvi olaraq, Azərbaycanın səfalı guşələrin-dən biri olan qədim Şəki şəhərində keçirilən Beynəlxalq Musiqi Festivalı bütün dünyada geniş şöhrət qazanmışdır. Bu möhtəşəm festivalın əsas məqsədi qədim dövrlərdən Azərbaycan şəhərlərindən keçən tarixi “İpək yolu”nun əhatə etdiyi Şərq və Qərb mədəniyyətinin qarşılıqlı mədəni əlaqələrini daha da genişləndirməkdən ibarətdir. Festivalın Şəkiddə – “Böyük İpək Yolu”nun qırılmaz halqası olan, qədim və zəngin ipəkçilik ənənələrini bu günədək yaşadan, Azərbaycanın elm və mədəniyyət mərkəzlərindən biri kimi tanınan şəhərdə keçirilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir, bu konsert proqramlarına özünəməxsus rəngarənglik, poetiklik və gözəllik bəxş edir.

Festivalın çox maraqlı yaranma tarixi vardır. Hələ 1999-cu ildə ABŞ-ın dünyaşöhrətli violonçel ifaçısı Yo Yo Ma Firəngiz Əlizadənin “Muğamsayağı” əsərinə müraciət edərək, özünün məşhur “İpək Yolu” beynəlxalq layihəsində bu nəfis musiqi əsərini ifa etmişdir və həmin layihə çərçivəsində səfərdə olduğu bütün ölkələrdə konsert proqramlarına ilk öncə “Muğamsayağı” əsərini daxil etmişdir. 2000-ci ildə isə öz layihəsi üçün Firəngiz Əlizadəyə yeni bir əsər sifariş etmişdir. Nəticədə, Firəngiz Əlizadə Nəsiminin qəzəllərinə qeyri-adi bir kompozisiya yaradır və bu musiqi əsəri dünyaşöhrətli muğam ifaçısı Alim Qasımov tərəfindən təqdim olunur. Azərbaycan xanəndəsinin əfsunedici səsi, ecazkar muğam sədaları, Azərbaycan milli alətləri – ney, qanun, zərb alətlərinin və klassik Avropa musiqi alətlərinin qarşılıqlı sintezinə nail olan müəllifin əsəri ABŞ-ın Çıkaqo şəhərində möhtəşəm müvəffəqiyyət qazanır.

Bütün bunlar Firəngiz Əlizadədə Azərbaycanda da belə bir festivalın təşkil olunması kimi gözəl fikir yaradır. Və 2010-cu ildə bu ideya nəhayət ki, həyata keçir. “İpək Yolu” musiqi festivalının maraqlı xüsusiyyətlərindən biri də klassik musiqi ilə birgə ənənəvi musiqini də dinləyicilərə çatdırmaq idi. Festival zamanı Şəki şəhəri bir neçə gün ərzində Şərq və Qərbi birləşdirən musiqi beşiyinə çevrilir. Festivalın bir özəl xüsusiyyəti də ondan ibarət idi ki, rəngarəng və zəngin konsert proqramları əsasən tarixi məkanlarda keçirilirdi.

“İpək Yolu” I Beynəlxalq Musiqi Festivalında ilk dəfə olaraq Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operaları açıq səma altında dinləyicilərə təqdim olunmuşdu.

“İpək Yolu” II Beynəlxalq Musiqi Festivalı isə Bakıda, qədim tarixi məkan olan İçəri Şəhərdə təşkil edilmişdi. Festival zamanı qonaqlar və yerli sakinlər dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasına tamaşa etmək imkanı əldə etmişlər.

Nəhayət, III festivaldan başlayaraq bu günədək, festival artıq rəsmi hakimiyyət orqanlarının - Mədəniyyət Nazirliyi və Şəki Şəhər İcra Hakimiyyətinin dəstəyi ilə həyata keçirilməyə başladı. Bu festival 2012-ci ildə Şəkiddə, “Şəki Xan Sarayı”nın 250 illik yubileyi günlərində baş tutdu.

Əlbəttə ki, bu festivalda da Ü.Hacıbəylinin musiqisi mərkəzi yer tuturdu. Belə ki, bəstəkarın dahi “Arşın mal alan” musiqili komediyasının özünəməxsus versiyası səhnələşdirilmişdi. Əsər Şəki Xan Sarayı məkanında tamaşaçılara təqdim olunmuşdu. Həmçinin bir sıra xarici qonaqların da çıxışları çox maraqlı idi. Belə ki, Cənubi Koreyanın “Buyogun Cungman” milli alətlər ansamblının, Türkiyənin “Əl-Kindi” instrumental ansamblının çıxışları təqdirəlayiq idi.

İldən-ilə daha çox xarici ölkələrin musiqiçilərini özünə cəlb edən bu möhtəşəm festivalın coğrafi məkanı getdikcə genişlənir.

2009-cu ildən hər il Azərbaycanın səfəli guşəsi olan qədim Qəbələ şəhərində daha bir maraqlı beynəlxalq musiqi festivalı da keçirilir. Bu festival Heydər Əliyev Fondunun, şəxsən fondun prezidenti Mehriban Xanım Əliyevanın təşəbbüsü və Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi ilə təşkil edilmişdir və müxtəlif janrda musiqinin - akademik klassik, ənənəvi musiqi, muğam, caz, avanqard musiqisinin əsl bayramıdır. Festival hər il öz ətrafına bütün dünyadan dinləyici və musiqiçiləri toplayır. Azərbaycan musiqiçiləri – R.Abdullayev, F.Bədəlbəyli, M.Adıgözəlzadə və digərlərinin və simfonik orkestrin ifasında milli və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərləri səslənir. Zubin Meta, Boris Berezovski, Şlomo Mints, Yuri Başmet kimi ifaçılar, Rusiya, İtaliya, Kanada, Latviya, ABŞ və digər xarici ölkələrin musiqiçiləri və mu-

siqi kollektivləri Qəbələ konsert səhnələrinin tez-tez ölkəmizdə səfərdə olan qonaqlarındandır. Festival çərçivəsində caz həvəskarları ən yaxşı xarici caz musiqiçilərinin ifalarını dinləyə bilirlər. Burada musiqili-səhnə janrlarına da yer verilmişdir. Belə ki, festival tamaşaçıları Azərbaycan bəstəkarlarının opera əsərləri ilə yanaşı, Qərb bəstəkarlarının da opera tamaşaları ilə tanış olmaq imkanını əldə edirlər. Məsələn, məhz bu festival çərçivəsində italyan bəstəkarı C.Puççininin “Manon Lesko” operasının premyerası baş tutdu.

Haqqında danışılan dövrdə keçirilən musiqi festivalları sırasında Qara Qarayev adına Beynəlxalq Müasir Musiqi Festivalı xüsusi önəm daşıyır. Qara Qarayev Azərbaycan musiqi incəsənətinin milli mədəniyyət, milli ənənə anlayışlarını öz yaradıcılığında tamamilə yeni bir müstəvidə təqdim edən korifey sənətkardır. Qara Qarayevin yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin gələcək inkişaf təmayüllərini müəyyən etmişdir. Belə bir dahi bəstəkarın adı ilə bağlı festival 1986-cı ildə bəstəkarlar F.Qarayev, O.Felzer və dirijor R.Abdullayevin təşəbbüsü ilə start götürmüş və 1988-1990-cı illərdə də müvəffəqiyyətlə keçirilmiş, Bakının musiqi həyatında maraqlı, diqqətəlayiq, möhtəşəm bir hadisə olmuşdur. Festivalın konsert proqramlarında XX əsr klassik musiqisi, o cümlədən, A.Şönberq, A.Vebern, A.Berq, İ.Stravinski, A.Xindemitin bəstələri, həmçinin rus avanqard musiqisinin A.Şnitke, E.Denisov, S.Qubaydulina kimi bəstəkarlarının və Amerika musiqi mədəniyyətinin C.Keyc, C.Kramb kimi nümayəndələrinin musiqi əsərləri səslənmişdir.

20 illik fasilədən sonra, yenə də bəstəkar F.Qarayevin təşəbbüsü ilə Q.Qarayev adına Beynəlxalq Müasir Musiqi Festivalı ərəsəyə gəldi və 2011-ci ildən etibarən, iki ildə bir dəfə yaz aylarında Bakıda keçirilməkdədir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, festival çərçivəsində müasir və akademik musiqi incəsənətinin müxtəlif nəzəri problem və aspektlərinə həsr edilmiş mühazirələr və ustad dərsləri də təşkil olunur.

Müstəqillik illərində respublikamızın musiqi həyatında müşahidə olunan xüsusi canlanma, görkəmli Azərbaycan musiqi xadimlərinin yubileylərinin keçirilməsində öz əksini tapmışdır

ki, bu da milli mədəniyyətimizə, sənətimizə göstərilən böyük dəyərin rəmzidir.

Azərbaycan professional musiqi sənətinin banisi, bəstəkar, dramaturq, musiqişünas, ictimai xadim, pedaqoq Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlı musiqi festivalının keçirildiyi gün – 18 sentyabr dahi bəstəkarın doğum günüdür. Ulu öndər Heydər Əliyevin fərmanı ilə Respublikamızın ictimaiyyəti bu əlamətdar tarixi rəsmi olaraq “Milli musiqi günü” kimi qeyd edir. Bu tarixə istinadən hər il keçirilən musiqi festivalına dünyanın ən yaxşı musiqiçi və ifaçıları axışıb gəlirlər. Bakı dinləyicisinə, məşhur Azərbaycan və dünya musiqiçiləri və musiqi kollektivlərinin ecazkar ifasında klassik musiqi əsərlərindən zövq almaq imkanı verilir. Dəfələrlə opera teatrının səhnəsində və şəhərimizin konsert zallarında dahi bəstəkarın ölməz sənət inciləri səslənir, onun yaradıcılığına həsr edilmiş konfranslar isə bir daha Ü.Hacıbəylinin bəstəkar, maarifçi, musiqişünas, ictimai xadim, dramaturq kimi dühasını, onun fitri istedadını təsdiq edir. 2019-cu ildə də Heydər Əliyev Fondu və Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə 18-30 sentyabr tarixləri çərçivəsində Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş növbəti XI Beynəlxalq Musiqi Festivalı keçirilmişdir. Festivalda ABŞ, Rusiya, Çin, Türkiyə, İtaliya, Özbəkistan, Belarusiya, Bolqarıstan, Ukrayna, Gürcüstandan tanınmış musiqiçi və kollektivlər – Çukurova Dövlət Simfonik Orkestri, Çin Xalq Respublikasının “Silk Road” Filarmonik Orkestri, Sergey Roldugin, Xatia Buniatişvili, Alyona Bayeva, Miroslav Kulitişev, Sergey Doqadin, Filip Kopaçevski, Veliçka Yoçeva, Yevgeni Avramenko, Lorenzo Tazzieri, Dmitri Xoxlov, Aleksandr Hacıyev, Marqarita Aleksandroviç, Murat Səlim Tokac, Regina Rüstəmovə, Cəbrayıl İdrisov, Giorgi Çelidze, Ümid İsrailov, habelə Azərbaycan sənətçiləri Rauf Abdullayev, Ülviyyə Hacıbəyova, Yeganə Axundova, Fəxrəddin Kərimov, Murad Adıgözəlzadə, Murad Hüseynov, Əyyub Quliyev, Mustafa Mehmandarov və başqalarının iştirakı ilə 40-a yaxın tədbir keçirilmişdir. Eyni zamanda, festival çərçivəsində sentyabrın 25-də Ağcabədi rayon “Qarabağ” Muğam Mərkəzində Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblı və solistlərin iştirakı ilə konsert təşkil olunmuş-

dur. Həmin gün Gəncə Dövlət Filarmoniyasında Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının truppasının iştirakı və Sevil Hacıyevanın dirijorluğu ilə Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” ikipərdəli musiqili komediyası nümayiş olunmuşdur. Festival günlərində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında Əməkdar incəsənət xadimi, Əməkdar elm xadimi, akademik Zemfira Səfərovanın layihə rəhbəri, elmi redaktoru olduğu “Azərbaycan musiqi tarixi” kitabının IV cildinin, Xalq artisti, bəstəkar Aygün Səmədzadənin “Azərbaycan 100 mahnıda” layihəsinin təqdimat mərasimləri və Soltan Hacıbəyovun 100 illiyinə həsr olunmuş yubiley gecəsi keçirilmişdir.

Qeyd etdiyimiz yubileylər sırasında xüsusi yeri Qara Qarayevin yubileyi tutur. Belə ki, 5 fevral 2018-ci ildə Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli nümayəndəsi, dahi bəstəkar, alim, pədaqoq, ictimai xadim, SSRİ Xalq artisti, Sosialist əməyi qəhrəmanı, SSRİ Dövlət Mükafatı laureatı, akademik Q. Qarayevin yüz yaşı tamam oldu. Q. Qarayevin yaşadığı mənzildə onun ev-muzeyinin açılışı da məhz onun 100 illik ildönümünə həsr olunmuşdu. Bu hadisə respublikanın mədəni həyatında mühüm yer tutdu. Respublika və onun hüdudlarından kənarlarda, dünyanın bir çox ölkələrində – Rusiya, Türkiyə, Fransa, Belçika, ABŞ, Avstriya, İngiltərə, Polşa, İsrail, Macarıstan, Gürcüstan və digər ölkələrdə yubileylə əlaqədar bəstəkarın yaradıcılığına həsr edilmiş bir sıra təntənəli konsert proqramları və digər tədbirlər təşkil olunmuş, onun musiqi əsərləri dünyanın ən məşhur musiqiçiləri, o cümlədən P.Çaykovski adına böyük simfonik orkestr, dirijor M. Vengerov, violinqalan Y. Reviç, pianoçu O. Dömnina və başqaları tərəfindən ifa olunmuşdur. Eyni zamanda, bəstəkarın həyat və yaradıcılığına həsr edilmiş nəşrlər bir çox ölkələrdə işıq üzü görmüş, ABŞ-da isə Q. Qarayevin bir sıra fortepiano əsərlərinin notları nəşr edilmişdir. Bakıda, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin hazırladığı “Azərbaycan musiqi tarixi” beşcildliyinin 3-cü cildində Qara Qarayev haqqında böyük oçerk-portret verilmişdir (Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru akademik Zemfira Səfərova, müəlliflər L. Kazımova və Z. Səfərova), həmçinin L. Kazımova-

nın “Qara Qarayev” (Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətləri seriyasından) kitabı çapdan çıxmışdır.

Mstislav Rostropoviç adına festival Bakıda keçirilən maraqlı və özünəməxsus musiqi hadisələrindən biridir. Dahi maestronun yaradıcılığına həsr olunmuş festivallar bir çox dünya ölkələrində keçirilir, lakin onların sırasında görkəmli violonçel ifaçısı, ictimai xadim Mstislav Rostropoviçin xatirəsinə həsr edilmiş və ilk dəfə 2007-ci ildə onun vətəni olan Bakı şəhərində təşkil olunmuş festival xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu tədbir maestronun dostları, səhnədə tərəf müqabilləri, tələbələrini bir araya gətirən musiqi bayramıdır. Bütün dünyadan axışb gələn ən məşhur musiqiçilərin, yaradıcı gənclərin festival çərçivəsində çıxışları şəhərin ən gözəl konsert səhnələrində baş tutmuşdur. Bakı dinləyiciləri D.Şostakoviç adına Sankt-Peterburq simfonik orkestri, Monte-Karlo simfonik orkestri, Q.Vişnevskayanın opera ifaçılığı mərkəzinin solistləri, Y.Temirkanovun orkestrinin möhtəşəm səhnə ifaları ilə tanış olmaq imkanı əldə etmişlər. Nəticədə festival ölkənin mədəni həyatında mühüm bir hadisə olmuşdur.

Azərbaycan cazının tarixi milli musiqimizin korifeyləri – bəstəkar, dirijor Niyazi və Tofiq Quliyev tərəfindən caz orkestrinin yaranmasından başlayır. Bu kollektivin ifasında caz üslubunda bəstələnmiş yeni əsərlərlə bir sırada Azərbaycan xalq mahnılarının özünəməxsus aranjimanları səslənmişdir. Görkəmli musiqiçilərimizin əsasını qoyduğu ənənələr XX əsrin 60-cı illərində daha da fəal şəkildə davam etdirildi. Bildiyimiz kimi, Vəqif Mustafazadə caz musiqisində yeni təmayül – caz-muğamın yaradıcısıdır. O öz musiqi kompozisiyalarında zəngin və özünəməxsus şərq koloriti, Azərbaycan muğamı ilə klassik caz janrının ifadə vasitələrini birləşdirmişdir. Bəstəkar cazın canlı əfsanəsinə çevrilərək, həm vətəninə, həm də onun hüdudlarından kənarlarda böyük şöhrət qazanmışdır.

Azərbaycan caz musiqisinin 60-cı illərini əhatə edən və R.Babayev, V.Mustafazadə – dünya musiqi mədəniyyətini etno-caz musiqi janrı ilə tanış edən əfsanəvi caz musiqiçilərinin yaradıcılığına təsadüf edən çiçəklənmə dövrü müasir dövrdə də öz orijinal təkamül yolunu davam etdirməkdədir. Və buna misal

olaraq, hər il Bakıda keçirilən caz festivalının adını çəkmək lazımdır ki, bu tədbir çərçivəsində dinləyiciləri öz ustalığı ilə valeh etməyə usanmayan Azərbaycan və dünya caz musiqiçiləri möhtəşəm konsert proqramları ilə çıxış edirlər. 2016-cı ildə Azərbaycan Avropa Caz Assosiasiyasına üzv olaraq bu mövqeyini daha da möhkəmləndirmişdir. Festivallarda caz musiqisinin ustadları ilə yanaşı fitri istedadla malik bir çox yeni musiqiçilərin də çıxışları diqqətəlayiqdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, festivalda çıxış edən yerli musiqiçilər öz məharəti, professionallığı etibarilə heç də dünyaca məşhur ifaçılardan geridə qalmırlar. Belə musiqiçilərin sırasında Emil İbrahim, Nurlan Növrəli, İsfar Sarabski, Emil Əfrasiyab, Əzizə Mustafazadə, Sevda Ələkbərzadə və digərlərinin adlarını çəkmək olar.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan mədəniyyətindən danışarkən əlbəttə ki, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyətini də qeyd etmək lazımdır. Bu təşkilat yarandığı gündən musiqi mədəniyyətinin inkişafında çox əhəmiyyətli rol oynayır, onun başında həmişə - Üzeyir Hacıbəylidən Firəngiz Əlizadəyədək - görkəmli sənətkarlar, şəxsiyyətlər durub. Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarını bir yerə toplayan Bəstəkarlar İttifaqı nüfuzlu yaradıcılıq birliyi olaraq, ölkəmizin mədəni həyatında fəal iştirak edir, yüksək səviyyəli musiqi əsərlərinin yaranmasına hərtərəfli dəstək verir, özünün rəngarəng, əhəmiyyətli tədbirləri ilə musiqi həyatında daim canlanma yaradır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyətinin tənzimlənməsində, musiqi sənətimizin inkişaf etdirilib dünya miqyasında tanıtılmasında xalqımızın ümummilli lideri Heydər Əliyevin misilsiz xidmətləri olmuşdur. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin nailiyyətləri ölkəmizin dövlət müstəqilliyini bərpa etməsindən sonrakı illərdə Heydər Əliyevin yaradıcı şəxslərə xüsusi dəstəyi, müəlliflərin hüquqlarının qorunmasına, onların yaradıcılığı üçün əlverişli şəraitin yaradılmasına göstərdiyi böyük diqqət və qayğı sayəsində daha da artmışdır.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının bu dövr ərzində bir çox plenumları keçirilmişdir ki, onların sırasında 2003-cü ilin plenumu xüsusi yer tutur. Bu plenum simfonik və vokal-simfonik

janrdə yazılmış yeni əsərlərə həsr olunmuşdu. Yeni dedikdə, tək-cə təzə yazılmış deyil, hələ səslənməmiş əsərlər də nəzərdə tutulurdu. Plenumun konsert proqramına bəstəkarların həm gənc, həm orta, həm də nisbətən yaşlı nəslinin nümayəndələrinin əsərləri daxil edilmişdi. Plenumun əsas məqsədi Azərbaycan musiqisinin hansı inkişaf prosesi keçdiyini dinlədiyimiz musiqi əsərləri əsasında müəyyən edərək, bu istiqamətdə ümumiləşdirmələr aparmaq və eyni zamanda musiqimizin qarşısında duran gələcək vəzifələri və perspektivləri görmək idi.

2007-ci ildə - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayı baş tutdu. Bu qurultayda Respublikanın Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü, görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadə ABİ-nin sədri vəzifəsinə seçildi. Qurultay musiqimizin, demək olar ki, 20 illik tarixinə, bu dövrdə əldə etdiyi nailiyyətlərə nəzər salmaq imkanı yaratdı. Qurultayın altı günlük konsert proqramında 65 bəstəkarın 100-dən çox əsəri səsləndi. Simfoniya, balet, musiqili komediya, ənənəvi musiqi nümunələrindən tutmuş, kamera-instrumental musiqi, mahnılara kimi ən müxtəlif janrlarda və üslublarda yazılmış rəngarəng əsərlər dinləyicilərin mühakiməsinə təqdim edildi. Belə bir, möhtəşəm tədbirin təşkili dövlətin musiqi mədəniyyətinə olan qayğısının bariz nümunəsi idi.

2009-cu ilin dekabrında Azərbaycan musiqi mədəniyyət xadimləri, bəstəkarlar və musiqişünaslar əlamətdar tarixi hadisəni - Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yaranmasının 75 illiyini (1934-2009) qeyd etdilər. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin sərəncamı əsasında bir sıra təntənəli tədbirlərlə qeyd olunan bu yubiley Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının respublikanın musiqi həyatındakı əhəmiyyətli rolunu bir daha təsdiq etdi. "Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı – 75" Beynəlxalq Musiqi Festivalı respublikanın musiqi həyatında parlaq və yadda qalan hadisələrdən biri oldu.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının keçirdiyi 9 qurultaydan hər biri respublikanın mədəni və ictimai həyatında böyük bir hadisə olmuşdur. Onların işi dövrün, zamanın ab-havasını, şəraitini özündə bariz əks etdirirdi.

Hazırda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı öz sıralarında 200-ə yaxın yüksək ixtisaslı peşəkar bəstəkar və musiqişünaslar ordusunu birləşdirir, respublikanın musiqi həyatında fəal iştirak edir. Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, UNESCO və İSESCO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə həyata keçirilən beynəlxalq miqyaslı layihələrdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının əməkdaşlığı önəmlidir. Xüsusilə “Üzeyir Dünyası”, “Muğam ensiklopediyası” layihələrinin, “Muğam Aləmi” Beynəlxalq Musiqi Festivallarının bədii rəhbəri kimi Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadənin fəaliyyəti qeyd olunmalıdır. Firəngiz Əlizadə bir çox dövlət və elmi mükafatlara layiq görülmüşdür – Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti (2000), AMEA-nın müxbir üzvlüyünə seçilmiş, (2017) “Söhrət” (2007) və “Şərəf” ordenlər (2017) ilə təltif olunub.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının beynəlxalq əlaqələri də genişdir. Xarici bəstəkarların, dirijorların və musiqi ifaçılarının respublikamıza gəlişi və konsertlər verməsi, öz konsertlərində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini səsləndirmələri, xarici ölkələrdə bəstəkarlarımızın əsərlərinin ifa olunması Azərbaycan peşəkar musiqisinin müasir dövrdə dünya miqyasında tanınması və təbliği sahəsində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Beynəlxalq əlaqələrin yaranmasında, inkişafında İttifaqda keçirilən görüşlər də əlamətdar olub. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının prioritet fəaliyyət istiqamətlərindən biri də gənclərin yaradıcılığı ilə bağlıdır. ABİ-nin sıraları daim genişlənir, gənc bəstəkar və musiqişünaslar təşkilata üzv qəbul olunurlar. İttifaqın İdarə heyəti istedadlı gənc bəstəkar və musiqişünaslarla yaradıcılıq işi aparır, onları istiqamətləndirir. Bəstəkarlar İttifaqı mütəmadi olaraq gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş festivallar, plenumlar, konsertlər, konfranslar və simpoziumlar keçirir. Onların əsərləri xarici ölkələrdə də yayılır. Gənc bəstəkarlar Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının keçirdiyi simfonik, kamera, xor, vokal-simfonik, uşaq musiqisi, xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış yeni əsərlərə həsr olunan bütün plenumlarda, festivallarda, müsabiqələrdə iştirak edir, onların ən yaxşı əsərləri televiziya və radio dalğalarında səsləndirilir.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında yeni kitabların təqdimatının keçirilməsi ənənəvi hal almışdır. Bu silsilədən musiqişünas-alimlər akademik Zemfira Səfərovanın, Ramiz Zöhrabovun, İmruz Əfəndiyevanın, Zemfira Qafarovanın və başqalarının kitablarının təqdimat mərasimləri maraqlı tədbirlərdəndir. Son illərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında yaranmış ənənəvi tədbirlərdən biri də “Müasirlərlə dialoq” silsilə görüşlərin keçirilməsidir. Ziyalılarımızın xalqa tanıtılması, onların tövsiyələrindən bəhrələnmək, cəmiyyət və şəxsiyyət anlayışı hər zaman olduğu kimi bu gün də aktualdır. Bəstəkarlar İttifaqının “Müasirlərlə dialoq” adlı yeni layihəsinin ilk qonağı Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin sədri, Xalq yazıçısı Anar olmuşdur. Bu silsilədən olan sonrakı tədbirlərdə tanınmış kinorejissor, Xalq artisti Eldar Quliyev, Əməkdar elm xadimi, tarix elmləri doktoru, AMEA-nın müxbir üzvü Yaqub Mahmudov, Azərbaycan Dövlət Memarlıq və İnşaat Universitetinin rektoru, Azərbaycan Memarlar İttifaqının katibi professor Gülçöhrə Məmmədova, Azərbaycan Rəssamlar İttifaqının katibi, Xalq rəssamı Ağaəli İbrahimov, yazıçı, professor, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü Kamal Abdulla, millət vəkili Qənirə Paşayeva və digər ziyalılar Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qonağı olmuşdur.

30.10.2019-cu il tarixində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının X qurultayı keçirildi. Qurultayda qurumun sədri, Xalq artisti, AMEA-nın müxbir üzvü Firəngiz Əlizadə son illərdə qazanılan uğurlardan, həyata keçirilmiş layihələrdən, gənc musiqiçilərə göstərilən dövlət qayğısından bəhs etdi. Bildirildi ki, Azərbaycanın bəstəkar və musiqişünaslarını öz sıralarında birləşdirən Bəstəkarlar İttifaqı ölkəmizin mədəni həyatında fəal iştirak edir. Qurumun rəhbəri “İpək Yolu” Beynəlxalq Musiqi Festivalından danışıaraq qeyd etdi ki, ittifaqın təsis etdiyi və geniş rezonans doğuran beynəlxalq tədbir bu il 10-cu dəfə böyük uğurla qədim tarixi və zəngin musiqi ənənələri olan Şəki şəhərində keçirilib. Musiqi mədəniyyətimizin problemlərinə toxunan Firəngiz Əlizadə son illərdə irihəcmli əsərlərə az müraciət olunduğunu bildirib. Tədbirdə çıxış edən Mədəniyyət naziri Əbülfəs Qarayev milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafından, ölkəmizdə mədəniy-

yət sahəsinə göstərilən diqqət və qayğıdan danışdı və qeyd etdi ki, Bəstəkarlar İttifaqı hazırda ölkəmizin ən nüfuzlu yaradıcılıq təşkilatlarından biridir: Bu nüfuzu qoruyub saxlamaq və yüksəltmək üçün ittifaq tərəfindən bir sıra layihələr həyata keçirilir. Azərbaycan musiqisini beynəlxalq miqyasda tanımaq, onu dünyaya səhnələrində səsləndirmək və zəngin mədəniyyətimizi təbliğ etmək istiqamətində görülmüş işlər bunu bir daha sübut edir. Beynəlxalq Ağa Xan Fondunun (“Aga Khan Foundation”) bu il musiqi sahəsində təsis etdiyi mükafatın bəstəkarlıq sahəsində ilk laureatının tanınmış bəstəkar və pianoçu, UNESCO-nun “Sülh artisti” Firəngiz Əlizadə olması hamımızı sevindirib.

Ölkəmizdə Üzeyir Hacıbəyli, Mstislav Rostopoviç, Qara Qarayev adına, eləcə də başqa nüfuzlu musiqi festivallarının keçirildiyini diqqətə çatdıran nazir bəstəkarlarımızı bu layihələrə daha yaxından qoşulmağa çağırırdı. Əbülfəs Qarayev eyni zamanda son illər respublikamızda çəkilən ekran əsərlərində bəstəkar musiqisinin olduqca az yer almasından narahatlığını da ifadə etdi: “Belə davam edərsə, filmlərimizdə, seriallarda texniki musiqidən başqa musiqi dinləməyəcəyik. Bəstəkarlar bu məsələlərə ciddi yanaşmalıdırlar”. Sonra ABİ-nin rəhbər orqanlarına seçkilər keçirildi. Açıq səsvermə ilə Xalq artisti Firəngiz Əlizadə yekdilliklə yenidən Bəstəkarlar İttifaqının sədri seçildi.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təkamülündə ilk olaraq musiqi janrları inkişafının əhəmiyyətini göstərmək lazımdır. Bu haqda bir çox Azərbaycan musiqişünaslarının tədqiqatları vardır və sözsüz ki, məqaləmizdə onların əsərlərinə, ilk olaraq, Z.Dadaşzadənin¹ və F.Əliyevanın² bu mövzuya həsr olunmuş tədqiqatlarına istinad etmişik. Bu janrlar sırasında simfonik musiqi xüsusi yer tutur. Belə ki, XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində Azərbaycan simfonik musiqisi yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur. Milli simfoniya janrında hələ 60-80-ci illərdə tətbiiq olunan çoxhissəli simfoniya formasının ixti-

¹ Dadaşzadə Z. Azərbaycan simfoniyası. 1960-1980-ci illər. – Bakı: Ziya, 2012, 240 s.

² Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və zamanla üz-üzə. – Bakı: Elm, 2007, s. 247

sar olunaraq, hissələrin sayını azaldaraq minimuma, yəni bir hissəyədək salmaq cəhdləri müstəqillik dövründə də davam etdirilmişdir. Sözsüz ki, bu birhissəli quruluş hər bir bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətlərindən irəli gəlir və yaratdığı əsərin ideya məğzinə uyğun dəyişilir. Ən başlıcası isə, sonata formasının mövqeyinin zəifləməsi prosesi davam edir. Simfoniya­ların dramaturgiyasında da bir çox dəyişikliklər müşahidə olunur. Belə ki, bu dövrdə, ələlxüsus isə, 90-cı illərdə baş vermiş bir sıra siyasi-iqtisadi, ictimai hadisələr simfoniya­ların forma strukturunun dramaturgiyadan irəli gəlməsini şərtləndirir.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, müstəqillik illərində əvvəlki dövrün zəngin təcrübəsindən bəhrələnmək cəhdlərinin daha da artması müşahidə olunurdu. Həyatın bütün sahələrini əhatə edən böhran şəraiti bəstəkarların yaradıcılığında da durğunluq, maraqlı ideyaların tükənməsinə gətirib çıxarmışdır. Bu sözsüz ki, simfonik musiqiyə də şamil oluna bilər.

Bir cəhəti də demək lazımdır ki, bu dövrdə bəzi bəstəkarlar yenidən çoxhissəli struktura qayıtmışlar, məsələn, görkəmli bəstəkarımız A.Məlikov VII simfoniya­сында (1994) ənənəvi 4 hissəli quruluşa müraciət etmişdir. Eyni zamanda, M.Quliyevin VI (1993), D.Dadaşovun II (2006) simfoniya­ları da 4 hissəli struktura malikdirlər.

Musiqi mədəniyyətində ümumi tənəzzül müşahidə olunduğuna baxmayaraq, simfoniya janrının geniş ifadə vasitələri, dərin fəlsəfi məzmun daşımaq imkanları yenə də onu digər musiqi janrlarından fərqləndirirdi, çünki heç bir janrda bəşəri problemlər – insan və cəmiyyət, dünya, özünüdərk kimi problemlər simfoniya­da olduğu kimi hərtərəfli formada təhlilə cəlb olunmamışdır. Daha doğrusu, bütün bəşər tarixi boyu ön planda olan bu problemlər simfonik musiqidə yeni nöqtəyi-nəzərdən, ənənəvi milli və akademik musiqinin ifadə vasitələrinin qarşılıqlı təsiri zəminində öz ifadəsini tapır. Bu dövrdə yaradılan simfonik əsərlər sırasında C.Hacıyevin VI simfoniya­сы (1990), kamera orkestri üçün VII simfoniya­сы (1994), A.Dadaşovun X simfoniya­сы (1996), E.Mansurovun IV simfoniya­сы (1991), A.Rzayevin “Bakı-90” (1990), M.Mirzəyevin Polifonik simfoniya­сы (1999), “Da-

hi sənətkara ithaf” simfonik poeması (Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuşdur, 1993), X.Mirzəzadənin “Diptix” simfoniyası (2016), M.Quliyevin “Xəmsədən damlalar” VII simfoniyası (N.Gəncəvinin 850-illik yubileyinə həsr olunmuşdur, 1993), M.Babayevin “Ömür bitər, yol bitməz” 3 saylı simfoniyası (1990), S.Fərəco-vun “Şah Xətai” simfoniya-dastanı (2007), C.Quliyevin “Das-tan” IV simfoniyası (1994) və bu kimi əsərlərin adlarını çəkmək olar.

Bu dövrdə bəstəkarlar öz əsərlərində milli ənənələrin tətbiqi-nə xüsusi maraq yetirirdilər ki, bu da öz növbəsində bilavasitə 90-cı illərdə cəmiyyətin ümumi mənəvi tələbatının təzahürü ki-mi anlaşıla bilər. İlk növbədə, musiqişünas F.Əliyevanın sözləri ilə desək, “Azərbaycan xalq və şifahi ənənəli professional musi-qisinin “yeni musiqi” müstəvisində autentik formada istifadəsi-nin aktuallaşması göz önündədir. Misal kimi, F.Qarayevin “Xüt-bə, muğam, surə” (1997), F.Əlizadənin “Əbədiyyətə səyahət” (1999), E.Mirzəyevin “Reaksiya” (1998) əsərinin adını çəkə bi-lərik. Bəstəkar yaradıcılığı və dini musiqinin qarşılıqlı təsiri problemi, əlbəttə ki, yeni tarixi-mədəni şərait, mənəvi dəyərlərlə əlaqədar idi. Çoxları dini musiqi mövzuları ilə təchiz olunmuş musiqi əsərlərinin yaranmasını yeni təmayül hesab edirlər. La-kin əslində, milli bəstəkarlıq məktəbinin ilk yaranma dövründə ərsəyə gələn musiqi əsərlərində də biz bunun şahidi olmuşuq. Belə ki, hələ dəhə Ü.Hacıbəyli öz muğam operalarının dramatur-ji quruluşunda “şəbih” misteriya tamaşalarının xüsusi rolunun olduğunu göstərir, mərsiyə və digər dini musiqidən istifadə edir.

Dini musiqi janrlarına, formalarına müraciət – milli ənənələ-
rin danılmaz tərkib hissələrindən birinə müraciət idi. Dini musi-
qi bəstəkarları milli ənənələrin yeni musiqi təcəssümü iqtidarın-
da olan bir sahə kimi cəlb edir. Bu ənənə bəstəkarların yaradıcı-
lığında ən müxtəlif formada – F.Qarayev, R.Həsənova avanqard
estetikası zəminində, A.Yusifova, A.Dadaşov və başqaları ənə-
nəvi qaydada təcəssüm etdirildi. R.Həsənovanın “Qəsidə”
(1991), “Mərsiyə” (1993), “Səma”(1994) əsərləri bu mövzuya
xitab etməsi ilə diqqəti çəkir. “Mərsiyə”də ölkəmizdə dini musi-
qinin ən geniş yayılmış növü maraqlı dramaturji aspektdə təq-

dim olunur, “Səma”nın kompozisiya əsasını sufi mərasimlərinin polifonik ritmik-melodik intonasiyaları təşkil edir. “Qəsidə” əsərində isə dini musiqi orqanın rəngarəng əzəmətli səs ahəngi, çaları ilə əks etdirilir. F.Qarayevin “Xütbə, Muğam, Surə” (1997) əsəri bilavasitə dini mətnə, Qurani Kərimə istinadən, ona müraciət kimi yazılmışdır. Postmodernizmin klassik ənənələri kontekstində bəstələnmiş bu əsərdə kanonik dini mətn və avanqard musiqi üsulları, ifadə vasitələrinin vahid bədii təcəssümünü müşahidə edirik.

Müstəqillik dövründə bəstəkarların yaradıcılığında daha bir yeni mövzu dairəsi – Azərbaycan xalqının Ulu Öndəri Heydər Əliyevə həsr olunmuş və ən kiçik musiqi formalarından tutmuş irihəcmli janrlar – kantata, oratoriya, simfoniyaadək bir çox janrları əhatə edən musiqi ithafları yaranmışdır. Onların sırasında A.Məlikovun, C.Hacıyevin, F.Əlizadənin, C.Allahverdiyevin, V.Allahverdiyevin simfonik əsərləri xüsusi maraq doğurur. A.Məlikovun Heydər Əliyevə ithaf edilmiş “Əbədiyyət” adlanan VIII simfoniyası (2003) dövrümüzün ən böyük musiqi nailiyyətlərindən biridir.

Görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında da bu mövzu öz parlaq əksini tapmışdır. Onun “İthaf”ında bədii təcəssüm kimi vətənimiz və xalqımızın tarixi müqəddəratında əvəzsiz rolu olan dahi şəxsiyyət – Heydər Əliyev durur. Əsərin üslub konsepsiyası da elə bu ideyaya xidmət edir, belə ki, milli musiqi ənənələri ən tanış intonasiyalarda təqdim olunur. Muğam sədələri, hüznlü, kövrək melodik xətlər, parlaq gələcəyə inam və təntənəni əks etdirən nikbin xarakterli ritmik naxışlar, orkestrin rəngarəng ifadə vasitələri qarşılıqlı vəhdətdə verilmişdir.

Simfonik janra aid olan bir çox xüsusiyyətləri, funksiyaları özündə cəmləşdirən musiqi əsərlərinin də adlarını çəkmək yerinə düşərdi. V.Adıgözəlovun “Çanaqqala” oratoriyası (1998), F.Əlizadənin Nazim Hikmətin sözlərinə bariton, xor və kamera ansambli üçün “Ölümsüzlüyə yolculuq” oratoriyası (1997), Marimba və simli orkestr üçün konsert (2001), Simfonik orkestr üçün “Sturm und Drang” (1998), violonçel üçün “Mərsiyə” konserti (2002), İ.Hacıbəyovun fleyta və simli orkestr üçün “Kon-

zertstüsk” əsəri (1994), F.Qarayevin orkestr və violin üçün “Konzert für orchester und solo getge” konserti (2009), A.Dadaşovun “Heyrət” kantata-plakatı (1996), “Bir millət-iki dövlət” kantatası (2012), X.Mirzəzadənin “Mirzənin söylədikləri” simfonik lövhələri (2004), simli orkestr üçün “Konserto grosso” əsəri (2014), E.Mansurovun “Olimp” kantatası” (2004), “Mahur-hindi” simfonik muğamı (2010), N.Şəfiyevanın 12 alət üçün bəstələdiyi, Qarabağa ithaf olunmuş “Mahnı dağlarda qaldı” instrumental kompozisiyası (2009) və digər əsərlər məhz bu qəbildəndir.

Yeni formasıyaya keçid dövrünün çətinlikləri opera və balet teatrı üçün də mürəkkəb mərhələ idi. Ümumiyyətlə, Azərbaycan opera və baletin tarixində postsovet mərhələsini müəyyən dərəcədə böhran mərhələsi hesab etmək olar. Bu böhranın səbəbləri yaradıcılıqdan daha çox iqtisadi xarakter daşıyırdı. Belə ki, musiqili-səhnə janrlarından ən çox “sərfiyyat”a məruz qalan məhz opera və balet janrlarıdır, onların tamaşaya qoyulması böyük maddi vəsaitlər tələb edirdi ki, o dövrdə də Azərbaycan Opera və Balet Teatrının, əfsuslar olsun ki, elə imkanları yox idi. Bundan əlavə, 1990-cı illərdə, SSRİ-nin süqutundan sonra, respublikada sosial-iqtisadi böhran illərində, bir çox Azərbaycan musiqiçiləri – dirijorlar, ifaçılar, müğənnilər onlara gələn iş təkliflərini dəyərləndirərək, xarici ölkələrə üz tutmuşdular. Nəticədə, bir çox hallarda Azərbaycan akademik musiqi kollektivləri natamam qalırdılar. Digər tərəfdən, bildiyimiz kimi, aparılan təmir işləri ilə əlaqədar Opera və Balet Teatrı müvəqqəti olaraq bağlanmışdı. Binanın əsaslı təmiri zamanı baş vermiş yanğın və yanğından sonrakı uzunmüddətli bərpa işləri isə teatrın yenidən fəaliyyətə başlamasının ləngiməsində müəyyən rol oynamışdı. Bir sözlə, bütün bu problemlərin nəticəsi olaraq, Opera və Balet Teatrının fəaliyyəti müəyyən zaman çərçivəsində dondurulmuş oldu. Yaşlı və orta nəslin nümayəndələrindən bəzilərinin həyatdan köçməsi, bir çox opera və balet solisti, artisti, musiqiçilərinin xaricə getməsi nəticəsində, 90-cı illərin əvvəllərində Opera və Balet Teatrı ən həssas durumda idi. Hər gün axşam, bazar günləri isə səhərlər də səhnəsində müxtəlif qəbildən müəlliflə-

rin, müxtəlif dövrlərin tamaşaları qoyulan teatr bu dövrdə tədricən sabit, artıq öz müəyyən yerini tutmuş repertuarını itirməyə başlayır. Az miqdarda səhnələşdirilən tamaşaların keyfiyyəti isə çox da yüksək səviyyədə deyildi.

Təbiidir ki, belə bir şəraitdə bəstəkarlar üçün opera və balet əsərlərinin yaradılması perspektivsiz idi və bu dövrdə onlar, demək olar ki, bu janrlara çox nadir hallarda müraciət etmişlər. Bu baxımdan müstəqillik illərində opera janrında bəstələnmiş əsərlərdən S.Ələsgərovun “Solğun çiçəklər”(1997), V. Adıgözəlovun “Natəvan” (2003), O. Kaziminin “Dədə Qorqud”(2000), F.Əlizadənin “İntizar” (ilk redaksiyasında “Qarabağnamə”adlanırdı 2007) və “Sənin adın dənizdir”(2011) operalarının adını çəkmək olar. Onlardan V.Adıgözəlovun “Natəvan” və F.Əlizadənin “İntizar “ operalarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu operaların tamaşaya qoyulması ilk növbədə onların aktual tematikası - Qarabağ mövzusu ilə əlaqədar olması idi, belə ki, bu əsərlər ölkə ictimaiyyətinin Qarabağın işğalına kəskin münasibətini əks etdirirdilər.

V.Adıgözəlovun “Natəvan” operası Azərbaycan xalqının böyük şairəsi Xurşidbanu Natəvanın 170 illiyinə həsr edilmişdir. XXI əsrin ilk opera əsəri kimi dəyərləndirilən “Natəvan” operasında bəstəkar doğma Vətəninə vəsf etmiş, XIX əsrin ikinci yarısında, öz doğma tarixi yurdu olan Qarabağda baş vermiş hadisələri, Xan qızı Natəvanın xalqın azadlığı uğrunda apardığı mübarizəsini əks etdirmiş, bu gün işğalçı qüvvələrin tapdağı altında olan torpaqlarımızın tezliklə azad edilməsi ümidini orijinal tərzdə təfsir etmişdir. Əsərin tarixi hadisələrdən qaynaqlanan maraqlı librettosu və milli xalq musiqisi, onun tembr xüsusiyyətləri, ifadə vasitələrinə istinad edən zəngin musiqi materialı operanın əsas ideya məğzinin açılması üçün geniş yaradıcılıq imkanları yaradır. Belə ki, musiqişünas R.Zöhrabovun yazdığı kimi, ““Natəvan” operasının librettosundan irəli gələn musiqi nömrələrində – xor və orkestr epizodlarında, ariya və ariozo, vokal ansambllarında, rəqslərdə, hətta reçitativlərdə belə, zəngin və rəvnəqli, rəngarəng boyalı melodiya özünü büruzə verir. Bəstəkar hər şeydən əvvəl melodiyaalarında tükənməz xalq musiqisi intonasi-

yalarından (mahnı, rəqs və aşıq havalarından), habelə şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi inciləri olan muğam dəstgahlarının ayrı-ayrı şöbə və guşələrindən, zərbi-muğamlardan (bəzən sitat şəklində, bəzən isə onların ünsürlərindən) istifadə edərək, əsas etibarilə lirik səciyyəli musiqi təranələrini operaya daxil etmişdir.”¹

F.Əlizadənin “İntizar” operası bəstəkarın yaradıcılığının ən gözəl nümunələrindən biridir. Operanın süjet xətti, geniş simfonik parçaları, iri xor epizodları, ifadəli ariya və ansambl nömrələri öz miqyaslılığı, təntənəli ruhu ilə diqqəti cəlb edir. Əsərin məğzi doğma Vətən – Azərbaycan torpağının tərənnümüdür və bununla da sanki bəstəkar öz yurduna olan dərin məhəbbət hissinə tamaşaçıya da aşılamaq istəyir. Operanın musiqisi fasiləsiz inkişaf üzərində qurulmuşdur. Əsərin iki əks qütbü olan xeyir və şər qüvvələrinin qarşıdurması prinsipinə əsaslanan dramaturji inkişaf xətti musiqinin özünəməxsus lirik-psixoloji əhval-ruhiyyəsi ilə üst-üstə düşür, milli musiqi ahəngi ilə müasir opera üslubunda bəstələnmiş vokal parçalar vəhdət təşkil edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, operanın instrumental, simfonik nömrələrində bəstəkar maqnitofon yazıları, elektron musiqinin imkanlarından təsviri element kimi istifadə etmişdir ki, bu da, musiqinin emosional təsir gücünü daha da artırmışdır.

2019-cu il sentyabrın 27-də Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında XI Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində Pikə Axundovanın birhissəli “Məhsəti” operası təqdim edilib. Əsas partiyaları Opera və Balet Teatrının solistləri Əməkdar artistlər İnarə Babayeva, Ramil Qasımov, Taleh Yəhyayev, Fərqanə Qasıмова canlandırılıb. Operanın libretto müəllifi Leyla Qədirzadə, baletmeyster Xalq artisti Təranə Muradova, geyim üzrə rəssam Əməkdar incəsənət xadimi Fəxriyyə Xələfovadır.

1990-cı illərdə opera repertuarında əsasən əvvəlki dövrün musiqili-səhnə əsərləri tamaşaya qoyulurdu və bunun üçün Opera və Balet Teatrı qonşu xarici ölkələrdən ifaçılar dəvət etmək

¹ Zöhrabov R. Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operası // Musiqi dünyası. – Bakı, 2004, № 1/2, s. 97

məcburiyyətində qalırdı. Eyni zamanda, milli operanın musiqi kollektivi nə ifaçılar, nə də ki, tamaşaçı auditoriyası nöqteyi-nəzərindən belə çətinliklərlə üzləşməmişdi, belə ki, milli opera nümunələri olan “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm” kimi sevimli opera tamaşalarına bütün biletlər həmişə satılmış olurdu.

Bu zamanda həmçinin irimiqyaslı balet tamaşaları da yaradılmamışdır: teatrın repertuarına, əsasən, birhissəli xoreoqrafik səhnələr daxil idi. F.Əmirovun “1001 gecə” baleti bu sahədə uğurlu əsər idi.

Bu dövrdə yaradılan balet əsərləri sırasında F.Əlizadənin “Boş beşik” (1993) və Arif Məlikovun “Yusif və Züleyxa”(1999) baletlərinin adlarını çəkmək olar. Təəssüf ki, onlar Azərbaycan səhnəsində tamaşaya qoyulmamışlar.

2000-ci illərdə balet janrı X.Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” (2000), A.Əlizadənin “Qafqaza səyahət” (2002), ”Ümid valsı” (2008), T.Bakıxanovun “Qarabağ harayı” (2008), P.Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm” (2005), C.Quliyevin “Oğuznamə” (2007), S.Fərəcovanın “Cavad xan” (2018) və bir sıra yeni əsərlərlə zənginləşir.

Ümumiyyətlə, 2000-ci illərdən başlayaraq, Azərbaycan Opera və Balet Teatrında vəziyyət tədricən düzəlməyə başlayır. Buna təsir edən əsas səbəblərdən biri opera və balet kollektivinə yeni kadrlar axınının olması idi. Belə ki, məhz bu dövrdə G.Əhmədova (soprano), Z.İsmayılova (soprano), G.İsmayılova (soprano), Ə.İbrahimov (tenor), Ə.Əsgərov (bas), F.Əliyev (tenor), F.Məmmədova (soprano), S.Əsədova (metso soprano), F.Hacıyeva (metso soprano), İ.Nəzərov (tenor), İ.Babayeva (soprano), S.Cəfərov (tenor), A.Kərimov (bas), Ə.Abdullayev (bariton) kimi gənc, istedadlı opera müğənniləri səhnənin primaları Fidan və Xuraman Qasımova bacıları ilə yanaşı bu janrda öz sözlərini deməyə başladılar.

Bildiyimiz kimi, Fidan və Xuraman Qasımova bacıları – Azərbaycan vokal sənətinin ecazkar gözəlliyi ilə fərqlənən nadir sopranoya sahib olan ən parlaq nümayəndələridir. Nəfis bədii zövq, ifa edilən əsərlərin obrazı, üslubunun dərinədən dərkini onların vokal sənətinin görkəmli ustaları sırasında yer aldığına təs-

diqidir. Qasımova bacılarının ecazkar ifası bir çox dünya ölkələrinin məşhur konsert zallarında dəfələrlə səslənmişdir. Onların vokal yaradıcılığı yüksək ifaçılıq məharəti, peşəkarlığı ilə fərqlənir. Müğənnilərin C.Puççini, N.A.Rimski-Korsakov, P.İ.Çaykovski, Ü.Hacıbəyli, F.Əmirovun operalarında yaratdığı bir çox obrazlar dinləyiciləri səhnə təcəssümünün həqiqiliyi, emosionallığı ilə valeh edir.

Fidan Qasımovanın yaratdığı obrazlar qalereyası ən müxtəlif səciyyəli, təkrarolunmaz vokal partiyaların öhdəsindən böyük ustalıqla gəlmək məharətinin təsdiqidir. Xuraman Qasımovanın da ifa etdiyi opera partiyaları bədii özünəməxsusluğu, parlaqlığı və zərafəti ilə fərqlənir.

Fidan və Xuraman Qasımova bacılarının fitri istedadı opera, kamera musiqisi kimi müxtəlif musiqi janrlarında möhtəşəm vokal obrazlar yaratmağa imkan verir. Bildiyimiz kimi, kamera musiqisinin ifası müğənnidən janrın məhdud imkanları hüdudlarında əsərin dərinliyinin, məğzinin əks olunmasını tələb edir. Buna yalnız yüksək ifaçılıq ustalığı, professionallıq nəticəsində nail oluna bilər ki, bütün bu cəhətlər Fidan və Xuraman Qasımova bacılarının yaradıcılığının səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biridir. Onların ifasında həm xalq mahnıları, həm klassik musiqi nümunələri əsrarəngiz gözəlliyi, mükəmməlliyi ilə valeh edir.

Müğənnilər bir çox Beynəlxalq müsabiqələrin mükafatları ilə təltif olunmuşlar. Həmçinin, Qasımova bacılarının yaradıcılıq nailiyyətləri bir çox dövlət mükafatları ilə də qeyd olunmuşdur. Onlar Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adına layiq görülmüş, müstəqillik dövründə isə “Şöhrət” (1997), “Şərəf” (2010), “İstiqal” (2017) ordenləri ilə təltif olunmuşlar. Həmçinin Fidan və Xuraman Qasımova bacıları onlara şəxsən Roma Papası tərəfindən təqdim olunan və üzərində Papanın təsviri olan Vatikan ordeni ilə də mükafatlandırılmışlar. Yeri gəlmişkən, Azərbaycan ifaçılıq sənətində danılmaz rolu olan Müslüm Maqomayevin yaradıcı fəaliyyətini də qeyd etmək lazımdır. Müğənninin repertuarı hərtərəfli və olduqca genişdir. O, ifa etdiyi populyar mahnıların yanı sıra, dünya çapında klassik əsərləri, kinolara yazılmış bir çox mahnıları böyük ustalıqla və məharətlə səsləndirib. Lakin

M.Maqomayevin musiqi istedadı yalnız ifaçılıq sənəti ilə tükən-mir. Onun bəstəkarlıq bacarığını da xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır. M.Maqomayev müxtəlif janrları (mahnı, kinofilm və tamaşalara musiqi) əhatə edən musiqinin müəllifidir. Müstəqillik dövründə onun bəstəkarlıq fəaliyyəti əsasən kino musiqisi və mahnı janrında öz əksini tapmışdır. Belə ki, məhz bu dövrdə M.Maqomayev “Təxribat” (1990), “Üstü bəzək” (1990), “Rəşid Behbudov ulduzu” (1996), “Nə gözəldir bu dünya” (1997), “Tənha ruh” (1998), “Əliyevin əli” (2000), “Müslüm Maqomayev” (2002), “Azərbaycan naminə” (2004), “Sonuncu şahid” (2004), “Mənim atam Əlövsət Sadiqov” (2007), “İstanbul reysi” (2010) (filmin premyerası onun vəfatından sonra baş tutmuşdur) filmlərinə musiqi bəstələmişdir. Onun yaradıcılığında mahnı janrının da böyük yeri vardır. Bəstəkar 30-dan ziyadə müxtəlif məzmunlu mahnıların müəllifidir. Onlardan “Azərbaycan”, “Mavi əbədiyyət”, “Əlvida Bakı!”, “Məhəbbət rapsodiyası”, “Elegiya” və başqalarının adını çəkmək olar. Maqomayevin mahnıları onun daxili aləminin bariz təəcəssümüdür. Bu mahnıların səciyyəvi xüsusiyyətləri onların sadə şərh üslublu, axıcı, səlis melodiyalı, geniş diapozonlu olmasıdır. Sovet hakimiyyəti dövründə SSRİ Xalq artisti (1973) fəxri adına və bir çox digər mükafatlara layiq görülən Müslüm Maqomayev, müstəqillik illərində də Azərbaycan və Rusiya dövlətləri tərəfindən bir çox orden və medallarla təltif olunmuşdur. Belə ki, o, 1997-ci ildə “Şöhrət” (Azərbaycan), 2002-ci ildə “Şərəf” (Rusiya), elə həmin ildə də “İstiqlal” (Azərbaycan) ordenləri ilə mükafatlandırılmışdır.

2017-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin sərəncamı ilə Müslüm Maqomayevin 75 illik yubileyi təntənəli surətdə keçirilmiş, bu əlamətdar hadisə ilə əlaqədar bir sıra tədbirlər və konsertlər yer almışdır.

Bu hal ənənəvi musiqidə də öz əksini tapmışdır. Belə ki, Azərbaycan milli musiqisinin tanınmış sənətkarları – Arif Babayev, Cənəli Əkbərov, Əlibaba Məmmədov, Alim Qasimov, Mənsüm İbrahimov, Nəzakət Teymurova, Aygün Bayramova, Mələkxanım Əyyubova, Könül Xasıyeva, Səkinə İsmayılova və digərləri ilə yanaşı gənc nəslin istedadlı muğam ifaçıları – Fər-

qanə Qasımova, Səbuhi İbayev, Babək Niftaliev, Təyyar Bayramov, Qoçaq Əsgərov, Mirələm Mirələmov, Murad Laçın, Rəvanə Qurbanova, Səbinə Ərəbli və başqaları milli musiqimizi həm ölkəmizdə, həm də onun hüdudlarından çox uzaqlarda ləyaqətlə, yüksək səviyyədə təmsil edirlər.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, bu hal təkcə opera və balet teatri, ənənəvi musiqi ifaçıları üçün deyil, ümumiyyətlə, bütün Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün səciyyəvi idi. Belə ki, məhz bu dövrdə Rauf Abdullayev, Fuad İbrahimov, Yalçın Adıgözəlov, Fəxrəddin İbrahimov, Eyyub Quliyev, Mustafa Mehmandarov kimi dirijorlar, Zəhra Quliyeva, Toğrul Qəniyev, Fəridə Rüstəmov, Ceyla Səidova, Anar Səidov, Elvin Xoca Qəniyev kimi violin ifaçıları, Fərhad Bədəlbəyli, Murad Adıgözəlov, Murad Hüseynov, Samirə Aşumova, Yeganə Axundova, Ülviyyə Hacıbəyova, Nigar Məlikova, Vurgun Vəkilov, Müşfiq Guliyev, Eldəniz Ələkbərzadə, Atabala Manafzadə, Tofiq Şıxıyev, Vüsalə Babayeva kimi pianoçular, Tahirə Yaqubova, Rəsimə Babayeva, Rəna İsmayılova kimi orqan ifaçıları da Azərbaycan və dünya ölkələrinin musiqi məkanlarında mükəmməl ustalıklarının nümayişini bu günədək davam etdirirlər.

Azərbaycanın mahir ifaçılarından danışarkən, Fərhad Bədəlbəylinin yaradıcı fəaliyyətini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Fərhad Bədəlbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində özünəməxsus yeri olan, çoxşaxəli, fitri istedadla malik yaradıcı şəxsiyyətlərdəndir. Görkəmli musiqiçi, adı dünya miqyasında tanınan Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin parlaq nümayəndəsidir, həm ölkəmizdə, həm də bir çox xarici ölkələrdə müvəffəqiyyətlə çıxış edən böyük bir musiqiçilər nəslini yetişdirən müəllimdir. Onun yüksək ifaçılıq məharəti ilə vəhdət təşkil edən bəstəkar yaradıcılığı, bir çox tamaşalara rejissorluğu, milli mədəniyyətimiz üçün peşəkar kadrların hazırlanmasında səriştəli təşkilatçılığı və pedaqoji fəaliyyəti təqdirəlayiqdir.

Fərhad Bədəlbəylinin mahir ifaçı kimi adı B. Smetana (Çexoslovakiya, 1967, III mükafat və Smetana əsərinin ən yaxşı ifaçısı mükafatı) və Vianna da Motta adına (Portuqaliyanın Lissabon şəhərində keçirilmiş Pianoçuların beynəlxalq müsabiqə-

si, 1968, laureat) beynəlxalq müsabiqələrdəki uğurlu çıxışlardan sonra məşhurlaşmışdır. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Q.Qarayev onun bu uğurunu yüksək qiymətləndirərək demişdir ki, "...artıq Bakı fortepiano vilayəti olmaqdan uzaqdır...", F.Əmirov isə qeyd etmişdir ki, "...gənc pianistin müvəffəqiyyəti yalnız onun deyil, bütün Azərbaycan ifaçılıq sənətinin dünyada tanınmasıdır..."

Bu gün də F.Bədəlbəyli fəal konsert yaradıcılığı ilə məşğuldur. Pianoçunun qastrol səfərləri bir çox dünya ölkələrini əhatə edir. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, onun yaradıcılıq fəaliyyəti yalnız ifaçılıq sənəti ilə məhdudlaşmır. Onun bəstəkar M.Mirzəyevlə birgə Ə.Bədəlbəylinin "Qız qalası" baletinin, F.Əmirovun "Sevil" operasının yeni redaktəsi Azərbaycan musiqisinin bu nadir səhnə əsərlərinə yeni nəfəs verdi. Bəstəkarlıq istedadı onun yaratdığı bir sıra musiqi əsərlərində də öz əksini tapmışdır. F.Bədəlbəylinin böyük uğur qazanmış "Dəniz" fortepiano miniatürü (1982), solist, xor və orkestr üçün "Ave Maria" romansı (1994) – nəfis melodikliyi, orijinal yazı üslubu, səmimi intonasiya quruluşu ilə fərqlənir. Onun solist və simli orkestr üçün "Təbrik" mahnısı (1995), solist və orkestr üçün "Vətən" romansı (1995), iki solist, xor və orkestr üçün "Anamız Azərbaycan" himni (1998), "Şuşa" (2001) romansı, simli kvartet üçün "Matəm musiqisi" (2004), xor və orkestr üçün "Türkiyə-Azərbaycan" marşı (2006), "Musiqi məktubu" (2007) əsərləri də ərsəyə gətirdiyi bəstələr sırasındadır.

Musiqi təşkilatçılığı işi, maarifçilik – F.Bədəlbəylinin ikinci, mühüm fəaliyyət sahəsidir. O, Qəbələ beynəlxalq musiqi festivalının yaradıcısı və bədii rəhbəridir, məhz F. Bədəlbəylinin təşəbbüsü ilə Bakı İncəsənət Mərkəzi və Azərbaycan Musiqi Xadimləri Cəmiyyəti yaradılmışdır. O, həmçinin "Dağlıq Qarabağ" Azərbaycan Cəmiyyətinin idarə heyətinin üzvü, "Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları" fondunun üzvüdür. 1991-ci ildən bu günədək F.Bədəlbəyli Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru vəzifəsində çalışır.

Musiqinin Azərbaycan musiqi incəsənətində xidmətləri bir sıra mükafatlarla qeyd olunmuşdur. O, Azərbaycan (1978) və

SSRİ Xalq artisti (1990), Azərbaycan SSR Dövlət Mükafatı (1986), "Şöhrət" (1997 – AR), Ədəbiyyat və İncəsənət ordeni (2000 – Fransa) və İstiqlal (2017 – AR) ordenləri ilə təltif edilmişdir.

2019-cu il may ayının 11-i Heydər Əliyev Mərkəzində opera sənətinin tanınmış ustaları Anna Netrebko, Yusif Eyvazov və Elçin Əzizovun iştirakı ilə "Azərbaycana sevgi ilə" konsert proqramı təqdim olunmuşdur. Konserti ifaçılar – Fuad İbrahimov və Murtuza Bülbülün dirijorluğu ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri müşayiət etmişdir. Musiqili gecədə C.Verдинin, F.Çileanın və C.Puççininin əsərləri ilə yanaşı, Fərhad Bədəlbəylinin "Ave Mariya" əsəri də ifa olunmuşdur.

Balet tamaşalarından danışarkən isə onu qeyd etmək lazımdır ki, teatrın repertuarı əvvəlki dövrdə olduğu kimi, yenə də birhissəli baletlər və artıq tamaşaya qoyulmuş seçilmiş tammetrajlı balet əsərlərindən ibarət idi. 2008-ci ildə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Q.Qarayevin 90 illik yubileyi ilə əlaqədar onun "Yeddi gözəl" baletinin yenidən tamaşaya qoyulması (quruluşçu rejissor Vasiliy Medvedev) teatrın musiqi həyatında əlamətdar hadisə oldu. Daha sonra 2011-ci ildə "Yeddi gözəl" baleti Moskva tamaşaçılarına təqdim olunmuş, həmin ildəcə Başqırdıstanda və Belorusiyada böyük uğurla tamaşaya qoyulmuşdur. 2014-cü ildə isə, ABŞ-nın Kaliforniya şəhərində musiqisevərlər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılanmışdır.

2018-ci ildə Q.Qarayevin 100 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq daha bir yeni tamaşa – Q.Qarayev və F.Qarayevin birhissəli "Qoyya" baletinin yeni səhnə təcəssümü tamaşaçılara təqdim olunmuşdur. Eyni zamanda, bu dövrdə C.Bizenin "Arlezianka", M.Ravelin "Bolero", F.Şubertin musiqisi əsasında "Dahi heka-yəçi" birhissəli baletləri də tamaşaya qoyulmuşdur. 2012-ci ildə Bakıda Opera Teatrının səhnəsində C.Puççininin "Canni Skikki" operasının premyerası böyük uğurla baş tutdu. 2018-ci ildə BMA-nın Opera studiyasının qüvvələri ilə səhnələşdirilmiş C.Puççininin "Norma" operasının tamaşaya qoyulması isə son on illiyin ən mühüm musiqi hadisələrindən biri olmuşdur. Qeyd

etmək lazımdır ki, “Norma” operasının ilk tamaşası Opera studiyasında anlaşıqla həyata keçirildi və bu bir daha Azərbaycan tamaşaçısının opera janrına, xüsusilə gözəl tamaşa və ifaçılıq zəminində səhnələşdirilmiş əsərlərə böyük marağını nümayiş etdirdi.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarları balaca tamaşaçılarımızı da unutmamış, bir sıra uşaq opera və baletlərini yaratmışlar. Bu dövrdə A.Dadaşovun “Balaca Muk” (1992), O.Rəcəbovun “Xeyir və Şər” (1994), R.Şəfəqin. Ağ div, Qara Div... (1995), Yağmurcunun macəraları (2008), R.Həsənovanın “Nəğməli nağıl” (1997), S.Fərəcovun “Şəngül, Süngül, Məngül” (rok-opera, 2000) uşaq operaları və T.Bakıxanovun “Xeyir və Şər” (1992), O.Zülfüqarovun “Şeirli alma” (2012) baletləri uşaqların diqqətinə təqdim olunmuşdu.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan teatr musiqisi tarixində yeni inkişaf mərhələsini təşkil edir. Milli teatr musiqisi müstəqillik dövrünə T.Quliyev, S.Ələsgərov, V.Adıgözəlov, A.Əlizadə, E.Sabitoğlu, R.Mustafayev, X.Mirzəzadə, R.Mirişli, A.Bəbirov, E.İbrahimova, O.Kazimi, O.Rəcəbov, R.Şəfəq və başqa bu kimi artıq özünü teatr musiqisində təsdiq etmiş görkəmli bəstəkarlarla daxil olur. 1990-cı illərdən etibarən, yaradıcılığa 70-80-ci illərdə başlamış, orta nəsllə mənsub bəstəkarlarımızdan F.Qarayev, C.Quliyev, A.Əzimov, E.Mansurov, S.Kəriminin¹ adları da teatr afişalarında daha intensiv görünür. Həmin illərdə onlarla yanaşı S.Fərəcov, H.Qurbanov, İ.Abdullayev, V.Gərayzadə, G.Həsənzadə, A.Səmədzadə, F.Allahverdi, V.Camalzadə kimi gənc nəsllin nümayəndələri də milli teatr musiqimizə öz bəhrələrini vermişlər.

Müstəqillik illərində bir sıra səhnə əsərlərinə yazılmış musiqi tərtibatı teatr tariximizdə xüsusi iz qoymuşdur. Belə əsərlərdən, Akademik Milli Dram Teatrında səhnəyə qoyulmuş V.Şekspirin “Kral Lir” (1996, qur. rej. B.Osmanov, bəstəkar A.Bəbirov), Səməd Vurğunun “Fərhad və Şirin” (1997, qur. rej. C.Səlimova, bəstəkar E.Sabitoğlu), N.Həsənzadənin “Pompeyin Qafqaza yü-

¹ Azərbaycan Xalq artisti (2005), Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor Siyavuş Kərimi 2014-cü ildə Şöhrət ordeni ilə təltif edilib

rüşü” (1997, qur.rej.B.Osmanov, bəstəkar F.Qarayev), B.Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” (1998, qur. rej. A.Kazımov, bəstəkar C.Quliyev), V.Şekspirin “Hamlet” (2002, qur. rej. A.Nemət, bəstəkar S.Kərimi), Elçinin “Qatil” (2003, qur. rej. M.Ələkbərzadə, bəstəkar A.Səmədzadə), İ.Əfəndiyevin “Xurşudbanu Natəvan” (2005, qur.rej. B.Osmanov, bəstəkar C.Quliyev), Aqata Kristinin “Tələ” (2009 qur.rej. Əsgər Əsgərov, bəstəkar A.Əzimov), Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrında ərsəyə gəlmiş B.Vahabzadənin “Şəhidlər” (1991, qur.rej. A.Kazımov, bəstəkar A.Əzimov), A.Şaiqin “Danışan gəlincik” (1994, qur.rej.M.Mövsumov, bəstəkar V.Gərayzadə), C.Cabbarlının “Aydın” (2009, qur.rej. C.Səlimova, bəstəkar F.Allahverdi), H.Cavidin “Şeyx Sənan” (2009, qur.rej. C.Səlimova, bəstəkar F.Allahverdi), Ç.Dikkensin “Oliverin macərələri” (2010, qur.rej. Vaqif Əsədov, bəstəkar A.Əzimov) tamaşalarını xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Müstəqillik illərinin demokratik ab-havası, qloballaşma, dünya mədəniyyəti məkanına inteqrasiya prosesləri öz əksini Azərbaycan kinematografiyasında da tapdı. 1998-ci ildə “Kinematografiya haqqında” qanun qəbul edildi ki, bu da öz növbəsində kino incəsənətinə dövlət himayəsini təmin etmiş və kinematografiyanın dəstəklənməsi və inkişafı sahəsində dövlət siyasətinin hüquqi əsaslarını qoymuşdur. Dövlət dəstəyi heç ləngimədən öz nəticələrini verdi. Məhz bu dövrdə müxtəlif janrlarda “Qətl günü”, “Nakəs”, “Qəzəlxan”, “Fəryad”, “Sahilsiz gecə”, “Bəxt üzüyü”, “Fransız”, “Hər şey yaxşılığa doğru”, “Təhminə”, “Otel otağı”, “Sarı gəlin”, “Sehrbaz” və s. filmlər ekranlaşdırıldı. Müstəqillik dövründə Azərbaycan kino musiqisinin təkamülü haqqında daha müfəssəl məlumatı bu cildə təqdim edilmiş və həmin mövzuya həsr olunmuş məqalədən ala bilərsiniz.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının əhəmiyyətli rolu olmuşdur. AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi”, “Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsi”, “Muğamşünaslıq”, “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbələrinin fəaliyyəti danılmazdır. Bu şöbələrin hər biri öz

tədqiqat istiqamətləri çərçivəsində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi və nəzəriyyəsi üzrə elmi araşdırmalar aparır.

“Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsinin (şöbə müdiri akademik Z.Səfərova) əsas fəaliyyət istiqaməti Azərbaycan musiqi elminin və onun inkişaf təmayüllərinin orta əsrlərdən bu günə qədər tədqiqi, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılıqlarının təhlilidir. Şöbənin fəaliyyəti mərkəzində dahi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq irsinin tədqiqi durur. Belə səmərəli işin nəticəsi olaraq, Z.Səfərovanın rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin akademik nəşri həyata keçirilmişdir. Zamanın tələblərinə uyğun olaraq, şöbənin əməkdaşları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişafı prosesini qədim dövrlərdən müasir, çağdaş mərhələyədək xronoloji ardıcılıqda əhatə edən, “Azərbaycan musiqi tarixi” 5 cildliyinin akademik nəşrini ərsəyə gətirmişlər. Şöbədə yerinə yetirilən elmi tədqiqatların nəticəsi kimi bir çox monoqrafiyalar da işıq üzünə görmüşdür.

“Azərbaycan xalq musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsi (şöbə müdiri sənətşünaslıq doktoru, professor İ.Köçərli) ənənəvi musiqi mədəniyyətinin tarixi və nəzəriyyəsi üzrə elmi tədqiqatlar aparır.

2013-cü ildən Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda yaradılan (şöbə müdiri sənətşünaslıq doktoru S.Fərhadova) “Muğamşünaslıq” şöbəsinin əsas məqsədi muğam mədəniyyətinin elm sahəsi kimi öyrənilməsi və onun mahiyyətinin araşdırılması ilə əlaqədardır. Bunlar – “Azərbaycan muğamşünaslığı: problemlər, perspektivlər”, “Azərbaycan muğam-dəstgahının tarixi kökləri” kimi monoqrafiyalarda və şöbənin əməkdaşlarının nəşr etdirdikləri çoxsaylı məqalələrdə öz əksini tapır.

“İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsi (şöbə müdiri AMEA-nın müxbir üzvü R.Məmmədova) yarandığı dövrdən etibarən Azərbaycan humanitar elmində müqayisəli sənətşünaslıq kimi bir istiqamətdə tədqiqatlar aparırlar.

90-cı illərdə, SSRİ-nin süqutundan sonra musiqi incəsənəti, daha doğrusu, bütün Azərbaycanın mədəni məkanı bir anda informasiya vakuumuna qərq oldu. Bu dövrdə bir-birinin ardınca nəşr edilən Azərbaycan musiqişünaslarının monoqrafiyaları,

musiqi tarixi və nəzəriyyəsi problemlərinə həsr edilən məqalələrdən ibarət toplular, elmi, publisistik, maarifləndirici kitab və broşürlər, musiqi jurnalları zamanın tələblərinə cavab verən çap məhsulları kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir, müasir dövrdə musiqişünaslığın inkişafına təkan verirdilər

Bu nəşrlərin sırasında, Zəmfira Səfərovanın “Azərbaycanın musiqi elmi” monoqrafiyası xüsusi yer tutur. Monoqrafiya XIII-XX əsrlərdə Azərbaycan musiqi elminin əsas mərhələləri və inkişaf təmayüllərini əhatə edən genişmiqyaslı tədqiqat işidir. “Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər)” fundamental monoqrafiyası ilə Z.Səfərova Azərbaycanda ilk dəfə olaraq 7-8 əsrlik musiqi elminin inkişaf yolunu tədqiq edib, unikal mənbələrin təhlili nəticəsində əldə etdiyi musiqi-nəzəri ümumiləşdirmələrə, elmi faktlara əsaslanaraq Yaxın və Orta Şərq musiqi tarixinin, musiqi-estetik, fəlsəfi fikrinin ayrılmaz hissəsi olan Azərbaycan musiqi elminin tarixini yaradıb. Monoqrafiya ilk olaraq 1998-ci ildə Azərbaycan dilində kiril əlifbasında (Elm), sonra 2006-cı ildə (Azərnəşr) latın qrafikasında, daha sonra isə 2013-cü ildə rus dilində (Azərnəşr) işıq üzü görmüşdür.

2010-cu ildə Z.Səfərovanın Üzeyir Hacıbəylinin 125 illik yubileyi ərəfəsində yeni kitabı – “Ölməzlik”¹ çapdan çıxmışdır. Əsərdə onun Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığına həsr etdiyi ayrı-ayrı kitablarda, jurnallarda, qəzetlərdə nəşr edilmiş elmi və elmi-publisistik yazıları toplanmışdır. Məqalələrdə böyük bəstəkarın musiqi və elmi irsi müxtəlif problemlər baxımından tədqiq edilmişdir. Alimin Ü.Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığından, onun Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunda apardığı elmi-təşkilati fəaliyyətindən bəhs edən 250 səhifədən ibarət nəfis tərtibatlı “Akademik Üzeyir Hacıbəyli: Yanan ürəyin aydınlığa çıxaran sənəti” adlı daha bir kitabı (Elm, 2015) AMEA-nın yaranmasının 70 illiyinə həsr edilmişdir. “Türk dünyasının musiqi yıldızı – Üzeyir Hacıbəyli” (2016, türk dilində) monoqrafiyası Ankarada nəşr edilib. Bu kitab Türkiyədə Üzeyir bəy haqqında ilk kitabdır.

¹ Səfərova Z. Ölməzlik. – Bakı, 2010, 602 s.

Bu dövrdə “Azərbaycan musiqi tarixi”nin (I (2012), II (2017), III (2018),IV (2019)) Azərbaycanda ilk akademik nəşri həyata keçirilmişdir. Layihənin rəhbəri, elmi redaktoru, baş redaksiya şurasının sədri akademik Z.Səfərovidir.¹

Üzeyirşünas alim Z.Səfərova elmimizdə musiqi mənbəşünaslığının əsasını qoymuşdur. Onun nəşr etdirdiyi Səfiyəddin Ürməvinin (XIII əsr) “Kitabül-Ədvar” (Şərq-Qərb, 2006), “Şərəfiyyə” (Şərq-Qərb, 2006), Fətullah Şirvaninin (XVəsr) “Musiqi məcəlləsi” risaləsi (Şərq-Qərb, 2006) və Mir Möhsün Nəvvabın (XIX əsr) “Vüzuhül-ərqam” (Elm, 1989) risalələrinin musiqişünaslığımızın inkişafında böyük rolu olmuşdur. 2017-ci ildə AMEA-nın müxbir üzvü Z.Səfərovanın yekdilliklə AMEA-nın həqiqi üzvlüyünə seçilməsi musiqişünaslıq elmimizin qələbəsi oldu.

Tanınmış musiqişünas, professor Aida Tağızadənin tərtib etdiyi və elmi redaktoru olduğu “Üzeyir Hacıbəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları)” (Şərq-Qərb, 2014) kitabı Heydər Əliyev Fondunun dahi sənətkara həsr etdiyi xüsusi layihəsi çərçivəsində nəşr edilmişdir. Kitabda Üzeyir bəyin yaradıcılığı, tarixi rolu bədii-estetik, tarixi-mədəni kontekstdə işıqlandırılmış, onun musiqi dilinin özəllikləri incələnməmiş, musiqi-nəzəri görüşləri, musiqi yaradıcılığı sahəsində olan bədii kəşfləri dəyərləndirilmişdir. Aida Tağızadənin Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Cövdət Hacıyevin yardıcılığının tədqiqinə həsr edilmiş monoqrafiyası (“Cövdət Hacıyev”, Mütərcim, 2015) müstəqillik dövrünün xüsusi önəm daşıyan tədqiqatları sırasındadır.

Bu dövrdə çap olunmuş tədqiqatlardan professor Səadət Abdullayevanın “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” (“Elm”, 2000) kitabı xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatda ilk dəfə Azərbaycan ənənəvi musiqi alətlərinin inkişaf tarixi, onların morfolojiyası, sistematikas, texniki və bədii-ifadə imkanları və sair nəzərdən keçirilir. Müəllifin “Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir” (Nurlan, 2016) monoqrafiyasını da qeyd etmək lazımdır. Bu kitabda qədim dövrlərdən Azərbaycan ərazisində yayılan və

¹ 2014-cü ildə “Azərbaycan musiqi tarixi” kitabı rus dilində nəşr edilmişdir

indi geniş istifadə edilən çalğı alətləri təsvir edilir, onların inkişaf tarixi, yayılma hüdudları, etimologiyası, hazırlanması, quruluşu haqqında bilgiler verilir. Tanınan ifaçıların və bəstəkarlar tərəfindən məxsusi bu alətlər üçün yazılmış əsərlərin adları sadalanır.

Bu dövrün nəşrləri içərisində İmruz Əfəndiyevanın kitabları xüsusi maraq kəsb edirlər. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Vasif Adıgözəlova həsr edilmiş monoqrafiyasında (1999, rus dilində) musiqişünas bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolunu tədqiq edir, onun musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini, yazı manerasını araşdırır, sənətkarın şəxsiyyətinin ayrı-ayrı tərəflərini – pedaqoji fəaliyyətini, ictimai həyatını izləyir, nəticədə Vasif Adıgözəlov şəxsiyyətinin dolğun portretini yaratmış olur. Musiqişünasın bu dövrdə “Axtarış yollarının bəhrəsi” (2014), “Musiqidə keçən ömür” (2013) kitabları da işıq üzü görmüşlər.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıqlarına həsr edilmiş tədqiqatlardan professor Zəmfira Qafarovanın “Ramiz Mustafayev” (Səda, 2009) monoqrafiyasını göstərmək lazımdır ki, burada tanınmış bəstəkarın yaradıcılığı tarixi-nəzəri aspektdə tədqiq edilmişdir.

AMEA-nın müxbir üzvü Rəna Məmmədovanın “Rusiya və Qafqaz. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan-Rusiya əlaqələri”, “Azərbaycan muğamı” (Elm, 2002), “Etnomusiqişünaslığa dair öçerklər” (Musiqi türkologiyasına həsr edilib, 2015) zamanının dəyərli nəşrlərindədir.

Sənəşünaslıq doktoru Fərəh Əliyevanın “XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixi üzrə mənbələr” (I,II,III hh, 2005-2006) adlı dəyərli cildlərində musiqi haqqında Azərbaycan dövrü mətbuatında 1901-1920-ci illər ərzində dərc olunmuş materiallar toplanmışdır. Hər bir hissədə tərtibatçının elmi şərh verilmiş, həmçinin ad indeksləri, qədim sözlər və ifadələr lüğəti təqdim olunmuşdur. F.Əliyevanın daha bir tədqiqat işi, “XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə” (“Elm”, 2007) monoqrafiyası XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin, o cümlədən onun az tanınan və hətta naməlum səhifələrini əks etdirən irimiqyaslı tədqiqat işidir. Kitabda müəllif, demək olar ki, ilk dəfə Azərbaycan musiqisinin inkişafında bəstəkarların is-

lam dini musiqisinə olan böyük marağı kimi aspektə diqqət yetirmişdir.

Maraqlı tədqiqatlardan Zümrüd Dadaşzadənin “Simfoniyanın fəzası” (1999), “Biz də dünyanın bir hissəsiyik” (2004) kimi kitablarını qeyd etməliyik. Bu tədqiqatlar sırasında “Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər)” monoqrafiyası (Ziya, 2012) xüsusilə diqqəti cəlb edir. Tədqiqatda Azərbaycan simfoniyasının başlıca təkamül istiqamətlərindən bəhs olunur. Burada ilk növbədə muğam və simfonizmin qarşılıqlı münasibətlərinin yeni mərhələsi üçün səciyyəvi cəhətlər aşkarlanır, habelə simfoniya janrının müasir mərhələdə inkişafının mühüm xüsusiyyətləri araşdırılır.

Sənubər Bağirovanın “Azərbaycan muğamı” 2 cildliyində (Elm, 2007) muğam sənətinin tarixi, nəzəriyyəsi və ifaçılıq təcrübəsinin problemlərinə həsr edilmiş məqalələr, tədqiqatlar və məruzələr toplanmışdır. Musiqişünasın ikinci kitabı “Azərbaycan musiqisi və musiqi ifaçıları” adlanır (“Təknur”, 2011). Kitabda Azərbaycan bəstəkarlarının, musiqi xadimlərinin yaradıcılığını, ölkənin musiqi həyatını işıqlandıran yazılar yer almışdır.

Şəhla Həsənovanın “XX əsr Azərbaycan musiqisi: Ənənə və müasirlik” (Bakı, 2011) monoqrafiyasında musiqi tarixinin bütün dövrləri üçün aktual olan ənənə problemi araşdırılmışdır. Monoqrafiyada Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi çoxcəhətli ənənələr qovuşuğunda yaranmış bir yaradıcılıq təmayülü kimi diqqət mərkəzinə çəkilmiş, milli bəstəkarlıq məktəbi və onun ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılığı Şərq-Qərb musiqi ənənələrinin sintezi kontekstində tədqiq edilmişlər.

Elxan Babayevin “Azərbaycan muğamının nəzəri əsasları” (2018) dərs vəsaiti də maraqlı nəşrlərdən biridir. Müəllifin vəfatından sonra dərc olunmuş kitab onun 3 monoqrafiyasını – “Azərbaycan dəstgahlarında ritm-intonasiya problemləri (1996), “Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri”(1998), “Bizim ənənəvi musiqimiz” (2000) – özündə cəmləşdirir.

Daha bir ciddi və aktual tədqiqat işi Kamilə Dadaşzadənin “Dastanın işarə sistemi” (“Nurlan”, 2004, rus dilində) kitabıdır.

Monoqrafiya Azərbaycan musiqişünaslığında ilk dəfə aşiq yaradıcılığı, ələlxüsus isə “Əsli və Kərəm” dastanının semiotik təhlili təcrübəsidir.

Diqqətəlayiq nəşrlər sırasında İradə Köçərlinin tərtib etdiyi “Azərbaycan etnomusiqişünaslığı üzrə oçerklər” (Elm və təhsil, 2017) kitabının da adını çəkmək olar. Kitabda aşiqşünaslıq, muğamşünaslıq və musiqi folklorşünaslığı məsələləri, etnomusiqişünaslıq üzrə nəşrlər və arxiv materialları, xalq musiqisinin nota alınması tarixi haqqında məqalələr daxil edilmişdir. Həmçinin İ.Köçərlinin “Musiqişünas M.S.İsmayılovun not əlyazmaları” (2018), Aşiq Hüseyin Şəmkirlinin “Reyhan” dastanı (2018) kitablarında da ilk dəfə arxivdən götürülmüş 26 təsnifin və 24 aşiq havasının not əlyazmaları təqdim olunmuşdur.

2008-ci ildə Azərbaycan dilində (tərtibçi T.Məmmədov), 2012-ci ildə isə rus dilində (tərtibçi S.Ağayeva) nəşr edilmiş “Muğam ensiklopediyası” da zamanının dəyərli nəşrlərindəndir.

Haqqında danışılan dövrdə 10 cildə “Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası” (2003), N.Bağirovun “Aşiq Qərib” dastanı (1999), “Koroğlu” dastanından epizodlar (2011), T.Məmmədovun “Klassik aşiq təranələri” (2009), Ə.Məmmədlinin “Azərbaycan instrumental muğamları” (2010) not nəşrləri işıq üzü görmüşdür.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi məkanında yeni toplulara tələbat çox böyük idi. Tədricən xüsusi musiqi jurnalları nəşr edilməyə başladı. Bu jurnalların ideya məğzi, formatı hələ sovet dövründən bütün postsovet məkanı musiqişünaslarına tanış olan “Sovet Musiqisi”, daha sonra isə onun davamçısı kimi çıxış edən “Musiqi akademiyası” jurnalından ilhamlanaraq formalaşdı. Lakin yeni jurnalların real konsepsiyası adı çəkilən hər iki nəşrdən çox fərqli idi. Nəşrlərin yarandıqları zaman və məkan onların mədəni siyasəti və redaktor strategiyasında əks olunmaya bilməzdi. 1999-cu il sentyabrın 18-də, “Üzeyir musiqi günü”ndə respublikamızın musiqi ictimaiyyətinə yeni bir nəşr təqdim olundu. Bu, “Azərbaycan musiqisi üçüncü yüzillikdə” proqramına əsaslanan, ilk dəfə azərbaycan, rus və ingilis dillə-

rində dərc olunan elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik və mədəni-maarif musiqi jurnalı olan “Musiqi Dünyası” idi.

“Musiqi Dünyası” nəşrinin əsas konsepsiyası məhz onun adında kodlaşdırılmışdır: ilk növbədə, müasir dövrdə dünya musiqi mədəniyyətinin, o cümlədən, mədəniyyətin ümumi inkişaf təmayülləri kontekstində Azərbaycan musiqisinin vəziyyəti jurnalın maraq dairəsindədir. Bu isə nəşrin beynəlxalq səviyyəyə qalxmasını şərtləndirir, yəni, jurnalda Rusiya, Türkiyə və bir sıra digər xarici ölkələrin musiqişünasları və kulturoloqlarının tədqiqat işləri geniş miqyasda təqdim olunmuşdur. Jurnalın baş redaktoru və naşırı Əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Tariyel Məmmədovdur.

XXI əsrin astanasında nəşrə başlayan “Musiqi Dünyası” jurnalı müstəqil Azərbaycan Respublikasının elm, mədəniyyət və incəsənət xadimləri üçün əsl tribunaya çevrilmişdir. Jurnalın çapı ilə yanaşı, radio və internet versiyası da fəaliyyət göstərir ki, bu da onun oxucu auditoriyasının genişlənməsinə şərait yaradır. Elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik və mədəni-maarif, kulturoloji aspektləri bir araya gətirən jurnal yenilikləri işıqlandıran nüfuzlu bir mətbuat orqanı olmaqla yanaşı, qloballaşma dövrünün meydana gətirdiyi dünya virtual məkanında mədəniyyətlərarası dialoq, Azərbaycan musiqisinin III minilliyə çatdırılması, milli musiqi irsinin qorunması və təbliği, musiqişünaslığın aktual problemlərinin önə çəkilməsi, müasir musiqi təhsili ilə bağlı məsələlərə diqqət yetirilməsi, Azərbaycan musiqi irsinin dünya internet məkanına çıxarılması, beynəlxalq əlaqələrin yaradılması kimi missiyanı həyata keçirərək, ölkəmizin musiqi həyatında çox böyük rol oynayır.

“Musiqi dünyası”nın fəaliyyətinin mühüm istiqamətlərindən biri Azərbaycanın qeyri-maddi sərvətlərinin qorunması və gələcək nəsillərə çatdırılması, milli musiqi xəzinəsinin dünyada təbliğidir. Bu məqsədlə həyata keçirilən tədbirlər sırasında Azərbaycan Respublikasının Birinci Vitse-prezidenti Mehriban Əliyevanın rəhbərliyi altında hazırlanmış “Qarabağ xanəndələri” (4 dildə təqdim edilmiş albom və 24 CD disk daxil olmaqla), “Muğam ensiklopediyası” (kitab və 24 CD disk daxil olmaqla)

layihələri xüsusi vurğulanmalıdır. Azərbaycan muğamının dirçəldilməsi və dünyada təbliği məqsədlərinə xidmət edən bu nəşrlər və elektron versiyalar muğam dünyasının görkəmli simalarını, təkrarolunmaz ifalarını canlandıran zəngin mənbələrdir. Heydər Əliyev Fondunun dəyərli nəşrlərindən akademik Zemfira Səfərovanın Cabbar Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş “Şərqi musiqisinin peyğəmbəri” monoqrafiyasının (Azərbaycan (2008) və rus (2011) dillərində, Şərqi-Qərb, 2011), həmçinin üç orta əsr risaləsinin və onların disklərinin işıq üzü görməsidir (S. Urməvi “Kitabül-Ədvar, “Şərəfiyyə” və F.Şirvani “Musiqi məcəlləsi”).

Bu gün respublikamız dünya siyasəti, iqtisadiyyatı, mədəniyyətinə sürətlə inteqrasiya olunur. Müxtəlif problemlərə baxmayaraq, Azərbaycanın musiqi həyatı, demək olar ki, heç vaxt olmadığı kimi fəaldır. Bakıda ən müxtəlif musiqi janrları – klassika, caz, pop, folklor səslənir, eyni müstəvidə akademik və ənənəvi musiqi ifa olunur, dünya miqyasında məşhur, görkəmli musiqiçilər konsert proqramları ilə çıxış edir, festivallar və konfranslar keçirilir. Zəngin Azərbaycan musiqisi bu gün də öz təkamülünə iri addımlarla davam edir və biz əminik ki, bu inkişaf yolunda Azərbaycan musiqisi xalqımıza yeni böyük qələbələr, gözəl əsərlər və parlaq istedadlar bəxş edəcəkdir.

II fəsil

Aydın Əzimov

(1946)



Müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri, Q.Qarayev məktəbinin yetirməsi, müəllim-ustad olaraq sənətdə fərdi üslubu ilə seçilən, Ü.Hacıbəyli ənənələrinin əsas prinsiplərini öz çağdaş musiqi təfəkkürü ilə uzlaşdıran bəstəkar, professor, Əməkdar incəsənət xadimi Aydın Əzimov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus dəst-xəti ilə seçilir. Onun milli musiqimizə bağlılığı, müasir musiqi texnologiyasına cavab verən yazı üslubu, mövcud janrlardan istifadə etməklə yanaşı, unudulan qədim janrlara (“alqış”, “qayda”, “gəraylı” və s.) müraciəti, yazdığı əsərlərdə dövrümüzün ictimai, mədəni hadisələrinə fəal münasibəti maraqlı doğurur.

Qloballaşma dövründə milli özünəməxsusluq bəstəkarların əsərlərində vacib amillərdən hesab olunur və böyük aktuallıq kəsb edir. Bu kontekstdə Aydın Əzimovun öz yaradıcılığında arxaik simvollar və əski rəmzlərdən ustalıqla istifadə etməsi onun yazı üslubunun fərdiliyindən xəbər verir. Bəstəkarın əsərlərində-

ki müasir musiqi təmayülləri, dünya üzrə qəbul olunan yeni yazı texnologiyasının milli zəmin və milli musiqi təfəkkürü ilə uzlaşması diqqətəlayiq məqamlardan hesab olunur.

A.Əzimov milli musiqi təfəkkürü, bədii, estetik görüşləri ilə seçilən bəstəkardır. Bu onun Azərbaycan və türk soyunun qədim mərasim musiqisi ənənələrindən qaynaqlanan öz musiqi dilində, yazdığı hər bir janrın təsnifatında, ehtiva etdiyi fərdi üslubunda aydın sezilir. Bəstəkarın Azərbaycan aşiq musiqisi və muğam sənətinin dərin qatlarından qaynaqlanan musiqi təfəkkürü yazdığı əsərlərin bünövrəsini təşkil edir, heterefonik, homofonik və polifonik yazı üsullarına əsaslanır.

A.Əzimovun əsərləri XX əsrdə yazılmasına baxmayaraq çağdaş dövrün musiqi düşüncəsi ilə həmahəng səsleşir və son dərəcə müasir səslənir. Bu baxımdan bəstəkar ənənəvi musiqinin qanunauyğunluqları ilə müasir bəstəkarlıq texnologiyasının çarpazlaşma nöqtəsini aşkar etmişdir.

A.Əzimovun çağdaş və eyni zamanda milli musiqi ənənələrini zədələmədiyi musiqi təfəkkürü pedaqoji fəaliyyəti və metodikasında, yetişdirdiyi tələbələrin hər birinin fərdi üslubunun saxlanması şərtilə onlara yeni bir cığır açmağa sövq edərək professional bəstəkar kimi püxtələşmələrində mühüm rol oynamışdır. Bu xüsusiyyət onun məhz Q.Qarayev bəstəkarlıq məktəbi ənənələrinin davamçısı olduğunun ən ümdə amillərindən hesab olunur. Bəstəkar pedaqoji fəaliyyətində tələbələrinə Avropa musiqi ənənələrini saxlamaq şərtilə, milli musiqinin səciyyəvi koqnitiv modelərindən istifadə etməyin praktiki tərəflərini tədris edir.

A.Əzimov araşdırıcı və tədqiqatçı bəstəkardır. O, Azərbaycan muğamı və aşiq musiqi sənətinin dəyərli incilərinin istər instrumental, istərsə də vokal-instrumental şəkildə dəqiq nota alınmasını tətbiq etdiyi yeni deşifrə texnologiyası sayəsində reallaşıdır bilmişdir. Ü.Hacıbəyli bəstəkarlıq ənənələrinin çağdaş davamçısı olan A.Əzimov yazdığı elmi-publisistik məqalələrində hər zaman Azərbaycan musiqisinin aktual problemlərinə toxunaraq, onun dərin qatlarında kök salan özəllikləri önə çəkmiş, son dərəcə həssaslıqla təfsir edə bilmişdir. Bəstəkarın sadalanan mövzulara fəal münasibəti iştirak etdiyi çoxsaylı Beynəlxalq və

Respublika səviyyəli konfranslarda səsləndirdiyi dəyərli fikirlərdə aydın sezilir.

Həyat və yaradıcılığı

Aydın Kərim oğlu Əzimov, 1946-cı il fevral ayının 18-də Bakı şəhərində dünyaya gəlmişdir. Atasını Kərim Kazım oğlu Əzimov Azərbaycan Neft İnstitutunun (indiki Azərbaycan Dövlət Neft Akademiyası) ilk məzunlarından olan neft mühəndisi, anasını Məsumə Əhməd qızı Əzimova (İbrahimova) diş həkimi olmuşdur. Aydın Əzimov məktəb illəri ərzində fortepiano üçün “Sinilərlə oyun”, “Şahnaz poeması”, “Ana laylası”, “Ləzgihəngi” və s. fortepiano pyeslərini bəstələmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, onun milli musiqi təfəkkürünə bağlı fərdi bəstəkarlıq üslubu artıq kiçik yaşlarından özünü aydın biruzə vermişdir. 1960-1964-cü illərdə Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin “nəzəriyyə” şöbəsini bitirmişdir. Bu dövrlərə “Sonatina in G”, “Variasiyalar in A”, “Sonata №1 in C”, “Simli kvartet in D”, Andrey Belyin sözünə 2 romansı və s. əsərləri aiddir.

1964-1972-ci illərdə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında akademik Qara Qarayevin sinfində “bəstəkarlıq” ixtisası üzrə ali təhsil almışdır. Dahi bəstəkarımız Q. Qarayev tələbəsi A. Əzimova çox dəyər vermişdir. Konservatoriyada oxuduğu illər ərzində fortepiano üçün “İlmələr” prelüd silsiləsi (1964), fortepiano üçün Sonata in es “Aydın kərəmi” (1965), “Simli kvartet in d №2” (1966), Violin ilə fortepiano üçün “Sonata-poema in a” (1968), simfonik orkestr üçün “Təntənəli uvertura” (1969), böyük simli orkestr üçün “Bitiq in d №1” (1972) və b., fərdi dəst-xəti parlaq sevilən əsərlər qələmə almışdır. 1976-cı ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü olmuş və bu illər ərzində dəfələrlə İttifaqın İdarə heyətinin üzvü seçilmişdir. 1968-1996-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Komitəsində çalışmış və bu illər ərzində Radionun Musiqi Verilişləri Baş redaksiyasında kiçik redaktor, böyük redaktor, şöbə müdiri, Radionun Səsyazma Evində səs rejissor, baş rejissor, Azərbaycan Televiziya və Radio Komitəsi Bədii kollektivlərinin və Səsyazma

Evinin müdiri, “Azərbaycanelefilm” yaradıcılıq birliyinin baş məsləhətçisi vəzifələrini icra etmişdir. 1986-cı ildən Azərbaycan Teatr Xadimləri İttifaqının üzvü olmuşdur.

A.Əzimovun çoxşaxəli, yeni ideyalarla zəngin yaradıcılığının böyük bir hissəsini teatr musiqisi təşkil edir desək, yanılmırıq. Bəstəkar bir çox quruluşçu rejissorlarla işləmiş, maraqlı teatr musiqisi incilərini yazmağa müvəffəq olmuşdur. Bu rejissorlar sırasında SSRİ Xalq artisti Mehdi Məmmədov, Hüseynağa Atakişiyev, Mövsüm Mürsəlov, Cahangir Novruzov, Həsən Əbluç, Eyvaz Quliyev, Rəhman Əlizadə və başqalarının adını qeyd etmək olar.



Aydın Əzimov və Hüseynağa Atakişiyev. 1988-ci il.

1975-ci ildə Şəki Dövlət Dram teatrının quruluşçu rejissoru olan Hüseynağa Atakişiyevlə əməkdaşlığa başlamış, onun quruluş verdiyi tamaşalara musiqi yazmışdır. Bu sənət tandeminin nəticəsi olaraq, “Arvadımın əri” müzikli, “Bir insan ömrü” (A.Arbutov), “Bağdada putyovka var” (Əkrəm Əylisli), “Quşu uçan budaqlar” (Əkrəm Əylisli), “Vəzifə” (Əkrəm Əylisli), “Ezop” (G.Fiqeyredo), “Meteor” (F.Dyurematt), “Həyatın dibində” (M.Qorki), “Məlik Məmməd” nağıl-tamaşası, “Romeo və

Culyetta” (U.Şekspir) müzikli və s. teatr musiqisinin adını çəkmək olar. A.Əzimov H.Ataşiyevlə iş birliyi sayəsində bir çox uğurlara imza atmışdır. “*Ən gözəl musiqi*” nominasiyası ilə 1976-cı ildə SSRİ-də keçirilən Beynəlxalq bolqar dramaturgiyası Teatr Festivalında R.Stoyanovun “Ustalar” tamaşasına görə BXR Mədəniyyət Nazirliyinin ödülnə, 1978-ci ildə SSRİ-də keçirilən beynəlxalq macar dramaturgiyası Teatr Festivalında Şandor Pötefinin “Pələng və kaftar” tamaşasına görə MXR Mədəniyyət Nazirliyinin ödülnə, 1979-cu ildə SSRİ-də keçirilən Beynəlxalq alman dramaturgiyası Teatr Festivalında B.Brextin “Arturo Uİ'nin karyerası” musiqilinə görə ADR Mədəniyyət Nazirliyinin mükafatına, 1980-ci ildə SSRİ-də keçirilən Beynəlxalq Çexoslovakiya dramaturgiyası Teatr Festivalında “Ağ xəstəlik” tamaşasına görə isə ADR Mədəniyyət Nazirliyinin ödülnə layiq görülmüşdür.



Aydın Əzimov və Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının truppası.
“Məlikməmməd” musiqili. 1985-ci il

A.Əzimov digər teatr müəssisələri ilə də çalışmış, müxtəlif müəlliflərin əsərlərinə musiqi yazmışdır. Bunlara Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuş H.Cavidin “İblis” (1982), F.Dürenmattın “Böyük Romul” (1986), M.F.Axundzadənin “Vəzir Xani Lənkəran” (1987), V.Səmədoğlunun “Yayda qartopu oyunu” (1988), Aqata Kristinin “Tələ” (2010), C.Dikkensin “Oliverin macəraları” musikli (2011), B.Brextin “Kuraj xala və övladları” musikli (2012), Dilsuz Mustafanın “Əlincə qalası” (2014) və s. aiddir. Bəstəkar Azərbaycan Dövlət Kukla Teatrı üçün “Məlik Məmməd” (1982), “Danışan küp” (1983), “Madar dastanı” (1984), “Kəlilə və Dimnə” (1985), “Aşıq Qərib” (1987), Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrı üçün “Cüclərim” (1984), “Qonşu qonşu olsa” musikli (1985), Azərbaycan Dövlət Rus Dram Teatrı üçün H.Cavidin “İblis” (1990), Lənkəran Dövlət Dram Teatrı üçün “Sənsiz” (1985), Azərbaycan Dövlət Gənclər Teatrı üçün Y.Səmədoğlunun “Qətl günü” (1986), P.Merimenin “Karmen” musikli (1994), V.Şekspirin “Yay gecəsində yuxu” (1992), R.Əlizadənin “Hamam hamam içində” (1987), A.Kamyunun “Yalnız səs” (1989), M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” (1991), o cümlədən televiziya tamaşalarına F.Dostoyevskinin “Cinayət və cəza” (1984), N.Qoqolun “Evlənmə” (1985), Nazim Hikmətin “Qəribə adam” (1986), R.Əlizadənin “Şirin çay” (1987), Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrı üçün V.Səmədoğlunun “Əmanət” musiqili komediyası (1992) və başqa əsərləri misal çəkmək olar.

A.Əzimov bəstəkarlıq fəaliyyətində kino musiqisinə də yer ayırmış, “Azərbaycan rəngləri” (“Краски Азербайджана”) sənədli filmi (1977), “Külək” animasiya filmi (1992), “Qətl günü” (1987), “Ümid” (1991), “Yalan” (2006) və s. kimi bədii filmlərə musiqi yazmışdır. A.Əzimovun Azərbaycan xalqı, dövləti üçün ən ümdə xidmətlərindən biri də 1989-cu ildə Azərbaycan Respublikası Dövlət Himnini bərpa etməsi olmuşdur. Ü.Hacıbəyli tərəfindən 1918-ci ildə yalnız melodiyası yazılan və 1920-ci ildən bəri səslənməyən Azərbaycan Dövlət Himnini bəstəkar A.Əzimov mövcüd musiqini klavir və partitura şəklində işləyərək 1989-cu il 17 noyabr tarixində Azadlıq Meydanında xalqına təntənəli surətdə ərnağan etmişdir. Bəstəkar himni həmçinin

simfonik orkestr ilə xor üçün, eləcə də böyük nəfəsli orkestr üçün işləyib hazırlamış, bərpa etmişdir.



Aydın Əzimov, Hüseynağa Atakişiyev və Vaqif Səmədoğlu. 1987-ci il.

Bəstəkarın bir neçə filmdə aktyor kimi rol alması çoxşaxəli fəaliyyətinin maraqlı səhifələrini təşkil edir. Belə ki, bəstəkar 1981-ci ildə Ü.Hacıbəyli haqqında “Uzun ömrün akkordları” adlı bədii filmdə redaksiyanın əməkdaşı surətində Hüseynağa Atakişiyevlə (Üzeyir bəy) bərabər çəkilməmişdir (ssenari müəllifi və quruluşçu rejissor Anar). Digər yaddaqalan rolu 1996-cı ildə Ü.Hacıbəylinin musiqisi əsasında ekranlaşdırılan “Leyli və Məcnun” film-operası (quruluşçu rejissor Şamil Nəcəfzadə, Nazim Abbas) olmuşdur. Bəstəkar A.Əzimov filmdə nəinki aktyor kimi iştirak etmiş, eyni zamanda ona aktyorlara müəyyən olunmuş müddətdə əruz vəznə dərsləri keçmək, Füzuli fəlsəfəsini təfsir etmək kimi məsuliyyətli iş də həvalə edilmişdir. Son çəkildiyi rol isə “Sırr” serialında (2012) iş adamı surətində olmuşdur.

A.Əzimov mahnı janrına yeni nəfəs gətirmiş, bu sahədə yeni bir cığır açmış bəstəkarlardan hesab olunur. Azərbaycanın məşhur ifaçıları – Flora Kərimova (“Ağ tut”), Mübariz Tağıyev (“Ağ tut”), Vaqif Mustafazadə və “Sevil” vokal kvarteti ilə birgə

(“Aylı gecə sərin olar”), Brilliant Dadaşova (“İblis” tamaşasından “Çingənənin mahnısı”, “Aylı gecə sərin olar”), İlqar Muradov (“Gəl, gəl a yaz günləri”), Elxan Əhədzadə (“Bayrağım” odası), Arzu Rzayev (“Gəraylı”) və başqaları bəstəkarın mahnılarını özlərinə məxsus tərzdə ifa etmişlər.

A.Əzimovun bəstəkarlıq fəaliyyətinin 1990-cı illərdən sonrakı dövrünü yeni bir mərhələ kimi dəyərləndirmək olar. Müxtəlif janrlara müraciət edən bəstəkar hər bir əsərində milli bədii təfəkkürünü sərgiləmişdir. Bu baxımdan Oboe və vibrofon üçün iki pyes (1990), “Ağılar” simfonik orkestr üçün quramalar (1991), İki ilahi xor (a capella) üçün Y.Emrenin sözünə (1992), 6 Meh-tər marşı simfonik orkestr üçün (1999), “Ozanların sazı, sözü” türkülər toplusu, “Bitiq №2” (2007), N.Hikmətin sözünə “Bir mendil mavilik”, “Taksim” bariton və piano üçün iki öy-gü (2008), “Düşünün” H.Cavidin sözünə bariton və orqan üçün poema (1996), “Həzin oyun və Alatoran” fleyta üçün (2014), “Sərhədçilər mehtərisi” (2015), “Qaranın yurdu” (2017) və s. əsərlərin adını qeyd etmək olar.

Bəstəkar 1996-cı ilin sonunda Türkiyə Respublikası Mersin Universiteti Devlet Konservatuarına dəvət olunmuş və orada 2005-ci ilə qədər çalışmışdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətini layiqincə təmsil etməklə yanaşı Mersin Universiteti Devlet Konservatuarında “Bəstəkarlıq” kafedrasının qurucusu olmuşdur. Bu illər ərzində A.Əzimovun sinfini müvəffəqiyyətlə bitirən bir neçə məzun bəstəkarlıq həyatına qədəm qoymuş, eləcə də Avropanın tanınmış musiqi akademiyalarında (London, Berlin, Ştutgard və s. şəhərlərdə) magistraturaya daxil olaraq təhsillərini uğurla başa vurmuşlar. 2006-cı ildən etibarən Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Bəstəkarlıq” kafedrasında əvvəl baş müəllim, daha sonra 2010-cu ildən dosent kimi fəaliyyət göstərmiş, 2014-cü ildən isə professor vəzifəsində çalışmaqdadır. Özü-nəməxsus və çoxşaxəli pedaqoji metodikası ilə seçilən bəstəkar Aydın Əzimov BMA-da müəllimlik fəaliyyətini davam etdirərək istedadlı tələbələr yetişdirməkdədir. Bu tələbələr arasında – Bey-nəlxalq müsabiqələr laureatı, Nyu Yorkda “Manhattan School of Music”in bəstəkarlıq üzrə məzunu və Cincinnati Universitetində

doktorluq dərəcəsi alan Türker Qasımzadə, Günay Mirzəyeva, Rəya Hüseynova, Azər Hacıəskərli, Tural Əliyev, Ülkər Məmmədli (Aşurbəyova), Ağa Əliyev, Eldar Məmmədli, Rəbiyə İmanquliyeva, Telman Qəniyev, Natiq Muradxanlı, Üzeyir Məmmədov, Rəna İmanova, Aysel Hacıyeva (Əzizova), Sara Amirian və Vahid Əlipour kimi tələbələrin adını qeyd etmək olar. Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən Gənclər Gününə həsr olunmuş “Gəncliyin səsi” adlı tədbirlər silsiləsi çərçivəsində tələbələrinin əsərləri bir neçə il davamlı olaraq Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən səslənmişdir. Aydın Əzimov həmçinin BMA-nın elmi laboratoriyasının fəal əməkdaşdır – dini musiqi, aşıq musiqisi və muğam üzrə elmi araşdırmalar aparmaqdadır və buna aid bir sıra kitabların müəllifidir.

A.Əzimovun milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafı üçün çox qiymətli töhfələrindən biri də həmçinin çoxşaxəli elmi-tədqiqat işləridir. Belə ki, bəstəkar Azərbaycanda ilk dəfə olaraq instrumental muğamların yeni texnologiya ilə dəqiq deşifrəsini tətbiq etmişdir. Bəstəkar bu texnologiya ilə Şur muğamını Ə.Bakıxanov, B.Mansurov, Ə.Dadaşov kimi tarzənlərimizin, Bəhrüz Zeynalov, Həsərət Hüseynov kimi balaban ifaçılarımız, eləcə də kamança ustası Ədalət Vəzirovun ifasında “Şur muğamının ifa tərzləri və onların nota alınması” adlı topluda nota alaraq 2009-cu ildə Beynəlxalq Muğam Simpoziumu çərçivəsində dərc etdirmişdir.

A.Əzimov 2011-ci ildə aşıq musiqisinə dair tədqiqat işlərinə deşifrə, nota alınma, təhlildən ibarət “Hüseyn Saracılıdan qaydalar” adlı məcmuəni tərtib etmişdir. 2012-ci ildə dini mərasim musiqisi yönündə “QUR`ANİ-KƏRİMİN tiləvatının deşifrəsi, nota alınması, tarixi və nəzəri təhlili” adlı elmi tədqiqat-ışını BMA-ya təqdim etmişdir.

2014-cü ildə deşifrə, nota alınma və təhlili A.Əzimova məxsus “Zakir Mirzəyev. Qurama və oyun havaları” adlı dərslər vəsaitində çap olunmuşdur.

2015-ci ildə “Azərbaycan Muğamşünaslığı. Problemlər, perspektivlər” adlı kitabda nota aldığı “Nəva” və “Hümayun” muğamları çap olunmuşdur.

Publisistik fəaliyyətinə gəldikdə, “Üzeyir bəyin vəsiyyətləri”, “Səid Rüstəmov”, “Qəmbər Hüseynli və musiqimizdə buraxdığı izlər”, “Bethoven haqqında etüd”, “Azərbaycan-türk musiqi təfəkkürünün yönümlərinə dair” və s. elmi məqalələri müxtəlif jurnallarda çap olunmuşdur. 2010-cu ildə Əməkdar incəsənət xadimi fəxri adına layiq görülmüşdür.

A.Əzimovun çoxşaxəli, fərdi üslubu ilə seçilən yaradıcılığı musiqişünasların diqqətindən kənar qala bilməzdi. Bəstəkarın bir sıra əsərləri tədqiqata cəlb olunmuş, müxtəlif dissertasiya və məqalələrdə qiymətli fikirlər söylənmişdir.

A.Əzimovun əsərlərinin öyrənilməsində sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fərəh Əliyevanın xidmətini ayrıca qeyd etmək zəruridir. Belə ki, musiqişünas-alim müəllifi olduğu “Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları” adlı kitabında və “XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları” dərslərində Aydın Əzimovun “4 prelüd”nü, violini və fortepiano üçün Sonata-poema və simli orkestr üçün “Bitiq” simfoniyasını tədqiq etmişdir.

Bəstəkarın teatr musiqisinin bəzi məqamları qismən araşdıraraq sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Ruqiyyə Süleymanova tərəfindən “Azərbaycan bəstəkarlarının teatr musiqisi (1970-2000-ci illər)” adlı dərslərində Aydın Əzimovun “Hüseyn Cavid fəlsəfəsinin musiqi təəcəssümü” bölməsində (H.Cavidin “İblis” pyesi əsasında eyniadlı tamaşaya yazdığı musiqi) təhlil edilmişdir.

Kamera-instrumental əsərləri

A.Əzimov kamera-instrumental janrlı əsərlərə bütün yaradıcılığı boyu müraciət etmiş, qələmə aldığı istər fortepiano üçün, istərsə də digər alətlər üçün yazdığı əsərlərində fərdi üslubunu qoruyub saxlamışdır. İlk növbədə “**İlmələr**” fortepiano silsiləsinə nəzər saldıqda, əsərin başlığının müəyyən semantik tutuma malik olduğu anlaşılır. Bu söz Azərbaycan milli incəsənətinin zəngin istiqamətlərindən biri olan xalçaçılıq sənətindən qaynaqlanan bir kəlmədir. Məlumdur ki, dekorativ tətbiqi sənət olan xalçaçılığın kökü eramızdan əvvələ dayanır və bilavasitə türk et-

nosunun bədii təfəkkürünün unikal formalarından biridir. Bu mənada sənətin təbii ki, öz terminologiyası da vardır. Qədim köklərə dayanan xalçaçılıq sənətinin terminologiyasında “İlmə” kəlməsi “düyün, toxu, toxunmaq” anlamını ifadə edir. Necə ki, ilmə xalça toxunarkən düyün ilmə atılır, eləcə də bəstəkar Aydın Əzimov sanki hər bir fortepiano miniatürü ilə Azərbaycan musiqi sənətinə öz naxışını salmış – ilməsini atmışdır. İndi isə bu “İlmələr”dən IV nömrəyə diqqət yetirək.

Bu prelüddə ilk motivin diqqəti çəkən amili intonasiya quruluşu ilə yadda qalmasıdır. 3 cümləli fərqli period olub polifonik biçimdə yazılmışdır. Burada həm kontrapunktik, həm də passakaliya ünsürləri özünü aydın büruzə verir. Belə ki, “*do-fa-si bemol*” fiquru özündə həm iki kvartanı birləşdirir, həm də kənar səslərin əmələ gətirdiyi kiçik septima – “*do-si bemol*” hansı ki, böyük sekunda formasında da bütün əsər boyu səslənir və hər gələn yeni intonasiyanı, frazanı təqib edir. Bu motiv bir çağrı, “əzan” simvoludur.



Ana intonasiya “ağılda doğan cavabsız suallar” və ya “insan oğlunun özüylə təkbətək qaldığı an” surətində səslənir və prelüdüün bütövlüyünü təşkil edir. Polifonik biçimdə yazılmış əsərin əsas qayəsi bu semantik ideyalara dayanır. Əsər A formasında (tamamlanmış musiqi fikri) yazılmışdır, musiqi düğah muğamında – bəstəkarın Bakı bağlarında duyduğu əzanların sanki ümumiləşmiş rəmzidir. Bu səbəbdəndir ki, kvarta intonasiyası burada hər zaman dominantlıq təşkil edir. Frazalar arasındakı pauza, fermata və luft pauza strukturu da diqqəti çəkən amillərdəndir. Burada bəstəkar tərəfindən müəyyən yerlərdə tərtib olunan fasilələr “geniş fəza” fəlsəfəsini özündə əks etdirir və hər bir intonasiyanın parlaq səslənməsi üçün mühüm simvola çevrilir. Bu amil islam dini musiqisi və ondan qaynaqlanan muğam tə-

fəkkürünün özəlliklərinin bir göstəricidir. Beləliklə, əsərin təfsirindən belə qənaətə gəlmək olar ki, bütün sadalanan xüsusiyyətlər bəstəkarın həssas milli semantik təfəkkürü və yanaşma prinsipinin ifadəsidir.

Fortepiano musiqisinin inkişaf tarixinə nəzər saldıqda görürük ki, XX əsrin əvvəllərində fortepiano alətinin imkanlarını genişləndirmək, dəyişkən tembr, yeni səslənmə əldə etmək üçün bəstəkarlar müəyyən texnologiyalar kəşf etmişlər. Məhz bu səbəbdən “öncədən hazırlanmış piano” termini və səs hasilolunma üsulu tətbiq olunmağa başlanmışdır. A.Əzimovun öncədən hazırlanmış piano üçün yazdığı “**La makam**” adlı fortepiano pyesi yaradıcılığında özünəməxsus yanaşma tərzini və digər əsərlərində olduğu kimi parlaq milli semantik məzmunu ilə seçilir. Bu əsər özündə muğam təfəkkürünün bədii ünsürlərini daşıyır. 1980-ci ildə yazılmış əsər, bəstəkarın müasir bəstəkarlıq texnologiyasına dair baxışlarının parlaq təzahürüdür.

İlk öncə əsərin adının semantikasına nəzər salaq. “La makam” sərlovhəsi ərəb dilindən tərcümədə “məqam deyil” anlamında şərh olunur. Bəstəkar A.Əzimov bu əsərlə bağlı mülahizələrində qeyd edir ki, “La makam” adı “muğam olmayan, muğam deyil” mənasında təfsir oluna bilər. Əsərin “La makam” adlandırılması ideyası bəstəkarın bu fortepiano pyesini ilk dəfə dinləyən Azərbaycan pianoçusu Firuz Məmmədova məxsusdur. “La makam” əsərində sırf muğam sitatları istifadə olunmamışdır. Lakin eyni zamanda vurğulamaq lazımdır ki, musiqi materialının dərin qatlarında həm muğam, həm də aşıq musiqi təfəkkürünün ünsürləri müxtəlif koqnitiv modellər formasında təqdim edilmişdir.

Musiqi materialının təhlilindən görünür ki, ümumilikdə əsərin ölçülərinin qeyd olunmaması və müəyyən intonasiya yığımına əsaslanması muğam təfəkkürünün nəticəsidir. Burada ifaçının seçiminə uyğun şəkildə aleatorik qəliblər bir və ya bir neçə dəfə təkrarlana bilər və hər bir fazanın səslənmə müddəti müxtəlif ola bilər. Bu kontekstdə Şərq musiqi mədəniyyətinə nəzər saldıqda, görürük ki, istər hind raqalarında, türk makamlarında, istərsə də Azərbaycan muğamında hər bir intonasiya qəlibi üçün “geniş fə-

za” düşüncəsinin olması zəruridir. Şərq musiqi təfəkkürünü qeyri-adi edən və ona zənginlik gətirən məhz bu amildir ki, “La makam” əsəri muğam təfəkkürünün bu ümdə xüsusiyyətini özündə əks etdirir. Əsərin mayə funksiyasını yerinə yetirəcək “bir səsə” bağlılığı, bu ton üzərində müəyyən intonasiya yığımının düzənləşməsi, bu ton üzərində müəyyən intonasiya yığımının düzənləşməsi və öz inkişafını tapması həmçinin muğam təfəkkürünün əsas prinsiplərindən hesab olunur. Sadalanan amillər ifaçıya öz təxəyyülünü, improvizə imkanlarını bəstəkarın göstərdiyi qəliblər çərçivəsində çeşidli kompozisiya şəklində qurmağa imkan verir. Bu xüsusiyyət muğamın improvizə təbiəti ilə müəyyən uyğunluqlar təşkil edir.

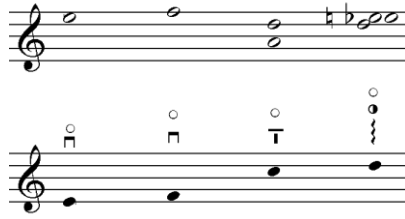
“La makam” əsərinin not yazısı da müasir yazı prinsipi ilə diqqət çəkir. Bəstəkar tərəfindən edilən mühüm qeydlər aşağıdakı kimi təfsir olunmuşdur:


başı yastı vidə flat - head screw	rezin səsoğucu rubber mute	başı yumru vidə round head screw	uzunca oyma vidə long threaded rod
↑ T	↑ □	↑ ○ }	↑ }

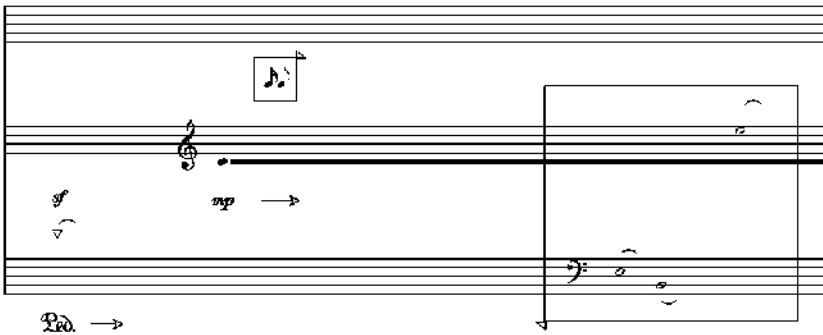
Aleatorik yazı texnikasına əsaslanan əsərdə müəyyən qruplaşmış not seriyası, təkrarları yol veriləcək müxtəlif melodik quramaların ifa edilmə üsulu xüsusi işarələrlə qeyd olunmuşdur.

A.Əzimov aşağıdakı bu not nümunəsində isə simlərə toxunaçaq vidələrin müəyyən olunmuş harmonik obertonları verəcəyini təfsir etmişdir. Bəstəkar bu açıqlamanı verməklə əsərin ifası zamanı, məhz bu səslənmənin tətbiq olunması prinsipini əsas məqsəd olaraq göstərmişdir:

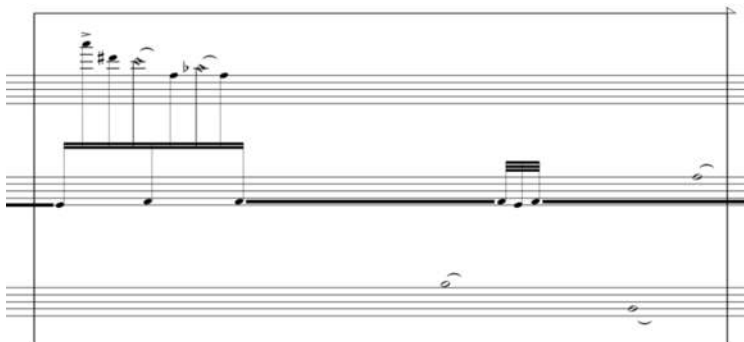




Əsərin əvvəlindən sonunadək bütövlükdə “mi” tonu “dəm” funksiyasını daşıyaraq meditativ planı tərtib edir və bu leysəs sanki “maye” funksiyasını daşıyır. “Mi” tonu bu ritmik qrup  üzrə ostinatoluq prinsipi ilə bütün əsəri müşayiət edir. Əsəri Avropa musiqi nəzəriyyəsi baxımından təhlil etdikdə, onun heterofoniya yazı üsuluna aid olduğunu görürük. Lakin A.Əzimovun nəzəri görüşlərinə istinad etsək belə nəticəyə gəlmək olar ki, bu əsər aşiq musiqi prinsiplərinə uyğun olaraq “döymə” üsulunda yazılmışdır, yəni xüsusi ritmik strukturla saxlanılan ostinato və üzərində cümlələrlə səslənən qurama qəliblər. Bu xüsusiyyət aşiq musiqisinin əsas prinsiplərindən hesab olunur və burada öz təzahürünü tapır:

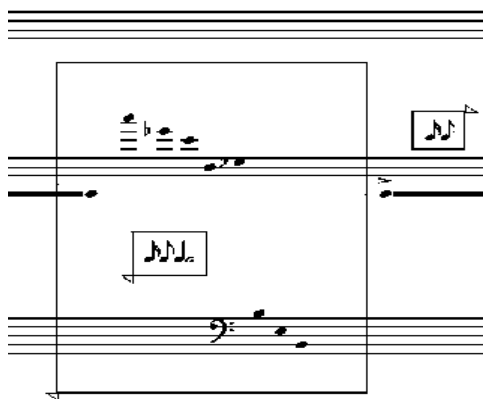


Burada “mi-si” leytinterval birləşməsi əsər boyu basda periodik olaraq səslənir. Əsərin meditativ planının semantikasını “mi, mi-si” intonasiyası üzərində qurulması ilə izah olunur. Əsər boyu “mi” leysəsi üzərində qafiyə intonasiyası səslənir.



Hər bir fraza həmin qafiyə-intonasiya quruluşu ilə başlayıb dəyişkən formada davamını tapır. Əsərin inkişaf xəttində “fa” səsinə istinad və “mi”səsinə yenidən qayıdış müşahidə olunur. Lakin bəstəkarın fikrinə görə, əsərin əsas ton funksiyası “mi-fa” hesab oluna bilər. Fortepiano pyesinin orta hissəsi aleatorik prinsipdə müxtəlif intonasiya yığımına gətirib çıxarır.

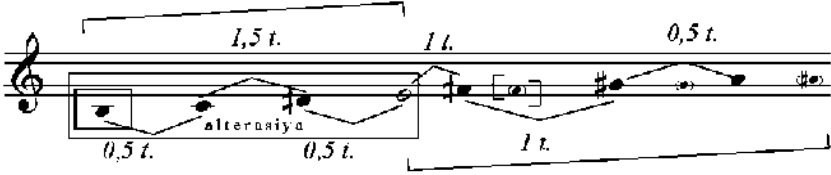
Sona doğru Üzeyir bəy Hacıbəylinin təbiri ilə desək, şərti olaraq “*boyatı*” üsulunda qurama təqdim olunur.



İntonasiya inkişafının növbəti mərhələsində döymə üsulunda başlanğıc intonasiyaya qayıdış baş verir, koda olaraq “mi-si” interval kompleksinin “ayaq-kadensiya” funksiyasında dəfələrlə səslənməsi və “si” brevisinin ifası ilə bitir. Burada cümlələr muğam sənətinin terminologiyası ilə desək, “nəfəs-nəfəs” səslənir.

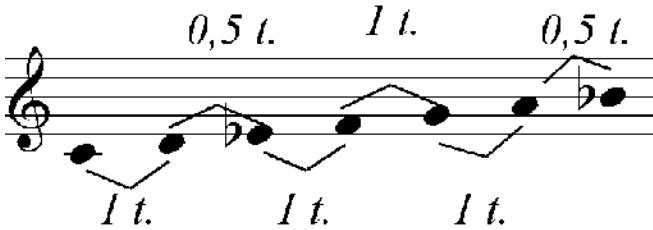
Əsərin ümumi formasını birhissəli kompozisiya şəklində hesab etmək mümkündür. Muğam ifaçılığının önəmli cəhətlərindən biri hər bir cümlənin – “nəfəs”in öz təsdiqini tapması üçün gözlənilən pauzalardır ki, bu əsərdə zaman anlayışı sərbəst şəkildə öz ifadəsini tapır. Bu səbəbdən “La makam” adı semiotik bir amilə çevrilmişdir.

Əsərin intonasiyalarından yığılma səs düzümü – modus şəklini ümumiləşdirib aşağıdakı kimi şərh etmək olar:



Yazılı mənbələrə əsaslanaraq qeyd etmək lazımdır ki, burada təsvir olunan modus, şərti olaraq aşıq musiqisində “Ayaq divanı” havasının məqam-intonasiya quruluşu ilə uyğunluq təşkil edir.

Göstərilən “Ayaq divanı” havasından aşağıdakı səs düzümü ərsəyə gəlir:



Göstərilən səs düzümü ilə “La makam” əsərinin məqam-intonasiya modusunu müqayisə etdikdə belə qənaətə gəlirik ki, fortepiano pyesinin səs modelinin ilkin tetraxordu alterasiyaya uğramışdır.

Haşiyəyə çıxıb qeyd etmək lazımdır ki, A.Əzimovun bir çox əsərlərində çox zaman müşahidə olunan kvartalılıq prinsipi muğam-aşıq musiqi təfəkküründən qaynaqlanır və bəstəkarın bütün yaradıcılığının intonasiya simvolunu təşkil edir.

Beləliklə, A.Əzimovun “La makam” adlı əsəri müasir bəstəkarlıq texnologiyasının müxtəlif təmayüllərinin milli musiqinin koqnitiv modelləri ilə yüksək bədii səviyyədə uzlaşmasının mümkünlüyünü bir daha sübut etmişdir.

A.Əzimovun yaradıcılığı milli-arxaik ünsürü, musiqi təfəkkürü, metroritmik özəllikləri, aşıq musiqisi və muğam sənətinin arxetiplərinə, oturmuş formullarına əsaslanan özünəməxsus milli semantik düşüncəsi ilə seçilir. Bu sadalanan xüsusiyyətlər bəstəkarın 1968-ci ildə qələmə aldığı violin və fortepiano üçün “**Sonata-poema in a**” əsərində qabarıq şəkildə təzahür etmişdir. Əsər klassik sonata-allegrosu formasında yazılmış, Avropa musiqi janrı ilə xalq musiqi təfəkkürü prinsiplərinin ifadəsidir. Ekspozisiyanın əsasını iki təzadlı mövzu təşkil edir.

Birinci (əsas) mövzu *Allegro con vigore* tempində səslənir. Mövzu “a” tonuna əsaslanaraq ilk öncə heterofonik biçimdə təqdim olunur və 3 element üzərində qurulmuşdur. 6 xanədən ibarət ilk elementin təmsil etdiyi cəsarətli, ötkəm obraz violin ilə fortepianonun unison səslənməsində təqdim olunur. İkinci element əsasən fortepiano partiyasında öz əksini tapır. Ritmik baxımdan onaltılıqlarla ifadə edilən və sekunda intervalının müntəzəm təkrarından təşkil olunmuş sivrli, eləcə də yadda qalan intonasiya sağ və sol əldə səslənir. Aparılmış təhlil nəticəsində belə bir qənaətə gəlmək olar ki, əsər boyu işlənən həmin intonasiya kompleksi leyintonasiya funksiyasını yerinə yetirərək müəyyən dramaturji əhəmiyyət kəsb etmişdir. Sağ əldə onaltılıqlarla bərabər ikinci elementi izləyən və ona əks səsaltı gediş olan üçüncü elementin – “gis-a” intonasiyasının yer alması əsərin ikinci (köməkçi) mövzusunun tematik cəhətdən hazırlayır. Forte-pianonun mövzusunun müşayiət edən violin partiyasında sekunda-tersiyalı ikili səslər tədricən dolğunlaşaraq akkordlara çevrilir. Mövzunun irəliləyən inkişafında birinci mövzu violində keçdiyi zaman, fortepianoda *secco* akkordlar və onların arasında müşahidə olunan serial texnikaya xas motivlər özünü biruzə verir. Burada heterofon, homofon və dodekafon yazı üslubları sanki qarşılaşdırılır. Violində mövzunun dinamik inkişafı ikinci mövzunun səslənməsinə gətirib çıxarır.

İkinci (köməkçi) mövzu *Lento* tempində səslənən üzgün və təmkinli surətdə təqdim olunur. Üç xanədən ibarət giriş fortepianoda sağ əldə “as” səsinin ostinato şəkilli müşayiəti ilə başlayır. Bu mövzunun prototipləri kimi həm segah muğamının səciyyəvi intonasiya modeli ilə, həm də bəstəkarın öz mülahizələrinə görə aşiq musiqisindən gələn Şirvan yolu “Divani”si ilə uyğunluq təşkil etdiyini qeyd etmək olar. Mövzunun özəyi violinin ifasında təqdim olunan *glissandolu* sekunda intonasiyasına bağlıdır. Bu bölmə 2 cümlədən ibarət period formasındadır. Fortepanionun sol əlində ilk öncə əsas motiv inversiyada səslənir (ges-as) və daha sonra period boyu passakaliya janrında olduğu kimi basso-ostinato ilə müşayiət olunur. İkinci (köməkçi) mövzuda hər bir melodik cizginin ayrıca səslənməsində polifonik üsluba xas xətti inkişaf prinsipi aydın sezilir. Beləliklə, bu bölmə polifonik biçim ilə milli düşüncənin vəhdətində təqdim olunur. Bu mövzunun strukturu və tələffüzü muğam təfəkküründən qaynaqlanaraq nəfəs-nəfəs söylənir. Forte pianoda və violində “as” səsi ilə *pizzicato* II mövzuya yekun vurur. Sezura ilə ikinci mövzudan ayrılan işlənmə bölməsini (*Tranquillo*) iki yerə bölmək olar: əsasən birinci mövzunun elementləri üzərində qurulmuş fugato; ikinci mövzunun özək intonasiyasının yeni təqdimatda səslənməsi. Bütün bu amillər əsərin kulminasiyası üçün zəmin yaradaraq ona dramatik, həmçinin sərt xarakter verir və onu repriz bölməsinə yetişdirir.

Repriz bölməsində (*A tempo*) “in a” tonuna qayıdış baş verir. Burada ekspozisiyada təqdim olunan hər 3 element genişlənmiş formada səslənir: fortepianoda birinci mövzunun ikinci elementi (heterofon üslub) sağ əldə, birinci elementin motivi (homofon üslub) sol əldə akkord şəklində, bunun üzərinə violin partiyasında ikinci mövzunun *glissandolu* motivi eyni zamanda sərgilənir. Hər elementin kontrapunkt və genişlənmiş halda verilməsi bəstəkarın polifonik düşüncəsinin təzahürüdür. Bu xüsusiyyət musiqiyə dinamiklik və ekspressivlik gətirir. Bir qayda olaraq reprizdə ikinci mövzu ekspozisiyadakı kimi heç bir dəyişikliyə uğramadan yalnız ton mərkəzi ”des” səsi olmaq şərti ilə təkrarlanır. Tədricən mövzu “sönərək” tamamlanır. Əsərin kiçik kodası birinci mövzunun ikinci elementinin reduksiya uqramış cizgiləri

ilə təmsil olunaraq violinin *sul ponticello* ifa tərzini və fortepiano-nun müşayiətində saxlanan “des” ton mərkəzi ilə sona yetir. Bu əsərdə bəstəkar müxtəlif yazı texnologiyası ilə milli təfəkkür tərzini uzlaşdırmışdır ki, bu da Ü.Hacıbəylinin bəstəkarlıq ənənələrinə sadıq qaldığının təzahürüdür.

Simfonik yaradıcılığı

Aydın Əzimovun sənət fəaliyyətində simfonik yaradıcılığın xüsusi bir özəlliyi vardır. Çünki, musiqi sənətinin bu yönündə bəstəkar öz fikrini, fəlsəfi düşüncəsini geniş anlamda ifadə edə bilmişdir. Bu mənada bəstəkar Aydın Əzimovun 1992-ci ildə böyük ədib və şairimiz, istiqlalıyyət çarçısı Əhməd Cavadın (1892-1937) “Azərbaycan Bayrağına” şeirinə yazdığı “**Bayrağım**” adlı alqışı (odası) bəhs etdiyimiz fikrin parlaq təzahürüdür. Dövlətimizin atributu olan bayrağa həsr etdiyi bu təntənəli əsər solo bariton, xor və simfonik orkestr üçün bəstələnmiş və unudulmaz Cümhuriyyət şairimizin 100 illik yubileyinə həsr olunmuşdur.

Aydın Əzimov milli semantik təfəkkürünün məhsulu olan məhz bu bəstəsində bir neçə milli dəyəri cəmləmiş, bu önəmli konseptləri musiqi dili ilə təfsir etmişdir.

Bəstəkarın istifadə etdiyi qədim irsimizə aid dəyərlərdən biri də “alqış” janrıdır. “Alqış”, qədim mərasim nəğməsi olaraq xalq ədəbiyyatımızda yer almış və haqqında söhbət açarkən bu kəlmənin çox qədim köklərə dayandığı aşkar sezilir. “Türk Ansiklopedisi”nin II cildində “Alqış” sözünün “dua və sənə” (yəni mədhiyyə) anlamında göstərilərək türklərdə müəyyən üsul və qaydalarla hökmdara edilən duaya aid olunduğu bildirilir. Alqışın mədhiyyə, gözəlləmə, ustadnamə, tərif, vəsfi-hal kimi növləri mövcuddur.

Aydın Əzimovun “Bayrağ”ım alqışının adını çəkərkən Türk dünyasının qədim simvolu olan “bayraq”ın kəlmə anlamına, tarixinin hansı dövrlərə gedib çıxdığına qısaca nəzər salmaq doğru olardı. Mahmud Kaşğarının müəllifi olduğu “Divani-lügəti-türk”də “*batrak*” şəklində yazılan bu kəlmə, vuruşlarda istifadə

olunan, ucuna ipək parçası taxılan nizə kimi izah olunur. Qədim türklərdə vətənə bağlılıq rəmzi olan bayraq, saplanacaq bir silahın adıdır. Beləliklə, hər bir millətin bayrağı onun milli kimliyinin, dilinin, mədəniyyətinin, dini-mənəvi əxlaqının, bir sözlə onların ümumiliyi olan milli ideologiyasının ifadəsidir.

Bəstəkarın “Bayrağım” alqışı unudulmuş muğamlarımızdan biri olan “Nəva” dadır. Dövrümüzdə Nəva muğamı əsasən Türk, İran və qismən də Azərbaycan musiqisində yayılmışdır. Muğam ifaçılarımız tərəfindən az ifa olunan bu muğam Bərdaşt, Mayə Nəva-Nişapur, Əbu-əta, Nəvaya qayıdış kimi şöbələrdən ibarətdir. A.Əzimovun fikrinə görə, Nəva'nın kompozisiya quruluşunda səs sırası və istinad pillələri baxımından aşıq musiqisində təməl sayılan Divani qaydasına yaxınlıq, bənzərlik vardır.

A. Əzimovun “Bayrağım” alqışı solo bariton, xor və simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Bu musiqi əsəri homofonik üslubda olub, “re” mayəli Nəva məqamındadır və intonasiya quruluşunda qədim musiqimizə xas pentatonik gedişlər üstünlük təşkil edir. Forması nəqarətli bənd şəklində təqdim olunur. Avropa musiqisində rast gəldiyimiz kuplet – refren formasına bənzəyir: Giriş-A-B-A₁-B-A₂-B-koda .

Əsər 19 xanədən ibarət instrumental girişlə başlayır. İlk olaraq kvarta intonasiyası ilə başlayan giriş, bənd ilə nəqarətin intonasiya elementləri üzərində qurulmuşdur. I bənd ümumilikdə 27 xanəlik instrumental müşayiətli solist-baritonun ifası ilə başlayır. Hər biri 4 xanə olmaq üzrə 7 cümlədən ibarət assimetrik period solist, instrumental müşayiət və xor əvəzlənməsi ilə keçir. Birinci, ikinci cümlə Nəva mayesinin üzərində qərar tutmuşdur. Nəva “re” mayəli olduğu üçün burada “sol” pərdəsi hər bir kadensiya dönümündə öz əksini tapır. Üçüncü cümlədə Osmani guşəsinə istinad edən musiqi ifadəsi aydın sezilir. Bu da alterasiyalı məqam daxili yönəlmədir. Dördüncü period Nəva mayesinə qayıdış, beşinci period isə Dügah pərdəsinə yönəlmədir. Dördüncü və beşinci cümlələr özlüyündə sual xüsusiyyətini, altı və yeddinci cümlələr isə cavab xüsusiyyətini daşımaqdadır. Nəqarət Nəva mayesinin kadensiyası (ayağı) üzərində qurulmuş təkrar səslənən rəfidir. II bənd bütövlükdə xorun modal harmonik

fonu və instrumental ifa ilə müşayiət olunaraq solistin ifasında keçir. Üçüncü bənd instrumental müşayiət və xorla başlayır. 7 xanədən ibarət, dördüncü cümlə solistin, altıncı cümlənin melodik xətti yenidən xorun əvəzlənməsi ilə müşahidə olunur. Əsər tutti olaraq Nəva makamının “re” mayəsi üzərində 4 xanəli koda ilə tamamlanır. Əsərin harmonik təhlilinə gəlicə, makam üzərində yazıldığı üçün burada bəstəkar modal harmoniyaya üstünlük vermişdir. Bəzəkli-alterasiyalı sept və nonakkordlar, keçici-köməkçi akkordlardan istifadə olunmuş, o cümlədən Ü.Hacıbəyli harmonik dil ənənəsinə xas harmonik gedişlər müəyyən yerlərdə öz əksini tapır.

Beləliklə, bəstəkarın qədim türklərin dəyərli rəmzi olan bayraq atributuna əsər həsr edərkən kökü əski türk musiqi ənənələrindən gələn “Alqış” janrına və “Nəva” muğamına müraciət etməsi, onun milli bədii semantik təfəkkürünün nə qədər həssas və məntiqli olmasından xəbər verir.

Aydın Əzimovun simfonik yaradıcılığına aid olan digər əsərlərindən biri də böyük simli alətlər orkestri üçün nəzərdə tutulmuş “**Bitiq**” adlı əsəridir. Bu əsərin yazılma tarixi 1970-ci ilə aid edilir. 1973-cü ildə “Bitiq” Moskvada D.Kitayenkonun dirijorluğu ilə səslənmişdir. Bəstəkar özüylə alınan ünsiyyətin nəticəsi olaraq, bu əsərin anlamını belə izah edir: “Bitiq – kəlməsi “bitmiş, sona çatdırılmış” anlamına gəlir. Mən çalışdım ki, bir Azərbaycan simfoniyası yazım. Klassik simfoniya silsiləsindən fərqli olaraq, burada yalnız iki hissədir və bizim milli musiqi ənənələrinə dayanan iki janr arxetipi əks olunmuşdur. Bir tərəfdən tədricən inkişaf edən melodiya deklamasiya tipli bir Uzun hava, Üzeyir bəy onu “boyatı” adlandırır və bunu “bayatı” sözü ilə qarışdırmamaq lazımdır. Digər tərəfdən isə II hissə dəqiq ritmik əsası olan vəznli musiqi – kəsmədir”. Beləliklə, simfoniya 2 hissədən ibarətdir və proqramlıdır deyə bilərik: I hissə Uzun hava; II hissə Bəhməni adlanır. I hissə klassik sonata-allegrosu formasında yazılmış, əsas motiv baş pərdə (segah) kökündə qurulmuşdur. Əsərin I hissəsi qeyri-standart mövzusu ilə maraqlı doğurur. İlk mövzu solo violonçelin ifası ilə başlayır, əvvəl tək alət, sonra ona qoşulub, təqlid edənlər getdikcə qatlanıb

çoxalan musiqi dinamikasını meydana gətirir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərdə simlilərin tək çalması və orkestr cavabı ilə əvəzlənməsi kimi amillər Azərbaycan xalq musiqisində mərasim nəğmələrindən olan “Ağı” musiqisindən qaynaqlanan semiotik bir yanaşma, bir təfəkkür tərzidir. Əsər ümumilikdə polifonik strukturda yazılmışdır. II mövzu Çahargah muğamına əsaslanır, solo violində başlayır, lakin I mövzu ilə konflikt təşkil etmir, sanki birinci mövzudan qaynaqlanan bir intonasiyadır demək, daha doğru olardı. İşlənmə bölməsinə keçid bütün simlilərin pilləvarı şəkildə glissandosu ilə müşahidə olunur. İşlənmə hissəsi violoncel və kontrabasların sərt kvartal intonasiyası ilə başlayır və polifonik bir biçimdə I mövzunun intonasiya elementləri üzərində qurulmuşdur. Bütün repriza inversiya xarakterlidir. Repriza bölümü I mövzunun violində keçən inversiyasıdır ki, bu, partituranın virtual təhlilindən də aydın sezilir. Əgər birinci mövzu əvvəldə baş pərdə kökünə aid “Yanıq Kərəmi”, “Kərəm gözəlləməsi” kimi aşıq havalarının ümumiləşmiş məqam-intonasiya kompleksinə əsaslanırdısa, burada artıq hümayun boyasında səslənir. Bəstəkarın bu cür texnologiyaya üstünlük verməsi onun milli bədii semantik təfəkkürünün ifadəsidir. Beləliklə, yenə də daha susqun başlayan mövzu, tədricən qatlanan simlilərin inkişaf dinamikası ilə ikinci mövzuya yetişir. Bu dəfə ikinci mövzu violonçellərin ifasında səslənir. Ekspozisiyada birinci mövzunun violonçellərdə, ikinci mövzunun violində keçməsi və repriz bölməsində tam tərsinin müşahidə olunması alətlərdə polifonik bir yanaşmalı inversiya adlandırmaq olar. Tonal plan birinci mövzu – “Des”, ikinci mövzu “C”, işlənmə, Repriz: birinci mövzu “A”, ikinci mövzu – “B” strukturundadır. Göründüyü kimi, burada tonal plan septima münasibətində qurulmuşdur ki, bu xüsusiyyət aşıq musiqisi təfəkküründən qaynaqlanır.

İkinci hissə Şah pərdə kökündə olan “Bəhməni” aşıq qaydası üzərində yazılmışdır və əsərin sonuncu hissəsidir. Bəstəkarın dediyinə görə, bu hissəni ustad Aşıq Hüseyn Saraclının ifasından qaynaqlanaraq, ilham alaraq bəstələmişdir. Bu hissə qədim sonata formasında yazılmışdır. Əsəri dinlədikdə görürük ki, bu hissə yalnız bir mövzu üzərində qurulmuş, sadəcə üzərinə kontrapunk-

tik variasiyalar əlavə olunmaqla yeni nəfəsdə səslənir. Hissənin ilk “Bəhməni” intonasiyaları violinaların stakkatolu ifasında öz əksini tapır. Mövzunun davamı birinci hissənin ilk mövzusunun motivləri əsasında qurulmuşdur. Burada mövzunun birinci ifasından sonra bağlayıcı mövzu, daha sonra yenidən kontrapunkt xarakterli əsas mövzunun keçidi müşahidə olunur. Tamamlayıcı mövzu şah pərdə (şur) kökündə çalınan əksər aşırıq havaları üçün səciyyəvi olan intonasiya ünsürlərini daşıyır və bəstəkar burada aşırıq musiqisinin ənənələrinə əsaslanaraq hər bir qaydanın şah pərdə kökündə bitdiyi kimi, “Bitiq”in bu hissəsinin ekspozisiyasının kadensiyası (ayaq) tamamlayıcı mövzu ilə bitir. Bu mövzu əksər aşırıq havalarının bitdiyi səciyyəvi məqam-intonasiya prinsipi çərçivəsində şah pərdə kökündə (şur muğamı ilə müqayisə etdikdə) tamamlanır. İşlənmə bölməsi birinci hissənin elementləri üzərində qurulmuş ikili fuqadır. Repriza hissəsi isə yenidən eyni tonalda səslənir, lakin bu dəfə bağlayıcı partiya fərqli formatda bəstəkar tərəfindən təqdim olunur, daha sonra Divana kadensiyaya olunur və burada kontrapunktik olaraq əsas mövzu violonçel və kontrabaslarda səslənir. Sonda aşırıq musiqisinin budarra akkord ifa manerasını əks etdirən sforzandolu akkord və pizzicato ilə tamamlanır. “Bitiq” əsərinin ikinci hissəsində mövzular bir-birilə üzvi şəkildə bağlıdır və vəhdətdə səslənir. Bu əsərdə Concerto qrosso elementləri sezilir ki, bu xüsusiyyət solo və orkestrin rəqabət şəkilli ifasında aydın sezilir.

Dövlət himnimizin – “Azərbaycan marşı”nın bəstəkar Aydın Əzimov tərəfindən 1989-cu ildə bütövlükdə bərpa olunaraq klavir və partitura şəklində işlənilib hazırlanması Azərbaycan dövlətçiliyi və musiqisi tarixində çox əlamətdar səhifələrdəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti hökuməti tərəfindən 1919-1920-ci illərdə dövlət himni layihəsinin hazırlanması istiqamətində müəyyən addımlar atılsa da, bildiyimiz kimi, 1920-ci ilin 27 aprel tarixində rus-bolşevik istilasının nəticəsində Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin devrilməsi bu böyük milli ideyaların həyata keçməsində bir sədd yaratmışdır.

“Azərbaycan marşı”nın şeir mətni ilk dəfə 1919-cu ildə “Vətən marşı” adı ilə hökumət mətbəəsində “Milli nəğmələr” kitabında çap olunmuş və melodiyası isə Ü.Hacıbəyli tərəfindən bəstələnmişdir. Bəstəkar burada şeirin adını dəyişərək “Vətən marşı” başlığını “Azərbaycan marşı” ilə əvəzləmiş, mətnin sonuncu “Şanlı Vətən” ifadəsini 2 dəfə təkrarlamış, mətnə “Azərbaycan, Azərbaycan” kəlməsini əlavə etməklə şeirin məzmununda Vətən məfkurəsini vurğulamışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, Üzeyir bəyin cümhuriyyət dönməində yazdığı iki marşı 1966-cı ildə türk musiqişünası Etem Üngörükün Ankarada nəşr etdirdiyi “Türk marşları” kitabında da çap olunmuşdur.

Himn xor ilə böyük simfonik orkestr üçün aranjiman edilərək lentə yazılmış, həmin ilin payızında 70 illik fasilədən sonra ilk dəfə olaraq Azərbaycan xalqı qarşısında, eləcə də dövlət televiziya və radiosunda səsləndirilmişdir. Himnin məhz bu yazısında Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio orkestrinə Əli Cavanşir, xor kollektivinə isə Ramiz Mustafayev dirijorluq etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, A.Əzimov himnin klavir, xor və simfonik orkestr üçün partiturasından əlavə həm də digər tərkiblər – xor və nəfəs alətləri orkestri, eləcə də ayrıca xor kapellası üçün də işləyib hazırlamışdır.

İlk öncə Ü.Hacıbəylinin qələmə aldığı himnin melodiyasının təfsirinə diqqəti yönəldək. Aparılan təhlildən məlum olur ki, melodiya Bayatı-Şiraz muğamına əsaslanır:



Kuplet formasında olmayan himn janrının hər bir misrası səslənərkən təkrara yol verilmədən yeni hissə ilə əvəzləndiyini nəzərə alsaq, əsər “inkişafda olan period” formasında yazılmışdır. Lakin əsərin təhlilinə Üzeyir bəyin muğam təfəkkürü ilə yanaşdıqda sezilir ki, burada sanki dəstgahın forma xüsusiyyətləri saxlanılmışdır. Belə ki, ilk cümlə Bayatı-Şirazın mayesinə əsaslanır, daha sonra gələn cümlə mayedən kvinta yuxarı Nişibi-fəraza və ardınca gələn cümlə mayeyə qayıdıqla təfsir oluna bilər.

Burada önəmli məqamlardan biri odur ki, muğamda mayeni tamamlayan kadensiya melodiyanın sanki rədif frazalarında öz əksini tapır:

rədif fraza .

7

rədif fraza .

“Minlərlə can qurban oldu...” mısrası ilə başlayan cümləni şərti olaraq mayenin oktavası – Zil Bayatı-Şiraz şöbəsinə aid etmək olar. Digər cümlə mayenin oktavasından kvinta yuxarıya doğru sıçrayışla motivləşir. Mayeyə qayıdış aşağıya doğru sekvensiyalı gediş ilə müşahidə olunur:

Bildiyimiz kimi, Bayatı-Şiraz mayesinin önəmli istinad pilləsi mayenin üst aparıcı tonu hesab olunur. Aşağıda göstərdiyimiz frazada bu vacib məqam da nəzərə alınmışdır və melodiyanın davamında Bayatı-Şiraz məqamının beşinci pilləsinə istinad olunmuşdur:

21

məyə üst aparıcı ton məyə üst aparıcı ton

Sonda “Şanlı Vətən!” frazası koda bölməsində öz əksini tapır. Burada “Azərbaycan, Azərbaycan!” kəlmələri müşayiət olunan sonuncu frazalar, himnin başlanğıc melodiyaşının ilk motivi ilə eyni olub himnin dramaturji cizgisini tamamlayır. Aparılan təhlildən əsərin Bayatı-Şiraz muğamına əsaslandığı nəticəsi yaranır.

Bəstəkar A.Əzimov əsəri bərpa edərkən klavirdə Ü.Hacıbəyli fərdi üslubuna xas özəlliyi saxlayaraq “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operasının motivlərindən istifadə etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, dünya himn standartında hər bir yazılan himnin giriş hissəsi mütləq siqnal motivi ilə başlamalıdır. Bəstəkar A.Əzimov bu əhəmiyyətə əsaslanaraq Ü.Hacıbəylinin himn melodi-

yasının klavirini işləyərkən giriş hissəsi kimi signal *intonema* əlavə etmişdir. Bəstəkar burada Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının “Vermə” xorundan götürülmüş kvarta motivini istifadə etmişdir ki, bu signal *intonema* özündə həm indeks, həm ikon özəlliklərini cəmləşdirir.

Largamente. Tantanall, talasmedon. 2-63

Canto

Piano

A - zər - bəy - can!

A - zər - bəy - can! Ey qəh - rə - man! Əv - lə - din şən - li Və - rə - ni!

Yuxarıdakı nümunədən görüldüyü kimi melodiyanın harmonizəsi zamanı *cantonun* birinci xanəsində “sol-do diez-mi” akkordu müşahidə olunur ki, burada bayatı-şiraz kimi, eyni melodiya ikinci dəfə təkrar olunarkən isə “sol-do bekar-mi” akkordu ilə əvəz olunur və bu zaman melodiya şur kimi səslənir. A.Əzimovun izahına görə, Ü.Hacıbəylinin əsərlərində hər zaman çoxməqamlılıq prinsipi müşahidə olunduğu üçün himnin harmonizəsində də A.Əzimov bu amili nəzərə almışdır. Sonda “Azərbaycan, Azərbaycan!” frazasında da “sol-do bekar-mi” akkordu istifadə olunaraq Üzeyir bəyin harmonik gedişlərinə istinad olunmuşdur ki, bu da əsərin dramaturji bütövlüyünü əks etdirir. Himnin partiturasının A.Əzimov tərəfindən çox mükəmməl işlənməsi və dolğun səslənməsi Azərbaycan, Vətən məfkurəsinin möhtəşəmliyini sərgiləyir. Partitura ikili orkestr tərkibi üçün yazılmışdır. Belə ki, burada da bəstəkar A.Əzimov Ü.Hacıbəyli musiqisi və partitura yazı üslubunun özünəməxsus xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq orkestrləşdirmişdir. Partiturada “*Minlərlə can qur-*

ban oldu...” misrası ilə başlayan cümlənin müşayiəti zamanı bəstəkar A.Əzimov “Koroğlu” operasının uvertürasının intonasiyalarından ağac nəfəs alətlərinə həvalə etməklə istifadə etmişdir:



Bütün bu xüsusiyyətlər onu göstərir ki, bəstəkar A.Əzimov Ü.Hacıbəylinin yazdığı melodiya son dərəcə həssas yanaşmış, əsərin klavir və partiturasını işləyərkən Üzeyir bəyin fərdi dəst-xətinə xas özəllikləri qoruyub saxlaya bilmişdir.

Teatr musiqisi **“İblis” dram tamaşası**

Teatr musiqisi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında müxtəlif təcrübələr, bədii kəşflərlə zəngin sahələrdən biridir. Teatr tamaşasının ən dəyərli nümunələri sübut edir ki, teatr musiqisi mühüm semantik funksiyalar daşıyaraq əsərin bütün vacib məqamlarını simvolizə edir. Bu baxımdan XX əsr Azərbaycan bəstəkarları sırasında öz milli bədii təfəkkürü ilə seçilən bəstəkar, Aydın Əzimovun hər bir əsəri kimi tamaşalara yazdığı musiqi də özünün semantik məzmunlu cizgisi ilə diqqəti çəkir. Bəstəkar yaradıcılığı boyu teatr musiqisi sahəsində işləmiş, müzikl janrında “Karmen” (P.Merime), “Yay gecəsinin yuxusu” (V.Şekspir), “Oliverin macəraları” (Ç.Dikkens), “Əmanət” (V.Səmədoğlu) operetta janrında əsərlərini, teatr tamaşalarına yazdığı musiqi sırasına “Böyük Romul” (F.Dürrenmatt), “Həyatın dibində” (M.Qorki), “Əlincə qalası” (D.Mustafa), “Yayda qartopu oyunu” (V.Səmədoğlu), “İblis” (H.Cavid) teatr tamaşalarına musiqi yazmışdır. Sadalananlar içərisində Azərbaycan ədibi, filosof şairi, dramaturq H.Cavidin yaradıcılığına müraciət böyük maraq doğurur. Bildiyimiz kimi, H.Cavid milli teatr mədəniyyətinin inkişafına böyük təsir göstərmiş, dəyərli töhfələr ərməğan etmişdir. Şair XX əsr Azərbaycan romantizminin ən parlaq nümayəndələrindən hesab olunur. Qələmə aldığı əsərlərində ümumbəşəri problemlərə, riyakar insanlara, bəşəriyyəti

sarsıdan şər qüvvələrə qarşı çıxış etmiş, dini-ideoloji fəlsəfəsini ortaya qoymuşdur. Azərbaycan ədəbiyyatının, eləcə də şairin yaradıcılığının ən parlaq səhifəsi sayılan “İblis” dramı bəşəriyyəti çalxalayan müharibələr, intiqamlar, xəyanətlərə bais insan surətli “İblis”lərə bir lənət, bir etiraz nidasıdır. Bu baxımdan bəstəkar A.Əzimovun görkəmli dramaturqun əsərinə yazdığı musiqi mühüm məqamlardandır.

Məlum olduğu kimi, teatr və teatralıq unikal işarələr modelidir. Burada hər bir jest, hərəkət, geyim, dekorasiya, bir əşya belə semantik anlam daşıya bilər. Teatrda bütün təmas sistemi semiotikliyin üzərində qərar tutmuşdur. Teatrda aktyor oyun zamanı tamaşaçıya kodlaşdırılmış müəyyən mənalara ötürür ki, bunun mənasının seyirci tərəfindən açılması umulur. Şərq teatrındaki semiotiklik daha fərqli bir qatda yer alır. Bu prinsip hətta türksoylu xalqların epik yaradıcılığında daha parlaq təzahür edir. Belə ki, bəstəkar A.Əzimovun fikrincə, Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Koroğlu” operasındakı Qırat “azadlığın, müstəqilliyin simvolu” olaraq təqdim edilmişdir.

H.Cavidin “İblis” pyesi əsasında SSRİ Xalq artisti Mehdi Məmmədovun quruluş verdiyi eyniadlı tamaşada məhz A.Əzimovun musiqisi sayəsində surətlərin daha dərin semantik qatlarının açılması mümkün olmuşdur. Bəstəkar tamaşaya musiqini 1982-ci ildə yazmış və tamaşa Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür. Tamaşa 2 hissə, 4 pərdədən ibarətdir.

Əsərin əsas qəhrəmanı “İblis” obrazının və dövrün dəhşət, zəlalətinin rəmzi olan, bəşəriyyəti oyanişə çağıran trompet musiqisi Şərq semantik müstəvisində kifayət qədər işarəvi mahiyyətə malik Şur çağırışı (Qiyamət gününün gəlməsini xəbər verən və İsrafil mələyi tərəfindən çalınacaq alət) kimi həm leyt alət, eləcə də leytmotiv olaraq tamaşa boyu önəmli məqamlarda səslənir. Bu leytmotiv İblis obrazının açıq ifadəsi, musiqi təcəssümüdür. Tamaşanı ilk səhnədən sona qədər (mələk və İblis obrazlarının monoloqunda və s.) əsas səhnələrdə müşayiət edən xor sanki bəşəriyyətin fəryadı kimi simvolizə oluna bilər. Bəstəkarın öz ideyasına görə tamaşaya daxil etdiyi xor xalqın qədim tamaşa ənənəsindən gələn meydan tamaşaları şəklində bəstələnmişdir. Ha-

şiyəyə çıxıb qeyd etmək istərdim ki, meydan tamaşaları 4 qismə bölünür ki, bunlar mərasim tamaşaları, kütləvi etno-mədəni oyun-tamaşalar, əyləncəli oyun tamaşalar, dini-mistik xarakterli şəbih tamaşalarıdır. Bəstəkarın tamaşada yer verdiyi xor səhnələri məhz sakral səciyyəyə malik olan, semiotik anlayışla fikrimizi ifadə etsək, bir indeks – çağırış motividir. Bəstəkar tamaşanın önəmli səhnələrinin musiqisində “Mansırı” aşırıq havasının əsas koqnitiv modellərindən leytintonasiya şəklində istifadə etmişdir. Qədim köklərə bağlı bu aşırıq havası “Aslan Şahla İbrahim”, “Əsli və Kərəm”, “Aşırıq Qərib-Şahsənəm” kimi dastanlarda ifa olunan ağı tipli faciəvi xüsusiyyətə malikdir. A.Əzimov məhz bu aşırıq havasına istinad etməklə tamaşada cərəyan edən önəmli səhnələrin dərin semantik qatlarını təfsir etmişdir. Tamaşanın Proloq-Xor – “Ya Rəbb” nümunəsində bu amil özünü aydın biruzə vermişdir:

Musical score for SAT and B parts of the "Ya Rəbb" chorale. The SAT part is in treble clef and the B part is in bass clef. The lyrics are in Azerbaijani: "ja rabba-ya-zimelut-uy-u-na-jam."

Tamaşanın ikinci pərdəsində ən diqqəti çəkən səhnə ərəb zabiti İbn Yəminin zabit dostları ilə ziyafətində rəqqasə qızların müşayiətində səslənən H.Cavidin önəmli vurğusu – sanki İblisin dilindən insana oxunan şərqisidir:

Hər şey sənindir, ey qafil insan!

və ya

Beş günlük ömrün rəyayə bənzər

Dal eysü-nuşə, heç gəlmə huşə

və ya

Sərməsti-eşq ol, ey gözüm qəsvət nə lazım.

Musical score for the "Ya Rəbb" chorale, showing the vocal line with lyrics in Azerbaijani: "ca hər me; sa-nın - gür"

Şərqi məqam-intonasiya prinsipi və forma baxımdan maraqlı kəsb edir. Belə ki, kamançada səslənən şərfinin giriş hissəsi muğamvarı olub, bəstəkar tərəfindən icad olunmuş məqam modusu üzərində qurulmuşdur. Bu yeni modus əvvəlcə 1960-cı illər ərzində yazdığı “İlmələr” fortepiano prelüdlərindən birinin musiqisində özünü biruzə vermişdir. Girişdən sonra səslənən Şərqi şüştər (türklərin hicaz makamı) məqamına əsaslanır. Melodiyanın məqam-intonasiya ünsürünə nəzər yetirsək, burada üzzal pərdəsinə istinad və şüştərə qayıdış prinsipi səslənən ilk üç cümlə boyu sezilir. Nəqarət hissəsində Xocəstə şöbəsinə, sona doğru isə “...bir gün gələr əldən çıxar, zövqi-xarabat” misrasında Xavəran pərdəsinə istinad müşahidə olunur. Şərfinin son xanələrinə yenidən Şüştər mayesinə qayıdış öz əksini tapır.

Tamaşanın digər musiqi nümunəsi dördüncü pərdədə “Cin-gənənin mahnısı”dır. (“Mən bir qızam, hər ruhimi yaldızlar...”). Bu nəğmənin bütün melodik xüsusiyyətləri aşiq qaydası “Ayaq divanı” ilə məqam-intonasiya quruluşu baxımından uyğunluq təşkil edir. Belə ki, kantonun melodiyasında ilk cümlə “zilləmə” ilə başlayır, məqamın septima pilləsinə istinadda səslənir. Mahnının orta bölməsində mayenin oktavasına və asemantik seqmentlərlə müşayiət olunan (“dili, dili, diloy...”) nəqarət hissəsində isə mayenin kvartasına istinad aydın sezilir:



Bəstəkar tamaşada Arif, İxtiyar, Zabit İbn Yəmin və s. kimi obrazların mövzunu yazarkən, öz milli bədii semantik ruhu və təfəkkürünü ortaya qoymuş, hər bir surətin təmsalında bir acı taleyi, bir zəlaləti və yaxud batini çirkinliyi simvolizə edə bilmişdir. Beləliklə, tamaşanın musiqi tərtibatı muğam və aşiq musiqi irsimizin, xalqımızın qədim folklor ənənələrinə bağlı musiqisi sujetin birbaşa axarına xidmət edən zəngin semiotikliyi ilə seçilir. Burada bəstəkar H.Cavid fəlsəfəsi ilə öz musiqi fəlsəfəsini qovuşduraraq bəşəriyyəti oyanışa səsləyən, tarix boyu törədilən cinayətlərin, zəlalətlərin “iblis” deyilən insan nəfsinin təzahürü olduğunu tam aktualığı ilə təfsir edə bilmişdir.

III fəsil

VAQİF MUSTAFAZADƏ

(1940-1979)



Görkəmli bəstəkar və pianoçu Vaqif Mustafazadə Azərbaycan musiqi tarixində dərin iz qoymuş, milli musiqi yaradıcılığında və ifaçılığında muğam və caz üslubunun qovuşmasını həyata keçirərək, yeni yollar açmış nadir şəxsiyyətlərdən biridir. Muğam və caz onun bəstəkar və pianoçu kimi yaradıcılığının əsas istiqamətini müəyyən etmiş və onların sintezi nəticəsində V.Mustafazadə milli musiqimizə yeni səhifə yazmağa nail olmuşdur.

V.Mustafazadənin həyat və yaradıcılığını bir neçə dövrə bölmək olar: birinci – təhsil illəri, ilk yaradıcılıq təcrübələri dövrü, ikinci – Tbilisi dövrü, böyük səhnələrdə püxtələşmə, sənətin çiçəklənməsi dövrü, üçüncü – Bakı dövrü, yaradıcılığının kamilləşməsi dövrü. Bu dövrlər V.Mustafazadənin yaradıcılığının yetkinləşməsi mərhələlərini əks etdirməklə yanaşı, onun üslubunun formalaşmasını, eləcə də milli caz sənətinin yüksəlişini nümayiş etdirir.

Vaqif Mustafazadə 1940-cı il martın 16-da Bakıda anadan olmuşdur. Onun atası – Əziz Mustafazadə tibbi xidmət mayoru idi, yaxşı tar çalır, muğamları böyük şövqlə ifa edirdi. Atasını erkən yaşlarında itirən Vaqifin tərbiyəsi ilə anası məşğul olmuşdur. Anası – Zivər xanım Əliyeva Azərbaycanın ilk qadın pianoçularından biri idi, dahi Üzeyir Hacıbəyliyə muğam üzrə dərslər almışdı, Bakıdakı 1 saylı musiqi məktəbində müəllim kimi çalışırdı. Ailədəki musiqi mühiti Vaqifə çox təsir etmiş, onun fitri istedadı uşaqlıqdan özünü büruzə vermişdi.

O, hələ üç yaşından qeyri-adi yaddaşı ilə diqqəti cəlb edir, ədəbiyyata, musiqiyə maraq göstərir, eşitdiyi melodiyaları pianoda özünəməxsus tərzdə səsləndirməyə çalışırdı. Vaqifin pianoda hər cür musiqini qeyri-adi tərzdə ifa etməyə çalışması onun ilk musiqi müəllimi olan Zivər xanımı çətin vəziyyətə salırdı. Zivər xanımın izahlarına baxmayaraq, balaca Vaqif inadından dönmürdü.

Onun anasından və ya radiodan eşitdiyi hər bir əsəri yaddaşında saxlayıb fortepianoda çalmaq bacarığı bir çox musiqiçiləri təəccübləndirirdi. Hələ Vaqif səkkiz yaşında ikən Maestro Niyazi ilə görüşmüş, böyük sənətkar azyaşlı uşağın tanış musiqini tamamilə fərqli tərzdə ifa etməsinə, müxtəlif registrlə çoxsəsli akkordları fortepianoda götürə bilməsi bacarığına heyran qalmış, onun bənzərsiz istedadını alqışlamışdı.

Vaqif 6 saylı ümumtəhsil məktəbində və paralel olaraq 1 saylı musiqi məktəbində təhsil almışdır. Onun fortepiano üzrə ixtisas müəllimi görkəmli pianoçu və ictimai xadim, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, professor Georgiy Georgiyeviç Şaroyev olmuşdur.

Rusiyada dövrünün böyük musiqiçilərindən dərslər almış, yüksək biliyə, dünyagörüşünə və pedaqoji təcrübəyə malik olan pianoçu G.G.Şaroyev vaxtilə Ü.Hacıbəyli tərəfindən Bakıya dəvət olunmuş, həm ifaçı, həm də müəllim kimi çox geniş fəaliyyət göstərərək, bir neçə nəsillə azərbaycanlı pianoçularını yetişdirmiş, Azərbaycanda piano ifaçılığı sənətinin banilərindən biri kimi musiqi tarixinə daxil olmuşdur.

Belə bir böyük pedaqoqdan dərs alması V.Mustafazadənin piano ifaçılığı texnikasına mükəmməl yiyələnməsində mühüm əhəmiyyətli faktdır. Bu ustad pedaqoq onun ifaçılıq məharətini yüksək qiymətləndirmişdir. V.Mustafazadə musiqi məktəbində dünya musiqi klassikasını öyrənmiş, Baxın, Hendelin, Motsartın, Bethovenin, Şopenin, Listin, Raxmaninovun və başqa bəstəkarların əsərlərini mənimsəmiş, böyük məharətlə ifa etmişdir.

16 yaşında ikən V.Mustafazadənin Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrilə birgə Mendelsonun Fortepiano konsertinin ifası musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb etmişdi.

Vaqifin cazla maraqlanması da bu dövrə təsadüf edir. Təhsil illərində o, klassik əsərlərin ifası zamanı onlara caz üslubunda əlavələrini etməkdən çəkinmirdi. Gənc Vaqifi klassik musiqidən daha çox caz sənəti, caz musiqisinin yaradıcıları və ifaçıları cəlb edirdi. Maqnitofonda dinlədiyi lent yazıları vasitəsilə o, caz sənətinin görkəmli ustalarının yaradıcılığı ilə tanış olur. O, maqnitofonda Çarli Parker, Dizzi Gillespi, Telonius Monk, Deyv Brubek, Oskar Piterson, Bill Evans, Con Koltreyn kimi caz ifaçılarının lent yazılarına qulaq asır. Corc Gerşvinin əsərlərini öyrənir. Bütün bunlar onun caz ifaçılığının təkmilləşməsində böyük rol oynayır, eyni zamanda, muğam və cazın qovuşması yolunda axtarışlarına təkan verir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda caz sənətinin özünəməxsus inkişaf tarixi vardır. Bu tarix görkəmli bəstəkar, dirijor, musiqi xadimləri Tofiq Quliyevin və Niyazinin adı ilə bağlıdır. Eyni zamanda, bu tarix həm də Vaqif Mustafazadənin həyat və yaradıcılıq yolu ilə çarpazlaşmışdır.

Hələ 1920-30-cu illərdə keçmiş sovet məkanında caza böyük maraq yaranmışdı, Azərbaycanda da caz sənəti xarici qastrolçuların çıxışları sayəsində öz pərəstişkarlarını tapırdı. Bakıda da yerli musiqiçilərdən ibarət çoxsaylı müxtəlif səpkili kollektivlər yaranırdı. 1930-cu illərdə Moskva Dövlət Konservatoriyasında təhsil alan Tofiq Quliyevin, eyni zamanda məşhur musiqiçi Aleksandr Sfasmanın caz orkestrində, daha sonra Eddi Roznerin orkestrində çalışması ona mükəmməl caz təcrübəsi qazandırmışdı. O, əldə etdiyi bilik və bacarığı Azərbaycanda yaratdığı caz

orkestrinə tətbiq edərək, bu sahənin möhkəm təməl və mütərəqqi əsnələr üzərində inkişafına nail ola bilmişdi.

1939-cu ildə Tofiq Quliyevlə Niyazi Azərbaycan Dövlət Caz Orkestrini yaratdılar. Orkestrin ilk konserti 1941-ci il sentyabrın 7-də oldu və həmin tarix Azərbaycan caz orkestrinin yaranması günü kimi tarixə düşdü, milli musiqimizdə yeni səhifə açaraq, caz ifaçılarının yetişməsinə təkan verdi.

Elə caz ilə muğamın və milli musiqinin qovuşmasının ilk rüşeymləri də həmin orkestrdə yetişmişdi. Dövlət Caz Orkestrinin tərkibində bir neçə istedadlı improvizatorlar vardı. Xüsusilə saksofonçular arasında Pərviz Rüstəmbəyov çox məşhurdur. Konsert zamanı onun “amerikan” solosunun əvəzinə “Çahargah” ahəngində çalması, demək olar ki, caz və muğam sintezinin ilk müjdəçisi olur.

“Azərbaycan caz əsnəsində Tofiq Quliyevin və onun caz orkestrinin rolu əvəzsizdir. T.Quliyevlə birgə biz anladığımız ki, caz bizim də milli sərvətimiz ola bilər, improvizə isə milli mənaları və kontekstləri eyniləşdirəməyə qabil olar.”¹

“Caz Bakıda özü üçün əlverişli bir şəraitdə böyüyüb yetişirdi: çünki caz çoxsaylı millətlərin musiqisini özünə yığmış bir simbiozdu. Çünki cazda afrikalıların, avropalıların (hər şeydən öncə fransız, ingilis, ispanların), xristianların və hətta bütpərəstlərin (ayın, ritual, bayram ritm və melodiyları) musiqi əsnələri bir araya gəlir. Odur ki, cazın beynəlmiləl mühiti Azərbaycan paytaxtının musiqili beynəlmiləlçiliyinə tam uyğun gəlirdi.”²

Lakin sovet ideologiyasının təsirinə məruz qalan caz musiqisinin inkişafı heç də həmişə hamar və birmənalı olmayıb. Xüsusilə 1948-ci ildən sonra, hökumətin musiqi sənəti ilə bağlı ideoloji qərarından və qadağalarından sonra geniş xalq kütlələri tərəfindən sevilən caz sovet məmurlarının anti-caz təbliğatı ilə qarşılaşdı. Caz orkestrlərinin adının estrada orkestri ilə əvəz olunması, caz repertuarının məhdudlaşdırılması, ifaçıların ixtisar olunması tendensiyası Bakıda da gedirdi.

¹ Fərhadov R. Vaqif Mustafazadə: Əfsanəsi, tarixi, həyatı, yaradıcılığı. – Bakı: Heydər Əliyev fondunun nəşri, 2012, s. 37

² Yenə orada, s. 31

Caz musiqisi 1950-ci illərin sonundan yenidən inkişafa başladı. 1957-ci ildə Moskvada keçirilən VI Ümumdünya Tələbə və Gənclər Festivalında Amerikanın, Avropanın, Avstraliyanın məşhur caz ifaçılarını canlı izləmələri sovet caz dinləyicilərinə güclü təsir etdi. Bu tədbirdə Azərbaycanın istedadlı caz ifaçıları – Rafiq Babayev və Həsən Rzayevin rəhbərlik etdikləri ansamblar da iştirak etməklə milli caz tarixində iz salmışdılar.

Azərbaycan caz tarixində 1960-cı illər xüsusi yer tutur. R.Fərhadovun yazdığı kimi: “Həqiqətən də burada həm müasir caz təmayüllərinin, – bibop və kuldən avanqard və fri-caza qədər, – həm cəsarətlə eksperimentlər aparan, ənənəvililiyi və ortodoksallığı vurub dağıdan, cazda öz milliyini axtaran (zəngin və rəngarəng folklor irsinin mənimsənilməsi nəticəsində) yeni nəsillərin meydana gəlməsinin, həm də təcrid edilmiş halda yaşamaqdan qurtulmaq, özünü dünya caz prosesinin özəl bir hissəsi kimi tanıtmmaq arzusunun təsiri oldu.”¹

Caz axtarırlarının və eksperimentlərinin azadlığı, daha çox kiçik instrumental heyətlərin yaranması, onların uyuşqanlılığı, daxili plastikliyi, zamana, dəyişikliklərə həssaslığı, improvizə imkanlarının genişliyi ilə izah olunmalıdır. Eyni zamanda, elə musiqiçilər meydana çıxır ki, onlar görkəmli caz ustalarının ifalarını öyrənməklə yanaşı, XX yüzilliyin aparıcı bəstəkarlarının səs rəngarəngliyi, ritmika, harmoniya və ahəng kəşfləri ilə zəngin yaradıcılıqlarını da mənimsəyirlər. Bununla da caz musiqisi məkanı durmadan böyüyürdü, bu məkan daxilində ifadə imkanlarının axtarışı isə getdikcə daha da dərinləşirdi.

“Bu tarixi dönmənin ən başlıca və mühüm cəhəti ondan ibarət oldu ki, bu illərin caz mədəniyyəti iki bənzərsiz musiqiçini Azərbaycan cazının liderinə çevirdi. Bundan sonra milli Azərbaycan cazının dünəni, bugünü və sabahı bu şəxslərin adı ilə bağlanacaqdı – Vaqif Mustafazadənin və Rafiq Babayevin adı ilə.”²

Beləliklə, gənc Vaqif Mustafazadənin ən parlaq musiqi təəsüratları iki unikal sənət – Şərqi muğamı və Amerika cazı ilə bağlı olur. Anası Zivər xanımdan muğam eşidən, Gerşvinin “The

¹ Fərhadov R. Vaqif Mustafazadə: Əfsanəsi, tarixi, həyatı, yaradıcılığı.- Bakı: Heydər Əliyev fondunun nəşri, 2012, s. 48

² Yəni orada, s. 3-51

Man I Love” adlı bəstəsinə qulaq asan Vaqif üçün bu iki sənət sahəsi - muğam və caz həyatının mənasına çevrilir. Onun əvvəlcə tərəddüdlü addımları, sonralar daha qətiyyətli, inamlı sınaqlarla əvəz olunur. İki fərqli musiqi mədəniyyəti arasında ümumi cizgiləri tapmaq, onları yaxınlaşdırmaq, birləşdirmək cəhdləri bir məqsədə çevrilir. O, intuitiv uşaq duyumlarından orijinal caz-muğam təfəkkürünə, üslub yaradıcılığınadək böyük bir yol keçir.

1957-ci ildə V.Mustafazadə Asəf Zeynallı adına Bakı Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə daxil olur. 1958-ci ildən isə o, artıq əmək fəaliyyətinə başlayır. Əvvəlcə xalq çalğı alətləri orkestrində pianoçu kimi, sonradan Azərbaycan Radio Komitəsinin pianoçu-solisti kimi çalışır. Həmin illərdə o, öz yoldaşları arasında, kiçik klublarda konsertlər verirdi. Onun caz improvizasiyaları tələbə gənclər tərəfindən çox bəyənilirdi.

1963-cü ildə V.Mustafazadə A.Zeynallı adına musiqi məktəbini bitirir və 1964-cü ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. Lakin 1965-ci ildə o, Gürcüstanın “Orero” vokal-instrumental musiqi ansamblına rəhbərlik etmək üçün dəvət alır və təhsilini yarımçıq qoyaraq, Tiflisə gedir.

Tiflis dövrü V.Mustafazadənin yaradıcılıq fəaliyyətinin genişlənməsində yeni mərhələ olub, onun üslubunun təkmilləşməsində mühüm əhəmiyyətə malik idi.

Gürcüstanın “Orero” ansamblı o dövrdə çox məşhur idi və musiqi pərəstişkarları tərəfindən rəğbətlə qarşılanırdı. Ansamblın repertuarı gürcü xalq nəğmələrindən və gürcü bəstəkarlarının mahnılarından, sovet estrada musiqisindən, rus romanslarından, müasir Qərb ritmlərindən, eləcə də qaraçı oxumalarından ibarət idi. Ansamblın solistləri sırasında o dövrün məşhur musiqiçiləri: Vaxtanq Kikabidze, Nani Breqvadze və başqaları vardı.

Tiflisdə V.Mustafazadə yeni musiqi təəssüratları ilə qarşılaşır. Burada o, unikal gürcü çoxsəsliliyi ilə tanış olur. Onun əldə etdiyi təcrübə sonradan caz kompozisiyalarında öz tətbiqini tapır. “Orero” ansamblı ilə çalışması Vaqif Mustafazadə üçün bir məktəb olur. Eyni zamanda, Vaqifin bu ansamblıda fəaliyyəti Tiflis musiqiçiləri üçün bir tapıntı olur, şəhərin musiqi həyatının zənginləşdirilməsində mühüm rol oynayır.

V.Mustafazadə “Orero” ansamblı ilə çalışmaqda bərabər, “Qafqaz” adlı caz triosu da yaradır. Bu kollektivlərlə o, bir çox şəhərlərdə çıxış edir. V.Mustafazadə məhz bu dövrdən keçmiş sovet məkanında tanınmağa başlayır.

Tiflisdə onun əldə etdiyi nailiyyətlərdən biri “Qafqaz” triosu ilə birlikdə ilk yarım saatlıq diskini yazdırması olur. Bu diske “Səhər”, “Neft daşları” kompozisiyaları daxil olur.

Tiflisdə V.Mustafazadə peşəkar musiqinin qiymətini bilən istedadlı musiqiçi Tomaz Kuraşvili ilə dostlaşır və onunla əməkdaşlıq edir. Onlar birlikdə yeni layihələr yaradır, caz festivallarında və konsertlərdə müvəffəqiyyətlə çıxış edirlər. Belə festivallardan biri də Tallində keçirilən Ümümdünya Caz Musiqisi Festivalı oldu. Bu festivalda V.Mustafazadə bir neçə kompozisiyanı böyük məharətlə ifa edərək tamaşaçıların və festival iştirakçılarının hərarətli alqışları ilə qarşılanır.

Nüfuzlu münsiflər heyəti və tənqidçilər onu yüksək qiymətləndirir. Amerikalı tənqidçi Uills Kanover Vaqif Mustafazadə haqqında fikrini bu sözlərlə ifadə etmişdi: “Vaqif Mustafazadə çox yüksək səviyyəli pianoçudur, dünya caz musiqisində onun səviyyəsində ifaçılar tapmaq çətindir. O, ifasını dinlədiyim ən lirik pianoçudur”.

Beləliklə, Vaqif Mustafazadə “Tallin-66” Ümumittifaq caz festivalının laureatı olur. Bu, onun sonrakı uğurlarına yol açır.

1968-ci ildə Azərbaycanın Mədəniyyət Naziri, görkəmli bəstəkar Rauf Hacıyev Gürcüstana səfəri zamanı Tbilisidə V.Mustafazadənin çıxışını dinləyir və ona Bakıya qayıtmağı tövsiyə edir. Həmin vaxtdan V.Mustafazadənin yaradıcılığının üçüncü dövrü – Bakı dövrü başlanır. Əslində, onun doğulub-böyüdüüyü doğma Bakı şəhərinə püxtələşmiş bəstəkar və pianoçu kimi qayıdışı Azərbaycan musiqi həyatı üçün əlamətdar olur.

1969-cu ildə onun Bakı caz festivalında çıxışı çox uğurlu olur. Bu festivalda Vaqif Mustafazadə “76” kompozisiyası ilə çıxış etdi. Onun ifası yekdilliklə birinci mükafata layiq görüldü. Onu sürəkli alqışlarla səhnədən buraxmaq istəməyən tamaşaçılar Vaqifi yeni simada özləri üçün kəşf etdilər.

Müsaibələrinin birində V.Mustafazadə “76” kompozisiyasını caz-muğam üslubunun başlanğıcı kimi səciyyələndirmişdir: “Bakıda “Caz-69” festivalında “76”-ni çalırdım. Onda özüm də gözləmədən qəfil “Bayatı-Şiraz”a keçdim. Sonuncu akkordu götürdüm. Və birdən çatdı: bax budur! Budur mənimki! Budur ax-tardığım”. Kompozisiyanın adının mənası “76” – mövzunun həcmi (xanə sayı) ilə bağlı idi və bu mövzunun improvizasiyası Vaqifin daxili dünyasının emosional zənginliyini təcəssüm etdirirdi.

1969-1970-ci illərdə V.Mustafazadə Azərbaycan Dövlət Estrada Orkestrində pianoçu kimi çalışır. Orkestrin repertuarının əsasını Azərbaycan bəstəkarlarının mahnıları və instrumental estrada pyesləri təşkil edirdi. Bütün bu repertuarı mənimsəməsi onun yaradıcılıq axtarışları üçün əhəmiyyətli olur.

O, 1970-ci ildə “Leyli” adlı ilk qadın vokal kvarteti yaradır. Bu ansambl Azərbaycanın musiqi həyatına rəngarənglik gətirməklə, bakılı musiqisevərlərin böyük rəğbətini qazanır. Bir il sonra – 1971-ci ildə bəzi səbəblərə görə “Leyli” vokal qrupunun tərkibi və adı dəyişdirilərək, “Sevil” adlandırılır. Bu qrup da tamaşaçılara yüksək zövq aşılayır.

1977-ci ildə V.Mustafazadə “Muğam” instrumental caz qrupunu yaratdı. Ansamblın belə adlanması heç də təsadüfi deyildi. Vaqif caz və muğamın incə sintezini - ilk baxışda bir-birinə tam əks olan Şərq və Qərb dünyasını birləşdirən musiqini çoxsaylı sənətsevərlərin yaddaşında əbədi həkk etdi. Kollektivdə işləyən peşəkar musiqiçilər ondan çox şey öyrənirdilər. Bu, sözün həqiqi mənasında yüksək musiqi məktəbi və öz üzərində daimi iş illəri idi.

Bu dövrdə müxtəlif mahnı və melodiyaların caz üslubunda işlənmələri və videokliplərin təşkili üzərində işləyən Vaqif Mustafazadə özünü həm də bacarıqlı, öz işini gözəl bilən və düzgün yol göstərən musiqi rəhbəri olmasını sübut etdi. O, öz kompozisiyalarında tez-tez dünya və Azərbaycan klassiklərinin yaradıcılığına müraciət edir və onlardan bəhrələnirdi.

Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə hədsiz rəğbət bəsləyən Vaqif Mustafazadə Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi kimi

peşəkar bəstəkarların yaradıcılığına böyük hörmətlə yanaşır. Xüsusən, ona dəstək verən, heç vaxt öz koməyini əsirgəməyən bəstəkar Tofiq Quliyevin, eləcə də Rauf Hacıyevin respublikada caz musiqisinin yayılması sahəsində misilsiz fəaliyyətini çox qiymətləndirirdi.

Öz müasiri olan sənət dostu, məşhur caz pianoçu və bəstəkar Rafiq Babayevlə Vaqif Mustafazadəni – hər ikisinin caz musiqisinə vurğunluğu birləşdirirdi, onlar konsertlərdə tez-tez birlikdə çıxış edir, caz festivallarına birlikdə gedirdilər.

1970-ci illərdə V.Mustafazadə yeni layihələr hazırlayıb, qastrol səfərlərində olur və bir sıra mötəbər beynəlxalq caz festivallarında böyük uğur qazanır. Bütün bunlar onun yaradıcılığını yeni kompozisiyalarla, yeni disklərin nəşri ilə zənginləşdirir.

Bu illərdə V.Mustafazadə “Sevil” vokal-instrumental ansamblı ilə, daha sonra “Muğam” instrumental caz ansamblı ilə respublikamızın şəhərlərində və keçmiş sovet məkanında konsert qastrollarına çıxmaqla, öz pərəstişkarlarının sayını artırır.

1970-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının zalındakı konserti onun yaradıcılıq yolunda əhəmiyyətli addım olub, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbindəki yerinin müəyyənləşməsinə təkan verdi. Dahi bəstəkarımız Qara Qarayev konsertin əvvəlində giriş sözündə dünya caz sənətinin tarixinə nəzər salaraq, Azərbaycan cazının inkişaf səhifələrini vərəqləmiş və bu tarixi dövərdə Vaqif Mustafazadənin yaradıcı ifadəliliğini qiymətləndirdi və bu da musiqi həyatında diqqətəlayiq hadisələrdən biri oldu.

1974-cü ildə isə Polşa səfəri xüsusilə əlamətdar olur. Burada dünyanın nüfuzlu səhnələrində, Avropanın tanınmış musiqiçiləri qarşısında çıxışları böyük ruh yüksəkliyi ilə keçir.

Bu sırada Caz Festivallarını da xüsusi qeyd etmək lazımdır. 1977-ci ildə Vaqif Mustafazadə Rusiyanın Donetsk şəhərində keçirilən Ümumittifaq Caz Festivalında qələbə qazandı, yeni solo diski buraxıldı.

Gürcüstanda keçirilən “Tbilisi 78” Ümumittifaq Caz Festivalında Vaqif kiçik qızı Əzizə ilə birlikdə çıxış edirdi. Bu festivalda Vaqifin laureat adına layiq görülməsi, səkkiz yaşlı Əzizəyə

isə festivalın xüsusi mükafatının verilməsi musiqi həyatında əlamətdar hadisə oldu.



Vaqif Mustafazadə qızı Əzizə Mustafazadəylə

Bu festivaldan sonra “Muğam” ansamblı ilə yeni diskin yazılması cazsevənlərə töhfə oldu.

1978-ci ildə VI Moskva Caz Festivalında “Muğam” ansamblı ilə çıxışı V.Mustafazadənin yeni qələbəsi oldu və növbəti vəlin yazılması ilə yadda qaldı.

1979-cu ildə Monakkoda keçirilən bəstəkarların VIII Beynəlxalq caz müsabiqəsində Vaqif Mustafazadə Birinci mükafatı qazandı. Bu, onun yaradıcılığının zirvəsi oldu.

Monakkodakı festival qeyri-adi şərtlərlə keçirilirdi. Bu festivalın şərtlərinə görə əsərin müəllifi, ifaçısı və ölkəsi gizli saxlanılmalı idi. Festival başa çatdıqdan sonra münsiflər heyəti tərəfindən qalibin adı açıqlandı.

Vaqifin Monakoda keçirilən Ümumdünya caz musiqi müsabiqəsinə göndərdiyi “Əzizəni gözləyərkən” adlı kompozisiya, müəllifinin bütün dünya musiqiçiləri ilə rəqabət apara biləcəyini sübut etdi. Vaqif Mustafazadənin kompozisiyası müsabiqədə birinci yer tutmaqla, o özü dünyamiqyaslı musiqiçilər arasında ən yaxşı ifaçı adına layiq görüldü. Müsabiqədə qalib gəldiyinə görə ona hədiyyə kimi, sülh və həyat eşqinin rəmzi, sırf musiqi rəmzi olan “Ağ royal” verilmişdi.

1978-ci ilin baharında Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının səhnəsində öz “Muğam” qrupu ilə birgə milli cazın inkişafından ötrü verdiyi üç tarixi konsert V.Mustafazadənin yaradıcılığında mühüm əhəmiyyətə malik oldu. Bu konsertlər Vaqifin özünün eksperiment və uğurunu göstərməklə, həm də milli ənənədə mövcud olan özəl məqamları önə çəkdi və sonrakı axtarışların, tapıntıların əsas istiqamətini müəyyənləşdirib, Azərbaycan cazının əsl caz-muğam simasının aşkarlanmasına yardımçı oldular.

1978-ci ilin konsertləri çoxillik axtarışların həm tarixi yekunu, həm də milli cazın yeni dönəminin tarixi başlanğıcı oldu. Konsertlərdə bir caz əlvanlığı – svinq və bopdan caz-roka qədər, Corc Gerşvinin, Dyuk Elliqtonun, Telonius Monk və Bill Evansın mövzularından ta folklor mahnılarına, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinə qədər vardı, eyni zamanda, onun başlıca nəticəsi caz, muğam və milli ənənə anlayışlarının faktiki surətdə sinonimlər kimi təsdiqlənməsi oldu.

1979-cu ildə V.Mustafazadə son dəfə səhnəyə çıxır. Daşkənd gastrollarında konsert zamanı onun səhhəti kəskin pisləşir və o, yaradıcılığının çiçəkləndiyi bir dövrdə dünyasını dəyişir.

Vaqif Mustafazadə 1979-cu ildə Azərbaycanın Əməkdar artisti fəxri adı ilə təltif olunmuşdur. Ölümündən sonra isə, 1982-ci ildə o, Azərbaycan Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür.

V.Mustafazadə bir çox caz kompozisiyalarının müəllifidir. Onun “Əzizə”, “Qafqaz”, “Baharda”, “Mart ayı”, “Ritm”, “Sevil”, “Muğam”, “Əzizənin intizarında”, “Tənha”, “Kədərliyəm”, “Xəzər dənizi” və bir sıra başqa kompozisiyaları çox məşhurdur.

Rauf Fərhadov Vaqif Mustafazadənin “Mart ayı” pyesini belə səciyyələndirir: “Vaqifin məşhur pyeslərindən biri “Mart ayı” adlanır. Heç də əbəs yerə deyil. Çünki, martda Vaqif doğulub. Çünki mart işıqlı Novruz səhərlərinin ayıdır. “Mart ayı” yumşaq, zərif, həqiqətən bahar pyesidir.”¹

¹ Fərhadov R. Vaqif Mustafazadə: Əfsanəsi, tarixi, həyatı, yaradıcılığı. – Bakı: Heydər Əliyev fondunun nəşri, 2012, s. 3-9

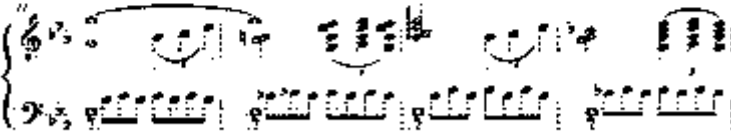
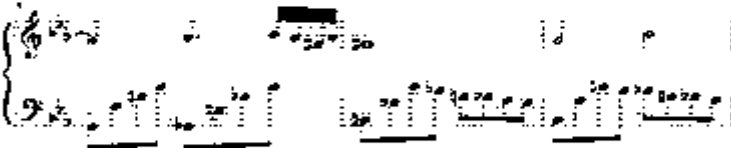
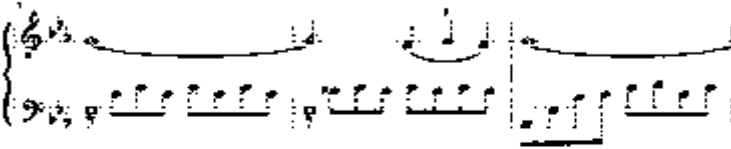
MART AYI

Vaqif Mustafazadə, 1999

Uzunsovruqlu rəqəsrəf (c. bənzərliki bədahiyyəti c. d. tənqidi), rəqəsrəf.

Qeydlər - 1999

Piano



Vaqif Mustafazadə, həmçinin, çoxsaylı və bir-birindən maraqlı caz kompozisiyalarının, Fortepiano ilə simfonik orkestr üçün konsertin, “Muğam” simfoniyasının (tamamlanmamışdır) müəllifi olaraq zəngin bir irs qoyub getmişdir.

V.Mustafazadə milli musiqimizə muğamla cazın üzvi qovuşmasından yaranan tamamilə yeni bir üslub gətirmiş bəstəkar və pianoçu kimi daxil olmuşdur. O, cazı və muğamı dərinlən birlərək, onları çox böyük zövqlə və peşəkarlıqla qovuşdurmağa nail olmuşdur.

V.Mustafazadə üçün “cazla muğam arasında heç bir ziddiyət yoxdu: onun şəxsiyyəti cazla muğam önündə ikiləşmirdi. Vaqif üçün heç bir dilemma mövcud deyildi ki, musiqi dünyasında hansının ardınca düşüb gedəcək – muğamın, yoxsa cazın. Caz və muğam arxitektionika şedevri idi və onun gözəlliyi forma möhtəşəmliyini, forma vəhdətini, forma mükəmməlliyini eyniləşdirirdi: bu formadan əgər bir qırıq qopsaydı, bütün harmoniyanın məhvinə gətirib çıxaracaqdı. Caz və muğamın burulub-burulub bir hörükdə bir-birinə calanması Vaqifdə şübhə və ikimənalılıq oymamışdı. Caz-muğam üslubu hələ həyata vəsiqə qazanmamışdan, daha doğrusu, yaşamaq hüququ qazanmamışdan, caz mədəniyyətinin özünəməxsus hadisəsinə çevrilməmişdən çox-çox əvvəl də Vaqifə məlum idi ki, bu, elə belə də olmalıdır”¹.

V.Mustafazadənin caz kompozisiyaları muğamdan, xalq musiqimizin zənginliyindən bəhrələndiyinə görə caz aləmində tamamilə yeni, orijinal üslub nümayiş etdirirdi. O, həmçinin Azərbaycan muğamlarını, xalq mahnı və rəqslərini özünəməxsus, bənzərsiz üslubda işləmişdir. V.Mustafazadə həmçinin, bir çox bəstəkarlarımızın – Səid Rüstəmov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Quliyev və başqalarının musiqisi əsasında caz üslubunda gözəl kompozisiyalar yaratmışdır.

Dünyanın bir çox məşhur musiqiçiləri Vaqif Mustafazadə haqqında öz fikirlərini bildirmişlər. Bi Bi Kinq (ABŞ): “Cənab Mustafazadə... məni “Blyuz dahisi” adlandırırlar. Amma istədim bizim musiqini Siz çaldığınız kimi çalım”. Yan Yohanson (İsveç): “Onun musiqisi olduqca müasirdir və eyni zamanda bu musiqidən ətrafa şairlərin bir çox nəsiləri tərəfindən vəsf olunmuş qədim Qafqaz melodiyaları üçün səciyyəvi sehr, əfsun yayılır. Bu musiqi Şəhrizadın sanki 1002-ci nağılıdır”. Bu sözlər Vaqif Mustafazadənin sənətinin dünya səviyyəsində necə qiymətləndirildiyini əyani göstərir.

Vaqif Mustafazadənin adı Azərbaycan musiqi tarixinə əbədi həkk olunmuşdur. Onun adı xalqımız və dövlətimiz tərəfindən

¹ Fərhadov R. Vaqif Mustafazadə: Əfsanəsi, tarixi, həyatı, yaradıcılığı. – Bakı: Heydər Əliyev fondunun nəşri, 2012, s. 3-55

əbədiləşdirilmişdir. Bakıdakı 2 sayılı Uşaq İncəsənət Məktəbi Vaqif Mustafazadənin adını daşıyır. Bakıda, İçərişəhərdə onun yaşadığı ev muzeyə çevrilərək, fəaliyyət göstərir. Vaqif Mustafazadə adına Mədəniyyət Fondu təsis edilmişdir. Muzey və Fond milli caz həyatının ayrılmaz bir hissəsinə, müasir Azərbaycan cazı tarixində Vaqif Mustafazadə irsinin qoruyucusuna çevrilmişdir.

IV fəsil

Müstəqillik dövründə Azərbaycan caz sənətinin inkişaf mərhələləri

20-ci yüzilliyin son rübündə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin uzunmüddətli və mürəkkəb inkişaf prosesinə qovuşması dövrü səciyyələndirən bir sıra siyasi-iqtisadi, sosial çevrilişlərin, bundan irəli gələn mədəni-sosial irəliləyişlərin nəticəsi idi. Azərbaycanda bu müasir mərhələyədək formalaşmış caz musiqi sənəti də mühüm dəyişikliklərə böyük ehtiyacı olan bir sahə kimi öz çətinliklərini yaşamağa başlamışdı.

1985-1990-cı illərin caz mədəniyyəti – keçən əsrin sovet dönəmində formalaşmış bir sıra ənənələrə yekun vuraraq, bir sıra yeni ifaçı qüvvələrin böyük səyli yaradıcı axtarışlarına təkan vermişdi. Cazmen, bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Rafiq Babayevin yaratdığı və rəhbərlik etdiyi heyətlər – Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Estrada-simfonik orkestri və orkestr nəzdində instrumental ansambl (1983), “Cəngi” qrupu (1984) və bu heyətlərdə toplaşmış bir sıra yetkin və gənc ifaçılar nəslə sovet məkanında baş tutan bir sıra müsabiqə və festivallarda caz ifaçılıq sənətini, solo və ansambl ifanı, caz vokal ifaçılığı layiqincə təmsil edirdilər. R.Babayevin heyətləri zəminində yetkinləşmiş bəstəkar və aranjimançı Cəmil Əmirov maraqlı etno-caz dəst-xəttə malik ifaçı kimi öz kompozisiyaları ilə seçilirdi. Əzizə Mustafazadə caz pianoçusu və vokalçısı kimi səhnədə öndər sıralarda duran gənc ifaçı kimi tanınır. 1988-1989-cu illərdə Tbilisidə keçirilən Beynəlxalq Caz Festivalında, həmin illərdə “Qaya” gənc vokalçılar qrupunun (T.Mirzəyevin rəhbərliyi ilə keçmiş “Qaya” heyətinin davamı) ümumdünya caz turnesində iştirakı əlamətdardır. 1987-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tələbəsi Əminə Fiqarova öz kompozisiyasına görə SSRİ üzrə bəstəkarlar müsabiqəsinin I mükafatına layiq görülmüşdü.

Ənənəvi cazın fərqli üslublarını müasir meynstrim cazın yazı üsulları və mürəkkəb caz heyətlərində davam etdirən azərbaycanlı pianoçu, öz fəaliyyətini Rusiyada davam etdirən Vaqif Sadiqovun yaradıcılığı postsovet məkana yaxınlaşan bir sıra xüsusiyyətləri əks etdirirdi. Onun Gennadiy Qolşteynin kvarteti və Konstantin Nosovun kvinteti ilə bəhəm yazılmış “Время пришло” (“Vaxt gəldi”) adlı albomu (1988), 1990-cı illərdə basçı Anton Revnyuk və zərbçi Aleksandr Maşin ilə yaratdığı Caz-Triosunun kompozisiyaları müasir meynstrim cazının çoxçalarlı ovqatı ilə səciyələndir.

1987-89-cu illər gənc ifaçı və aranjiimançılığın başçılığı ilə yaradılan bir sıra – pop-caz, soul-caz, etno-caz heyətlərin fəaliyyəti ilə səciyələndirirdi. Caz-vokal ifaçıları bir heyətə toplamış “Qaya” gənclər qrupunda Əzizə Mustafazadə, Fuad Bıqbayev, Sevil Hacıyeva, Abbas Əhməd və başqaları çalışırdı; gənc pianoçu və bəstəkar Vaqif Gərayzadənin rəhbərliyi ilə “Aypara” qrupu fəaliyyət göstərərək 1985-90 illərdə Qazaxıstanda keçirilən “Aziya dausi” estrada müsabiqəsinin qalibi seçilmişdi; pianoçu və aranjiimançı Rəşad Haşimov isə bilavasitə Rafiq Babayevdən sənət xeyir-duası və dəyərli məsləhətlər alıb hal-hazırədək populyar “Rast” pop-caz qrupunu yaratmışdı.

Bütün bunlarla bərabər, ölkəmizin ümummədəni həyatına, o cümlədən caz musiqisinin inkişafına köklü zərbə vuran 1987-1995 ci illər də öz təsirini büruzə verdi. SSRİ-nin süqutuna az qalmış zaman kəsiyində respublikalarda baş verən sosial-iqtisadi dəyişikliklər fonunda Azərbaycan da müəyyən mədəni dəyişikliklərə məruz qaldı. Gənc və yaşlı nəsil ifaçıların təhsil və yaşayış məqsədilə digər ölkələrə köçməsilə caz və estrada heyətlərində müəyyən keyfiyyət dəyişmələri özünü büruzə verirdi. 1990-cı illərdə gənc pianoçulardan Əzizə Mustafazadə, Əminə Fiqarova, Rövşən Rzayev kimi ifaçıların təhsil və fəaliyyət məqsədilə xarici ölkələrə dəvət alaraq köçməsi bu kimi faktlardan idi.

1980-ci illər sovet məkanında caz ifaçılığının müəyyən ortaq inkişaf nöqtələrini təyin edərək, bu prosesə yekun vurmuşdu. Oniliiyin caz sənəti caz-rok üslubuna meyil edən heyətlər, etno-caz təmayülünə, müxtəlif etno-caz, fujn üslubunda yaradan heyətlərin

ortaya çıxması ilə əlamətdar idi. Rövşən Rzayevin Caz-kvarteti, Vaqif Gərayzadənin Etno-caz ansamblı (“Oriental” albomuna istinadən) etno, soul, fujn cərəyanlarından mənimsənilən bir-sıra elementlərlə instrumental caz sahəsinə yeni nəfəs gətirmişdi.

1994-cü il – Azərbaycan caz tarixinə böyük faciəvi bir itki ilə nəticələnən qara səhifəni həkk etdi – Bakı metropolitenində 20 yanvar tarixində düşmən terroristlərin törətdiyi terrakt nəticəsində hadisənin qurbanları sırasına SSRİ-nin Xalq artisti, bəstəkar, pianoçu və bəndlilər Rafiq Babayevin adı da yazıldı. Bu tarix caz ifaçılığımızda mühüm bir boşluğu yaratmış, caz sənətimizi, yenicə yaradıcılıq yoluna başlayan heyətləri sənət ustası şəxsiyyətindən məhrum etmişdi. Həmin bu tarix və hadisə Azərbaycan caz mədəniyyətinin inkişaf prosesində sovet və postsovet məkanı keyfiyyətlərini təyin edən başlıca amillərdən biri rolunu oynayır.

RAFIQ BABAYEV

(1936-1994)



Azərbaycan musiqi mədəniyyətində iz salmış parlaq simalardan biri Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, bəstəkar və caz pianoçusu Rafiq Babayevdir.

Rafiq Fərzi oğlu Babayev 1936-cı il martın 31-də Bakı şəhərində anadan olmuşdur. R.Babayevin uşaqlıq illəri ağır repressiya və müharibə dövrünə təsadüf etmişdir. Onun atası Fərzi Babayev partiya orqanlarında işləyirdi və 1937-ci ildə Xalq Daxili

İşlər Komissarlığı tərəfindən həbsxanaya və güllələnmə cəzasına məhkum edilmişdi. Lakin 1956-cı ildə o, bəraət qazanaraq azadlığa buraxılmışdı. Rafiqın anası Şahbəyim xanım 6 övladını hədsiz çətin şəraitdə tərbiyə etmişdi. Rafiq və bacı-qardaşları - mükəmməl təhsil almış və peşəkar musiqiçi kimi tanınmışdılar.

Rafiq Babayev 1943-cü ildə 160 nömrəli məktəbə daxil olur. O, həmin illərdə musiqi ilə ciddi maraqlanır, xüsusilə fortepiano-da caz ifaçılığına meyil edirdi. Rafiq məktəbdə oxuduğu illərdə öz musiqi həvəskarları olan dostları ilə ilk caz kvartetini yaradır. Lakin az sonra məktəbin rəhbərliyi şagirdlərin fikrinin dərsdən yayınması bəhanəsi ilə bu qrupu ləğv edirlər. Bunun səbəblərindən biri də ansamblın nəfəs alətləri ifaçısı Oyrat Rüstəmzadənin məktəbə portfel əvəzinə saksofon gətirməsi ilə bağlı olmuşdur. Buna baxmayaraq, musiqi ilə peşəkarcasına məşğul olmaq, müxtəlif ansamblar yaratmaq həvəsi R.Babayevin qəlbində dərin iz salır və fəaliyyətini bu istiqamətə yönəldir.

R.Babayevin caz musiqisinə marağı təsadüfi olmamışdır. 1940-50-ci illərdə Azərbaycanda caz-estrada musiqisinin yaranması və formalaşması dövrü idi. 1940-cı ildə bəstəkarlar Tofiq Quliyev və Niyazinin rəhbərliyi ilə ilk Azərbaycan caz orkestri yaranmış və geniş dinləyici kütləsinin rəğbətini qazanmışdı. Bu ansamblın açıq konsertlərdə və radioda çıxışları, ifa etdiyi musiqi nömrələri dillər əzbərinə çevrilir, xüsusilə gənclər arasında pərəstişkarlarını tapırdı.

R.Babayev 1950-ci ildə 160 sayılı məktəbi bitərək, Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin (indiki Bakı Musiqi Kolleci) fortepiano sinfinə daxil olur, R.S.Levinanın sinfində təhsil alır. Bu məktəbdə o, klassik piano ifaçılığının qanun-qaydalarına yiyələnməklə yanaşı, musiqi ədəbiyyatını və nəzəriyyəsinə mənimsəyir ki, bu da onun peşəkarlığının bünövrəsinə çevrilir. Təhsil illərində R.Babayev Xalq Çalğı Alətləri Ansamblının musiqi rəhbəri vəzifəsində işləyir. Belə bir təcrübə onun ifaçı kimi yetişməsinə və dünyagörüşünün genişlənməsinə çox kömək edir, gələcəkdə bəstəkarlıq sahəsində axtarışlarına zəmin yaradır. Həmin illərdə o, caz musiqisi ilə də maraqlanır və improvizasiya ustalığını təkmilləşdirirdi.

1954-cü ildə R.Babayev A.Zeynallı adına musiqi məktəbini bitirir. Buraxılış imtahanında onun ifa etdiyi proqrama klassik əsərlərlə yanaşı, amerikalı caz pianoçusu Bill Evansın kompozisiyası da daxil edilmişdi. İmtahan komissiyasının sədri Fikrət Əmirov onun bu ifasını bəyənmiş və ona bu istiqaməti davam etdirməyi tövsiyə etmişdi.

1955-ci ildə R.Babayev Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) fortepiano sinfinə daxil olur. Təhsil illəri onun yaradıcılığı üçün səmərəli olur. O, Konservatoriyada oxumaqla yanaşı, şəhərin müxtəlif klublarında caz proqramı ilə çıxış edir və bu da onun peşəkarlığının artmasına kömək edirdi. Eyni zamanda, o, Konservatoriyanın ictimai həyatında da yaxından iştirak edirdi, onun caz ifaçısı kimi çıxışları dərin maraqla qarşılanırdı. Məsələn, 1956-cı ildə Yeni il şənliyi zamanı Konservatoriyanın səhnəsində ilk dəfə olaraq, Rafiq Babayevin iki royal üçün caz kompozisiyası müəllifin və tələbə yoldaşı Rafiq Quliyevin birgə ifasında səslənir.

1957-ci ildə Rafiq Babayev Moskvada Gənclərin və Tələbələrin VI Ümumdünya Festivalında caz pianoçusu kimi ilk dəfə Bakını təmsil edir.

R.Babayev 1959-cu ildə isə Konservatoriyada buraxılış imtahanında növbəti böyük uğur qazanır: Listin Birinci konsertini ifa edərkən heç kəsin gözləmədiyi halda kadensiyaya öz improvizasiyasını əlavə edir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirdikdən sonra Rafiq Babayev özünü bütünlüklə caz musiqisinə həsr edir. Bu illərdə yaratdığı və musiqi rəhbəri olduğu instrumental caz qrupu ilə keçmiş sovet məkanında uzunmüddətli qastrol səfərlərində olur. 1960-cı ildə o, həmin qrupla fransız şansonyesi Jak Duvalyan ilə birlikdə İttifaq üzrə üç həftəlik qastrol səfərinə çıxır.

R.Babayevin həyatında daha bir əlamətdar hadisə 1962-ci ildə baş verir. O, Tallində caz harmoniyası üzrə Sovet İttifaqında ilk dərsləyin müəllifi Uno Naysoo ilə tanış olur. Naysoo özünün caz partiturasını Rafiqə bağışlayır.

R.Babayev pianoçu kimi çox tanınaraq, Azərbaycan bəstəkarları ilə də yaradıcılıq ünsiyyətində olub, onların əsərlərini ifa edir.

di. Belə müəlliflərdən biri Xəyyam Mirzəzadə idi ki, “Oçerklər-63” əsərinin ilk ifasını caz pianoçusu kimi məhz Rafiq Babayevə etibar etmişdi. 1963-cü ildə dirijor Leo Mortsqinzburqun idarə etdiyi simfonik orkestrlə birlikdə Rafiq Babayev Xəyyam Mirzəzadənin “Oçerklər-63” əsərini ilk dəfə ifa etmişdir. Əsərin müasir musiqi dilinin spesifikasından irəli gələrək, pianoçu bəstəkarın yaradıcılıq fikrinin dərin çalarlarla təfsirinə nail olmuşdur.

R.Babayev sonralar da müxtəlif bəstəkarların əsərlərinə müraciət etmişdir. Ümumitifaq “Melodiya” firmasında Gerşvinin, Bonfun, Heqartın, Ellinqtonun əsərləri mövzusunda caz kompozisiyalarını yazdırmışdır (1966).

R.Babayevin Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına müraciət etməsi də əlamətdar olmuşdur. Onun Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasının mövzuları əsasında Fantaziyası olduqca məşhurlaşmış və audio-video yazılarda qorunub saxlanmışdır. Bundan əlavə, o, Rauf Hacıyevin “Mənim məhəbbətim Kuba”, “Dördüncü fəqərə” operettaları mövzusunda improvizasiyalarını da qrammofon valına yazdırmışdır (1970).

R.Babayevin yaradıcılıq fəaliyyətinin müəyyən bir dövrü Mahaçqala şəhərində keçmişdir. Belə ki, 1965-ci ildə Rafiq Babayevin rəhbərlik etdiyi instrumental caz kvarteti o dövrdə fəaliyyətdə olan Teymur Mirzəyevin “Bakı” vokal kvinteti ilə birləşir, bunun nəticəsində “Qaya” caz vokal instrumental ansamblı yaranır ki, bu kollektivin musiqi rəhbəri Rafiq Babayev təyin edilir.

R.Babayev bu kollektivlə bərabər Mahaçqalada bəstəkar Murad Kəjlayevlə birgə işləyir. Burada “Qaya” adı dəyişilərək, müvəqqəti olaraq “Qunib” adlanır.

Bu zaman R.Babayevin kino sahəsində – bəstəkar, ifaçı, dirijor, musiqi rəhbəri kimi çoxcəhətli fəaliyyəti başlayır. R.Babayevin kinoda ilk işi Odessa kinostudiyasının istehsal etdiyi “Əcnəbi qız” kinofilmində olur, o, bu filmə həm musiqi yazır, həm də “Qunib” kollektivi ilə birlikdə çəkilir. Bundan sonra hələ neçə-neçə filmlər onun yaradıcılığında yer alır.

1960-cı illərin sonu R.Babayevin caz festivallarda uğurları ilə yadda qalır. 1966-cı ildə Rafiq Babayevin kvarteti (Y.Sərdarov, A.Xocabağirov, A.Dadaşov) Tallin Caz Festivalının laureatı

olur. 1967-ci ildə bəstəkar Rafiq Babayevin “Bayatı-kürd” məqamında kompozisiyasının ifasına görə kvartet “ən yaxşı kompozisiya” nominasiyasında ikinci dəfə Tallin Caz Festivalının laureatı olur. U.Kannover başda olmaqla aparıcı musiqi tənqidçiləri bu kompozisiyanı muğam əsasında yaradılmış ilk caz əsəri hesab edir. Kvartetin festivalda çıxışı “Melodiya” firması tərəfindən qrammofon valına yazılır.

R.Babayevin rəhbərliyi ilə instrumental caz ansamblı respublikanın musiqi həyatında özünəməxsus yer tutaraq, ifaçılıq tərzini ilə diqqəti cəlb etmiş, xarici ölkələrdə də müvəffəqiyyətlə çıxış etmişdir. Müxtəlif illərdə bu kollektivin heyətində Gennadi Stepanişev (fleyta, saksofon), Rauf Sultanov (bas-gitara), Ələsgər Abbasov (gitara), Səyavuş Kərimi (ud, klavişli alətlər), Cəmil Əmirov (klavişli alətlər), Tofiq Cabbarov (zərb alətləri), Firuz İsmayılov (sintezator), Ramin Sultanov (zərb alətləri), Emil Həsənov (bas-gitara), Vaqif Əliyev (zərb alətləri) və başqa peşəkar musiqiçilər fəaliyyət göstərmişlər. Bu kollektivin Azərbaycanda caz mühitinin inkişafında mühüm rolu olmuşdur.

1967-ci ildə Rafiq Babayevin görkəmli müğənni Rəşid Behbudovla tanışlığı onun həyatında yeni bir mərhələ olur. R.Behbudov yaratdığı Mahnı Teatrına R.Babayevi musiqi rəhbəri vəzifəsinə dəvət edir. R.Babayev R.Behbudovla birgə teatrlaşdırılmış böyük konsert proqramı hazırlamağa başlayır və bu tamaşanın səhnəyə qoyulması üçün çox böyük işlər görür.

Mahnı Teatrı – Rəşid Behbudov tərəfindən düşünülmüş və həyata keçirilmiş böyük bir layihə idi. R.Behbudov özü bu layihə ilə əlaqədar yazırdı: “İstəyirdim bu, elə bir kollektiv olsun ki, həm xalq musiqimiz, muğamlarımız, həm qədim rəqslərimiz, müasir xoreoqrafiya nömrələri, həm bəstəkarlarımızın yazdığı instrumental, vokal əsərləri, həm xalq mahnılarımız, estrada, caz nömrələri, milli musiqi alətlərimiz, xalq yumoru eyni zamanda bir konsertdə cəmləşsin... Yəni tamaşaçı bir neçə saat ərzində kollektivin verdiyi konsert zamanı Azərbaycan mədəniyyəti ilə yaxından tanış olsun”¹.

¹ Əliyeva F.Ş. Rəşid Behbudovun Mahnı Teatrı // Azərbaycan-İrs. – 2001, № 8, s. 96

Mahiyyətinə və quruluşuna görə nadir bir kollektiv olan Mahnı Teatrının açılışı Azərbaycan mədəniyyəti tarixində əlamətdar hadisəyə çevrildi. Mahnı Teatrının ilk proqramı “Səni tərənnüm edirəm, doğma Azərbaycan!” adlanırdı və bu da onun əsas ideyası və məzmunu ilə bağlı idi, belə ki, bütün proqram Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təbliğinə həsr olunmuşdu. Bu, musiqi, teatr, estrada, xoreoqrafiya, kino, bədii fotoqrafiya kimi incəsənətin bir çox növlərini özündə birləşdirən möhtəşəm bir tamaşa idi. Ekrandakı fotoşəkillər, kinokadrlar, xüsusi səhnə və geyim dizaynı, işıq effektləri vasitəsilə ifa olunan mahnı kiçik bir səhnəciyə çevrilirdi.

Rəşid Behbudovun yaradıcılıq təxəyyülünün məhsulu olan Mahnı Teatrının tamaşalarında da musiqi, poeziya, xoreoqrafiya, teatr sənəti üzvi surətdə qovuşaraq, vəhdət əmələ gətirir. Burada hər bir sözün, hər bir hərəkətin, hər bir detalın müəyyən rakursdan mənalandırılması mühüm bədii əhəmiyyətə malikdir. Şifahi ənənəli xalq sənətinin incəliklərini, çağdaş musiqi və teatr sənətinin təmayüllərini dərindən mənimsəyən Rəşid Behbudov özəl xüsusiyyətlərə malik müasir musiqili teatr növü yaratmağa nail olmuşdur.

Mahnı Teatrının baş qəhrəmanı da Rəşid Behbudov özü idi. O, hər şeydən əvvəl, müğənni və aktyor kimi öz sənətkarlığını nümayiş etdirirdi. Bundan əlavə isə, o, həm də bir rejissor kimi çıxış edərək, tamaşanın quruluşunu, onun mərhələlərini ardıcılıqla tənzimləyirdi. Tamaşanın hazırlanması prosesində onun bütün yaradıcılıq fantaziyası, zövqü, biliyi, bacarığı üzə çıxırdı. O, sözün əsl mənasında, öz kollektivi ilə bərabər mahnı tamaşası yaratmağa nail olurdu. Təsadüfi deyildi ki, mətbuat səhifələrində çıxan rəylərdə deyilirdi ki, “bu teatrda hər bir mahnı öz mövzusu, qəhrəmanları və inkişaf xətti olan “mikrotamaşadır”¹.

R.Behbudov öz ətrafına əsl peşəkarlardan ibarət böyük bir kollektiv toplamışdı. Burada vokal, instrumental və xoreoqrafik qrup təmsil olunmuşdu, müxtəlif amplualı müğənnilər, ənənəvi

¹ Эфендиева И.М. Гордость азербайджанского народа. // В сб. “Гордость азербайджанского народа”. – Б.: Шаг-Гарб, 1996, s. 21

estrada və milli musiqi alətləri ifaçıları, rəqqaslar fəaliyyət göstərirdi.

Xüsusilə kollektivin musiqi rəhbəri, pianoçu və bəstəkar Rafiq Babayevin rolu böyük idi. Onun yaratdığı və səsləndirdiyi musiqi öz virtuoz estrada, caz üslubu ilə yanaşı, dərin milli xüsusiyyətləri ilə fərqlənirdi. Ümumiyyətlə, Mahnı Teatrının tamaşalarının tərtibatı da bu ruhda olub, milliliyi və müasirliyi ilə, parlaq teatrallığı ilə yadda qalırdı.

Mahnı Teatrında Rəşid Behbudovla çiyin-çiyinə çalışan sənətkarları da qeyd etmək vacibdir. Rejissor Ə.Behbudov, rəsamlar T.Salahov, P.Kirillov, baletmeysterlər R.Axundova, M.Məmmədov, N.Nəzirova. Mahnı Teatrının xarici konsertlərində çıxış etmək üçün görkəmli xalq çalğı alətləri ifaçıları - Ramiz Quliyev, Əzizəgə Nəcəfzadə, Əliağa Quliyev və b. dəvət olunurdu.

Mahnı Teatrının fəaliyyəti kinematoqrafçıların da diqqətini cəlb etmişdi. “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında çəkilən “Min birinci qastrol” filmində teatrın bütün kollektivi ilə iştirak etməsi, uğurlu bir ekran əsərinin yaranması ilə nəticələndi. Maraqlı süjet xəttinə malik bu filmə də baş rolu Rəşid Behbudov canlandırmışdı.

Mahnı Teatrı yarandığı gündən R.Babayev dünyanın bir çox ölkələrində qastrol səfərlərində olmuşdur, o cümlədən, Amerika Birləşmiş Ştatlarında, İngiltərədə, Şotlandiyada, İsveçrədə, İsveçdə, Macarıstanda, Yuqoslaviyada, Pakistanda, Nepalda, Türkiyədə, Hindistanda, Almaniyada, Latın Amerikasına ölkələrində və s. Ümumiyyətlə, Mahnı Teatrının qastrollarının coğrafiyası dünyanın 52 ölkəsinin 186 şəhərini əhatə edirdi.

Bütün bu illər ərzində Rafiq Babayev caz musiqisi sahəsində yaradıcı işini davam etdirirdi. O, muğam və cazın qarşılıqlı təsiri ilə bağlı axtarışlar aparırdı. 1968-ci ildə R.Babayevin “Mahur” və “Segah” məqamlarında kompozisiyaları Bakı radiosunda tarzən Əliağa Quliyevin və caz kvartetinin ifasında lentə yazılır.

Həmin illərdə Rafiq Babayev ictimai işlərlə də məşğul olur, müxtəlif müsabiqələr, baxış və festivallar təşkil edir. 1967-ci ildə R.Babayev Birinci Bakı Caz Festivalı yaradılması təşəbbüsü

ilə çıxış edir. Bu festivalın mövcud olduğu dörd il ərzində R.Babayev həmişə festivalın iştirakçısı və münisflər heyətinin üzvü olmuşdur.

Onun bütün yaradıcılıq fəaliyyəti boyunca gənc instrumental musiqiçi və vokalçılarla pedaqoji iş aparırdı. O, pedaqoji işini sonralar (1980-ci illərdə) daha da genişləndirərək, Asəf Zeynallı adına musiqi məktəbi nəzdində estrada musiqisi bölməsini təşkil etmiş, bu bölmədə caz harmoniyasının əsaslarını tədris edir.

R.Babayev, eyni zamanda, caz festivallarında da iştirak edir və konsertlər verirdi. 1969-cu ildə Novosibirskdə caz “mini festivalında” çıxış edir. 1970-ci ildə R.Babayevin kvarteti Kuybişev caz festivalının laureatı olur.

R.Babayevin rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərən kvartetin daha bir fəaliyyət sahəsi kino musiqisi ilə bağlı idi. 1969-cu ildə kvartet “Gecə söhbəti” adlı sənədli filmin (“Azərbaycanfilm”) çəkilişlərində iştirak edir. Bu dövrdən başlayaraq R.Babayev kino musiqisi ilə daha çox maraqlanır, sonrakı illərdə o, 23 kino-filmə musiqi bəstələyir, başqa bəstəkarların çoxsaylı kino musiqisini lentə yazdırır.

1970-ci illər R.Babayevin yaradıcılığında yeni mərhələ olur. O, 1971-ci ildə Mahnı Teatrının tərkibində müstəqil “Cəngi” instrumental ansamblını yaradır (R.Babayev, Y.Sərdarov, R.Rzayev, T.Şabanov, M.Petrosov). Bu ansamblla o, caz-rok istiqamətində işləyir, akustik musiqiyə elektron çalğı alətlərinin səslərini əlavə edir.

1976-cı ildə “Cəngi” ansamblı səkkiz ay ərzində Kanada sahilləri və Meksika körfəzi boyunca hərəkət edən “Odessa” gəmisində işləyir. Monrealda EKSPÖ sərgisində, eləcə də Kanada və ABŞ-in digər şəhərlərində konsertlər verir, gəmidə işləyən Amerika kollektivləri ilə seysnlər ansamblın yaradıcılıq axtarışları üçün səmərəli olur.

1970-ci illərdə baş verən diqqətəlayiq hadisələrdən biri Bəstəkarlar İttifaqında Q.Qarayev tərəfindən ilk rəsmi caz konsertinin təşkili oldu. Rafiq Babayev bu konsertdə Vaqif Mustafazadə ilə birlikdə iştirak edir. Bu konsert bir neçə cəhətdən əlamətdar olur. Belə ki, R.Babayevin V.Mustafazadə ilə yaradıcılıq əlaqə-

ləri möhkəmlənir. Onlar V.Mustafazadə ilə birlikdə müştərək disk layihəsi üzərində düşünürlər, lakin V.Mustafazadə dünyasını dəyişdiyinə görə bu layihəni həyata keçirmək qismət olmur. R.Babayev hər zaman V.Mustafazadənin xatirəsinə öz ehtiramını bildirirdi. O, “Yaddaş işığı” kompozisiyasını Vaqif Mustafazadəyə ithaf edərək, 1983-cü ildə Bakıda V.Mustafazadənin xatirəsinə həsr edilmiş caz festivalında ifa edir. Həmin festivalda R.Babayevin kollektivi ilə birlikdə böyük caz ustasının qızı Əzizə Mustafazadə ilk dəfə vokalçı kimi çıxış edir.

Bu dövrdə R.Babayevin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı ilə sıx təması yaranır. 1982-ci ildə Rafiq Babayev Azərbaycanda Bəstəkarlar İttifaqının üzvü seçilir. Qeyd etmək lazımdır ki, R.Babayev İttifaqın üzvləri arasında ilk caz bəstəkarı idi.

1983-cü ildə R.Babayev Azərbaycan Dövlət Estrada-simfonik orkestrinə rəhbər təyin edilir. Eyni zamanda, o, bu orkestrin nəzdində solistlərin caz ansamblını yaradır (R.Babayev, C.Əmirov, S.Kərimi, G.Stepanişşev, A.Abbasov, E.Həsənov, R.Sultanov, P.Adip, T.Cabbarov). Yeni kollektiv ilk solo caz konserti ilə Ş.Məmmədova adına Opera Studiyasının səhnəsində çıxış edir.

R.Babayevin 1980-ci illərdəki sənət uğurları da onun tərçümeyi-halında çox önəmli faktlardır. O, 1985-ci ildə Moskvada Gənclərin və Tələbələrin XII Ümumdünya Festivalında Akif İslamzadə ilə birlikdə caz və muğamın sintezindən ibarət yeni layihəsini təqdim edir.

1986-cı ildə Rafiq Babayevin Tofiq Quliyevlə birlikdə yaratdığı “Caz monoloqu” televiziya verilişi Moskva kanalı ilə bütün Sovet İttifaqına translyasiya edilir.

O, öz sənət dostları ilə birlikdə caz festivallarında və konsertlərdə çıxışlarını davam etdirirdi. Belə ki, 1986-cı ildə R.Babayevin ansamblı Tbilisi caz festivalının laureatı olur. 1987-ci ildə o, Bakıda Ümumdünya Caz Festivalını təşkil edir və festivalda iştirak edir.

Konsertlər sırasında Bakı Miniatur Mərkəzində caz konsertini (1988), “Gülüstan” sarayında caz konsertini (1993) qeyd etmək olar. Eyni zamanda, Hindistanda, Fransada Azərbaycan mədəniyyəti günlərində caz konserti ilə iştirak edir.

1991-ci ildə Rafiq Babayev “Cəngi” folklor-caz kollektivini təşkil edir və musiqi layihələrinin həyata keçirilməsinə kömək edən Səsyazma Studiyası yaradır. O, folklor çalğı alətlərindən istifadə etməklə, onları qeyri-adi harmoniya ilə zənginləşdirir, Şərq və Qərb ənənələrinə xas olan musiqinin melodik və harmonik quruluşunu üzvi surətdə qovuşduraraq, gözəl kompozisiyalar yaradırdı.

“Cəngi” qrupunda R.Babayevin sadıq sənət dostları S.Kərimi, R.Sultanov birləşərək, öz yaradıcılıq fantaziyalarını həyata keçirir, Q.Sadıxov, E.Sadıxov, Q.Məmmədov və digər xalq musiqiçiləri ilə müştərək layihələr üzərində işləyirdilər. Onlar elektron musiqisi ilə eksperimentlər apararaq muğamın və müasir musiqi dilinin qarşılıqlı əlaqələrindən yaranan musiqini yeni səviyyədə təfsir edirdilər.

1994-cü ildə R.Babayev “Nostalji” albomunu yazdırır, lakin onun sonuncu işi yarımçıq qalır. Onun vəfatından sonra bu albomun yazılışını C.Əmirov və S.Kərimi başa çatdırır.

Çox təəssüf ki, Rafiq Babayevin həyatı faciə ilə bitib. O, 19 mart 1994-cü ildə Bakı metropolitenində Ermənistan xüsusi xidmət orqanları tərəfindən təşkil edilmiş terror hadisəsi zamanı həlak olub.

Rafiq Babayevin musiqi mədəniyyəti sahəsindəki xidmətləri dövlət tərəfindən layiqincə qiymətləndirilib, ona 1978-ci ildə Azərbaycan SSR Əməkdar Artisti, 1993-cü ildə Azərbaycanın Xalq Artisti fəxri adı verilib.

Rafiq Babayev Azərbaycanda cazla bağlı bir çox ideyaların təşəbbüsçüsü olmuş və onları həyata keçirmişdir. Müxtəlif musiqiçilər və müğənnilərlə onun birgə ifaları heç də təsadüfi deyildi. O, daim caz sənətinin inkişaf yollarını axtarır, Azərbaycan musiqisini yeni cəhətlərlə zənginləşdirirdi.

Rafiq Azərbaycan melodiyası ilə öz harmoniyasını heyrətamiz şəkildə uzlaşdırıb bilmişdi. Azərbaycan xalq musiqisinin özünəməxsus melodik üslubu eynilə bu cür məxsusi harmoniya tələb edir. Bu və ya digər melodiya üçün münasib “vertikal” tapmaq istedad və intuisiyaya bağlı olur, onları hesablama yolu ilə tapmaq mümkün deyil. Rafiq Babayevin bu məsələyə öz münasirəti

sibəti vardı, o, Azərbaycan melodikasını bənzərsiz harmonik dillə işləyirdi O, musiqinin son dərəcə maraqlı, qulağa yatımlı təbəqəsini yaratmışdı ki, bu da Rafiq Babayevin öz üslubu idi.

Rafiq Babayevin yaradıcılıq irsinin mühüm bir hissəsini kino musiqisi təşkil edir, onun lent yazılarında çoxlu kino musiqisi vardır. Onun filmlərə özünün yazdığı musiqidən əlavə, başqa bəstəkarların kino musiqisini də lentə yazdırıb. Kino musiqisi onun improvizə fəaliyyəti üçün yeni imkanlar açdı. Burada qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycanda kino musiqisi sahəsində bəstəkarların fəaliyyəti 1930-cu illərdən, səsli kinonun yaranması dövründən başlayır. Bir çox Azərbaycan bəstəkarları bu sahədə geniş fəaliyyət göstərüb, kino musiqisi sahəsində bir neçə istiqamətin formalaşmasına təkan veriblər. Bu baxımdan musiqişünas Nailə Mehdiyevanın “Qara Qarayevin kino musiqisi” kitabından maraqlı bir fikir diqqətəlayiqdir. O, Azərbaycanda kino musiqisinin əsasən üç istiqamətdə inkişaf etdiyini göstərərək, qeyd edir ki, Qara Qarayev kino musiqisində əsl simfonik üslub, Tofiq Quliyev mahnı üslubu, Rauf Hacıyev estrada üslubunu yaradıb. Bu fikri genişləndirərək, demək istərdik ki, Rafiq Babayev Azərbaycan kinosuna məhz caz improvizasiya üslubunu gətirib.

Caz təfəkkürünə malik olan bir musiqiçi kimi bu janr onu ifa etdiyi musiqiyə özünəməxsus bir element əlavə etmək imkanı sayəsində cəlb edirdi ki, bu da ilk növbədə ifaçının öz fərdiliyini üzə çıxarmasına imkan verirdi.

Rafiq Babayev kino musiqisini yaradarkən, musiqi dramaturgiyasının qanunlarını yaxşı bilirdi. Kino musiqisi bəstəkardan həm ümumi dramaturgiyanı, həm də filmə xas olan, yəni musiqi dramaturgiyasını anlamağı tələb edir. R.Babayevin işlədiyi filmlərdə musiqi “canlı personaja” çevrilir, quruluşçu rejissorun ideyalarının daşıyıcısı olur, ən dərin nüansları açıqlayır, filmin dramaturgiyasının tələb etdiyi şəkildə tamaşaçıya təsir edir.

Rafiq Babayev film üçün musiqi bəstələyərkən, əsas mövzudan irəli gələrək, musiqinin xarakterini, gərginliyini, tempini, müxtəlif çalğı alətlərinin sayını səsyazma mərhələsində həll edirdi. Bu məqamda bəstəkar və ifaçı bir-biri ilə məsləhətləşə-

rək, filmin musiqisini elə oradaca yaradırdı. R.Babayevin caz təfəkkürünə malik olması kino musiqisini yeni səviyyəyə çatdırmışdı. R.Babayevin kinoya gəlişi ilə əlaqədar, musiqi sərbəstliyi yarandı. Bu, filmin səs palitrasını ölçüyəgəlməz dərəcədə genişləndirdi.

Rafiq Babayevin musiqi yazdığı filmlər sırasında bunları qeyd edə bilərik:

Sənədli filmlər: “Azərbaycan haqqında etüd” (1969, rejissor O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Çörək” (1970, rej. Z.Məhərrəmov, “Azərbaycanfilm”), “Bakı haqqında 10 dəqiqə” (1970, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Gecə söhbəti” (1971, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Baharla birgə” (1978, rej. Z.Məhərrəmov, “Azərbaycanfilm”), “Faytonçu” (1979, rej. C.Fərəcov, “Azərbaycanfilm”), “Şelf” (1982, rej. R.Şahmalıyev, “Azərbaycanfilm”), “Torpaq-kosmos – qarşılıqlı əlaqə” (1984, rej. R.Şahmalıyev, “Azərbaycanfilm”), “Vətənin yüksək səması altında” (1986, rej. İ.Səfərov, “Azərbaycantelefilm”), “1000 il” (1987, rej. İ.Səfərov, “Azərbaycantelefilm”), “Yaddaş” (1989, rej. İ.Səfərov, “Azərbaycantelefilm”).

Bədii filmlər: “1001-ci qastrol” (1974, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Bir ailəlik bağ evi” (1978, rej. Y.Qusman “Azərbaycanfilm”), “Anlamaq istəyirəm” (1980, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Gümüşü furqon” (1982, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Cin mikrorayonda” (1985, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”), “Şeytan göz qabağında” (1987, rej. O.Mirqasımov, “Azərbaycanfilm”).

Cizgi filmləri: “Bir axşam...” (1985, rej. F.Qurbanova, “Azərbaycanfilm”), “Xeyirxah nağıl” (1986, rej. V.Behbudov, “Azərbaycantelefilm”), “Qara leylək” (1986, rej. V.Behbudov “Azərbaycantelefilm”) “Sehrlı çıraq” (1987, rej. V.Behbudov, “Azərbaycantelefilm”), “Basatın igidliyi” (1988, rej. V.Behbudov, “Azərbaycantelefilm”), “Qurbanəli bəy” (1989, rej. V.Behbudov, “Azərbaycantelefilm”).

Rafiq Babayev peşəkar musiqiçi keyfiyyətlərinə malik sənətkar olub. O, özünün bütün yaradıcılığı ilə daim təsdiq edirdi ki, musiqi, hətta caz musiqisi nə qədər sərbəst olsa da ciddi mənti-

qə, insan zəkasına tabe olmalıdır. Buna görə də bu gün Rafiq Babayevin improvizə ənənələrini davam etdirən musiqiçilər - savadlı, düşüncəli olub, öz sələflərinin irsini dərk edərək, onu yenedən işləyərək, bu irs zəminində yeni əsərlər yaradırlar.

Sonrakı illər öz töhfələri ilə postsovet dövrünün başlanğıcını əlamətdar edir. 1996-cı ildə bəstəkar və pianoçu, musiqişünas Salman Qəmbərovun rəhbərliyi altında “Bakustik Jazz” qrupu yaranıb fəaliyyət göstərir. Həmin il Bakı bulvarı ilə üzbəüz yerləşən yaşayış binasının yeraltı hissəsində “Karvan” adlı caz klubu yaradılıb öz fəaliyyətinə başlayır.

“Karvan” caz-klubu – caz musiqiçilərinin ənənəvi standartlara, caz-klub formatına uyğun yaradıcı mühitdə rəngarəng proqramla işləyərək, onların ifaçılıq təcrübəsinin geniş inkişafına imkan yaradır. Geniş səpkidə caz tədbirlərinin, V.Mustafazadənin, R.Babayevin xatirəsinə, mahnı-estrada bəstəkarlarımızın yaradıcılığına həsr olunan caz konsertləri və təqdimatlarının, müxtəlif musiqiçilərlə keçirilən görüşlərin məkanı olur. “Karvan” caz-klubu zəminində yetişib zəngin təcrübə qazanmış musiqiçilərdən S.Qəmbərov və onun idarə etdiyi “Bakustik Jazz” qrupu, Vitaliy Volkovun triosu, Rain Sultanovun kvartetini, Emil İbrahimin, Şahin Növrəslinin, Emil Əfrasiyabın caz heyətlərini qeyd etmək olar.

2002-ci ildən başlayaraq caz festivallarının keçirilməsi istiqamətində müəyyən irəliləyiş müşahidə olunur. 2002-ci il ABŞ-nin Azərbaycandakı səfirliyinin və “American Voices” təşkilatının rəhbərliyi altında Caspian Jazz and Blues festivalı keçirilir. Festivala dəvət alan ulduzlar – Koko York, Maykl Del Ferro, Hollandiyada yaşayıb-yaradan azərbaycanlı pianoçu Əminə Fiqarova, konsertləri ilə bahəm, ustad dərsləri də verməyə başlayırlar. Bu təmayül, həmin festivalları fərqləndirən yeni, maarifləndirici başlanğıc olur. Festival 2004-cü ilədək davam edib, dünya şöhrətli caz ulduzlarının iştirakilə konsert və tədbirləri gerçəkləşdirir. 2003-cü ildə Tuts Telemansın, Maynard Fergüson, Vaqif Sadıqov, Əminə Fiqarova və digər musiqiçilərin keçirdiyi ustad dərsləri uğurla keçib, musiqi məktəbləri şagirdləri və tələbələrin geniş iştirakı və caza mütəmadi marağı ilə nəticə-

lənir. Həmin ustad dərsləri gələcək nəslin ifaçıları – Emil Əfrasiyab, İsfar Sarabski, Elçin Şirinov, Riad Məmmədovun mütəmadi festival çıxışlarına təkan verir. 2004-cü ildə festivalın gerçəkləşdirdiyi əlamətdar hadisələr və başqa məşhur caz ifaçılarının iştirakilə görüş və konsertlər keçirilir.

2003-cü il Azərbaycan caz musiqisinin yeni inkişaf mərhələsini hazırlayan mühüm hadisə – Bakı Caz Mərkəzinin açılması ilə əlamətdardır. Azərbaycanda müasir kommunikasiya və informasiya texnologiyaları üzrə ilk mütəxəssislərdən biri, “AzEvroTel” şirkətinin təsisçisi Nuri Əhmədovun təşəbbüsü və maddi təşkili ilə, eləcə də Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dəstəyi ilə həyata keçirilən, caz musiqisinin inkişafı ilə təbliği istiqamətində mühüm töhfələrdən biri olan Bakı Caz Mərkəzi öz fəaliyyətinə başlayır. Aprel ayında Bakı Caz Mərkəzinin açılış mərasimi bir çox Azərbaycan caz ifaçılarının iştirakilə keçən caz konsertlərinin təqdimatında gerçəkləşir. 2005-ci ildən etibarən Bakı Caz Mərkəzi paytaxtımızın ən əlamətdar festivallarını keçirib (2005-2007), caz musiqiçilərinin mütəmadi yaradıcı iş və fəaliyyət şəraitini təmin edib, gənc ifaçılar nəslinin təhsili, ölkədaxili və xarici ölkələrdə keçirilən festival və müsabiqələrdə iştirakını, Bakı Caz Mərkəzində mütəmadi keçirilən cəmsəyşn axşamları və ustad dərsləri təşkil edərək caz ifaçılığının inkişafına imkan yaradıb.

Azərbaycan caz musiqisi həyatının bir çox əhəmiyyətli hadisələri – əlamətdar qələbələr ilə mükafatlar, festival və konsertlər, azərbaycanlı caz musiqiçilərin dünyanın sambalı festivallarına, forum və layihələrinə cəlb olunması məhz Bakı Caz Mərkəzinin fəaliyyəti, onun bir çox tədbirlərdə bilavasitə maddi-təşkilati dəstəyi ilə əlaqədardır. 2004-cü il İsveçrənin Montrö festivalı çərçivəsində keçirilən pianoçuların müsabiqəsində Şahin Növrəslı iştirak edib IV mükafatı qazanır və bununla da öz çağdaş həmkarlarına Montrö kimi şərəfli festivala yol açır. 2009-cu ildə həmin müsabiqədə iştirak edən İsfar Sarabski bütün mərhələlərdən keçərək, klassik caz standartları və özünün “Novruz” kompozisiyasının ifası ilə çıxış edib, Qran-pri mükafatına (gürcü pianoçusu Beko Qoçiaşvili ilə birgə bölüşərək) layiq görülür.

Buradaca qeyd edək ki, XXI əsrin mühüm caz ənənələrindən biri – Beynəlxalq Caz Günü adlandırılmış dünya caz forumuna Azərbaycanın da iştirakçı və tərəfdar qismində qatılmasında İsfar Sarabskinin böyük xidməti vardır. Gənc yaşlarına baxmayaraq, hələ 2007-ci illərdən etibarən məşhur caz festivallarında və samballı caz-klublarda öz konsertləri ilə bir çox məşhur caz ustalarının yüksək rəyini qazanan, caz aləminin böyük xadimlərindən biri, cazmen Herbi Hənkokun diqqətini cəlb edərək, onun yaratdığı “Herbie Hancock’s Friends” cəmiyyətinə üzv kimi seçilib.

2012-ci il – Azərbaycanın müasir caz sənətinin yeni əsrin mədəni-ictimai hadisələrindən və qlobal mədəni ənənələrindən biri kimi elan edilən Beynəlxalq Caz Günü ümumdünya caz forumuna cəlb edilməsi ilə əlamətdardır. UNESCO-nun Xoşməramlı səfiri, dünyaşöhrətli caz ustası, pianoçu və bəstəkar Herbi Hənkok hələ 2011-ci ildə aprel ayının 30-u tarixini hər il qeyd olunacaq Beynəlxalq Caz Günü kimi bəyan etmişdi. Hər il müəyyən bir ölkənin paytaxtı rəsmi məkan qismində seçilərək, dünyanın bütün qitə və guşələrinin cəlb olunaraq iştirakına əsaslanan bu forum bir gün ərzində istənilən paytaxtın ya şəhərin müxtəlif səhnə və meydanlarında məkan alan müxtəlif konsertlərdən, görüş və müzakirələrdən, ustad dərslər və sərgilərdən, sonda isə bütün rəsmi qonaqların iştirakilə forumu yekunlaşdıran axşam Qala-konserti (All Stars Global Concert) daxil edir.

2012-ci il aprelin 29-30-da UNESCO-nun sülhməramlı səfiri olan məşhur caz pianoçu və bəstəkarı Herbi Hənkokun təşəbbüsü ilə keçirilən Beynəlxalq Caz Günü forumunun rəsmən dəvət olunmuş qonaqları UNESCO-nun Parisdə yerləşən baş qərargahının səhnəsində toplaşaraq, öz nitq və çıxışları ilə caz musiqisinə həm ümumbəşəri mədəni sərvət, həm də insanları, xalqları, mədəniyyətləri birləşdirəcək bir körpü, qüdrətli diplomatik vasitə, insan qəlbinin universal dili, beynəlxalq səviyyədə cazı təmas və sülhyaradıcı musiqi dili kimi verilən dəyəri təsdiqləyir. Caz aləminin məşhur adları – çalğıçılar Hyu Masekela, İbrahim Maaluf, Covanni Mirabassi, İqor Butman, müğənnilərdən El Cerrou, Di Di Bricuoter, Corc Benson, Elian Elias, Tania Maria və digər ulduzlar forumun iştirakçıları kimi bu böyük foruma qatıl-

dı. Caz Gününün iştirakçıları sırasında azərbaycanlı musiqiçilər – caz pianoçusu, respublikanın Əməkdar artisti İsfar Sarabski və bəstəkar, cazmen, respublikanın Xalq artisti Salman Qəmbərovun rəhbərlik etdiyi “Bakustik Jazz” kollektivi fəal iştirak etdi. Forumun ustad dərslərinin birində çıxış edən “Bakustik Jazz”ın “Lətif” layihəsi və bir neçə etno-caz kompozisiyası ifa olunub böyük rəğbətlə qarşılandı. Forumun Qala-konsertində isə “Herbie Hancock’s Friends” birliyinin üzvü kimi İsfar Sarabski Rusiya Federasiyasının Xalq artisti, saksofonçu İqor Butmanın caz heyəti ilə çıxış etdi. Əsas şüarı “caz – qüdrətli diplomatik vasitə və insan qəlbinin universal dilidir” olan, beynəlxalq səviyyədə cazı birləşdirici, təmas və sülhyaradıcı mənəvi qüvvə kimi qiymətləndirən bu böyük və dəyərli tədbirin sonunda Herbi Henkok Azərbaycanın adını birinci olaraq çəkmiş və əsas iştirakçılardan biri kimi qiymətləndirərək, bütün iştirakçı ölkələrə və musiqiçilərə öz minnətdarlığını bildirmişdi.

Postsovet məkanında cazın tədrisi və tədqiqi

Məlumdur ki, məhdud bir zamanda və sovet məkanının, sovet incəsənətinin olduqca özünəməxsus bir şəraitində formalaşan Azərbaycan cazı hər hansı məktəb və ya institutlaşdırma səviyyəsində deyil, caz ifasının, onun üslub və tərz rəngarəngliklərinin şifahi yolla, yəni bobin yazılar, vinil disklər, maqnit lent yazıları və radioverilişlər vasitəsilə öyrənilməsinə əsaslanırdı. Əsasən Bakı şəhərində bərqərar olan caz ifaçılığı üçün digər inkişaf yolu – qonşu respublikalarda, yaxın dövlətlərin caz musiqisini dinləmək, əməkdaşlıq etmək, müştərək festival və tədbirlərdə iştirak etmək imkanı və buna birbaşa yol açan festivallarda iştirak idi. Bir tərəfdən, müxtəlif caz ustalarının ifa tərzini, bəstə üslubunu təqlid edərək, təkrarlama yolu ilə öyrənmək haradasa bəlkə də öyrənci-musiqçinin fərdiyyətinin açılması üçün, onun təfəkkür tərzinin inkişafına daha çox imkan yaradan bir tədris vasitəsi idi. Məhz bu cəhət hal-hazırkı dövrdə qüvvədə qalır və hələ ki, rəsmi səviyyədə mövcud olmayan caz məktəbi və tədris ocağı rolunu daşımaqda davam edir.

1990-2000-ci illər bu sahəyə müəyyən irəliləyişlər gətirir: 1990-cı illərin ortalarında A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumda estrada-caz bölməsi, 2001-ci ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində estrada-caz (sonradan pop və caz ifaçılığı) şöbəsi açılır. 2004-cü ildə Bakı Caz Mərkəzi və Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın təşəbbüs və səyi ilə piano və nəfəs-zərb alətləri ixtisası üzrə caz fakültəsi açılıb.

CƏMİL ƏMİROV

(1957)



Azərbaycan caz mədəniyyətinin 1980-ci illərə təsadüf edən keçid dövrü bir sıra parlaq caz musiqiçilərinin fəaliyyəti ilə əlaqədardır. Bu sırada bəstəkar, caz ifaçısı, respublikanın Xalq artisti Cəmil Əmirov xüsusi yer tutaraq, Azərbaycan etno-cazının parlaq rəmzlərindən biri kimi seçilir.

1990-cı illərdə tanınmış rus musiqişünası və caz tədqiqatçısı, Rusiyanın Əməkdar incəsənət xadimi Aleksey Bataşov yazırdı: “Amerika cazında Şimal ilə Cənub ənənələri qovuşduğu kimi, sovet məkanında Rafiq Babayev və Vaqif Mustafazadədən başlayaraq cazmenlər Şərqi musiqi xəzinəsinə doğru yol açmışlar. Bununla da Xəzərin digər sahilində dəstəklənmiş oriyental caz meydana gəlmişdir. Bu gün həmin oriyental cərəyan öz inkişafına davam edir və onun parlaq liderlərindən biri Cəmil Əmirovdur”.

Cəmil Əmirovun caz təbiəti çoxcəhətlidir, belə ki, o, bir tərəfdən Azərbaycan caz ifaçılığının görkəmli nümayəndələrindən biri, pianoçu və bəstəkar Rafiq Babayev məktəbinin nümayəndəsi olmaqla bərabər, çağdaş zamanı ilə indiki dövrün musiqi sənətinə bir çox yeniliklər, üslub rəngarəngliyi, tərəvətli musiqi dili gətirmiş böyük gələcək vəd edən bir istedad kimi nəzəri cəlb etmişdir. Maraqlıdır ki, sovet məkanında xüsusi caz məktəbi olmayan Azərbaycanda, yeganə nəsil musiqiçilər – “səksənincilər” idi və R.Babayevin ətrafında, onun idarə etdiyi müxtəlif heyətlərdə toplaşmış çalışmaq onlara həmin zəruri məktəb, ənənə mənbəyini əvəz etmişdi. C.Əmirov da öz təcrübəsini bu məktəbin əsasında qazanmış, lakin öz növbəsində maraqlı soloları, improvizasiyaları, yaratdığı məxsusi bəstələri ilə həmin kollektivlərin yaradıcılığını zənginləşdirmişdir.

Hal-hazırda öz şəxsi studiyasında sərbəst bir musiqiçi, eləcə də Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının elmi laboratoriyasının əməkdaşı kimi çalışan Cəmil Əmirov bir caz bəstəkarı və təbliğatçısı fəaliyyətini də davam etdirib, Bakıda və digər şəhərlərin caz festivallarında çıxış edir.

C.Əmirovun sənətkar siması zəngin yaradıcı və təcrübi mühitdə formalaşmışdır. Onun Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında aldığı təhsil çağlarında görkəmli bəstəkar, professor Cövdət Hacıyevin sinfində bir bəstəkar kimi formalaşması və yaxud R.Babayevin caz qruplarında keçdiyi təcrübə və biliklər sayəsində zəngin musiqi duyumuna nail olması, öz təcrübəsini təkmilləşdirməsi bu mürəkkəb yolun əsas mərhələləridir. Eyni zamanda, burada nəsillicə ötürülən fitri musiqi istedadı, həssas və çalırqlı musiqi duyumu, milli musiqi genetikasına təhtəşüuri bir bağlılıq da nəzərə alınmalıdır. Musiqi tariximizdə Əmirovlar nəslinin ifaçı və bəstəkar qismində yaradıcılıq təcrübəsinin gələcəyin dəyərli konsepsiyalarına mühüm zəmin yaradıcı təkanları danılmazdır. Xatırlayaq ki, bu böyük genetik yolun mənşəyi məşhur xalq musiqiçisi, muğam ifaçısı Məşədi Cəmil Əmiraslan oğlu Əmirovun adı ilə başlanır.

Azərbaycanın məşhur tarzən, xanəndə, bəstəkarı olan Məşədi Cəmil Əmirov XIX əsrin ortalarında el arasında yüksək hörmət

qazanmış bir sənətkar kimi tanınmışdı. Musiqi savadı, nəzəri biliklərinin qavranılması baxımından Məşədi Cəmil Əmirov dahi milli xalq musiqi mütəfəkkirlərindən biri – Mir Möhsün Nəvvab kimi alimin məktəbini keçmişdir. Muğamların, el havaları və mahnılarının gözəl bilicisi, xanəndə səsinə malik Məşədi Cəmil Əmirov ilk professional musiqi bəstə nümunələrinin, “Seyfəlmülk” operasından əlavə “Namuslu qız” musiqili tamaşasının (1923) və ilk hərbi marşın müəllifi kimi tanınmışdır. Bununla yanaşı Məşədi Cəmil Əmirov həm də musiqi savadına malik maarifçi kimi qədim Gəncə şəhərində ilkin musiqi tədris ocaqlarının yaradılmasının ilk təşəbbüskarlarından olmuşdur.

“Musiqili eksperimentləri sevirəm, daqiq olaraq yalnız bir sahədə,- o da etno-cazdır. Ciddi desəm, mənim üçün yalnız etno-caz mövcuddur”. Bu kəlmələr Cəmil Əmirovun riayət etdiyi bir yaradıcı prinsip kimi də anlaşıla bilər. Gənc C.Əmirov öz sələflərinin gerçəkləşdirdiyi muğam ilə klassik Avropa musiqi ənənələrinin vəhdəti istiqamətini yeni janr mühitinə doğru döndərüb, bir qədər gözlənilməz olan caz, rok üslublarının maraqlı kəsişmə nöqtəsində yuvarlaqlaşdırıb davam etməyə qərar verdi.

Cəmil Əmirov – görkəmli bəstəkar Fikrət Məşədi Cəmil oğlu Əmirov və uşaq həkimi Aida xanımın ailəsinin sonbeşiyi olub, 1957-ci ildə mayın 3-də Bakı şəhərində dünyaya göz açıb. Onun fitri musiqi istedadı musiqi təhsilinin vacibliyini təsdiqləyib, onu Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə, fortepiano bölməsinə, Ə.Kələntər və D.Mirzəquliyevanın sinfinə yönəlmiş. Yuxarı siniflərdə gənc, yeniyetmə çağlarını yaşayan, təkə ifaçılıqla kifayətlənməyi darıxdırıcı sayan və özünü ifadə etmənin fərqli yollarında axtaran Cəmil, atasının məsləhəti ilə Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin direktoru, bəstəkar, Nazim Əliverdiyevdən bəstəkarlıq dərsləri almağa başlayır. Hələ məktəbin yuxarı siniflərində təhsil alarkən C.Əmirov müasir alternativ janrlardan biri sayılan rok və caz musiqisinə aludə olub, bu janrlarda müəllif olmaq arzusunu bəsləyərək, atasının məsləhəti ilə 1975-ci ildə musiqi məktəbini bitirib Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə, görkəmli bəstəkar və pedaqoq, professor Cövdət Hacıyevin sinfinə daxil olur.

1975-1980-ci illər C.Əmirovu həm bəstəkar, həm də istedadlı ifaçı kimi formalaşdıran müvafiq mühiti yaratmış təhsil illəri kimi keçir. Tələbkar müəllim olan C.Hacıyevin sinfində gənc C.Əmirov hərtərəfli, yüksək erudisiyaya malik, daim öz peşəkarlığı və ümumi mənəvi inkişafı üzərində çalışan tələbə kimi yadda qalır. Bu illərdə C.Əmirov nəinki müxtəlif janr-formalarda bəstələməyi öyrənir, eyni zamanda incəsənət, rəngkarlıq, təsviri sənət sahələrində yaradılan incilərə, dünyanın nadir sənət nümunələrini yaratmış XVII əsr Niderland rəssamlarının və XX əsr sürrealist rəssam-novatorların, Salvador Dalinin əsərlərinə, ədəbi fantastika abidələrinə, Mixail Bulqakovun yaradıcılığına, çağdaş kino sənətinə həvəs göstərirdi. Eyni zamanda, müasir musiqinin aktual janrlarından olan rok və caz musiqisinə ciddi maraq, bu cərəyanlarda improvizə etmək cəhdi də bu illərə təsadüf edir. Bütün yaradıcılığının başlıca janr xətti olan caz musiqisinə ilk addımları zamanı da C.Əmirov atasının dəyərli məsləhətinə qulaq asıb, klassik ənənə və biliklərin bir zəmin kimi labüdlüyünü anlayaraq, altı il ərzində C.Hacıyevin sinfində böyük bir məktəb keçir. 1982-1984-cü illərdə C.Hacıyevin sinfində aspirantura şöbəsini bitirməklə gənc bəstəkar akademik təhsilin böyük, zəminyaradıcı bir mərhələsini keçmiş olur.

1978-1983-cü illərdə Cəmil Əmirov dirijor Nazim Rzayevin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin solisti vəzifəsinə təyin olunaraq, bir solist və ansambl ifaçısı kimi də qabiliyyətini sınamaq imkanını qazanır. Bu orkestrdəki fəaliyyəti onu sələfləri və müasir bəstəkarların əsərləri ilə daha yaxından tanış olmağa, çağdaş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində baş verən yenilikləri dəyərləndirməyə, öz təbiətinə uyğun üslub və metodları qavramağa yönəldir, zəruri professional təcrübə toplamağına mühüm stimül yaradan zəmin olur.

Təsadüfi deyildir ki, 1984-cü ildən etibarən görkəmli Azərbaycan caz ustası Rafiq Babayev tərəfindən yenidən yaradılmış "Qobustan" etno-caz ansamblına dilli-elektron alətlər ifaçısı qismində cəlb olunarkən, C.Əmirov artıq bir sıra kamera və instrumental əsərlərin müəllifi idi. 1983-1985-ci illərdə Azərbaycan SSR Televiziya və Radio Dövlət Komitəsinin təşəbbüsü ilə ya-

radılmış “Qobustan” estrada-caz ansamblına rəhbərliyin Cəmil Əmirova həvalə edilməsi, onun ümumi dəsti-xəttinin cilalanmasına, eləcə də ilk caz bəstələrinin yaranmasına, etno-caz istiqamətində müxtəlif axtarışların aparılmasına şərait yaratdı, musiqçinin yaradıcı həyatında mühüm mərhələ oldu. Qrupun repertuarında olan bir sıra əsərlər, müğənni Akif İslamzadənin ifası üçün nəzərdə tutulan mahnı aranjimanları, C.Əmirovun özünün yaratdığı kompozisiyalar, indi də musiqi irsimizin dəyərli nümunələri sırasındadır. Heyətin digər üzvləri hal-hazırda respublikamızın aparıcı ifaçları sırasında olan Xalq artisti Səyavuş Kərimi (ud, tar), Əməkdar artist Vaqif Əliyev (zərb alətləri), Tərlan Quliyev (gitara), Əli Əliyev (bas), Vahid Qurbanov (kamança) idi.

1986-cı ildə Azərbaycan Dövlət Telekanalının hazırladığı “Caz monoloqu” verilişində iştirakçı musiqiçilərə verilən “İfa etdiyiniz musiqi, yaradıcılığınız hansı ənənələr əsasında formalaşmış və müasirlərinizin yaradıcılığından nə ilə fərqlənir?” sualına cavabı Cəmil Əmirov sadə, səmimi etiraf ilə açıqlayır. “İfa etdiyimiz musiqidən söz açarkən deməliyəm ki, öz kökü itibarı ilə o, Azərbaycan muğamına istinad edir. Bu təbiidir, belə ki, bizim üçün bu musiqi olduqca doğma və dəyərlidir. Son zamanlarda bir çox müasir caz musiqiçiləri şərq musiqisinə daha çox müraciət etməyə başlayıb. Fikrimcə, bu da təbiidir, axı şərq musiqisi də özündə əsrarəngizliyi, maraqlı və hər dəfə yeni cəhətləri ehtiva edir. Müasir cazın başlıca şaxələrindən biri, zənnimcə, məhz budur”.

Cəmil Əmirovun, həqiqətən də, bütün yaradıcılığı boyu sadıq qaldığı üslub, dəst-xətt vardır ki, “caz”, “etno-caz” və ya onların hər hansı bir şaxəsi çərçivəsində məhdudlaşdırmaqla bu üslubu müəyyən etmək yanlış olardı. Cəmil Əmirov üslubunun ayrı-ayrı önəmli mənbələri – milli musiqi duyumu, müasir cazın cərəyanları, caza alternativ musiqi janrlarından əxz olunan elementlər, zənnimcə, onları vahid bir xətdə qovuşduran mənbəyə – bəstəkar təfəkkürünə tabe olur. Bu yaradıcı yön – C.Əmirovun hələ tələbəlik çağlarından axtarıb tapdığı, illər boyu inkişaf etdirərək sadıq qaldığı şüurlu şəkildə seçilmiş istiqamətdir.

C.Əmirovun, ilk növbədə, sonor effektlər, səs və tembr keyfiyyəti baxımından olduqca geniş, çoxçalarlı duyumu və demək olar ki, rəngarəng səs təsəvvürü vasitəsilə dünyaduyumu heyratamizdir. Xüsusən də, müasir elektron alətlərin səs palitrasının incəliklərini duyub, bədii məqsədə, rəngarəng obrazlara, məxsusi bir milliliyə xidmət etdirmək – bu, zənnimcə, fitri keyfiyyət, fitri duyumdur. C.Əmirov sənətinin, onun özünəməxsus millilik konsepsiyasının bir cəhəti də məhz həmin sonor duyum vergisidir.

Bəstəkarın 1984-cü ildən “Cəngi” ansamblında çalışdığı illərdə yaratdığı erkən kompozisiyaları - “Cırtıdan”, “Mr. Miles”, “Qış nağılı”, “Robinzon”, “Quş bazarı”, “Yürüş” – milli poetik yaradıcılıqdan, əsatirlərdən ilhamlanmış və bəstəkarın fərdi mücərrədləşdirilmə süzgülündən keçirilmiş obraz seçimi ilə fərqlənirdi. Bu kompozisiyaların məxsusi dəsti-xəttinin püxtələşməsində C.Əmirovun yalnız 1970-ci illərin başlıca caz təmayüllərindən olan caz-rok və ya fujn yönündə çalışan M.Deyvis, C.Zavinul, Ç.Koria, C.Maklaflından bəhrələnməsi deyil, həm tədris illərində, həm də şəxsi yaradıcı laboratoriyasında apardığı milli köklərlə bağlı bəstəkarlıq və etno-caz ənənələrinin təkmilləşməsi yolunda axtarışları öz əksini tapır.

Maraqlıdır ki, Cəmil Əmirovun caz yaradıcılığı onun başlıca üslub və üsul əsası kimi seçdiyi etno-caz istiqaməti ilə xaricən məhdudlaşsa da, bəstəkarın mövzu seçimi və tematik təşkili, həll üsulları baxımından elektron, akustik və milli temblərin yeni ahəngləşmələri, milliliyə və müasirliyə daha vəhdətli qovuşma ideyasının yeni həlli yollarını, fərqli komponentlərin qabardılıb inkişaf etdirilməsi kimi təmayüllərində mühüm təkamül başlanğıcını əks etdirir. Sadalanan bu cəhətləri onun 2003-cü ildən etibarən yaratdığı “Savab” caz qrupunun fəaliyyətində aydın görmək mümkündür. “Savab” qrupunun yaradılması üçün C.Əmirov dövrünün ən perspektivli, professional caz və milli ifaçılarını – respublikanın Əməkdar artistləri olan Tofiq Cabbarovu (zərbçi, perkussiya), Ruslan Hüseynovu (bas gitara), respublikanın Xalq artisti Mircavad Cəfərovu (ud, tar), Coşqun Sadıqovu (tütək, balaban, zurna) və təcrübəli gənc ifaçı Elvin Bəşirovu (zərb alətləri) bir heyətə toplayaraq, öz fəaliyyətini davam etdirməkdədir.

“Savab” qrupu Azərbaycan caz musiqisinin ən maraqlı, aktual qatlarını ölkəmizdən xariclərdə təmsil və təbliğ edən fəal heyətlərdəndir. Qrup üzvlərinin ayrı-ayrılıqda fəaliyyəti, xarici gastrol və konsertləri onların “Savab” heyətində, bəstəkar C.Əmirovun ətrafına toplaşaraq maraqlı yaradıcı prosesə, layihələrə, bəstələrə qoşulmasına heç bir fəsad törətmir. Qrup ilbəl keçirilən “Beynəlxalq Bakı Caz Festivalının” mütəmadi iştirakçılarından biri olmaqla yanaşı, xarici məkanlarda da öz təbliğatçı fəaliyyətini davam etdirir.

2000-ci il Azərbaycan cazının təkamülünə önəmli töhfələr bəxş etmiş layihələrin yaranması ilə əlamətdardır. C.Əmirovun yaradıcılığının da böyük bir yenilənmə dalğasını, onun üslubdaxili keçdiyi təkamülü həmin ildə ərsəyə gəlmiş “Memory” (“Yaddaş”) albomu əks etdirir. Görkəmli Azərbaycan cazmeni Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə ithaf məqsədi ilə yaradılmış bu albom həqiqətən də həm kompozisiyaların rəngarəng emosional ovqat mühiti, musiqi dili, təzadlaşdırmalar baxımından dahi sələfə ehtiram hissilə aşılanmış töhfədir. Bu silsilə yeddi bəstəyə ayrılıb, Ustad-sənətkar qismində anılan V.Mustafazadənin simasına üz tutan müxtəlif obrazları, daha dəqiq desək, sənətkarın portretinə cizgiləri təcəssüm etdirir. Bu bəstələri xalq-milliyaradıcılıqdan mənimsənilən mövzu-özək fikir əsasları – gah rəqs, gah muğam sitatları, gah da klassik obrazlara müraciət birləşdirir. Bu albomu cəsarətlə novator silsilə kimi də səciyyələndirmək olar. Belə ki, C.Əmirov burada çoxlaylı, rəngarəng fakturada yeni-yeni vurğulara nail olmuş, öncəki tembr tapıntlarına yeni, daha ekspressiv və parlaq obrazlılığa səbəb olan ahəng tutuşdurmaları əlavə etmişdir. Bu baxımdan silsilənin uğurlu kulminativ bəstələri kimi onu açan “Alov”, sonra “Cəngi”, “Maestro” diqqəti cəlb edir. “Alov” və “Cəngi” getdikcə laylarla artan və sonda tərəvətli ahəngdə bu tembr-ritm modellərinin birləşməsi ilə, “Maestro” sonsuz davam edib məkan effektini yaradan və arabir dayanıb “nəfəsalmalarla” növbələşən ritmik məkanı ilə maraqlıdır. Sonda bütün bu laylar kamançanın alovlu Şur məqamı ilə improvizasi ilə zənginləşən apofeoza səslənməsi ilə bitir. Layihənin başlıca obraz əsasını vurğulamaq məqsədi ilə müəllif

yeni, klassik tembrlərə müraciət edir. Məsələn, “Yaddaş” kompozisiyası orqan tembrini əsasında xoralvari, oxunaqlı akkord fakturası ilə kilsə orqan musiqisi effektini yaradan müqəddimə ilə başlanır ki, bu, uzaq keçmişdən yaddaşa hopmuş dəfn sədalarını xatırladır. Bundan sonra isə kamançanın yanıqlı solo-improvizasiyada milli obraza doğru kəskin dönüş albomun ithaf edildiyi qəhrəmanın – V.Mustafazadənin simasının anılması ilə təsəvvürlər yaradır. “Memory” albomunun daha bir uğurlu cəhəti – onun dürüst, olduqca aydın, özünəməxsus dramaturji xəttidir. Burada müəllifin rəngarəng ritm, tembr, çalar və harmonik modellər əsasında “ostinato”lu inkişaf prinsipinə əsaslanmasına baxmayaraq, hər bir bəstə dinləyici diqqətindən kənar qalmayıb, daşdığı semantik və obraz yükünü gözəl poetik bir məkanda çatdırır.

Bu albom vətənimizdən kənarlarda da dəfələrlə dinlənilib yüksək qiymətləndirilib. Dünyaşöhrətli caz ulduzlarından biri Tuts Telemans bu albomla ilk dəfə tanış olarkən, “Cənab Əmirovun yazısını dinlədim. Olduqca gözəl ifa və orijinal kompozisiyalardır. Bu musiqiyə rəğbət bəsləyir və Cəmil Əmirova ən xoş arzularımı diləyirəm”. Işıq üzünü gördüyü 2000-ci ildə onun dinləyicilərindən biri, musiqişünas Aleksey Bataşovun daha bir kəlməsi yada düşür: “C.Əmirovun “Memory” albomuna daxil olan bəstələrində Qərb ilə Şərq romantik bir ittifaqda qovuşur, burada həm sərinclik, təmkinlik, atəş və ya rəngarəng naxışlar, həm də ciddi süjet qurumları öz yerini tapır”.

Altı il sonra, İstanbulda baş tutan canlı konsertin səsyzması əsasında yaranan “İstanbul live” albomu (2006) ərsəyə gəlir. Burada təqdim edilən 8 kompozisiya müxtəlif illərdə yazılan keçmiş və yeni bəstələrdir. Əvvəlki “Yaddaş” silsiləsi ilə müqayisədə bəstəkar inkişaf dinamikasını deyil, ifadəli melosu və şaquli rəngarəngliyi ön plana çəkir. Albomun ən müxtəlif uğurlu bəstələri sırasında “Nostalgiya”, “Robinzon”, “Talisman”, “Genosid” qeyd olunmalıdır, belə ki bəstəkar hər dəfə bir komponenti qabardıb onu çalarlı etno-caz açarına kökləyir. “Robinzon” bəstəsində – etno səslənmədəki milli tematizmin ənənəvi, nisbətən akustik caz fakturası, onun rəqs-janr başlanğıcı ilə qarşılaşdırıl-

ması maraqlı və üzvi surətdə gerçəkləşdirilmişdir. İntensiv inkişafdan, rəngarəng milli ahənglərdən uzaqlaşan “Nostalgiya” ifadəli, milli nəğməkar melosu ilə diqqətəlayiqdir. Silsilədə vokal klassikamıza da iki müraciət vardır, F.Əmirovun “Göy-göl” və “Lay-lay” mahnılarının gözəl, təravətli etno-caz aranjiimanları öz əksini tapır və hətta dramaturji xətti etibarilə “Göy-göl” albomun hərəki bəstələri (Robinzon, Talisman), bütöv və axıcı melodikalı “Lay-lay” isə “Nostalgiya” ilə səsləşir. Son kompozisiya - “Genosid” bəstəsi sürətli gedişata qayıdıb, inkişafı özünəməxsus surətdə “svinqləşdirən”, yəni onun nəbzini tədricən tezləşdirən ritmik fakturaya əsaslanır və parlaq, milli və akustik tembrlərin növ-bələşməsində səslənən improvizə axını ilə silsiləni tamamlayır.

SALMAN QƏMBƏROV

(1959)



XXI əsrdə Azərbaycan caz sənətinin yüksək bədii səviyyədə inkişafında böyük xidməti olan yaradıcı simalar haqda söz açarkən, bəstəkar və caz ustası, respublikanın Xalq artisti Salman Qəmbərovun adı ilk sıralarda durur. Belə ki, Azərbaycanın mədəni məkanında baş verən təzahürlərə, dünya səviyyəsində baş verən multikulturoloji dialoqa Azərbaycan musiqi sənəti adından önəmli töhfələr vermiş müasir bəstəkarlardan biri də məhz S.Qəmbərovdur.

Hüseyn bəy və Suğra xanım Qəmbərovların ailəsinin sonbeşiyi olan Salman 1959-cu ildə anadan olmuş, göz açdığı ilk günlərdən başlayaraq zəngin musiqi mühitində boy atmışdır. Anası,

1922-ci il təvəllüdlü Suğra xanım Hacıbababəyova ali təhsilə və musiqi savadına malik ziyalı qadın olub, tanınmış Azərbaycan opera müğənnisi Hüseynağa Hacıbababəyovun ailəsində dünyaya gəlmişdi. Azərbaycan Opera və Balet Teatrının solisti, məlahətli və lirik tenor səsinə malik müğənni və artist H.Hacıbababəyov (1898-1972) 1928-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının vokal şöbəsini müğənni və pedaqoq Nikolay İvanoviç Speranskinin sinfi üzrə bitirmişdi. Bir çox musiqi və dramatik truppaların tamaşalarında, eləcə də Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyov kimi bəstəkarlarımızın, rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının operalarında çıxış etmişdi.

Onun atası, 1919-cu il təvəllüdlü Hüseyn Salman oğlu Qəmbərov müharibə veteranı, Stalinqrad döyüşünün fəal iştirakçılarından biri idi və hərbi xidmətini böyük səylə başa vurduqdan sonra, BDU-nin fizika-riyaziyyat fakültəsində ali təhsilini davam etdirmişdi. Sonralar elmi-tədqiqat institutunda neftin hasil olması üzrə nəzəriyyəçi kimi çalışan H.Qəmbərov ömrünün sonuna kimi müharibə, Vətən mövzusunda sadıq qalmış, veteran görüşlərinin daimi iştirakçısı olmuşdu. Suğra xanım şagirdlik illərində qızlar məktəbində musiqi biliklərinə yiyələnmiş, musiqi savadı, zövqü və pedaqoji təcrübə əldə etmişdi. Onların ocağının musiqi mühiti fərqli musiqi növlərinin qovuşması, xalq və klassik janrların sevilməsi – müğənni babasından qalan opera musiqisi valları, musiqi məşğələləri ilə bərabər, atasının mütəmadi olaraq muğam verilişləri, muğam saatlarını, sevimli ifaçıları – Hacı Məmmədovu, Əhmədağa Bakıxanovu böyük diqqətlə dinləməsi övladları lazımı yaradıcı həvəyə kökləyirdi. 1966-cıildə Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə daxil olan Salman fortepiano ixtisasını seçdi, belə ki, bu qərar onun musiqiyə dərin marağından əlavə, gözəl musiqi hafizəsi və ifa qabiliyyətinin təlqin etdiyi təkan idi.

Orta musiqi məktəbində təhsil aldığı illər bəstəkarın mənəvi formalaşması üçün əlverişli mühit yaradan ilk mərhələdir. Belə ki, onun nizam-intizama və sərbəstliyə nail olmasına, daim öz üzərində ciddi səylə işləməsinə təməl qoymuşdur. İxtisas və nəzəri fənlər üzrə tələbkar müəllimlərin rolunu, dərrakəli, istedadlı sinif yoldaşlarının təsirini də bəstəkar həlledici hesab edir.

1978-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tarix-nəzəriyyə fakültəsinə daxil olur. Artıq tələbəlik illərində müasir musiqiyə, müasir cərəyanlar və texnika növlərində yaradan bəstəkarlara oyanan marağını da məhz nəzəri fənlər üzrə müəllimlərinin – bəstəkar, nəzəriyyəçi və pedaqoq Oleq Felzerin (harmoniya), İzabella Abezqauzun (rus musiqisi tarixi), Süzanna Şeynin (təhlil), Boris Yermolayevin (polifoniya), Firəngiz Əlizadənin (orkestr üslubları tarixi üzrə maraqlı məşğələlərinin) yüksək səviyyəsi və təsiri ilə əlaqələndirir. Müasir musiqi üzrə təsəvvürləri və zövqü müəllimləri Fərəc Qarayevlə O.Felzerin Opera studiyasında rəhbərlik etdikləri orkestrin ifasında mütəmadi kamera konsertlərində və bunlara dair müzakirələrdə möhkəmlənirdi. Sovet dövründə konservatoriya proqramı əsasən Sergey Prokofyev, Dmitri Şostakoviç, Nikolay Myaskovskinin yaradıcılığı üzərində məhdudlaşdığı bir şəraitdə müasir musiqi tarixi fənninin daha dərin, hərtərəfli qavranılması üçün həqiqi bilik mənbəyi və dinləmə imkanı məhz bu konsertlər olurdu. Öz daimi dinləyiciləri üçün bu konsertlər avanqard musiqinin yeni simalarını, yeni Vyana məktəbi bəstəkarlarını, Alfred Şnitke, Sofiya Qubaydulina, Edison Denisov və o dövrün digər avanqard “anderqraund”unun istedadlarını kəşf edirdi.

1983-cü ildə S.Qəmbərov ADK-nı bitirdikdən sonra dərhal hərbi xidmətə çağrılır. 1985-ci ildə hərbi xidmətini böyük məsuliyyətlə yerinə yetirmiş Salman növbəti ciddi qərarına – konservatoriyanın bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olmaq fikrinə gəlir və bir il sonra ADK-nın bəstəkarlıq ixtisası üzrə İsmayıl Hacıbəyovun sinfinə daxil olur (1986).

S.Qəmbərov sevimli müəllimi İsmayıl Hacıbəyovla keçirdiyi təhsil çağlarını bəstəkarlıq sənətinin ənənəvi və müasir yazı üsulları, musiqi dilinin öyrənilməsinə həsr edir. 1984-cü ildə onun fortepiano üçün bəstələdiyi Variasiyalar 1987-ci il Tələbə və aspirantların Ümumittifaq müsabiqəsində 1-ci yeri tutur. Caz musiqisinə gəlişi bir qədər gec baş tutur. Özünün bildirdiyi kimi, “həvəskar, özfəaliyyət səviyyədən çıxaraq, məqsədini yaxşı dərk edərək” bu sənət sahəsində yaradıcılığa atılır. Öz seçimini caz musiqisinə verməsinin səbəbini bəstəkar belə açıqlayır: “Caz musiqisində bü-

tün özəlliklərdən savayı, məni bir cəhət də – bədahətən yaratdığı musiqini öz düşündüyün, öz gördüyün kimi, rəva bildiyin ifa xırdaqları, üsulları ilə ifa etmək imkanı cəlb edirdi”.

S.Qəmbərov bir müasir yaradıcı sima kimi öz estetik və bədii qanunları əsasında yaranan, bununla bahəm çağdaş zamanın yeni, maraqlı üsullarına, təzahürlərinə, müxtəlif səpkidə sənətlərarası və beynəlmiləl dialoqa meyl edən, progressiv yaradıcı təmayüllərə açıq olan, eyni zamanda keçmiş musiqi irsinə də fərqli yaradıcı diqqət bəsləyən sənətkardır.

1996-cı ildə Salman Qəmbərov “Bakustik Caz” qrupunu yaradır. Bu kollektiv, təhsili etibarilə akademik və sovet müasir musiqisi ənənələrinə əsaslanan professional bəstəkar Salman Qəmbərovun uzun illər ərzində daxilində gizlətdiyi, sevib bəslədiyi musiqi sahəsi – caz musiqisi ilə bağlı arzularının təcrübi gerçəkləşməsi idi. Əslində, “Bakustik Caz” qrupunun fəaliyyəti S.Qəmbərovun başlıca sənət əsəri, onun yaradıcılığının daimi konseptual aləti təsiri bağışlayır. Belə ki, 1988-1990 illər əgər S.Qəmbərovun yaradıcılığında ilkin, akademik mərhələ idisə, sonrakı – 1996-cı ildən başlayıb hal-hazırədək davam edən böyük bir dövrdə onun yaradıcılığının əsas sahəsi – caz musiqisi, caz layihələri oldu.

“Bakustik Caz” qrupunun daimi üzvləri – pianoçu və bəstəkar Salman Qəmbərov, bas-gitaraçı Emil Həsənov, zərb alətləri ifaçıları Tofiq Cabbarov və Vaqif Əliyev qrupa onların yaradıcılığını bariz əks etdirə biləcək yığcam ad seçərkən, “Bakı, akustika, caz” sözləri üzərində dayanmışlar. Belə ki, Bakı – ifaçıların doğulduğu şəhəri və mədəni mənsubiyyətini, caz – heyətin yaradıcılığının janr zəminini bildirir, akustika – onların akustik, təbii tembrlərə üstünlük verməsinə işarədir. Qrupun iş və əməkdaşlıq prinsipinə gəldikdə isə, onun yaradıcısı S.Qəmbərov kollektivi “Məhdud Səlahiyyətli Açıq Cəmiyyət” kimi də səciyyələndirir. Bu, qrupun daimi üzvləri olan trio heyətindən əlavə, hər dəfə fərqli görkəmdə təqdim edilən layihələrə uyğun olaraq heyətin genişlənməsi, onun müxtəlif sənət sahələri ilə bağlı art-layihələrə qatılması, caz musiqisinin çoxüslublu cəhətinə köklənməsi kimi başlıca yaradıcı prinsiplərini əks etdirir.

“Bakustik Caz” yarandığı 1996-cı ildən başlayaraq Bakı şəhərində və ölkəmizdən xaricdə keçirilən müxtəlif festivallarda fəal iştirak edir, dünyəvi və beynəlxalq səviyyədə müxtəlif konseptual layihələrə, forum və festivallara cəlb olunur. Onların coğrafi həcmi zənginliyi və qütb fərqliyi ilə, bədii-konseptual ideyaları hər dəfə fərdi seçilən texniki arsenalın dürüstlüyü, rəngarəngliyi, müxtəlif təmayüllərin paralel və ya kəsişərək bərabər istiqamətlənməsi etibarilə heyvətəmizdir.

D.Ellinqtonun anadan olmasının 100-cü ildönümünə həsr olunmuş “Transsib-İnter-Jazz” festivalında “Bakustik Caz” vokalçı Anar Tağızadə ilə çıxış edərək caz standartlarının müasir təqdimatı (Novosibirsk, 1999) ilə yadda qaldı. 2000-ci ildə “Bakustik Caz” özünəməxsus bir trio heyətində - yəni piano (Salman Qəmbərov), vokal (Anar Tağızadə) və nağaradan (Tahir Quliyev) ibarət olduqca maraqlı “East or West?” layihəsini təqdim edərək bir müddət sonra onun London şəhərində səsyazmasını da gerçəkləşdirə bildi. Caz həvəskarları və mütəxəssislər tərəfindən bəyənilən bu layihə 2001 və 2002-ci illərdə Odessada keçirilmiş improvizasiya festivallarında təkrarən ifa olundu.

Dövrün aktual və diqqətəlayiq caz istiqamətlərindən biri olan etno-caz təmayüllü festivallara da dəvət alaraq, 1999-cu ildə “Bakustik Caz” (pianoçu Salman Qəmbərov, zərbçi Tofiq Cabbarov, bas gitaraçı Emil Həsənovun iştirakilə) bir sıra tədbirlərdə – bəstəkarlar Cavanşir Quliyev, Cəmil Əmirov, xanəndə Aygün Bayramova ilə birgə “Oriental Caz Festival”da (Almaniya), monqol milli musiqi ifaçıları ilə birgə “Qafqazyanı ölkələr: qırılmış əlaqələrin bərpası” (Monqolustan, 2001) festivalında iştirak etdi. Bəstəkar C.Əmirov müğənni S.Ələkbərzadə ilə birgə dəvət aldığı “Astana Blues” (2006), Tacikistanda keçirilən etno caz istiqamətli “II Düşənbə Caz Festivalı” (2010), paytaxtımızda mütamadi keçirilən “Muğam aləmi” Beynəlxalq Festivalı da qrupun etno-caz istiqamətində müasir bəstəkarlıq texnikası zəmini ilə qovuşdurularaq apardığı axtarışları daha möhkəmlədirdi. 2003-cü ildə Almaniyanın Frayburq şəhərində keçən “Zelt Musik Festival”-a dəvət almış “Bakustik Caz” öz bəstələrini, Tofiq Quliyev və Vaqif Mustafazadənin standartlarına improvizərlə, elə-

cə də xalq mövzularına kompozisiyalarla öz caz məharətini təbliğ etmişdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Bakustik Caz” 2002-ci ildən etibarən Bakı şəhərində keçirilməyə başlayan “Xəzər, Caz və Blyuz” (2003), Beynəlxalq Bakı Caz Festivalında da daimi, fəal iştirakçılardan olub, hər dəfə maraqlı layihələrlə cazsevərlərin diqqətinə yeni kompozisiyalar təqdim etmişdir. Qrupun geniş bədii yönünü onu Bakıda keçirilən digər incəsənət festivalları, müasir musiqi və ya muğam festivallarına cəlb etməyə əsas yaradır: SoNoR Müasir Musiqi Təşəbbüs Mərkəzinin 2003-cü ildə həyata keçirdiyi “SoNoR Tellər: Mədəniyyətlər..Təmaslar..” adlı I Beynəlxalq Müasir və Ənənəvi Musiqi Festivalı, Q.Qarayev adına Müasir Musiqi Festivalı (2008), “Zamanla üz-üzə” (2010) və s. bu qəbildəndir. Məhz bu kimi qeyri-caz festivallarında iştirak heyətin son 10 ildəki ortaya çıxan maraqlı layihələrinin səbəbkarı olmuşdur.

“Bakustik Caz” qrupunun kreativ və çoxcəhətli yaradıcı simasını təsdiqləyən maraqlı obyektlərdən biri də – vizual sənətə meyil, mücərrəd, rəmzi surətdə teatrlaşdırma başlanğıcıdır. Musiqinin məzmun dərinliyində gizlənən parlaq münafişə və təzadlı obraz qarşılaşdırmaları musiqinin üzvi bir cəhəti kimi S.Qəmbərovun musiqisinə də daxil olur və bəstəkarın musiqisinə xas həmin teatrallaşdırma “East or West?” adlı ilk layihədə öz əksini tapır. Silsilənin fərqli üslub xətləri əsasında müəyyənləşən üç parlaq obraz başlanğıcı – xalq, caz və müasir üslublar məhz musiqinin konseptual əsasının dərinliklərində yer almış teatralıq əsasında inkişaf edir. “East or West?” (2000) – Salman Qəmbərovun yaradıcı axtarışlarının ilkin dalğasına yekun vurur. Layihənin başlıca ideyasına əsasən, “Şərqi midir ya Qərbi?” tapmacasının açması cəmi üç tembr vahidinə, iştirakçıya və məcazi baxsaq – üç aktyora, onların hər birinin sərbəst oyununa həvalə edilib. Digər tərəfdən, layihənin bəstə forması xırdalığlara qədər düşünülmüş tam məntiqi quruma və dramaturji zəminə əsaslanır. Aktor-ifaçılar – bütün mövzuları böyük artistizmlə skət-vokal (scat-vocal) üsuluna bağlayan Anar Tağızadənin, səlisçəsinə rəngarəng ritmik laylar yaradan nağaraçı Tahir Quliyevin seç-

dikləri Qərb və ya Şərq məkanına gah birlikdə, gah yerlərini dəyişərək və yaxud da dolayısı yollarla üz tutur. Eyni zamanda aktyorların münasibətlərində müəyyən funksionallığı sezmək çətin deyil: nağara və skət-vokal rəqabətə girən hərəki və fəal personajlar, Salman Qəmbərovun ifasındakı royal partiyası isə şərhçi və ya oyunun aparıcısı funksiyasında yarışan rəqibləri ritmik tənzimləyici kimi də qəbul olunur. Yeddi kompozisiyadan (“Quş”, “Bahar çağında”, “Mənim şıltaq Zibeydəm”, “Sirli dairə”, “Zərbi Yallı”, “Rahab”, “Qərbindir ya Şərq?”) yalnız sonuncusu S.Qəmbərov ilə A.Tağızadənin müştərək bəstəsi kimi ayrılır. Digər bəstələr milli və bəstəkar standartlarına əsaslanır: “Quş” (mövzuca “Ay qız, sənə mayiləm” xalq mahnısı əsasında), “Bahar çağında” (V.Mustafazadənin mövzusu). Lirik mərkəzi təşkil edən “Zibeydə” balladası (T.Quliyevin mahnı standartı), “Sirli dairə” (“İkisi bir boyda gəzər gözəllər” xalq mahnısına əsaslanır), “Zərbi Yallı” (milli rəqs mövzusuna). S.Qəmbərovun özünün kompozisiyası olan “Rahab” milli çalarlı müqəddimə ilə başlayıb müntəzəm harmonik zəmində vokal gəzişmələrə əsaslanır, asayışlı, seyredici bir ovqata bağlanır. Ümumilikdə, “East or West?” albomu “Bakustik Cazın” ümumi dəsti-xətti baxımından da parlaq nümunəvidir: burada müxtəlif ünsürlərə (neobop, etno, svinq) dayaqlanan, çoxcəhətli vahid üsluba nail olunmuşdur.

Bir il sonra gerçəkləşən “Lətif” layihəsi – 2001-ci il Bakıda keçirilən “Keçən əsrdən yeni musiqi” müasir musiqi festivalı üçün musiqişünas Cahangir Səlimxanov tərəfindən düşünülmən bədii konsepsiya əsasında yaradılmış və ilk dəfə orada ifa olunmuşdu. 1930-cu ildə rejissor Mikayıl Mikayılovun çəkdiyi “Lətif” (digər adlandırmada – “Üz-üzə”) səssiz filmi “Bakustik Caz”-ın fərqli bir trio seçimində – kamança (xalq artisti Fəxrəddin Dadaşovun ifasında), nağara (Eldar Qafarov) və təbii ki, həmişəki “şərhçini” – royalı (S.Qəmbərovun müəllifliyi və ifasında) daxil edən heyətdə yeni səsləndirmə qazanır. Çox zaman ekspressivliyi sözün, nitqin olmadığı yerdə musiqi və mimika vasitəsilə qazanan səssiz filmlərin təbiətindən irəli gələrək, bəstəkar Qəmbərov musiqinin maksimal dərəcədə qabarıq, onun

musiqi dilinin üslubca çoxünsürlü olmasına çalışmışdır. Filmin qəhrəmanı – 10 yaşlı Lətifin tənha, asılı həyatı, onun arzuları həzin, mülayim, bir qədər çoban bayatı üslublu sakit xəyalı, şüştər və ya “zəmin-xarə” məqamı musiqisi ilə xarakterizə olunur. “Lətif” layihəsi – səssiz kinofilmə total improvizə prinsipi üzrə bəstələnən məxsusi etno-caz açarında improvizəli saundtrek şəklində gerçəkləşdirilib, məhz bu vizual təmayülün zirvə nöqtəsi kimi öz ifadəsini tapır. Ən müxtəlif ölkələrdə, o cümlədən Soçi, Kazan, Astraxan şəhərlərində keçirilən müasir musiqi festivallarında, 2012-ci il YUNESKO-nun sülh məramlı səfiri olan məşhur caz pianoçu və bəstəkarı Herbi Henkokun təşəbbüsü ilə keçirilən Beynəlxalq Caz Günü forumunda bu layihə böyük rəğbətlə qarşılanır.

“StandArts Dialogue”(2004) adını daşıyan, tenor saksofonçu Verner Enqlert və S.Qəmbərovun iştirakilə canlı ifadan ərsəyə gələn albomu “blyuz və ballada ovqatlı” adlandırmaq olar. Lakin ifaçılar həmin blyuz spesifikasına məhdud şəkildə, yəni - intonasiya təşkili, lad əsası çərçivəsində deyil, əhval-ruhiyyə zənginliyində, sərbəst vəznli melodikada, məxsusi düşüncəli, səmimi etirafli emosional mühitdə və müəyyən normativləri fərdi yozaraq nail olurlar. Caz klassik standartlarının dialoquna nail olmaq məqsədilə kompozisiyalar üçün əsas caz janr növlərini təmsil edən mövzular – caz romantikası mühitinə aparan balladalar, cəldtempli və ritmik rəngarəng svinq “All the things you are”, ekspressiv “Black Orpheus” nəğməsi, bossa-nova rəqsvari cizgiləri olan mövzular seçilmişdir. Artıq ilk “A Deep Look in Your Eyes” (ilk və son kompozisiyaların müəllifi V. Enqlertdir) bəstəsi dinləyicini silsilənin aparıcı emosional başlanğıcı olan sərbəst, səmimi lirikaya kökləyir. Ümumilikdə, “StandArts Dialogue” albomu – caz klassikasının həm fərdi-müəllif yanaşmasında, həm də olduqca səmimi, ideal ansamblı qovuşan duet təqdimatında səslənən maraqlı təfsirdir.

2008-ci il Bonn şəhərində keçiriləcək Bethoven Festivalı ilə əlaqədar yaranan, bədii ideyası yenə də musiqişünas C.Səlimxanova məxsus olan “Lieder Leaders” layihəsi Almaniyadakı ilk ifadan bir il sonra aprel ayında M.Maqqomayev ad. Bakı Dövlət

Filarmoniyasının səhnəsində böyük uğurla ifa olunur. XIX əsr alman romantizminin töhfəsi olan “*lied*” (nəğmə) vokal janrında çalışmış üç nəslə aid ustaların – F.Şubert, İ.Brams və Q.Malerin şedevrlərinin caz üslublaşdırmalı müşayiət fonunda müasir səslənməsi təqdim edilir. Lakin burada royal partiyasının “müşayiət” təyinatına şərti məna verilir, belə ki, vokal ilə bərabər, royal da öz daxilini açan bir əsər qəhrəmanıdır. Onu da vurğulayaq ki, layihənin həmmüəlliflərindən olan incə artistizmə və məharətə malik soprano müğənni, Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının solisti, əməkdar artist Fəridə Məmmədova seçilmiş romantik şedevrlərə fərqli məna və intonasiyalar, vurğular gətirən məharətli aktrisa və müğənni kimi də öz töhfəsini vermişdir.

Layihə on bir “*lied*”- yəni nəğmə janrında kompozisiyalara əsaslanır. F.Şubertin şair F.Rükkertin sözlərinə bəstələdiyi, eləcə də eyni tonallıqda yazılmış əsərləri ilə başlanıb-tamamlanması ona silsiləvi səciyyə verir: “Sən mənim dincliyimsən” nəğməsi bir müqəddimə, “Musiqiyə doğru” isə sonuc kimi Rükkert poeziyasının nurlu, ümid və inam dolu qayəsini silsilənin ana xətti kimi qabardır. Maraqlıdır ki, sənətinə müraciət olunmuş hər bir bəstəkarın vokal lirikası caz açarı, caz səslənişinin əlavə edilməsi ilə daha böyük rəngarənglik qazanır. Hər bir vokal miniatürün məzmunundakı başlıca qayə S.Qəmbərovun ehtiyatla axtarılıb nail olduğu həmahəngliklər və ya qabarıq caz ritmikası vasitəsilə vurğulanır, parlaq qayə alır. Lirik-məişət ruhlu nəğmələr (Bramsın “Gərəksiz serenada”, “Yaşıl söyüdlər ətrafında ev”) daha çox oynaq, relyefli caz ritmikası və dinamikliyi artırmaq üçün bir qədər teatral elementləri daxil edən parlaq caz səciyyəsinə təfsir edilir. Lirik-ekspressiv, qəlbəyatımlı və dərin mənalı nümunələrdən isə Bramsın “Mürgülərim daha dərin”, Malerin “Reyn nağılı”, Şubertin “Musiqiyə doğru” nəğmələrinin təfsiri parlaq alınmışdır. “Lieder Leaders” də bu teatrallaşdırıcı təmayüldən geri qalmır, sadəcə, daha çox dərin məxfi şəkildə, romantik bəstəkarların vokal lirikasında əksini tapan obraz və duyğuların caz müşayiəti vasitəsilə çözülməsinə əsaslanır.

Və nəhayət, S.Qəmbərovu etno-caz aləmindəki axtarışlara sövq edən daha bir çoxüslublu layihə – il boyu keçirilən “Mor-

genland” “All Star Band” (Almaniya, Morgenland, Osnabrück) festivalıdır ki, burada müxtəlif xalqlara mənsub milli və ya professional musiqiçilərin iştirakı ilə layihələr yaradılır. Adətən festivalın iştirakçıları Almaniya, Türkiyə, Çin, İrak, Livan, Suriya, Misir, ABŞ, İran, Azərbaycandan dəvət olunur və onlar “All Star Band” heyətində toplaşır. Bu da təsadüfi deyildir, belə ki, festivalın adındakı “morgen” sözünə burada ənənəvi “səhər” deyil, “Şərq” mənası verilmişdir və ifa olunan musiqinin ayrıca bir növünə deyil, müxtəlif - ənənəvi, caz, folklor musiqi janrlarının “world music” (bəşəri musiqi) müstəvisində qovuşması təmayülü əsas tutulur. Bu festivalın gedişatı zamanı S.Qəmbərovun festival heyətinə daxil mütəmadi iştirakçıları - alman pianoçusu Florian Veber, fransız bəstəkar və ifaçısı Mişel Qodar, ifaçı və sənətşünas Mixael Dreyer, Suriya mənşəli müğənni Dima Orşo, kürd mənşəli müğənni Aynur Doğan, kaman ifaçısı Cəmil Qoçgiri və ney ifaçısı, bəstəkar Kinan Azmeh və başqaları ilə müştərək layihələri yaranmışdır.

V fəsil

RUHƏNGİZ QASIMOVA

(1940)



Azərbaycan musiqi sənətində özünəməxsus siması ilə seçilən görkəmli bəstəkar Ruhəngiz Qasımova, fitri istedadı və milli şüura söykənən sənət məfkurəsinə malik bir yaradıcı şəxsiyyət kimi tanınmışdır.

Ruhəngiz xanımın dünyaya şəffaf və eyni zamanda məşəq-qətli baxışı, keçdiyi həyat yolu və sarsılmaz əqidəsi əsl ziyalıya xas bir qüdrətlə özünü büruzə verir. Bəstəkar, musiqi redaktoru, yazıçı-şairə və ssenarist-dramaturq kimi fəaliyyət göstərən sənətkar hər zaman peşəkar fərdiliyi ilə seçilmişdir.

Ruhəngiz xanımın əksər mahnılarının şairi, fikir sirdaşı və qələm ustası Fikrət Qoca öz xatirələrində yazır: *“Ruhəngiz Qasımovanı tanıdığım qırx beş il ərzində dost kimi, mahnı yaradıcılığında ayrılmaz yol yoldaşım kimi qırx beş dəqiqə də unutmuşam... Ruhəngiz xanım o qədər istedadlıdır ki, öz içinə sığmır... Onun mahnılarını Rəşid Behbudov kimi korifey müğənni ifa edib. Amma açığını deyim – ürəyimdə qalmasın – Ruhəngiz*

xanımın özü kimi mahnılarını ifa edən (əlbəttə ki, mənə görə) insan tanımıram.”¹

Ruhəngiz Qasımova sənətində və üslubunda mövqeyini səmimiyyətlə və sərbəst ifadə edən bir insandır. Daxili aləmində kəşf etdiyini sənətinə köçürür, təbii və həqiqi duyğularla təqdim edir. 70-ci illərdə bəstələdiyi və öz səsi ilə ifa etdiyi “Yollar” və “Dəniz” mahnıları dediyimiz bu keyfiyyətlərə, müəyyən mənada, rəmzi nümunədir.

Bəstəkar Ruhəngiz Qasımova Bakı mühitinə xas bir ailədə dünyaya göz açıb. Yaradıcı və sənət üslubunda olduğu kimi, tərcümeyi-halında da bu hadisəni yığcam cizgilərlə qələmə alıb: *“Mən – Qasımova Ruhəngiz Nağı qızı, 1940-ci ilin 12 iyulunda anadan oldum. Atam – Qasımov Nağı Məhərrəm oğlu qazaxlı olub, hüquq təhsili almış hərbiçidir. Anam – Əzizova Möhtərəm xanım – 132 nömrəli məktəbin tarix müəlliməsi idi”².*

Qazaxlı olan atası Nağı Qasımov tanıyanlar arasında zəkası, nizam-intizamı ilə böyük hörmət qazanan bir şəxsiyyət idi. Anası Möhtərəm xanım sədaqətli yoldaş, iltifatlı valideyn və şagirdləri tərəfindən “Əziz müəllim” adı ilə xatırlanan, millətpərvər bir xanım kimi yaddaşlarda qalıb. Ruhəngiz xanımın özünün qələmə aldığı *“Həmişə sizlərin”* adlı avtobioqrafik kitabını oxuyanlar deyilənlərə şahid olmaqla yanaşı, bəstəkarın həyatında ata ilə ananın sevilib-seçilən insan olduqlarını müşahidə edə bilirlər. Həyatın əngəllərinə meydan oxuyan və özünü nikbin fikirlərlə kökləyən təvazökar bir insan simasını əks edən Ruhəngiz Qasımova bu əsərində də ailədən gələn ənənələrin davamçısı kimi görünür. O, yazıçı dəst-xətində, sözlü və səsli ifadələrində özünü tamamlayan, müdrik kəlamları ilə başqalarına ilham, hətta ana-lıq nəsihəti verən bir dramaturq kimi tanınır.

Ruhəngiz Qasımova Azərbaycan musiqi sənətində qeyri-adi baxışları və səhnə şövqündə olan xüsusi, təbii qabiliyyəti ilə insanların məhəbbətini qazanan sənətkardır.

¹ Ruhəngiz Qasımovanın rus dilində yazdığı “Həmişə sizlərin” kitabından Ön söz qismində Fikrət Qocanın yazdığı xatirə yazısından sitatlar. Bax: Рухангиз Касумова. “Всегда ваша”. – Баку, 2010, s. 3

² Касумова Р. Göstərilən əsəri, s. 6

Ruhəngiz Qasımova ibtidai və orta təhsilini 1947-ci ildə Bakı şəhərinin 134 nömrəli məktəbində almışdır. Azərbaycanın sənət və ədəbiyyatına, elm və siyasətinə şöhrət qazandıran əksər şəxsiyyətlər bu məktəbin məzunu olmuşlar. Müəllim və şagirdlərin bu məktəbdə göstərdikləri əzm və ciddiyyət, ümumi intizam anlayışı təhsil və tədrisdə tətbiq edilən labüd məhdudiyətlərə tam uyğunlaşır.

50-ci və 70-ci illərdə, ələlxüsus, bakılıların yaşadıkları mühitdə uşaqların orta məktəb təhsilləri ilə yanaşı, asudə vaxtlarında müxtəlif dərəcələrdə iştirak etmələri təqdirə qəbul edilirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, o illərdə rəsm və musiqi tədrisinə cəmiyyətdə böyük rəğbət vardı. Ziyalıların evlərində piano aləti zəruri və ehtiyac duyulan bir məziyyət kimi qəbul olunurdu. Belə ki, Qasimovlar ailəsində də milli və özəlliklə dünya incəsənətinə, ələlxüsus musiqiyə böyük bir maraq vardı. Böyük ehtimalla bu maraq musiqiyə həvəsli olan kiçik Ruhəngizin təşəbbüsü ilə şəkilləndi, çünki hələ uşaqlıq illərindən o, öz yaxınlarını məlahətli səsi ilə valeh edərmişdi. Bu vəsilə ilə Ruhəngiz Qasımova Bakı şəhərinin bir musiqi məktəbinə qəbul edilərək fortepiano ixtisası üzrə oxumağa başlayır.

Şübhəsiz, bu musiqi aləti ata və ananın gələcəkdə bəstəkarlıq sənətinə qədəm qoyan qızları üçün bir töhfəyə çevrildi. Başqa sözlə, böyük məhəbbətlə günümüzdə evdə qorunan bu piano bəstəkar Ruhəngiz Qasımovanın həyatını yönləndirən, rəngləndirici yaradıcı istiqamətlərə işıq tutan, hətta ona uğur gətirən müqəddəs bir dəyərə çevrildi.

1954-cü ildə yeddiillik orta və musiqi məktəblərində təhsilini tamamlayan Ruhəngiz Qasımovanın hədəfi Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumu oldu. Dördillik bu məktəbdə o, bəstəkarlıq və musiqi nəzəriyyəsi şöbəsinin şagirdi kimi ixtisas dərslərini aldı, dünya musiqi incəsənətinin təcrübə və nəzəri sirlərinə dərinlənə yiyələndi. Təbii olaraq bu texnikumda irəliləməyi musiqi peşəsinin seçimi də özünü bəlli etdi. Bu baxımdan Asəf Zeynallı adına incəsənət ocağında Ruhəngiz Qasımovanın uşaqlıq illərindən gələn musiqi sevgisi püxtələşir, bəstəkarlıq zövqündə bir dönüş nöqtəsi aşkar olur.

Milli musiqi sənətinə əvəzsiz xidmətlər verən, Azərbaycanın əksər görkəmli bəstəkar və musiqiçilərinin müəllimləri olan Zaxar Stelnik, Nikolay Çumakov, Süzanna Şeyn, Seyid Şuşinski, Mithəd Əhmədov və başqaları Ruhəngiz Qasımovanın bir musiqiçi kimi yetişməsində çox önəmli rol oynamış müəllimlərdir. Bəstəkar öz xatirələrində bu müəllimlər qarşısındakı minnətdarlığını bu sözlərlə qeyd etmişdir: *“Bu dəyərli müəllimlərin təkan və təşviqləri məni konservatoriyada oxumağa vadar etdi...”*¹

Ən sevimli müəllimi olan Zaxar Stelnik haqqında isə Ruhəngiz Qasımova öz xatirələrində belə yazır: *“...O, təcrübə-bilikləri ilə könlüdən bölüşməyə cəhd edərdi. Və qənaətimə görə, onun xasiyyətində ən önəmli cizgi də bu idi. Hətta deyə bilərəm ki, bu keyfiyyət onun həyatında iman-əqidəsinə çevrilmişdi!... Yüksək səviyyəli musiqiçi, ensiklopedik biliyə malik olan bu insan öz tərifi, imkansız bir comərdlik və sevgi ilə bizləri, sadəcə, musiqiyə deyil, rəsmə, şeirə və şifahi ədəbiyyata, teatr incəsənətinə alışırdı!... Onun izahında öyrəndiyimiz musiqi nəzəriyyəsi, harmoniya və musiqi ədəbiyyatı dərsləri mövcud olan dar çərçivəli hüduqları aşmaqda, məqsəduyğun bədii gözəlliklərə sövq etməkdə olduqca maraqlı, cəzbedici bir səyahət kimi izlənirdi.”*²

1958-ci ildə Ruhəngiz Qasımova Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə daxil olur. Konservatoriyadakı bəstəkarlıq sinfində dərs aldığı müəllimi – bəstəkar Cövdət Hacıyev, Ruhəngiz xanımın yaradıcı şövqünə dəstək verən və eyni zamanda fərdi axtarışlarına mane olmayan bir rəhbər olur.

Ali təhsil sistemində ənənəvi xəzinənin mənimsənilməsi istiqamətində və milli simfoniya janrının banilərindən olan Cövdət Hacıyev 60-cı illərdə konservatoriyanın rektoru vəzifəsində çalışırdı. Cövdət Hacıyevin rektorluğu dövründə təhsil alan tələbələr konservatoriyanın o illərini birmənalı olaraq təqdirlərlə yad edir və zəmanənin ab-havasına uyğun rusdilli bir təbirlə – “Cövdət İsmayloviçin dövrü” cümlə-möhürü ilə qeyd edirlər.

¹ Касумова Р. Всегда ваша. – Баку, 2010, с. 8

² Yənə orada, s. 49

Həqiqi mənada Cövdət Hacıyev həm pedaqoji təcrübəsində, həm də uzaqgörənliyində ölkəmizdə peşəkar musiqi kadrlarının hazırlanmasında misilsiz xidmətləri olan bir şəxsiyyət idi. Ruhəngiz Qasımova bu maraqlı mövzunu Cövdət Hacıyevin bir xatirə yazısı ilə təqdim edir və bu sətirlər bir insanın sənətkar olaraq formalaşma çağında rəhbər müəllimin nə dərəcədə böyük əhəmiyyət kəsb etdiyini, obyektiv olduğunu açıqlamaqdadır: *“Ruhəngiz Qasımova çox diribaş və istedadlı tələbə idi, fəqət bəzən səbirsiz və hətta səbatsız da ola bilərdi. Tələsirdi və özünü müxtəlif janrlarda sınamaq istəyirdi, yorulmadan öz yolunu axtarırdı. Mən ona dürüst və güclü xasiyyətinə görə hörmət edərdim. Tələbəklik illərində bəstələdiyi mahnıları da xoşuma gəlirdi və onları dəstəkləmiş olmasam belə, qadağan da etmərdim. Başa düşürdüm, bu mahnıların vasitəsilə onun eşqinigar ruhu səslənirdi. Bu sevgi hissiyyatı ilə ətrafında olan insanlarla bölüşməyə ehtiyacı vardı... Sizə nə deyim? Zaman bəzən simfoniyalarda qüdrətli səslənir, bəzən isə uzun ömürlü mahnılar sayəsində xəfifcə söhbət aparır, məsələn Ruhəngizin mahnılarında olduğu kimi. Və mən bu istedadlı tələbəmlə çox böyük bir qürur hissi duyuram.”*¹

Ruhəngiz Qasımova tələbəklik illərində konservatoriyanın müxtəlif tədbirlərində fəallıq göstərmiş, tələbəklik müsəmirələrinin iştirakçısı və müəllifi kimi özünü tanıtmışdır. Konservatoriyanın komsomol komitəsinin katib müəvini vəzifəsində göstərdiyi fəallığı və cəsarəti isə təşkilatçılıq qabiliyyətinin əyani sübutu kimi qiymətləndirilirdi. Tanınmış bəstəkarlar Əşrəf Abbasov və Arif Məlikov onun haqqında verdikləri rəylərində, Ruhəngiz Qasımovanın hələ tələbəklikdən çalışqan və başqalardan fərqli olaraq müstəsna istedadları ilə diqqəti cəlb etdiyini qeyd edirlər. Bu baxımdan tələbəklik illərində cilalanan müxtəlif istiqamətli incəsənət axtarışları Ruhəngiz Qasımovanın sonrakı bəstəkar və dramaturq yaradıcılığına təkən verəcək, xüsusən də populyar mahnı janrına, tətbiqi musiqiyə xas teatr və film musiqisinin yaranmasına zəmin yaradacaqdır.

¹ Касумова Р. Всегда ваша. – Баку, 2010, с. 23

Silsiləvi film. Yaradıcılığın başlanğıcı

Ruhəngiz Qasımova konservatoriyanın beşinci kurs tələbəsi ikən əmək fəaliyyətinə başlayır. Və bu fəaliyyət onu Dövlət Televiziya və Radio Komitəsi ilə on illərə uzanan yaradıcı ünsiyyətlərdə bağlayıb birləşdirir.

60-cı və 90-cı illərdə Azərbaycan Televiziyasında meydana gələn əksər musiqi-ictimai proqramların redaktorluq və yenidənqurma, islahatçı fəaliyyətləri Qasımovanın böyük zəhmətinə və yaradıcı sifətinə dair əyani fikir yaradır. Ələlxüsus, Azərbaycanın “Ekran” Yaradıcılıq Birliyinin formalaşma çağında onun peşəkar fikirləri və qeydləri, təşəbbüskarlığı və əzmkarlığı mühüm rol oynamışdır. Bu dövlət təşkilatında o 200-dən çox sənədli və bədii filmin ərsəyə gəlməsində iştirak etmiş, səs rejissoru, ssenari müəllifi və bəstəkar kimi milli incəsənət xəzinəsinə müstəsna töhfələr vermişdir. Televiziya sahəsində Ruhəngiz Qasımova bəzi ilkin yaradıcı layihələrə də imza atmışdır. Məsələn, Azərbaycanda 1965-ci ildə ilk dəfə çəkilən “Danışan işıqlar” adlı televiziya cizgi filminin bəstəkarı kimi onun adı milli ensiklopediyaya daxil edilmişdir.

Ruhəngiz Qasımova rəsmi iş fəaliyyətinə 1962-ci ildə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunun musiqili verilişlərinin kiçik redaktoru vəzifəsində başlayır. Əldə etdiyi müvəffəqiyyətləri və qazandığı təcrübəsi sayəsində o, 1963-cü ildə uşaq verilişləri redaksiyasının musiqi redaktorluğuna təyin edilir. 1968-ci ildən etibarən 90-cı illərin əvvəllərinə qədər “Azərbaycantelefilm” dövlət qurumunda səs rejissoru kimi yaradıcı və əvəzsiz işlər görür.

Bəstəkar Ruhəngiz Qasımovanın yaradıcılığının maraqlı mərkəzi əyani surətdə özünü teatr, xüsusən də musiqili teatr sahəsində büruzə verir. 1961-ci ildə hələ konservatoriyanın IV kurs tələbəsi ikən Naxçıvan Dram Teatrında səhnəyə qoyulan “Kölgəli dağ” adlı tamaşaya musiqi yazır və bu əsər onun yaradıcılıq axtarışlarının ilk irihəcmli əsəri kimi meydana çıxır. Tamaşa Məmmədli Tarverdiyevin pyesi əsasında bəstələnmiş və məşhur rejissor Tofiq Kazımov tərəfindən səhnələşdirilmişdi.

Konservatoriya təhsilindən sonrakı illərdə Ruhəngiz Qasımova teatrla yaradıcı ünsiyyətini əksər hallarda Gənc Tamaşaçılar Teatrı ilə qurur. Bu ünsiyyət 1964-cü ildən rejissor Zəfər Neymətovun səhnə quruluşu ilə Teymur Məmmədovun “Ürək yanarsa...” adlı tamaşasına yazılan musiqi ilə başlayır. 1974-cü ildə isə bu məkanda quruluşçu rejissor Ulduz Rəfilə ilə birgə onun kiçikyaşlı uşaqlar üçün müzikl janrında yazdığı “Aycan” adlı tamaşası səhnədə işıq-üzü görür. Tanınmış uşaq şairəsi Xanımmana Əlibəylinin pyesinə bəstələnmiş bu müzikl tamaşaçıların böyük rəğbətini qazandı və Azərbaycan teatr tarixində bu janrın ilk nümunəsi oldu.

Gənc Tamaşaçılar Teatrında Ruhəngiz Qasımova yalnız Azərbaycan dilində olan tamaşalara musiqi bəstələməklə kifayətlənmir, müxtəlif sənət axtarışları çərçivəsində rus bölməsi üçün uşaq tamaşalarına da musiqi yazır. 60-cı illərin ortalarında bu teatrda quruluşçu rejissor Aleksandr Varşavskinin səhnəyə qoyduğu “Puşkinin nağılları”¹ (Сказки Пушкина) və M. Qorkinin “Fırtına quşu haqında mahnı” (Песня о Буревестнике) eyniadlı tamaşaların bəstəkarı kimi diqqəti cəlb edir. Uşaq musiqisi sonrakı illərdə mütəmadi olaraq bəstəkarın maraq mərkəzində olur və bu maraq üzvi surətdə özünü həm mahnı janrında, həm də film musiqisində də göstərir. 1983-cü ildə Moskva Mərkəzi televiziyaşının sifarişi ilə ssenari müəllifi Nadejda İsmayılova olan, quruluşçu-rejissor Rasim İsmayılovun “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında çəkdiyi “Asif, Vasif və Ağasif” uşaq filmi ifadə edilən yaradıcılıq mövqeyinə bir misal təşkil edir. Gündəlik yaşam mövzuları yığcam şəkildə təqdim olunan bu filimdə Ruhəngiz Qasımova bəstəkar kimi iştirak etmiş və uşaq mahnılarına dair möhtəşəm musiqi nümunələrini yaratmışdır.

“Anacan, dostum evlənir” mahnısı

Qeyd etmək lazımdır ki, mahnı janrı bəstəkar Ruhəngiz Qasımovanın adını Azərbaycanda və onun xaricində məşhurlaşdırdı. Mahnı bəstəkarın şəxsi həyatında da vüsləti körüklədi. Bilinən bir gerçək var ki, hər bir yaradıcı insanın həyatında baş ve-

¹ “Puşkinin nağılları” tamaşası 1965-ci ildə səhnəyə qoyulmuşdur.

rən hadisələr onun sənətində təcəssüm olunur və yeni əsərlərinin yaranmasına təkan verir. Ruhəngiz Qasımovanın bəstəkarlıq simasında silinməz iz qoyan və onun şəxsi həyatına ən mühüm anlam qazandıran “Anacan, dostum evlənir” mahnısı da bu silsilədənir. Bəstəkarın ailə himninə çevrilən bu mahnı Azərbaycan musiqisində ən yüksək zirvələrdən biri oldu və zarafatçı-mənidar məhəbbətnamə hekayəsi kimi xalqımızın yaddaşında həkk olundu. Qasımovlar ailəsinin əbədi dostu Fikrət Qocanın sözlərinə bəstələnən bu mahnı dahi müğənni Rəşid Behbudovun ilk və yetkin ifasında, bənzərsiz və yüksək ifadəli üslubunda möhürlənmiş bir əsər kimi günümüzdə də öz aktuallığını qorumaqdadır. “Anacan, dostum evlənir” mahnısının özəl tarixçəsi var və bu məzmun bizləri təkrar geriyə, 1962-ci ilə qaytarır.

Anacan, dostum evlənir

Allegretto

7

12

Hələ dördüncü kurs tələbəsi ikən R.Qasımovanın xanımın yaradıcı həyatında önəmli bir hadisə baş verir və gənc bəstəkar Rəşid Behbudovla tanış olur. Onun özünün ifadə etdiyi kimi, bu mahnının ərsəyə gəlməsi bəstəkarın gələcək həyat yoldaşı Vasif Süleymanovla həyatına qədəm qoyduğu ərəfədə yaranan bir əsər

oldu. Belə ki, bu mahnı nəzakətli səmimiyyətdən canlanan dahiyanə bir təşviq kimi səsləndi və 50 illik nümunəvi ailənin yaranmasına ilhamlı bir zəmin hazırladı.

R.Qasımovanın Rəşid Behbudovla yaradıcı münasibətlərinin yaranmasında və ilk tanışlığın əsasında maraqlı “Laylay” tərənəsi vardı. Görkəmli şairimiz Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə bəstələnən “Laylay” mahnısı 1962-ci ildə Rəşid Behbudova təqdim edilən ilk əsərlər sırasında və bəstəkar Ruhəngiz Qasımovanın 1964-cü ildə Rəşid Behbudovun ifasında səs valına yazılan ilk mahnılarından birincisi olur. Azərbaycan Bəstəkarlıq İttifaqına təqdim edilən rəsmi əsərlər siyahısında da bu əsər ilk mahnı əsəri kimi göstərilir və bir növ uşaqlıq illərinə uzanan ana-övlad məhəbbətini təcəssüm etdirir.

Ümumi mənada “layla” və ya “ninni” avazında oxunan və beşik mahnı janrları arasında önəmli sayılan bu musiqi nümunəsi, sadəcə, qədim əcdadların ruhuna sirayət edən xalq musiqisi səciyyəsinə xas bir əsər deyil, eyni zamanda musiqi elmində əzəldən gələn ən qədim musiqi nümunəsi kimi şərh edilir. Digər anlamda “laylay nidası” musiqi sənətində mahnını yaradan ilkin bir başlanğıc olaraq qəbul olunur. Rəşid Behbudova təqdim edilən ilk əsərlər arasında “Laylay”ın özəl və birmənalı olmayan rəmzi-əlamətləri var. Bu minvalla “Laylay” könlün nəvazişi kimi, bəstəkarın daxili aləmini təbii ahənglə təəssüratlandıran bir canlılığın avazı və niyazıdır. İllər sonra R.Qasımova anası Möhtərəm xanıma yazdığı bir şeirdə də əbədi mövcudluğu xatırladan bu laylay mövzusunun yenidən vurğulayacaq və öz övladlarına səslənəcəkdir:

*İndi mən özüm də ana olmuşam,
Körpəmə sən çalan layla çalırım...
Yüz yol qurban gedib hər səhər-axşam,
Sən deyən sözləri deyirəm.*¹

O günlərdə “Laylay” ilə birgə Rəşid Behbudova təqdim edilən mahnılar arasında, görkəmli şair Səməd Vurğunun sözlərinə

¹ Касумова Р. Всегда ваша. – Баку, 2010, с. 81

yazılan bir başqa mahnı da vardı. Əsərlərini bəstəkar lətafətli, səmimi səslənən duyğulu səsi ilə ifa etdi. Rəşid Behbudov gənc bəstəkarın dəst-xətində bəzi incə və orijinal əks-səda doğuran musiqili sədalara nəzər saldı. Bu unudulmaz hadisə R.Qasımovanın xatirə yazılarında maraqlı bir dialoq şəklində qalmışdı və sonralar o yazırdı:

“Mən tələsə-tələsə hamısını oxudum. O, səssizcə dinlədi və təkrar oxumamı xahiş etdi. Ardından bir daha oxumamı istədi... Yavaş-yavaş ifa etməyə başladı və birdən-birə mənə gözlənilməz bir sual verdi:

- *Bu haradan çıxdı!?!...Şərq cizgisinə xas deyil!... (“Lay-lay”ın nəqarət qismi ilə bağlı idi.. Orada kiçik septima intervalına eniş hərəkətindən istifadə etmişdim: “Yat” – mi, “Yat “–fa diyez)*

Ardınca gələn sual:

- *Oxumağı sevirsən?..*
- *Kiçik septima haradan ağıma gəldi indiyədək bilmirəm, lakin özümü xatırlayıandan bəri oxuyuram.*
- *Hiss edilir, – bir qədər düşünəndən sonra, – sənın mahnılarını ifa edən varmı? ”¹*

Rəşid Behbudovla yaranan peşəkar və bədii ünsiyyət bəstəkar Ruhəngiz Qasımova üçün həqiqi mənada bir təcrübə məktəbinə çevrildi. Bu münasibətlər sayəsində Rafiq Babayev kimi musiqi sənətkarlarıyla yaradıcı münasibət fürsətləri yarandı, yeni incəsənət tələblərinə cavab verən çeşidli axtarışlara zəmin hazırlandı. Qarşılıqlı əlaqələr sayəsində onun peşəkar müğənni məharəti özünü büruzə verdi. Fikrət Qocanın qeyd etdiyi kimi, öz ifasında səslənən bu mahnıların Ruhəngiz Qasımovanın nəğməkar siması aşkar oldu. Azərbaycan Radio Fondu xəzinəsində qorunan və 1970-ci ildə bəstəkarın öz səsi ilə ilk dəfə yazılan “Dəniz” və “Yollar” mahnılarının² ifası Rəşid Behbudovun və Rafiq Babayev kimi sənətkarların dəstəyi ilə uğurlu oldu.

¹ Касумова.Р. Всегда ваша. – Баку, 2010, с. 52

² “Dəniz” mahnısı şair Rəfiq Hüseynovanın, “Yollar” mahnısı isə şair İsa İsmayilzadənin sözlərinə bəstələnmişdir. Bu mahnıların fonogramı Rafiq Babayevin idarə etdiyi ansamblın müşayiəti ilə ifa edilmişdi

Ruhəngiz Qasımova öz xatirələrində pianoçu Rafiq Babayevi xüsusi olaraq yad edir: *“Mənim və mənim kimi bəstəkarlığa kö-nül verən məsləkdəşlərim üçün Rafiq Babayev ilə tanışlıq və əməkdaşlıq fürsəti əlamətdar bir hadisə idi. Onun diqqəti və in-tuisiyası sayəsində bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ərsəyə gəldi. İlk baxışda adi görünən əsərlər onun improvizasi-yaları ilə əsl şedevrlərə çevrilir. Xüsusi qeyd etmək istərdim ki, Rafiq Babayev öhdəsinə düşən işləri möhtəşəm bir təvazökarlıq-la, yüksək peşəkarlıq vəzifəsini arxa plana çəkərək həyata keçirirdi. Hər yerdə və hər zaman etiraf edirəm ki, 1962-ci ildə mən Rəşid Behbudovun yanına gəlməsəydim və irəliləyən zamanlar-da mənim əsərlərimdə Rafiq Babayevin iştirakı olmasaydı, mən mahnı janrının bəstəkarı kimi özümü doğrulda bilməzdim.”*¹

1970-ci illərdə Azərbaycanda Rəşid Behbudovun rəhbərliyi altında qurulan Mahnı Teatrı, mahnı janrına yeni səs gətirən və estrada musiqisinə geniş miqyasda rəğbət qazandıran səhnəyə çevrildi. Günümüzün qızıl xəzinəsini təşkil edən əksər mahnı-ların nümunəvi salnaməsi bu Mahnı Teatrının rəqabətinə püxtələş-di. Mahnı Teatrının peşəkarlıq sınağında cilalanan musiqili mi-niatürlər Rəşid Behbudovun ətrafında toplanan sənətkarların qeyrətləri ilə xalqın hafizəsində mənimsəndi. Bəstəkarlar Cahan-gir Cahangirov, Arif Məlikov, Vasif Adıgözəlov, Xəyyam Mir-zəzadə, Oqtay Kazımov, Elza İbrahimova, Ramiz Mirişli, Tel-man Hacıyev, Tofiq Babayev, Əziz Əzizov, Ələkbər Tağıyev və digərləri Mahnı Teatrının rəhbəri olan Rəşid Behbudov kimi ifa-çı hədəfində ilham tapdılar. Müğənni və estrada ifaçıları Müba-riz Tağıyev, Akif İslamzadə, Elxan Əhədzadə, İlhamə Quliyeva, Xədicə Abbasova və digərləri Rəşid Behbudovun qurduğu Mah-nı Teatrının yaradıcı mayasında yoğruldu, ifaçılıq üslublarını inkişaf etdirdilər.

60-ci illərin ortalarında Ruhəngiz Qasımovanın bəstəkarlıq profili artıq müəyyənləşir, bu simanın ən səciyyəvi üslubu tətbi-qi musiqi janrları ilə bağlıdır. 1964-cü ildə “Mənim qızıl Lənkə-ranım” (Золотая моя Ленкорань) mahnısı telefilm musiqisi ola-

¹ Касумова Р. Всегда ваша. – Баку, 2010, с. 57

raq Rəşid Behbudovun ifasında səslənir. 1965-ci ildə isə bəstəkar özünü uşaq filmi musiqisində sınayır və “Danışan işıqlar” (Говорящие огоньки) cizgi telefilmində instrumental süita bəstələyir. 1964-cü və 1965-ci illərdə Gənc Tamaşaçılar Teatrında səhnəyə qoyulan “Ürək Yanarsa” və “Puşkin nağılları” tamaşalarına yazılan musiqi də Ruhəngiz Qasımovanın erkən yaradıcılığında instrumental süita musiqi forması silsiləsi kimi qeyd olunur. 1966-cı ildə Rasim İsmayılovun çəkdiyi “İkisi daha” (Еще двое) telefilmində musiqisi də süita janrında bəstələdiyi instrumental əsər kimi ekranlara çıxır. Məşhur şair və ictimai xadim Rəsul Rzanın ssenari müəllifi olduğu “Mikayıl Müşfiq” telefilmində bəstəkarı kimi Ruhəngiz Qasımova 1968-ci ildə filmin musiqisi əsasında instrumental ansambl üçün süita yazır.

Bəstəkar mənəvi sirdaşı olan şair Fikrət Qoca ilə birgə yaratdığı “Utancaq oğlan – Günəş” adlı mahnı ilk dəfə 1966-cı ildə Elmira Rəhimova və İdris Mehdiyevin ifasında AzTV orkestrinin müşayiəti ilə səslənir. Bu mahnının maraqlı bir tarixçəsi var və 1968-ci ildə bəstələləcək “Məhəbbət dəstgahı” silsiləvi mahnılarına daxil olacaq. Başqa sözlə, “Utancaq oğlan – Günəş” mahnısı bəstəkarın vizit kartı olan “Anacan, dostum evlənir” mahnısının müqəddiməsi kimi, bahar nəğməsinin arzu-hərərətində yaranır. Bu mahnının ardından 1967-ci ildə Fikrət Qocanın sözlərinə bəstələnen və Rəşid Behbudovun ifasında radioda yazılan sevgi həsrətinə dair “İntizar” mahnısı meydana gəlir. 1968-ci ildə isə yenə də avtobioqrafik məzmununda evlilikdən əvvəlki hadisələrin cərəyanını əks etdirən və sevgililərin eşqini təbii münasibətlər məcrasında təsvir edən “Sevmişəm” romansı və “Gəlmirsən, gəlmə” mahnıları bəstələyir. Molla Pənah Vaqifin sözlərinə yazılan “Sevmişəm” romansı Yaşar Səfərov tərəfindən ifa edilmişdir. Fikrət Qocanın sözlərinə yazılan “Gəlmirsən, gəlmə” mahnı isə R.Qasımovanın sözlərinə görə, sevgilisinə həsr olunan “diplomatik xəbərdarlıq” mahiyyəti daşıyırdı. Bu mahnı müğənni İlhamə Quliyevanın ifasında “Dan ulduzu” instrumental ansamblının müşayiəti ilə milli radioda lentə alınıb.

Onun məşhur “Qaya” vokal kvarteti ilə əməkdaşlığı “Bakı qışı” mahnısı ilə (sözləri F. Qocanın) başlayır. 1969-cu ildə bəs-

tələnən bu mahnı Ruhəngiz Qasimovanın yaradıcılığı ilə mahnı janrında yeni üfülər açır və doğma diyarın, əziz Bakının görkəminə və təbiətinə yeni bir işıq saçır. İsa İsmayılzadənin sözlərinə yazılan və Rəşid Behbudovun ifasında Mahnı Teatrında səslənən “Azərbaycan” mahnısı da bu silsilədənir. Bəstəkar Əşrəf Abbasov Bəstəkarlar İttifaqına ünvanladığı rəyində Ruhəngiz Qasimovanın “Azərbaycan” mahnısını xüsusi olaraq qeyd edir və bu mahnıda bəstəkarın vətən sevgisini vurğulayır.

Ruhəngiz Qasimovanın Vaqif Mustafazadənin 1969-cu ildə yaratdığı “Sevil” vokal-instrumental ansamblı ilə yaradıcı əməkdaşlıq ünsiyyətləri Fikrət Qocanın sözlərinə bəstələnmiş 1972-ci ildə radioda lentə alınmış “Bir baxmısan, bir də bax” mahnısı ilə gerçəkləşir. Bəstəkarın lirik və zarafatçı üslubuna yeni nəfəs qazandıran bu mahnıda insanın səmimiyyətindən və qarşılıqsız sevgidən bəhs edilir. Bu mahnı bir növ 1974-cü ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrında səhnəyə qoyulmuş “Aycan” müziklinə bədii bir körpü yaratmışdır. Qeyd edilməlidir ki, “Aycan” müzikli uzun illər teatr səhnəsində uğurla nümayiş olunmuş, 70-ci illərin nəslində məzəli dramaturgiyası və musiqisi ilə silinməz izlər qoymuşdu.

1975-ci ildən etibarən Ruhəngiz Qasimova “Astara (Астара)”, “İki Xəzər”¹, “Bizləri dağlarda axtarın (Ищите нас в горах)”², “Şəhərli oğlan” (1977), “Bir az da bahar bayramı (И немного весеннего праздника)”³ adlı telefilmlərə musiqi bəstələyir və bu əsərləri bir müddət sonra instrumental süitalar toplusunda cəmləşdirir. Telefilmlərin ərsəyə gəlməsində o, eyni zamanda səs rejissoru kimi yaradıcı vəzifələri icra etmişdir.

¹ İki Xəzər telefilm Nəbi Xəzrinin eyniadlı poeması və Əhmədağa Muğanlı ilə birgə yazılan ssenari əsasında 1975-ci ildə teleekranlara çıxmışdır. Rejissor Əliabbas Həsənovdur

² “Bizləri dağlarda axtarın” telefilm İlyas Əfəndiyevin ssenarisi əsasında 1976-cı ildə çəkilmiş bədii-sənədli filmidir. Quruluşçu rejissor Nazim Abbasovdur

³ “Bir az da bahar bayramı” filmi “Aztelefilm” kinostudiyasında Maqsud İbrahimbəyovun eyniadlı hekayəsi və ssenarisi əsasında 1979-cu ildə ekranlara çıxmışdır. Quruluşçu rejissor Nazim Abbasovdur

70-ci illərin ortalarında telefilm musiqisi ilə yanaşı, Ruhəngiz Qasımoğlu cizgi filmlərinə də musiqi bəstələyir. 1978-ci ildə “Möcüzələr adası” (Остров чудес), “Bir yay günü” (Одним летним днем) (Aztelefilm /1979, rejissor Vahid Behbudov), “Qərribə əjdaha” (Странный дракон) (Cəfər Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” kinostudiyası) adlı televiziya cizgi filmlərinə musiqi yazır. Bu əsərlərdə bəstəkar instrumental ansambl, kamera və simfonik orkestrlər ilə işləmə məharətini aşkar edir və Arif Məlikovun onun haqqında bir cümləsi ilə desək “*az imkanlarla maraqlı nəticələr əldə etdiyini göstərir*”.

Sənətkarın təcəssüm etdirdiyi “əsri-ələm” dramaturgiyası və yeni dövrün məşəqqətli izləri

Ruhəngiz Qasımovanın musiqisində ən cəzbedici xüsusiyyət melodizmdir. Bəstəkarın bütün əsərlərində özünü göstərən milli kolorit Azərbaycan xalq musiqisinin lad və ritmik səciyyəsi əsasında cəlalanır. Musiqi kompozisiyalarında olan yığcam və xülasə tərzli ifadələr ümumi dinamikanın qorunmasına xidmət edən bir amil olaraq izlənilir. Qəlibləşmiş musiqili əsaslar onun üslub xasiyyətnaməsində yenilikçi və gerçəkləri əks etdirən ünsürlə əvəz edilir. Bu yaradıcı proses bəstəkarın müraciət etdiyi müxtəlif musiqi janrlarında mütəmadi surətdə müşahidə olunur. Xəzərin ruzigarlı xəzri küləyi və gilavərin təzahürü, bakılı nüfuzun qızıl şəfəqlərinə rənglərə bürünən üfüqlər və ya təbiətin tumurcuq naxışları, gözlər önünə cığır açan yaxınlar və uzaqlar Ruhəngiz Qasımovanın bütün əsərlərində yetkin mənəviyyətlə və yetişən milli fidanlar zahirində sadalanır.

Bəstəkar Ruhəngiz Qasımovanın əsərləri siyahısında “Mənim əsrim” adlı simfonik poeması xüsusi və mərkəzi yer tutur. Müəllif bu əsərdə dövrün müxtəlif təzahürlərini təsvir edir və musiqidə təcəssüm olunanlar yaşadığı mühitin nəbzinə uyğundur. Ənənəvi sonata formasında bəstələnən əsər milli xüsusiyyətləri və orijinal intonasiyaları ilə diqqət çəkir. Klassik üsullarla işlənən melodiyaaların motiv inkişafı və istifadə olunan müasir kompozisiya texnikası bu simfonik məzmununda çeşidli harmonik

və polifonik quruluşlarla, metroritmik və tembr elementlərilə sintezləşir. Əsərin musiqi kompozisiyası və forması tutarlı və dinamik özəlliklər daşıyan vahid bir strukturla təqdim olunur, orkestrləşdirmə üslubunda isə əsaslı bəstəkarlıq təcrübəsi və ustalıq dərəcəsi müşahidə edilir.

1980-ci illərdən etibarən Ruhəngiz Qasımovanın yaradıcılıq axtarışlarında yeni dövr başlayır. Bəstəkar özünü peşəkar sahədə teatr pyesi müəllifi və ssenariçi-dramaturq kimi sınayır. 1980-ci ildə Musiqili Komediya Teatrında rejissor Ramiz Həsənoğlunun səhnə quruluşunda Ruhəngiz Qasımovanın “Məzəli əhvalat” adlı operettası səhnəyə qoyulur.

O illərdə televiziya tamaşalarına yazılan musiqili əsərlər milli teatr janrında çığır açan yeni bədii cərəyan kimi formalaşmağa başlayır. Televiziya vasitəsi ilə təqdim olunan incəsənət əsərləri geniş ictimaiyyət tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılınır və müxtəlif müzakirələrdə qeyd olunur. Teletamaşa janrında yazılan əsərlər bu baxımdan müasir sənətin yeni estetik zövqünə dəlalət edir və dramaturji – süjet xətti ilə dəyişən mühitin dinamikasına aktual bir anlam qazandırır. Milli incəsənətimizin maarifpərvər və millətpərvər nümayəndələri bu fürsətdən ustalıqla istifadə etdilər və yeni əsərləri ilə xalqın marağına mədəni istiqamət verdilər. Bu sahədə bəstəkar Ruhəngiz Qasımova da olduqca müvəffəqiyyət qazanmış yazıçı, şairə, ssenarist, dramaturq kimi çoxşaxəli istedadları ilə öz məharətini göstərmişdir.

1979-cu ildə “Yollar görüşəndə” adlı teletamaşanın müəllifi Ruhəngiz Qasımova teletamaşa janrında ilk və ən böyük uğur gətirən irihəcmli səhnə əsərini yazır. Müəllif digər musiqili əsərlərdə olduğu kimi, bu əsərdə də lirik və satirik məzmunlu mövzuları özünəməxsus üslubda bəzən qabarıq, bəzən isə üstüörtülü bir dillə müqayisə edir. Teletamaşanın əsas qəhrəmanı olan Mais adlı gəncin simasında arif və saf bir insan obrazı təəcəssüm etdirilir. Bu obraz timsalında müəllif ailəvi-məişət məsələlərinə nəzər salır və müəyyən anlamda avtobioqrafik xarakter yaradır. Mais rolunu ifa edən məşhur aktyor Yaşar Nuri (Nuriyev) məzəli və şücaəti komik obrazı ilə bakılı bir aşıqın məhəbbət macərəsini yaşadır və müasir insan obrazı yaradır.

Müəllifin əsərdə diqqət mərkəzinə qoyduğu fikir və stereotiplər dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarının mövzu və xarakterləri ilə səsləşir, lirik-satirik simvollar məntiqində insanlara səslənmə məqsədini daşıyır. Şərqi adamının nəzakətli şüurunu sezdirən bu anlayış Ruhəngiz Qasımova tərəfindən bu teletamaşada uğurlu surətdə işlənmiş və çağdaş dramaturji əsaslarına istinadən əks olunmuşdu. Səməndər Rzayev, Nəcibə Məlikova, Səidə Quliyeva, Hamlet Qurbanov, Rafael Dadaşov kimi görkəmli aktyorlar “Yollar görüşəndə” teletamaşasında yaddaşlarda silinməz iz qoyan obrazlar yaratmışlar. Müğənni Flora Kərimova və Cavan Zeynallı oxuduqları “Susdu do daqlar”, “Bizə dəyməyin”, “Qorxuram” kimi mahnıların əsərin musiqili mətləbi tamamlanmış, obrazların pərdə arxasında qalan musiqili səciyyələri açılmışdır.

Bu uğurlu başlanğıcdan sonra 1982-ci ildə bəstəkarın “Ömrün yolları” aldı yeni televiziya tamaşası ekranlara çıxır. Əvvəlcədə olduğu kimi, bu teletamaşada da məişət mövzuları və həyatın aktual məqamları göstərilmişdir. Əsərin süjeti bəstəkarın yaradıcılığında davamlı müraciət etdiyi və fərqli məzmunlarla ələ aldığı insanlıq hikmətlərinə açıqlıq gətirir. Teletamaşanın əsas qəhrəmanı Məryəm xanımın rolunu ifa edən Amaliya Pənahova dürüst və həqiqi bir insan siması ilə xarakterizə edilir. Məryəm xanım özünü bəzən üsyankar, bəzən isə biçarə, saf bir dil ilə ifadə edir və qarşılaşdığı əngəllərə rəğmənlə mühafizəkar baxışlarında dəyanətli milli xanımın obrazı canlanır. Teletamaşada həyatın süzgəcindən keçən mühüm fikirlər əksər hallarda Məryəm xanımın epizodik cümlələrində səslənir: “*asl sənət əsəri – hər kəsin bəyəndiyi əsərdir*”; “*klassikanın başına belə bir oyun açmaq, düzgün bir şey deyil*”; “*eksperiment yaxşı şeydir, amma yenə də klassik, klassika olaraq qalır*”.

“Ömrün yolları” tamaşasında mahnıların sözləri Fikrət Qocaya məxsusdur. Bəstəkar Ruhəngiz Qasımova isə öz mahnılarının ifaçısı kimi kənardan hadisələrə leytmotiv əlavələrlə istiqamət verən bir aktyor-müəllif rolunu oynayır.

Məryəm xanımın həyat yoldaşı olan və əsərdə adı ilə deyil, Qurbanov soyadıyla çağırılan qəhrəman aktyor Yaşar Nurinin

uğurlu ifasında yaddaşlarda qaldı. Hər kəsin tanıdığı komediya janrının xarakter aktyoru Yaşar Nuri Qurbanovun simasında fərqli bir aktyorluq amplusında tamaşaçılar qarşısına çıxdı. Qurbanovun tərəddüdlü və tutarsız xasiyyəti faustçu girdabına qapılan insana xas cəhətləri ilə təqdim edilir.

“Ömrün yolları” teletamaşasının ssenari və musiqi müəllifi olan Ruhəngiz Qasımova bu əsərdə də yaradıcı və kəskin müşahidəçi simasında görünür. Bu yeni salnamə məcrasında o, əsl mənada, lirik və melodram dramaturqu kimi özünü doğruldur və vəsfinə şamil etdiyi fərqli yaradıcı üslubu ilə mövqeyini bəyan edir. Teletamaşada Hamlet Qurbanov baş qəhrəman Qurbanovun iş yoldaşı – Çingiz rolunda iştirak edir. Bəsti Cəfərova (Qurbanovun sevgilisi), Firəngiz Mütəllimova (Xumar), Elxan Ağahüseynoğlu (Mühəndis), Fəxrəddin Manafov (Natiq) və digər aktyorlar epizodik çıxışlarla maraq doğuran və yaddaşlarda qalan obrazlar yaradırlar.

1989-cu ildə Ruhəngiz Qasımovanın yaradıcı irsinə böyük səs gətirən “Qonşu qonşu olsa...” teletamaşası ərsəyə gəlir. Aktyor Yaşar Nuri bu əsərdə, əsl mənada, aktyorluq benefisinə qovuşur və on bir fərqli bədii obraz¹ müxtəlifliyi ilə fərqlənən oyunçuluq ustalığını nümayiş etdirir. Ssenari müəllifi, bəstəkar və mahnıların ifaçısı Ruhəngiz Qasımova bu əsərdə də şəhərli – məmur insanların gündəlik həyat və yaşayışından bəhs edir. Qonşuluq münasibətləri, qadınlıq lətafəti və insan ünsiyyətindən yaranan gözəlliklər, təbəssüm və zarafatla əriyən soyuq buzlar, mərhəmət və əbədi dostluq mövzuları teletamaşanın mətləbini açıq-aydın göstərir. Azərbaycanın görkəmli aktyor və aktrisalari Eldəniz Zeynalov (Müzəffər) və Firəngiz Şərifova (Nazxanım), Hacı İsmayılov (Əhməd Əhmədov), Səidə Quliyeva (Müzəffərin arvadı) və digərləri bu əsərdə tamaşaçıların yaddaşlarında silinməz izlər qoymuşlar.

¹ Aktyor bu teletamaşada aparıcı, tamaşaçı, şair, həkim, təmirçi qonşu, Zümanın əri, ağıldankəm, herpetoloq, rejissor, ingiliscə danışan, yaşlı insan rollarında çıxış edir

1990-cı ildə Ruhəngiz Qasımova yarım əsrlik yubileyini keçirir və bu münasibətlə “Ədəbiyyat və İncəsənət” qəzetində Azərbaycanın Bəstəkarlar İttifaqının təbrik məktubu dərc edilir:

“Əziz və hörmətli Ruhəngiz xanım! Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları Sizi anadan olmağınızın 50 illiyi münasibətlə ilə səmimi qəlbdən təbrik edirlər.

Respublikamızın qadın bəstəkarları arasında Sizin yaradıcılığınız öz məxsusiliyi ilə fərqlənir. Siz kino və multiplikasiya filmlərində, dram və televiziya tamaşalarında musiqinin müəllifi kimi tanınırsınız. Sizin həm librettosunu, həm də musiqisini yazdığınız “Məzəli əhvalat” operettanız, “Yollar görüşəndə”, “Ömrün yolları” və “Qonşu qonşu olsa...” televiziya tamaşalarınız geniş kütlələrin rəğbətini qazanmışdır.

Şairlərdən Fikrət Qoca, İ.İsmayılzadə, R.Hüseynova, D.Mustafayevin sözlərinə bəstələnmiş “Anacan, dostum evlənir”, “Xəzər”, “Utancaq oğlan”, “Yollar”, “Azərbaycan”, “Vals”, “Gənclik” kimi mahnılarınız R. Behbudov, “Qaya”, “Sevil” vokal-instrumental ansambllarının ifasında dinləyici məhəbbətində layiq görülmüşdür.

Əziz Ruhəngiz xanım! Bu xoş gündə Sizə gümrahlıq, uzun ömür, rəngarəng yaradıcılığınıza uğurlar arzulayırıq.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin Katibliyi”¹

Ruhəngiz xanım 90-cı illərdən əvvəlki yaradıcılıq fəaliyyətini sonrakı illərdə aktiv şəkildə davam etdirir. O, müxtəlif janrlarda əsərlər yaradır, ictimai televiziya və radio proqramlarında iştirak edir. Musiqi müsabiqələrində münisiflər heyətində yer alır, dövrü mətbuatda reportajlar verir və ictimai məkanlarda peşəkar görüşlərdə olur, aktual məsələlərə dair maraqlı fikirlərlə çıxış edir. Bu illər ərzində onun müxtəlif yaradıcılıq axtarışları davam edir. 1988-ci ildə müvəffəqiyyət qazanan bədii film janrında çəkilən ikiseriyalı macəralı “Alman klinikasına şəxsi səfər”² kinofilminə musiqi bəstələyir və alman pianoçu qadın epizodik rolunu canlandırır. 90-cı

¹ Ədəbiyyat və İncəsənət. – 1990-cı il, 14 sentyabr, №35 (2430)

² “Alman klinikasına şəxsi səfər” bədii filmin quruluşçu rejissoru Ruhəngiz Qasımovanın yaradıcı dostu Rasim İsmayilov idi. Filmdəki böyük orkestr süitəsi həcmində bəstələnən musiqini Rafiq Babayevın rəhbərliyi ilə Azərbaycan estrada-simfonik orkestri ifa etmişdi

illərin gərgin hadisələrindən bəhs edən “Tələ”¹ (1990) kinofilminə isə Ruhəngiz Qasımova bəstələdiyi musiqisi ilə lirik sənətkar münasibətini və həqiqi vətəndaşlıq mövqeyini göstərir. 1995-ci ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrında ssenari müəllifi və bəstəkarı R.Qasımova olan “Quyu (Колодец)” adlı pyes rus dilində səhnəyə qoyulur. Bu əsərin meydana gəlməsində onun yaxın dostu, əsərin quruluşçu-rejissoru və baş rolunu oynayan Cahangir Novruzovun böyük dəstəyi və iştirakı olur. 1998-ci ildə Cahangir Novruzovla yaradıcı iş birliyi Gənc Tamaşaçılar Teatrının rus bölməsində oynanılan “Qızıl oğlan” (Золотой мальчик) tamaşası ilə davam edir. Eyni ildə televiziya da Ruhəngiz Qasımovanın ssenarisi əsasında bəstəkar Şəfiqə Axundova haqqında sənədli film çəkilir.

90-cı illərin qalmaqallı hadisələri Ruhəngiz Qasımovanın yaradıcı məfkurəsində yeni çıxır açır və şairlik öz əksini tapır. Bəstəkarın gördüyü həqiqətləri özünəməxsus sözlərlə dilə gətirmək niyyəti bəstələdiyi əsərlərində öz təcəssümünü tapır. Məsələn, “*Vətən, sənə Ana dedim*” mahnısının nəqarətində “*Vətən, sənə Ana dedim, öz dərdimi sənə dedim. Qucağının istisini, məndən əsirgəmə dedim, Azərbaycan, Azərbaycan!*” sözləri geniş kütlələrə milli şərəf hissi aşılayır. Bakı sevgisi və bəstəkarın çağırışında dramaturji ümdə-üslub mahiyyəti daşıyan həsrət və ümidlənmə mövzuları isə “Bakı” adlı mahnısında təcəssüm etdirilir: “*Sənə qoşulan nəğmələr saysızdı, səndən uzaq düşən kəslər yalqızdı. Ay-rihsaq, inan ki, yayım payızdı, yurdum, yuvam, isti ocağım Bakı!*”.

20 Yanvar faciəsi ilə bağlı bəstələdiyi “Şəhid oğullara” mahnısı ağı avazında səslənərək bəstəkar, şairə, müğənni Ruhəngiz Qasımovanın vətəndaşlıq mövqeyini sübuta yetirir. Bu mahnıda bəstəkar analıq fədakarlığı ilə Azərbaycanda yaşanan hadisələrə qarşı üzüntüsünü və etiraz səsini yüksəltdi: “*Analıq yükündən yorulmur ana, belə yaşayırıq – dövr edir zaman. Çox qurban vermişik, üzüldük, oğul; bütün balalara mən özüm qurban*”.

Vətənpərvərlik və ana yurdun azadlıq hərəkətinə dərin anlamını əks etdirən “Kaş dilim lal olaydı”, “Salam, qardaş, “ Həs-

¹ “Tələ” filminin ssenari müəllifi Nadejda İsmayılova, quruluşçu-rejissor isə Rasim İsmayılov olmuşdur. Film musiqisini Rafiq Babayevin rəhbərliyi altında Azərbaycan estrada-simfonik orkestri səsləndirmişdi

rət”, “Anama”, “Dinlə məni dinlə, ay ana!”, “Bu eşqimdən hara qaçım”, “Aida və Nicat” mahnıları isə son illərdə bəstələnən və yuxarıda ifadə edilən sənətkar əqidəsinə gözəl nümunələrdir. Ruhəngiz Qasımovanın öz sözlərinə yazılan bu mahnılarda bir sənətkar səmimiyyəti ilə xüsusi qayğı tələb edən mövzular bəyan edilir və duyğulandırıcı əsaslara şərhlər verilir.

2015-ci ildə Ruhəngiz Qasımovanın 75 illik yubileyi keçirildi. Azərbaycanın Mədəniyyət Nazirliyi və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı bu hadisəni böyük qayğı və təntənəli tədbirlərlə, müxtəlif konsertlərlə və elmi konfransla qeyd etdi.



Firəngiz Əlizadə və Ruhəngiz Qasımova

Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunda Ruhəngiz Qasımova ilə geniş müsahibələr aparıldı, həyatını və yaradıcılığını təqdim edən proqramlar hazırlandı. Onun milli sənətimizə verdiyi töhfələr Azərbaycan Respublikası Prezidenti tərəfindən də Prezident Təqaüdü ilə mükafatlandırılmışdır. Bəstəkarın Vətən, millət və ailə sədaqəti, həqiqət çıraqında işıq saçan fikirləri, yoldaşlıq lətafəti və ciddiyyətə sövq edən iltifatı onu xalqın gözündə əsl ziyalı kimi, bir şəxsiyyət kimi səciyələndirir.

VI fəsil

NƏRGİZ ŞƏFİYEVA

(1940)



Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, bəstəkar, musiqişünas Nərgiz Şəfiyeva, çoxşaxəli və səmərəli fəaliyyəti ilə müasir milli musiqi mədəniyyətində xüsusi yer tutur. Özünün çılğın yaradıcılıq təbi və istedadı sayəsində musiqi dünyasının gizli sirlərinə nüfuz edir, sənətin və sənətşünaslığın bəlli olmayan məqamlarını iti düşüncəsi ilə həll etməyə çalışır.

Qara Qarayev məktəbinin yetirmələrindən biri olan N.Şəfiyevanın ehtiraslı musiqisi bəstəkar təbiətindən qaynaqlanır, musiqi tənqidi qabiliyyəti və maarifçiliyindən gələn bacarığı ona səmərəli, dolğun çalışmaq imkanı verir. Öz peşəkar fəaliyyətində həm istedadlı bəstəkar və musiqişünas, həm də maarifçi-pedaqoq kimi N.Şəfiyeva keçmişin ənənələrini yaşatmaq, bugünü-müzün yaradıcılıq təmayüllərini yaratmaq, milli sənətimizin gələcək inkişaf yollarını müəyyənləşdirib, tənzimləmək kimi yaradıcılıq məqsədləri qoyur, özünəməxsus anlamı və dəlilləri ilə dinləyicini inandıra bilir.

Bəstəkarın dəyanətli ruhu, sarsılmaz mövqeyi, istər kiçik və ya irihəcmli əsərlərində, istərsə də muğam haqqında elmi-nəzəri məqalələrində aşkarlanır. N.Şəfiyeva sənət barədə özünün maraqlı fikir və mülahizələri ilə musiqiçilər arasında nüfuzlu mövqe qazanmağa nail olmuşdur.

Milli musiqi sənətinin, xüsusən, Üzeyir Hacıbəylinin canlı ənənələri zəminində formalaşan bəstəkar Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcı simasının təşəkkülündə unudulmaz müəllimi böyük Qara Qarayevin rolu danılmazdır.

Müəllim-Ustad özünün tələbəsi haqqında fikirlərini xasiyyətnamədə ifadə etmişdir: “Böyük bəstəkar istedadına malik olan Nərgiz Şəfiyevanın əsərlərində, zaman ruhunun keyfiyyət əlamətləri, yeniliyə cəhd meyli güclüdür.”¹

Nərgiz Mahmud qızı Şəfiyeva 1940-cı il yanvarın 1-də Bakı şəhərində ziyalı ailəsində anadan olmuşdur. Onun ulu babaları Hacı Hüseynalıbəy və oğlu Şəfibəy Qarabağ xanlığının əsasını qoyan Pənahəli Xanın tərəfdarları ilə birlikdə Şuşa şəhərinin təməlinin qoyuluşunda çalışmışlar.

Atası Mahmud Aslan oğlu Şəfiyev (Şəfizadə), Şuşada Realni məktəbdə oxuyarkən şəhər mətbəəsində mühərrir vəzifəsində işləyərək əvvəl rus, sonralar Moskvada Timiryazev Akademiyasını bitirdikdən sonra alman dilinin öyrənilməsinə nail olur. Azərbaycan EA-nın nəzdində Torpaqşünaslıq və Aqrokimya İnstitutunda baş elmi işçi vəzifəsində çalışır, eyni zamanda tarda çalmağa güclü meyil göstərir və ona yiyələnir. Qeyd edək ki, atasının qardaşlarından biri professor-fizik Behbud Şəfizadə hələ Şuşada violində çalmağı öyrənmiş, ortancıl və kiçik qardaşları Əyyub və Yaqub gözəl səsə malik olduqlarından böyük muğam sənətinin pərəstişkarları idilər.

Anası Təyyubə xanım Əhədxan qızı Səfəri Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunu bitirib ixtisası üzrə işləyirdi, həmçinin keçən əsrin 20-ci illərində Üzeyir bəyin Konservatoriyada təşkil etdiyi uşaq musiqi siniflərində təhsil almışdı. Valideynlərinin milli muğamlarımıza, el havalarına, habelə Avropa və rus klassik mu-

¹ Respublika Təhsil Nazirliyinə təqdim edilmiş sənəd: Xasiyyətnamə, Qarayev Qara tərəfindən verilmişdir, 1974-cü il

siqisinə qarşı olan rəğbəti gələcəkdə N.Şəfiyevanın musiqiçi olmaq taleyinə təsir göstərmişdi.

1941-1945-ci illərin Böyük Vətən və II Dünya müharibələri başlananda, Mahmud Şəfiyev icazəsi olsa da alman faşist işğalçılarına qarşı mübarizədə özündən kiçik dörd qardaşı ilə birlikdə iştirak etmək üçün könüllü olaraq cəbhəyə yola düşür və 1943-cü ildə Krasnodar ətrafında gedən şiddətli döyüşlərin birində həlak olur.

40-cı illərin ağır müharibə şəraitinə baxmayaraq, Bakının coşqun musiqi həyatı yenə də davam edirdi. Bəstəkarlarımız mahnılar, simfonik əsərlər, balet, opera və operettalar yaradırlar. Respublikamızın ustad ifaçıları rəngarəng proqramlarla müntəzəm olaraq, ön və arxa cəbhələrdə çıxış edirdilər. Belə bir əlverişli mühitdə balaca musiqisevərin istedadı üzə çıxırdı. Kiçik Nərgiz müharibə və müharibədən sonrakı dövrlərin mahnılarını həvəslə oxuyur, pianoda çalırdı. Hələ 1945-ci ildə beş yaşında ikən, o, Üzeyir bəyin dünyaşöhrətli **“Arşın mal alan”** operettası əsasında çəkilmiş bədii filmə baxandan sonra onun ölməz melodiyalarına heyran olur və əksər musiqi parçalarını olduğu kimi cəsarətlə pianoda çalmağa başlayır. Bəstəkar uşaqlıq illərinin təəssüratlarını belə xatırlayır: “Arşın mal alan” məni Üzeyir bəyin musiqi dünyası ilə həmişəlik bağladı”.

Buna görə də, anası kiçik Nərgizə 5 yaşında ikən not əlifbasını öyrədir, nəticədə qızının musiqi duyumunu və ifaçılıq istedadını müəyyən edəndən sonra 1946-cı ildə onu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki 10 illik musiqi məktəbinin hazırlıq sinfinə təyin edir.

1947-ci ildə artıq həmin məktəbin violin üzrə 1-ci sinif şagirdi Nərgiz Şəfiyeva simli alətdə ilkin çalmaq texnikasını Naum Bronfmandan, solfecio – musiqi savadını bəstəkar Ədilə Hüseynzadədən, musiqi ədəbiyyatını Qəmər İsmayılovadan alır.

Əlamətdar hadisələri ilə seçilən 1947-ci il balaca musiqiçininin yaddaşında silinməz iz buraxmışdı. Məhz bu ildə, Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin möhtəşəm “Koroğlu” operasına baxmaq imkanı ona nəsib oldu. Bir tərəfdən operanın qəhrəmanı, onun vətənpərvər-

liyi, musiqinin yenilməz, nikbin ruhu, parlaq milli koloriti, digər tərəfdən Moskva müalicəsindən yenicə qayıtmış müəllifin lojada görünməsi, tamaşaçıların onu yüksək ruhla, sevgi və hərarətlə alqışlamaları və ən əsası, bu böyük insanın nurani çöhrəsi, yaddaqalan təbəssümü, – bütün bunlar onun üçün heç bir zaman unudulmayacaq anlar idi.

1948-ci ildə Azərbaycan xalqı Üzeyir Hacıbəyliyi son mənzilə yola saldı. 1949-cu ildə dahi bəstəkarın vəfatının 1-ci ildönümündə üçüncü sinif şagirdi Nərgiz məktəbin “Unison” uşaq ansamblında violinqillərlə iştirak edərək, F.Əmirovun Üzeyir bəyə həsr olunmuş dahiyənə “Xatirə” əsərini ifa edir. Əsər böyük təsir gücünə malikdir.

Məlumdur ki, daima musiqi mühitində yaşayan şagird-musiqiçi, həyatının çox hissəsini ciddi məşğələ saatlarına sərf edir. Məktəbli Nərgiz Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının böyük zalında keçirilən konsertlərdə, imtahan çıxışlarında, müxtəlif dinləyişlərdə, hətta məşğələlər zamanı musiqiyə qulaq asır, dünyaya korifey bəstəkarlarının əsərləri ilə tanış olurdu. Şübhəsiz, bu hadisələr qızın qəlbində parlaq təəssüratlar yaradaraq, gələcək həyat yolunda mühüm bir stimula çevrilmişdi.

Çox vaxt evdə, piano arxasında məşq zamanı Nərgiz, verilən proqramdan yayınaraq “anam duymaz” deyər, özünün fantaziyalarını tez-tez dərslərin musiqisinə qoşurdu. Anası o anda buna reaksiya verərək: “Dərsini çal! Elə bilmə ki, mən eşitmirəm”. Lakin bu vəziyyət uzun davam etmədi.

Artıq dördüncü sınıfdə oxuyan şagird cəsarət edib anasından xəbərsiz, məktəbin direktoru, görkəmli pianoçu-pedaqoq, gözəl insan Kövkəb xanım Səfərəliyevaya müraciət edir, kiçik pyeslərini ona göstərir. Kövkəb xanım Nərgizlə Midhət müəllimin sinfinə daxil olub onu təqdim edir. O zamanlar məktəbdə “Uşaq yaradıcılıq sinfi” fəaliyyət göstərirdi. Rəhbəri bəstəkar, professor B.İ.Zeydman və onun asisssenti – dosent, uşaq psixologiyasına gözəl bələd olan istedadlı bəstəkar-pedaqoq Midhət Əhmədov idi. Təcrübəli müəllim çalınan bəstələri bəyənir, həmçinin pyeslərin adlandırılması üçün Azərbaycan dilində uyğun sərlövhələri tapmağı balaca şagirdə məsləhət görür.

Növbəti dərs üçün hazırlanan pyeslərin adları da, elə bunu sübut edirdi: “Səhər”, “Çobanın tütəyi”, “Bulağın nəğməsi”, “Xoruz kəndi oyatdı”, “Küləyin mehi”, “Bizim dağlar”, “Dəniz” və s.

Həmin il yaradıcılıq sinfində məşğələlər öz qaydasında gedirdi. 5-ci sinif şagirdi Nərgiz artıq imtahana fortepiano üçün 10 pyesdən başqa 2 mahnı və rəqs lövhəsi hazırlamışdı. Midhət müəllim imtahana gələn şagirdinin anası ilə görüşür, onu inandırır ki, “Nərgiz öz təhsilini bəstəkarlıq ixtisası üzrə davam etdirməlidir” və xahiş edir ki, bu işdə qızına yardımçı olsun.

Məlumdur ki, dünyagörüşün genişlənməsi üçün musiqiçinin maraq dairəsi hərtərəfli biliklərlə, zəngin təəssüratlarla dolğun olmalıdır. Hələ kiçik yaşlarından həssas, çılğın təbiətə malik olan balaca məktəblinin bədii təxəyyülünün, zövqünün inkişafında incəsənətin müxtəlif sahələri, o cümlədən musiqili kinofilmlərin əhəmiyyəti müəyyən mənada az olmamışdır.

Ötən əsrin 50-ci illərində Bakı şəhərinin kino ekranlarında bir çox musiqili filmlər nümayiş etdirilirdi. Nərgiz Şəfiyeva xatırlayır: İtaliya dirijoru, fitri istedadlı, Roberto Bentsi hələ yeni-yetmə ikən “Şöhrətin prelüdü”, “Taleyin zərbəsi” adlı musiqili filmlərin qəhrəmanı olaraq, F.Listin simfonik “Prelüdlər” əsərini, L.V.Bethovenin 5-ci fortepiano Konsertini, İ.S.Baxın d-moll “Tokkata və fuqa”sını filmdə məharətlə səsləndirmişdi. Doğrusu, mənə 5-ci sinif şagirdinə, fəvqəladə təsir etmişdi. Bütün varlığımla vurulduğum bu əsərlərin notlarını, dərhal “Zaxar dayının musiqi mağazası”na gedib aldım və hər gün onları pianoda çalmaqı öyrənirdim”.

1955-ci ildə məktəbdə yeni – tarix-nəzəriyyə və bəstəkarlıq şöbələri açılır və 8-ci sinif şagirdi Nərgiz Şəfiyeva bəstəkarlıq şöbəsində təhsilini davam etdirir. İxtisas fənlərinin sayı da çoxalır: harmoniya, musiqi tarixi, musiqi ədəbiyyatı, polifoniya və musiqi əsərlərinin təhlili. Zaman ötdükcə şagird-bəstəkarın maraq dairəsi öz yaşına görə daha da genişləndirdi. O, incəsənət aləmində baş verən yeniliklərlə tanış olmağa çalışırdı. Musiqi mək-

təbində keçilən Avropa, rus və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini – klassik simfoniyaları, opera, balet tamaşalarını, konsert proqramlarını izləyir, imkan dairəsində dinləyirdi. Qeyd edək ki, 50-60-cı illərdə dahi Niyazinin və Moskvadan yenicə gəlmiş istedadlı dirijor Kamal Abdullayevin idarəsi ilə simfonik orkestrin verdiyi silsilə konsertlər Bakının musiqi həyatının zənginləşməsində əhəmiyyətli rol oynamışlar.

Qastrola gələn dünyaşöhrətli sovet və xarici musiqiçilərdən – S.Rostropoviç, S.Rixter, D.Oystrax, V.Qorovits, İ.Stern, L.Koqan, E.Gilels, Van Klaybern, Monika Az, A.Qauk, Y.Mravinski, Y.Svetlanov, G.Rojdestvenskiy, K.Kondraşin və başqa görkəmli musiqi xadimlərinin özünəməxsus interpretasiyada ifa olunan dünya musiqisi inciləri gənc musiqiçinin sənət aləmini genişləndirirdi. Bununla bərabər, o, Azərbaycan, rus və Avropa bədii ədəbiyyatının, xüsusən, poeziya klassiklərinin – Nizami, Füzuli, Xəyyam, Nəsimi, Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski, Çexov, Balzak, Stendal, Remark, Heminqvey və digər müəlliflərin əsərlərini, həmçinin tarixi kitabları mütaliə edirdi. Şübhəsiz ki, öz üzərində daima çalışan Nərgizin musiqi və ümumi intellektual səviyyəsi yetərinə yüksək idi. Bu da Azərbaycan musiqisində gedən yeni proseslərin dərk edilməsi üçün lazımi zəmin yaradırdı.

Bu baxımdan Nərgizin XX əsrin ikinci yarısında milli bəstəkarlıq sənətinin ən qüdrətli nümayəndəsi, onun inkişafında yeni dönüş yaratmış böyük Qara Qarayev sənəti ilə yaxından tanış olması xüsusi əhəmiyyətə malik idi. 1952-ci ildə bəstəkarın “Yeddi gözəl” baletinin ilk tamaşası hələ yeniyetmə dövrünü yaşayan istedadlı qızın şüuruna olduqca güclü təsir göstərmişdi. Nərgiz Şəfiyeva və ustadın əksər tələbələri müəyyən müddət ərzində novator-bəstəkar musiqisinə xas olan güclü üslubun təsiri altında olmuşlar. Onları cəlb edən cəhət milli və müasir dünya klassikasının orijinal tərzdə üzvi şəkildə birləşməsi idi. Baletin rəngarəng koloriti, dərin məzmunu, musiqi dramaturgiyası 12 yaşlı yeniyetmə musiqiçinin əqlinə və qəlbinə həkk olunmuşdu.

Sonrakı illər ərzində N.Şəfiyeva kiçikhəcmli kamera-instrumental əsərlərə müraciət edir. O, əsasən ansambl formalarına üstünlük verərək, fortepianonun müşayiətilə simli alətlər, fleyta, qoboy üçün musiqi bəstələyir.

1957-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki 10 illik musiqi məktəbini müvəffəqiyyətlə bitirən Nərgiz Şəfiyeva Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. Çətin müsabiqə şəraitinə baxmayaraq, Konservatoriyanın rektoru, görkəmli bəstəkar, qayğıkeş insan Cövdət Hacıyev Nərgiz Şəfiyevanın istedadını layiqincə qiymətləndirir. Beləliklə də, gənc musiqiçi qız, Konservatoriyanın iki şöbəsinə – tarix-nəzəriyyə və bəstəkarlıq şöbələrinə qəbul olunur.

1957-ci ildə birinci kursda, iki şöbədə oxuyan N.Şəfiyevanın ixtisas müəllimi görkəmli bəstəkar, Azərbaycan musiqisində öz yeri olan Rauf Hacıyev idi. Gənc tələbə böyük həvəslə yaradıcılıq işinə başlayır. Forteplano üçün yazdığı bir sıra əsərlərindən başqa, tələbə-bəstəkar violin və forteplano üçün “**Sonata**” və Nizaminin sözlərinə “Olacaqsan?” və “Çəkirim” musiqili qəzəllərini bəstələyir. “Sonata”nın ilk ifaçısı – Moskva Konservatoriyasının aspirantı Sərvər Qəniyev (Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor) olmuşdur.

1958-ci il Nərgiz Şəfiyevanın həyatında əlamətdar il olaraq, Qara Qarayevin sinfinə təyin edilməsi ilə əlaqədardır. Böyük sənətkarın tələbəsi olmaq, Azərbaycan yaradıcı gənclərinin ən böyük arzusu idi.

Beləliklə, Nərgiz Şəfiyevanın bəstəkar taleyində yeni bir dövr başlandı. Qara Qarayev öz tələbələrini daima yüksək sənət yollarının axtarışında olmaq, dövrün tələblərinə həssaslıqla yanaşmaq tövsiyyə edirdi. Tələbələr öyrənməli, eyni zamanda müasirlərini düşündürən mövzuları müasir yeni musiqi ifadə vasitələri ilə əks etdirməli idilər.



Q.Qarayev tələbələri ilə birlikdə: R.Bədəlov, piano arxasında
P.Bülbüloğlu, N.Şəfiyeva və Ə.Əzizli

Böyük Ustadın ilk dərslərini N.Şəfiyeva belə xatırlayır: “Təqdim etdiyim ilk prelüd-miniatürü Ustad olduğu kimi qəbul etdi. Ancaq öz əli ilə akkordun bir səsini sonrakı xanənin akkordu ilə liqa vasitəsilə birləşdirib, rezonanslı ahəng yaratdı. Bu cüzi əlavə əsl möcüzə yaradaraq musiqiyə daha dərin mənə bəxş etdi.”¹

Qeyd edək ki, sonralar Qara Qarayev oğlu və həmkarı Fərəc Qarayevlə söhbətlərinin birində tələbəsinin prelüdlərinə öz münasibətini belə bildirmişdi: “Nərgiz Şəfiyevanın “Prelüdləri”, mənim sinfimdə birinci kurs tələbələri tərəfindən bəstələnmiş kiçikformalı əsərlərdən ən mükəmməli və gözəllərindəndir. Bəstəkar onunla fəxr edə bilər.”²

¹ Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, oçerk, portret cizgiləri və foto-sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 77-82

² F.Qarayevin əlyazması (müəllifin arxivi)

a) **Andante moderato** *Violin və fortepiano üçün Poema*
P-no

b) *Violin və fortepiano üçün Poema*
V-no
P-no

Allegro scherzando *Fortepiano üçün prelüdürlər şikəstələrindən VI prelüd*
P-no

mf marcato *mf marcato*
simile

Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsində oxuduğu illərdə, N.Şəfiyevanın yaradıcılığının üslub istiqaməti, milli yönümdə musiqi dili müəyyənləşir, bədii-estetik baxışları formalaşır. Məhz həmin dövrdə, artıq onun fərdi dəst-xətinin əsas xüsusiyyətlərinin konturları tədricən aşkarlanır. Ali sənətin sirlərinə yiyələnmək tələbə üçün son məqsəd deyil, fikir və hisslərini, gerçəkliyə və müasir həyata fəal münasibətini ifadə etmək üçün yalnız bir vasitə idi. Bu yolda Nərgizin ilhamına qanad verən və onda ciddi məsuliyyət hissini daima artıran ən başlıca amil yenə də ustadının şəxsi nümunəsi idi.

Yüksək yaradıcılıq amalı ilə yaşayan Nərgiz Şəfiyeva nisbətən böyük forma-janrlara müraciət edir və uğurlar əldə edir. Bu sırada irihəcmli formalardan başqa, səs və fortepianonun müşayiəti ilə xalq mahnılarını ("Sarı gəlin, "Ay qız sənə mai-

ləm”) və Füzulinin sözlərinə “Can vermə qəmi...” təsnifinin aranjimanlarını hazırlayır.

1959-cu ildə Bakıda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənc bəstəkarların yaradıcılığına həsr olunmuş plenumu keçirilirdi. Nərgiz Şəfiyevanın 1958-ci ildə bəstələdiyi və fleyta və fortepiano üçün “Skerso” əsəri və fortepiano üçün “6 prelüd” silsiləsi ifa olundu. Qeyd edək ki, əsər musiqi ictimaiyyəti tərəfindən həmişə rəğbətlə qarşılanırdı. Əsərlərin çapa təqdim olunması onların yüksək bədii, müstəqil yaradıcılıq nümunələri olduğunu bir daha sübut etdi. “6 Prelüd” silsiləsi isə təxminən on iki il keçdikdən sonra, 1970-ci ildə çapdan çıxaraq işıq üzü gördü.

O dövrdə, 1961-ci ildə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının nümayəndələri Azərbaycanda gedən maraqlı yaradıcılıq proseslərini diqqətlə izləyən moskvalı bəstəkar Y.Soloduxo və musiqişünas Q.Bernandt Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyəti ilə tanış olmaq üçün Bakıya gəlmişdilər. “Sovetskaya muzıka” – 1961 (№4, səh.108) jurnalının səhifələrində qonaqlar öz təəssuratlarını geniş oxucularla paylaşmış və Nərgiz Şəfiyevanın da sənət aləmində atdığı ilk uğurlu addımlarını qeyd etmişdilər. Qara Qarayev tələbəsi Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcılıq addımlarını diqqətlə izləyərək, gərgin axtarışlarını həmişə dəstəkləyirdi.

1962-ci tədris ilində gənc bəstəkarın violin ilə fortepiano üçün birhissəli “Poema”sı (1961) və fortepiano üçün üçhissəli “Sonatina”sı (1960), həm də təkrarən “6 Prelüd” silsiləsi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının II qurultayının proqramına daxil edilir.

“Sovetskaya muzıka” (1962-ci il, №5, səh.46) jurnalında musiqişünas M.Milmanın dərc etdirdiyi məqaləsində N.Şəfiyevanın professional qabiliyyəti barədə vacib fikirlərini qeyd etmişdir.



N.Şəfiyeva müəllimi Q.Qarayevlə

Elə həmin 1962-ci ilin noyabrında Gənc Bəstəkarların Ümumittifaq Baxış Müsabiqəsinin sınaqlarından uğurla keçən tələbə Nərgiz Şəfiyeva Azərbaycandan yeganə qadın bəstəkarı olaraq Respublikamızı bu möhtəşəm forumda təmsil etmişdir.

SSRİ Mədəniyyət Nazirliyi və münisflər heyətinin qərarı ilə görkəmli bəstəkarlar sırasında IV kurs tələbəsi Nərgiz Şəfiyeva violin və fortepiano üçün “Poema” və “6 Prelüd” silsiləsinə görə birinci dərəcəli diplomla mükafatlandırılmışdı. (“Veçernyaya Moskva” və “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzetlərində Baxış haqqında rəylər verilmişdir .)

Bununla əlaqədar, Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti, görkəmli bəstəkar, professor Musa Mirzəyev, bəstəkar-tələbə N.Şəfiyevanın sənət aləmində çox tez püxtələşdiyini qeyd edərək deyirdi: “Nərgiz xanımın hələ tələbə ikən bəstələdiyi fortepiano prelüdlərinin nəşr olunmağa layiq görülməsi nadir hadisələrdən hesab olunur. O, qızların da ciddi bəstəkar yaradıcılığı ilə məşğul ola bilməsini özünün istedadı ilə sübut etmişdi. Nərgiz Şəfiyevanın bir sıra əsərlərində, xüsusən də violin və fortepiano

üçün “Poema”sında kişi bəstəkarlara məxsus güclü dəst-xətt özünü büruzə vermiş və həmin dövrdə təhsil almış gəncləri də ötüb keçmişdir.”¹

1964-cü ildə beşinci kursda oxuyan tələbə-bəstəkar özünün diplom işi simfoniya üzərində işləyirdi. Bu dövrdə bəstələnen əsərlər sırasında - Simli kvartet, fleyta, alt və fortepiano üçün Trio əsərlərini qeyd etmək vacibdir.

Bəstəkar-tələbə o dövrü xatırlayaraq yazırdı: “1964-cü ildə ailədə baş verən taleyüklü problemlərlə əlaqədar Qara müəllimdən uzun müddət (10 il) ayrılaraq onunla ünsiyyətdən, mənəvi dəstəkdən məhrum oldum.(...) Artıq Qara müəllim bu illərdə Moskvada yaşayır və vaxtaşırı həmkar və dostlarımdan məni xəbər alaraq haqqımda öz narahatlığını bildirirdi.”² Musiqi ilə nəfəs alan gənc bəstəkar bir müddət yaradıcılıq fəaliyyətindən aralanmağa məcbur olur. Elə bu arada 1979-cu ildə onun sənətinə və taleyinə təsir göstərən hadisə baş verir: anası Təyyubə xanım ağır xəstəlikdən sonra dünyasını dəyişir.

1982-ci ildə çoxnəsilli **Qarayev məktəbinin** tələbələri öz böyük Ustadları, sevimli Müəllimləri Qara Qarayevi son mənzilə yola salırlar... Bu ağır zərbə ilə yaşayan Nərgiz Şəfiyeva böhranın sonu görünməyən illərlə qarşılaşır...

1988-ci ildə Dağlıq Qarabağ münaqişəsi və ardından Qanlı “20 Yanvar” faciəsinin baş verməsi respublikanın yaradıcı ziyalıları sırasında, o cümlədən bəstəkar N.Şəfiyevaya da ağır təsir göstərir.

Bəstəkar əvvəlki illərin bir çox əsərlərinin redaksiyası, orkestrləşdirməsi ilə məşğul olur. Həmin illərdə gənclər üçün “Polifonik pyeslər” və kiçikyaşlı musiqiçilər üçün bir sıra nəğmələr yazır: “Yelkən”, “Bizim bağ”, “Deyişmə” və başqaları.

1990-cı illərdə vaxtı ilə simli orkestr üçün düşünülmüş iki hissəli simfoniyanın materialı əsasında BSO üçün “Musiqi” adlı kompozisiya işləyir.

¹ Xalıqzadə F. Şəfiyeva N. haqda bəstəkar M.Mirzəyevlə “Açıq söhbət”.

² Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, очерк, portret cizgiləri və foto-sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 77-82

1995-ci ildə isə N.Şəfiyeva “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənninin tədrisi üçün Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinə dəvət olunur. Həmçinin bəstəkar kompozisiya, alətləşdirmə, musiqi ədəbiyyatı ixtisası fənlərindən dərs deyir. Bu dövrdə məktəbdə təşkil olunan “Qız qalası” xoru üçün bir sıra mahnılar – “Xəzərim” (musiqisi və sözləri müəllifindir), “Lukovitsa qızları” (bolqar xalq mahnısı – R.Behbudovun diskindən götürülüb), “Gül açdı” (xalq mahnısının aranjimanı) işləyir, bu əsərlər Kamera-orqan zalında səsləndirilir.

Bəstəkarlar İttifaqının 1996-cı ildə keçirilən plenumunda İttifaqın sədri Respublikanın Xalq artisti, bəstəkar Tofiq Quliyev N.Şəfiyeva ilə görüşkən – “Bəs sən indiyə qədər İttifaqın üzvü deyilsən?.. Sabah sənədlərini gətir”. – deyə ona müraciət edir. Bu söhbətdən sonra elə həmin il Nərgiz Şəfiyeva Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvlüyünə qəbul olunur.

Həmin əlamətdar ildə bəstəkar 7 milli məqam əsasında gəncələr üçün “Gün gələr, həftə keçər” pyeslər silsiləsini bəstələyir. Pyeslərin hər biri müəyyən məqamın obraz-məzmununa xas olan xüsusiyyətləri təcəssüm etdirirdi.

2007-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayında bəstəkar-musiqişünas N.Şəfiyevanın Nazim Hikmətin sözlərinə bəstələnmiş “David Oystaxa məktubumdur...” adlı vokal dialoqu ilk dəfə ifa olunur. Bəstəkarın etirafına görə “Mən bu əsəri metso-soprano və bariton simli orkestr, solo violin, fleyta və forte-piano üçün ayrıca ifaya hazırlamışdım”. Vokal dialoqu uğurlu ifası dinləyicilər tərəfindən böyük maraqla qarşılanır.

Belə ki, Bakı Musiqi Akademiyasının Bəstəkarlıq kafedrasının professoru, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi Aydın Əzimov əsərlə bağlı fikirlərini bölüşüb: “Mən A.Zeynallı məktəbində oxuyarkən bir tələbə-bəstəkar kimi Nərgiz Şəfiyevanın əsərlərinə xüsusi marağım var idi. Nərgiz Şəfiyevanın 2007-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Qurultayında təqdim etdiyi, Nazim Hikmətin sözlərinə yazdığı “David Oystaxa məktubumdur...” vokal-dialoqu mənə çox böyük təsir bağışladı. Onu təbrik edəndə bir çox adlı-sanlı cənəbi bəstəkarları onun əhatəsində gördüm. Türkiyədən - Əhməd Yürür, Uk-

raynadan - İqor Şerbakov, Gürcüstandan - Vaja Azaraşvili, bizim alimimiz Leyla Abdullayeva və mən onu hərarətlə alqışlayaraq əsərini çox bəyəndiyimizi bildirirdik. Nərgiz Şəfiyeva ilə mənim fikir mübadilələrimdən həzz almışam və ondan bir çox şeyləri də öyrənmişəm.”¹

Görkəmli bəstəkar Respublikanın Xalq artisti, professor Musa Mirzəyevin rəyini nəzərdən keçirək: “Onun bir sıra əsərləri arasında Nazim Hikmətin sözlərinə yazılmış “David Oystraxa məktubumdur” vokal dialoqu yüksək səviyyəli sənət nümunəsi olaraq, böyük təsir gücünə malikdir.”²

Bəstəkar keçən əsrin 90-cı illərində proqramlı “Mahnı dağlarda qaldı” kompozisiyasını simli orkestr, solo-nəfəs və zərb alətləri üçün yazmışdır. Əsər ilk dəfə 2009-cu ildə və sonralar isə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında keçirilən “Azərbaycan qadın bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət konsert”də səsləndirilmişdir.

Hələ 1977-ci ildə “Damlalar” adlanan trio (fleyta, violonçel və arfa) alətlər heyəti üçün bəstələnmişdir.

Nərgiz Şəfiyeva ilk dəfə musiqili qəzəl janrına müraciət edir. O, Hafiz Şirazinin sözlərinə “Soruşma” (2011) musiqili qəzəlini 2 versiyada – tenor və fortepiano üçün, tenor və simfonik orkestr üçün bəstələyir. “Soruşma” qəzəli ilk dəfə Ü.Hacıbəylinin iki dahiyənə “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəllərinin 70 illiyinə həsr edilmiş Bəstəkarlar İttifaqının konsert salonunda ifa olunmuşdur. Əsər dinləyicilər tərəfindən hərarətlə qarşılandı. Qəzəlin rezonansı yayımlandı.

Bir yaradıcı insan kimi dünya poeziyasının nəfis nümunələri həmişə bəstəkarı cəlb etmişdir. Nərgiz Şəfiyeva Qara Qarayevin dahi Rus şairi A.S.Puşkinin sözlərinə yazdığı vokal incilərini – “Mən sizi sevirdim” və “Gürcüstan təpələrində” romanslarının mətnlərini Azərbaycan dilinə tərcümə edərək Q.Qarayevin ana-dan olmasının 95 illiyinə həsr etmişdir. Qeyd edək ki, N.Şəfiyeva bu çətin vəzifənin öhdəsindən layiqincə gəlmişdi. Tərcümənin ritm və intonasiya özəllikləri Qarayev melodiylarının ümu-

¹ Bəstəkar Aydın Əzimovun yazılı şəkildə verdiyi rəydən fraqment

² Xalıqzadə F. Nərgiz Şəfiyeva haqqında Musa Mirzəyevlə açıq söhbət. (Əlyazması)

mi səslənməsinin ruhu ilə uzlaşaraq, həm də onun musiqisinə xas olan milli ahəngi qabartmışdı.

Musiqi əsərlərinin ümumi icmalı

Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcılığından söz açarkən hər şeydən əvvəl onu qeyd etməliyəm ki, Böyük Qara Qarayev məktəbinin yetirmələrindən olan bəstəkar özünün fərdi dəst-xəti, müxtəlif forma və janrlarda yazdığı parlaq bədii məzmunlu əsərləri ilə milli musiqi mədəniyyətində özünəməxsus layiqli yer tuta bilmişdir.

50-ci illərin qadın bəstəkarlarının yaradıcılığı əksər hallarda klassik-ənənəvi bəstələmə prinsiplərinə əsaslanırdı. Lakin 60-cı illərin astanasında, yeni bəstəkar nəslinin əsərlərində artıq müasir təmayüllərə cəhdlər müşahidə olunur. 1958-1962-ci illərdə yenilik meyillərini əsərlərində tətbiq edən həmin dövrün qadın bəstəkarı Nərgiz Şəfiyeva idi. Sonralar, 60-70-ci illərin intensiv inkişafı məcrasında əsərlərində müasir istiqamətləri təmsil edən bəstəkarlardan – A.Cəfərova, F.Əlizadə, R.Həsənova və başqalarının adlarını çəkə bilərik.

N.Şəfiyevanın əsərlərində müasir kompozisiya vasitələrinin tətbiqi, onun musiqi üslubuna məxsus milliliyi ilə seçilən ifadəli tematizmi, harmonik dilin əlvan boyaları, ritmin qıvrıq çevikliyi və bir çox vacib məqamlar nəzərə çarpır.

Bəstəkarın müxtəlif janrlarda yazdığı bir neçə əsərləri ilə daha yaxından tanış olaq:

Fortepiano üçün “Altı prelüd” silsiləsi (1958) zəngin obrazlar aləmi dolğun ifadə vasitələri ilə fərqlənir.

Bu pyeslərdə bədii məzmunun lakonizmi və daxili dramaturgiyası, üslubun yetkinliyi, xüsusilə harmonik və metroritmik dilin rəngarəngliyi, eləcə də bir sıra ifaçılıq məziyyətləri pianoçuların marağını özünə cəlb edir. Təsədüfi deyil ki, prelüdlər həm Azərbaycanda, həm də yaxın-uzaq xarici ölkələrdə – Gürcüstan, Rusiya, Ukrayna, Latviya, Bolqarıstan, İsrail və ABŞ-da müvəffəqiyyətlə səsləndirilmişdir. Moskvada gənc bəstəkarların yaradıcılığının Ümumittifaq baxışında birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

Fortepiano üçün prelüdlər silsiləsindən VI prelüd

Allegro scherzando

P-no *p marcato* *mf marcato*

simile

Violin və fortepiano üçün “Poema” – əsər bir hissədən ibarət işlənməmiş, epizodlu sonata formasına yaxın quruluşa malikdir. Janrın bədii təbiətindən irəli gələrək, poemanın obrazlı-emotional aləmi dəyişkənliyi və rəngarəngliyi ilə seçilir. Dramaturji quruluşu təzadlı qarşılaşdırmalar üsuluna əsaslanır. “altı fortepiano prelüdü” kimi, “Poema” da gənclərin Ümumittifaq baxış müsabiqəsində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür. Əsər 1970-ci ildə müəllif tərəfindən orkestrləşdirilmişdir.

a)

Andante moderato *Violin və fortepiano üçün Poema*

P-no *p tenuto*

b)

Violin və fortepiano üçün Poema

V-no *socco* *mf espressivo marcellato*

P-no *mf*

Simfonik orkestr üçün “Musiqi” adlı əsər janr xüsusiyyətlərinə görə 2 hissəli simfoniya kimi baxıla bilər (I hissə – Andante moderato, II hissə – Tokkata). Ağır və aramlı tempdə olan ilk

hissə keçmiş dövrlərə bir daha nəzər salaraq, dalğın və lirik əhval-ruhiyyədə başlasa da, tədricən sürətin dəyişməsi sayəsində dramatik məzmun kəsb edir. Əsərin orkestrləşdirilmiş variantında simli alətlər qrupunun üstünlüyü qeyd olunmalıdır. Tokkata sürətli tempinə malik olan II hissə (Tokkata) kəskin və enerjili xarakteri ilə seçilir. Bəzi epizodlarda qrotesk üslubundn məntiqi şəkildə istifadə edilmişdir. Bu hissədə ağac və mis nəfəs alətləri-lə yanaşı, zərb alətləri qrupu da mühüm vəzifə daşıyır.

“David Oystraxa məktubumdur...” (2007) adlı vokal dialoq məşhur Türkiyə şairi Nazim Hikmətin eyniadlı şeir-məktubu əsa-sında yazılmışdır. Böyük rus violin ustasının İstanbulda verdiyi konsertlər şairin həyat yoldaşı Münəvvər xanımda parlaq təəssürat-lar oyatmışdı. Şeir onun təəssüratlarını, qadının incə, lirik hissələrini əks etdirir və bütün bunlar maraqlı dramaturji həll ilə yadda qalır. N.Şəfiyeva Nazim Hikmət şeirindən ilhamlanaraq ən ümdə onu dialoq şəklində vermiş və kişi-qadın deyişməsinə bənzətmişdir. Hər iki obrazın incə, kövrək hissələri musiqidə öz əksini tapmışdır. Əsərin dramaturji həlli maraqlı çevikliyi ilə seçilir. Qeyd edək ki, əsərdə bəstəkarın fərdi bədii üslubunun yeniləşməsi nəzərə çarpır.

a)

Adagio (recitativo) *“David Oystraxa məktubumdur...” Vokal-dialoq*

The musical score is for a vocal duet and orchestra. The vocal parts are for Baritone (Bar) and Soprano (S). The lyrics are: "İs - tam - hu - la" and "gət - miş - si - niz". The orchestral parts include Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (Ve), and Contrabass (C.b.). The score is marked *Adagio (recitativo)* and *p*. There are also markings for *secco* and *sf* in the instrumental parts.

b)

“David Oystruxa məktubumdur...” Vokal-duetlə

4 Moderato espressivo

Bar. -
mek-tu-bun-da de - yir

P-no

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

C.b.

“Gün gələr, həftə keçər” (1999) adlı gənclər üçün fortepiano pyesləri məcmuəsi proqramlı məzmunu malikdir. Pyeslərin sayının “7” olması rəmzi məna daşımaqla bərabər, həm də Azərbaycan milli məqamları və həftənin günləri ilə səsleşir. Yəni, müəyyən məqam üstündə yazılmış hər bir pyes eyni zamanda həftə günlərinin birini təmsil edir.

“Damlalar” – adlanan Trio (1977) qeyri-adi heyət üçün yazılmışdır – fleyta, violonçel və arfa. Əsərin adı ilk damlaları andıran ilkin ritmik motivdən alınsa da, onun dramaturji inkişafında “dama-dama göl olar” prinsipi üzrə inkişaf xəttini görmək olar.

“Hafizi anarkən” – “Soruşma” musiqili-qəzəl

Klassik fars şairi Hafiz Şirazinin sözlərinə yazılmış “Soruşma” (2011) musiqili qəzəli janr etibarilə Üzeyir Hacıbəylinin

“Sənsiz” və “Sevgili canan” əsərləri ilə dahi bəstəkarın yaratdığı ənənələri davam etdirir. Qəzəlin əsaslandığı əruz vəzninin rəməl bəhri musiqi ritminə də təsir göstərmiş, melodik sətirlərin quruluşunu müəyyən etmişdir. Melodik qurum baxımından musiqidə müşahidə olunan çoxməqamlı mövzular musiqidə baş verən məqam dəyişikliklərini əks etdirir. Müəllif “Soruşma” musiqili qəzəlini Üzeyir Hacıbəylinin poetik qəzəl janrının musiqidə yaranmasının 70 illiyinə (“Sənsiz” və “Sevgili canan”) (1941) həsr etmişdir.

a)

Audante “Hafizə anarkən” sibiləsindən “Soruşma” qəzəli (Giriş)

b)

mp

Eşq e - dib kön - lü - mü al qan kı, so - ruş - ma!

“Mahni dağlarda qaldı” kompozisiyası (2009) – simli orkestr, 4 nəfəs, 2 zərb və fortepiano alətləri üçün yazılmışdır. Əsərin proqramlı məzmunu Qarabağ faciəsinə həsr olunmuşdur. Müəllif əvvəlcə təsviri səs boyalarının köməyi ilə Qarabağın füsunkar təbiətini canlandırır. Daha sonra gözəl diyarın başı üzərini qara buludlar alır və musiqi tədricən dramatikləşir. Əsas melodiya xalq instrumental mahnı janrını xatırladır, lakin gözəl mahnı ilə mədənlənən melodiyanın səsi kəsilir, sanki gurultu eşidilir və həmin melodiya amansız döyüş səhnələri fonunda yeni məna və rəng alır. Müəllif Qarabağın tezliklə azad olunacağına inam bəsləyir. “Mahni dağlarda qaldı” Azərbaycan bəstəkarlarının qurultay və plenumlarında dəfələrlə ifa edilmişdir.

a)

Adagio *Mahm duğlarında galdı*
secco

V-ni I *mp* *cresc.* *secco*

V-ni II *mp* *cresc.* *secco*

V-le *mp* *cresc.* *secco*

Ve. *mp* *cresc.* *secco*

C.b. *mp* *cresc.* *secco*

b)

Andante moderato

p pastorale

Fl. *p* *p*

P-no *p*

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*

Ve. *p*

C.b. *p*

e)

The musical score is for a symphony orchestra, labeled 'e)'. It is in 4/4 time and has a key signature of one flat. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Chorus (Cor.), Triangle (P-tri), Piano (P-no), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello/Double Bass (Vc. C.b.). The score is marked with a box containing the number '6' at the beginning of the Flute and Violin I staves. Dynamics include 'mf', 'sf', 'sf espressivo', and 'espressivo'.

Musiqişünaslıq və pedaqoji fəaliyyəti

Nərgiz Şəfiyeva müxtəlif səpkili elmi əsərlərinin müəllifidir. Onun elmi əsərlərinin tematikası müxtəlif mövzulardan və problemlərdən qaynaqlanır. Bunlar bəstəkarın hələ 80-ci illərdən üzərində işlədiyi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irsinin araşdırılması problemləri, məqam və muğamların tədqiqatı üzrə metodiki tədris vəsaitinin, musiqi təhsili barədə salnamənin, böyük bəstəkarlarımızdan Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevə həsr olunmuş bədii publisistik xatirələrin və s. nəşri kimi məsələlərdir.

Qeyd edək ki, xalq musiqisi və muğamlarımız, Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının yaradıcılıq irsi, musiqi ifaçılığının sirləri, musiqi-fəlsəfi mövzular daima onun elmi maraq mərkəzində durur.

“Hümayun” ladının nəzəri əsaslarına həsr olunmuş məqalədə (“Musiqi dünyası”, 2000, № 3,4) Nərgiz Şəfiyeva Üzeyir Hacıbəylinin Hümayuna aid mürəkkəb nəzəri əsaslarını canlı musiqi nümunələri əsasında alternativ və polemik dəlillərlə sübuta yetirmiş və müdafiə etmişdir. Nərgiz Şəfiyeva, ümumiyyətlə, dahi Üzeyir bəyin bəstəkar yaradıcılığına və elmi irsinə böyük maraq göstərir. Məlumdur ki, o, Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi əsərinin üzərində uzun müddət işləyərək əsərin elmi konsepsiyasının, nəzəri-məqam sirlərinin tədricən aşkarlanmasına müvəffəq olmuşdur. N.Şəfiyeva bu tədqiqatın yaranma tarixini ciddi-cəhdlə araşdırmış və olduqca maraqlı nəticələrə gəlmişdir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fənni üzrə yazılmış metodik dərs vəsaiti tədrisdə tətbiq olunaraq bu fənnin şagird və tələbələr tərəfindən daha yaxşı mənimsənilməsinə xidmət edir.

Nərgiz Şəfiyeva unudulmaz müəllimi, görkəmli sənətkar Qara Qarayevin 90 illiyi münasibətilə qədirbilən tələbələrinin qələmə alınan xatirələrini dolğun məzmunu və zəngin illüstrasiyaları olan nəfis bir toplu şəkildə nəşr etdirmişdir.¹

Kitabın müəllif-tərtibçisi, tərcüməçi və redaktorlarından biri olan N.Şəfiyevanın Ustadı barədə işıqlı və dərin mənalı xatirələri (“Qəlbin yaddaşı”) xüsusilə diqqəti çəkir. O, tələbə qəlbinin yaddaşına əbədiyyətə həkk olmuş Q. Qarayevin simasını sözlün qüdrətilə əks etdirmişdir. Məqalədə Ustadının keçdiyi ilk məşğələnin həyəcanı və inanılmaz sevinci, kiçicik düzəlişlərinin böyük bədii effekti, sənət və sənətkar, həyat və ölüm haqqında bədii-fəlsəfi düşüncələri, yüksək gərginlikli yaradıcılıq atmosferi ümumiləşdirilmiş şəkildə ifadəsini tapmışdır. Burada “gözlənilməz assosiativ musiqi-obraz təəssüratları”, yəni sənətkarı düşündürən fikir və hisslərin ani olaraq musiqi obrazlarına çevrilməsi

¹ Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, oçerk, portret cizgiləri və foto-sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, 224 s.

xüsusi vurğulanır. N.Şəfiyeva çoxlu hadisə, xatirə və duyğularını bəstəkar təfəkkürü ilə işləmiş, Ustadın coxcəhətli sənətkar portretini məhəbbət və məharətlə təsvir etməyə nail olmuşdur.

1961-ci ildən bəstəkar Nərgiz Şəfiyevanın həyatında pedaqoji fəaliyyəti önəmli yer tutmağa başlayır. O, uzun müddət, əvvəl 6 saylı (1961-1965), sonralar Bakının Rəşid Behbudov adına 2 saylı Uşaq musiqi məktəblərində (1965-1995) və Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində (1995-2011), ümumən 50 il ərzində müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olmuşdur. Məhz onun sayəsində Respublikanın musiqi təhsili ocaqlarında Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” üzrə N.Şəfiyeva tərəfindən işlənmiş “Azərbaycan laddarı” metodik tövsiyələri tədris proqramlarına daxil edilir. Bundan sonra bu metodik vəsait Musiqi Kollecinə, habelə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında indiyə qədər istifadə olunur.

Bütün çətinliklərə baxmayaraq bəstəkar özündə mənəvi güc tapıb mütəmadi olaraq bəstəkar yaradıcılığına qayıdır, öz üzərində işləyərək musiqişünaslığa dair bir sıra məqalələr yazır, eyni zamanda da o, maarifçilik fəaliyyətinə də mühüm diqqət yetirir.

Nərgiz Şəfiyeva ömrünün təxminən əlli ilini musiqi məktəblərində tədrisə həsr etmişdir. O, müəllimlik peşəsinə əsl yaradıcılıqla yanaşmış, uşaq və yeniyetmələrin musiqi zövqünün formalaşmasına, onlarda klassik musiqiyə, o cümlədən müasir bəstəkarlara qarşı məhəbbət hissinin aşılanmasına çalışmışdır.

Nərgiz Şəfiyeva 1995-ci ildən Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”, kompozisiya, alətləşdirmə fənnlərini, onlara olan böyük marağı və sevgisi səbəbindən uğurla tədris edir. Bildiyimiz kimi, mükəmməl məqam nəzəriyyəsi bir tərəfdən milli muğam sənətinin “onurğa sütunu”nu təşkil edərək, digər tərəfdən də bəstəkarlarımızın yaradıcılığı üçün münbit bir zəmindir. N.Şəfiyeva bu fənni dərs dediyi şagirdlərə də sevdilir, onlarda istər şifahi, istərsə də yazılı ənənəli milli musiqi irsinə qarşı məhəbbət hissini aşılayır. O, öz məşğələlərini böyük bir şövqlə, yaradıcı şəkildə keçirir. İzah etdiyi nəzəri müddəaları Ü.Hacıbəylinin elmi nəzəriyyəsi

yəsinə əsaslanan özü tərəfindən tərtib edilmiş metodik vəsaitinin vasitəsilə əlvan musiqi illüstrasiyaları ilə müşayiət edir. Təcrübəli müəllimin açıq dərslərində iştirak etmiş görkəmli musiqi mütəxəssisləri məşğələlərə yüksək rəy veriblər.

Q.Qarayev sinfinin istedadlı yetirmələrindən olan Nərgiz Şəfiyeva həyatını musiqi sənətindən kənar təsəvvür edə bilmir. Hələ gəncliyindən yetkinləşən bədii və elmi maraqları sayəsində özünün musiqi-sənət dünyagörüşünü daima təkmilləşdirir. O, yazıb-yaratmaqdan, öyrənilib öyrətməkdən usanmır. Bundan başqa N.Şəfiyeva erkən yaşlarından onda özünü büruzə verən bəstəkarlıq, ifaçılıq qabiliyyətindən, elmi, pedaqoji və maarifçilik fəaliyyətindən bəhrələnməkdədir.

Bəstəkar, musiqişünas və pedaqoq Nərgiz Şəfiyevanın yaradıcılıq fəaliyyətinin çoxşaxəliliyi, dolğun məzmun dairəsi, fəaliyyətinin müxtəlif sahələri arasında mövcud olan sıx qarşılıqlı əlaqələr onu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dəyərli simalarından biri kimi tanıtdırmışdır.

VII fəsil

Oqtay Rəcəbov

(1941)



Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən biri də Oqtay Məmmədağa oğlu Rəcəbovdur. Bəstəkar, alim, pedaqoq və musiqi xadimi O.Rəcəbov yaradıcılıq yoluna XX əsrin 70-ci illərindən başlamış və Azərbaycan musiqi mədəniyyətində layiqli yerlərdən birini tutur. Daima axtarışda olan bəstəkarın yaradıcılığı öz dəst-xəti, üslubu və müxtəlif yeni xüsusiyyətləri ilə seçilir.

Böyük istedad və yüksək mədəniyyət sahibi olan O.Rəcəbov Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətimizin ən qabaqcıl, eləcə də ölkəmizin mədəni quruculuq həyatında yaxından iştirak edən şəxsiyyətlərindəndir.

O. Rəcəbovun geniş şöhrət qazanmış musiqi əsərləri dinləyicilər arasında dəyərli yerlərdən birini tutaraq sevilə-sevilə dinlənilir. Bəstəkarın musiqisinin belə sevilməsinin əsas səbəblərindən biri də onun əsərlərinin milli zəmin üzərində yazılması ilə bağlıdır.

O.Rəcəbov yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə özünəməxsus qiymətli töhfələr vermiş, həm professional musiqi ictimaiyyəti, həm də geniş dinləyici kütlələri tərə-

findən qəbul olunmuş bir sənətkardır. Bəstəkarın əsərləri nəinki respublikamızda, habelə onun hüdudlarından kənarında, o cümlədən keçmiş SSRİ-nin bir sıra şəhərlərində, eləcə də xarici ölkələrdə səslənmiş və musiqisevərlərin geniş rəğbətini qazanmışdır.

O.Rəcəbovun fitri istedadı onun mahnılarında daha parlaq və dolğun ifadəsini tapmışdır. Onun əsərlərində insanların mənəvi və daxili aləmi, sevinc və kədəri həssaslıqla əks etdirilir.

O.Rəcəbovun yaradıcılığının maraqlı cəhəti çoxşaxəli, geniş və müxtəlifdir. Bəstəkar balet janrı istisna olmaqla, musiqinin, demək olar ki, bütün janrlarına müraciət etmiş – opera, musiqili komediya, simfoniya, kantata, oratoriya, instrumental konsertlər, mahnı və romanslar, kinofilmlərə musiqi, cizgi filmlərinə çox maraqlı, ürəyə yatımlı əsərlər yazmış və böyük uğurlar qazanmışdır. O, uşaqlar və böyüklər üçün 500-ə yaxın mahnının, 7 simfoniyanın, “Xocalı avazları”, “Heydər” oratoriyalarının, “Gözün aydın Azərbaycan!” kantatasının, “Çingiz” simfoniya-rekviyemin, “Göyçək Fatma” nağıl-operasının, “Tıq-tıq xanım”, “Xeyir və Şər”, “Dınqır sazım” (“Sərçə”) operalarının, “Əlin cibində olsun”, “Şeytanın yubileyi” musiqili komediyalarının, 18 kino və cizgi filmlərinə yazılmış musiqinin, fortepiano və violonçel, qoboy alətləri və simfonik orkestr üçün konsertlərin, simfonik poemaların, instrumental, xor əsərlərinin, həmçinin 10 elmi monoqrafiya, 30 dərslinin, 100-dən çox müxtəlif səpkili elmi məqalələrin, musiqi proqramının və musiqi kurikulumunun müəllifidir.

O.Rəcəbov bəstəkar olmaqla yanaşı, həm də ictimai xadim və sözün əsl mənasında həqiqi pedaqoqdur. O, yaradıcılığı boyu ölkəmizin mədəni quruculuq həyatında yaxından iştirak edərək çox böyük, dəyərli və faydalı işlər görmüşdür. 1985-2010-cu illərdə onun rəhbərliyi ilə ümumtəhsil və musiqi məktəbləri üçün musiqi proqramları, musiqi dərsləri və vəsaitləri yazılaraq nəşr edilmişdir. 1978-ci ildə isə O. Rəcəbovun təşəbbüsü ilə Azərbaycan Dövlət Televiziyasında “Məktəblilərin musiqi klubu” adlı uşaq musiqi verilişi yaradılır. Bəstəkar uzun illər (14 il) bu verilişin müəllifi və aparıcısı olmuşdur.

Bəstəkar ayrı-ayrı illərdə müxtəlif işlərdə, o cümlədən C.Cabbarlı adına Azərbaycan kinostudiyasında musiqi redaktoru (1973), Azərbaycan Elmi-Tədqiqat Pedaqogika İnstitutunun “Musiqi təlimi və təsviri sənət” şöbəsinin rəhbəri (1976-1992), Respublika İncəsənət Gimnaziyasının direktoru (1992-2001) vəzifəsində çalışmışdır.

O.Rəcəbov 1984-cü ildə Moskva şəhərində namizədlik, 1992-ci ildə isə doktorluq dissertasiyasını müdafiə etmişdir.

O.Rəcəbovun yaradıcılıq fəaliyyəti daima dövlət tərəfindən diqqət mərkəzində olmuş və yüksək qiymətləndirilmişdir. Müxtəlif illərdə o, dövlətimiz tərəfindən bir çox mükafat və fəxri adlara layiq görülmüşdür: Əməkdar müəllim, “Qabaqcıl Maarif xadimi”, “SSRİ Maarif əlaçısı” döş nişanları (1987), Azərbaycan Lenin komsomolu mükafatı laureatı (1992), Hindistan Pənçiqani Baxai İncəsənət Akademiyasının üzvi (1995), Fransa Qoyyara Musiqi Akademiyasının üzvi (1996), Y.Məmmədəliyev adına mükafatın laureatı (2001), “Tərəqqi medalı” (2006), Professor (2009), Rusiya Pedaqoji və Sosioloji Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü (2009), Prezidentin fərdi təqaüdçüsü (2011).

Hal-hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru kimi çalışan O.Rəcəbov gənc kadrların hazırlanması işinə böyük əmək sərf etməklə yanaşı, eyni zamanda bir çox yeni əsərlər üzərində yorulmadan işləyir.

Oqtay Məmmədəğa oğlu Rəcəbov 5 aprel 1941-ci ildə Bakı şəhərində ziyalı ailəsində doğulmuşdur. Atası – Məmmədəğa Məşədi Qədir oğlu Rəcəbov o dövrdə bir sıra məsul vəzifələrdə çalışmış, II Dünya müharibəsinin iştirakçısı olmuşdur.

Anası – Rəcəbova Gülsabah Əbil qızı Quba rayonunun Digah kəndində anadan olmuş və ömrünün sonuna kimi Bakıda 49 saylı məktəbdə coğrafiya müəllimi işləmişdir. Musiqini çox sevən Gülsabah müəllimə balaca Oqtayın musiqiyə olan həvəs və marağını görərək onu musiqi məktəbinə qoyur. Beləliklə, o, musiqi ilə müntəzəm məşğul olmağa başlayır.

1948-ci ildə O.Rəcəbov Bakı şəhəri Oktyabr rayonunun 31 saylı məktəbinin 1-ci sinfinə qəbul olunur. Həmin il o həm də 1 saylı uşaq musiqi məktəbinin violin ixtisası üzrə 1-ci sinfinə da-

xil olur. Musiqi məktəbini bitirdikdən sonra O.Rəcəbov 1956-cı ildə Bakı şəhərində yerləşən Dzerjinski adına Mədəniyyət sarayının¹ nəzdində fəaliyyət göstərən 10 illik musiqi məktəbinə daxil olaraq oranı müvəffəqiyyətlə bitirir. Hələ kiçik yaşlarında musiqiyə böyük həvəs göstərən Oqtay, məktəbdə oxuduğu illərdə musiqi bəstələməyə başlayır və artıq 9-cu sinifdə oxuyanda o yazdıqlarını görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirova göstərir. Fikrət müəllim Oqtayın yazdığı bu kiçik musiqi parçalarına diqqətlə qulaq asır və musiqi onun çox xoşuna gəlir. Bundan sonra o, Oqtayla düz iki il evində pulsuz məşğul olaraq musiqi bəstələməyin yollarını göstərir. Sonralar O.Rəcəbov bu məşğələlərin onun yaradıcılığına çox böyük təsiri olduğunu etiraf edir. Bu gün O.Rəcəbov o günlərdə yaşadığı xoş anları belə xatırlayır: “Fikrət müəllim mənə həmişə xalq musiqisindən bəhrələnməyi tövsiyə edirdi. O, deyirdi ki, əgər sən xalqın ruhuna uyğun musiqi yazmasan, sənə yazdığın heç kimə gərək deyil”. Müəlliminin bu tövsiyələri bəstəkarın gələcək yaradıcılığında böyük iz buraxmışdır.

1958-ci ildə O.Rəcəbov atasının təkidi və istəyi ilə V.İ.Lenin adına Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun “Fizika və istehsalat əsasları” fakültəsinə daxil olur və 1963-cü ildə oranı bitirir. Eyni zamanda o, musiqi ilə də məşğul olur, A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda təşkil olunmuş “bəstəkarlıq kursları”nda öz təhsilini davam etdirir. İnstitutu bitirdikdən sonra O. Rəcəbov bir müddət N.Nərimanov rayonunun bir neçə ümumtəhsil məktəblərində fizika fənnindən dərs deyir və hətta “Fizika” institutunun aspiranturasına da daxil olur. O illəri bəstəkar belə yada salır: “İnstitutda təhsil ala-ala mən eyni zamanda musiqi ilə də məşğul olurdum və tez-tez Flora Kərimova ilə görüşür, mahnılar yazırdım. Həmişə fikirləşirdim ki, musiqi yəqin həvəsdir, amma sonra hiss etdim ki, yox mən laboratoriyada otura bilmirəm. Dissertasiyama yazmağa da hövsələm çatmırdı. Elmi rəhbərim akademik Eldar Salayev idi. Fikrim isə həmişə musiqinin yanında idi”. Bu istəklə O.Rəcəbov 1963-cü ildə Ü.Hacıbəyli adına

¹ Hal-hazırda DTX-nin Şəhriyar adına Bakı Mədəniyyət sarayı

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinə daxil olur. Lakin həmin ildə o, hərbi xidmətə çağırılır və Belorusiyanın Mogilyov şəhərində bir il müddətində əsgərlik borcunu yerinə yetirir. Burda o, hərbi polkun komsomol təşkilatının azad katibi seçilir və 1964-cü ilin avqustunda ordudan tərxis olunaraq Bakıya qayıdır. Sonra ali musiqi təhsilini, Azərbaycanın Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, görkəmli bəstəkar, professor Cövdət Hacıyevin (o, 1954-1969-cu ilədək Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru vəzifəsində çalışmışdır) sinfində davam etdirir. Konservatoriyada təhsil almaqla yanaşı O.Rəcəbov, həm də orta məktəblərdə fizika, Bakı şəhəri 20 sayılı uşaq musiqi məktəbində isə musiqi nəzəriyyəsi fənlərindən dərs deməklə dolanmağa başlayır. O, eyni zamanda aspiranturada da elmi axtarışlarını davam etdirir. Cövdət müəllim ilk gündən bu istedadlı şagirdin yaradıcılığını diqqətlə izləyir, ona düzgün istiqamət verərək musiqi dünyasının professional səviyədə formalaşmasına daimi köməklik göstərir.

Müəllim şagirdləri ilə söhbətlərində öz yaradıcılıq prinsiplərindən danışaraq, deyirdi: “Musiqini” doğma musiqi dilində” yazmaq, lakin eyni zamanda dünya musiqi mədəniyyəti təcrübəsindən geniş istifadə etmək prinsipi idisə, digəri varlığın konkret obrazlarını açə bilən dərin məzmunlu əsərlərin yaradılması idi”.¹ Müəllimini böyük hörmətlə xatırlayan O.Rəcəbov deyirdi ki, “Cövdət müəllim böyük bəstəkar, sənətkar olmaqla yanaşı, həm də çox təvazökar insan, böyük pedaqoq idi. O, daima tələbələrindən də təvazökar olmağı tövsiyə edirdi. Məhz onun əsl milli bəstəkar olmasının nəticəsidir ki, bəstəkarın simfonik yaradıcılığı təkcə musiqi ictimaiyyəti tərəfindən deyil, həm də bütün insanlar tərəfindən qəbul edilirdi. Onun tələbələrinin yaradıcılıqlarında da müəllimlərinin prinsipləri həmişə öz əksini tapırdı. Böyük sənətkar tələbələrinə məsləhət görürdü ki, alınsa da , alınmasa da hər gün yaradıcılıqla məşğul olun və o, həmişə dərslərində dünya klassik bəstəkarların həyatından, əsərlərindən misal gətirirdi”.

¹ Abbasova E. Cövdət Hacıyev. – Bakı: ADN, 1967, s. 10

Tezliklə O.Rəcəbov başa düşür ki, onun əsl istedadı məhz musiqi sahəsindədir və aspiranturamı ikinci kursdan tərک edərək bütünlüklə özünü yalnız və yalnız musiqiyə həsr etməyə qərar verir. Bu qərara gəlmək onun üçün çox çətin olsa da belə, qərarı qəti idi. Həmin ildə atdığı bu qəti addımı O.Rəcəbov belə xatırlayır: “Günlərin birində Fikrət Əmirovla söhbətimin birində ona dedim ki, Fikrət müəllim, mən aspiranturada oxuyuram və lazer şüaları ilə əlaqədar elmi iş yazıram, işimin xeyli hissəsinin, hardasa 70 faizinin hazır olmasına baxmayaraq, heç cür laboratoriyada otura bilmirəm. O, mənə cavabında dedi ki, Oqtay, siz fiziklər atom bombası yaradıb dünyanı məhv edirsiniz, biz liriklər isə insanları gözəlliyə cəlb edirik, çəkirik. İndi özün fikirləş hansından olmaq istəyirsən?”

O.Rəcəbov, hələ konservatoriyada təhsil aldığı illərdə fortepiano üçün 6 prelüd, sonatina, violin və fortepiano üçün 4 hissəli sonata, kvartet, 1 hissəli kantata, simfonik poema və digər əsərlər yazır.

O.Rəcəbov 1970-ci ildə diplom işi kimi konservatoriyamı simfonik poema ilə bitirir. Bundan sonra gənc bəstəkarın sərbəst və həm də gərgin yaradıcılıq həyatı başlanır. O, ciddi janrlarla bərabər, bir sıra maraqlı və yaddaqalan mahnılar da yazır. O. Rəcəbovun fikrincə: “Bəstəkarı populyar edən mahnılardır. Çünki mahnı xalqa daha yaxın bir janrdır. Əgər mahnı insanların ürəyinə yol tapırsa, deməli o illər boyu unudulmur, yadda qalır”. Bu illərdə O.Rəcəbov C.Cabbarlı adına Azərbaycan Kinostudiyasında musiqi redaktoru vəzifəsində çalışmağa başlayır və burada “Kəndimizin qəhrəmanı” adlı ilk sənədli filmə və bir neçə multiplikasiya filmlərinə musiqi yazır. Eyni zamanda o, uşaqlar və böyüklər üçün mahnılar bəstələyir. Sonralar mahnı janrı onun çoxşaxəli yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Həmin illərdə O.Rəcəbovun bəstələdiyi “Anam Azərbaycan” (söz. A.Babayevin), “Nəğmələr” (söz. Bəxtiyar Vahabzadənin), “Necə unudum səni” (söz. Zivər Ağayevanın), “Zəfəran” (söz. Nüsrət Kəsəmənlinin), “Daha nə istəyirsən?” (söz. Famil Mehдинin) və onlarla qəlbi oxşayan mahnılar görkəmli sənətkarların ifasında populyarlaşaraq dinləyicilərin zövqünü oxşamışdır.

1974-cü ildə O.Rəcəbov Azərbaycan və SSRİ Bəstəkarlar İttifaqına üzv qəbul edilir. Həmin dövrdən başlayaraq o, artıq bir professional bəstəkar kimi mahnı, kino musiqisi, simfonik janrlarda, həmçinin ayrı-ayrı musiqi alətləri və simfonik orkestr üçün konsertlər, xor əsərləri yaradır. Bu əsərlərin demək olar ki, hamısı 70-ci illərdə müxəlif kollektivlər və ayrı-ayrı müğənnilər tərəfindən ifa olunurdu. Onun çoxlu sayda populyar mahnı və romansları görkəmli müğənnilərin, o cümlədən Gülağa Məmmədov, Şövkət Ələkbərova, Zeynəb Xanlarova, Vaqif Mustafazadənin “Sevil” ansamblı ilə Flora Kərimova, Mirzə Babayev, İlhamə Quliyeva, Anatollu Qəniyev, Elmira Rəhimova, Yalçın Rzazadə, Eldar Axundov, SSRİ-nin Xalq artisti Firəngiz Əhmədovanın ifasında lentə yazılır. Bəstəkar, həmçinin Azərbaycan Televiziya və Radiosunun “Bənövşə” uşaq xoru üçün də maraqlı, gözəl və rəngarəng mahnılar yazır.

Yaradıcılığı

O.Rəcəbovun yaradıcılığının çiçəklənmə dövrü 70-ci illərin əvvəllərindən başlanır. Məhz bu illər bəstəkarın yaradıcılığında mühüm dövr hesab olunur. O, bir-birinin ardınca müxtəlif janrlarda əsərlər, o cümlədən I və II simfoniyları (1974-76-cı illər), violonçel və simfonik orkestr üçün konsertini¹ (əsər bəstəkarın mərhum bacısı Almaz Rəcəbovanın xatirəsinə həsr olunmuşdur), a capella xor üçün “Segah” muğamını (1976) və bir çox mahnılar yazır. Bu illərdə bəstəkar mahnı janrı ilə yanaşı “Kəndimizin qəhrəmanı” (1971), “Azərbaycan SSRİ” (1973), “Qız, oğlan və şir” (1974), “Şahzadə-Qara qızıl” (1974), “Şah və xidmətçi” (1976), “Toplan və kölgəsi” (1977), “Sonrakı peşmançılıq” (1978), “Sehrlənmiş küpə” (1979), “Humayın yuxusu” kimi bir sıra sənədli və 9 cizgi filminə musiqi bəstələyir.

O.Rəcəbov bir bəstəkar kimi yaradıcılığında xalq və aşıq musiqisindən, el havalarından, rəqslərdən daima bəhrələnmiş,

¹ Konsert ilk dəfə 1976-cı ildə Respublikanın Xalq artisti Rasim Abdullayevın ifasında lentə yazılmışdır

bu zəngin xəzinədən istifadə edərək gözəl və yaddaqalan əsərlər yazmışdır.

80-ci illərdə O.Rəcəbov müxtəlif janrlarda əsərlər yazmış və bir çox filmlərə də musiqi bəstələmişdir. O, 9 cizgi (həmçinin “Səndən xəbərsiz” (1985), “Humayın yuxusu” (1985)) filmlərinə musiqi, Üçüncü simfoniyasını, fortepiano və orkestr üçün 1 sayılı konsertini ¹, “Konsert-poema” adlanan 2 sayılı fortepiano konsertini yazmış², Azərbaycan Dövlət Kapellası tərəfindən bəstəkarın 7 hissəli “Təzadlar” silsiləsi, Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radio Komitəsinin xoru və simfonik orkestri tərəfindən birhissəli “Gözün aydın, Azərbaycan!” kantatası (1981) ifa edilmişdir.

1985-ci ildə O.Rəcəbov uzun illər beynində gəzdirdiyi və düşündüyü “Göyçək Fatma” nağıl operasını yazır (librettosu şairə Mirvari Dilbazinindir).

1987-ci ildə O.Rəcəbovun SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının xətti ilə Tallində keçirilən Ümumittifaq Plenumda səslənən yeddi müğəm əsasında “Uşaqlar üçün bəstələnmiş pyeslər”i plenum iştirakçılarının diqqətinə səbəb olmuşdur. Bu illərdə Rəsul Həmzətovun sözlərinə “Anaları qoruyun” (1985) adlı iki vokal silsiləsi də yazılıb.

Respublikamızda baş verən Qarabağ hadisələrinin axınında bəstəkar O.Rəcəbov öz yaradıcılıq yolunu əzmlə davam etdirərək, qoboy və simfonik orkestr üçün konsertini yazır. Bəstəkarın “Göyçək Fatma” nağıl operası isə 1992-ci ildə C.Cabbarlı adına Kinostudiyada 45 dəqiqəlik cizgi-film – opera kimi çəkilmiş və beləliklə də ilk cizgi film-opera ərsəyə gətirilmişdir. 1994-cü ildə Nizami Gəncəvinin əsəri əsasında bəstəkarın “Xeyir və Şər” operası Respublika İncəsənət Gimnaziyası şagirdlərinin ifasında Azərbaycan Dövlət Televiziyası tərəfindən tamaşaya qoyulur, videolentə yazılaraq teleşirkətin qızıl fonduna daxil edilir. Hə-

¹ Konsert 1985-ci ildə pianoçu Ədilə Əliyevanın simfonik orkestrlə ifasında lentə yazılıb. (Dirijor – Respublikanın Xalq artisti Ramiz Məlikaslanov)

² Konsert 2005-ci ildə Bakı şəhəri G.G.Şaroyev adına 35 nömrəli 11 illik musiqi məktəbinin şagirdlərindən ibarət simli orkestr ilə ifa olunmuşdur. (Solist Afət Əliyeva, dirijor Azad Əliyev)

min ildə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunun simfonik orkestri tərəfindən bəstəkarın Dördüncü simfoniyası ifa olunaraq videolentə yazılır. Sonrakı illərdə O.Rəcəbov “Ağ atlı oğlan” (1995), “Hər şey yaxşılığa doğru” (1997), “Suxay Əsgərov. Sehrli səs. Videoalbom” (1988), “Həsən Əbluc” (1999), İran İslam Respublikası ilə bağlı mədəni əlaqələr nəticəsində 8 seriyalı “Vüsal günləri” (Tehran, 1998) sənədli və bədii filmlərinə musiqi yazır, simli alətlər üçün Beşinci simfoniyasını (1998) tamamlayır.

2000-ci ildə O.Rəcəbov bir-birinin ardınca “Tıq-tıq xanım” uşaq operasını, xor üçün “10 Azərbaycan xalq rəqsi əsasında” kompozisiya, fortepiano üçün “14 miniatür”, “50 Azərbaycan xalq mahnıları” (iki əl üçün fortepiano işləmələri), 12 pyes və Yəhudi mövzusunda rapsodiyadan ibarət “forteplano əsərləri”, fortepiano və simli alətlər orkestri üçün 2 sayılı konsertini, solo soprano və simli alətlər orkestri üçün konsertini yazır.

O.Rəcəbov yaradıcılıq boyu daima səhnə əsərlərinə böyük maraq göstərmiş və nəticədə “Əlin cibində olsun” (2002), “Şeytanın yubileyi” (2006) operettaları yaranmışdır. Operettalar həmin illərdə Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında səhnəyə qoyularaq böyük tamaşaçı auditoriyasının rəğbətini qazanmışdır.

2007-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 8-ci Qurultayında bəstəkarın “Xocalı” oratoriyası, 2008-ci ilin 12 dekabrında isə “Heydər” oratoriyası ilk dəfə səslənib. Bu illərdə bəstəkar “Cavad Heyət varlığı” (2001), “Tərsinə çevrilən dünya” (2011) filmlərinə də musiqi bəstələyir. 2012-ci ildə isə bəstəkarın uşaqlar üçün “Dınqır sazım” (“Sərçə”) bir pərdəli operası “Mütərcim” nəşriyyatı tərəfindən çap olunub.

29 aprel 2009-cu ildə “Azərbaycantelefilm” Yaradıcılıq Birliyində “Bəstəkar Oqtay Rəcəbov” adlı sənədli film çəkilməmişdir. Bəstəkarın yaradıcılığına, eləcə də pedaqoji fəaliyyətinə həsr olunmuş bu ekran əsərində O.Rəcəbovun müxtəlif illərdə və müxtəlif janrlarda bəstələdiyi musiqi əsərlərindən, musiqi təhsilinə gətirdiyi yeni musiqi sistemindən söz açılır.¹

¹ Filmin ssenari müəllifi Yaqub Əlioğlu, rejissor Ənvər Əbluc, operator Mətləb Yaqubovdur

2013-cü ildə O.Rəcəbov 7 saylı “Xocalı” simfoniyasını yazmış və “Üç görüş” bədii filminə musiqi bəstələmişdir. 2014-cü ildə isə o, IX-XI siniflər üçün “Fortepiano ixtisası üzrə dərslük” və “Elementar musiqi nəzəriyyəsi” kitablarını hazırlamışdır.

Vokal yaradıcılığı

Mahnı musiqi janrları arasında insanlara ən yaxın və demokratik bir janrdır. Belə ki, heç də bütün insanlar ciddi musiqi janrları olan opera, simfoniya, oratoriya, kantata, instrumental musiqi nümunələrini qavraya bilmirlər. Lakin mahnının həcmcə kiçik, digər tərəfdən poeziya ilə qarşılıqlı əlaqədə olması onun daha asan qavranılmasına səbəb olur. Bu mənada keçən əsrin 40-cı illərindən sonra Azərbaycanda yaranmış gənc bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli, istedadlı nümayəndələri digər ciddi musiqi janrları ilə bərabər, dövrün tələblərinə uyğun kütləvi mahnılar da yaradırdılar. Ü.Hacıbəylinin o dövrdə mahnı janrı sahəsində qoyduğu ənənələr sonradan S.Rüstəmov, T.Quliyev, F.Əmirov, Q.Qarayev, R.Hacıyev, C.Cahangirov, Q.Hüseynli, A.Rzayeva, Ş.Axundova, H.Xanməmmədov, V.Adıgözəlov, R.Mustafayev, R.Mirişli, A.Bəbirov, T.Hacıyev, E.Sabitoğlu, O.Kazımi, E.İbrahimova, O.Rəcəbov və digər bəstəkarlar davam etdirərək gözəl mahnılar yaratmışlar.

Keçən əsrin 60-80-ci illərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bir birindən gözəl mahnıların yaranmasının əsas səbəblərindən biri də Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin tərkibində Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin, Estrada simfonik orkestrinin, “Dan ulduzu”, “Sevil” vokal ansambllarının və digər musiqi kollektivlərinin yaranması idi. Yeni musiqi kollektivlərinin yaranması yeni mahnılara olan ehtiyacı da artırmışdı. Digər tərəfdən gözəl mahnı ifaçılarından olan M.Babayev, Ş.Ələkbərova, S.Qədimova, G.Məmmədov, Z.Xanlarova, M.Maqomayev, F.Kərimova, İ.Quliyeva, E.Rəhimova, A.Qəniyev, O.Ağayev və digər müğənnilərin də yeni mahnılara böyük ehtiyacları var idi. Bir sözlə qeyd olunmalıdır ki, yaşlı nəsillərlə yanaşı, həm də gənc bəstəkarlar da gənc müğənnilərin tələbləri-

ni, ehtiyaclarını təmin etmək üçün xalq mahnıları ruhunda, eyni zamanda müasir ritmlərdən istifadə edərək yeni-yeni mahnılar yaradırdılar. Belə gənc bəstəkarlardan biri də Oqtay Rəcəbov idi. O dövrdə bəstəkarın yazdığı Dövlət Televiziya Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin fondunda qorunan mahnıları bu gün də sevilə-sevilə dinlənir.

2011-ci ildə Bakı şəhərinin “Mütərcim” nəşriyyatında O.Rəcəbovun **“Könül nəğmələri”** adlı mahnılar məcmuəsi çap olunur. Məcmuəyə mətni şair Gülağa Tənhaya məxsus olan 14 mahnı daxil edilmişdir: “Ey tanrım, arxa ol bizim İlhama”, “Vətən istəyi”, “Ulduzlu gecələr”, “Soruşum”, “Gözlərin qal deyir”, “Xatirən qalmayıb”, “İlk sevgi”, “Kim atdı bu gülü”, “Nostalgiya”, “Sevgi nədi, eşq nədi”, “Gəl”, “Dönməyir xatirən öz inadından!”, “Mən kiməm?”, “Bu kənd mənə tanımadı”.

Bu silsilənin iki mahnısı rəhbərə və vətənə həsr olunmuşdur. Yerdə qalan 12 mahnı sevgi-məhəbbət, torpaq həsrəti mövzusunda. Mahnıların hamısının melodiyları sadə və yadda qalan xalq mahnılarımızdan, aşıq musiqisindən, muğamlarımızın intonasiyalarından bəhrələnərək yaradılmışdır.

İlahi, dini mövzuda olan mahnılara Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında çox az rast gəlinir. Bəstəkar O.Rəcəbov belə bir mövzuya 2005-ci ildə müraciət etmiş və 10 mahnıdan ibarət **“İlahi nəğmələr”** məcmuəsini yaratmışdır. Bura aşağıdakı mahnılar daxil edilmişdir: “La İlahə-İlləllah” (söz. Q.İsabəylinindir), “Ya Rəsulallah Məhəmməd” (söz. Q.İsabəylinindir), “La fəta illa Əli” (söz.Q.İsabəylinindir), “Allah, Məhəmməd, Ya Əli” (söz. Q.İsabəylinindir), “Ya Məhəmməd” (söz. İ.Etibarındır), “Namaz” (söz. İ.Etibarındır), “Allahın yoludur ömür yolu-muz” (söz. İ.Etibarındır); “Ucalardan uca Tanrı” (söz. İ.Etibarındır), “Tanrım” (söz. İ.Etibarındır), “Allah ol deməklə oldu bu dünya (söz. F.Meydanlınındır).

Bəstəkar bu mahnıları şairlərdən Qəşəm İsabəylinin, İskəndər Etibarın və Fəxrəddin Meydanlının sözlərinə yazmışdır. Silsilə “Əhlibeyt Məddahları” dini mahnı ifaçıları (kvartet) tərəfindən ifa olunmuş, mahnıların aranjmanını Vasif Babayev həyata keçirmişdir. O.Rəcəbovun yaradıcılığında xor musiqisi mühüm

yer tutur. Onun a capella xor kollektivi üçün yazdığı “6 vokaliz” bu baxımdan maraqlı əsər hesab oluna bilər. Bu əsərdə bəstəkar şeirdən istifadə etməmişdir.

Bəstəkarın digər xor əsəri **4 rübai silsiləsi** 1970-ci ildə yazılmışdır. Bəstəkar müşayiətsiz xor silsiləsi üçün böyük Azərbaycan şairi Məshəti Gəncəvinin rübailərindən istifadə edir.

Rübai şerq poeziyasının qədim poetik janrlarındandır. Bu janra böyük Azərbaycan şairi Məshəti Gəncəvi, Nəsimi və digər sənətkarlar müraciət edərək gözəl poeziya nümunələri yaratmışlar. Adətən 11 hecalı və 4 sətirdən ibarət bu şeirlərdə böyük fikirlər öz əksini tapır.

Uşaq mahnıları

Son dövrlərdə müasir bəstəkarlarımız bir çox maraqlı musiqi məcmuələri və toplular yaratmışlar. Bu cür lazımlı musiqi toplularından biri də O.Rəcəbovun yaratdığı “Nəğməli əlifba” məcmuəsidir. O.Rəcəbov “Nəğməli əlifba” məcmuəsini Azərbaycan dilində əlifba hərflərinin sırasına uyğun olaraq 2003-cü ildə, daha sonra isə “Musical ABC” məcmuəsini 2004-cü ildə ingilis dilində nəşr etdirmişdir. Hər iki məcmuə Böyük Britaniyanın “Word in Need” Beynəlxalq Xeyriyyə Təşkilatının Azərbaycan Respublikasındakı nümayəndəliyinin vəsaiti hesabına nəşr olunmuşdur.

O.Rəcəbovun bağça yaşlı uşaqlara həsr olunmuş “Anam, nə-nəm, bir də mən” mahnılar məcmuəsində (2004) 10 uşaq mahnısı toplanmışdır (toplu Beynəlxalq Priz laureatıdır). Xaraktercə müxtəlif olan mahnılar parlaq və yaddaqalan melodiya, rəqsvari səciyyəyə malik olub, əsasən 6/8 ölçüsündədirlər. Burada “Anam”, “Nənəm”, “Ay nənəli”, “Qonaq”, “Nənə, mübarək olsun”, “Sən gəl”, “Tərləmə ha”, “Konsert”, “Atlı Anar”, “Ağac” mahnıları toplanmışdır. Mahnılardan 2/4 ölçüdə “Nənəm” D-dur, “Tərləmə ha” E-dur, 6/8 ölçüdə “Anam”, “Ağac” e-moll, “A nənəli”, “Nənə mübarək olsun” E-dur, “Qonaq”, “Sən gəl” D-dur, Konsert H-dur, 4/4 ölçüdə “Atlı Anar” D-dur tonallıqlarındadır. Bu mahnıların mətnlərinin müəllifi şair Qəşəm İsabəylidir.



Oqtay Rəcəbov məktəblilərlə görüş zamanı

Bu uşaq mahnıları məcmuəsindən sonra bəstəkar O.Rəcəbovun Qəşəm İsabəylinin sözlərinə bəstələdiyi ikinci məcmuə 6 mahnıdan ibarət “Çörək haqqında” (2009) nəğmələr adlı silsiləsidir. Bu məcmuəyə “Sarıbuğda”, “Biçim”, “Çörək”, “Anam çörək yapanda”, “Bərəkət”, “Ərişdə” kimi 6 mahnı daxil edilmişdir. Uşaq bağçası üçün nəzərdə tutulmuş bu mahnılar əmək, mənəvi tərbiyə prosesində istifadə oluna bilər. Əvvəlki məcmuədə olduğu kimi, bu məcmuədə də bəstəkar mahnılarda yaddaqalan melodiya yaratmış və əsasən 6/8, 2/4 metrindən istifadə etmişdir. Xanə ölçülərindən asılı olmayaraq bu mahnıların hamısı rəqs xarakterinə malikdir.

Ulu Öndər Heydər Əliyev haqqında çoxlu şeirlər yazılmış, nəğmələr bəstələnmiş, filmlər çəkilmiş, müxtəlif səpkili bədii əsərlər yaranmış və yaranmaqdadır. Bunlardan biri də O.Rəcəbovun Heydər Əliyevə həsr etdiyi “Ulu öndər” əsəridir. Əsər 2008-ci ildə solist, xor və fortepiano üçün yazılmış, ümumtəhsil, uşaq musiqi məktəblərinin, orta ixtisas pedaqoji məktəblərinin kiçik və böyük xor kollektivləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Mahnıların sözlərini R.Hüseynov, Ə.Ağayev, B. Akifoğlu, S.Şıxəliyev, Ç.Əliyeva yazmışdır.

Əsər dahi şəxsiyyət, ölməz rəhbər Heydər Əliyevin dövlət quruculuğuna həsr edilmiş ömür səhifələrinin musiqi dili ilə əksidir. Buraya “Var olsun bayrağımız”, “Vətən”, “Şah əsər Azərbaycan”, “İlham gərək”, “Azadlığın memarı”, “Azərbaycan ulduzu”, “Uşaqların əziz dostu”, “Heydər baba”, “Bizim Heydər babamız”, “Heydərçilərlik biz”, “Atatürk”, “Heydər Atatürk”, “Heydər zirvəsi”, “Ulu öndər”, “Azərbaycan bayrağı” və “Rəhbər” adlı müxtəlif səpkili, rəngarəng 16 mahnı daxildir. Vətənpərvərlik ruhu ilə aşılarmış bu mahnılar Respublikanın tanınmış müğənnilərindən Xalq artisti A.Zeynalov, Əməkdar artist F.Hacıyeva, “Bənövşə” uşaq xoru tərəfindən dəfələrlə ifa olunmuş və disklərə yazılmışdır.

O.Rəcəbovun 35 mahnını əhatə edən “Vətən nəğmələri” mahnı məcmuəsi (2007) Azərbaycan Prezidenti, Ali Baş Komandan İham Əliyevə həsr oedilmişdir. Bu mahnılardan 18-i hərbi-vətənpərvərlik, yerdə qalanlar vətənpərvərlik mövzusunda dır. Vətənpərvərlik mövzusunda olan mahnılardan “Bakı-Tbilisi-Ceyhan” (söz. S.Şıxəliyevin), “Səadət himni” (söz. H.Abbasındır), “Gənclik nəğməsi” (Söz H.Abbasındır), “Azərbaycan” (söz. V.Əzizindir), “Azərbaycan” (söz. C.Novruzundur), “Səni adın qorusun” (söz. R.Rövşənindir), “Nələr gördük bu dünyada” (söz. H.Rüstəmindir), “Uşaqlar sevilsin həmişə” (söz. M.İsmayılındır), “Su həyatdır” (söz. S.Honqlinin-tərcüməsi Q.İsabəylinindir), “Bayramınız mübarək olsun” (söz. Şəhriyarındır), “Azərbaycan” (söz. E.Mahmudoğlunundur) misal gətirmək olar. Adlarından görüldüyü kimi, bu məcmuədə bilavasitə Azərbaycana, doğma Bakımıza, 3 rəngli bayrağımıza, analara, sülhə həsr olunmuş vətənpərvərlik mahnıları yer almışlar.

Hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda olan mahnılardan isə aşağıdakıları “Ey türkün övladları” (söz. Q.İsabəylinindir), “Hərbi and” (söz. S.Şıxəliyevindir), “Qalx ayağa Azərbaycan” (söz. Ə.Ağayevindir), “Sərhədçilər marşı” (söz. Ə. Ağayevindir), “Azərbaycan yaşayır” (söz. R.Yusifoglundur), “Ağlama, xalqım, ağlama” (söz. A.Babayevindir), “Vətənimin əsgəri” (söz. A.Teymurovundur), “Dünya bizə tapşırılıb” (söz. H.Abbasovundur) nümunədir.

Hərbi-vətənpərvərlik və vətənpərvərlik mövzusunda bu mahnılar respublikamızın müğənnilərindən Xalq artistləri F.Kərimova, B.Babayev, E.Rəhimova, Y.Rzadə, İ.Quliyeva, “Bənövşə” uşaq xoru, M.Tağıyev, A.Gəniyev, H. Anatolluoğlu, A.Zeynalov və digər müğənnilər tərəfindən ifa olunaraq Dövlət Televiziya və Radiosunun qızıl fonduna daxil edilmişdir.

Simfonik yaradıcılığı

Azərbaycan simfonik musiqisi, əsasən 1941-45-ci illərdə geniş yaradıcılıq yoluna qədəm qoyur. Həmin dövrdə artıq bəstəkarlarımızın 25-dən çox simfonik əsərləri yaranır. Yeni nəslin bəstəkarlarından Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyovun ilk simfoniyaları, həmçinin F.Əmirovun simfonik poeması (Poema həlak olmuş gənc bəstəkar İ.İsrafilzadənin xatirəsinə həsr edilmişdir), Niyazinin “Xatirə”, “Döyüşdə” simfonik əsərləri musiqi ictimaiyyətinin diqqətini özünə cəlb edir. Sonralar bəstəkarlarımız bu təcrübədən bəhrələnərək simfonik musiqini daha da inkişaf etdirib yeni əsərlər yaratmışdır.

Simfonik musiqi janrında yazıb-yaradanlardan biri də O.Rəcəbovdur. O, 7 simfoniyanın müəllifidir. Onun ayrı-ayrı illərdə yazdığı simfoniyalar öz forma və musiqi məzmunu baxımından bir-birindən seçilir. Bəstəkar ilk simfoniyasını 1977-ci ildə Rusiyanın İvanovo vilayətində yerləşən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının yaradıcılıq evində tamamlamışdır. Belə ki, bəstəkar həmin yaradıcılıq evinə getməzdən əvvəl əsərin klavirini hazırlamış, sonra isə orda olduğu 1 ay ərzində simfoniyanın partiturasını bitirmişdir. Əsər belə adlanır: “Böyük simfonik orkestr üçün Üç hissəli simfoniya”. Simfoniyanın I hissəsi sonata allegro, II hissəsi mürəkkəb üçhissəli, III hissə isə rondo-sonata quruluşunda yazılmışdır. Bu simfoniya da dahi rus bəstəkarı İqor Stravinskinin simfoniyalarının təsiri hiss olunur. Simfoniyanın musiqisi sırf Azərbaycan muğamları intonasiyalarına əsaslanarsa da, tematizmin inkişaf etdirilməsi, eləcə də orkestrləşdirmə üsulları məhz İ.Stravinskinin prinsiplərinə uyğundur.

İkinci simfoniya 1980-ci ildə simli alətlər orkestri üçün yazılmışdır. Simfoniya üçhissəlidir.

I hissə sonata allegro quruluşunda yazılmışdır.

II hissə “Skerso” adlanır, şən xarakterlidir, rondo formasındadır.

III hissə rondo-sonata quruluşunda yazılmış və onun refren hissəsi digər hissələrlə təzad təşkil edir.

Bəstəkar bu simfoniyanı onun sonuncu müəllimi böyük rus bəstəkarı və pedaqoqu, akademik D.B.Kabalevskiyə həsr etmişdir.

Üçüncü simfoniya simli alətlər orkestri üçün yazılmışdır. Simfoniyanın klavirində bəstəkar “İlk müəllimim Fikrət Əmirovun əziz xatirəsinə həsr olunur” sözlərini yazmışdır. Bu simfoniya da 4 hissəlidir. 1-ci hissə sonata allegro, 2-ci hissə mürəkkəb üçhissəli, 3-cü hissə skerso, 4-cü hissə isə rondo-sonata quruluşunda yazılmışdır. Simfoniya ilk dəfə 1985-ci ildə Ü. Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının böyük zalında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IV Qurultayı günlərində səslənmişdir.

Dördüncü simfoniya 1993-cü ildə böyük simfonik orkestri üçün yazılmışdır. Simfoniya üçhissəlidir. 1-ci hissə sonata allegro, 2-ci hissə mürəkkəb üçhissəli, 3-cü hissə isə rondo-sonata quruluşundadır.

Beşinci simfoniya 1998-ci ildə simli alətlər orkestri üçün yazılıb və Qarabağa həsr olunub. Əsər dördhissəlidir.

1-ci hissə sonata allegro quruluşudur və təzadlı iki mövzunun bir-birilə əvəz olunması ilə başlanır. “İşlənmə” bölməsi əsas mövzunun intonasiyasına əsaslanır və bu mövzu fuqa kimi inkişaf etdirilir. Repriza bölməsində əvvəlcə əsas mövzunun tonallığında köməkçi mövzu səslənir, sonra isə sürətli tempə malik əsas mövzu səslənir.

2-ci hissəsi “Skerso” adlanır. Rəqsi xatırladan bu hissədə bəstəkar Azərbaycan xalq mahnılarının intonasiyalarından məharətlə istifadə edir.

3-cü hissə mürəkkəb üçhissəli quruluşa malikdir və burada orta hissə kənar hissələrlə xaraktercə təzadlılıq təşkil edir.

4-cü hissə rondo-sonata quruluşuna malikdir. Bir neçə dəfə eyni tonallıqda və dəyişdirilmədən təkrar olunan refrenlər arasında səslənən yeni musiqi parçaları xaraktercə əvvəlkindən fərqlənirlər. Altıncı simfoniya birhissəli olsa da, girişi və kodası olan sonata-allegro quruluşlu möhtəşəm əsərdir. Əsər Azərbaycan

canın müstəqilliyinin 20 illiyinə həsr olunub və 2011-ci ilin 29 aprel tarixində bəstəkarın 70 illik yubileyi ilə əlaqədar Azərbaycan Dövlət Televiziyasında keçirilmiş konsertdə böyük simfonik orkestrin ifasında səslənmişdir.

Bəstəkar 2014-cü ildə özünün monumental dördhissəli Yedinci “Xocalı” simfoniyasını bitirir. Bu simfoniya simfonik orkestr, xor, solistlər və qiraətçi üçün yazılmışdır. Simfoniya proqramlı əsərdir. Onun 1-ci hissəsi “Xocalı hər gün”, 2-ci hissə “Xocalıda toy”, 3-cü hissə “Xocalı yuxuda”, 4-cü hissə isə “Xocalı faciəsi” adlanır.

Vokal-simfonik yaradıcılığı

Dahi şəxsiyyət, qüdrətli millət və dövlət rəhbəri Heydər Əliyev haqqında O.Rəcəbovun solist, xor və simfonik orkestr üçün yazdığı “Heydər” oratoriyası (mətni akademik Rafael Hüseynovundur) bu janrda yazılan ilk irihəcmli əsərdir.

O.Rəcəbov hələ 2007-ci ildə bu janra müraciət edərək “Xocalı” oratoriyasını yazmış və həmin ildə də əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII Qurultayında səslənmişdir. Sonralar bəstəkar “Xocalı” oratoriyasının musiqi materialı əsasında “Heydər” oratoriyasını yazmışdır.

Ulu öndərin anadan olmasının 88-ci ildönümünə töhfə olan monumental “Heydər” oratoriyası ilk dəfə 2008-ci ilin 12 dekabrında Niyazi adına Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun simfonik orkestri və C.Cahangirov adına xorun ifasında məharətlə səslənərək lentə yazılıb. Oratoriyanın klaviri 2011-ci ildə, partiturası isə 2013-cü ildə “Mütərcim” Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi tərəfindən nəşr edilmişdir.

O.Rəcəbovun vokal-instrumental əsərlərindən biri də 2009-cu ildə yazdığı “Çingiz” simfoniya-rekviemdir. Mətnin müəllifi yazıçı dramaturq, şair Aqşin Babayevdir.

Azərbaycanın Milli Qəhrəmanı Çingiz Mustafayevin əziz xatirəsinə ithaf olunmuş simfoniya-rekviyem xor, solistlər, qiraətçi və simfonik orkestr üçün yazılmışdır. Əsər ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illik yubileyi ərəfəsində keçirilən festi-

valda ifa olunmuşdur. 17 noyabr 2009-cu ildə M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında keçirilən simfonik konsertdə Eyyub Quliyevin dirijorluğu ilə simfoniya-rekviyemin yalnız üç hissəsi (I, VII və VIII) ifa olunmuşdur. O.Rəcəbovun “Çingiz” simfoniya-rekviyemi Azərbaycan musiqi tarixində Qarabağ hadisələrini, onun acılı günlərini işıqlandıran əsərlərdən biridir.

O.Rəcəbov 1983-cü ildə xor və simfonik orkestr üçün “Gözün aydın, Azərbaycan!” kantatasını yazmışdır. Kantata birhissəlidir və sözləri H.Abbasovundur. Təntənəli xarakterdə olan bu əsər rondo-sonata quruluşuna malikdir. Kantatada xalqımızın bütün sahələrində əldə etdiyi nailiyyətlərdən bəhs olunur. Əsər ilk dəfə 1983-cü ildə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Komitəsinin simfonik orkestri və xor kollektivinin ifasından yazılaraq qızıl fonda daxil olunmuşdur. Üstündən uzun illər keçməsinə baxmayaraq kantata bu gün də bayram günlərində dövlət radiosunda tez-tez səsləndirilir.

Uşaq operaları

O.Rəcəbovun musiqi yaradıcılığının bir qolu da uşaqlara həsr olunmuş uşaq operalarıdır. O, 1985-ci ildən bu günə kimi 4 uşaq operası yazmışdır: “Göyçək Fatma” (Librettosu M.Dilbazinin), “Xeyir və Şər” (librettosu M.Dilbazinin), “Tıq-tıq xanım” (librettosu Ə.Ağayevin) və “Dınqır sazım” (librettosu S.Nuruqızının).

“Göyçək Fatma” operası ilk dəfə 1985-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlarının Qurultayı günlərində Respublika İncəsənət Gimnaziyası şagirdlərinin ifasında müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdu.

“Xeyir və Şər” operası da Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Qurultayı günlərində Respublika İncəsənət Gimnaziyasının şagirdlərinin ifasında Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Şirkəti tərəfindən təqdim edilmişdir. Bu tamaşa şirkət tərəfindən Gənc Tamaşaçılar Teatrının zalında çəkilmişdi. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Əməkdar incəsənət xadimi A.Üsübovdur. Operanın librettosunu Mirvari Dilbazi dahi Nizami Gəncəvinin eyniadlı poemasının əsasında yazmışdır. Operanın tamaşası sonralar Azərbaycan Televiziyası tərəfindən tez-tez göstərilirdi. Bəstəkar Xeyir və Şər obraz-

larını rəngarəng musiqi ifadə vasitələri kompleksi ilə verərək, hər bir obrazın fərqi xarakteristikasını yaratmış, əsərin əsas məzmununun uşaqlar tərəfindən daha asan qavranılmasına şərait yaratmışdır.

“Tıq-tıq xanım” operası 2010-cu ildə yazılmış və 2012-ci ildə Respublika İncəsənət Gimnaziyasının şagirdləri tərəfindən ifa olunaraq Azərbaycan İctimai Televiziya Şirkəti tərəfindən musiqili tele-tamaşa kimi lentə alınmışdır. Operanın quruluşçu rejissoru Respublikanın Əməkdar incəsənət xadimi Ənvər Əbluc olmuşdur. Yeni opera həcmcə əvvəlkilərdən kiçikdir: 1 pərdə 4 şəkildən ibarətdir. Operanın librettosunu professor Əjdər Ağayev Abdulla Şaiqin eyniadlı əsəri əsasında yazmışdır. Əvvəlki operalardan fərqli olaraq, bəstəkar O.Rəcəbov “Tıq-tıq xanım” operasında xor kollektivindən nağılı danışan kimi istifadə etmişdir. Bütün opera boyu iki, üç və dördsəsli xor əsərdəki hadisələrin gedişatını sanki nəql edir. Opera 2012-ci ildə Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosu Şirkətinin “Bənövşə uşaq xoru” tərəfindən diskə yazılmış və mütəmadi olaraq adı çəkilən şirkətin radiosunda səsləndirilir.

O.Rəcəbovun “Dınqır sazım” (Sərçəcik) adlı operası 2012-ci ildə yazılmış və həmin ildə də “Mütərcim” nəşriyyatı tərəfindən çap olunmuşdur. Bəstəkar bu operada da, “Tıq Tıq xanım” operasında olduğu kimi, xor kollektivindən hekayəni danışan aparıcı obraz kimi istifadə edir. Birpərdəli operada aparıcı xordan əlavə, Sərçə, At, Ulaq, Quşlar, Nənə, Çoban, Aşpaz, Molla, Aşıq, Qazlar kimi obrazlar da vardır və bəstəkar bu obrazların hər birinə uyğun musiqi xarakteristikası yaratmışdır. Operada olan toy səhnələrində bəstəkar Azərbaycan xalq rəqslərindən məharətlə istifadə edir. Operanın librettosunu şairə Sevinc Nuru qızı Azərbaycan xalq nağılları əsasında yazmışdır. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Əməkdar incəsənət xadimi Ənvər Əbluc olmuşdur. Opera 2014-cü ildə İctimai Televiziya tərəfindən lentə alınaraq geniş tamaşaçı kütləsinin diqqətinə çatdırılmışdır.

Musiqili komediyaları

Bəstəkar Oqtay Rəcəbovun yaradıcılığında musiqili komediya əsərləri mühüm yer tutur. O, 2001-ci ildə “Əlin cibində ol-

sun”, 2006-cı ildə isə “Şeytanın yubileyi” iki musiqili komediya yazmışdır. Bu əsərlərin libretto müəllifi respublikamızın tanınmış alimi, professor, dramaturq, yazıçı, jurnalist Aqşın Babayev olmuşdur. Hər iki musiqili komediya əsərinin mövzusu respublikamızda insanların həyatında baş verən hadisələrdən götürüldüyü üçün tamaşaçılar tərəfindən çox yaxşı qarşılanmışdır. “Əlin cibində olsun” 2002-ci ilin 4 aprel tarixində Ş.Qurbanov adına Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulub. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Yusif Əkbərov olmuşdur. “Əlin cibində olsun” musiqili komediyası 2 hissə 7 şəkildən ibarət bir əsərdir. Əsərdə müstəqillik əldə etdiyimiz dövrün əvvəllərində respublikamızda mövcud olan çoxsaylı partiyalar arasında deputat seçməklə əlaqədar gülüş doğuran hadisələr öz əksini tapmışdır.

Allegro moderato

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro moderato". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 7, also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and moving lines. The vocal line is melodic and follows the piano accompaniment. The score concludes with a double bar line.

Bəstəkar bu musiqili komediyada ariyalardan, duet, trio və xor səhnələrindən geniş istifadə etmişdir. Komediya mürəkkəb üçhissəli quruluşa malik “Qaytağı” Azərbaycan xalq rəqsinin xarakterində “Uvertüra” ilə başlayır. Bu musiqi nümunəsi komediyanın sonunda böyük rəqs səhnəsinin müşayiəti ilə də bir daha səsləndirilir.

O.Rəcəbovun ikinci musiqili komediya tamaşası “Şeytanın yubileyi” (2 pərdə 8 şəkilli) 2006-cı il aprel ayının 28-də Ş.Qurbanov adına Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Tamaşanın quruluşçu rejissoru Xalq artisti İlham Namiq Kamal olmuşdur.

V şəkil - Meydanla Səlimin dueti və rəqsi

The musical score is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system contains five measures of music. The second system begins at measure 6 and also contains five measures. The score features a vocal line and a piano accompaniment, with the piano part divided into treble and bass staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Əsərdə “Bədii özfəaliyyət evi”nin direktoru Həlimovun 6 aylıq kursa getməsi ilə əlaqədar onu müvəqqəti əvəz edən Meydan (Şeytan) adlı müavinin direktoru vəzifəsinə keçmək istəyindən, min hiylə-oyuna əl atmağından bəhs olunur. Axırda o, heç bir şeyə nail olmayıb, işçilər arasında biabır olur.

Bəstəkarın birinci musiqili komediyasında olduğu kimi, burada da ariya, duet, mahnı, xordan geniş istifadə etmişdir. Əsərin lirik qəhrəmanları Xəyalə ilə Meydanın kuplet quruluşlu duetlərində hər ikisinin obrazı lirik çalarlı musiqi ifadə vasitələrinin köməkliyi ilə verilmişdir. Komediyanın xalq musiqisi ruhunda bəstələnən sadə musiqi dili sadədir.

Konsertləri

O.Rəcəbovun öz yaradıcılığında konsert janrına da müraciət etmiş, birhissəli fortepiano və simfonik orkestr üçün, violonçel və simfonik orkestr üçün, qoboy və simfonik orkestr üçün konsertlər ərsəyə gətirmişdir. Bu konsertlərdən “Violonçel və simfonik orkestr üçün konsert” 1976-cı ildə səslənmişdir. Klassik birhissəli quruluşa malik olan bu əsəri bəstəkar öz mərhum bacısı Almaz Rəcəbovaya həsr etmişdir. Konserti Xalq artisti, violonçel ifaçısı Rasim Abdullayev M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının simfonik orkestri ilə ifa etmişdir. Dirijor respublikanın Xalq artisti Ramiz Məlikaslanov olmuşdur.

O.Rəcəbovun fortepiano və simli orkestr üçün 2 sayılı “Konsert-poema” əsəri 2004-cü ildə yazılıb və dəfələrlə respublika-

mızın bir sıra musiqi məktəbləri şagirdlərinin ifasında M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında səslənmişdir. Fortepiano və simlilər üçün konsert-poema dinamik inkişafda olan sərbəst sonata allegro quruluşunda yazılmışdır. Konsertin parlaq, bayram əhval-ruhiyyəli musiqisində sanki uşaqların sevinc dolu səsləri, şən ovqatı duyulur.

Kino musiqisi

O.Rəcəbov ayrı-ayrı illərdə 20-dən çox kinofilmə, o cümlədən “Kəndimizin qəhrəmanı” (1971), “Azərbaycan SSR” (1973), “Səndən xəbərsiz” (1985), “Dəniz neft donanması” (1997), “Sürxay Əsgərov. “Sehrli səs” (1998), “Həsən Əbluç” (1999), “Muğam” (2009), “Təbriz” (2010), “Naxçıvan” (1974), “Cavad Heyət varlığı” (2011) sənədli filmlərinə, “Şahzadə Qara qızıl” (1974), “Şah və xidmətçi” (1976), “Toplan və kölgəsi” (1977), “Sonrakı peşmançılıq”(1978), “Sehrlənmiş küpə” (1979), “Humayın yuxusu” (1985), “Göyçək Fatma” (1992) cizgi filmlərinə “Qız, oğlan və şir” (1974), “Ağ atlı oğlan” (1995), “Vüsal günləri” (1997), “Tərsinə çevrilmiş dünya” (2011), “Üç görüş” (2012) bədii filmlərinə musiqi bəstələmişdir.

O.Rəcəbovun kino musiqisinin bir istiqaməti də cizgi filmlərinə yazdığı musiqidir. Bəstəkar “Şahzadə Qara qızıl”, “Şah və xidmətçi”, “Toplanın kölgəsi”, “Sonrakı peşmançılıq”, “Sehrlənmiş küpə”, “Humayın yuxusu” adlı cizgi filmlərinə musiqi bəstələmişdir.

1988- ci ildə “Azərbaycanfilm” kinostudiyası O.Rəcəbovun 46 dəqiqəlik “Göyçək Fatma” film-operasını cizgi filmi şəklində istehsal etmişdir.

Beləliklə, digər musiqi janrları ilə bərabər O.Rəcəbovun kino musiqisi onun yaradıcılığında xüsusi yer tutur və onların gələcəkdə daha geniş şəkildə tədqiq olunmasına ehtiyac duyulur.

Fortepiano musiqisi

O.Rəcəbovun fortepiano musiqisi onun yaradıcılığının maraqlı səhifələrindədir. Bəstəkar müxtəlif dövrlərdə fortepiano və simfonik orkestr üçün 1 saylı Konsert, “11 fortepiano pyesləri”, Yəhudi mövzusunda “Rapsodiya”, “14 miniatür”, “Azərbaycan xalq mahnıları” (I dəftər), “26 Azərbaycan xalq mahnıları” (II dəftər) və s. əsərlər yazmışdır. Bəstəkarın yaradıcılıq yolu bilavasitə onun pedaqoji fəaliyyəti ilə sıx bağlıdır. O, yaradıcı bir şəxsiyyət kimi həyatının bir hissəsini uşaq və gənclərin tərbiyəsinə, onların musiqi-estetik duyumunun formalaşmasına həsr etmişdir.

Yaradıcılığının çox hissəsini uşaq və gənclərin tərbiyəsinə həsr edən O.Rəcəbov uşaqlar üçün bir sıra fortepiano əsərləri yazmışdır. Onun 1998-ci ildə yazdığı “Piano üçün əsərlər” və “Rapsodiya məcmuələri”nin, 2014-cü ildə bəstələdiyi “14 miniatür” silsiləsinin adlarını çəkmək olar.

Bəstəkarın bu fortepiano pyeslərində onun uşaq aləmini böyük bir həssaslıqla duya bilmək istedadı aydın hiss olunur. Belə ki, bəstəkar “Barkarola”, “Lirik rəqs”, “Zarafat”, “Düşüncə”, “Lirik vals”, “Dəcəllər”, “Keçmiş anarkən”, “Anamı xatırlarkən”, “Qəmli əhval-ruhiyyə”, “Xatirələrim”, “Rəqs” kimi verdiyi adları ilə pyeslərində uşaqların hiss və həyəcanlarını, düşüncə və əhval-ruhiyyəsini əks etdirməyə müvəffəq olmuşdur.

O. Rəcəbovun digər millətlərin musiqisinə müraciət edərək fortepiano üçün yazdığı “Rapsodiya” əsəri də maraqlıdır. Belə ki bəstəkar bu əsəri Yəhudi musiqi ənənələrinə istinad edərək, Yəhudi xalq mahnıları əsasında yazmışdır. Rapsodiyada fortepiano üçün müxtəlif texniki imkan və üslublarında, mürəkkəb ladlardan məharətlə istifadə olunmuşdur. Əsərin çağdaş dildə yazılmasına baxmayaraq, dinləyici hər an Azərbaycan musiqisinin intonasiyasını duyur və hiss edir. Bu əsər Azərbaycan fortepiano musiqi repertuarını daha da genişləndirmiş və istər professional, istərsə də tələbələr tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunur.

Pedaqoji fəaliyyəti

O.Rəcəbovun yaradıcılığının mühüm sahələrindən biri də onun pedaqoji fəaliyyətidir. O,1974-cü ildə Azərbaycan Elmi-Tədqiqat Pedaqoji Elmlər İnstitutunda yeni yaranan Estetik tərbiyə şöbəsinə elmi işçi vəzifəsinə dəvət olunur və bu, onun həyatında çox böyük dəyişikliyə səbəb olur. O vaxt bu institutun “Estetik tərbiyə” şöbəsində kiçik elmi işçi kimi çalışan O.Rəcəbov çox az bir vaxtda, yəni 1978-ci ildə “Musiqi təlimi və təsviri incəsənət” şöbəsinə rəhbər təyin edilir. İnstitutun rəhbərliyi onu şagirdlərin musiqi-estetik tərbiyəsi mövzusunda elmi iş yazmağa yönləndirir. O, müxtəlif yaş qruplarından ibarət şagirdlərin musiqi-estetik tərbiyəsi işinin elmi pedaqoji əsaslara istiqamətlənən tədqiqatlarına xüsusi diqqət yetirir. 1975-ci ildə O.Rəcəbov Maarif Nazirliyi tərəfindən Sverdlovsk şəhərində keçirilən görkəmli bəstəkar, akademik, pedaqoq D.B. Kabalevskinin yeni musiqi təlimi sisteminə həsr olunmuş Ümumittifaq konfransa göndərilir. Konfransda D.B.Kabalevskinin “Yeni kütləvi musiqi təlimi sistemi” ilə əlaqədar O.Rəcəbovun çıxışı Kabalevskidə böyük maraq doğurur. Konfransdan sonra O.Rəcəbov Kabalevski ilə görüşür və bu görüşü yada salaraq deyir: “Bir nəzəri məsələnin üstündə onunla kəskin konfliktimiz yarandı. Gözlədiyimin əksi olaraq, axşam o, məni öz otağına dəvət etdi. Xeyli nəzəri məsələlər barədə söhbətdən sonra dedi ki, sən mənim xoşuma gəlirsən və soruşdu ki, bizim işimizi Azərbaycanda tətbiq edə bilərsiniz? Onların işi ilə tanış olub gördüm ki, bunun respublikaya heç bir zərəri yoxdur. Və 1975-ci ildən başladım bu işlərlə məşğul olmağa.” Sonralar O.Rəcəbov D.B.Kabalevskinin ideyalarının respublikamızda təbliğatçısına çevrilir və onlar arasında böyük ünsiyyət yaranır. Bu ideyalardan bəhrələnən O.Rəcəbov respublikamız üçün yeni sistemə uyğun (I-III və IV-VII siniflər üçün) “Musiqi” proqramını hazırlayır və sonra bu proqram 1984-cü ilə kimi bir sıra Bakı və respublikamızın kənd rayonlarının mərkəzlərindəki ümumtəhsil məktəblərində eksperimentə qoyulur. O.Rəcəbovun özü də Bakının Nizami rayonunda yerləşən 12 saylı ümumtəhsil məktəbinin I sinfindən başlayaraq bu

eksperimental dərsləri aparmağa başlayır. Bu dövrdə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, Xalq artisti Tofiq Quliyev bu prosesdə elmi məsləhətçi kimi iştirak edir.

O.Rəcəbovun ayrı-ayrı illərdə rəhbərliyi ilə bir çox əsərlər çap edilmiş, o cümlədən “Musiqi tədrisinin metodikası” (1992), “Musiqi və mənəvi tərbiyə” monoqrafiyası, I və III siniflər üçün “Musiqi” (rus dilində) kitabları musiqi ictimaiyyətinə çatdırılmışdır. Onlardan biri də 1985-ci ildə işıq üzü görmüş “Uşaqlar və mahnılar” kitabıdır. Kitabda böyüməkdə olan məktəbəqədər tərbiyə ocaqlarında, məktəb və ailədə tərbiyə işinin müxtəlif mərhələlərində necə səmərəli və məqsədəuyğun istifadə edilməsinin yolları göstərilir.

2003-2013-cü illərdə bəstəkar bir çox dərslilər yazmış və çap etdirmişdir. Onlardan VII siniflər üçün Azərbaycan dilində “Musiqi dərsliyi”, “Nəğməli əlifba”, “Muzikl ABC” və “Muzikalniy alfavit” mahnı məcmuələri, “Musiqi ədəbiyyatı dərsliyi”, “Elementar musiqi nəzəriyyəsi” adlı dərs vəsaitləri, “Fortepiano-da çalmaq üçün vəsait”, “İki fortepiano üçün ansambl”, “Fortepiano ansamblı”, “Fortepianoda çalmaq üçün vəsait”, “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı” kimi dərslilərin adlarını çəkmək olar. Onun yaratdığı bir çox mahnılar, artıq 40 ildən çoxdur ki, xalqımızın dillər əzbəri olmuşdur.

Beləliklə, bir bəstəkar, alim, pedaqoq kimi O.Rəcəbovun yaradıcılığı öz fərdi xüsusiyyətləri ilə Azərbaycan musiqi tarixində layiqli yerini tutmuşdur.

VIII fəsil

Afaq Cəfərova

(1943)



Ötən əsrin 70-80-ci illərində Azərbaycan musiqi həyatında, konsert salonlarında, festivallarda, müsabiqə və dekadalarda bir qrup yeni, istedadlı bəstəkarların əsərləri səslənirdi. Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin o zamankı gənc pöhrələri olan Aqşin Əlizadə, Fərəc Qarayev, İsmayıl Hacıbəyov, Məmməd Quliyev, Afaq Cəfərova, Firəngiz Əlizadə, Rəhilə Həsənova və başqaları öz dəst-xəti ilə seçilirdilər. Onların hər biri özünəməxsus mövzu tapıntıları, geniş maraq dairəsi və incəsənətin mühüm problemlərinin həllinə prinsipcə yeni münasibətləri ilə səciyyələnirdilər. Ona görə də 70-80-ci illərdə sənət aləminə qədəm qoyan gənc bəstəkarların hər yeni əsəri geniş dinləyici dairəsinin marağına səbəb olurdu.

Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını yenidən bitirmiş istedadlı bəstəkarların həyatında yaradıcılıq üslubunun formalaşdığı dövr Azərbaycan mədəniyyətinin bütün sahələrində olduğu kimi, musiqi mədəniyyətinin də çiçəkləndiyi

dövrə təsadüf edir. Amma deməliyə ki, həmin illərdə – Azərbaycan professional musiqisinin çağlayan dövründə musiqidə yeni bir söz demək o qədər də asan məsələ deyildi. Məsələn, 1971-ci ildə Bakıda gənc bəstəkarların yaradıcılığına həsr olunmuş Respublika Bəstəkarlar İttifaqının plenumu gənclər üçün əsl imtahan idi. Yaxud ondan əvvəl, 1969-cu ildə Bakıda keçirilən “Azərbaycan musiqisinin gənc bəstəkarları” festivalı gənclər qarşısında böyük məsuliyyət qoyurdu.

Həmin festivalda yaradıcı gənclər arasında özünün irihəcmli əsəri ilə çıxış edənlərdən biri də Afaq Cəfərova idi. Həmin çıxışında da Afaq professional bəstəkarlıq keyfiyyətləri ilə musiqi ictimaiyyətinin marağına səbəb olmuşdu. Plenumda A.Cəfərovanın orkestrlə simli kvartet üçün Konserti obraz, məzmun dərinliyi, emosionallığı, orkestrin özünəməxsus səs palitrası ilə diqqəti cəlb etmişdi.

Afaq Məmməd qızı Cəfərova 22 aprel 1943-cü ildə Bakıda ziyalı ailəsində anadan olmuşdur. Atası tanınmış ictimai xadim, anası isə filoloq idi. Ailədə musiqiçi olmasa da, ədəbiyyat və musiqi ilə dərinlən maraqlanan valideynləri onun Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində təhsil alması qərarına gəlirlər. Məktəbdə fəaliyyət göstərən uşaq yaradıcılıq sinfində Afaqın bəstəkarlıq üzrə ilk müəllimi Midhət Əhmədov olmuşdur. Sonralar Afaq Cəfərova bu dərsləri xatırlayaraq söyləyirdi: “Bu gözəl insan uşaq psixologiyasına dərinlən bələd idi və istedadından asılı olmayaraq hər bir şagirdə onun fərdi yanaşma metodu var idi. Midhət müəllim uşaqlara qarşı çox həssas idi”¹.

1961-ci ildə Afaq Cəfərova Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə – SSRİ Xalq artisti, professor Qara Qarayevin sinfinə daxil olur. Qeyd edək ki, həmin məqamdan etibarən Afaq üçün Qara müəllimin adı onun həyatının ən mənalı və xoş illərinə çevrilir. Bu illər ona görə xoş illər idi ki, Qarayev Afaq bəstəkarlıq sənətinin sirlərini açaraq musiqi bəstələmək kimi ilahi bir möcüzənin qapılarını açmışdı...

¹ Rzayeva A. Kamilliyə doğru // Respublika. – 2013, 18 aprel

Afaq Cəfərovanın hafizəsində Qara Əbülfəz oğlu Qarayev şəxsiyyəti ilə bağlı çox işıqlı xatirələr var. Qara Qarayev yaradıcılıq yoluna yenicə qədəm qoyan gənc tələbənin qarşısında bəstəkarlıq sənətinin sirlərini tədricən açmağa və ona sevdirməyə müyəssər olur, Afaqı musiqi yazmaq kimi gözəl bir peşəyə alışdırmağı bacarır. Heç şübhəsiz, Qarayevin sinfinə daxil olan Afaq, bu böyük dühanın təkcə musiqi sənətinin deyil, elm və incəsənətin müxtəlif sahələrindəki dərin biliyinə, yüksək intellektinə, emosional təbiətinə, bədii yaradıcılıqda daim kamilləşməyə doğru aramsız səylərinə heyran olur.

Zaman keçdikdə Afaq həm də onu dərk edir ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı kimi Qara müəllimin geniş fəaliyyəti dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən təməli qoyulmuş milli və Avropa musiqi mədəniyyətinin ənənələrinin intensiv surətdə davamı və inkişafıdır.

Afaqın 1961-ci ildə Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfindəki ilk dərs günü onun hafizəsində əbədi olaraq yaşayacaq. Ayrı cür ola da bilməz. Axı professor Qarayevin sinfinin tələbəsi olmaq şərəfi həm sevindirici, həm də qürurlu idi!

Budur, Afaq tələbə ilə dolu auditoriyaya daxil olur. Amma onun fikri-zikri, bütün diqqəti bir tək Qara müəllimdədir. Afaqın baxışları öz nəzərini büsbütün tələbənin əsərinə yönəldən professorun başqa heç kimi görmür.

Fortepiano arxasında əyləşən tələbə və Qara müəllimi əhatəyə alan tələbələr onun fikir və mülahizələrini, iradlarını böyük maraqla dinləyirdilər. Hamıya yaxşı məlumdur ki, Qarayevin sinfindəki ab-hava onun müəllimi Dmitri Şostakoviçin pedaqoji tədris üsulları sisteminə əsaslanırdı: bütün kurslarda təhsil alan tələbələr dərsdə eyni vaxtda iştirak edirdilər. Buna görə də bütün tələbələr bir-birinin yazdığı əsərləri ilə əyani şəkildə tanış idilər.

O gündən bəri Qara müəllimin artıq aforizmə çevrilmiş bir çox sərrast fikirləri digər tələbələr kimi, Afaqın da qəlbinə hakim kəsildi: “Hər yeni bir əsər yaradıcılıqda yeni addım olmalıdır”; “İnsan hər şeyə qalib gəlir!”, “Məşqlər müntəzəm olmalıdır, əks halda iş forması itir, onun bərpası isə çətinliklə əldə olu-

nur”. Bu fikirləri müdrik pedaqoq vaxtaşırı tələbələrinin yadına salardı. Qara müəllimin pedaqoji-metodik məziyyətləri tək tələbələrə deyil, geniş musiqi ictimaiyyətinə də yaxşı məlum idi. Bu haqda çoxlu sayda yazılar da dərc edilmişdir.

Tezliklə Afaq dərk edir ki, Qarayevin inci tək qeydləri müzakirə obyektinə olan bu və ya digər əsərin hüdudlarını aşır: bir əsərin nəzərdən keçirilməsi zamanı mövzu dairəsi genişlənilib müxtəlif bəstəkarlıq məktəblərinin üslub və forma, yazı tərzini, ifadə üsullarına qədər uzanırdı. İlk baxışda xırda görünən, lakin Qara müəllimin əhəmiyyət verdiyi hər bir məqam üzərində iş apardıqdan sonra əsərin tamamilə dəyişməsi necə də heyrətamiz idi!

Musiqi zövqü, bədii ölçü hissi kimi aktual məsələləri əhatə edərək, Q. Qarayev bu bədii problemlərin müzakirəsinə tədricən Afağı da cəlb edirdi.

Qarayev ilk dərslərdə Afaqın Konservatoriyaya qəbul zamanı ifa etdiyi əsərləri ilə tanış olur və hətta onu tərifləyir. Lakin sonra Afaqa belə söyləyir: “Bax indi, sözün həqiqi mənasında öyrənmək vaxtı gəlib çatıb”. Onlar öyrənməyi ən kiçik forma olan perioddan başlayırlar. Lakin bu formaya aid musiqi yazmaqla kifayətlənmirlər. Paralel olaraq F. Şopen prelüdlərini təhlil edən Qara Qarayev Afaqın qarşısında onun hələ bələd olmadığı ağılasığmaz, möcüzəli aləmin qapılarını açır. Şopen əsərlərinin ardınca Skryabinin prelüdləri, Prokofyevin “Ötəri anlar”ı və başqa nə qədər saysız-hesabsız əsərlər təhlil olunaraq müzakirə obyektinə çevrilir!.

Q. Qarayev sinfində hamı kimi Afaq da musiqi formasına həm bədii, həm də texniki cəhətdən yiyələnəli idi. Qarayevin bəstəkarlıq sinfində Afaqın ərsəyə gətirdiyi ilk əsəri – “Fortepiano üçün altı prelüd” (1961) – müəllim tərəfindən az qala zərgər dəqiqliyi ilə yoxlanılırdı. Qara müəllim musiqi tematizminə və onun məntiqi inkişafına, harmonik dilin aydınlığına, daxili quruluşun mütənasibliyinə xüsusi diqqət yetirirdi.



Afaq Cəfərova

Fortepiano prelüdləri və onun ardınca bəstələnən fortepiano variasiyalarında (1962) gənc bəstəkar bu alətin bütün incəliklərini, onun geniş səs və tembr imkanlarını özünə xas olan yaradıcılıq manerası - lakonik ifadə tərzilə istifadə etməyə cəhd göstərmişdir. Bu əsərlər hazırda bir sıra pianoçular tərəfindən ifa olunur və pianoçuların repertuarında özünə daimi yer tutur.

Bax beləcə, bir dərsdən digərinə doğru illər ötdükcə Afaq, Qarayevin onun qarşısına qoyduğu, get-gedə çətinləşən bədii vəzifələrin öhdəsindən gəlməyə başlayır.

Qarayevin diqqət mərkəzində duran bədii məsələlərdən biri də millilik problemi idi. Milliliyin estetik və praktik cəhətdən işlənməsi məşğələlər zamanı müzakirə olunan ən əsas məqamlar sırasında dururdu. Qara Qarayevin bu barədə fikri kifayət qədər aydın və prinsiplial idi: onun fikrincə, milli köklərdən məhrum olan əsər simasız, bədii cəhətdən az ifadəlidir. Millilik – folklor elementlərinin bəstəkar tərəfindən olduğu kimi təkrarlanması demək deyil, xalq musiqisinin zəruri elementlərinin bəstəkar süzgəcindən keçirilməsi, onun tərəfindən dərin bir şəkildə dərkidir. Qarayevə görə bu yol musiqidə milliliyin yeganə ifadəsidir və bu istiqamət üzrə addımlamaq böyük zəhmətə qatlaşmaq tələb edir.

Afaq Cəfərova milliliyin musiqidə ifadə çətinliyini sonrakı illər öz yaradıcılıq təcrübəsində – M.Fizuli, R.Rza, F.Qoca və A.Rəsulun sözlərinə yazılmış üç solist və kamera orkestri üçün vokal silsilə üzərində iş zamanı sınaqdan keçirir. Afaq bu silsilə-

də Azərbaycan xalq musiqisinin zəngin imkanlarına, onun tükənməz ehtiyatlarına, forma və ifadə vasitələrinə yaradıcı münasibət göstərir.

Yeri gəlmişkən, bu əsər üzərində iş zamanı Qarayevin hər zaman olduğu kimi dəyərli məsləhətləri Afaqın yaxşı xatirindədir. Qeyd edək ki, Afaq Cəfərova o zaman Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfinin artıq aspirantı idi. Həmişə olduğu kimi bu dəfə də Qara müəllim ən sərrast məsləhətləri ilə köməyə gəlmişdi.

Afaq Qara Qarayevin sinfindəki assistentlik dövrünü belə xatırlayır: “Mən bir neçə müddət Qarayevin özünün xahişi ilə onun sinfinin assistenti idim. Bu mənim üçün böyük şərəf idi. Mən öz üzərimə düşən məsuliyyəti tam dərk edərək işə böyük can yandırardım, müəllimimin prinsiplərinə riayət etməyə çalışırdım. Məhz o vaxt mən Qarayevin sinfində təhsil almağın nə demək olduğunu dərk etmişdim. Mən yalnız o zaman Q. Qarayevin hər bir tələbəyə göstərdiyi qayğıını, dözümlü və səbri də gördüm, başqa bir tərəfdən, onun tələbəyə olan son dərəcə tələbkarlığının da şahidi oldum”¹.

Hələ Konservatoriyada təhsil aldığı illərdə bir çox janrlarda gözəl əsərlər bəstələyən Afaq fleyta və fortepiano üçün sonatina (1963), iki simli kvartetini (1960, 1965) musiqi ictimaiyyətinə təqdim edir. Qeyd olunan əsərlər peşəkarlar tərəfindən yüksək qiymətləndirilir.

Afaq Cəfərova professor Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfini 1969-cu ildə bitirir. Keçmiş və müasir musiqi mədəniyyəti irsinin, klassik Avropa mədəniyyəti ənənələrinin bu gənc bəstəkara mənimsədilməsində, eləcə də milli musiqi mədəniyyətimizin öyrədilməsində sevimli pedaqoqun sərf etdiyi əməyi öz bəhrələrini verirdi.

Bu illər ərzində Afaq görkəmli pedaqoqdan həm çox şey öyrənir, həm də müəyyən yaradıcı nailiyyətlər əldə edir. Çoxları kimi Afaqın da Qara müəllimin sinfində təhsil aldığı müddət səmərəli keçir. Ancaq Afaq Cəfərovanın yaradıcılıq bioqrafiyasında ən maraqlı hadisə 1975-ci ildə Tbilisidə keçirilən “Zaqafqazi-

¹ Джафарова А. Приобщение к большому искусству // Кара Караев. Статьи, письма, высказывания. – М.: Советский композитор, 1978, с. 197

ya baharı” adlı musiqi festivalıdır. Həmin festivalda gənc bəstəkarın üç solist üçün vokal silsilə-süitası və kamera orkestrinin ifasında Azərbaycan şairlərinin şeirlərinə bəstələnmiş əsərləri səslənmişdir. Bu əsərlər dinləyici qəlbini dərin və incə lirizmlə, psixoloji tellərlərlə ovsunlamışdır.

“Əsl böyük musiqi aləminə qədəmim Qara Qarayevlə bağlıdır”, - deyə Afaq bir an belə unutmur: “Lap başlanğıcdan Qara Qarayev yeni şagirdləri ilə ayrı-ayrı bəstəkarlıq məktəblərinin özəl cəhətləri kimi dil-üslub və quruluş, yazı texnikası, ifadə yolları, eləcə də musiqiçi zövqünün və bədii duyumun yetkinləşməsi məsələlərini nəzərdən keçirməyi lazım bilirdi. Qara Qarayevin sinfinə düşmək doğrudan da xoşbəxtlikdir”¹ .

Tələbələri üçün Qara Qarayevin əvəzsiz bir pedaqoq olması hamıya məlumdur: tələbələri onun dahiliyini, böyüklüyünü daim hiss edirdilər. Azərbaycan musiqi sənətinə çox töhfələr verən Q. Qarayev klassik və milli musiqimizin müxtəlif janrlarında əsərlər yaratmaqla bərabər, onlarca bəstəkar yetirmişdir. Görkəmli bəstəkarla bağlı xatirələr çoxdur. İndi tələbələri üçün şirin xatirəyə çevrilmiş hadisələr, günlər bir vaxtlar onların həyatında bir dönüş və yenilik olmuşdur.

Dahi pedaqoqun vaxtilə sevimli tələbələrindən biri olmuş Fırəngiz Əlizadə Qara müəllimin xatirəsini belə yada salır: “Qara Qarayev bizim həm mənəvi atamız, həm də gözəl müəllimimiz idi. Hər hansı bir tələbəni yaxından tanımaq üçün Qara Qarayevin onun üzünə baxması kifayət edərdi. Bu adam əsl psixoloq idi. Onun həyatı ilə pedaqoji prinsipləri vəhdət təşkil edirdi. O, nəinki dahi bəstəkar, həm də dahi pedaqoq idi. Tələbələrindən vaxtını əsirgəməzdi. Dərslərimiz həftədə iki dəfə keçilsə də, bazar günləri də onunla görüşərdik. Bu dəfə o, bizimlə ya dünya ədəbiyyatına aid əsərlərdən birini təhlil edər, ya da həmin əsərin lentə yazılmış musiqisinə qulaq asıb müzakirələr aparardı.

¹ Məmmədli R., Əhmədova S. Bütün nəsillərin müasiri Qara Qarayev / Qara Qarayevin 100 illik yubileyi münasibəti ilə mərkəzi kitabxanalar üçün hazırlanmış metodik vəsait. – Bakı: F.Köçərli adına Respublika uşaq kitabxanasının nəşri, 2018, s. 19

Digər tərəfdən o, tələbələrinə qarşı çox ciddi və tələbkar idi. Sınıfdə onun on beş tələbəsi olardı. Amma bəstəkardan öyrənmək istəyənlər çox idi. Tələbələrlə yanaşı, müəllimlərimiz, musiqişünaslar onun dərində iştirak edirdilər.

Paxıllıq Qara Qarayev dühasına yad idi. Bu əliaçıq insan tələbələrinə çox səmimi şəkildə ideyalarını, planlarını açıqlayardı. Arzulayardı ki, tələbələri əsl musiqiçi olsunlar.

Qara Qarayev mənən deyil, hətta maddi baxımdan da tələbələrinə dəstək olardı. Qrupumuzda Afaq Cəfərova adlı bir qız (söhbət bəstəkar Afaq Cəfərovadan gedir) oxuyurdu. Ehtiyacı çox idi. O, bir il Afaq Cəfərovaya öz hesabına təqaüd verdi. Afaq elə bilirdi ki, bu təqaüdü ona konservatoriya verir. Amma sonralar bəlli oldu ki, bu pulu ona Qara Qarayev verirmiş!”¹.

Bəli, Qara müəllim özünün atalıq qayğısını, yardımını heç vaxt əsirgəməzdi. Ən çətin anlarda belə ona müraciət etmək, məsləhət almaq, dəyərli fikrini soruşmaq olardı. Eyni zamanda o, öz tələbələrinin nailiyyətlərinə səmimi, ürəkdən sevinirdi. Qarayev bax bu cür təvazökar insan idi və onun tələbələrə münasibətində nadir təsadüf olunan qeyri-adi insansevərlik özünü göstərirdi.

Qara müəllimin sinfində tələbəlik illərində Afaqın bəstələdiyi fortepiano üçün prelüdlər və variasiyalar, fleyta və fortepiano üçün sonatina, simli kvartetlərdə onun gələcək yaradıcılıq yolunu müəyyənləşdirən bəzi cəhətlər formalaşır. Tədrisən musiqi təcəssümünün müxtəlif əlamətləri, müəyyən bədii mövzular dairəsi, sevimli obrazlar yaranır.

Bu əsərlərlə tanışlıq zamanı Afaq Cəfərovanın musiqidə ifadə etdiyi baş qəhrəmanın zəngin daxili aləmi, onun arzu və istəkləri, diləyi, keçirdiyi sarsıntıları və sevincləri, həyatının gedişatı haqqında fikirləri əsas mövzu olaraq diqqəti cəlb edir. Bundan əlavə coşqun iradəli başlanğıc gənc bəstəkarın əsərlərində əsas yaradıcılıq keyfiyyətlərindən biri kimi özünü göstərir.

Lakin zaman keçdikcə Afaq Cəfərovanın yaradıcılığı bir tək bu obrazlarla məhdudlaşmayacaq. Onun yaradıcılığının özəyini

¹ Gülüstən A. Onun mühazirələri də düşüncələri kimi bənzərsiz idi. Qara Qarayev – 90 // Azərbaycan müəllimi. – 2008, 1 fevral, №4 (8267)

başqa nüanslar - incə lirizm, səmimi duyğular təşkil edəcək. Bütün bu keyfiyyətlər bəstəkarın fortepiano üçün prelüdlərinə, simli kvartet və orkestr üçün konsertinə, fleyta və fortepiano üçün sonatınasına xasdır.

Qeyd etdiyimiz əsərlərin musiqi dili hər şeydən əvvəl milli köklərlə bağlıdır. Müəllif professional bəstəkarlıq priyomları, üsul və vasitələrini milli folklor elementlərinə bağlamaqla, digər tərəfdən XX əsr musiqi texnikasının dili ilə dinləyiciyə çatdırmağa çalışmışdır. Özü də bu və ya digər musiqi priyomları bəstəkar tərəfindən məqsədyönlü istifadə edilmişdir – onlar təcəssüm olunan musiqi obrazlarının məzmununu açmaqda əsas amillərdir. Ümumiyyətlə, XX əsr bəstəkarlıq texnikası şəraitində Afaq Cəfərovanın əsərlərində milli musiqi elementlərini eşitmək tez-tez mümkündür.

Milli folklorumuza müraciət, musiqi xəzinəmiz olan muğamlarımızın poetik musiqi təcəssümü Afaq Cəfərovanın sonralar da bir bəstəkar kimi daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Afaq yorulmadan Azərbaycan xalq musiqi xəzinəsinin dərinliklərini öyrənir, onun ecazkar aləmindən, zənginliyindən, xalqın musiqi dilindən ilham alır. Xalq musiqisinin üslub əlamətlərinin professional bəstəkar yaradıcılığı və XX əsr musiqi dilinin elementləri ilə sintezi bəstəkarın tələbəlik illərində yazdığı fleyta və fortepiano üçün sonatınasında qabarıq duyulur.

Fleyta və fortepiano üçün sonatina Afaq Cəfərovanın kamera-instrumental əsərləri içərisində öz işıqlı və nikbin əhval-ruhiyyəsi ilə fərqlənir. Əsər 1963-cü ildə yazılmışdır. Sonatina aydın boyalarla əhatə olunmuşdur. Əsərin əvəzedilməz fleyta ifaçısı Ə.İsgəndərov bəstəkarın nümayiş etdirdiyi “lakonik ifadə tərzi”ni¹ həm materialın inkişaf etdirilməsində, həm də struktur tərtibində özünü göstərdiyini haqlı olaraq qeyd edir.

Sonatina ənənəvi üçhissəli formada yazılmışdır. I hissə iki mövzu (əsas və köməkçi) üzərində qurulmuşdur. Bu mövzular bir-birini obraz etibarilə tamamlayaraq, növbəti inkişaf zamanı

¹ Искендеров А. Стилиевые и исполнительские особенности произведений для флейты. – Б: Адилоглы, 2002, с. 68

materialın təşkilində bitkinlik əmələ gətirir. Bütün hissələr vahid nəfəs kimi qavranılır.

II hissənin obrazlar aləmi pastoral xarakterlidir. Bu hissənin folklor boyaları I və III hissələri bir-birinə bəndləyir. Ümumiyyətlə, sonatınanın bütün hissələrində xalq musiqisinin bu və ya digər komponentlərindən istifadə olunmuşdur. I və II hissələrdə milli lad boyaları, III hissədə Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi ritm xüsusiyyətləri finalın coşqun və impulsiv ritmikasında özünü göstərir.

III hissə rondo-sonata formasında yazılan parlaq finaldır. Finalda fleyta və fortepiano partiyaları bir-biri ilə maraqlı şəkildə növbələşir. Burada fortepiano partiyasını tək-cə müşayiətedici alət kimi səciyyələndirmək azdır. Hər iki alətin partiyası istər texniki, istərsə də bədii cəhətdən kifayət qədər maraqlı şəkildə təqdim olunmuşdur. Bu da öz növbəsində finalın bütün musiqi inkişafının dinamikasında öz əksini tapır.

Üç təzadlı hissədən ibarət sonatınanı dinlədikcə nikbinlik, incə lirika, həyat eşqi insan qəlbinə süzülür. Əsərin birinci hissəsi zərif, incə allegro, ikinci hissəsi lirik, finalı isə dinamikdir. Bütün hissələr bədii surətdə bir-birini tamamlayır. Xalq musiqi intonasiyalarından doğan sonatınanın hissələri intonasiya və ritmik cəhətdən eyni köklərdən mayalanıb. Xalq mahnı və rəqslərindəki oynaq ritm – birinci hissədə, lirik xalq melodiyası, fleytada ifa olunan “Çoban bayatı”nın həlimliyi – ikinci hissədə yaradıcılıqla işlənib.

Maraqlısı budur ki, bəstəkar sonatınanın musiqisini folklor intonasiyası əsasında işləyib və folklor intonasiyasını milli-melodik formulların modifikasiyası hesabına zənginləşdirib. Bunun nəticəsində sonatınanın musiqi dili Azərbaycan musiqi ahənginin təsirindən bir az da tərəvətlənib. Başqa bir tərəfdən isə əsərin bir çox məqamlarında XX əsr musiqi vasitələrinin daxil olmasından danışmaq olar.

Şübhəsiz ki, o vaxtlar bir çox gənc bəstəkarlar kimi Afaq Cəfərova da zamanın, sənətin çətin prosesləri ilə qarşılaşırdı. İnformasiya qıtlığı olan o dövrdə yeni bəstəkarlıq texnikası, yeni yaradıcılıq axtarışları, musiqi ifadəsinin yeni formaları ilə tanış ol-

maq asan məsələ deyildi. Ona görə də bəstəkarın müəyyən bədii tapıntılarla səciyyələnən hər yeni əsərini onun yaradıcılıq uğuru kimi dəyərləndirmək olar.

Orkestrlə simli kvartet üçün Konsert Afaq Cəfərovanın diplom işidir. Qeyri-adi konsert tipi yaratmaq təşəbbüsü olan bu əsər artıq onun nə dərəcədə inkişaf etməsini, yetkinlik səviyyəsini göstərir.

Əvvəlcə qeyd edək ki, musiqi təcrübəsində orkestrlə simli kvartet üçün konsertə nadir hallarda təsadüf etmək olar. Azərbaycan musiqisində isə bu janra ilk dəfə Afaq Cəfərova müraciət edir: simli kvartet burada musiqi alətlərinin solo vəzifəsində çıxış edir, orkestr isə əsərin əsas qüvvəli komponenti kimi özünü göstərir.

1969-cu ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının dövlət imtahan komissiyası Afaq Cəfərovanın adı qeyd olunan əsərini əla qiymətləndirdi. Bu əsər haqqında Qara Qarayevin fikri belə idi: “Afaq Cəfərovanın “Simli kvartet və simfonik orkestr üçün konsert”ini xüsusi qeyd etmək istəyirəm. Bir şeyi də unutmamaq olmaz ki, klassik musiqidə və dünya musiqi mədəniyyətində belə konsertlərə çox az təsadüf etmək olar. Bu cür konsert forması müəllifdən çətin yaradıcılıq, bədii-texniki cəhətdən çox mürəkkəb vəzifələr tələb edir. Mən çox şadam ki, gənc müəllif böyük ustalıqla və inamla bu problemin öhdəsindən gəlib, bu problemi yüksək dolğunluq və professional səviyyədə həll edə bilib. Hiss olunur ki, ciddi yaradıcılıq axtarışları öz əksini tapıb”¹.

Əsər Dövlət simli kvarteti və Rauf Abdullayevin dirijorluğu ilə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının simfonik orkestri tərəfindən ifa olunmuşdur. Afaq Cəfərovanın diplom işi kimi təqdim etdiyi bu əsər Azərbaycanın tanınmış sənət ustaları və bəstəkarları tərəfindən yüksək qiymətləndirildi, eyni zamanda yaradıcı ictimaiyyət arasında böyük rezonansa səbəb oldu.

Bu əsəri məzmun dərinliyi və mürəkkəbliyi, obrazların çoxcəhətliliyi, musiqi dilinin orijinallığı səciyyələndirir. Bəstəkar

¹ Hüseynova T. İstedadlı bəstəkar // Qobustan. – 1981, №4, s. 41

müasirinin daxili aləminin mürəkkəbliyini, onun mübarizəsini və çətin həyat sınaqlarında nümayiş etdirdiyi mərdliyini, qürurunu, dəyanətini göstərməyə nail olub. Dramatik hadisələrin gərginliyi, təsirliliyi, obrazın yaşadığı sarsıntıları, uğursuzluğu, mətanəti və mübarizəsi – bütün bu xətlərin düyün nöqtəsi əsasən konsertin I hissəsindən təkan alır və daha qabarıq səslənir.

I hissəyə nisbətən II hissə yüksək intellektuallığı ilə fərqlənir. Bu hissədə dərin lirik duyğular hesabına kontrastlıq meydana çıxır. Bəstəkar insan ürəyinin çırıntılarını, öz arzusu uğrunda apardığı mübarizəsini bu dəfə lirik nüanslarla dinləyiciyə çatdırır.

Konsert nikbin hissələrlə qurtarır. Final – həqiqətin təntənəsidir. Yüksək ritmlər bir-birini sürətlə əvəz edərək musiqinin ümumi ahənginə qovuşur. Beləliklə, son dərəcə dinamik çarpışma (I hissə) lirik düşüncələrlə həyatın dinamik inkişafı boyunca (II hissə) intensivləşərək, nikbin başlanğıcı təsdiq edir (III hissə). Konsertin ideya konsepsiyası məhz budur.

Ümumiyyətlə, konsertin əsas xəttində XX əsr klassik musiqisinin, B.Bartok, D.Şostakoviç, Q.Qarayev yaradıcılığının təsiri duyulur. Həmin bəstəkarların yaradıcılığındakı təzadlıq, obraz dərinliyi, düşüncə orijinallığı, tembr rəngarəngliyi, parlaq musiqi dili kimi keyfiyyətlər Afaq Cəfərovanı sanki ovsunlamışdı.

Bu keyfiyyətlərin təsiri A.Cəfərova yaradıcılığında yeni ifadə vasitələri ilə işlənmişdir. Məsələn, konsertin milli başlanğıcı orijinaldır: əsərdə milli incəsənətin elementləri XX əsr musiqi leksikası ilə qovuşur. Xalq mahnılarının ünsürü konsertin bir çox lirik mövzusunun təşkil edir: final hissəsinin epizodlarından birində aşiq musiqisinin əlamətləri əks olunub. Kvarta-kvinta səsləşməsi, fakturanın melodiya və müşayiətə bölünməsi musiqi dili ilə üzvi surətdə qaynayıb-qarışıb.

Təbii ki, əsərin ən başlıca keyfiyyətlərindən biri - orkestrin tembr xüsusiyyətləridir. Orkestrin musiqi alətlərinin zəngin tembr imkanlarından istifadə edərək bəstəkar çoxplanlı, mürəkkəb orkestr fakturası yaratmışdır. Afaq Cəfərova musiqi alətlərinin tembr xüsusiyyətlərini dərinləndirir. Bunun nəticəsində simli alətlərin orkestrdə səslənmə vasitələrinin rəngarəngliyindən istifadə edə bilərək, simli alətlərin tembrini aydın fərqləndirir.

rir. Bu isə əsərin tembr dramaturgiyasının tədricən intensivləşməsində müəyyən dərəcədə rol oynayır.

Bəstəkar hər bir alətin ifadə imkanlarını göstərməyə çalışır. Solo alətlər bir-biri ilə üzvi surətdə bağlanaraq orijinal tembr polifoniyası yaradır. Məsələn, I hissədə solo alt tembrinin aydın eşidilməsi emosiya cəhətdən güclü təsir oyadır. Həmin hissədə violonçelin solosu ilə musiqi obrazının dramatizmi tədricən açılır. Yaxud II hissədə violin tembri insanın daxili sarsıntılarını incə nüanslarla dinləyicilərə aydınlaşdırır. Bununla yanaşı lakoniklik, ölçü hissi də gözlənilir. Hər bir tembr tapıntısı, orijinal priyom, kvartetin orkestrlə əlaqəsi təsirli, bədii və inandırıcıdır.

Beləliklə, orkestrlə kvartet üçün Konsertin yaranması Afaq Cəfərovanın yaradıcılığında həlledici məqamlardan biri olmuşdur. Çünki bu əsər bəstəkarın gələcək əsərlərində daha da dərinləşən emosional musiqi aləminin səciyyəvi əlamətlərini, lirik-dramatik xəttini, fəlsəfi təfəkkürünü müəyyən edir.

Çox keçmədi ki, 1969-cu ildə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq fakültəsinin ənənəvi dövlət imtahanı zamanı səslənən simli kvartet və simfonik orkestr üçün Konsert respublikanın musiqi ictimaiyyəti tərəfindən böyük maraqla qarşılandı. Çünki bəstəkarın ilk irihəcmli əsəri çox uğurlu alınmışdı və ona o illərdə Q. Qarayev məktəbinin kiçik nümayəndəsi kimi böyük ümidlər bəslənilirdi.

Bu əsər ilə A. Cəfərova artıq özünü yüksək istedadla və daha böyük yaradıcılıq potensialına malik bir bəstəkar kimi təsdiqlədi. Az sonra – 1971-ci ildə əsər Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda səsləndi və bir daha böyük diskussiyalara səbəb olaraq, onun janr orijinallığı və seçimi, bədii həlli mətbuatda geniş müzakirə mövzusunə çevrildi. Simli kvartet və simfonik orkestr üçün Konsert A. Cəfərovanın yüksək professional kamilliyini və istedadını üzə çıxardı və parlaq şəkildə nümayiş etdirdi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, konservatoriyanı bitirdikdən sonra Afaq Cəfərova Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq üzrə aspirantura şöbəsinə qəbul olunur. O, bir neçə il Qara Qarayevin sinfində assistent kimi də uğurla çalışır. Bəstəkar bu gün də həmin illəri böyük fərəh hissi ilə xatırlayır və de-

yir ki, Qarayevin assistenti olmaq onun üçün böyük bir fəxr idi. Bu vəzifəni böyük maraqla yerinə yetirən Afaq çalışırdı ki, müəlliminin prinsiplərinə tam riayət etsin. A.Cəfərova Qara Qarayevin sinfində oxumaq prosesinin əsl mənasını o dövrdə daha çox anladı.

Aspiranturada oxuduğu illərdə Afaq Cəfərova peşəkarlıq cəhətdən mükəmməl əsərlərlə çıxış edir – üç solist və kamera orkestri üçün Oda (sözləri Məhəmməd Füzuli, Rəsul Rza, Fikrət Qocanıdır), “Rekviyem” – dram əsəri üçün musiqi, nəfəs alətləri üçün pyeslər silsiləsi və s. buna misaldır.

1972-ci ildə o, “Polifonik simfoniya” adlı diplom işi ilə aspiranturayı bitirir və bəstəkarlıq kafedrasında pedaqoji fəaliyyətə başlayır.

Afaq Cəfərovanın hər yeni əsəri kimi onun simfoniyası yeni yaradıcılıq pilləsi olur. Çünki hər yeni yaranmış əsərdə onun müasirlərinin döyünən ürəyini göstərməyi bacaran yaradıcı nəfəsi getdikcə püxtələşir və güclənir. Buna misal olaraq Qara Qarayevin rəhbərliyi ilə 1972-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasını bitirərkən bəstələdiyi Birinci simfoniyasıdır.

Əsərdə bəstəkarın müasirləri, onların düşüncələri, həyata nikbin baxışları, o zamankı gənclərin maraq dairəsi kino lenti kimi bir növ göz önündə canlanır. Birinci simfoniyada Afaq Cəfərova simfonik musiqi ifadə tərzini ilə musiqi materialının rolunu, orkestrin rəngarəng üsullarını, materialın polifonik inkişafını XX əsr musiqi dili, texnikası və klassik ənənələrin birləşməsini həyata keçirmişdir.

Keçmiş dövrlərin musiqi formalarını öz zəmanəsinin nəbzi ilə uzlaşdırmağa cəhd göstərən müəllif, bu simfoniyasında Azərbaycan melodiyaalarını, muğam intonasiyalarını ənənəvi formalarla (fuqa, tokkata, riçerkar) eyni müstəvidə təqdim edir. Bütün bu keyfiyyətlərə yiyələnməsi onun bir bəstəkar kimi püxtələşməsindən xəbər verir.

İllər ötdükcə Afaq Cəfərova öz yaradıcılıq axtarışlarını davam etdirir, yorulmadan və gərgin işləyir. Böyük musiqi məktəbindən qaynaqlanan istedad A.Cəfərovaya musiqi sənətinin müxtəlif forma və janrlarından yararlanmaqda, yeni mövzu ta-

pınıtlarını aşkar etməkdə kömək edir. Rəsul Rzanın sözlərinə bəstələnmiş xor əsəri (a capella), instrumental trio, İkinci simfoniya, Qarsiya Lorkanın sözlərinə vokal silsilə, nəfəs alətləri üçün pyeslər bəstəkarın səmərəli fəaliyyətindən bəhs edir. Afaq Cəfərovanın əsərləri radio dalğalarında, konservatoriya konsertlərində, Respublika Bəstəkarlar İttifaqında səslənir.

1979-cu ilin noyabrında SSRİ bəstəkarları qurultayında Afaq Cəfərovanın ayrı-ayrı əsərləri səslənmişdir. Həmin ilin dekabrında A.Cəfərova bir neçə gənc bəstəkarlar heyətinin tərkibində Macarıstan-SSRİ görüşündə “Polifonik simfoniya” və vokal silsiləsi ilə çıxış etmişdir.

Bəstəkarlıqla yanaşı o, konservatoriyada pedaqoji fəaliyyətini və Respublika Bəstəkarlar İttifaqında ictimai işini davam etdirir.

Ötən əsrin 80-90-cı illərində Afaq Cəfərovanın müxtəlif janrlarda bəstələnmiş əsərləri musiqi peşəkarlarının diqqətini özünə daha da cəlb edir. Həmin illərdə bəstəkar bir-birinin ardınca bir çox əsərlər yazır. Bunlardan nəfəsli kvintet üçün pyeslər, fortepiano, fleyta və violonçel üçün “Eskizlər” adlı trio, Azərbaycan şairlərinin sözlərinə bəstələnmiş bir sıra vokal əsərlər, a capella xor üçün musiqi və s. maraqlı doğurur. Bundan əlavə, A.Cəfərova, Qara Qarayevin Üçüncü simfoniyasının iki fortepiano üçün köçürməsinin, Sevda İbrahimovanın “Əhval-ruhiyyələr” adlı fortepiano silsiləsinin, simli orkestr üçün aranjimanının, eləcə də Məmməd Quliyevin “Fortepiano üçün albom” silsiləsinin simli orkestr üçün aranjimanının müəllifidir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Afaq Cəfərova bəstəkarlıqla yanaşı, geniş elmi-metodik fəaliyyətlə də məşğul olur. Onun “Vokal” əsərlərində orkestr müşayiəti məsələlərinə dair tövsiyələr” (1980), “Konservatoriyanın bəstəkarlıq şöbəsində sərbəst üslublu praktik polifoniya proqramına dair metodik tövsiyələr” (1983), “Polifoniya fənni üzrə magistr dərəcəsi alanlar üçün proqram” (1998) və s. tövsiyə və proqramları mövcuddur.

Orkestrləşdirmə və polifoniya ixtisasları üzrə adı qeyd olunan metodik işlər Afaq Cəfərovanın tədris etdiyi fənlərin təlim-tərbiyə sisteminin ən mühüm məsələlərindən biri olan kreativ, yaradıcılıq təfəkkürünün inkişafına böyük önəm verməsinin gös-

təricisidir. Professional mütəxəssis kimi o, gələcək musiqişünas və bəstəkar hazırlığının bütün sahələrində - xüsusən dar ixtisaslar üzrə peşəkar hazırlıqda bilik və stereotipləri geniş tətbiq edir. Onun metodik işlərində başlıca məsələlərdən biri – tələbələrin öz ixtisasına yiyələnməsindən ötrü yaradıcı yanaşmanı stimullaşdırmaqdan ibarətdir.

Afaq Cəfərovanın yaradıcılığında maraq doğuran sahələrdən biri də vokal musiqidir. Bəstəkarın vokal silsiləsi – üç solist üçün və Azərbaycan şairləri – M.Füzuli, R.Rza, F.Qoca, A.Rəsulun sözlərinə bəstələdiyi lirik əsərlər onun istedadının daha bir tərəfindən – vokal musiqi duyumundan xəbər verir.

Onu da qeyd edək ki, müxtəlif dövrlərdə yazıb-yaratmış şairlərin yaradıcılığına müraciət edərək silsilə əsər yazmaq hər bəstəkara xas olmur. Lakin Afaq Cəfərovanın yaratdığı silsilə bu mənada vahid tamlıq, bütövlük təşkil edir.

Bəstəkar tərəfindən əsərin ayrı-ayrı şairlərin mətni əsasında tərtib edilməsində bir qanunauyğunluq vardır. Müəllifləri ayrı-ayrı şairlər olsa da, seçilən şeirlər eyni mənbədən təkan alaraq, əbədi-bəşəri, həmişəyaşar mövzulara həsr olunub: həyat və ölüm, məhəbbət, sədaqət, əbədi gözəllik və s.

Qeyd edək ki, bəstəkar bu əsər üzərində iş zamanı silsilənin musiqili-poetik planını müəllimi ilə müzakirə etmişdi. Qara müəllim ona demişdi: “Gəl ölməz Fizulinin kəlamlarını müasir şairlərin mətnləri ilə birləşdirək. Füzuli sonsuza qədər əbədi və nəhəng bir düha olsa da, gör nə qədər müasirdir?!. O, sanki bizim müasirimizdir”¹.

Füzuli poeziyasını yüksək qiymətləndirən, onun fəlsəfi fikirlərini müasir milli poeziyamızın əsas mahiyyətində görəndən Qara müəllim, Afaqın vokal silsiləsinə seçilmiş şeirlər əsasında qeyri-adi dramaturji plan təklif etdi və dedi ki, “Sən Stravinskinin “Çar Edip” oratoriyasına mütləq qulaq asmalısan. Xüsusən Stravinskinin mətnlə necə işləməsinə diqqət yetirməlisən”².

¹ Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, очерк, портрет cizgiləri və foto sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 100

² Yenə orada

Lakin o vaxtların informasiya qıtlığında həmin əsəri tapıb qulaq asmaq qeyri-mümkün idi. Qara müəllim bu işi də həll etdi və dedi: “Çar Edip”in lent yazısı güman ki, səndə ola bilər. Bu əsər məndə valda var. Dərindən sonra evimdə dinləyərsən”¹. Dərindən sonra Qara müəllim evindəki iş otağında cihazı qurub partituranı Afaqa verdi və bundan sonra bir sıra əlavə göstərişlərini bildirdi.

Musiqinin Afaqa bəxş etdiyi böyük təsir gücü ilə bərabər, Qara müəllimin mühüm qeyd və məsləhətlərinin istiqaməti meydana çıxan əsərin təkcə üst qatlarına deyil, həm də dərinliklərinə nüfuz edirdi.

Beləcə, əsərin əsas ideya qayəsini təşkil edən dövrlərarası tağ əmələ gətirən klassik və müasir irsin vəhdəti, bir-birindən uzaq olan dövr və nəsillər arasındakı rabitə fikri ortaya çıxdı. Silsilənin məzmunu dəqiq müəyyənləşdi və özünün orijinal musiqi həllini tapdı: Füzulinin şeirlərinə yazılmış musiqi nömrələri Azərbaycan musiqi folklorundan təkan alaraq, milli ladhara əsaslandı. Müasir şairlərin mətninə yazılmış musiqi nömrələrinin üslub və yazı texnikası isə müasir səpkidə idi.

Qara müəllimin bilavasitə iştirakı ilə əsərdə daha bir mühüm məsələ öz bədii həllini tapdı: musiqi nömrələrinin orkestrləşdirməsi zamanı Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən (əsasən ud) istifadə edilməsi fikri ortaya çıxdı. Çünki məhz bu alət özünəməxsus bas tembrilə qədim Şərq mədəniyyətinin bir növ rəmzi kimi silsilənin əsas musiqili-poetik planına tam cavab verirdi (Təsədüfi deyil ki, musiqili-poeziya gecələrində ölməz Füzulidən seçmələr əsasən ud alətinin müşayiəti ilə gerçəkləşir). Beləcə, Qarayevin qeyri-adi zəngin, konstruktiv təxəyyülü və fantaziyası nəticəsində vokal silsilənin musiqili-poetik qayəsi tam müəyyənləşdi.

Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış “Dəniz” miniatüründə incə lirizm sanki dənizin sakit sularitək çulğalanan notlarla cərəyan edir. Dəniz obrazı bu miniatürdə insanın lirik hissələrindən süzülərək əbədi gözəlliyin rəmzini yaradır.

¹ Qara Qarayev tələbələrinin xatirəsində. Esse, очерк, портрет cizgiləri və foto sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 100

Lakin silsilədə ən təsirli miniatür M.Füzulinin sözlərinə bəstələnmiş ikinci miniatürdür. Bəstəkar göstərmək istəyir ki, ölməz şairin təbirincə, doğru deyilmiş söz – həyatın incisidir. Çünki Füzuliyə görə həyatda həqiqi söylənmiş söz insanı ucaldır. Füzuli seirindəki sözlərin intonasiyasını miniatürün melodik məzmunu ilə səsləndirmək üçün bəstəkar muğam sənətinin dərinliklərinə baş vurmuşdur. Kim bilir, bəlkə də bəstəkar təxəyyülündə həmin an muğam improvizasiyasından ruhlanmış xalq xanəndəsinin surəti canlanırdı. AXI muğamın zəngin imkanları hədd-hüdd bilmir.

Muğamın zəngin ifadə imkanlarından (Hümayun ladının intonasiyası və metroritmik əlamətləri, sərbəst improvizasiya təbiəti və s.) bacarıqla istifadə edən müəllif ölməz xalq musiqi nümunəsinin mənəvi zənginliyinin incəliyini Füzuli poeziyası ilə qovuşduraraq dolğun ifadə edə bilmişdir.

Füzuli və Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış orijinal “dialoq-düşüncələr” silsilənin dramaturji xəttində həlledici olub, son iki vokal miniatürdə qabarıq əksini tapır. Bu son miniatürlərdə bəstəkarın musiqili-fəlsəfi düşüncələri aydın olur: həyat xeyirlə şərin, sevinclə kədərin, məhəbbətlə nifrətin əbədi mübarizəsinin cəngindən doğan mürəkkəb və təzadlı hadisələrlə zəngindir. Silsilənin son miniatürlərinin əsas məğzi bu fəlsəfi düşüncələr üzərində qurulmuşdur.

Rəsul Rzanın sözlərinə bəstələnən “Balıq” miniatürü lakonik, son dərəcə təsirlidir. O özündən əvvəlki miniatürün tam əksidir. Ürək sıxıntısı, həyatda təklik, amansız kədər bu miniatürün əsas mövzudur. Bütün bu keyfiyyətlər bəstəkar tərəfindən Azərbaycan muğamının kökləri üzərində işlənib.

Fikrət Qocanın sözlərinə “Hirosima” silsilənin dramatik kulminasiya sonluğudur. Şairin narahat sətirlərində Hirosimanın faciəsi belə əks olunur:

Partlayış:

...Hər yan yanır; yer, göy, səma, su, göz yaşları yanır,

Yanır arzular,

Yanır həyat arzuları!

Bu XX əsrin partlayışıdır!

Bəstəkar poeziyanın kəskin dramatik intonasiasını təsirli musiqi dili ilə işləmişdir. Lakin mətnin təsirinə kor-koranə aludə olmamışdır. Şeirin səslənməsinə böyük yaradıcılıq fantaziyası sərf etmiş və onun məzmununa uyğun musiqi intonasiya və ritmi yaratmağa nail olmuşdur. Bəstəkar orkestr partiyasını da maraqlı işləmişdir. Faciənin konkret obrazlarının canlanmasında orkestrin fəaliyyəti əsasdır. Bəstəkar səs dinamikasının təzyiqini gücləndirmək üçün müxtəlif priyomlardan istifadə edir. Xromatik zəngülə gəzişmələri, tembrinə və registrinə görə bir-biri ilə təzadlıq təşkil edən alətlərdə “glissando” kimi texniki üsullar hesabına kəskin dramatik musiqi obrazı yaranır.

Bəli, Xeyirlə Şər əbədi mübarizədədir. Amma nə yaxşı ki, həyatda müharibənin törətdiyi müsibətlərlə yanaşı əbədi məhəbbət də var – bütün haqsız qüvvələrə üstün gələn məhəbbət!

Son iki vokal nömrənin məgzi bu fəlsəfi mənanı təcəssüm etdirir. Məhəbbət lirikasının fədaisi M.Füzulinin müdrik kəlamlarını XX əsrin poeziya nəslinin nümayəndəsi A.Rəsul “Sevənlərin dialoqu” ilə təsdiq edir. Bəstəkar isə bunu musiqi dili ilə dinləyiciyə çatdırır.

Maraqlı və mürəkkəb musiqi dilinə malik olan vokal silsilə hər şeydən əvvəl bəstəkarın maraq dairəsinin, seçdiyi mövzuların səciyyəviliyinin göstəricisidir. Tək bu əsərdə deyil, ümumiyyətlə başqa əsərlərində də bəstəkar ənənəvi musiqi dilinin formasını zənginləşdirməyə, mövzu dairəsinə yaradıcı münasibəti kökündən yeniləşdirməyə, musiqi dilini müxtəlif komponentlərlə dolğunlaşdırmağa can atır.

Bəstəkarın müasiri olan şairlərin sözlərinə yazılmış bir sıra vokal nümunələrdə XX əsr bəstəkarlıq texnikasının müxtəlif üsullarına müraciət olunmuşdur. Bu priyomların tətbiqinin nəticəsində musiqi obrazları aydın və ardıcıl surətdə açılır, xarakterlərin səciyyəsinə, hissiyyatını göstərməkdə əsas rol oynayır.

Bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının diqqətini özünə cəlb edən xor miniatür janrı müasir mərhələdə Afaq Cəfərovanın ərsəyə gətirdiyi nümunələrdə yaradıcı həllərinin müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın xor miniatürlərinə musiqinin tamlığı və təbiiliyi, forma kamilliyi, aydın tembr ahəngdarlığı xasdır.

Afaq Cəfərovanın xor əsərləri içərisində Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış “A capella üçün xor” silsiləsi maraqlı nümunələrdən biridir. Silsilədə bəstəkarın xəfif lirik obrazlar yaratmaq bacarığı üzə çıxmışdır. Silsiləyə aşağıdakı miniatürlər daxildir: “Gözlərimdə dəniz” (№1), “Püstəyi” (№ 2), “İnnabı” (№ 3), “Ağ işığın məhəbbət çaları” (№4), “Dəniz də bir aləm olur” (№ 5).

A.Cəfərova bu əsərdə xor yazısının müasir texnika elementlərini klassik ənənələrlə uzlaşdırmaq bacarığı, musiqi ifadə vasitələri seçimində nəfis zövq, ən əsası isə, xorun şaquli xəttinin şərhində ixtiraçılıq qabiliyyəti (səslərin qarşılıqlı əlaqəsinin müxtəlif tərzdə quraşdırılması) nümayiş etdirmişdir.

Əvvəlcə silsiləyə daxil edilən şeirlərin poetik mətninin üzərində dayanaq. Seçilən şeirlərə lirik dərkedilmə prizmasından nəzər yetirdikdə, ən əvvəl, obrazların mürəkkəb daxili aləminin psixoloji dərinliyi diqqəti cəlb edir. Bəstəkar poetik mətnin yarıdıcı dərkinə, onun musiqi həllinə ciddi yanaşır. İdeyanı əvvəlcədən ətraflı düşünməyi, poetik hissiyyatı, poetik obrazların musiqi ekvivalentini tapmağı qarşısına məqsəd qoyur. O, əvvəlcədən miniatürləri şərh etmir, ancaq şəxsi intonasiya bu zaman aydın duyulur.

Rəsul Rzanın sözlərinə yazılmış xor silsiləsində poetik mənaya dərindən nüfuz edilməsi öz bədii əhəmiyyətinə görə A.Cəfərovanın yaradıcılığında xalq mətninə bəstələnmiş “A capella üçün beş xor” silsiləsi ilə bir cərgəyə qoyula bilər. Xalq-poetik materialın yeni yollarla həyata keçirilməsinin özünəməxsus həlli olan xor miniatürləri parlaq milli koloritə malikdir. Silsilədəki bir sıra xorlarda (“Alma almaya bənzər” (№6), “Otaq otağa baxar” (№7), “Yarın sözünə qurban” (№8), “Araxçının məndədir” (№9), “Dağlar” (№10)) müəllif dəyişən tərkib texnikasına əsaslanaraq, iştirakçı tərkibini səs saylarının eyni olması şərti ilə dəyişir.

Xor miniüatürlərinin nəzərdən keçirilməsi zamanı bir qənaətdə gəlmək olar ki, XX əsrin 30-40-cı illərindən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında böyük və əhəmiyyətli inkişaf yolu keçən xor miniatürünün bir janr kimi təkamülünün ümumi mənzərəsi əhəmiyyətli yaradıcılıq uğurları, bir çox maraqlı təşəbbüslər, bədii həllərin genişliyi və müxtəlifliyi ilə xoş

təəssürat oyadır. Bu cəhətləri A.Cəfərovanın xor nümunələrinə də şamil etmək olar.

Bəstəkarın xor miniatürlərinin musiqili-ifadəli resurslarının fəal surətdə yenilənməsini, onun çevik və orijinal şərhini, yaradıcılıq niyyətlərinin yeniliyini də qeyd etmək lazımdır. Xalq-mahnıvari və lad dönmələrinin XX əsr dünya musiqi təcrübəsinə daxil olan müasir xromatik, polifonik harmoniyalarla, ritmik üsullarla orijinal bir şəkildə növbələşməsi ön plana keçmişdir.

Avropa imitasiyalı polifoniya üsulları, xor çoxsəsliliyinin inkişaf vasitələri bu nümunələrdə cəsarətlə tətbiq olunmuşdur. Bəstəkarın xor miniatürünə olan meyli maraqlı ifadə tərzinə - onun kamera təfəkkürünə bir növ işarədir. Bu nümunələr həm də səs ifadəsinin yığcamlığı və sərbəst tembr növbələşmələri, miniatürlüyü və quruluş plastikliyi ilə özünə cəlb edir.

Bəstəkarın xor musiqisi sahəsində kamera janrlarına olan həvəsi şübhəsiz ki, Azərbaycan xor musiqi yaradıcılığının ümumilikdə estetik səviyyəsinin yüksəlməsinə, onun ideya-yaradıcı diapazonunun genişlənməsinə səbəb olmuşdur.

Azərbaycan musiqisində xor miniatürlərini qidalandıran poetik obrazlar dairəsinə daha geniş nəzər yetirsək aydın olur ki, poetik obrazlar kifayət qədər genişdir. Azərbaycan bəstəkarları Nizami Gəncəvi (Q.Qarayev, C.Hacıyev), Nəbi Xəzri (A.Əlizadə, F.Əlizadə), Səməd Vurğun (M.Quliyev, A.Dadaşov), Rəsul Rza (X.Mirzəzadə, A.Cəfərova), Bəxtiyar Vahabzadə (R.Mustafayev, X.Mirzəzadə), Məmməd Rahim (C.Hacıyev, Ə.Cavanşirov), Musa Yaqub (A.Dadaşov) poeziyasına müraciət edirlər. Digər xalqların poetik mənbələri də onları özünə cəlb edir: C.Cahangirov (A.Puşkin, N.Hikmət), A.Cəfərova (Q.Lorka), İ.Hacıbəyov (L.Tolstoy, S.Yesenin), Q.Məmmədovun yaradıcılığı (çar Davidin psalmları) buna misaldır. Sözsüz ki, bütün bunlar milli məktəbin yetkinliyindən, onun dar milli tematika həddlərindən kənara çıxmaq bacarığından söz açır.

Həm də nəzərə almaq lazımdır ki, xalqımızın uzaq keçmişinə, poeziyanın qədim qatlarına, mahnı folkloruna artan maraq Azərbaycan bəstəkarlarını bayatı kimi poetik bir janra gətirib çıxarmışdır. A.Cəfərovanın xalq bayatılarının mətni əsasında ya-

zılmış “A capella üçün beş xor” miniatürləri bu mənada A.Əlizadənin “Bayatı”, S.İbrahimovanın “Əziziyəm” miniatürləri ilə bir cərgədə durur.

Mövzu dairəsinin genişliyi, əsərin ideya mənasının fərdiliyi A.Cəfərovanın xor miniatürlərinin tembr-ifaçılıq şərhı və janr müxtəlifliyinin tükənməzliyinə səbəb olmuşdur. Lirik janrvarilik, şairanə peyzajlıq, janr və mərasim səhnələri ilə yanaşı, burada fəlsəfi məzmunlu obrazlar, insan təəssüratları və həyəcanlarını ifadə edən əsərlər maraq doğurur. Silsilə formalarına müraciət edərkən, müəllif hissələrdəki qapalılığı dəf etməyə, təzadlı qarşılaşdırmalar şəraitində vahid, tamın əks olunmasına cəhd göstərir.

Səslərin sayının çox olmasına baxmayaraq, onların qarşılıqlı əlaqəsinin müxtəlif növlərinə dayaqlanmaqla müəllif, çoxsəsliliyin sıxlığı nəticəsində müxtəlif xor “uyğunlaşdırmaları”na nail olur. A.Cəfərovanın xor təfəkkürü üçün səciyyəvi olan cəhətlər sırasında Azərbaycan xor musiqisindəki melodik sıxlıq, çoxsəsliliyin müxtəlif növlərini (polifonik, polimelodik çoxsəslilik) göstərmək olar.

Beləliklə, Azərbaycan xor musiqisinin, əsasən də xor miniatür janrının inkişafı, yeni obrazlılıq axtarışları ifadə vasitələri sahəsində daim yeni tapıntılarla müşayiət olunaraq, bəstəkarın xor palitrasını zənginləşdirmişdir. Bu axtarışların başlıca xətti lad-tonal sistemin genişləndirilməsi, şaquli harmonik xətt və polifoniya texnikasının mürəkkəbləşməsi, ritmik quruluşun dinamikləşməsi, tembr səslənməsinin zənginləşməsi ilə səciyyələnmişdir.

Bununla bərabər, bəstəkarın xor miniatürlərinin musiqi dili təbii bir şəkildə Avropa musiqisinin nəzərdən keçirilən dövrdə özünü göstərən bəzi təmayülləri və üslub axtarışları ilə səsleşir. Odur ki, A.Cəfərovanın xor miniatürləri öz bədii potensialını kifayət qədər geniş nümayiş etdirən və bir sıra maraqlı əsərlərlə təmsil olunan parlaq və hərtərəfli sənət növü kimi daxil olmuşdur. Ümid etmək lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarı gələcəkdə də həm peşəkarları – xor musiqisinin ifaçı və tədqiqatçılarını, həm də geniş dinləyici dairəsini yeni nümunələrlə sevindirəcəkdir.

Afaq Cəfərovanın nəzərdən keçirilən xor miniatürləri bu janrın imkanları haqqında təsəvvürləri genişləndirmiş, Azərbaycan

xor miniatürlərini yeni mövzu, obraz və ifadə vasitələri ilə zənginləşdirmişdir. Bu nümunələr müəllifin yaradıcılıq fərdiliyinin müxtəlifliyindən, musiqinin istər iri, istərsə də kiçikhəcmli janr və formalarında eyni dərəcədə məhsuldar fəaliyyətindən bəhs edir. Lakin müəllifin bütün əsərlərini bir-birinə yaxınlaşdıran cəhət vardır ki, bu da parlaq ifadəsini tapmış milli başlanğıcdır: demək olar ki, onların hamısı xalq-mahnıvari elementlərə əsaslanmışlar.

Afaq Cəfərovanın yaradıcılıq portretini onun fəaliyyətinin vacib sahəsi olan pedaqogikasız ifadə etmək düzgün olmazdı. 1960-cı illərin sonunda Afaq Cəfərova Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Bəstəkarlıq” kafedrasında pedaqoji fəaliyyətə başlayır, bu kafedra üzrə layiq olduğu professor elmi adına qədər yüksəlir, bəstəkarlıq, polifoniya, orkestrləşdirmə fənlərini tədris edir.

Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan dahi Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı çalışan B.Zeydman, E.Rudolf və başqa təcrübəli pedaqoqlar tərəfindən qoyulmuş möhkəm təməl bizim görkəmli korifeylərin - Q.Qarayev, C.Hacıyev, Ə.Abbasov, S.Hacıbəyov, daha sonra A.Məlikov, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, F.Qarayev, A.Cəfərova, İ.Hacıbəyov tərəfindən inkişaf etdirilmişdir və bu günə qədər də istedadlı bəstəkarlar yetişdirilməkdədir.

Qeyd edək ki, Afaq Cəfərova pedaqoji görüşlərində də müəllimi Qara Qarayevin vəsiyyətlərinə hər zaman sadıq qalır və onun pedaqoji prinsiplərini davam etdirir. Təsadüfi deyil ki, Qara Qarayevin sinfində oxuduğu illəri xatırlayaraq belə deyir: “Qara Qarayev müxtəlif bəstəkarlıq məktəblərinə məxsus musiqi zövqünün kamilliyi, forma və üslub, yazı texnikası məsələlərinə xüsusi fikir verirdi. Tələbələrlə işləyərkən o, mövzu seçimi və onun inkişafı, məntiq və harmonik dilin müasirliyi, təzad və proporsiyanın rolu kimi məqamlara çox ciddi yanaşırdı”.

Bu gün Afaq Cəfərovanın öz yaradıcılığının nümunəsində – istər irihəcmli əsərlərində, istərsə də miniatür janrda yazılmış musiqi parçalarında bütün bu xüsusiyyətlər çox aydın görünür.

Onu da qeyd edək ki, A.Cəfərova həm bəstəkarlıq, həm də müəllimlik peşəsinə eyni dərəcədə müqəddəs sənət kimi yanaşır

və bu işi böyük məsuliyyətlə aparır. İlk illərdə o, orkestrləşdirmə, polifoniya (sərbəst üslub) fənlərindən dərs deyir, sonrakı illərdə isə bəstəkarlıq fənnini aparır. Bu gün orta nəsil bəstəkar və musiqişünasların böyük bir qismi vaxtilə Afaq Cəfərovanın sinfində musiqi nəzəriyyəsinin, simfonik partituraların, polifoniyasının və bəstəkarlıq sənətinin sirlərinə yiyələniblər. Təsadüfi deyil ki, A.Cəfərova xeyli müddət Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının gənclər şöbəsinə rəhbərlik etmiş, gənc bəstəkarların yetişməsində və inkişafında böyük rolu olmuşdur.

Yaradıcı gənclərdən söz açanda o, müəllimi Qara Qarayevin bu bərədə olan fikrini xatırlayır: “Gənclərlə işləmək həm çətin, həm də məsuliyyətlidir. Mən hətta deyərdim ki, müəyyən dərəcədə təhlükəlidir. Bunun həkim peşəsi ilə hansısa mənada oxşarlığı var. Həkim insanın fiziki sağlamlığına görə cavabdehlik daşıyır, biz isə gələcək sənətkarın ruhunun sağlamlığı üçün məsuliyyət daşıyıyıq”. Buna görə də Afaq xanım öz müəllimi kimi onun sinfində təhsil alan tələbə-bəstəkarları həm klassik sənətlə, həm də müasir düşüncə metodikasına ilə tanış etməyə çalışır və öz yaradıcılığına xas olan bu sintezi onlara aşılayır.

Qeyd etmək lazımdır ki, 1992-ci ildə dosent elmi adına layiq görülən A.Cəfərova uzun illər apardığı pedaqoji fəaliyyəti ilə məsul işini – “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının dekanı vəzifəsində də böyük ləyaqət və vicdanla yerinə yetirmişdir. Afaq Cəfərova eyni zamanda Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının fəal üzvü kimi məhsuldar fəaliyyət göstərmişdir. Onun çalışqanlığı, bədii yaradıcılığın bir neçə sahəsində yanaşı fəaliyyəti əsl örnəkdir, sözün həqiqi mənasında müvəffəqiyyət dərəcəsidir. Lakin Afaq Cəfərova bu illər ərzində öz sənətini də yaddan çıxarmamışdır.

Ötən əsrin 90-cı illərində onun fortepiano üçün “Prelüdlər” (1995) silsiləsi meydana çıxır. Uzun illər (1990-1999) orkestr üçün aranjimanlar üzərində fikrini cəmləşdirən A.Cəfərova həmçinin Azərbaycan bəstəkarlarının polifonik əsərlərindən ibarət məcmüənin hazırlanmasına da zaman ayırır.

Bu gün Afaq Cəfərova Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin istedadlı nümayəndələrindən biridir. Bəstəkarın əsərlərində fəlsəfi dərinlik, ciddi və lakonik düşüncə tərzini aydın gözə çarpır. Yarat-

dığı əsərlərdə bir yaradıcı insan kimi onun özünün daxili aləmi üzə çıxır. Bəstəkarın əsərləri onun zəkasının məhsulu, qəlbinin, ürəyinin bir növ güzgüsüdür. Afaq Cəfərovanın musiqisi onun nəcib insani keyfiyyətlərinin və şəffaf qəlbinin təzahürüdür. Onun musiqi dili XX əsr yazı texnikasına və ifadə vasitələrinə meyilliliyi ilə seçilsə də səlis, aydın fikir əsərin hər zaman özəyini təşkil edir. Onun yaratdığı musiqi obrazları emosional, parlaq və yaddaqalandır. O, musiqidə daha çox intellektuallığa üstünlük verir.

Afaq Cəfərovanın əsərlərində lirik mövzular daha dolğun təqdim olunaraq insan qəlbinin dərinliklərinə yol tapır. O, zərif lirik istedadla malik musiqiçidir və “intellektual lirika” bütün incəliklərinə qədər onun yaradıcılığında əks olunmuşdur. Bütün bunların arxasında isə zərif və nəzakətli, son dərəcə həssas və səmimi, ziyalı bir azərbaycan xanımı durur.

Bu gün yaradıcılığının kamillik dövrünü yaşayan Afaq Cəfərova Azərbaycan musiqi mədəniyyətini Türkiyədə təmsil edir. Azərbaycan musiqi pedaqogikasının görkəmli nümayəndəsi kimi o, öz pedaqoji fəaliyyətini Kayseri şəhərinin Erciyes Universitetində davam etdirir və Azərbaycanda olduğu kimi, Türkiyədə də layiq olduğu dərin hörmətə nail olaraq xüsusi məhəbbət və rəğbət qazanmışdır.

Afaq Cəfərova Vətəndən uzaqda yaşadığı illər ərzində Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini böyük sevgi ilə təbliğ etməkdədir. Onun tələbələri dünya bəstəkarları ilə yanaşı, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən gözəl nümunələri ilə yaxından tanış olurlar.

Bu mənada 2018-ci ilin may ayında Afaq Cəfərovanın dahi müəllimi Qara Qarayevin anadan olmasının 100-cü ildönümündə Türkiyənin Kayseri şəhərində baş tutmuş konsert proqramının təşkilində yaxından iştirakı maraqlıdır. Beləliklə, Erciyes Universitetindəki Sabançı Mədəniyyət mərkəzində 2018-ci ildə TÜRKSÖY tərəfindən elan edilmiş “Qara Qarayevi anma ili” çərçivəsində dahi musiqiçinin əsərləri səsləndi. Tədbirin təşkilatçıları içərisində universitetin musiqi bölümünün müəllimi Afaq Cəfərovanın əməyi böyük olmuşdur. Onun yüksək təşkilatçılığı ilə ərsəyə gələn konsert proqramının təqdim olunmasında

Türkiyədə fəaliyyət göstərən azərbaycan müəllimləri və ifaçıları görkəmli bəstəkarın yenilik, əbədi gözəllik, güc və iradə mücəssəməsi olan bənzərsiz musiqi əsərlərini türk dinləyiciləri önündə böyük şövlə nümayiş etdirmişlər.

Konsertin başlanğıcında Afaq Cəfərova ön söz ilə çıxış edərək bəstəkarın yaradıcılığından geniş söz açmış, çağdaş Azərbaycan musiqi mədəniyyəti quruculuğunda böyük irs qoyub getmiş bu dahi sənətkarın klassik və milli musiqi sənətimizin inkişafında, dünya səviyyəsində tanınmasında danılmaz xidmətlərini qeyd etmişdir. Afaq Cəfərova öz çıxışında haqlı olaraq vurğulamışdır ki, “Qara Qarayevin mühazirələri də düşüncələri kimi bənzərsiz idi”¹.

A.Cəfərova öz çıxışında müəlliminin adını həmişə olduğu kimi uca tutmuş və Qara müəllimlə bağlı öz xatirələrini bölüşmüşdür. O, aşağıdakıları qeyd etmişdir: “Mən taleyimə minnətdaram ki, ünsiyyətdə olduğum o dahi, nəhəng insan ancaq musiqi yazmağı öyrətməklə, məni professional səviyyəyə yetirməklə kifayətlənməyərək, dünyaya gözlərimi açdı. Bu, musiqi, incəsənət, bilik aləmindən başqa, həyatımızı mənalandıran gözəllik dünyasına, insanpərvərliyə və insanlar arasında layiqli münasibətlərə aiddir”.

Sonra konsertin iştirakçıları – Azərbaycandan Həqiqət Məhərrəmov (piano), Yuri Sayutkin (piano), Samir Mirzəyev (piano), Nərgiz Eminova (piano), Cəmilə Əsgərova (violin), Qırğızıstandan Gülnara Jorobekova (piano), Türkiyədən Gül Fəhriyə Evren (soprano) və Mehmet Yıldız (vokalçı) bir-birinin ardınca səhnəyə çıxaraq, maraqlı və rəngarəng konsert proqramı ilə çıxış etmişlər.

Konsertdə Qara Qarayevin “İldırımli yollarla”, “Yeddi gözəl” baletləri, “Don Kixot” simfonik qravürü kimi məşhur əsərlərindən parçalar, rus şairi Aleksandr Puşkinin şeirlərinə yazdığı romanslar, müxtəlif prelüd və sonatalar səsləndirilmişdir. Mərasimin sonunda Afaq Cəfərovaya TÜRKSÖY-un xatirə hədiyyəsi təqdim edilmişdir.

¹ Sultanova M. Qara Qarayevi anma ili // Mədəniyyət. – 2018, 23 may

IX fəsil

1990 və sonrakı illərdə Azərbaycan kino musiqisinin əsas istiqamətləri

90-cı illərin əvvəllərində SSRİ-nin süquta uğraması Azərbaycanda, eləcə də digər post-sovet ölkələrində həyatın demək olar ki, bütün sahələrində, o cümlədən, incəsənətdə də böhran və durğunluqlara səbəb oldu. Bu baxımdan milli kinematografiya istisna təşkil etmirdi: istehsal olunan filmlərin sayı kəskin şəkildə azaldı, bir çox şəhər və rayonlarda kinoteatrlar bağlandı və gənclərin kinematografiya peşəsinə olan marağı əhəmiyyətli dərəcədə azaldı. Lakin tədricən, addım-addım ölkəmizin iqtisadiyyatı dirçəlməyə, dövlətimiz isə bir çox maliyyə çətinliklərinə baxmayaraq, Azərbaycan filmlərin istehsalı üçün maddi vəsait ayırmağa başladı. Beləliklə, müstəqillik illərinin demokratik ab-havası, qloballaşma, dünya mədəniyyəti məkanına inteqrasiya prosesləri öz əksini Azərbaycan kinematografiyasında da tapdı. 1998-ci ildə “Kinematografiya haqqında” qanun qəbul edildi ki, bu da öz növbəsində kino incəsənətinə dövlət himayəsi formasını təmin etmiş və kinematografiyanın dəstəklənməsi və inkişafı sahəsində dövlət siyasətinin hüquqi əsaslarını qoymuşdur. Dövlət dəstəyi heç ləngimədən öz nəticələrini verdi. Məhz bu dövrdə müxtəlif janrlarda “Qətl günü”, “Nakəs”, “Qəzəlخان”, “Fəryad”, “Sahilsiz gecə”, “Bəxt üzüyü”, “Fransız”, “Hər şey yaxşılığa doğru”, “Təhminə”, “Otel otağı”, “Sarı gəlin”, “Sehrbaz” və s. filmlər ekranlaşdırıldı.

1993-cü ildə Azərbaycan Dövlət Film Fondu yaradılmışdır ki, bu da Azərbaycan filmlərinin ilkin materiallarının qorunub saxlanması və xarici kino əsərləri toplusunun formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra ölkəmizdə bir çox özəl kinofirma və şirkətlərin yaranması və bu şəbəkənin getdikcə genişlənməsi ilə xarakterizə olunur (“Buta Film”, “Nərimanfilm”, “Sinealyans”, “Qalafilm”, “Bir-

lik”, “Sinex” “Ritm production”, “Ultra production”, “Exa production”, “AF Media”, “Oksi Media”, “İlk Media”, “Media Master”, “Sinemazadə” və s.) Son 3-4 il ərzində özəl studiyaların ekranlaşdırdığı 60-dan çox bədii film işıq üzü görmüşdür. Ələlxüsus, dövlət sifarişləri əsasında müstəqil studiyalar tərəfindən ərəsəyə gətirilən və bir sıra beynəlxalq müsabiqə və festivallarda mükafat və diplomlara layiq görülən “Aktrisa” (Rövşən İsa), “Nəfəs” (Xəyyam Abdullayev, Elməddin Əliyev), “Qırxıncı Qapı” (Elçin Musa oğlu), “Hökmdarın taleyi” (Ramiz Fətəliyev, Dilşad Fathulin), “Ev” (Asif Rüstəmov), “Düyün” (Əli İsa Cabbarov), “Bir addım” (Fariz Əhmədov, Nərgiz Bağırzadə), “Sahə” (İlqar Səfət), “Buta”, “Nar bağı” (İlqar Nəcəf) kimi əhəmiyyətli filmlərin adını sadalamaq yerinə düşərdi.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu dövrdə Qarabağ müharibəsi, vətənpərvərlik mövzusunda 9 bədii film və 85 sənədli film həsr edilmişdir ki, sənədli filmlərdən 75-i 2013-2017-ci illərdə, “Azərbaycanın milli qəhrəmanları” sənədli filmlər silsiləsi çərçivəsində ərəsəyə gəlmişlər.

Nüfuzlu beynəlxalq festival-müsabiqələrdə 21 Azərbaycan filmi – ən yaxşı film, 6 film, ən yaxşı rejissor, 9 film – ən yaxşı aktyor, 4 film – isə ən yaxşı ssenari müəllifi işi kimi mükafatlandırılmışdır. 2011-2016-cı illər ərzində Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü və dəstəyi ilə Kann Beynəlxalq Film Festivalında xüsusi Azərbaycan kino pavilyonu fəaliyyət göstərirdi.

Yenə də Fondun dəstəyi ilə, 2015-ci ildə rejissor Asif Kapađiya tərəfindən, Qurban Səidin məşhur “Əli və Nino” romanı əsasında bədii film çəkilmişdir ki, filmin dünya premyerası, Los Ancelesdə, Sundance Beynəlxalq Film Festivalı çərçivəsində olmuşdur. Eyni Fondun sifarişi ilə, 2013-cü ildə rejissor Robert Magrenot tərəfindən İkinci Dünya Müharibəsində Bakı neftinin roluna həsr olunmuş “Hədəf – Bakı: Hitler neft uğrunda döyüşdə necə məğlub oldu” sənədli filmi ekranlaşdırıldı. Bu sənədli kinolent National Geographic beynəlxalq telekanalında 26 dildə nümayiş olunmuşdur.

Müstəqillik illərində Azərbaycan kinosu günləri bir sıra xarici ölkələrdə – Türkiyə, Gürcüstan, İran, Tacikistan, İtaliya, Fran-

sa, Böyük Britaniya, Macarıstan, Rusiya, Özbəkistan, Koreya, Braziliyada keçirilmişdir. Bununla yanaşı, Bakıda turizm haqqında filmlərin beş beynəlxalq festivalı və idman mövzusunda filmlərə həsr olunmuş iki beynəlxalq festival keçirilib.

Bu gün orta və gənc nəslin istedadlı rejissorları, aktyorları və ssenari müəllifləri Azərbaycan kino incəsənətinə yeni nəfəs, axın gətirir. Onların arasında Elxan Cəfərov, Ülviyyə Könül, Mirsadiq Ağazadə, Rüşət Həsənov, Vüqar İslamzadə İlqar Fəhmi, Nizami Abbas, Nadir Mehdiyev, Rauf Qurbanəliyev, Firudin Allahverdi, Adil Azay, Fikrət Ələkbərov, Şamil Süleymanlı, Qurban İsmayılov, Ayan Mirqasımova, Gülzar Qurbanova, Mehriban Zəki, Rasim Cəfər, Bəhrüz Vaqif oğlu kimilərinin adlarını çəkmək düzgün olardı.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, 1990-cı illərin demokratik ab-havası, qloballaşma prosesi öz əksini Azərbaycan kinematografiyasında da tapır. Bu dövrdə müxtəlif janrlarda “Qətl günü”, “Nakəs”, “Qəzəlxan”, “Fəryad”, “Sahilsiz gecə”, “Bəxt üzüyü”, “Fransız”, “Hər şey yaxşılaşmağa doğru”, “Təhminə”, “Otel otağı” və s. filmlər ekranlaşdırılır. Kino musiqisinə yeni bəstəkarlar nəslı gəlir (F.Əlizadə, C.Quliyev, E.Mansurov, A.Əzimov, R.Əliyev, A.Dadaşov, S.Kərimi və s.). Orkestrləşdirmədə kameralılıq, elektron-texno musiqiyə meyillər xüsusi nəzərə çarpır.

Bu dövrdə Azərbaycan kino incəsənətində ən müxtəlif janrlarda filmlər ekranlaşdırılmışdır. Onların sırasında ilk növbədə musiqili komediya janrında filmlərin adını çəkmək lazımdır. Çünki müstəqillik dövrünün ilk illərində xalqın nikbinliyi, parlaq gələcəyə inamı, ruh yüksəkliyini artırmaq üçün vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq mövzusu ilə yanaşı, bu janrda da filmlərin ekranlaşdırılması zamanın tələbatlarından irəli gəlirdi.

Azərbaycan musiqili komediya filmləri daha erkən janr olan operettanın təsiri ilə yaransalar da, öz məğzi etibarilə, milli xalq musiqi mədəniyyəti ənənələrinə istinad edirlər: xalq mahnıları, milli rəqslər, bayram şənlikləri. Bütün bu elementlər yeni sənət növündə dəyişilmiş, stilizə olunmuş halda təqdim olunur. Qanunauyğun olaraq yalnız yeni yanaşma elə bir janrın mövcudluğuna yol verir ki, burada ədəbiyyat, musiqi, vokal, xoreografiya,

ümumiyyətlə bir çox incəsənət növləri çulğışmış olsun. Məhz bu səbəbdəndir ki, Azərbaycan tamaşaçısı milli filmlərə və komediya janrına hər zaman xüsusi maraq göstərmişdir. Musiqili komediya filmlərində milli, xalq təfəkkürünün, gülüş mədəniyyətinin təzahürü diqqəti cəlb edir. Bu baxımdan V.Səmədoğlunun uğurlu səhnə ömrü yaşamış “Bəxt üzüyü” əsərinin R.Əzizbəylinin quruluşunda ekran variantı (1991) tamaşaçılar tərəfindən böyük sevinclə qarşılanmışdır. “Bu qrotesk film qəhrəmanlardan biri – Saranın bəxt üzüyünün itməsi əhvalatı üzərində qurulmuşdur. Əslində isə burada söhbət bir nəfərin deyil, bütün xalqın bəxtinin itməsindən gedir”¹.

Bəstəkarı E.Mansurov olan filmin musiqi dili parlaq melodikliyi ilə diqqəti cəlb edir. Burada melodiya – musiqidə emosional başlanğıcın daşıyıcısı, əsas ifadə vasitəsidir. Musiqi rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Bu, ilk növbədə onun orkestr temبری və harmonik dilində özünü büruzə verir. Musiqinin harmonik məğzi koloritli tapıntılarla zəngindir və melodik xətlə üzvi olaraq bağlıdır. Filmin musiqisi mahnı-rəqs epizodları, ecazkar muğam intonasiyaları, satirik situasiyaları müşayiət edən melodik parçalarla təchiz olunmuşdur. Burada həm lirika (qonşuların şən, firavan həyat təzi), həm dramatik gərginlik (veteranın “ad günü”ndə düşən münəqişə səhnəsi), bəzən də satirik epizodlar (Moşu ilə Sedanın səhnəsi, qonşuların polisə aparılma səhnəsində - D.Şostakoviçin Leninqradın mühasirəsinə həsr olunmuş “7-ci simfoniyası”ndan götürülmüş alman faşistlərinin yürüşünü xatırladan marş musiqisi) səslənir. Nəticədə, bəstəkar filmin parlaq, qabarıq musiqi xarakteristikasını yaratmağa nail olmuşdur.

Komediyada musiqi sırasının akustik sferada tutduğu yer də çox maraqlıdır. Məsələn, Rasimin maşınının siqnalı (“Love Story” melodiyası), uşaq düşərgəsində bayraq qaldırdıqda çalınan şeypurun səsi (sonradan “Hop stop” mahnısına keçid alır) və s.

Qeyd etmək lazımdır ki, filmin musiqisi janr dəyişkənliyi ilə də diqqəti cəlb edir. Belə ki, əgər filmin əvvəllərində mahnı janrına (F.Rəhimbəyovanın ifasında səslənən), major əhval-ruhiy-

¹ KazıMZadə A.Ə. Azərbaycan kinosu. Filmlərin izahlı kataloqu. – Bakı: Nağıl Evi, 2003, I cild, s. 155

yəli melodikaya üstünlük verilirsə, əsərin sonuna doğru dinamika, dramaturji gərginlik artdıqca musiqi də transformasiya olunaraq daha sərt, kəskin səslənir. Bu isə öz ifadəsini müasir musiqi dilində (məsələn, elektron-texno musiqidə – M.Tağıyevin final səhnəsində yağış yağarkən oxuduğu mahnıda), onun üslub xüsusiyyətlərində tapır.

“Hər şey yaxşılığa doğru” (1997) filmi təkcə V.Mustafayevin deyil, bütövlükdə Azərbaycan kino sənətinin ən böyük uğurlarındandır. Həm ssenari müəllifi, həm də quruluşçu rejissoru olduğu bu qısametrajlı filmə V.Mustafayev böyük mətləblərə toxunur. “Film yer üzərində baş verən bütün müharibələrin əleyhinə etiraz kimi səslənir. Kinolentdə müharibələrin törətdiyi acı reallıq öz əksini tapmışdır”¹. Filmin bəstəkarı olmasa da musiqi direktoru bəstəkar O.Rəcəbovdur. O, quruluşçu rejissorun onun üzərinə qoyduğu mürəkkəb vəzifələrin öhdəsindən yüksək səviyyədə gəlmişdir. Film üçün məxsusi musiqi bəstələnmədiyindən burada yalnız xor səhnələri kadraxili musiqi kimi verilmişdir. Əvəzində filmin kadrarxası musiqisi çox zəngindir. Tamaşaçılar film boyu T.Quliyev, Q.Hüseynli, Edvard Qriq, Salve Despozito kimi bəstəkarların musiqisini, R.Behbudov, H.Əliyev kimi sənətkarların ifalarını dinləyirlər. Filmin musiqi təşkili də onun ideyası kimi müharibə törədənlərə kinayə, qrotesk üzərində qurulmuşdur. Məşhur polşa musiqişünası Z.Lissanın “hətta mətəm marşı belə öz xarakterinin əksinə olaraq ironiyalı səslənə bilər”² fikri sanki bu film haqqında deyilib. Bu baxımdan kamançada səslənən Q.Hüseynlinin “Cücələrim” mahnısının qrotesk həllinin film boyu tabutu müşayiət etməsini xatırlatsaq kifayətdir. Buraya, tabut aparılan yük maşını neft buruqlarının arası ilə gedərkən, R.Behbudovun ifasında səslənən, doğma diyarı vəsf edən mahnını da əlavə edə bilərik.

Filmə səs sırasını təşkil edən müxtəlif elementlərdən – quş civiltisi, at kişnərtisi, maşın signalının, neft buruğunun səsi, saat zəngi, güllə səsi və s. yerli-yerində istifadə olunmuşdur. Məsə-

¹ KazıMZadə A.Ə. Azərbaycan kinosu. Filmlərin izahlı kataloqu. I cild. – Bakı: Nağıl Evi, 2003

² Лисса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970, 446 с.

lən, tez-tez kadra daxil olan avtomobilin siqnalını məşhur “Lambada” rəqsinin melodiyası təşkil edir. Və ya çiyində tabut aparan Əbdülqəni marağından da qalır. Dama antenna quraşdırmağa çıxan adama “Moskvu lovit?” sualını ünvanlayan Əbdülqəni “lovit, lovit” cavabını, tamaşaçı isə sanki bu cavabı təsdiqləyən Kremlin saatının zəngini eşidir.

Bu dövrdə Azərbaycan bəstəkarlarının kino musiqisində lirik-psixoloji tematika da xüsusi yer tutur.

Lirik-psixoloji janrda ekranlaşdırılmış kinofilmlərdə musiqi bədii təhkiyənin üzvi tərkib hissəsini təşkil edir. Çox vaxt musiqi – hadisələrin gedişatında dramaturji “düyün” kimi, qəhrəmanların hissələrinin, onların daxili aləminin təcəssümünün kulminasiyası kimi çıxış edir. İntonasiya cəhətdən hazırlanmış, bütün əvvəlki inkişafdan yaranmış və ya, əksinə gələcək inkişafın təməli olan musiqi (bir çox hallarda bu ayrıca götürülmüş mahnı da ola bilər) faktiki olaraq, ümumi dramaturji kontekstdə simfonizə olunur.

Bununla yanaşı, musiqi kino qəhrəmanlarının obraz ifadəliyini dərinləşdirir, vizual faktor qəhrəmanların daxili hissələri haqqında yalnız təsəvvür yaratdığı halda, musiqi həmin hissələri tamaşaçıya çatdırır, onlara emosional təsir göstərərək, real, həqiqi hissələrin oyanmasına səbəb olur. Buradan da, musiqinin estetik nöqtəyi-nəzərdən filmin bədii-psixoloji təzahürlərinin əsas meyarlarından biri olması ideyası irəli gəlir.

Lirik-psixoloji janrda çəkilmiş kinofilmlərdə musiqinin müxtəlif forma və üslublarına müraciət olunur. Belə ki, həm mahnı, həm rəqs, həm instrumental musiqi nümunələrinə rast gəlmək olar. Lakin bütün hallarda musiqi filmdə baş verən hadisələri illustrasiya etmir, onların daxili məzmununu tamaşaçıya çatdırır, dramaturji sıraya daxil olur. Burada intonasiya məzmunu cəhətdən həm mahnı parçaları, həm instrumental musiqi nümunələri bir-birinə çox yaxındır, aralarındakı tematik olaraq bir-biri ilə bağlıdır. Bu, bir daha onu təsdiq edir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının lirik-psixoloji filmlərə yazdığı bəstələr – ümumi inkişaf xətti ilə qeyd olunmuş, özünəməxsus bədii-estetik xüsusiyyətlərə malik əsərlərdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, lirik-psixoloji kinofilmlərdə musiqi dramatik inkişafı şərh etməklə yanaşı, qəhrəmanların xarakteristikasını tamamlayır, filmin müxtəlif epizodlarını vahid musiqi sırasında birləşdirir. Musiqi qəhrəmanların xarakteristikasını kinokadrların müstəqil ifadə edə bilmədiyi bədii-estetik xüsusiyyətlərlə təchiz edir, onlara milli, emosional, sosial-mədəni çalarlar bəxş edir, kinoobrazların hiss və duyğularının aparıcı ifadə vasitələrindən birinə çevirir.

Azərbaycan kinosunun ən böyük nailiyyətlərindən biri də “Yaramaz” (1988) filmidir ki, kino incəsənətimizdə tarixi dönm funksiyasını yerinə yetirir Bu film “bütün estetik dəyərləri ilə çağdaş dünya kino mədəniyyətinin nailiyyətləri səviyyəsində durmağa layiqdir”¹. Rejissor V.Mustafayevin ekranlaşdırdığı filmin bəstəkarı E.Sabitoğludur. Ekran təhkiyəsinin postmodernist-qrotesk həlli V.Mustafayev yaradıcılığının səciyyəvi keyfiyyəti kimi bu filmin də bütün strukturunu müəyyən edir. Azərbaycan kino musiqisinin zənginləşməsində və inkişafında böyük xidmətləri olan E.Sabitoğlunun musiqisi filmin üslubi keyfiyyətlərinin və ideyasının daşıyıcısı kimi çıxış edir. Ümumiyyətlə, bu ekran əsərinin mürəkkəb (lakin uğurla həllini tapmış) kompozisiya quruluşu, janr sərhədsizliyi bəstəkarın da qarşısında çoxçeşidli vəzifələr qoyur. Professor İ.Rəhimli haqlı vurğulayır ki, “İlk baxışdan filmin janrını dəqiq müəyyənləşdirməkdə çətinlik çəkir-sən... İlk epizodlar melodrama ilə müşahidə olunur. Eyni məkan kadrından çıxmamış, janr da dəyişir. Tamaşaçı məsxərənin epizod və kameranın durum nöqtəsi dəyişməklə məhvərinə düşür. Sonra tragikomediya, faciə, qrotesk... kimi tamam əks poetikalı janrlar bir-birini əvəzləyir...

...Vaqif Mustafayev epizoddan-epizoda janrı elə sürətdə dəyişir və ya eyni janrı həm psixoloji, həm də sosial-ictimai qatlarda elə rəngarəngliklə... verir ki, əvvəl-əvvəl çaşbaş qalırsan. Vaqif məhərətlə, peşəkar ustalıqla, həssaslıqla janr qarışıqlığının özünü bir janr kimi təyin edə bilib”²

¹ Rəhimli İ. Vicdanın kirəcləşməsi faciədir. – Bakı, 1989, 6 mart, № 54. (9530)

² Rəhimli İ. Seçilmiş məqalələr. – Bakı: Çarşıoğlu, 2008, s. 275-276

Bu mürəkkəb vəzifələrin öhdəsindən bəstəkar bacarıqla gəlir. Filmin musiqi təşkilində lirik estrada musiqisi simfonik musiqi ilə növbələşir. Məsələn, filmin son epizodlarından birinə - Hətəmin sevdiyi İradə onun yanına “müfəttiş” kimi gəldiyi epizoda nəzər yetirək. İradə otağa daxil olarkən pianoda lirik musiqi səslənirsə daha sonra, otaqda baş verən hadisələrin axarında, musiqinin estrada həlli, onu əvəzləyən simfonik fon səslənir.

Filmin musiqisi əsasən kadrarxası həll olunsa da burada kadraxili musiqidən də yetərincə istifadə olunmuşdur. İlk kadrda Hətəmin evində televizorda səslənən italyan musiqisi, Hətəmlə İradənin getdikləri restoranda estrada ansamblının çaldığı musiqi, həbs olunmuş nazirin şah kimi yaşadığı həbsxanada və metro qatarında Hətəmin rastlaşdığı erməni müğənnisi Bokanın və onun ansamblının ifasında səslənən musiqi, xüsusən də Maşallahın evində düzənlənən qonaqlıqda səslənən və Hətəmin bağıraraq “mən yaramazam” deyib oynadığı rəqs musiqisi filmin dramaturji strukturuna daxil olaraq fabulalığa xidmət edir və ekran təhkiyəsinin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilir.

Filmdə bir sıra səs elementlərindən istifadə olunmuşdur ki, onların da arasında qatar səsi demək olar ki, leytmotiv rolunu oynayır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, burada qatar, belə demək mümkünsə, filmin təsviri sırasının leytmotivini təşkil edir. Elə filmin qəhrəmanı Hətəm də qatarda dünyasını dəyişir. “Eskalatorla metronun dərinliklərinə enən Hətəmin qatarda akkordeon çalıb oxuyan erməni müğənnisi Boka ilə rastlaşması və qır qazanından uzaqlaşmış məscidə tərəf gedərkən həlak olması filmi finala çatdırır”¹.

Azərbaycan kinosunda öz mövzusu ilə böyük rezonans doğuran əsərlərdən biri də Şahmar Ələkbərovun quruluş verdiyi (Elçinin ssenarisi əsasında) “Sahilsiz gecə” (1989) filmidir. Filmin R.Mirişli tərəfindən bəstələnmiş musiqisi çox dolğundur. Belə ki, filmdə musiqi mövzuları obraz-emosional və intonasiya cəhətdən təzad təşkil edən, hər biri öz ifadə vasitələrinə malik iki əsas qrupa bölünür. Lakin dramaturji inkişaf prosesində on-

¹ Dadaşov A. Kinoşünaslıq (dərslük). – Bakı: Elm və Təhsil, 2009, s. 389

lardan biri zənginləşərək digərini üstələyir. Bəstəkarın musiqisi parlaq melodikliyi ilə fərqlənir və fərdi musiqi xarakteristikasına malik çoxşaxəli musiqi nömrələri ilə yadda qalır.

Qeyd etmək lazımdır ki, filmdə Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiyalarından geniş istifadə olunub. Lakin təsviri epizodların daşdığı ideya yükündən irəli gələrək müxtəlif təfsir həllini tapır. Məsələn, “On beş yaşından çöllərə düşən xalq düşməninin qızının faciəsi Mehriban Xanlarovanın parlaq ifası ilə Zibeydənin dilindən səslənməklə ictimai motivi artırır və tarda çalınan “Qaragilə” mahnısının sədaları altında Zakirin ölüm xəbəri ilə taleyi sındırılmış qıza mənəviyyatsız Rozanın belə yazdığı gəlməsi obrazlılığı artırır.”¹ Və ya filmin əvvəlində əsas personajların rəqs müşayiəti ilə kadr daxili səslənən “Muleyli” Azərbaycan xalq mahnısı finalda tamamilə fərqli səpgidə həll edilir. Belə ki, son kadrlarda həmin musiqi sədaları altında filmin qəhrəmanı Zibeydə evini kirayə verdiyi “bir gecəlik “aşıq-məşuqlarla” rəqs edir. Amma bir ömrün faciəsi, peşmançılıq, əzab duyğuları ilə yüklənmiş gözləri başqa bir şey deyir”². Həm də maraqlısı odur ki, bu zaman kadr daxili musiqiyə tamamilə yeni instrumental kadrarxası lay əlavə edilir ki, bu da attraksion montajın musiqi təzahürü kimi öz ifadəsini tapır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, məhz bu filmdən başlayaraq, təsviri sırada tətbiq olunan attraksion montaj (məsələn, “Uzaq sahillərdə” (1958) filmində olduğu kimi) prinsipi kino musiqisində də istifadə edilməyə başlanmışdır. Belə ki, “Sahilsiz gecə” filminin əvvəlində əsas personajların rəqs müşayiəti ilə kadr daxili səslənən “Muleyli” Azərbaycan xalq mahnısı finalda tamamilə fərqli səpgidə həll edilir, bu zaman kadr daxili musiqiyə tamamilə yeni kadrarxası instrumental lay əlavə olunmaqla, kadr daxili musiqi arxa plana, kadrarxası musiqi isə önə keçirilir ki, bu da filmə attraksion montajın musiqi təzahürü kimi öz ifadəsini tapır.

XX əsrin son illərində cəmiyyətimizdə yaşanan keçid dövrü, təbəddülatlar ən çox ziyalıların həyatında öz fəsadlarını göstərdi.

¹ Dadaşov A. Teatr-kino problemləri. – Bakı: Nağıl Evi, 2008, s. 283

² Hüseynov Ə. Kino: yuxudan reallığa. – Bakı: Hərbi nəşriyyat, 1998, s. 66

Ziyalılar və ziyalılıq süquta doğru sürükləndi. Rejissor R.Ocaqovun yazıçı Anarın ssenarisi əsasında çəkdiyi “Otel otağı” filmi (1998) bu mövzuya həsr olursa da problemin daha geniş bədi şərhi ilə diqqəti cəlb edir. Bu kinolentin ekran təhkiyəsi, onun plastik həlli, ritmik ölçüləri filmin musiqi təşkilində (musiqi Tomazo Albioninin və Emin Sabitoğlunundur) mühüm rol oynayaraq öz ifadəsini tapmışdır.

Musiqisi simfonizm üzərində qurulmuş “Otel otağı” filminin musiqi dramaturgiyasında leytmotivlərin rolu çox böyükdür. Belə ki, əsərin musiqi özülünü əks etdirən leytmotivlər filmin ümumi ideya məğzinin açıqlanmasına kömək edir. Bu leytmotivlər 2 qrupa bölünür:

Baş qəhrəmanın psixoloji əhval-ruhiyyəsinə əks etdirən leytmotiv əsas ideyanın daşıyıcısı olaraq, dramaturji inkişafda fəal rol oynayır, ayrı-ayrı epizodlarda müxtəlif formada interpretasiya olunur və geniş ifadə vasitələri bazasına istinad edir.

Digər personajların dəyişməz ştrixlərlə təqdim olunan və dramaturji inkişaf prosesində, demək olar ki, sabit qalan obraz – xarakterləri əks etdirir.

Milli muğam yaradıcılığından irəli gələn – ritm, sekvensiyalılıq, struktur forması, variantlılıq, improvizə kimi musiqi dili elementləri filmin musiqi materialının əsasını təşkil edir. Əsərin musiqi dilində lad xüsusiyyətləri də olduqca özünəməxsusdur. Bəstəkar musiqi məğzinin müxtəlif obraz cəhətlərini vurğulamaq üçün gözlənilməz parlaq modulyasiyalı yönəlmələrdən, melodiyanın xromatik inkişafından istifadə etmişdir.

Filmin akustik sferasına daxil olan səs elementlərindən də epizodların dramaturji həllində çox uğurla istifadə edilmişdir. Məsələn, əsərin qəhrəmanının tez-tez yaxınlaşıb açdığı paltar dolabının qapısının hər zaman cırıltı ilə açılıb-bağlanması, onun arxasından yalnız qaranlığın görüntüyə gəlməsi xüsusi semantik mənə daşıyaraq Kərimin (F.Manafov) tezliklə gedəcəyi “o dünya” ilə “bu dünya”nın arasındakı qapı kimi işarələnilir.

Musiqi və vizual faktorun uyğunluğunun dərəcəsi, ifadə tərzini hər bir bəstəkarın üslubu ilə, yaradıcılıq məqsədi və sənətkarlıq səviyyəsi ilə bağlıdır. Təsviri element də, musiqi də özünəməx-

sus spesifik ifadə vasitələri və üsulları ilə kinofilmin məzmununu açır və gerçəkliyin inikasında bədii obrazdan istifadə edirlər.

Yuxarıda dediklərimizdən belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, lirik-psixoloji kinofilmlərdə müxtəlif epizodların tematik rəngarəngliyinə baxmayaraq, musiqi bədii obraz cəhətdən müstəqil fraqmentləri ümumiləşdirir, onları intonasiya cəhətdən əlaqələndirir. Bütün bunlar musiqi materialının xüsusi vəhdətini yaradır və kinofilmin kompozisiya və üslub mütəşəkkilliyini təmin edir.

Bildiyimiz kimi, musiqinin, o cümlədən kinomusiqisinin milli xarakteri müxtəlif cəhətlərlə müəyyən olunur: ideyadan musiqi dilinə qədər, süjet və obrazlardan tutmuş forma və janrlara qədər. Filmin musiqisi o zaman milli çalar kəsb edir ki, bəstəkarın yaradıcılığı milli xalq ənənələrinə istinad etsin: bu həm ümumxalq, folklor ənənələri, həm də hər bir milli klassikimizin yaratdığı fərdi ənənələr ola bilər. Bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərən və çarpazlaşan bu kollektiv və fərdi ənənələrin sintezində vahid milli incəsənət ənənəsi öz təşəkkülünü tapır.

Milli musiqi ənənələrimiz tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunda ekranlaşdırılmış kinofilmlərdə ən parlaq əksini tapmışdır. Tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunda çəkilmiş filmlərin yaradıcıları keçmiş müasirlik nöqtəyi-nəzərindən təqdim etməyə çalışırlar. Bu filmlərdə musiqi duyğuların və kəskin təzadların mürəkkəb dünyasını aşkara çıxaran dərin və kəsərli meyar kimi, çox əhəmiyyətli, mühüm rol oynayır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunda çəkilmiş filmlərin təsviri sferası müxtəlif tarixi dövrləri, bu dövrlərdə baş verən hadisələri vizual və verbal təzahürlərin spesifik xüsusiyyətləri əsasında təqdim edir, yəni təsviri faktor bilavasitə, bu və ya digər tarixi dövrdə baş verən hadisələri ekranda əks etdirir. Musiqi isə əksinə, öz dövrünün mövcud üslub xüsusiyyətlərindən imtina edə bilmir, əvəzində, əks etdirilən tarixi dövrü musiqi dilinin bir sıra elementlərinin stilizəsi vasitəsi ilə xarakterizə edir.

Tarixi-bioqrafik mövzuda çəkilmiş “Qəzəlxan” (1991) filmi Azərbaycan kino incəsənətində əlahiddə yer tutan ekran əsərlərindəndir. Film görkəmli Azərbaycan şairi Əliəğa Vahidə həsr

olunmuşdur. Şahmar Ələkbərovun öz ssenarisi əsasında çəkdiyi bu filmdə vahid süjet xətti olmasa da “şairin həyatı xronoloji ardıcılıqla izlənilir. Müəlliflər Vahidi əhatə edən adamların da adlarını dəqiq göstərmirlər. Onlar ustad şairin çətin keçən həyat yolunun ayrı-ayrı məqamlarını lentə almaqla onun ümümləşdirilmiş bədii obrazını yaratmağa çalışmışlar”¹. Həmin mənada, “Qəzəlxan” tarixi-bioqrafik filmidir. Bu kino lenti meyxana və qəzəldən gen-bol istifadə olunan ilk bədii film kimi də böyük maraq doğurur. Filmin süjetsizliyi, strukturunun mürəkkəbliyi onun musiqi həllinin qarşısında çətinliklər yaratsa da musiqi müəllifləri (Ramiz və Nazim Mirişlilər) bu bədii vəzifənin öhdəsindən bacarıqla gəlmişlər. Filmin musiqi təşkili özünün janr rəngarəngliyi ilə diqqəti cəlb edir. Belə ki, musiqi sırasında simfonik, caz, muğam musiqisi, xalq mahnı və rəqsləri, meyxanalar yer alaraq bir-birini əvəzləyir.

Film proloqla - Vahidin heykəlinə təsvir olunan fraqmentləri iri planda göstərən kadrlar və onları müşayiət edən “Biz ona heykəl yapırıq” mətləli meyxananın səslənməsi ilə başlayır.

Vahidin yuxusunu isə biz pianoda səslənən caz musiqisinin sədaları altında izləyirik. Şairin “qazan qarışdırın” (çərxi fələk) mifik qadınla söhbəti sonradan Səkinə İsmayılovanın ifasında muğama keçid alan simfonik musiqinin (kosmik musiqini xatırladan) müşayiəti ilə görüntüyə gəlir.

Partiturada simli alətlərə (violin, kamança) xüsusi yer verilmiş, həm alətlərin, həm də musiqi janrlarının sintezindən maraqlı musiqi sırası qurulmuşdur. Filarmoniya epizodunda muğam, mahnı, təsnif, rəqslə yanaşı Vahidin ifasında “Ay bu gecə keyf eləmək müftədi” mətləli meyxanası tamaşaçıların çırtmasının müşayiəti ilə səslənərək sonda onların sürəkli alqışları altında başa çatır.

Filmin son kadrları da maraqlıdır. Vahid şəhərin əyri-üyrü küçələrində dolaşır. Epizod boyu səslənən kamança – ney bir-birini əvəzləyərək S.İsmayılovanın ifasında həzin “Segah” muğa-

¹ Kazımzadə A. Azərbaycan kinosu. Filmlərin izahlı kataloqu. – Bakı: Nağıl Evi, 2003, II cild, s. 157

mına keçid almaqla səhnənin psixoloji ovqatını artırır. Üçlüyün ifasında səslənən “Segahın” sədaları altında Vahid şəhərin ara küçələrindən açıqlığa çıxaraq üfüqə, sonsuzluğa, əbədiyyətə doğru irəliləyir.

1990-cı illərin əvvəllərindən etibarən Qarabağ müharibəsi mövzusu incəsənətin və ədəbiyyatın bütün sahələrində olduğu kimi, kino sənətində də öz bədii əksini tapmağa başladı. Azərbaycan kino tamaşaçılarının sevimli İsmayılı – Ceyhun Mirzəyevin çəkdiyi “Fəryad” (1993) tarixi-qəhrəmanlıq filmi milli kino tariximizdə bu mövzuya həsr edilmiş ilk tammetrajlı bədii film oldu. Filmdəki baş qəhrəmanın prototipi var və burada təsvir olunan hadisələr real hadisələrə əsaslanır. V.Mustafayevin ssenarisi əsasında çəkilən filmin musiqisini bəstəkar C.Quliyev yazmışdı. Bəstəkarın yaradıcılıq dəst-xəti baxımından milli musiqiyə, folklorə yaxınlığı filmin musiqi təşkilində çox mühüm rol oynamışdır. Vətənpərvərlikdən bəhs edən bu filmə parlaq musiqi lövhələri mükəmməl surətdə hadisələrin dramaturji inkişafı ilə uyğunlaşır. Bəstəkarın ekranı yaxından hiss etməsi filmin musiqisinin uğurlu alınmasını şərtləndirmişdir. Filmin dramaturgiyasının özünəməxsus, mühüm xüsusiyyətlərindən biri musiqinin simfonikliyidir. Bu, ilk növbədə özünü təzadlı məzmununda biruzə verən, ümumxalq mahiyyəti daşıyan vətənpərvərlik ideyasında əks etdirir. Münaqişənin açılması üsullarından biri düşmən qüvvələrin xarakterik ifadə vasitələrinin təzadlığıdır. Bu, ilk olaraq bir-birindən tamamilə fərqlənən iki intonasiya-obraz sferası ilə müəyyən edilir. Onlardan biri xeyiri, müsbət qüvvələri əks etdirir və xalq-mahnı, muğam-impovizasiyası, marş intonasiyalarına, tembr xüsusiyyətlərinə istinad edir. Digəri isə, düşmən obraz dairəsi, sərt harmoniyalı, kəskin ritmli, reçitativ-deklomasiya üslubunda qurulmuş musiqi xəttidir.

Filmdə baş qəhrəmanın təxəyyülündə canlanan bir sıra həyat epizodları, uşaqlıq xatirələri Azərbaycan xalq musiqisi üzərində bəstələnmiş musiqi fraqmentləri ilə (layla, muğam parçaları, xalq mahnı və rəqs intonasiyaları) müşayiət olunur.

1995-ci ildə lentə alınan “Yarasa” filmi Azərbaycan kinematografında sənət hadisəsinə çevrildi. Ayaz Salayevin müəllifi ol-

duğu bu film dünya kinosunun 100 illiyinə həsr olunan bir əsər kimi tarixi mövzuda çəkilmiş film də sayıla bilər. Belə ki, burada səssiz kino dövrünə aid çoxlu faktoqrafik və xroniki materiallar da yer alıb. Eyni zamanda, filmin montajı postmodernizmin dayaq prinsiplərindən olan sitatçılıq üzərində qurulub. Bir çox festivalların mükafatlarını alan film ümumiyyətlə postmodernist cərəyanı üslubunda çəkilib. “Almaniyanın “Frank furter Rundschau” qəzeti yazıb ki, “Yarasa” filminin müəllifi A.Salayev postmodernizm cərəyanında yeni bir üslubun banisidir”. Filmin N.Mişişinin bəstələdiyi musiqisi də postmodernist üslubundadır.

Əsərin kinoya həsr olunması onun təsvir və musiqi sırasının əlaqələrində də öz əksini tapmışdır. Film boyu biz çoxçeşidli səs və musiqi epizodları eşidirik. Filmdəki hadisələr ümumi bir küyün altında baş verir. Filmdə tez-tez at, araba səsləri, saat zəngi, bayquş səsi, gecə səsi, at kişnərtisi və s. kimi səs elementləri təsviri sırada əsərin postmodernist ruhuna uyğun yerini tutur. “Cəsarətlə demək olar ki, “Yarasa – səs sırası təsvir sırasına bərabər iş görən, dili yüksək dərəcədə kodlaşdıran estetik filmidir.”¹

Ümumi küy isə təsvir və musiqi sırasını birləşdirən element kimi və sanki filmin bəhs etdiyi dövrün – lal kinonun səssizliyinin səsi kimi çıxış edir. Bəstəkarın partiturada daha çox pianoya üstünlük verməsi də başa düşüləndir. Belə ki, səssiz kino dövründə ən çox səslənən də elə piano idi. Ssenaridən irəli gələrək filmdə kadraxili musiqi demək olar ki, üstünlük təşkil edir. Müəlliflər muğam və caz musiqisini də unutmayıblar. Əsərin qəhrəmanı Ağabəy (R.Balayev) sevdiyi qızla oteldə olarkən muğama, bağ evində olarkən caz musiqisinə, həm də hər iki halda patefonla qulaq asır. Deməli, musiqi kadraxili səslənərək filmin dramaturji strukturuna daxil olur.

Bir məqamı da göstərmək yerinə düşərdi. Bildiyimiz kimi, kinoda akustik sıranı təşkil edən bütün elementlər musiqidən fərqli olaraq adəti üzrə kadraxili olur. Deməli, süjetin, dramaturji strukturun daxilində çıxış edir. Həm də onlar musiqidən öz konkretliyi ilə fərqlənirlər. Musiqi hər tamaşaçıda müxtəlif asso-

¹ Hüseynov Ə. Tanış mövzuda variasiyalar. – Bakı: Hərbi nəşriyyat, 2009, s. 123

siasiya yaratdığı halda, hər bir səs konkret semantik işarəni bildirir. Bəzən ekranda görmədiyimiz bütöv bir epizod bizə səs və ya musiqi sırası vasitəsi ilə təqdim olunur. Müasir dövrdə ekranlaşdırılan bir sıra filmlərdə isə səs sırasına daxil olan ayrı-ayrı elementlər ekranda elə bədii, obrazlı həllini tapır ki, təsvirləşir, əyaniləşir, ekran təhkiyəsinin vacib elementinə çevrilir, kadrda-xili musiqi funksiyasını yerinə yetirirlər.

Ümumiyyətlə, bəstəkarların yüksək professionallığı və parlaq istedadı onlara müxtəlif janrlarda ekranlaşdırılmış kinofilmlərə səviyyəcə eyni musiqi bəstələməyə imkan verir. Bununla yanaşı, onların müxtəlif janrlarda çəkilmiş kinofilmlərə bəstələdiyi musiqi hər birinin yaradıcılıq fərdiliyini ifadə edir. Onlar öz yaradıcılıq üslubuna xas musiqi formaları, ifadə vasitələri, tembr xüsusiyyətlərindən bəhrələnilirlər.

Bu baxımdan musiqişünas F.Əliyeva düzgün qeyd edir ki, “Azərbaycan kinosunun bəlkə də yeganə qüsursuz cəhəti onun kino musiqisidir. Bəstəkar üslubunun yetkinləşməsində kino musiqisi böyük rol oynamışdır. Məhz kino spesifikası ilə ünsiyyətdə yeni dramaturji prinsiplər, ifadə vasitələrinin parlaqlığı, intonasianın tutumluluğu kimi cəhətlər formalaşmışdır.”¹

¹ Əliyeva F. Azərbaycan kinosunda musiqi. – <http://az.www.kinozal.Az/site/>

X fəsil

Fərəc Qarayev

(1943)



Fərəc Qara oğlu Qarayev – postsovet bədii məkanının qabaqcıl və orijinal bəstəkarlarından biri, Avropanın avanqard musiqisinin ideya varisi, parlaq xüsusi müəllif mövqeyinə və fərdi bəstəkar dəst-xətinə malik olan sənətkardır. Yeni texnologiyalar ixtira etmədən və manifestsayağı bəyanatlar vermədən o, komponentlərin üzvi sintezi əsasında özəl kompozisiya sistemini yaratmışdır. Bəstəkarın fərdi üslub fenomeni müxtəlif dillərin və incəsənətin işarə sistemlərinin kəsişməsində, müxtəlif kompozisiya texnikalarının birləşmə azadlığında, formaların fərdiləşdirilməsində və mənaların ikili münasibətində, musiqi dilinin zərif və oynaq dəyişkənliyində, əsərlərinin konseptual çoxmənəlilikində və mədəni-tarixi kontekstlərinin çoxluğunda yaranır. Bəstəkarın səs dünyasının konsepsiyasını bədii təfəkkürünün – metaforizm, dəqiqlik, paradoksallıq – kimi xüsusiyyətləri, bədii prinsip və kompozisiya məcmusu təyin edir. F.Qarayevin musiqi poetikasında, müəllif təfəkkürünün bu xüsusiyyətləri yaradıcılıq prosesinin bütün mərhələlərini – ideyadan onun səs və səhnə təcəssümünə qədər – müəyyən edir.

Fərəc Qara oğlu Qarayev (1943-cü il, Bakı) – 1966-cı ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını fərqlənmə diplomu ilə bitirmiş, 1971-ci ildə atası Qara Əbülfəs oğlu Qarayevin kompozisiya sinfində aspiranturanı bitirmişdir.

1994-1996-cı illərdə Moskvada Müasir Musiqi Assosiasiyasının (ACM) vitse-prezidenti olub. 1995-ci ildən Bakıda özünün yaratdığı “Yeni Musiqi” Cəmiyyətinin prezidentidir. 1980-1994-cü illərdə “BaKaRa-ensemble” kollektivinin bədii rəhbəri qisminə (Bakıda) fəaliyyət göstərüb. 1991-1992-ci illərdə A.Krupp Mədəniyyət Fondunun təqaüdçüsü olub. (Essen, Almaniya). 1966-cı ildən 2003-cü ilə qədər Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (1991-ci ildən – Bakı Musiqi Akademiyası) kompozisiya, alətləşdirmə və polifoniyadan dərslər demişdir, 1994-cü ildən oranın professorudur. 1999-cu ildən indiyədək P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının musiqi nəzəriyyəsi kafedrasının professorudur. 2003-2005-ci illərdə Kazan Konservatoriyasının bəstəkarlıq kafedrasında professor kimi çalışıb.

Ruhuna görə F.Qarayev ardıcıl antiənənəvi baxışlara malik olub, daim immanent şəkildə strukturlaşdırılmış fərqli gerçəklik yaratmağa can atan bir sənətkardır. Onun məktəbi müasir kompozisiya üsullarının geniş istifadəsinə əsaslanır - dodekafoniya və on iki tonlu sistemin, puantilizmin, aleatorikanın, sonorika və sonoristikanın, mikroxromatikanın, mikropolifoniyanın, kollajın, dəqiq və elektron musiqi elementlərinin müxtəlif formaların və s. Avancard təfəkkürünün bir xüsusiyyəti kimi, bəstəkarın ayrı-ayrı musiqi parametrlərinə xüsusi diqqət yetirməsi – canlı olaraq qəbul edilən özü-özünü təmin edən substansiya olaraq, səsə titrək münasibət, onun gözəlliyinə heyran olmaq, onun dərinliyinin, sıxlığının, teksturasının, zamanla qarşılıqlı əlaqə formalarının tədqiqi, sakit səslər səviyyəsində vurğunun dinamik dəyişkənliyinin incələnməsi, tembr sahəsində yeniliklər və s. Post-tarixi sənət məkanında təbii olan qlobal sintez ideyası, F.Qarayev tərəfindən mədəniyyətin janr, kompozisiya və intonasiya işarələrinin müəllif üslubuna münasib adaptasiyası mövqeyindən həll edilir ki, bunlar da yeni metatarixi kontekstdə əlavə yeni gizli məna çalarları alır. Bəstəkarın yaradıcılıq metodu təsviri anti-

mimetik, ifadəli, abstrakt-konseptual məvhuma çevirir, aşkar mənasından onun potensial imkanlarına yönəldir, düz xətlilik prinsipini dramaturgiya, obraz və məna qatları ilə əvəz edir.

Qarayev yaradıcılığının təfəkkür və dünyagörüşü paradoksallığı, özünü qeyri-standart janr həllində, əsərlərinin adlarının maraq oyadan provokasiya tərzində, onların zərif və mürəkkəb təşkil edilmiş çoxtəbəqəli məzmun strukturunda – xəyali, qeyri-maddi kainat, zamanın aktual dönmə-qayıdış qanunları, məna perspektivlərinin gözlənilməz dəyişkənliyi – personajların absurd davranışları gündəlik məntiqi əvəz edir, dramaturgiyanı isə obrazların ixtilafı deyil, qəribə metamorfozası idarə edir. Qarayev əsərlərinin yekununda demək olar ki, həmişə sual və nöqtələr durur, əsərlərinin səsli konstruksiyaları, işarə (simvol) strukturları potensial olaraq hər bir interpretasiyaya və təfsirə açıqdır.

Hətta musiqi bir vizual sıra ilə müşayiət edilsə belə, bəstəkar mistifikasiyaya müraciət edərək ardıcıl olaraq görünəni müxtəlif üsullarla gözdən salaraq – birmənalı traktovkanın konkretliyindən uzaqlaşdıran hər-hansı mətni sitat gətirir, *reductionadabsurdum* janrında müəllif şərhində görünənlə təsvir edilənin aşkar uyğunsuzluğunu təsbit edir.

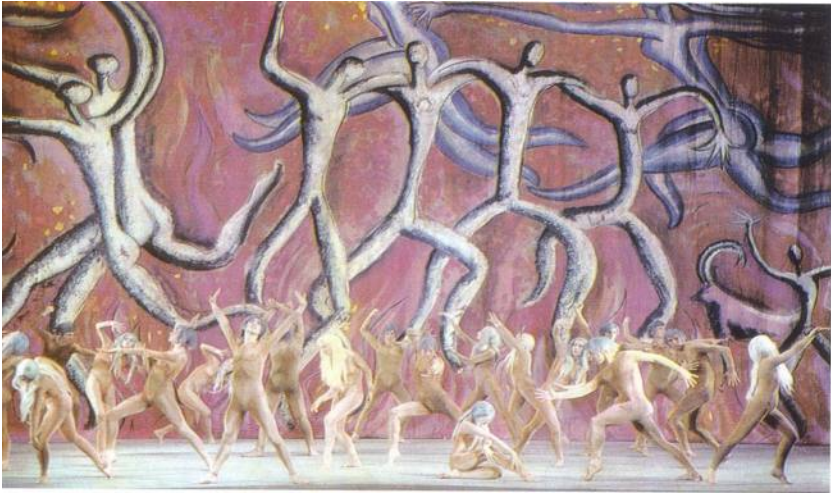
Qarayevin bədii refleksiyaının predmeti (mövzusu) ətraf mühitin reallığı və kataklizmləri deyil, hər-hansı varlığın sonluğunun olması və dünyada əzəldən qlobal insan tənhalığının dərinə söykənən insan varlığının zəifliyi və qərərsizliyi. Bəstəkarın paradoksal daxili həqiqət hissənə malik olan yaradıcılığına gəldikdə isə onu bir başa hər hansı bir istiqamətə və ya üsluba aid etməkdən imtina olunmalıdır. F.Qarayevin kompozisiyasının poetikasında müxtəlif estetik meyillər çox təbii şəkildə mövcuddur və musiqisində isə bir-birini inkar edən xasiyyətnamələrin mövcudluğu – uyğun olmayanları bir araya gətirmək kimi unikal bir qabiliyyəti bəstəkarı hər hansı bir anlamlı xoşagəlməz etikətdən xilas edir.¹

¹ R.Fərhadovun düzgün qeyd etdiyi kimi, F.Qarayevin yaradıcılığı “o qədər çoxcəhətli və çoxmənalı olub, o qədər zəngin assosiasiya və paralellər yaradır ki, hətta bəzən insana elə gəlir ki, söhbət bir yox, eyni zamanda bir

Artıq ilk əsərlərində F.Qarayev qarşısında bu və ya digər kompozisiya texnikasının mənimsənilməsi lokal vəzifələrini qoyur. Nəticədə şəxsi musiqi dili sistemində müxtəlif texnikaların ayrı-ayrı elementlərindən istifadə sadəcə metodun işlənilməsi təcrübəsinə deyil, yalnız bədii məqsədlərə xidmət edəcək.

Yaradıcılığı. “Concerto grosso”

1960-cı illərin ən mühüm kompozisiyaları ciddi dodekafoniya nümunələridir: “Kamera orkestri, zərb və orqan üçün musiqi”-dən ibarət diplom işi (1966), iki fortepiano sonatası (1965, 1967), “Qobustan kölgələri” baleti (1969), həmçinin kamera orkestri üçün A.Vebernin xatirəsinə həsr olunmuş **Concerto grosso** əsəri (1967)¹.



“Qobustan kölgələri” baletindən səhnə

neçə müəllifdən gedir.” – Фархадов Р. Линии пересечения // Музыкальная академия. – 2004, №1, с. 21

¹ Əsərin premyerası Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının yubiley plenumu çərçivəsində 05.10.1967-ci il tarixində baş tutmuşdur. İfaçı – Azərbaycan Televiziyası və Radiosu Kamera orkestri, dirijor – Nazim Rzayev. Partiturası Bakıda Azərbaycan Dövlət nəşriyyatında (1973) nəşr edilmişdir

Concerto grosso əsərinin modelləşdirilməsi Yeni Vyana məktəbinin ustadı A.Vebernin ən mükəmməl yaratmalarından biri, simfoniya op.21 əsərinin nümunəsi əsasında olmuşdur. Model və onun əsasında yaradılan kompozisiyanın yaxınlığı artıq səs sırasının ən çox eşidilən səviyyəsində – musiqi formasının akustik və struktur parametrlərində özünü göstərir. Hər iki əsəri kiçik instrumental ansambl ifa edir,¹hər ikisi ikihissəlidir, belə ki, ikinci hissələr adlarına uyğun olaraq variasiyadır². Veberndə olduğu kimi, opusun adı janrın ənənəsindən çox sözün etimologiyası ilə bağlı idi. Qarayev əsərin adında konsert ifaçılığının əsas ideyasını ifadə edir: *concerto grosso* hərfi mənada anlaşılır – müəyyən instrumental tərkib üçün böyük konsert. Kompozisiyaları zərif-ekspressiv ifadəliliyin hissiyyat və həssaslıq xaricində spesifik tipi, eşidilməyən musiqi pauzaları ilə aşılannmış puantistik üslubda qrafik səsyazısı da yaxınlaşdırır. Lakin bu xarici faktorlar müəyyənedici deyillər, çünki Vebern və Qarayevin opuslarının kompozisiya oxşarlığı əsərlərinin quruluş əsasının dərinliklərində gizlənmiş daha incə prinsip və qanunauyğunluqlarındadır – onlar gizli texnologiyanın axtarışına yönəlmiş müfəssəl təhlil əsnasında müəyyənləşdirilir. Vebernin op.21-in arxitektikasının əsasında olduğu kimi, Concerto grosso-nun da makro və mikrokompozisiyalarının əsasında harmoniyanın estetik aspekti durur, kiçik hissələrin konstruktiv və dramaturji perspektivi bütöv hissə miqyasında açılır və əksinə – iri forma bir sıra spesifik mikrostruktur prinsiplərin çoxsaylı təkrarı kimi yaranır. Hər iki əsərin konsepsiyası musiqinin quruluş təfəkkürünün əsas kateqoriyaları olan güzgüvari simmetriya və seriyanın səs yüksəkliyi parametrlərindədir. Hər iki əsərin giriş hissələri üçhissəli reprizalı quruluşlu olub, özlərində bir mövzulu qədim sonata ikihissəliliyinin dəqiq sərhədlərini ehtiva edirlər. İkincinin xüsusiyyətləri özünü iki hissəyə bölünməkdə, hər bölmənin təkrar edilməsində, orta hissədə kiçik işlənmənin olmasında göstərir. İkiqat kanon texnikası kompozisiyanın müxtəlif səviyyələrinə təsir edərək, seriya düzülüşünü strukturlaşdırır.

¹ Veberndə: cl., bs., 2cr., vn. I-II, vl., vc.

Qarayevdə: fl., 2 ob., fg., 2 cr., pn., vn. I-II, vl., vc.

² Concerto grosso əsərinin hissələrinin adları – Sonata və Variasiyalar

İkinci hissənin planlaşdırılmasında Vebernin nisbətlərin strukturlaşdırılması ideyası özünün fərdi həllini tapmışdır. Qarayevdə üçüncü və dördüncü variasiyalar arasında olan “tonal” ox, 80 xanəli konstruksiyanı iki bərabər hissəyə bölür: 40 xanə + 40 xanə. Daxili mütənasiblik nöqtəyi-nəzərindən ikinci hissə, 10 xanəli bərabərmiqyaslı səkkiz konstruksiyanın ardıcılığından ibarət olub, özünəməxsus silsilə formasını təşkil edir: Mövzu – altı Variasiya – Koda. “Ox” prinsipi və güzgüvari əks etdirmə qanunlarına əsasən hər bir hissənin səs yüksəkliyi, melodiyası, ritm və dinamikası təşkil edilir ki, nəticədə ikinci yarımhissə həmişə birincinin dəqiq xərçəngvari təkrarıdır. Bundan əlavə, makroplanın təhlili - Variasiyanın bütöv strukturunda simmetriyanın müxtəlif formaları “tonal” və ya yüksək hündürlük mövqeyindən ortaya çıxarılır (Sxem 3). Concerto grosso əsərində yeni musiqinin musiqi “arxetip” nümunələrindən biri kimi Anton Vebernin simfoniya op.21 əsərinə müraciət edərək, Fərəc Qarayev onun kompozisiya və struktur prinsiplərinin varisi olmaqla bərabər, onları musiqi dilinin və material ilə iş üsullarının fərdiləşdirilməsi yolu ilə daxildən yeniləşdirir. Burada modelin bənzədilməsi əzəldən sadəcə surət çıxarmanı nəzərdə tutmur, intellektual yaratma, məntiq sahəsində varisliyə əsaslanan ilkin ideyaların yaradıcı surətdə yenidəndərkinə nəzərdə tutur.

Yaradıcılıq yolunu avanqard bəstəkar olaraq başlayan Fərəc Qarayev, mahiyyətcə olduğu kimi qalmışdı, əgər avanqard sözü-nü dar mənada izah etməsək yəni yeganə dəfə seçilmiş estetik paradıqmanı təqib etmək yox, onu daxili narahatlığı ifadə edən təfəkkür tərzini kimi, hər-hansı eksperimentə açıq olması kimi, incəsənətin ciddilik, elitar, qeyri-aktual kodeksinə bağlılıq kimi izah etmək olar. Bütün bu cəhətlər bəstəkarın yüksək peşəkarlığına və bəstəkarlıq sənətinə fəda olmasına dəlalət edir.

Fortepiano və kamera orkestri üçün Konsert

1970-ci illərdə avanqardın mədəniyyət tarixində toplanmış yeniliklər təcrübəsinə uyğunlaşma dövrü başlayır. Bu “sərhəd vəziyyəti”ndə bəstəkar yenidən özünün şəxsi yolunu seçir, polis-

tilistika və “yeni sadəlik” deklarativ postavanqard məvhumlarına rəğmən özünün üslub və dil sintezini üstün tutur. Bu onillik, Fərəc Qarayevin yaradıcılıq üslubunun mahiyyətini və bədii mövqeyinin əsasını formalaşdıran bir dövr idi. Daxili azadlıq və professional bacarıq kimi şəxsi xüsusiyyətləri ən çətin dövrlərdə belə, bəstəkarın yaradıcılıqla təkbaşına qalmasına, maddi müstəqilliyin bütün faydalarına mənəvi müstəqilliyini üstün tutmasına, fikir və bədii seçim hüququ qazanmasına kömək etdi. F.Qarayevin irsində heç bir siyasi qərəzli musiqi, sosialist realizmi sənətinin janr və formalarında əsərlər yoxdur. O, folklor aranjimanları yaratmaq kimi asan yolla getməmişdir. Fərəc Qarayevin bəstəkarlıq təkamülünün Parabolası XX əsrin avanqard bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışlarının xronologiyası ilə xarici bənzərliyinə baxmayaraq, özünün spesifikasına malikdir. Çünki, bəstəkar Fərəc Qarayevdən əvvəl - ata, müəllim, qüdrətli yaradıcı şəxsiyyət, Azərbaycan akademik musiqisinin Avropanın ümummədəni məkanına inteqrasiyasını həyata keçirib, gələcək inkişafının yollarını müəyyənləşdirmiş görkəmli ustad – Qara Qarayev olmuşdur.

İki yaradıcı sistem arasındakı minimum vaxt boşluğunun olmaması gənc bəstəkarı özünüifadənin radikal formalarını axtarmağa sövq edir, buna görə də yolun başlanğıcında bütün sonrakı yaradıcı tərcümeyi-halının əsası müəyyənləşir. 1971-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasını bitirən Fərəc Qarayev müxtəlif janrlarda musiqinin yaradılmasında və müasir bəstəkarlıq texnikasının mənimsənilməsində kifayət qədər təcrübəyə malik idi. Seriya, puantilizm və dodekafoniyadan sonra neostilistik mərhələ başlayır - piano üçün Uşaq Polifonik Süitası (1968), D.Skarlattinin sonatalarını interpretasiya edərək yazdığı “Kaleydoskop” (1971), fortepiano və kamera orkestri üçün Konsert (1974)¹. Konsertin xarici quruluşu ilk baxışda ənə-

¹ Konsert Azərbaycan Konservatoriyasının professoru, neçə nəsil pianoçu yetişdirmiş M.R. Brennerə həsr edilmişdir. Onun sonuncu yetirməsi Cahangir Qarayev Konsertin ilk solo ifaçısı olmuşdur. Konsertin premyerası 1973-cü ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Böyük zalında Nazim Rzayevin rəhbərliyi ilə Azərbaycan radio və televiziyaının Kamera orkestrinin ifasında səslənmişdir. Konsertin studiya səsyazısı 1976-cı ildə Ümumittifaq radioda

nəvidir – üç hissədən ibarətdir ki, onların temp göstəriciləri klassik quruluşa uyğundur: *Allegro moderato* – *Sostenuto* – *Adagio sostenuto* – *Allegro*. İlk görünüşdə, formal konstruktiv qanunayğunluqlar da radikalizmin göstəricisi deyil: birinci hissə işlənmə bölməsində epizod olan, sonata formasında yazılıb, ikinci – mövzularının ekspozisiyaları ayrı olan və reprizada ikiqat hərəkətli kontrapunktlu ikili fuqadır, final – işlənmə əvəzinə epizodu olan sonata formasıdır. Ancaq forma-sxəmlərin səs məzmunu qeyri-ənənəvidir və konsertin ilk anlarında açıq şəkildə ifadə edilmiş yenilik tarixi janr nümunələri ilə olan xarici uyğunluğu unutmamağa məcbur edir. Yaradıcılıq zirvəsində yazılmış “saf” instrumentalizm janrında olan bu ilk böyük işdə, daha sonra Qarayev-bəstəkar fərdiliyinin bir atributu olacaq bir çox xüsusiyyətlər özünü biruzə verib: orkestrin traktovkası, tematizmin quruluş və inkişaf prinsipləri, sitat və allüziya ilə iş metodu, aqogika, dinamika sahələrində transformasiya üsulları və xüsusən kommunikasiya kompozisiyasının daxili əlaqələrinin çoxsəviyyəli sistemi. Konsertin stilistikası bir neçə üslub kompleksindən hörülüb: neobarokko, caz, romantik və populyar musiqi üslubu, etiraza səbəb olmasa belə şübhəsiz ki, belə bir yaxınlıq kiçik bir təəccüb doğurardı. Buna baxmayaraq, partiturada “anomaliya” hiss olunmur, konsertin musiqisini dinləyən zaman sonsuz “sürprizlər” və “tələlər” belə nəticədə işin ümumi konsepsiyasına, vahid dramaturji xəttə üzvi surətdə tabe olmuş olur. Belə ki, “a” tonlu mərkəzi olan xromatik tonal sistem kontekstində qurulan kiçik giriş kadensiya dönməsindən ibarətdir: polifunksional və polilad şaquli xətləri eyni zamanda lya major və eyniadlı minorun əlamətlərini birləşdirir – bu əlamət bu hissənin əsas mövzularının harmonik kompleksini xarakterizə edir və İ.Stravinski-nin fortepiano və nəfəs alətləri üçün Konsertinin giriş mövzusu – *Allegro* xatırladır.

həyata keçirilib. İfaçılar – Valeri Kastelski (forteplano) və Ümumittifaq radio və Mərkəzi televiziyanın BSO, dirijor Aleksandr Korneyev. Konsertin klaviri 1983-cü ildə “Sovetski kompozitor” nəşriyyatında nəşr edilib

4.

3

Picc. *ppp sempre*

Cl. bs. *ppp sempre*

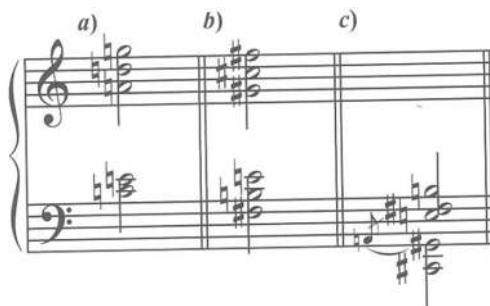
Pn. I *legatissimo nuance col Picc. e Cl. bs.*

Pn. II *legatissimo nuance col Picc. e Cl. bs.*

8

8

Kiçik bağlayıcı mövzu dəyişkən vurğulu, bərabər uzunluqlu tokkata səpkisində yazılmış fortepianoda keçən əsas mövzuya gətirir ki, bu da genetik cəhətdən barokko prototipinə aparən intonasiya və ibarələrdən hörülmüş “sonsuz”, açıq sərhədli melodiya dan ibarət olub, Konsertin üslub kompleksinin əsas tərkib hissələrindən birini təşkil edir. Tipik olan (Baxın invensiyaları ruhunda olan kontrast mövzular, melodiyanın gizli ikisəsliliyi, xarakterli ritmik fiqurlar, solistin dəqiq pedalsız tuşesi (*secco, sempre non legato*), ikinci gedişdə simlilərin *pizzicato*-su, *detache-si*) neo-yanaşmaya xas olan atipiklə (poliritmiya, metrik dəyişkənlik, qeyri-müntəzəm vurğular, zəif vurğuların qeyd edilməsi, birləşmiş ladın hər iki tersiyasının iştirakının sabitliyi) qovuşur. Ostinat fiqurların “qaçışı” ilə xanə bölgülərinin uyğun gəlməməsində özünü göstərən ritmlə metrin təzadı, motiv texnikasının enerjisinə təkən verir.



“6” rəqəmində hissənin işlənmə bölməsi başlayır ki, o da sonata formasının məntiqi oyununun prinsiplərinə əsaslanan (müxtəlif gözlənilməz fəndlər nəzərdə tutulur – dayanma, hərəkət moduslarının dəyişməsi, faktura və temp dəyişməsi) “rəsmi” işlənmə hissəsini hazırlayır. Məhz burada başqa üslub modeli meydana olur: tarixi təkamülün məntiqini rədd edərək, barokko üslubuna romantik fortepiano miniatürü ruhunda tərtib edilmiş epizod daxil olur. 15 rəqəmində isə hər-hansı hazırlıqsız trombonun yüksələn *glissando*-su ilə tam fərqli üslublu “personaj” daxil olur. Bu, Qarayevin özünün yeni qiyafədə təqdim edilmiş caz mövzusu olan *Burletta* epizodudur. Bu fraqment əvvəlkindən pauza-“vergül”lə ayrılır, temp (*piu mosso, gioviale*), faktura-harmonik (kontrast tipli polifoniya əvəzinə funksional akkordika) və ritmik (dördə gedən xanələrdə hissəciklərin dəqiq dəyişməsi) cəhətdən seçilir. *Burletta* epizodu ilə Konsertə ilk dəfə olaraq caz üslubu daxil olur – əsərin üslub kompleksinin əsas tərkib hissələrindən ikincisi olaraq (bu mövzu finalda inkişaf etdiriləcək).

İkinci hissə *attacca* giriş bölməsi ilə açılır ki, burada yenə də birinci hissənin dəyişilmiş materialı iştirak edir – burada bu mövzu ağac nəfəs alətlərinin yekcins tembrə malik “xoru” boyalı arxaik “xoral”ın ilk sətridir. Zaman distansiyası, qədimlik hissi modal çarlarda və kvarta-sekunda şaquli xəttinin sərt səslənməsində duyulur. Əsas hissədə *Adagio sostenuto* fortepiano və kvintet – fleyta, qoboy, 2 violin və altın ifasında gedir. Musiqi ifadəsinin obraz quruluşu və xarakteri Baxın instrumental ariyalarına yaxındır – trio-sonataların *Adagio*-su, “Brandenburg konsertləri”nin yavaş hissələri. Melodik xətlərin kontrapunktik hörülməsi – bu bir söhbətdir ki, bu söhbətdə hər bir səs mühüm

olub, digərləri ilə bərabər hüquqa malikdir. Tembr quruluşunda bas səsi – *continuo* (fortepiano) və funksional olaraq üçsəslü fuyanin mövzusunu səsləndirən trio (violin, qoboy, fleyta) qeyd edilir. Səciyyəvi ritorik fiqurlar (addım, kədər motivləri), trellər, mordentlər mövzunun barokko mənşəyinə dəlalət edir.

7.

The image shows a page of a musical score, numbered 7. It is a complex arrangement of multiple staves, likely representing different instruments in an ensemble. The staves are grouped into systems. The instruments listed on the left side of the score include Flute 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Continuo. The music is written in a historical style, featuring various rhythmic values, ornaments, and articulations. Dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *p* (piano) are visible throughout the score. The notation includes slurs, mordents, and trills, which are characteristic of Baroque music. The score is densely packed with musical notation, including notes, rests, and bar lines.

Konsertin Finalı ənənəvi caz janrının üslubuna daha radikal olub, müəllif musiqisi qişafətində təqdim edilib. Məhz burada ön plana parlaq şəxsi üslub çıxır. Finalın çoxmövzulu musiqisi üçüncü hissəyə olan girişin tematik mövzusunun doğru ki, onun da ilk xanələri əsərin əsas leytkompleksinin daha bir caz improvizəsini təşkil edir.

Tamamlayıcı partiyadan əvvəl əsas mövzuya kontrapunkt olaraq royaldə ilk dəfə olaraq bu hissənin əsas tematik reminis-tensiyalarından biri səsləndirilir: şaquli xətti 60-cı illərin Amerika rok-qrupu olan “Çikaqo” qrupunun kompozisiyalarından birinin allüziyası olan böyük minor nonakordunun vurğulu ritmo-formulası yarır. Bundan dərhal sonra stilistik cəhətdən “Çikaqo” və Bax arasında qalan tamamlayıcı mövzu səslənir. Finalın kul-minasiyasında simlilər və trubanın ifasında daha bir mövzu peyda olur ki, bu da Emerson, Lake and Palmer triosunun “Tarkus” kompozisiyasından sitatdır. Əsər parlaq və orijinaldır. Konsert ideya zənginliyi və bu ideyaların ifadəsinin təkrarsızlığı ilə hey-rətləndirir. Zəriflik və fantaziya, dərinlik və lirizm – bütün bunlar əsərdə öz ifadəsini tapır.

Fortepiano sonatası

70-ci illərin ortalarında ondan çox müxtəlif janrlı kompozisiyalar yaradan F.Qarayevin əsərləri içində iki ifaçı üçün fortepiano Sonatası (1976) xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Özündə müəllif üslubunun meyarlarını daha aydın əks etdirən bu əsər, bəstəkarın yaradıcılığında yeni dövr başlanğıcından xəbər verir. Dörd hissəli sonata bəstəkarın yaradıcılığında qarışıq texnikanın istifadəsinin ilk nümunəsidir. Əvvəllər istifadə etdiyi dodekafoniya və sonorika ilə bəhəm burada ilk dəfə olaraq sistemli şəkildə musiqi materialının təşkilinin aleatorika metodundan istifadə edilir. Bəstəkar yaradıcılıq zamanı musiqi sitatı və anaqramma, konkret səsyazısı və stereofoniya effektləri, instrumental teatr elementləri (pianoçuların səhnədə yerdəyişmələri), hazırlanmış royal və uşaq ağlaması yazılmış maqnitofon lenti kimi müxtəlif müasir

musiqi yazı texnikası arsenalından istifadə edir.¹ Musiqi mətninin həllinin variant çoxluğu (aleatorikanın xüsusiyyəti olaraq) sonsuzluğa açıq olan Sonata formasının fundamental əsasını təşkil edir. Onun daxili mobilliyi kompozisiyaya hər yeni ifa zamanı yenidən yaranmaq imkanı verir. Əsərin inkişafının variasiya tipi də seriya texnikasının qanunauyğunluqlarından irəli gəlir. Variant təkrarlılıq, çoxsaylı şəkildəyişmələr, invariantın metamorfazaları bəstəkarın yaradıcılıq sisteminə xas olan təkrar və fərqlər, eyniyyət və oxşarlıq ideyalarını gerçəkləşdirir. Qarayevin “dairəvi musiqisi” gözəgörünməz oxu ətrafında fırlanaraq açıqlığa doğru – silsiləvi zaman ideyasına doğru təkamül edir.

Əsərin kodaında bəstəkar özünəməxsus ikili metaforaya müraciət edir: vibrafonda M.İ. Qlinkanın “Ya pomnyu cudnoye mqnoveniye” (“Mən o gözəl anı xatırlayıram”) romansından bir hissəsinin parafrazi O. Felzerin fortepiano sonatasından 12 tonlu harmonizəsində verilir. Zamanında böyük müvəffəqiyyət qazanan Sonatanın musiqisi bu gün də səslənən aurasıyla cəzb edir, emosiya və texnologiyanın mükəmməl tarazlığı ilə heyrtləndirir.

1970-ci illər həm də XX əsr şairlərinin sözlərinə soprano və kamera orkestri üçün “Journey to love” (1978) monodramı, S. Anuyun pyesi əsasında “Üçüncü günün səhəri” (“Orfey və Evridika”, 1974) tamamlanmamış operası, dördhissəli “Orfey” simfoniyası, Qara Qarayevlə həmmüəlliflikdə alman rejissoru K. Volfun “Qoyya” filminə yazılmış musiqi və onun əsasında yaradılmış “La Quinta del Sorda” (“Qoyya”) (1980) proqramlı simfoniyası ərsəyə gəlir. Bu onilliyi tamamlayan iki orkestr üçün “Tristessa II” simfoniyası bəstəkarın yaradıcı tərcümeyihalında yeni səhifə açır.

¹ Əsərin tam instrumental tərkibi: 2 fortepiano, hazırlanmış fortepiano (yaxud maqnitofon yazısı), zənglər, vibrafon, maqnit yazısı. Sonatanın ilk ifası Ü. Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Böyük zalında 1977-ci il 7 martda olmuşdur. İfaçılar: Cahangir Qarayev və Akif Abdullayev. Əsərin audiyozı da mövcuddur: F. Qarayev. İki ifaçı üçün Sonata. Melodiya CİO 15175-76005. M.; Kompakt diskdə: Fərəc Qarayev. Nostalgiya. – Melodiya: MEL CD1001023 [m.,] 2006



Qara Qarayev oğlu Fərəc Qarayevlə iş zamanı

Sözsüz Fərəc Qarayev – post sözünün müxtəlif çalarlarında – post-müasir, post-sovet – işləyən, post-tarixi dünyada yaradan sənətkardır. Metatarixi mədəni məkanın daxilində, müxtəlif dövr və üslubların nəhayətsiz dialoqu ilə işlənmiş mətnin daxilində yaşayan sənətkardır.

Fərəc Qarayevin fikrincə, “postmodernizm” anlayışı və termini yüksək peşəkarlıq və bədii intellekt, qüsursuz zövq və inandırıcı fikir, ideya ciddi sərhədləri ilə çərçivələnmiş hədsiz sərbəstlikdir.

Fərəc Qarayevin müəllif fikri bütün dövrlərin musiqi üslubları ilə (Domeniko Skarlattidən – Arnold Şönberq və Core Krama qədər) dialoqa açıqdır – XIX-XX əsrlərin poeziyası (Stefan Mallarme, Nazim Hikmət, Rene Şar, Jak Prever, Robert Qreyvz, Sezaro Valyexo, Federiko Qarsia Lorca və b.), intellektual dram və absurd teatri (Jan Anuy, Semüel Bekket), təsviri sənət (Fransisko Qoyya, Rene Maqritt), müəllif kinematoqrafı (Andrey Tarkovski, Vim Venders). Bəstəkar mədəniyyətin plastika və jest,

musiqi və söz simvolikasında həkk edilmiş universal təcrübəsinə üz tutur, bu zaman yabançı söz təbii və konfliktsiz şəkildə onun öz musiqi nitqinə yeridilmiş olur.

Mən Motsart ilə Praqanın Karl körpüsündə vidalaşdım

Fərəc Qarayevin zəngin musiqisinin maraqlı nümunəsi kimi böyük simfonik orkestr üçün “Mən Motsart ilə Praqanın Karl körpüsündə vidalaşdım” (1982) serenadasını göstərmək olar. Həmin serenadanın kamera variantı da var – kiçik orkestr üçün Serenada “1791” (1983)¹. Bu əsərin yaranması haqqında bəstəkar müsahibələrinin birində belə demişdir: “Əsər Praqa radio və teleşirkəti simfonik orkestrinin sifariş ilə yazılıb. Daha doğrusu, əvvəlcədən mən onlarla şifahi müqavilə bağlamışdım ki, sifariş olacaq. Çəxlər dəqiqliyi ilə hər şeyi hazırlayıb mənə yanvarda məktubu göndərdilər. Lakin bizim poçtumuz həmişəki kimi işləyirdi. Müəllif Hüquqları üzrə Ümumittifaq Agentliyi həmin məktubu may ayında aldı. Mənə isə iyun ayında zəng vuruldu, narahat etmək istəmirdilər – 1982-ci il idi. Məhz o ilin may ayında atam dünyasını dəyişmişdi. Mənim halımı təsəvvür edin. Halım çox pis, başımda isə hec bir yaradıcı fikir yox idi və gözənilmirdi. Amma nəsə etmək lazım idi – həyatımda bu birinci belə sanballı sifariş idi, sentyabrda partitura artıq Praqada olmalı idi. Püpitərimin üstündə Motsartın rekviyimi idi. O zaman mən ancaq bu əsəri çala bilirdim. Elə bil ki, hər şey bir-birini tamamlayırdı: Praqadan – Motsart üçün xoşbəxt şəhərdən – sifariş, atamın ölümü, “Rekviyem”... Belə fikir-allüziyalardan əsərin adı yarandı. Bundan sonra isə əsərin ümumi forması və ideyası müəyyənləşdi. Onları notlarla ifadə etmək daha asan gəldi.”

Serenadanın adı M.Feldmanın “İ met Heine on the Rue Fürstenberq” dram əsərinin adının əks-sitatıdır. Dördhissəli silsilənin

¹ Hər iki əsərin premyerası dirijor Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə baş tutdu. Əsərin kamera variantı (Prelüdiya və Postlüdiya) Rauf Abdullayeva həsr edilib. “1791” əsərinin premyerası 19.03.1984-cü ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Böyük Zalında konservatoriyanın Opera studiyasının Kamera orkestrinin ifasında oldu

strukturu böyük, klassik, simfonik formasını saxlayır. XX əsrin xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq, Qarayevin versiyasına görə bunlar Prelüdiya, Fuqa, Xoral və Postlüdiyadır. Abstraksiyaya bağlılığını göstərən bəstəkar Debüssinin fortepiano prelüdlərində olduğu kimi, hər bir hissənin adını axırda mötərizənin içində, əsərin bilavasitə növbəti hissəyə attacca keçidindən əvvəl verir.

Bu əsərdə məhz Xoral – faciəvi kulminasiya və simfonik konsepsiyasının mərkəzidir. Serenadanın musiqi inkişafının mərkəzə yönəlmiş xətləri burada bir araya gəlirlər. Bəstəkar tərəfindən iqtibas edilmiş xarici materialların işlənilməsi maraqlı və qeyri-adidir. Qeyri adidir ona görə ki, sitat kimi “Lacrimosa”-nın melodiyası yox, faktura-harmonik müşayiətedici materialı götürülüb. Həmin material Motsartın əsərində birinci/ikinci violinlər və altlarda ifadə olunur, Qarayevdə isə - iki birinci violinlərdə (8-ci pult) və iki altda (6-cı pult) keçirilir. Bundan başqa, ümumi harmonik strukturunun saxlanılmasına baxmayaraq sitat başqa – do-diez minor tonallığında səslənir. Motsartda həmin mövzu isə re minor tonallığındadır. Stereofonik səs məkanında mövzunun parçalanma, səpələnmə effekti əsas mövzunun motivlərinin polifonik təbəqələrlə səslənməsi hesabına yaranır. Prelüdiyanın mərkəzi hissəsi ancaq simli qrupun ifasında səslənir ki, o da divizi ilə 60 sərbəst partiyalara bölünmüşdür.

İkinci hissədə digər hərəkət modusu yer alır, zaman statik qalmır, əksinə sürətlə gedən, dayanmayan dinamik proses kimi ifadə olunur ki, həmin proses mövzularının ekspozisiyaları birgə olan ikili fuqada reallaşdırılır. Mövzuların faktura-harmonik siması bir-birini tamamlayan, eyni zamanda təzad təşkil edən ideyanı təcəssüm etdirir. Surdinalı simlilərin ifasında gedən, sonor fiqurasialı “krujeva”ya bənzər birinci mövzu “nəhayətsiz” olub daim yenilənir. Nəfəs alətlərində keçən ikinci mövzu digər intonasiya tipində olub, daha iri ölçülərlə verilir.

Fuqanın mürəkkəb strukturu kontrapunktun daha bir təbəqəsini nəzərdə tutur, belə ki, bütün aleatorik hissələr sonor polifonik texnikada yazılıb.

Fuqanın inkişafının axırcı mərhələsi tədricən formanın “tormozlanmasına”, dinamik modelin dağılmasına gətirir: ritmik

vahidlərin, daha sonra ritmik qrupların böyüdülməsi, tədricən bütün strukturun ümumi ritmini yavaşdır: 8/32-dən iki yarımnota və nəhayət bütöv nota.

Serenadanın üçüncü hissəsi “İki ifaçı üçün Sonatanın” ikinci hissəsinin fraqmentinin orkestr versiyasıdır. Miqyas nisbətləri və tonallığı, akkordların səsyüksəkliyi, dinamikanın incə cizgiləri qorunub saxlanılıb.

Xoralın musiqisi hələ əvvəlki hissələrdə hazırlanmağa başlayıb. Onun birinci harmonik şaquli xətti Fuqanın bölmələrinin sərhədlərində səslənib, vibrafonun cingildəyən tembri və simli alətlərinin flajoletləri təmiz diatonika çaları yaradır. (t.31). Xoral on iki 5-6 səsli şaquli xətlərin zəncirindən ibarətdir (orijinal fortepiano versiyasına bax). Xoralın musiqisi öz sadəliyi və şəffaflığı ilə cəlb edir. “Ağ” və “diyez” diatonikasından toxunmuş modal struktur dəyişkən lad sərhədləri ilə səciyyələnir, tədricən sonuncu tutqun, qəmgin “do#” minor səslənməsinə gətirib çıxarır. Bəstəkarın dediyinə görə, başqa tonal çalarda eşidilməsi mümkün olmayan məhz bu akkorda görə *Lacrimosa* nın yüksək transpozisiyasını yerinə yetirmişdir, çünki məhz bu akkord “Serenadaya” “Rekviyemi” qaytarmışdır.

Bütünlüklə Xoral kodada (s.4, t.81), simvolik saat “zəngi” epizodundan sonra səslənir. Axırncı on ikinci akkord Postlüdiyanın başlancığı və nəticədə leytkompleksi olur.

Postlüdiyanın tembr kompleksi təbəqələndirilmiş və çoxsaylı sol notlarına ayrılmışdır. Hissənin son aleatorik bölməsində xoralın son akkordunun qəmgin harmonik fonunda, fleyta pikkolonun ifasında Motsartın səsaltı melodiyası ritmik kiçildilmiş və pauzasız keçirilir. Əsəri eyniadlı majorun üçsəsliyi tamamlayır. Onu səkkiz surdinalı kontrabas və çembalo ifa edir – dövrün daha bir rəmzi.

1993-cü ilə qədər tanınmış kollektivlərlə səmərəli əməkdaşlıq fəaliyyəti davam edir. Onların arasında SSRİ Böyük Teatrının solistlər ansambli, Moskvanın Müasir Musiqi Ansambli, Hollandiyanın “Nieuw Ensemble” və “Schönberg Ensemble”, Frankfurtun “Ensemble Moderne”.

Bu zaman kamera orkestri üçün “Tristessa I” (Vida) simfoniyası (1982), A.Berqin xatirəsinə simli kvartet üçün Süita “In memoriam...” (1984), “Terminus” violonçel üçün pyes (1987), Beş alət üçün kamera Konserti (1988). Fortepiano üçün Postludiya (1990).

O zaman bəstəkarın instrumental musiqi sahəsinə xüsusi marağı aşkar olunur – birinci yerdə qeyri-standart tərkibli ansamblar üçün kamera musiqisi əsərləri idi. Püxtələşmiş sənətkar yazısının incəliyi özünü tembr palitrasının çoxçalarlılığında gerçəkləşdirir.

Əsrin əvvəllərində əmələ gələn və Şönberqin Kamera simfoniyasında op.9 istifadə olunmuş, Vebern tərəfindən qanuniləşdirilmiş, tərkibində müxtəlif tembrli hər alətlərdən bir dənə təqdim olunmuş ansambl növü, F.Qarayev üçün birinci yerə çıxır. Məhz parlaq fərdi “obraz” təfsirli musiqi alətlərindən ibarət solistlər ansamblı üçün “... a crumb of music for George Crumb” (1985), “Klange einer traurigen Nacht” (1989), A.Tarkovskinin xatirəsinə “...alla Nostalgiya”, 8 instrumentalist üçün kamera konserti (1989), o cümlədən alətlər teatrı janrında S.Bekketin tragikomediyasının əsasında “Gözləməkdə” (1983), instrumental ansambl və maqnit lenti üçün “Der Stand der Dinge” (1991) və “İst es genug?” (1993) əsərləri yazılmışdır.

Der Stand der Dinge

“Der Stand der Dinge” (Özündə şey) partiturası Ensemble Modernin sifarişi ilə yaranıb və 1991-ci ildə “Schönheit eine Utopie?”¹ Beynəlxalq festivalında səslənib.

Əsər ustalıqla işlənmiş, çarpaz əlaqələr sistemi ilə birləşdirilmiş və *attaca* ifa olunan beş hissədən ibarətdir. Qarma-qarışıq mənə və səslər, tembrlər və strukturlar aləmində oyun məntiqi hakimlik edir. Hər şey təsadüf deyil və hec nəyi qabaqcadan xəbər vermək olmaz – bu, Qarayevin “Der Stand der Dinge” əsəri-

¹ Premyera 08.09.1991-ci ildə Motsart Saal-ın səhnəsində (Alte Oper, Frankfurt Maynada, Almaniya), dirijor İngo Metsmaxer (İngo Metzacher), rejissor – Frants Yozef Hoymanskemper (Fraz Yosef Heumannskämper)

nin estetik açarıdır. Burada absurd nəticə kimi yox, səbəb kimi çıxış edir. Ola bilər ki, müəllifin bütün musiqi alətlərinin teatr janrında yazılmış əsərlərindən bu performansın məğzində daha yaxındır. Elə təsəvvür yaranır ki, improvizasiya və təsadüf prosesin hər hansı determinist mahiyyətini inkar edir, ancaq bu provokasiya və yalandır, əsərin texnoloji məntiqi özül üzərində qurulmuş bütün konstruksiyanın xəyali çevrilmiş bir nümunəsidir.

Zahiri xaos dərində təşkil olunub və onun forma müxtəlifliyinin əsasında tembr, səs, ritm, motiv kimi sadə tərkib hissələrinin eynilik və sabitlik prinsipləri durur ki, onlar da şey özündələrin potensial mövcud olan bütün növlərinin cəminin atom əsasıdır. Fiqurların permanent hərəkətində belə dirijorun statusu da şübhə altındadır. Maestro dirijor çubuğunu qaldırıb hərəkət edəndə, musiqi susur, yaxud da dirijorun əl hərəkətlərinə uyğun olmayan nə isə səslənir. Əksinə o hərəkətsiz olduqda, musiqi sanki hər hansı buxovlardan azad olmuş kimi, özünün inkişaf qanunauyğunluqlarına tabe olaraq axır. Dirijorun funksiyası – digər tamaşa iştirakçılarının rolları kimi müvəqqəti maskadır. Bu oyunda dirijor gah aparıcı kimi, gah aparılan şəxs kimi özünü göstərir. Ta o vaxta qədər ki, mizanların birində dirijorun funksiyası hər-hansı məna tutumunu itirir: səhnədə eyni vaxtda, hərəsi öz tembr dəstəsinə rəhbərlik edərək dörd dirijor fəaliyyət göstərir. “Der Stand der Dinge” tamaşasında hər bir ifaçı özünü başqasının rolunda sınıya bilər.

Məhz buna görə də pianoçu və qoboy ifaçısı, dirijor kimi, öz alətlərini barabanla əvəz edirlər, violiçalı mandolinada, qoboyçalı və bas klarnet ifaçısı ingilis sümsüsündə çalır, musiqiçilərdən biri qəflətən oxucuya çevrilir, kimsə – dirijora, mis trio dəfn mərasiminə, maqnit yazısı isə susmuş royali əvəz edir.

Qarayevin kompozisiyasının özü xüsusi rol oynayır – möhtəşəm və çəxtəbəqəli mistifikasiya – sənətkarın müasir mədəniyyətə musiqi və sözlə ifadə edilmiş dialoqu.

Əsərin sitat-assosiativ musiqi təbəqəsi gerçək səslənən musiqi (üçüncü hissədə Q. Qarayevin “Ayrılmaz fikir” fortepiano uşaq pyesindən sitat) və qismən virtual, qismən gerçək səslənən və əsərin beş hissəsində yerləşdirilmiş A. Vebernin Beş orkestr

pyesi op.10; həmçinin qeyri-ənənəvi qrafik simvollarla yazılmış musiqidən (birinci, ikinci və beşinci hissələrdə V.Ekimovskinin müəllif notasiyaları istifadə olunub) ibarətdir.

Əsərin mətn planı (ikinci hissədə) Maks Fişerin “Özümü Qantenbayn adlandıraram” romanından dörd fraqmentin simulyativ şəkildə və Ernst Yandlinin “ottos mops” poetik mətninin (dördüncü hissədə) “ixtiraçı” transkripsiyasının oxunmasını nəzərdə tutur.

Xaotik-absurd kontekstində səslənən bu “Der Stand der Dinge” op.10 pyesləri o qədər incədir ki, onları dağıtmamaq üçün bəstəkar səssizliyi üstün tutur.

Sitatların dramaturji funksiyası – Qarayev kompozisiyalarının səciyyəvi xüsusiyyətidir. “Der Stand der Dinge” instrumental teatrının bütün xətləri əsərin konseptual mərkəzində – üçüncü hissəsində cəmləşir. Q.Qarayevin uşaq pyesindən sitat (s. 19-21) tanınmaz vəziyyətdə transformasiyaya uğrayıb: bu janrın səciyyəvi əlamətləri – solo tubanın “gurultusu”, truba və trombonun “hıçqırtısı”, litavrların tremolosu və böyük barabanın ostinatosu. Uşaq pyesinin incəliyi, qəmginliyi “dəfn mərasimi” qrotesk maskasının altında gizlədilib. Dəfn mərasimi zaldan keçib uzaqlaşır, onu tərtib edən musiqi atributikası tədricən daha kiçik seqmentlərə parçalanır, dinamika sönür, uzaqdan barabanın səsi gəlir.



Əsərin dördüncü hissəsi absurda çevirilmiş varlığın tacıdır. Ernst Yandlinin “ottos mops” poetik mətni kiçik atom-hecalara parçalanır. Nəticədə səs və sözün, ritmin və tembrin, tempin

və dinamikanın qarşılıqlı əlaqəsinin ierarxiyası əsasında yaranmış mürəkkəb strukturlu konstruksiya formalaşır. Seriya və digər qanunauyğunluqlar sistemli dəyişikliyə uğrayır. Aleatorika və seriya qanunauyğunluqlarının paralel hərəkəti nəbzi vuran kaos obrazı yaradır.

“Ottos mops” şeirinin fonetik tərkibi semantik tərkibindən üstündür və mətnin bu xüsusiyyətindən F.Qarayev öz sonor-koloristik süjetinin (C.Keycin termininə görə) sözlü-musiqi kompozisiyasının yaradılmasında istifadə edir. Burada “söz” bir-birilə həm bağlı, həm də müstəqil olan 12 kontrapunkt xətdə “çarmıxa çəkilib”. Tamaşanın iştirakçılarından dörd (iki mətn və iki musiqili) trio yaradılıb

Trio I (qıraətçilər): Fleyta, İngilis sümsüsü, Faqot;

Trio II (musiqiçilər): Truba, Trombon, Tuba;

Trio III (qıraətçilər): Violin I, Alt, Violonçel;

Trio IV (musiqiçilər): Violin II, Bas-Klarnet, Kontrabas.

Təşkil olunmuş kollektivin daxili dispoziyası elə qurulub ki, triolar cütləşdirilib “qıraətçilər” / “musiqiçilər”, onlar bir-birini təkrar edir, hər bir “cüt” biri-birini güzgüvari əks etdirir. Beləliklə, Trio III Trio I-in söz, uzunluq, ritm və yüksəklik parametrlərinin dəqiq xərçəngvari şəklini ifadə edir, Trio IV isə müvafiq olaraq Trio II-nin səs, uzunluq və ritminin dəqiq xərçəngvari inversiyasını ifadə edir.

Səs kompleksi 24-səsli ardıcılıqdan – əsərin seriyasının xərçəng hərəkətli formasının iki sırasından ərsəyə gəlir. (Rdes və Rd).

“Ottos mops” bölməsində bəstəkar ən cox sevdiyi mistifikasiya və bağlama üsuluna müraciət edir.

Kontrapunktun şaquli və üfüqi hərəkətli formaları, ritmik modusların yerdəyişməsi və üst-üstə gəlməsi, səs axını və sözün səpələnməsi ilə yaranan qeyri-adi səs dünyası özünün quruluş sirlərini o dəqiqə açmır. Mətn-musiqi fantasmaqoriyası sanki dövr edir, hər dövrdə hiss edilməyəcək dərəcədə dəyişir, artıq tanış olan formulları variasiya edir, insan səsi replikaları ilə musiqi alətləri arasında olan pauzalar tədricən artır. O zaman ki, bu səs dünyasından çıxmaq mümkünsüz görünür, bütün quruluşun invariantı aşkar olur, mürəkkəb absurd qurumun əsasını təşkil

edən Partituranın Ansambl fakturası (partituranın 25 rəqəmi) beş dəqiq ayrılmış laya bölünür – dörd trio və zərb alətlərinin müşayiət xətti.



Dörd dirijor dəqiq ritmik struktur toruna bürünmüş xaosu idarə edir, bu, mənimsənilməmiş qanun-qaydanın görünən tərəfi, ya absurdun yeni, növbəti maskasıdır?!

Fərəc Qarayev 1997-ci ildə Hollandiyada keçirilən “Tokkel-festival” üçün musiqi əsəri yazmağa sifariş alır. Festival barmaqla çalınan simli alətlər üçün musiqiyə həsr edilir. Beləliklə, “Xütbə, muğam və surə” əsəri yaranır. Bu əsərdə ilk dəfə olaraq bəstəkar Qərb və Şərq mədəniyyətlərinin dialoqunun problemlərini qaldırır.

Bu sintezin prinsiplial imkanları problemi açıq qalır. Yaradıcı insan nəyə üstünlük versin – kosmopolitik istiqamətə, ya da spesifik millətçilikdə qapanıb qalmağa?

İki sistem, iki tip mentalitet – hər-hansı sənətkarın yaradıcılığında Şərqlə Qərbin əlaqəsi həmişə dədə-baba adətlərindən kənara çıxmaq deməkdir.

Peşəkar təhsil alan, gənclikdən Qərbi Avropa mədəniyyətinə bələd olmuş Fərəc Qarayev üçün bəstəkarlıq sənətində öz yaradıcılıq yolunu seçmək problemi olmayıb. Əzəldən etnoqrafik materialdan spekulyativ istifadə seçimi də bəstəkarın yaradıcılıq kredosuna zidd idi. Eyni dərəcədə hər iki mədəniyyət sistemində açıq olan atasının baxışları hər zaman onun üçün nümunə olub.

Qarayevin bütün həyatı boyu təbliğ etdiyi millilik ideali milli mədəniyyətin dərinliklərinə, onun əsaslarına, tədqiq edilməmiş özlünə yönəlmişdir. O, Azərbaycan musiqisini yeni konseptual dil səviyyəsinə çıxarmışdır.

Millilik, naturadan köçürmə deyil, müəyyən işarəvi simvolyka prizmasından ifadə etmə, səciyyəvi alətlərin vasitəli şəkildə istifadəsi və yaxud janrın, lad-harmoniyanın və ritmikanın modelləşdirilməsidir.

Məhz belə milli ənənəvi anlayışla “Xütbə, muğam və surə” əsəri yaranıb. Üçhissəli kompozisiya instrumental ansambl, maqnit lenti və tar üçün yazılıb. Tərkibində milli alətin olması sifarişin əsas tələbi idi. Lakin bu tələb, əvvəl folklor “ekzotika”sından, həmçinin peşəkar akademik və milli musiqi alətlərinin bir əsərdə birləşdirilməsi ideyasından çox uzaq olan bəstəkar üçün müəyyən çətinliklər yaratdı.

Yekun konsepsiya bəstəkarın milli olana münasibətini aydın nümayiş etdirir: “söz” yox “dil”, seçilən materialın sadəcə işlənməsi yox, onun üzərində bədii bütöv olaraq işləmək.

Əsərdə müəllif musiqisi ancaq tarixi-mədəniyyət işarə-simvollarının kontekstini təşkil edir. Şüştər ladında tarın muğam improvizasiyası (ikinci hissə) və lentə yazılmış Quranın 75-ci surəsi (final) tam səslənir. Bu əsərdə bəstəkar müəllif kimi yox, adət-ənənəni qoruyan mühafizəçi kimi çıxış edir: muğam və surə ayrı-ayrı fraqment kimi yox, tam şəkildə səslənir və müsəlman mədəniyyətinin ilkin mənası kimi çıxış edir.

“Xütbə, muğam və surə” intertekstuallığın nadir nümunəsidir. Burada ənənə – bədii-xalq (muğam improvizasiyası) və din-qanun (surə) – tam bütöv tamamlanmış mətnin funksiyasını daşıyır. Ənənə interpretasiya edilmir – müəllif yanaşmasında istehza və yaxud təhrif edib dağıtmaq istəyi yoxdur. Ənənə düşünməyə vadar edir, milli mədəni şüurun dərinliklərinə yönəldir, daha çox şərh edəndir, nəinki şərh ediləndir. Musiqi kompozisiyası ənənəvi struktur dan yaranıb və onun üçün ayrılmış sahələrə yerləşdirilir: duanın sətirləri arasında olan pauzalar və muğam improvizasiyasını bölən “kadensiya”lar. Analoji prinsip musiqi əsasının qurulusunda istifadə olunur. On iki səslə seriya şüştər ladının səssirasına daxil olunur. Bəstəkar müxtəlif səsyüksəkliyi texnika və sistemlərini – modal və seriya – yaxınlaşdırır, lakin onları qarışdırmır, hərəsinin özünün tembr və janr fərdi hərəkət dairəsini saxlayır.

“Xütbə, muğam və surə” əsərindən beş il sonra bəstəkar “Babylonturm” (Vavilon qalası) kompozisiyasında yenə Qərb-Şərq mövzusuna müraciət edir.

“Babylonturm” (2002) instrumental ansambl üçün yazılıb və “Berlin Festspiele” çərçivəsində səslənib. Kompozisiyanı təcrübə-

li Avropa dinləyicilərinə qeyri-adi tərkibli ansambl təqdim edir. Ansamblın tərkibi Çinin, İranın, Yaxın Şərqi, Azərbaycanın və Zaqafqaziya ölkələrinin ənənəvi alətləri ilə zənginləşdirilib.

Orkestr və solo violin üçün Konsert

Yeni əsrin birinci onilliyində F.Qarayevin irsində bir çox janrlarda əsərlər yaranır: simfonik orkestr və maqnit lenti üçün diptix “Ton und Verklarung”; “Verklarung und Tod” (2000 – 2001); soprano və instrumental ansambl üçün “Cancion de cuna”(2001); zərb alətləri ansamblı üçün kiçik tamaşalar “Özgə” (2002) və “Stafette” (2003); “Monsieur Bee Line – eccentric” (2003-2005) kompozisiyanın dörd versiyası; orkestr üçün konsert “Vingt ans apres – nostalgie...” (2009) və başqa əsərlər.

Bəstəkarın ən iri simfonik layihələrindən biri kimi Berliner Philharmoniker tərəfindən sifariş olunan “Orkestr və solo violin üçün Konsert”ini (1999-2004) göstərmək olar. Beş il ərzində üzərində iş gedən konsertin simfonik orkestrinin tərkibi bir qədər fərqlidir.

Anasının xatirəsinə həsr edilən əsəri (Zum Andenken meiner Mutter), bəstəkar atasının ad günündə bitirir. Faktiki olaraq dünyadan köçmüş iki valideynin xatirəsinə ithaf bu əsərin musiqi intonasiyasına faciəvi lirizm xasiyyətnaməsi bəxş edir. Əsərdə itkilərin ağrısı, qaytarıla bilməyənlər üzündən kədər, söylənilməyən qüssə hissləri aydın şəkildə ifadə edilir. Otuz il əvvəl yazılan fortepiano və kamera orkestri üçün Konsert kimi, bu konsertin də musiqisi xatirələr, sitatlar, allüziyalar və keçmiş üslubların reminissensiyalarından toxunmuşdur. Konsertin əsas dramaturgiyası – vətən həsrəti, mədəni yaddaşın labirintində dolaşmalar, həyat və ölüm sərhəddində görüş-vidalaşmaların obraz xətlərinin kontrapunkt şəklində hörülməsindən ibarətdir.

Əsər üç hissədən ibarətdir: Mövzusuz variasiya – Mövzu və allüziya – Variasiya və mövzu. Fasiləsiz ifa olunaraq onlar açıqtipli çoxfazlı konstruksiyada cəmləşirlər – islah edilmiş silsilə forması vahid nəfəsli poemaya çevrilir. Bəstəkar qarışıq tipli texnikadan istifadə edir: sərbəst gerçəkləşmiş seriya, aleatorika,

sonorika və sonoristika. Kompozisiya modeli əsərin intonasiya və motiv mənbəyini təşkil edən 12 tonlu sıranın qurulması əsasında yaranır. Bəstəkarın başqa əsərlərində olduğu kimi, əsas təşkilədiçi başlanğıc funksiyasını bədii söz öz üzərinə götürür. Konsertdə gözdən gizli söz – “suono interno” – musiqi parçasında həll olur, onun gözəgörünməz iştirakını seriya quruluşunun təhlili üzə çıxarır. O səslərdə Maks Frişin “Özümü Qantenbayn adlandırırım” romanından bəstəkarın ən yüksək qiymətləndirdiyi bir hissə şifrələnmişdir: *Ichwerdeälter...*

Konsertin birinci hissəsinin yüngül tremolo, forşlaq, flajolet akkordlardan və glissandolardan toxunmuş kölgəli dinamik səslənməsi musiqi obrazının refleksiyaçı ifadəsini, musiqi ifaçılığının konseptual obrazını əks etdirir. Bu konsert-fantom dövründən və üslubundan asılı olmayaraq müştərək musiqi ifa edən musiqiçilərin bir-birinə oxşar dispozişiyalı, bütün solo alətlər üçün konsertlərindən “çıxardılmış” obrazını ifadə edir.

İkinci hissədə vahid allüziya kompleksinə konsertin çoxsaylı musiqi assosiasiyaları daxil edilir. Müəllif mətninə ustalıqla hörülən *quasi*-sitatlar əks-təsir yaratmır, eyni zamanda onlar polistilistik kompozisiya yaranmasına da imkan vermirlər – burada bəstəkar özünün çox sevdiyi üsula – digər üslubun müəllif mətninə münafişsiz uyğunlaşması üsuluna əl atır. İstifadə olunan sitatlar dünya musiqi mədəniyyətinin şedevrləridir: F.Mendelsonun violin və orkestr üçün e-moll Konserti; İ.Bramsın violin və orkestr üçün d-moll Konserti və Üçüncü Simfoniyası, A.Vivaldinin violin və orkestr üçün a-moll Konserti, A.Berqin və Q.Qarayevin violin və orkestr üçün Konsertləri. Yabancı musiqi işarələrlə – tanış intonasiyalarla, ritmik fiqurlarla, harmonik zolaqlarla təqdim olunur.

Lakin hər dəfə bu, müəllif alətləşdirməsindən fərqli bir alətləşdirmə, hər dəfə – mövzu-melodiya yox, mövzunun bütün səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirən müşayiət edən faktura təbəqəsidir.

Üçüncü hissənin quruluşunda – dörd Variasiyanın ardıcılığı – xüsusi metaforik “süjet” tətbiq olunub. Hər bölmə verilmiş melodik-ritmik formulun transformasiya ideyasını ifadə edərək, vahid

dramaturji xəttə daxil olur ki, bu xətt də mövzunun hadisədən sonrakı məkanına gətirib çıxarır. Hər variasiyanın öz invariant-mövzusu var ki, o da Qriqin musiqisi ilə olan intonasiya bağları ilə şərtləndirilmir. Motiv-tematik inkişafı zamanı qarabasma, fantasmaqoriya təsiri yaranır, variasiyaların sərhədlərində güclənir – dayanmadan “ohne Emotion” remarkalı “Totentanz”¹ ilk variasiyada sonsuz kanondan son variasiyanın “döfn” kompleksinə qədər inkişaf edir. Solist litavrların və tam-tamın güclə eşidilə biləcək səslı vibrasiyasının müşayiəti altında tək qaldıqda, mövzu altın və qoboy d’amurun müxtəlif intervallarla girişi ilə daxil olur.

52

Pn.

Orch.

Trombone solo col jazz
mf
delicatissimo

7 solistin hər birinin – özünü müşayiət edən səsləri var ki, bu da şaquli xətt üzrə əsas harmoniyalardan dördünün eyni vaxtda səslənməsinə imkan verir.

¹ Totentanz (alman) – ölüm rəqsi

Qarayevin ən faciəvi əsərlərindən biri olan Konsert başa çatmır, o litavraların “xışiltısı” fonunda tədricən alətlərin “söndürülməsilə” sakitliyə keçir.

Fərdi üslubun poetikası sənətkarın dünyanı dərkinin xüsusiyyətlərindən onun mədəniyyət anlayışı sahəsində şəxsi təcrübəsindən, idrak və təfəkkür spesifikası formalarından əmələ gəlir. Sənətkar qarşısına qoyduğu məqsədlərində öz tarixini, əlaqə və münasibətlərini yaradır. Müasir mədəniyyət məkanının xüsusiyyəti – birləşməyənlərin birləşməsində fərdi istiqamət, məslək, təcrübə və üslubların qarışılığındadır (xaos) ki, bunların qarşılıqlı əlaqəsi və qarşılıqlıdırması nəticədə XXI əsrin mədəniyyəti adlandırılan aralanmış tamlığı (açılmış bütöv) formalaşdırır. Müəllif yanaşma və konsepsiyalarının çoxistiqamətli müasir məkanında bədii yollardan birini də Fərəc Qarayevin müasir mədəniyyətin modeli kimi çıxış edən, çoxcəhətli dil fenomeninə söykənən tam yaradıcılıq strategiyası təşkil edir.

XI fəsil

Polad Bülbüloğlu

(1945)



Polad Bülbüloğlu (Məmmədov Polad Murtuza oğlu) 1960-cı illərin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə özünə-məxsus bir tərzdə – Qara Qarayevin bəstəkarlıq məktəbinin layiqli nümayəndəsi olmaqla yanaşı, həm də məxsusi tembrə və ifa tərzinə malik müğənni simasında – ölməz Bülbülün oğlu və davamçısı kimi çox fəal və parlaq surətdə daxil oldu. Musiqisində və səsinə müasirliklə milliliyi yeni bir məcrada qovuşdura bilməsi ona tez bir zamanda geniş SSRİ məkanında böyük şöhrət gətirdi. Bəstəkar və müğənni sənətlərinin bu sayaq üzvi və davamlı birləşdirmə faktına XX əsr milli musiqi tariximizdə ilk dəfə rast gəlirik. Əlbəttə, məlumdur ki, bir sıra görkəmli bəstəkarlarımız (Arif Məlikov, Tofiq Bakıxanov, Ramiz Mustafayev, Vasif Adıgözəlov və digərləri) konservatoriyanı həm də tarzən, violinqalan, vokalçı, pianoçu və digər ixtisaslar üzrə bitirmişlər və bu da təbii surətdə onların yaradıcılıq axtarışlarının janr və üslub səmtinə öz təsirini göstərmişdir. Lakin Polad Bülbüloğlu bu mənada xüsusi bir mövqedə dayanır. Çünki onun görkəmli musiqiçi şəxsiyyəti özündə daim bəstəkar-müğənni tandeminin

ayrılmaz, üzvi vəhdətini yaşadır və çoxsaylı pərəstişkarlar ordusu, habelə geniş ictimaiyyət də onu məhz belə qəbul edib qavrayır. Polad Bülbüloğlu indi də dillər əzbəri olan mahnılarının ən gözəl ifaçısı və təfsirçisidir. İllər boyu mahnı və kinomusiqisi sahəsində uğurla və məhsuldar fəaliyyət göstərən bəstəkar XXI əsrdə Azərbaycan musiqi tarixinə “Eşq və ölüm” adlı ilk tammetrajlı baletin müəllifi kimi də daxil oldu. Balet nəinki Bakıda, habelə bir sıra xarici ölkə teatrlarının səhnələrində tamaşaya qoyulub və bu proses uğurla davam etməkdədir.

Polad Bülbüloğlu 1945-ci il fevralın 4-də görkəmli müğənni, pedaqoq və musiqi-ictimai xadim, SSRİ Xalq artisti Bülbülün ailəsində anadan olub. Onun ilk eşitdiyi musiqi sədaları atasının oxuduğu füsunkar xalq mahnıları və milli bəstəkar yaradıcılığının klassik nümunələri olmuşdur. Tale sanki onun gözəl musiqiçi kimi yetişməsi və böyüməsi üçün hər bir şərait yaratmışdı. Bülbülün hazırda muzey kimi fəaliyyət göstərən qonaqpərvər evində daim görkəmli ziyalılar – Məmməd Səid Ordubadi, Mirzə İbrahimov, Süleyman Rüstəm, Yusif Məmmədəliyev, Qara Qarayev, Niyazi, Fikrət Əmirov, Rəşid Behbudov, Süleyman Ələsgərov, Tofiq Quliyev və digər adlı-sanlı sənət adamları, habelə Bakıya qastrola gələn məşhur ifaçılar yığışardı. Poladın yaradıcı şəxs, vətənpərvər incəsənət və dövlət xadimi kimi formalaşmasında bu mühitin müstəsna rolu danılmazdır. İlk musiqi təhsilini Polad o vaxt Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində fəaliyyət göstərən onillik musiqi məktəbində (hazırda Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi) görkəmli pedaqoq Kövkəb Səfərəliyevanın piano sinfində alır. İncə musiqi duyumu, möhkəm yaddaşı sayəsində o, artıq 14 yaşlı yeniyetmə ikən müğənni atasını pianoda müşayiət etməyə başlayır və 1960-cı ildən onunla bəhəm Azərbaycanın şəhər və rayonlarında konsert proqramları ilə çıxış edir.



Polad Bülbüloğlu atası – SSRİ Xalq artisti, professor Bülbüllə

Bülbülün böyük məharətlə oxuduğu mahnı və romanslar Poladın hafizəsində silinməz iz qoyur. Onun qəlbində nəinki musiqini ifa etmək, habelə onu bəstələmək həvəsi baş qaldırır. Artıq məktəb illərində o ilk mahnılarını bəstələyir: “İlk görüşdən gəlirəm”, “Sumqayıt haqqında mahnı” o dövrün yadigarlarıdır. Ünsiyyətçi xasiyyətində özünü göstərən liderlik keyfiyyəti isə tez bir zamanda onu məktəbin öndə gedən fəal şagirdinə çevirir və təsadüfi deyil ki, Poladı o zaman gəncləri öz ətrafında birləşdirən məktəb komsomol təşkilatının katibi seçirlər. 1962-ci ildə o hətta, komsomolun SSRİ-nin paytaxtı Moskvada keçirilən XIV qurultayında Azərbaycandan nümayəndə qismində iştirak edir. Lakin gənclik illəri o qədər də qayğısız ötüşmür. 1961-ci ildə gənc Polad həyatının ən ağırlı məqamlarından birini yaşamalı olur: xalqımızın sevimli və əvəzolunmaz Bülbülü dünyasını dəyişir. Bu itki ilə barışmaq Polad üçün mümkünsüz görünür və bircə çıxış yolu qalır: indən belə hamı onu Polad Məmmədov kimi deyil, məhz Polad Bülbül oğlu kimi tanıyacaq.

Güclü yazıb-yaratmaq eşqi gənc Polad Bülbül oğlunu Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə - professor Qara Qarayevin sinfinə gətirir.



Polad Bülbüloğlu xalq rəssamı Tahir Salahovla müəllimi Qara Qarayevin portreti önündə

1963-68-ci illərdə peşəkar bəstəkar ixtisasına yiyələnməklə onun həyatında yeni mərhələ başlayır. Polad böyük müəllimindən bu çətin sənətin sirlərini addım-addım mənimsəyir. İlk zamanlar Q.Qarayev Poladı mahnı yazmaqdan çəkindirir: onun fikrincə, peşəkar təhsilə başlayan gənc bəstəkarlar ilk növbədə akademik musiqi janrlarının qayda-qanunlarını, ifadə və inkişaf metodlarını əxz etməli idi və tələbəlilik illərində Polad tədris proqramına uyğun olaraq piano prelüdləri, pyeslər, piano üçün variasiyalar, ansambl əsərləri yazır. Onun diplom işi isə əla qiymətə layiq görülən simfonik poema olur. Lakin kiçik musiqi mi-

niatürlərinə – mahnı janrına məhəbbət və həvəs heç vaxt sönür. Poladın oxuyan qəlbi bir-birindən cazibədar mahnı melodi-yalarının yaranmasına səbəb olur.

1965-ci ildə gənc bəstəkar atasından miras qalmış “Bayatılar” xalq şeir məcmuəsini vərəqləyərkən bir neçə bayatının işarələnməsinə diqqət yetirir. Xalq hikmətinin mükəmməl və eyni zamanda yığcam mücəssəməsi olan bu poetik incilər sanki bir-birinin davamı idi. Görünür, vaxtilə Bülbül ümumi məzmun və mənə çalarına malik bir neçə bayatıdan ibarət silsilə oxumaq istəyirmiş. Lakin bu ideyanı gerçəkləşdirmək illər sonra onun oğluna nəsib oldu. Beləcə, 1965-ci ildə 4 mahnıdan ibarət “Bayatı” silsiləsi yaranır. Polad Bülbüloğlu etiraf edir ki, bu mahnıları dinləyən Qara müəllim, nəhayət ona mahnı janrında işləməyə öz xeyir-duasını vermişdi. Tez bir zamanda Poladın öz ifasında məşhurlaşan “Bayatılar”ın ardınca “Bənövşələr”, “Dolalay”, “Axşam Bakısı”, “Bakı payızı” kimi gözəl mahnılar yaranır və onların ifaçıları arasında bəstəkarın uşaqlıq dostu, böyük müğənni Müslüm Maqomayevin xüsusi yeri vardır.

Bu uğurların davamı kimi Polad Bülbüloğlu lap gənc yaşlarından müasir musiqi yaradıcılığının ən aktual və tələb olunan sahəsində çalışmağa başlayır: 1966-cı ildə ekranlara çıxan “İstintaq davam edir” (rej. Əlisəttar Atakişiyev) filmində Polad ilk dəfə kinomusiqisi sahəsində qələmini sınayır. Adıçəkilən filmə yazılmış, lakin son anda orada yer almamış “Поэвони” (“Mənə zəng et”) mahnısı isə gənc bəstəkar-müğənniyə misilsiz populyarlıq qazandırır. Filmin müxtəlif səciyyəli musiqi fraqmentləri arasında Cabir Novruzun sözlərinə bəstələnmiş “Hicran mahnısı” da vardır ki, musiqişünas C.Mahmudovanın haqlı qənaətinə görə, P.Bülbüloğlunun əksər mahnıları nikbin, pozitiv enerji ilə doludursa, “Hicran mahnısı” qəm-qüssəyə bürünmüş nadir nümunələr sırasındadır. Bu onu sübut edir ki, bəstəkarın istedadı məhəbbət lirikasının ən rəngarəng lövhələrini yaratmağa qadirdi.¹ Beləliklə, hələ konservatoriya tələbəsi olan gənc Polad Bül-

¹ Mahmudova C. Polad Bülbüloğlu // Mahnının qoşa qanadı – poeziya və musiqi. – Bakı: Mars-print, 2013, s. 222

büloğlunun musiqi mədəniyyətimizdə həm peşəkar bəstəkar, həm də istedadlı müğənni kimi parlaq yaradıcılıq yolu başlanır.

1968-ci ildə Polad Bülbüloğlu “Uşaqlığın son gecəsi” filminə (rej. Arif Babayev) bəstəkar kimi dəvət alır və filmin musiqisi onun bu sahədə ən uğurlu işlərindən biri kimi yaradıcılıq biqrafiyasına yazılır. 1969-cu ildə Kiyevdə keçirilən “Prometey-69” kinofestivalında film birdən-birə iki mükafat aldı – “Ən yaxşı musiqi tərtibatına görə” və “Müasir mövzunun müasir üslubda ən yaxşı həllinə görə”. Elə həmin il Polad Bülbüloğlu SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının və Kinematoqrafçılar İttifaqının üzvlüyünə qəbul edilir. 1970-ci ildə isə o, gənclər üçün yazdığı populyar mahnılara görə Lenin Komsomolu mükafatına layiq görülür. 1973-cü ildə 28 yaşlı Polad Bülbüloğluna Azərbaycanın Əməkdar artisti fəxri adı verilir. 1973-1986-cı illərdə bəstəkar əsas etibarilə Moskvada yaşayır, gərgin yaradıcılıq və ifaçılıq fəaliyyəti onun həyatında bir sıra əlamətdar hadisələrlə nəticələnir. Bəstəkarın mahnıları 70-ci illərdə dörd dəfə “İlin mahnısı” Ümumittifaq Televiziya Festivalında laureat adına layiq görülür. Bu illərdə bəstəkar həm mahnı, həm də kinomusiqi sahəsində inadla çalışır. Həmin dövrdə yazılmış əsərlər sırasında Maqsud İbrahimbəyovun Moskva Kiçik Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş “Mezazoy əhvalatı” pyesinə musiqini də qeyd etmək lazımdır.

1980-cı illərdə Polad Bülbüloğlu “Aşıqlar” adlı estrada vokal-instrumental ansamblını yaradır və 7 il ərzində dünyanın bir çox ölkələrində bu ansamblla böyük müvəffəqiyyətlə qastrol səfərlərinə çıxır.

1981-ci ildə Polad Bülbüloğlunun kino fəaliyyətinə yeni bir amplusa da əlavə olunur. O, rejissor Yuli Qusmanın quruluş verdiyi və özünün bəstəkarı olduğu “Qorxma, mən sənənləyəm” filmində həm də baş rola çəkilir. Beləliklə, Polad Bülbüloğlu bu filmə eyni zamanda həm aktyor, həm müğənni, həm də bəstəkar qismində iştirak edir. Filmin uğuru böyük olur və bəstəkar 1982-ci ildə Azərbaycanın Xalq artisti fəxri adına layiq görülür.

1986-cı ildə Bakıya qayıdan bəstəkarın həyatında yeni dövr başlanır. Əvvəlcə o, il yarım ərzində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru və bədii rəhbəri vəzi-

fəsinə əzmlə çalışır. Qısa zamanda Filarmoniyanın fəaliyyətində nəzərə çarpan dirçəliş 1988-ci ildə onun Azərbaycanın Mədəniyyət Naziri təyin olunmasına gətirib çıxarır. O bu vəzifədə 2006-cı ilə kimi çalışır və mədəniyyətimizin inkişafı naminə əlindən gələni əsirgəmir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Polad Bülbüloğlunun nazir təyin edilməsi Respublika üçün çox gərgin və ağır bir vaxtda – Qarabağ hadisələrinin baş qaldırdığı və cəmiyyəti silkələdiyi bir dövrdə baş verir. Onun təşəbbüsü ilə 1989-cu ildə Qarabağın gözü Şuşada “Xarı Bülbül” Birinci Beynəlxalq Musiqi Festivalı böyük təntənə ilə keçirilir. Festivala dünyanın ən müxtəlif yerlərindən 300-dən çox qonaq təşrif buyurur. Bu, bütün dünyaya Qarabağın əzəli Azərbaycan torpağı olması barədə möhtəşəm bir bəyanat idi. Festivalın daimi xarakter alacağı heç kimdə, o cümlədən əslən Qarabağdan olan Mədəniyyət Nazirində şübhə oyatmırdı. Lakin təəssüf ki, bu uzaqgörən başlanğıca gələcəkdə vüsət almaq nəsib olmadı...

Bu keşməkeşli və qarışıq dövrdə bütün olaylara rəğmən Mədəniyyət Nazirliyi Respublikada mədəniyyətin inkişafı üçün əhəmiyyətli işlər görməyə çalışır. 1989-cu ildə Bakının mərkəzi küçəsində yerləşən və fəaliyyətini sovetləşmə dövründə dayandırmış alman kilsəsinin tarixi binasında Konsert və Orqan musiqi zalının açılışı baş verir. Artıq 20 ildir fəaliyyət göstərən bu gözəl musiqi salonu ən müxtəlif musiqi məclislərinin keçirildiyi və musiqisevərlərin çox sevdiyi bir mədəniyyət ocağına çevrilmişdir. P.Bülbüloğlunun nazir olduğu dövrdə Bakıda “Yuğ”, “Pantomima” teatrları açılmış, Uşaq Dövlət Filarmoniyası fəaliyyətə başlamışdı. Qax bölgəsində Dramatik teatr və Kukla teatrının, Qusarda Dramatik Teatrın yaradılması, habelə Respublikanın bir sıra rayon və şəhərlərində sərgi salonlarının açılması bu dövrün diqqətəlayiq mədəniyyət hadisələridir.

1994-cü ildə Polad Bülbüloğlu türkdilli xalqların mədəniyyət sahəsində birliyini təmin edən Beynəlxalq TÜRKSÖY təşkilatının Baş direktoru seçilir və bu sahədə bir sıra maraqlı layihələrə imza atır. Bütün bu mühüm işlərin nəticəsidir ki, 2005-ci ildə Polad Bülbüloğlu 60 illik yubileyi münasibətilə Respublika Prezidenti

İlham Əliyevin sərəncamı ilə Dövlətimizin ali mükafatı – “İstiqlal” ordeni ilə tətif olunur. Həmin il bəstəkarın yaradıcılıq tərcümeyi-halına bir böyük hadisə də yazılır. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm” baleti tamaşaya qoyulur. Yarandığı 10 ildən çox bir dövrdə balet artıq bir sıra nüfuzlu dünya səhnələrində səhnə təcəssümünü tapmış və geniş tamaşaçı auditoriyasının rəğbətini qazanmışdır.



2006-cı ildən bu günə kimi Polad Bülbüloğlunun həyat və fəaliyyəti Azərbaycan Respublikasının Fövqəladə və Səlahiyyətli səfiri kimi yüksək diplomatik məcrada davam edir. Lakin illər göstərdi ki, yüksək dövlət qulluğu onu çox sevdiyi yaradıcılıq işindən – bəstəkar və müğənnilik fəaliyyətindən ayıra bilməmişdir. O, daim yeni və maraqlı yaradıcılıq planları üzərində işləməkdədir.

Polad Bülbüloğlunun yaradıcılığında mahnı və kinomusiqisi

Polad Bülbüloğlu nəinki Azərbaycanda, ümumiyyətlə geniş postsovet məkanında estrada musiqi janrlarının inkişafında xüsusi rol oynamış və böyük şöhrət qazanmış sənətkarlar sırasındadır. Bəstəkar mahnı klassikamızın yaraşığı olan xeyli sayda nümunələrin müəllifidir. Bu mahnılarda milli köklər aşkar hiss

olunur və onlar bəstəkarın öz ifasında - bülbülsayağı oxuma tərz-i ilə estrada üslubunun üzvi qovuşması sayəsində çox orijinal səslənir. Təbii ki, xalqilik mahnıların intonasiya-melodik quruluşuna və məqam əsasına da hakim kəsilib. Məsələn, “Dilin can incidəndi”, “Sən və mən”, “Mənə sevgilim de”, “Şən Azərbaycan” mahnılarının məqam əsası Rasta köklənibsə, “Aman, aman ayrılıq”, “Sevgiyə sevgi ilə cavab ver”, “Durnalar” mahnıları Bayatı-şiraz üstündədir. Professor İmruz Əfəndiyeva P.Bülbüloğlunun məşhur “Şən Azərbaycan” mahnısının (söz.M.Əliyev) melodikasında “Məndə yoxdur taqət” xalq mahnısı ilə intonasiya əlaqəsinə də diqqət yetirib¹:

Allegro

Qny mən ye - nə səh - hət u - çm ilk ha - ha - rım - dan

Moderato

Mən - də yox - dur tu - qət, ey gü - lüm mən - mən

Bu ona dəlalət edir ki, bəstəkar öz mahnılarında əsl milli dil-də danışır və bu başlıca keyfiyyət həmin mahnıların bütün struktur səviyyələrində – intonasiyadan tutmuş forma quruluşuna qədər özünü göstərir. Lakin eyni zamanda, Polad Bülbüloğlu ənənəvi mahnı qəliblərindən, məsələn, xalq musiqisində geniş yayılmış mahnı-bayatı qəlibindən təkanlanaraq onun yeni, maraqlı və orijinal növlərini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Bu baxımdan “Aman, aman ayrılıq” mahnısı diqqət çəkir. Şur məqamına köklənmiş bu mahnıda bəstəkar altı xalq bayatısından istifadə etmişdir ki, xalq mahnı təcrübəsində bir nümunə çərçivəsində belə çox bənd sayına rast gəlmirik. Bəstəkar ayrılıq hissini insana yaşatdığı məşəqqətləri əks etdirən bayatı mətnlərini mahnı formasında elə qruplaşdırıb ki, kuplet və nəqarət arasında sərhəd sanki silinib. Mahnını kupletə və nəqarətə ayırısaq demək olar ki, dörd bayatı (2+2) kupletdə, iki bayatı isə nəqarətdə verilib. Lakin səslənən ilk 4 bayatının hər biri yeni musiqi materialı ilə or-

¹ Əфендиева И. Новое в азербайджанской песне. – Баку, 1974, с. 28

taya çıxır və oynaq ritmlə səciyyələnən 2-ci bayatı (“Yar şirin sözlərilə”) artıq nəqarət kimi qavranılır. Əslində, mahnı elə bu formada qalsaydı belə natamamlıq hissi oyanmazdı. Lakin sonra gələn daha iki bayatı xalq musiqisində formalaşmış mahnı-bayatı qəlibini əsaslı şəkildə yeniləmiş olur. “Ay aşıq, şirin cana” misrası və bunun ardınca kulminasiyada “Eylədi qəhri mənə” sözləri ilə başlanan bayatların musiqisi nəqarət kimi qəbul edil-sə də, oynaq ritmli 2-ci bayatının da (“Yar şirin sözlərilə”) nəqarət funksiyası daşması göz qabağındadır. Bu, müəllifin ifasında mahnıya qulaq asarkən bir daha təsdiqini tapır. Təsadüfi deyil ki, Polad Bülbüloğlu ifa zamanı mahnını məhz həmin kuplet-nəqarətlə tamamlayır. Zənnimizcə, bu həm də, qeyri-ixtiyari olaraq mahnını ağır-acı fikirlərlə (“İçirdi zəhri mənə”) deyil, oynaq ruhlu melodiyanın sevgi dolu sözlərilə (“Öpərdim gözlərindən”) bitirmək istəyindən də doğur. Beləliklə, mahnıda istifadə olunmuş altı bayatı üzvi şəkildə bir-birinə bağlanaraq ənənəvi mahnı qəliblərindən fərqli olan inkişafli mahnı-bayatı kompozisiyasının yaranmasını şərtləndirmişdir.

Bayatının mahnıda maraqlı təcəssümünə aid digər nümunə P.Bülbüloğlunun “Dilin can incidəndir” mahnısıdır. Bəstəkar burada tamamilə başqa üsula əl atır: bayatıdan yalnız kupletdə istifadə edir, nəqarət isə kupletdəki “dilin can incidəndir” misrasının orijinal deyişməsi üzərində qurulur. “Dilin, dilin, dilin can incidəndir” misrasında “dilin” sözünün dəfələrlə təkrarı melodik xəttin özünəməxsus “dilimlənməsinə” gətirib çıxararaq mahnının ən yaddaqalan motivinə çevrilir.

Ümumiyyətlə, P.Bülbüloğlunun mahnıları ideya-məzmun və üslub baxımından çox rəngarəngdir. O, estrada mahnısı janrında “Мужество” (“Cəsarət”, söz. Nikolay Dobronravov) və “Монологи” (“Monoloqlar” söz. Robert Rojdestvenski) adlı vokal silsilələr də ərsəyə gətirmişdir. Nəinki vətəni Azərbaycanda, habelə onun hüduqlarından çox-çox kənarlarda bəstəkar-müğənni kimi məşhurlaşmış P.Bülbüloğlu həm ana dilində (S.Rüstəm, R.Rza, N.Xəzri, F.Qoca, İ.Səfərli, M.Əliyev, C.Novruzun poeziyasına müraciət etməklə), həm də rus dilində (V.Qafarov, O.Hacıqasımov, İ.Reznik, N.Dobronravov, R.Həmzətov, R.Rojdest-

venski, A.Demytyev və digərlərinin sözlərinə) xeyli sayda mahnılar yazmışdır. Bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna həsr olunmuş tədqiqatda¹ onun mahnı irsi mövzu dairəsinə görə şərti olaraq 4 qrupa ayrılmışdır: birinci və əsas qrupa eşq və həyat mövzunu incələyən mahnılar daxildir. “Durnalar”, “Gözlər”, “Gəl, ey səhər”, “Mənə sevgi ilə cavab ver”, “Bənövşələr”, “Mənə sevgilim de” və s. mahnılarda ön planda lirik qəhrəmanın hiss və həyəcanları, həyat barədə düşüncələri dayanır. II qrupda vətənpərvərlik ruhu və yüksək vətəndaşlıq qayəsi ilə aşlanmış mahnılar (“Şən Azərbaycan”, “Sevimli diyar”, “Azərbaycan”, “Sumqayıt” və s.) habelə, “Cəsarət” və “Monoloqlar” vokal silsilələri yer alıb. III qrupa uşaqlar üçün (“Mən mahnı düşünürəm”, “Tapmaca” və s.), nəhayət, IV qrupa zarafatyana mahnılar (“Dilin can incidəndir”, “Toydan sonra düzələr” və s.) aid edilib. Bu əsnada bir vacib məsələni də qeyd etmək istərdik. Polad Bülbüloğlu o nadir bəstəkarlarımızdandır ki, konyuktur, siyasi-ideoloji mənafeələrə xidmət edən (xüsusilə sovet dövründə bundan qaçmaq çətin idi) mətnlərə və sözlərə müraciət etməyib. Bəstəkar bilavasitə onu düşündürən, təxəyyülünü oyadan, ruhuna hakim kəsilən mövzuları gündəmə gətirib və mahnılarında hökm sürən səmimiyyətin bir sirri də, zənnimizcə bundadır.

Polad Bülbüloğlu mahnılarının mövzu rəngarəngliyi musiqi dilində təbii surətdə üslub və janr müxtəlifliyini doğurmuşdur. Milli üslubda bəstələnmiş mahnılarda xalq mahnı və rəqsləri ilə əlaqə aydın sezilirsə, estrada mahnılarında XX əsrin 60-cı illərində pop və rok musiqisində geniş yayılmış tvist, şeyk, rok-n-roll, latın-amerika rəqs ritmləri və qəliblərinin estrada-simfonik təfəkkürlə uzlaşmış və milli çalara bürünmüş özünəməxsus təcəssümünü görürük. Zənnimizcə, bu ritmləri mahnılarımıza üzvi surətdə məharətlə daxil edən də elə Polad Bülbüloğlu olmuşdur. Sonuncu fikrimizin özünəməxsus təzahürlərindən biri də bəstəkarın “Uşaqlığın son gecəsi” filminə (1968, rej. Arif Babayev) yazdığı ecazkar musiqisi və geniş populyarlıq qazanmış “Gəl, ey səhər” mahnısıdır. Burada ispan-kuba balerosunu xatırladan rit-

¹ Şəfiyeva K. Polad Bülbüloğlunun yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / Ph.D üzrə dissertasiyasının avtoreferatı. – Bakı, 2010

mik müşayiət fonunda geniş nəfəsli həzin melodiya al səhərin açılması diləylə təsirli bir hekayət danışır. Əminliklə demək olar ki, “Gəl, ey səhər” mahnısında bəstəkar musiqili-poetik janrın hüdudlarını aşaraq, əslində parlaq və dərin hissiyyatla aşlanmış estrada-simfonik lövhəsini yaratmağa müvəffəq olub. Xüsusilə onun, keçən əsrin sonlarında ərəşəyə gəlmiş effektiv aranjiman versiyası (aranjimanın müəllifi – məşhur Hollivud aranjimançısı və bəstəkarı, “Qremmi” mükafatı laureatı Pol Con Bakmaster) mahnının məhz bu xassəsini sərrast və koloritli boyalarla daha da qabartmışdır.

Polad Bülbüloğlunun kino fəaliyyətindən danışarkən qeyd edək ki, ümumiyyətlə kino musiqisi XX əsrdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışlarına güclü təkan və stimül verən çox əhəmiyyətli bir fəaliyyət sahəsi olub. Burada işləmək istər maddi, istərsə də mənəvi baxımdan son dərəcə əlverişli idi. Simfonik orkestrlərin repertuarına düşmək (xüsusən də gənc bəstəkarlar illərlə öz partituralarının ifasını gözləyirdilər) çox çətin olduğu halda, yazılan kino musiqisi dərhal ifa olunmaq şansı qazanırdı. Digər tərəfdən, kinoda işləmək bəstəkardan möhkəm peşəkarlıq, hazırlıq, çeviklik və operativlik, istənilən musiqi janrında və üslubunda işləmək vərdişi tələb edirdi. Tarix göstərir ki, görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının əksəriyyəti – Qara Qarayev, Niyazi, Tofiq Quliyev, Fikrət Əmirov, Rauf Hacıyev, Cahangir Cahangirov, Arif Məlikov, Emin Sabitoğlu, Xəyyam Mirzəzadə, Aqşin Əlizadə və digərləri, o cümlədən Polad Bülbüloğlu bu sahədə həvəslə çalışmış, maraqlı bədii kəşflər və tapıntılarla zəngin musiqi yaratmağa nail olmuşlar. Bəzən bu yaradıcılıq laboratoriyasında ən cəsarətli fikirlər və ideyalar gerçəkləşirdi. Məlumdur ki, Qara Qarayevin “Don Kixot” simfonik qravürləri eyniadlı filmə yazılmış musiqi, Fikrət Əmirovun “Azərbaycan kapriçiosu” “Səhər” kinofilminə musiqi əsasında ərəşəyə gəlmiş (bu misalları çox artırmaq olar), Tofiq Quliyev, Rauf Hacıyev, Cahangir Cahangirov, Emin Sabitoğlu kimi bəstəkarlarımızın çox sayda ölməz musiqi inciləri məhz kinofilmlər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu baxımdan Polad Bülbüloğlunun da kino sahəsində fəaliyyətinin uğurlu nəticələri danılmazdır. O,

müxtəlif illərdə artıq yuxarıda adı çəkilmiş filmlərdən (“İstintaq davam edir”, “Uşaqlığın son gecəsi”) başqa, “Oxuyur Müslüm Maqomayev”, “Abşeron ritmləri” telefilmlərinə, “Ürək, ürək...”, “Var olun, qızlar”, “Babək”, “Səmt küləyi”, “Əsas müsahibə”, “Sevinc buxtası”, “Yol əhvalatı”, “Mən mahnı bəstələyirəm”, “Qoy o bizimlə qalsın”, “İşgüzar səfər” bədii filmlərinə musiqi bəstələmişdir. Adı çəkilən bədii filmlərin böyük qisminə o kino-rejissor Eldar Quliyevlə əməkdaşlıq edib və bu tandem davamlı olduğu qədər də uğurlu alınmışdır. Bu baxımdan, tarixi-qəhrəmani janrın ilk nümunəsi kimi kino tariximizdə əlamətdar iz qoymuş “Babək” filminə P.Bülbüloğlunun yazdığı musiqi əsl simfonik vüsəti, parlaq obrazlığı ilə böyük maraq doğurur. Polad müəllim xatırlayır ki, “bu film üçün 110 dəqiqəlik musiqi yazılmışdı. Film üçün bu çox idi. Onun 82 dəqiqəsi filmə daxil oldu və demək olar ki, “Babək” musiqili filmidir.”¹ Həqiqətən də, ekrana çıxdıqdan sonra dünyanın 60 ölkəsinə satılmış bu möhtəşəm filmin böyük uğurunda Polad Bülbüloğlunun musiqisi ön sıralardadır. Xalq artisti, rejissor Eldar Quliyevin təbirincə desək, “Babək” Poladın ən yaxşı bəstəkar işlərindəndir. Burada tam mənada demək olar ki, o – Qara Qarayevin ən layiqli yetirmələrindən biridir.”²

Şübhəsiz ki, məhz kinomusiqisi sahəsində uzun və səmərəli fəaliyyət, burada qazanılan böyük təcrübə illər sonra Polad Bülbüloğlunu sintetik janr olan balet sahəsində qələmini sınağa sövq edəcək və o, bu işin öhdəsindən həmişə olduğu kimi yüksək səviyyədə gələcək.

“Eşq və ölüm, yaxud ölümlə rəqs edən məhəbbət” baleti

2005-ci il dekabrın 2-də Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrında P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm, yaxud ölümlə rəqs edən məhəbbət” adlı baletinin premyerası oldu (quruluşçu baletmeyster Vəkil Usmanov, rəssam Rafiz İsmayılov, dirijor Cavanşir Cəfərov). Tez bir zamanda balet xarici ölkə te-

¹ Григорьев Д. И снова солнцу удивлюсь... Книга о Поладе Бюль-Бюль оглы. – Санкт-Петербург, 2006, с. 137

² Yənə orada, с. 137

atrlarına yol taparaq ən nüfuzlu səhnələrdə – Moskva Böyük Teatrında, Sankt-Peterburq Akademik Mariin teatrında, habelə Türkiyə, Hollandiya, Belarusiyanın teatr səhnələrində tamaşaya qoyulur. “Kitabi Dədə-Qorqud” dastanının motivləri əsasında yazılmış baletin yaranma tarixi ilə bağlı bəstəkarın söylədiklərindən: “Dastana müraciət etmək ideyası məndə türk xalqlarının bu möhtəşəm mənəvi irsinə həsr edilən 1300 illik yubiley tədbirlərindən sonra yarandı. Həmin tədbirdə Heydər Əliyev “Kitabi Dədə-Qorqud” eposunun milli, regional və dünya miqyasında intibahı və tanınması təşəbbüsü ilə çıxış etdi. Mən bir nazir və “TÜRKSOY” beynəlxalq təşkilatının baş direktoru kimi ikicildlik “Kitabi Dədə-Qorqud” ensiklopediyasının nəşrinə bilavasitə rəhbərlik etdiyimdən eposla bağlı materialların hamısını görüb oxumuş və öyrənmişdim. Beləliklə də məndə qədim türk dastanının motivləri əsasında balet yazmaq ideyası yarandı. Məlumdur ki, dastan 12 boydan ibarətdir və mən ümumbəşəri mövzuları – doğma vətənə və torpağa məhəbbət, habelə xəyanət və nifrət hissələrini ortaya çıxaran motivlərdən istifadə etmək qərarına gəldim. Məhəbbət və Ölüm, Həyat və Ölüm konseptual məfhumlar kimi öz təcəssümünü dünya ədəbiyyatının bir çox abidələrində tapıb. Bu konsepsiyanı öz baletimdə əks etdirmək istədim”.

Qədim türk eposunun xarakter və düşüncəsi baletin üslub, janr və dramaturgiyasını xoreoqrafik saqa kimi müəyyən etməyə imkan vermişdir. Əsərdə real və fantastik dünya üzvi şəkildə birləşib. Oğuzlarla qıpçaqların mübarizəsi baletin mərkəzi ideyasını təşkil edir. Burada bir-birinə əks qüvvələr kimi iki qəbilə başçısı - Oğuz xanla Qara Məlik qarşı-qarşıya qoyulmuşdur. Əsas obrazların adı isə çox simvolikdir və yurdumuzun adından əmələ gəlib – Azər və Baycan. Əgər Azər oğuz bahadırlarının (Qazan oğlu Uruz, Bəkil oğlu Amran, Səkrək) ümumiləşdirilmiş qəhrəman obrazıdırsa, Baycan dastanın konkret obrazına – Banu Çiçəyə uyğundur. Bu obraz baletdə həm igid qadın (Azər onu ilk dəfə ər igid libasında görür) , həm də ülvi, saf məhəbbətin rəmzi mənasında (Baycana olan sevgisinin sübutu kimi Azər ona çiçək verir) təcəssüm olunur.

Əsərin süjetində həmçinin, şəər, zülmət qüvvələrlə sövdələşmə ideyasını özündə daşıyan “faust konsepsiyası”nı da sezmək

mümkündür: xalqını və sevgilisini düşmən caynağından azad etmək üçün Azər Ölümlə şərt kəsir. Baletin adından görüldüyü kimi, əsərin obraz konsepsiyası iki zidd aləmin - işıqlı “məhəbbət” ilə qaranlıq “ölüm” dünyasının qarşılaşması üzərində qurulub. Baletin əsas qəhrəmanı məhəbbəti və vətəninin azadlığı uğrunda canından keçir və bununla xalqının yaddaşında ölümsüzlük, əbədiyyət qazanır.

Baletin musiqi kompozisiyasında diqqət çəkən ən maraqlı tapıntılardan biri də Ölüm obrazının melodik əsasdan məhrum olmasıdır. Bütün balet boyu Ölüm yalnız zərb alətlərinin ifası ilə səciyələnilir. Əlbəttə, Ölümün bu tərz şərhı çox simvolikdir: bununla bəstəkar onun cansız, ruhsuz məğzini qabardır. Təbii ki, baletini yazarkən P.Bülbüloğlu klassik balet sənətinin ən yaxşı ənənələrini (P.İ.Çaykovski, S.Prokofyev, Q.Qarayev, qismən İ.Stravinski və başqaları) dayaqlanmışdır. Eyni zamanda burada D.Şostakoviç və Q.Qarayevdən irəli gələn simfonik inkişaf metodları, faciəvi münəqişəni təcəssüm etdirmə üsulları məharətlə tətbiq olunmuşdur.

Baletin məzmunu üç əsas musiqili dramatik müstəvidə cərəyan edir. Birinci müstəvidə Azər, Baycan və Qara Məlikin fərdi xasiyyətnamələri durur. İkinci müstəvidə “oğuz dünyası” ilə “qırpaq dünyası” yer alır və bütün kütləvi xalq səhnələri bu planda əks olunur. Üçüncü müstəvi fantastik, infernal obrazlar, yəni Ölüm obrazı ilə bağlıdır. Bu zaman hər obraz sahəsi və ayrıca personajlar məxsusi intonasiya, lad-harmonik, tembr, janr kompleksinə malikdir.

P.Bülbüloğlunun baletdə yaratdığı obrazlar parlaq, yaddaqalan və ifadəlidir. Musiqili obrazı yaradarkən bəstəkar onların əsas səciyyəvi cizgilərini açmağa səy göstərmişdir. Azər obrazında əsl kişiyyə xas olan mərdlik və alicənablıq, Baycan obrazında ülvi təmizlik, sadəlik, nəciblik, Qara Məlik obrazında isə qaba güc, məkr və qəddarlıq ön plandadır. Bu müxtəliflik baletin leytmotiv sistemində sirayət edib. Əsərin mərkəzi leytmotivi kimi bəstəkar çox sevdiyi “Bayatı-Şiraz” muğamının intonasiya-melodik kompleksini seçmişdir. Bu leytmotiv bütün əsərə nüfuz edərək xoreoqrafik eposda “milli ideyanın” bir növ aparıcı qüvvəsinə, rəmzinə çevrilir. Böyük dramaturji yük daşıyan leytmövzu həm də əsas qəhrə-

manın obrazı ilə bağlıdır. İlk dəfə bu mövzu baletin I pərdəsinin başlanğıcında – Azərin daşdan doğulması anında səslənir:



“Eşq və ölüm” baletində lirik başlanğıcın ifadəsi ilə bağlı olan leitmövzular məhəbbət mövzusu və Baycanın obrazını səciyyələndirən iki mövzudan ibarətdir. Bu mövzuları birləşdirən əsas səciyyəvi cəhət mahnıvarılıqdır ki, onun sayəsində obrazlar son dərəcə həyati və səmimi alınıb. Məhəbbət mövzusunda mahnı melodiyasının həzinliyi, istinad pərdələri ətrafında oxunaqlı və yumşaq gəzişmələr özündə insan səsinin istiliyini yaşadır. Bu mövzu bütün əsərin lirik özəyi olub şübhəsiz ki, bəstəkarın irsinə ən gözəl poetik səhifələrdən biridir:



Əsas lirik qəhrəman Baycanı səciyyələndirən ilk mövzu isə kövrək və hərarətli sual intonasiyalarından toxunmuşdur:



Leytmövzuların növbəti kompleksi qəhrəmani başlanğıcla – döyüş mövzusu və Oğuz xanın leymotivi ilə əlaqəlidir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu tərz mövzular rəngarəng ritmik elementlərlə zəngindir. Məsələn, aşağıda verilən döyüşçülərin mövzusunda instrumental muğam rəqəbası ilə tokkata-marş nəbzi üzvi sürətdə uzlaşdırılıb:



Qəhrəmani mövzu iki tərkib elementdən – iradəli, təsdiqləyici intonasiyalardan və fanfaraı çağırışlardan bərabərdir.



Qeyd etmək lazımdır ki, bütün balet boyu qəhrəmani başlanğıcın ifadəsi olan leymövzular kompleksi tədricən təbəddülata uğrayaraq mövzu-simvolları çevrilirlər. Məsələn, xalq qəhrəmanını Azərin daşdan doğulması zamanı səslənən mövzu (I pərdə) baletin finalında möhtəşəm və işıqlı himn şəklində üzə çıxır,

çünkü Azər onu sevən insanların qəlbində əbədi yaşayacaqdır. Mövzunun belə şərhinə başqa məna da vermək olar. Bu, özünə-məxsus bir epiloqdur. Güclü iradə, şücaət və qətiyyət rəmninə çevrilmiş bu mövzu xalqın düşmən üzərində qələbəsinə sarsılmaz inamın və dönməz əqidənin nümayişkarənə təntənəsidir.

Baletin bütün musiqisinə dərin milli ruh hakimdir. Bəstəkar “Bayatı-Şiraz” muğamının intonasiyalarından, “Yallı” rəqsinin elementlərindən, aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta harmonik komplekslərindən, dolayısı ilə xalq mahnı intonasiyalarından istifadə etmişdir. Baletin güclü ifadə vasitələrindən biri də orkestr dilidir və mühüm musiqili obrazların yaradılması və inkişafında aparıcı qüvvə kimi onun xüsusi rolu qeyd olunmalıdır. Məsələn, bəzi nömrələrdə (I pərdədən “Oğuzların meydanı”, “Vida adajiosu”, II pərdədən Final) dinamikanın yüksəlişinə tədricən orkestr səslənməsinə yeni alətlərin qoşulması ilə nail olunur.

Onu da xatırladaq ki, bu günə kimi “Eşq və Ölüm” baletinin dörd müxtəlif redaksiyası mövcuddur. Bu fakt baletə Azərbaycan, Rusiyada və Belarusiyada verilmiş xoreoqrafik tərtibat ilə əlaqədardır.

İnanırıq ki, görkəmli bəstəkar və dövlət xadimi Polad Bülbüloğlunun XXI əsrin başlanğıcında yüksək vətəndaşlıq və vətənpərvərlik qayəsi ilə həyata gətirdiyi “Eşq və Ölüm” baleti müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin layiqli sənət nümunəsi kimi uzun və uğurlu səhnə həyatını yaşayacaqdır.

2020-ci il fevralın 3-də Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev Polad Bülbüloğlunu 75 illik yubileyi münasibətilə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətlərinə və uzunmüddətli səmərəli ictimai siyasi fəaliyyətinə görə “Heydər Əliyev ordeni ilə təltif etdi.

XII fəsil

Azər Dadaşov

(1946)



Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, “Humay” mükafatı laureatı, professor Azər Dadaşov, yaradıcılıq fəaliyyətinə XX əsrin 70-ci illərində başlamış bəstəkarlar nəslinə mənsubdur. Azər Dadaşov 50 illik yaradıcılıq yolu ərzində musiqi sənətinin bütün janrlarında xeyli sayda əsər yaratmışdır. Onun simfoniya-ları, kantataları, orkestr, kamera-instrumental xor əsərləri müasir dövrün çoxcəhətli, zəngin Azərbaycan musiqisinin xüsusi, sanballı qismini təşkil edir. Həmin əsərlər festivallarda, müasir bəstəkar yaradıcılığını nümayiş etdirən baxışlarda, rəsmi-təntənəli tədbirlərdə, tədris müəssisələrinin və aparıcı solistlərin repertuarlarında, kinofilmlərdə və tamaşalarda səslənir. Bəstəkarın milli musiqi ənənələrinə sıx bağlı olan zəngin və geniş yaradıcılığı klassik janrlara və formalara, musiqi dilinin elementlərinə yeni yanaşma tərzilə fərqlənir. Bu yanaşma tərzilə isə özünü onun simfoniya və kamera orkestri üçün yazdığı əsərlərində xüsusilə

təzahür edir. Bununla yanaşı obraz və tematika parlaqlığı, ritmlərin müasir kəskinliyi, özünəməxsus tembr-orkestr koloriti bəstəkarın əsərlərinin fərqli xüsusiyyətləridir.

Azər İsmayıl oğlu Dadaşov 1946-cı il dekabr ayının 1-də Bakı şəhərində, jurnalist İsmayıl Dadaşovun və uşaq həkimi Mələk xanımın ailəsində anadan olmuşdur. O, orta musiqi təhsilini violin sinfi üzrə Bülbül adına xüsusi musiqi məktəbində almışdır. A.Dadaşovun ən parlaq uşaqlıq xatirələri, təəssüratları Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət xadimi Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyaları ilə bağlıdır. Həmin təəssüratlar elə güclü idi ki, o, 8-9 yaşında ikən dostları və qohumları ilə birlikdə, ev şəraitində Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” əsərini səhnələşdirməyə cəhd göstərmişdi. Sonralar, gənclik çağında Azər kino sənətinə vuruldu. O, Tofiq Quliyevin mahnılarının səsləndiyi Azərbaycan filmlərini daha çox xoşlayırdı. Kinoya və teatr sənətinə məhəbbət Azər Dadaşovun bədii düşüncəsinin təşəkkülünə böyük təsir göstərdi və sonralar bu təsir öz ifadəsini onun müxtəlif səpkili əsərlərində tapdı.

Azər Dadaşov artıq birinci sinifdə təhsil alarkən musiqi bəstələməyə başlamış və onu istedadlı müəllim və bəstəkar N.Əli-verdibəyovun başçılıq etdiyi uşaq yaradıcılığı qrupuna qoymuşdular. A.Dadaşov yeddinci sinifdə olarkən qolundan zədə almış, bundan sonra isə öz təhsilini alt sinfi üzrə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumda davam etdirməli olmuş, eyni zamanda A.B.Kabakovun bəstəkarlıq dərslərinə getmişdir. Fortepiano, violin üçün bəstələnmiş əsərlər, ansambl pyesləri, simli kvartet, orkestr üçün uvertürələr, süitalar və hətta 4 hissədən ibarət olan simfoniya onun gənclik illərində yazdığı musiqi əsərlərindəndir. Təbiidir ki, həmin musiqi əsərləri, xüsusilə məktəb konsertlərində səslənmiş və kamera orkestri üçün yazdığı “Elegiya”, Azər Dadaşovun ilk yaradıcılıq nümunələri, təcrübələri idi. 1966-cı ildə A.Dadaşov Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (hal-hazırda Bakı Musiqi Akademiyasının) bəstəkarlıq fakültəsinə, görkəmli bəstəkar, akademik Qara Qarayevin rəhbərlik etdiyi sinfə daxil oldu. Böyük müəllimlə ünsiyyət illəri Azər Dadaşovun intensiv yaradıcılıq inkişafı, ümummədəni və peşəkar bəstəkarlıq dünyagörüşünün genişlənməsi dövrü oldu.



A.Dadaşov müəllimi Q.Qarayevlə

Gənc bəstəkarın ilk uğuru öz əksini respublika mətbuatının səhifələrində tapdı. Mətbuatda dərc olunmuş məqalələrdən birində deyilirdi; Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1968-ci ildə keçirilmiş III qurultayında Azərin fortepiano üçün II kursda yazdığı “Sonatina”-sı səslandı. Musiqişünaslar bu əsəri yüksək dəyərləndirdilər. 1975-ci ildə Tbilisi şəhərində keçirilmiş “Zaqafqaziya baharı” festivalında da bu əsər uğurla səslandı.¹

Ali musiqi təhsili illərində A.Dadaşovun üstünlük verdiyi yaradıcılıq sahələri və istiqamətləri aydın surətdə müəyyənleşdi, orkestr musiqisi sahəsində iş artıq onu daha çox cəlb edirdi. Gənc bəstəkarın bu marağını Qara Qarayev dəstəkləyir, o, A.Dadaşovun böyük simfonik potensiala malik olduğunu duymuş və görmüşdü. Orkestr əsərinin yalnız son kursda yazılması nəzərdə tutulsa da, IV kurs tələbəsi Azər Dadaşov artıq simfonik süita, xor və orkestr üçün kantata yazmışdı.

¹ Babayev E. Uğurlu sınaq // Azərbaycan gəncləri. – 1977, 31 mart
292

A.Dadaşovun bəstəkar yazısının ən yeni texnologiyaları ilə tanışlığının izləri, bu yazının konstruktiv prinsiplərinin istifadəsi gənc bəstəkarın 1971-ci ildə yazdığı diplom işində – 3 hissədən ibarət olan I simfoniyasında aydın surətdə nəzərə çarpır. Bu əsərdə 20-ci əsr musiqisinin görkəmli korifeylərinin B.Bartokun, İ.Stravinskinin, A.Vebernin, B. Lyutoslavskinin təsiri daha aşkar şəkildə görünür. A.Dadaşovun diplom işində müəllifin orkestr yazısını əla bilməsi, iri musiqi formasına yiyələnməsi, dinləyici ilə qabaqcıl bəstəkarlıq nailiyyətləri səviyyəsinə uyğun gələn müasir musiqi dilində danışmaq məharəti aşkara çıxdı.

A.Dadaşovun I simfoniyası ilk dəfə 1971-ci ilin iyun ayında Rafiq Kərimovun (dünyanı vaxtsız tərk etmiş istedadlı dirijorun) idarə etdiyi Dövlət Simfonik orkestrinin ifasında Konservatoriyanın bəstəkarlıq fakültəsi məzunlarının konsertində səsləndi və Dövlət İmtahan Komissiyası əsərin müəllifinə əla qiymət verdi. İki ildən sonra 1973-cü ildə bu simfoniya Azərbaycan Bəstəkarlıq İttifaqının IV qurultayının, 1975-ci ildə isə Tbilisidə keçirilən “Zaqafqaziya Baharı” festivalının proqramına daxil edildi. Həmin simfoniya gənc bəstəkarın simfonik yaradıcılığında ilk böyük uğuru oldu.¹ Musiqişünas H.Quliyevanın “gənc bəstəkarın yaradıcılığına həsr edilmiş “Ədəbiyyat və incəsənət qəzetində” dərc olunmuş məqaləsində qeyd edilirdi: “Gənc bəstəkar yaradıcılıq yolunda öz “cığırını” açdı. Düşünürəm ki, bu “cığır” böyük yaradıcılıq yolunun başlanğıcıdır.”² Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını uğurla bitirmiş Azər Dadaşov böyük ruh yüksəkliyi ilə müstəqil yaradıcılıq yoluna qədəm qoydu.

Kamera-orkestr yaradıcılığı

XX əsrin 70-ci illəri milli musiqişünaslıqda Azərbaycan musiqisinin kamera-orkestr janrlarında çiçəklənmə dövrü kimi dəyərləndirilir. Musiqi sənətində baş verən bir sıra obyektiv amillər, 1964-cü ildə istedadlı musiqiçi Nazim Rzayevin bədii rəhbər

¹ Dadaşov Azər 1973-cü ildən etibarən SSRİ və Azərbaycan SSR Bəstəkarlar İttifaqlarının üzvüdür

² Quliyeva H. İkinci sınaq // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1973, 24 noyabr, s. 13

və dirijor olduğu Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrinin yaranması bu çiçəklənməni mümkün etmiş əsas səbəblərdən idi. Azərbaycan SSRİ-nin musiqi həyatında yeni kollektivin meydana gəlməsi bəstəkarların fəaliyyətinə güclü təkan verdi, bir neçə il ərzində məhz elə həmin orkestr üçün nəzərdə tutulmuş xeyli maraqlı əsər yazıldı. Azər Dadaşovun yazdığı kamera-orkestr əsərləri də həmin əsərlər arasında olmuşdur.

Onun dodekafon texnikasında yazdığı “Luqubre və Skerso” (1972) və “Adajietto və Skersino” (1975) adlı iki hissəli miniatür silsilələri bu sırada ilk növbədə qeyd olunmalıdır. Həmin miniatür silsilələrin əsasında lirik və janr başlanğıclarının təzadı durur. A.Dadaşovun “Liqubre və skerso” əsəri Qara Qarayevin təklifi ilə 1973-cü ildə Asiya və Afrika ölkələrinin Alma-Ata şəhərində keçirilən III Beynəlxalq Tribunasında Azərbaycan musiqisini təmsil etmiş, əsər N.Rzayevin dirijorluğu ilə səsləndirilmiş və müəllifə Respublikamızdan kənarı ilk böyük uğur qazandırmışdır. Bəstəkarın “Adajietto və Skersino” silsiləsi ilk dəfə 1976-cı ildə Zaqafqaziya (Cənubi Qafqaz) respublikalarının musiqi festivalında həmin ifada səsləndirilmişdir. A.Dadaşovun bu pyesləri Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin daimi repertuarına daxil olmuş və orkestrin bir çox qastrol səfərlərində gedində ifa edilmişdir.

Bəstəkar N.Rzayevin təklifi ilə Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin aparıcı solistləri fleyta ifaçısı M.Ağamalızadə və alt ifaçısı Ç.Məmmədovun ifası üçün fleyta Konsertinosu, alt və kamera orkestri üçün Konsert yazmışdır. Tezliklə, onun Konsertinosu və Konserti həmin ifaçılar tərəfindən ifa edildi. Ü.Hacıbəylinin ölməz irsi, xüsusilə onun musiqili komediyaları A.Dadaşovun üçhissəli, həyat eşqi və yumorla yögrulmuş “Üzeyirsayağı” simfoniettasını yaratmağa sövq etdi.

1984-cü ildə Moskvada fəaliyyət göstərən “Melodiya” firmasında Azər Dadaşovun müəllif valı buraxıldı. Həmin vala bəstəkarın N.Rzayevin idarəsi ilə Kamera orkestrinin ifasında səslənən “Adajietto və Skersino” əsəri, alt üçün Konserti və III simfoniyası daxil idi. A.Dadaşovun 1976-cı ildə Musa Yaqubun sözlərinə bəstələdiyi “Düşüncələr” adlı, səs və kamera orkestri

üçün nəzərdə tutulmuş, müğənni Rauf Adıgözəlovun ifasında səslənən əsərlərdən ibarət vokal silsiləsi də həmin firmada vala yazıldı.

Azər Dadaşovun sonralar yazdığı iki Konsertinosu da kamera-orkestri əsərlərinə aiddir. Onun birinci konsertinosu kamera orkestri, ksilofon, fortepiano və təbil üçün nəzərdə tutulmuşdur (1987). Bəstəkarın ikinci Konsertinosu isə kamera orkestri, təbil, qoboy və çembalo üçün yazılmışdır (1991). Hər iki əsər neoklassik üslubda yazılmış, oynaq təbiətli, musiqili yumurun parlaqlığı ilə diqqəti cəlb edən üçhissəli, “cəld-yavaş-cəld” sxemi əsasında qurulmuş kompozisiyalardan ibarətdir. Bəstəkarın 1992-ci ildə yaratdığı və ilk dəfə o zaman yeni olan kollektivin – Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin nəzdində yaradılmış Uşaq Kamera Orkestrinin (dirijor Teymur Göyçayev) təqdimatı zamanı ifa olunmuş “Tutti” süitəsi də həmin əsərlər sırasına aiddir. “Tutti” süitəsi obraz quruluşuna və konstruksiyasına görə yuxarıda adları sadalanmış Konsertinolarla səsləşir: bu əsərdə də səmimilik, musiqi axınının sərbəstliyi, lirik fraqmentlərin qısa məqamları ilə kölgələnən azad improvizasiyası, oyun, gənclik və şənlik ruhu mövcuddur.

A.Dadaşovun Ədilə Əliyevanın sifarişi ilə fortepiano və kamera orkestri üçün yazdığı 1 sayılı Konsertdə (2004) lirik başlanğıc tam hökmrandır. Bu, müxtəlif lirik ovqatların sırf müşahidə səciyyəli, rəngarəng-impressionist duyğulardan emosional-gərgin hisslərdə, bir- birini əvəz etməsi əsasında qurulmuş birhissəli konsertdir. Həmin Konsert ilk dəfə 2005-ci ildə Finlandiyanın Mikkele şəhərində Ədilə Əliyevanın solo konsertində, Rauf Abdullayevin idarə etdiyi Kamera Orkestrinin müşayiəti ilə səslənmişdir. Sonralar bəstəkar fortepiano və kamera orkestri üçün daha iki konsert – üçhissəli İkinci konsert (2009), habelə “Poe-ma” (2012) yazmışdır. Bu əsərlər gənc pianoçuların A.Dadaşovun fortepiano əsərlərinin ən yaxşı ifası üçün keçirilmiş Müsəbiqənin proqramına daxil edilmiş və həmin müsəbiqə qaliblərinin iştirakı ilə Qala konsertlərdə səslənmişdir.

Azər Dadaşovun kamera-orkestri musiqi janrlarında işi onun bəstəkarlıq texnikasının təkmilləşməsində böyük rol oynamışdır.

Bəstəkarın bütün yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan nümunələrin iki əsas tipi də məhz bu sahədə təşəkkül tapmışdır: bir tərəfdən bütün incəliklərin müxtəlifliyi ilə seçilən lirika dünyası, digər tərəfdən isə skersozluq, bitkin əsərlərdə qroteskə çevrilən oynaqılıq.

Vokal-simfonik və xor əsərləri

Azər Dadaşovun vokal-simfonik yaradıcılığına kantatalar, odalar, xor və simfonik orkestr üçün poemalar daxildir. Həmin əsərlərin əsas məzmunu vətənpərvərlik, Vətən, onun keçmişi və gələcəyi mövzuları ilə bağlıdır. Bəstəkarın bu ilk müraciəti tələbəlik illərinə təsadüf edir. O zaman (1969) gənc bəstəkar “Vətən haqqında Oda”-sını yazır.

A.Dadaşovun vokal-simfonik əsərlərinin adlarının yalnız sadalanması müasir ictimai proseslərin gedişi, perspektiv inkişaf istiqamətləri haqqında təsəvvür yaradır, yaradıcı şəxsiyyət və zaman arasındakı qırılmaz əlaqəni nəzərə çatdırır. Belə ki, A.Dadaşov “Sumqayıt” kantatasını (1974) şəhərin yaranmasının 25 illiyi münasibətilə yazmışdır. Onun “əbədi məşəl” odası (1975) faşizm üzərində qələbənin 30 illiyinə həsr olunmuşdur. Bəstəkarın “Heyrət” plakat-kantatası (1996) böyük Azərbaycan şair-müfəkkiri Məhəmməd Füzulinin anadan olmasının 500 illiyi münasibətilə yazılmışdır. Onun “Bu Vətən ölə bilməz” adlı and-kantatası (1999) və “Ey haqq, yaşa” adlı epitafiya-kantatası (2000) 1990-cı ilin yanvar ayında Bakıda baş vermiş faciəli hadisələrin 9 və 10-cu ildönümünə həsr edilmişdir. A.Dadaşovun yazdığı “Ana yurd” əsəri (1998) milli həmrəylik duyğusu ilə fərqlənir. Həmin əsər ilk dəfə dünya azərbaycanlılarının I qurultayında səsləndirilmişdir. Qeyd edək ki, bəstəkarın özü də bu qurultayın iştirakçılarından olmuşdur. A.Dadaşovun “Bir millət, iki dövlət” kantatası (2012) Azərbaycan və Türkiyə xalqlarının dostluğuna həsr edilmişdir¹. Bəstəkarın “Zəhmət himni”, “Sülh nəğməsi”, “Ellər bayramı”, “Səhərə inam” əsərlərində əmək, sülh, gələcəyə inam mövzuları öz əksini tapmışdır. İdman möv-

¹ Adları çəkilmiş kantatalardan bəziləri 2016-cı ildə Bakıda nəşr olunmuş “Azər Dadaşov. Kantatalar” toplusunda təqdim edilmişdir (Bakı, 2016)

zusu isə A.Dadaşovun yazdığı Azərbaycanın milli Paralimpiya Himnində (2005) təcəssüm etdirilmişdir¹.

Azər Dadaşov bu sahədə ilk uğuru solist, xor və simfonik orkestr üçün nəzərdə tutduğu “Sumqayıt” kantatasını (sözləri Fikrət Sadıqındır) yazdıqdan sonra qazandı. Həmin kantata ilk dəfə 1976-cı ildə maestro Niyazinin dirijorluğu ilə ifa edilmiş, sonra isə 1977- ci ildə Moskvada, SSRİ Bəstəkar İttifaqının gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş IV plenumunda Rusiya dirijoru Dmitri Kitayenkonun rəhbərliyi ilə səsləndirilmiş və xeyli müsbət rəy almışdır. “Sovetskaya kultura” (“Sovet mədəniyyəti”) qəzetinin 22 fevral 1977-ci il tarixli sayında Azər Dadaşovun “Sumqayıt” kantatası baxışın ən layiqli əsərlərindən biri kimi qeyd edilmişdi. Bəstəkarın bu profildən olan digər əsərləri də uğur qazandı: onun əsərlərinin təqribən hamısı müxtəlif Respublika və respublikalararası müsabiqələrin mükafatlarına və diplomlarına layiq görülmüşdür.

A.Dadaşovun vokal-simfonik əsərləri zamanın “Sosial sifarişinə” canlı, səmimi münasibəti ilə fərqlənir. Geniş auditoriyanın qavrayışı üçün nəzərdə tutulmuş “musiqili plakat” (musiqi ədəbiyyatına, musiqişünaslığa Qara Qarayev tərəfindən daxil edilmiş tərifdir) janrında yazılmış bu əsərlər aşkar demokratik səciyə daşıyır. Qara Qarayevin həmin qəbildən olan “... mövzunun musiqi həllində son dərəcədə sadəlik və plakat aydınlığı”² sözlərini aid etmək olar. Bu əsərlər nəzərə çarpan ifadəliliyi ilə seçilir, iri xəttlə yazılmış, melodik parlaqlığı, təntənəliliyi, orkestr səslənməsinin “bəzəkli” olması ilə fərqlənir.

Bəstəkar vətəndaş, vətənpərvərlik məzmununun müxtəlif çalarlarının təcəssümündə “musiqili plakatın ” kantata-and, epitafiya, kantata-apofeoza kimi fərqli növlərdən istifadə edir. Azərbaycan ədəbiyyatının Məhəmməd Füzuli, Səməd Vurğun, Rəsul Rza kimi klassiklərinin, habelə Bəxtiyar Vahabzadə, Fikrət Qoca, Fikrət Sadıq, Dilsuz Mustafayev, Ramiz Rövşən, Əjdər Ol

¹ İlk dəfə 2007-ci ildə Bakıda keçirilmiş çüdo üzrə Avropa çempionatında səsləndirilmişdir

² Кара Караев. Статьи. Письма Высказывания (составитель – Л.Карагичева). – М., 1978, с. 41

kimi müasir şairlərinin şeirləri A. Dadaşovun yuxarıda adları sadalanmış əsərlərinin poetik əsasını təşkil edir.

A.Dadaşovun kantataları müxtəlif illərdə E.Novruzov, L.Atakişiyeva, F.Əliyev, G.İmanova kimi xormeystrlərin rəhbərliyi ilə respublikanın aparıcı xor kollektivləri tərəfindən ifa edilmişdir. Həmin əsərlərin ifasında tanınmış müğənni-solistlər – Zeynəb Xanlarova, Fidan və Xuraman Qasımova bacıları, Azər Zeynalov, Elxan Əhədizadə, Həsən Ənami, Fəridə Məmmədova, Əli Əsgərov və b. iştirak etmişlər.

Bəstəkarın poetik sözlə bağlı olan əsərləri sırasında “a capella” xoru üçün yazılmış əsərlər ayrıca qrup təşkil edirlər. Bu əsərlərdən “Sevə sevə, yana-yana” lirik poeması (sözləri Fikrət Qocanıdır), “Konsert-triptix” (sözləri Musa Yaqubundur), “Şəhriyar odası” (sözləri Məhəmmədhüseyn Şəhriyarındır), “Ayrılarımı könül candan” miniatürü (sözləri Səməd Vurğunundur) diqqəti xüsusilə cəlb edir. Dini mövzuda olan xor əsərləri A.Dadaşovun kantatalarının xüsusi qrupunu təşkil edir.¹ Bu, XXI əsrin Azərbaycan musiqisi üçün yeni bir mövzu idi. Həmin mövzuya maraq artıq ötən əsrin 90-cı illərində əsasən Respublika bəstəkarlarının 20 yanvar 1990-cı il və 26 fevral 1993-cü il Bakı və Xocalı faciələri ilə bağlı olan bəzi əsərlərində aşkara çıxmışdı.

Azər Dadaşovun “Ave, Mariya”, “Allah! Qurbanlarımızı qəbul et”, “Şükürlər olsun sənə” və “Kim allahı sevər” adlı 4 xor əsəri təmkinli, əzəmətli, ciddi, təntənəli, himn səciyyəli ruhu ilə seçilir. Dörd xor əsərindən birində Ulu yaradana, birində isə Müqəddəs, bakirə Mariyaya müraciət vardır; İlk iki əsər kanonik mövzuda latın və rus dillərində yazılmış, digər iki əsərdə isə Azərbaycan dilində olan sərbəst mövzulardan (bu mövzulardan biri bəstəkarın özünə məxsusdur) istifadə edilmişdir. Maraqlıdır ki, “Ave, Mariya” xorunun qadın səsi, uşaq xoru və kamera orkestri üçün nəzərdə tutulmuş digər variantları da mövcuddur.

¹ Bu qəbildən olan əsərlərdən bəziləri aşağıdakı topluda nəşr olunmuşdur: Şükürlər olsun sənə. Səs və fortepiano üçün ariya-dualar. – Bakı: Uniprint, 2010

Religioso con devoto

Vokal

p

A - ve - Ma - ri - a - gra - ti - a - ple - ne - Do - mi - nus - te - cum

f

Be - ne - dik - ta - ri - A - ve - Ma - ri - a -

Bəstəkarın “Ave, Mariya” xoru ilk dəfə, Fərhad Bədəlbəyli-
nin idarəsi ilə “Ave, Mariya” əsərinin çoxəsrlik dünya musiqisi
tarixində yazılmış bütün variantlarının səsləndirildiyi konsertdə,
Xuraman Qasımovanın ifasında təqdim edilmişdir. Həmin kon-
sertdə F.Bədəldəylinin idarəsi ilə, X.Qasımovanın və “Atikva”
uşaq xorunun iştirakı ilə A.Dadaşovun “Dostun xatirəsinə” adlı
(bəstəkar Leonid Vaynşteynə həsr olunmuşdur) adlı poema-rek-
viyemi də ifa edilmişdir.

Azər Dadaşovun yazdığı Roma katolik kilsəsinin Azərbay-
can Respublikasındakı nümayəndəliyinin başçısının sifarişi ilə
“Şükürlər olsun sənə” əsəri, habelə “Kim Allahı sevər” və “Al-
lah, qurbanlarımızı qəbul et” xorları Roma papası II İohann Pa-
velin 2002-ci ilin may ayında Bakıya rəsmi səfəri zamanı səslən-
dirilmişdir. Roma papası Azər Dadaşova Vatikanın unikal mü-
kafatını – II İoann Pavelin mücrədə yerləşdirilmiş medalını təq-
dim etmişdir. 2011- ci ildə bəstəkarın “Şükürlər olsun sənə” əsə-
ri səs və fortepiano üçün uyğunlaşdırılmış variantda ABŞ-ın İn-
diana ştatının Blüminqton şəhərində keçirilən konsertdə “Bütün
dinlər sülh diləyindədir” adlı ABŞ mənşəli, türk əsilli solist
Ömər Türkman oğlu tərəfindən ifa edildi.

Kamera-instrumental yaradıcılığı

A.Dadaşov kamera-instrumental əsərlərini 1962-ci ildən, Asəf
Zeynallı adına Bakı musiqi texnikumunda təhsil aldığı zamandan
yazmağa başlamışdır: O zaman gənc bəstəkar Birinci (“Gənclik”)
simli kvartetini bəstələmişdi. Sonralar o, İkinci və Üçüncü simli
kvartetlərini (1988) yazdı. Bəstəkarın bu janrdakı əsərləri içəri-
sində müxtəlif nəfəs alətləri üçün nəzərdə tutulmuş üç sonatası
diqqəti cəlb edir: Klarinet və fortepiano üçün Sonata (1987); solo

fleyta üçün Sonata (1990); solo qoboy üçün yazılmış “Yanıq Kərəmi” Sonata-kapriçciosu (1998), habelə həmin əsərlərə yaxın olan “Qoboy və Fortepiano üçün üç romans”. İstedadlı klarnet ifaçısı, professor Elxan Babayevin təşəbbüsü ilə yazılmış və həmin ifaçıya hərs edilmiş klarnet və fortepiano üçün sonata bəstəkarın bu qəbildən olan əsərləri arasında daha çox məşhurluq qazanmışdı. Bu sonata nəfəs alətləri ifaçılarının Bakı şəhərində keçirilmiş Fikrət Əmirov adına müsabiqəsinin icbari proqramına daxil edilmişdi. Əsərin təzad prinsipi əsasında qurulmuş üç hissəsi ifaçıya həm öz texniki vərdişlərini, həm də ifanın melodikliyi, kantilena xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmək imkanı verir.

Yeddi müxtəlif zərb alətində ifa edən bir ifaçı üçün nəzərdə tutulmuş “Dörd miniatür” ifaçıların repertuarının zənginləşməsinə xidmət etmiş bənzərsiz təcrübə idi. İfaçıdan böyük istedad və məharət tələb edən həmin pyeslər ilk dəfə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 1991-ci ildə keçirilmiş Plenumunda səsləndirildi.

Bəstəkarın violonçel və fortepiano üçün yazdığı “Xatirələr” kompozisiyası kədərli əhval-ruhiyyəsi ilə fərqlənir. Azər Dadaşov həmin əsəri Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbinin 70 illiyi münasibəti ilə yazmışdır. “Xatirələr” kompozisiyası bu məktəbin yubileyinə həsr olunmuş konsertdə E.İsgəndərovun və müəllifin ifasında səslənmişdir.

Fortepiano musiqisi A.Dadaşovun kamera əsərlərinin böyük qismini təşkil edir. Bəstəkarın müxtəlif illərdə yazdığı bir neçə pyes silsiləsi – “6 prelüd”, “6 miniatür”, “Pastorallar” (6 kədərli pyes), “Çiçək üçün” 7 miniatür, “On Azərbaycan rəqsi”, “Üç badam, bir qoz” süitası, “Atmacalar” adlı 6 konsert pyesi, “Fəza təranəsi” və “Aliluya” adlanan kompozisiyalar, dörd sonatina, “Prelüdlər, fuqa, postlüdlər” adlı polifonik triptix bu əsərlər sırasındadır. Firəngiz Əlizadə, Ədilə Əliyeva, Namiq Sultanov, Murad Adıgözləzadə, Murad Hüseyinov, Vasif Həsənov, Rəna Rzayeva, Məmməd Quliyev, Züleyxa Bayramova və b. müxtəlif illərdə Azər Dadaşovun fortepiano əsərlərini ifa etmişlər. Azər Dadaşovun bir çox fortepiano pyesləri, bilavasitə uşaqlar üçün yazılmışdır. Belə ki, bəstəkarın II və III sonataları uşaq musiqi məktəbi şagirdlərinin müsabiqəsində icbari proqrama daxil idi, onun pre-

lüdləri və miniatürləri isə pedaqoji repertuarda daim qalmaqdadır. Lakoniklik, obrazların parlaqlığı, ritmlərin cazibədarlığı A.Dadaşovun musiqi lövhələrində kiçik ifaçıları özünə cəlb edən cəhətlərdəndir.

Azər Dadaşovun fortepiano əsərləri gənc musiqiçilər arasında bəstəkarın fortepiano əsərlərinin ən yaxşı ifasına həsr olunmuş xüsusi müsabiqələrin təşkilinə əsas olmuşdur. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının təşkil etdiyi bu müsabiqələr 2009-2011-ci illərdə Respublika Mədəniyyət Nazirliyinin və Bakı Musiqi Akademiyasının dəstəyi ilə keçirilmişdi.

Sonralar daha iki müsabiqə də keçirildi. İkinci Respublika müsabiqəsi 2013-cü ildə oldu. Üçüncü müsabiqə isə 2016-cı ildə beynəlxalq səviyyədə (Azərbaycan Respublikası, Rusiya Federasiyası, Qazaxıstan Respublikası, İran-İslam Cümhuriyyəti, Türkiyə Cümhuriyyəti nümayəndələrinin iştirakı ilə) keçirildi. Qeyd edək ki, 2016-cı ildə baş tutan III müsabiqə Azər Dadaşovun anadan olmasının 70 illik yubileyi ilə bağlı idi. Bəstəkar uşaqlar üçün bir çox digər əsərlər də yazmışdır. Həmin əsərlər sırasında ilk növbədə onun “Balaca Mukun macəraları” operasını (1992) qeyd etmək olar.

A.Dadaşov “Balaca Mukun macəraları” operasını Vilhelm Haufun nağılı əsasında (librettosu bəstəkarın, şeirlər Qəşəm İsabəylinindir) yazmışdır. Operanın yumorla, müasirliyin kəskin duyumu ilə fərqlənən musiqisi sırf opera kanonları hüdudlarından kənara çıxır, müzikl cəhətləri ilə birləşir, cazz intonasiyaları və ritmləri sahəsinə daxil olur. Konsert ifasında bu opera ilk dəfə 1993-cü ildə, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının uşaq musiqisinə həsr olunmuş Plenumunda səslənmişdir. “Qızıl dan” mahnısı (1977-ci il, sözləri Musa Yaqubundur) Azər Dadaşova ən böyük populyarlıq gətirmişdir.

Vigorozo leggiero

Di-zin-dür be-şən-lik, ni-sət, be-nəğ-mə - ca - gə-ñi-şə - yat. A-na və - rən, cəğ-ma o - cəğ.

hi-zik sə - na - cən - şə - qa - nəd. Dəs-tə-dəs - tən qiv - diq - yo - lu,

Əsl “xalq mahnısına” çevrilmiş həmin mahnı 40 ildən artıqdır ki, məktəblilərin musiqi dünyasında yaşayır. Bəstəkarın “Əziz vətən”, “Ana torpaq”, “Azərbaycan oğluyuq”, “Ay ana”, “Yaz gəlir”, “Təbiəti qoruyaq” (ekoloji himn), “Yeni Azərbaycan marşı”, “Heydər atamız”, “Birlik andı” mahnıları uşaq xor kollektivlərinin repertuarına daxildir. Bu və bir çox digər mahnılar “Azər Dadaşov. Xor və fortepiano üçün 24 mahnı” toplusuna daxil edilmişdir, hal-hazırda bu topludan dərs vəsaiti kimi istifadə olunur.¹

Azər Dadaşov bir sıra estrada mahnılarının da müəllifidir. Həmin mahnılardan bəziləri xüsusi olaraq məşhur “Qaya” vokal-instrumental ansambli üçün yazılmışdır. Onun “Dümağ şəhər”, “Əziz dostum, necəsən?” mahnıları bu ansamblın ifasında dəfələrlə səslənmişdir.

Bəstəkarın “Sevgi bayramı”, “Yamaclarda axtar məni”, “O ələrin gülləri”, “Dostluq”, “Bakının fəlsəfəsi” mahnıları uzun müddət ərzində Flora Kərimovanın, C.Zeynallının, K.Qasımovun, Z.Mirismayılovanın repertuarında olmuşdur. “Yuxu” filmində səslənmiş “Bakının gilavarı” mahnısı isə sonralar həmin filmi “tərk edərək” geniş populyarlıq və müstəqil konsert həyatı qazanmışdı. Azər Zeynalov bəstəkarın bu mahnısının ilk ifaçısı olmuşdur.

Moderato

Vocal

Ça - zir sa - q - la - rım - da... i - lıq - gi - lə - var... to - xu - ru - na - bə - si

7

ya - naq - la - n - na... Ç - pü - də - dən - dən, sıl - la - yı - na - var.

Azər Dadaşovun “Şərqlə freskası” (1981) adlı balet kompozisiyasını, habelə nəfəs alətləri orkestri və xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı musiqi əsərlərini, orqan üçün yeganə əsəri olan “İncilər” süitasını xatırlatmadan bəstəkarın yaradıcılığı haqqında tam, bitkin təsəvvür əldə etmək qeyri-mümkündür. “İncilər” süitası orqan ifaçısı Rəna İsmayılovanın 1988-1989-cu illər mövsümündə keçirilmiş “Moskva filarmoniyasının tarixi kon-

¹ Dadaşov A. Xor və fortepiano üçün mahnılar. – Bakı: El və Poliqrafiya şirkəti MMC, 2010

sertləri” silsiləsi çərçivəsində “İ.S.Bax və milli orqan məktəbləri” devizi altında baş tutmuş konsertində uğurla səslənmişdir.

Kino musiqisi sahəsindəki fəaliyyəti Azər Dadaşovun yaradıcılığının müəyyən qismini təşkil edir. Bəstəkar 20 kinofilmə musiqi yazmışdır: həmin filmlərdən 12-si bədii, 3-ü sənədli, 5-i isə multiplikasiya filmidir. “Məqamın strukturu”, “Həyat yoldaşım, övladlarım”, “İmtahan”, “Şəhər biçinçiləri”, “Şahid xanım”, “Yuxu”, “Qocalar”, “Özgə vaxtı”, “Məkanın melodiyası”, “Şən dovşan”, “Arzunu gerçəkləşdir”, “Uçan zürafə”, “Əjdaha olmayan əjdaha”, “Sehrli ləçək”. Bu filmlərə musiqi yazarkən rejissorlar D.Fərəcovla, R.İsmayılovla, G.Əzimzadə ilə, H.Mehdiyevlə, ssenaristlər R.İbrahimbəyovla, Anarla, Ramiz Rövşənlə, H.Səfəroğlu ilə əməkdaşlıq etmişdir.

Bəstəkarın filmlərin məzmununu əks etdirən musiqisi, eyni zamanda vizual sıranı tamamlayır, emosional ovqat bəxş edir. Bu musiqi bir çox hallarda kinokadrın mənasını dərinləşdirir, onun çərçivələrini genişləndirir, daxili məzmununu zənginləşdirir. 2003-cü ildə A.Dadaşov Azərbaycan Respublikasının peşəkar kino rejissorlarının gildiyasına – bu birliyin bəstəkarlıq bölməsinə qəbul edildi. Bu yaradıcılıq birliyi kino rejissorlarının Avropa təşkilatının AR-da fəaliyyət göstərən qurumudur. Azərbaycan Respublikasının kino sənəti sahəsində daha uğurlu çalışan bəstəkarları həmin Gildiyada birləşmişlər.

Simfonik yaradıcılığı

Azər Dadaşovun simfonik yaradıcılığının əsas qismini onun 12 simfoniyası təşkil edir.¹ Həmin simfoniyalar müəllifin bən-

¹ Böyük simfonik orkestr üçün I simfoniya (3 hissəli) – 1971, Böyük simfonik orkestr üçün II simfoniya (3 hissəli) – 1977, Kamera orkestri üçün III simfoniya (3 hissəli) – 1980, Böyük simfonik orkestr üçün “Faciəvi”-IV simfoniya (1 hissəli) – 1981, Böyük simfonik orkestr üçün V simfoniya (3 hissəli attacca) – 1982, Böyük simfonik orkestr üçün VI simfoniya “Azərbaycan” (3 hissəli) – 1983, Simli alətlər üçün VII simfoniya (3 hissəli attacca) – 1984, Q.Qarayevə ithaf olunub. Böyük simfonik orkestr üçün VIII simfoniya (2 hissəli) – 1987, R.Abdullayevə ithaf olunub. Böyük simfonik orkestr, qadın xoru və solistlər üçün “20 yanvar”- IX simfoniya (1 hissəli) –

zərsiz simfonik düşüncəsinin göstəricisidir və intensiv yaradıcılıq axtarırlarının “möhürü” kimi dəyərləndirilir. A.Dadaşovun simfoniyları simfonik janrın XX əsrin 60-cı illərinin ortalarından etibarən Azərbaycan Akademik musiqisində təzahür etmiş səciyyəvi “təftiş” təmayülünü əks etdirir. Məlumdur ki, bu prosesin başlanğıcı Qara Qarayevin III simfoniylası sayəsində bərqərar oldu. Simfoniyanın bütün komponentlərinə təsir etmiş dəyişikliklər “simfonik axtarırların ” nəticəsi oldu: silsilənin quruluşu dəyişdi, dramatik həllin yeni tipləri aşkara çıxdı. Janrın bütün bu “metamorfozaları”nı Azər Dadaşovun simfoniylarında aydın izləmək olar.

Bəstəkarın simfoniyları janrın XX əsrin ortalarına doğru əldə etdiyi bir çox uğurlarından bəhrələnməmişdir. Dodekafon texnikasının, sonor effektlərin, aleatorika üsullarının mənimsənilməsi, üfüqiliyin və şaquliliyin unifikasiyası, “konstruktiv” intervalların rolu, temperasiya edilməmiş dörrdəbirtonlu səslənmənin daxil olunması – həmin əsrin ortalarına doğru janrın qazandığı nailiyyətlər sırasındadır. Arsenalında bu ehtiyatlara malik olan A.Dadaşov, onun milli dəyərlərə istinadlanan yaradıcılıq düşüncəsi ilə üzvi birləşməyə qabil olan cəhətlərdən istifadə edir. Onun əsərlərində aleatorika xalq ifaçılığına xas olan improvizasiyalılıqla, sonoristika gözəllikdən xüsusi zövq almaq duyğusu ilə, lirik “başvurmaların” müddəti muğamdakı hissələrin uzunmüddətli “tükənməsi”ilə, Avropa temperasiya sisteminin dağılması Azərbaycan xalq çalğı alətlərinə məxsus spesifik temperasiya xüsusiyyətləri ilə birləşir. Azər Dadaşovun Azərbaycan klassiklərinin simfonizm ənənələrini davam etdirən simfoniyları milli melosla, ritmlərlə, şifahi ənənəli peşəkar musiqisinin janr spesifikasiyası ilə qırılmaz surətdə bağlı olan köklü əsərlərdir. Bu bağlılıq bəstəkarın bütün “simfonik yolu” boyunca özünü biruzə verir və öz ifadəsini müxtəlif formalarda tapır. Onun simfonik

1990, simlilər, zərb alətləri və səs üçün “Katarsis”- X simfoniya (3 hissəli) – 1996, “Humay” milli mükafatına layiq görülmüşdür (2001), İkinci redaksiya-böyük simfonik orkestr üçün (2006), Böyük simfonik orkestr üçün “Reminissensiya” – XI simfoniya (3 hissəli, attacca) – (2012), Böyük simfonik orkestr üçün “Dəstgah” XII simfoniya (5 hissəli) – 2014

yaradıcılığında bir neçə sitat nümunəsi var: I simfoniya­daki “Çobanbayatı” nəğməsi, II simfoniya­daki “Uzundərə” rəqs me­lo­diyası. III, IV, VIII və X simfoniya­larında səslənən Çahargah, Şüştər, Zəbul Segah, Bayatı-Şiraz muğamlarının intonasiya lek­semlərindən istifadə olunması örnəkləri də vardır. Bəstəkarın simfoniya­larında ritmik rəqs arxetiplərinin tətbiqi nümunələri (III simfoniya­da “Tərəkəmə” ritmik strukturuna istinadlanma; IX simfoniya­da “Heyratı” zərbi muğamına əsaslanma; V və X simfoniya­larda azanın ritmik pulsasiyasının səsləndirilməsi; V, IX simfoniya­larda qrotesk səciyyəli obrazlılıq sistemlərində mil­li rəqs folklorunun ümumiləşdirilmiş ritmoformulalarından isti­fadə edilməsi) də mövcuddur.

Bəstəkarın dərin əsaslı simfonik təfəkkürü öz ifadəsini onun formayaradıcı prinsiplərinin istifadəsində tapır: fazalarla inkişaf prinsipi, ostinatlılıq prinsipi, tematizmin inkişafının variantlılıq metodu, onun kvarta strukturlarının aparıcı rolu ilə birgə tetraxord əsasında (məsələn, III, V və IX simfoniya­larda olduğu kimi).

Musiqi yaradıcılığının Avropa təsirlərindən istifadəsi əvvəlki əsrlərin musiqi mədəniyyətinin dəyərlərini yaradıcı surətdə mə­nimsəyən Azərbaycan peşəkar musiqisinin ayrılmaz ənənəsidir. Bu baxımdan Azər Dadaşovun simfoniya­ları onu Qara Qarayev məktəbinin parlaq nümayəndəsi kimi nümayiş etdirir. Həmin məktəbə mənsub olan bəstəkarların yaradıcılığının mühüm cə­hətlərindən biri romantizmdir. Bu romantizm ruhu A.Dadaşovun simfoniya­larında İnsan təbiətinin dərinliklərində mövcud olan İdeala, Aliyə, İlahiyə can atan bir varlıqdır. Azər Dadaşovun simfoniya­larının “qəhrəmanı” onu əhatə edən xarici aləmdə Şər qüvvələrə qarşı duran, özündə və Cəmiyyətdə ahəngdarlıq axta­ran Şəxsiyyətdir. Obrazlı təzadların kəskinləşdirilməsi, Tale, Qismət, Qəzavü-qədər kimi mövzuların musiqi materialına mü­daxiləsi, müəllifin dərin-lirik, monoloq səciyyəli ifadə tonu onun musiqisinin romantik cəhətlərini aşkara çıxarır. Onun simfoniya­larının ümumi mədəni tarixi assosiasiyaları dramatik kulminasiya məqamlarında daxil olunan “dance makabre” epizodları, ha­belə passakaliya, fuqa, fuqato kimi qədim musiqi formaları ilə və lamento janrının istifadəsi ilə bağlıdır. Lakin bütün bunlarla

yanaşı bəstəkar üçün romantik ifadənin uzadılması və geniş olması yaddır. Formaların, strukturların yığcamlığı, tematik materialın lakonizmi A.Dadaşovun əsərləri üçün səciyyəvi olan cəhətlərdir.

A.Dadaşovun klassik formalara əsaslanan simfoniyları eyni zamanda həmin formalardan mahiyyətə fərqlənir. Onun simfoniylarında birinci hissə qismində sonata Allegrosu, yavaş ikinci hissə, rəqs səciyyəli üçüncü hissə və finalı olan ənənəvi simfoniya konstruksiyasından istifadə yoxdur. Bu simfoniyalarda qəhrəmani əsas mövzu ilə lirik köməkçi mövzu arasındakı tipik təzadə əsaslanan status kvonu bərpa edən enerjili işlənmə və reprizli adi sonata forması da yoxdur; çünki əvvəlcədən bəlli olan iş bəstəkarı maraqlandırmır. Daimi dəyişmələr, gözlənilməz dönüşlər və həll yolları A.Dadaşovun simfonik partituralarının bir çox səhifələrinin fərqləndirici xüsusiyyətlərindəndir. Formanın lakonizmi, silsilənin üç, iki və bir hissəyədək sıxışdırılması, məchulluq, bir çox hallarda ümumi mənalı elementlərin paradoksal şəkildə uyğunlaşdırılması kimi cəhətlər A.Dadaşovun simfoniylarının özünəməxsus gözəlliyini şərtləndirir. Bəstəkarın simfonik yaradıcılığına xas olan həmin cəhətlər ənənəvi musiqi normalarından, qərarlaşmış musiqi kanonlarına ehkəmcasına əməl olunmasından uzaqlaşmanın, musiqi sənətinin yeni inkişaf imkanlarının, yollarının aranmasının bariz göstəricilərindəndir.

Azər Dadaşovun simfonik təfəkkürü özündə teatr sənətindən və kinomatoqrafdan gələn cəhətləri də cəmləşdirmişdir. Musiqi mövzu-obrazlarının parlaqlığı, “qabarıq”lığı, təzadların kəskinliyi, ayrı-ayrı forma fraqmentləri qurulmasının montajlılığı, musiqidə oyun başlanğıcının (bu halda nümayiş və musiqi materialı inkişafı prosesinin özü teatrlaşdırılmış əyani forma kəsb edir) tətbiqi kimi cəhətlər bəstəkarın simfoniylarına xasdır.

Azər Dadaşovun simfoniylarını iki qrupa bölmək olar: proqramlı və proqramsız simfoniylar. Onun proqramsız simfoniylarının məzmun konsepsiyası sırf musiqi qanunauyğunluqları əsasında yaranmışdır: tematizm, onun inkişafının xarakteri və xüsusiyyətləri, fərqləndirmələri müəllif, ifadəsinin mənasını açıqlayır. Lakin bəstəkarın proqramlı simfoniyları da vardır:

Onun IV simfoniyası “Faciəvi”, VI simfoniyası “Azərbaycan”, IX simfoniyası “20 yanvar”, X simfoniyası “Katarsis”, XI simfoniyası “Reminissensiya”, XII simfoniyası isə “Dəstgah” adlarını daşıyır, halbuki bu əsərlərin proqramlı olması tamamilə şərti və ümumiləşdirilmiş səciyyə daşıyır.

Azər Dadaşovun yaradıcılığında simfonik silsilənin vahid, daimi modeli, onun strukturunun standart həlli yolları yoxdur. Simfoniylərindəki hissələrin sayı üçdən (IV, V və IX simfoniylər), ikiyə (VIII simfoniya) birədək (I, II, III, IV, VII, X simfoniylər) dəyişə bilər. Lakin silsilənin bir hissəliyədək sıxışdırılması meyili kifayət qədər güclüdür. VII, VIII və X simfoniylərdə hissələrdə formal bölgünün olmasına baxmayaraq, attacca prinsipi və musiqi inkişafının bütün gedişi onların daha çox təbii olaraq birhissəli kimi təfsir olunmasını mümkün edir. M.Aranovskinin fikrincə, müasir simfoniyanın “strukturunun və semantikasının bir biri ilə uzlaşmaması” xassəsi silsiləvi kompozisiyalara müəyyən dərəcədə hissələrin sıralanması qaydasına təsir göstərir. A.Dadaşov I, III və VII simfoniylərdə silsilənin başlanğıcı üçün mülayim yavaş tempi hissələrini, X simfoniya-da isə yavaş tempi hissələrini seçmişdir. Bəstəkarın VI simfoniyasında ənənənin əksinə olaraq birinci hissə skersovari qrotesk səciyyəsi daşıyır. II simfoniya-da isə skersovari qrotesk səciyyəli hissə əsərin finalıdır (III).

A.Dadaşovun simfoniylərinin əksəriyyəti sırf orkestr kompozisiyalardır, yalnız 2 simfoniyasında o, partituraya: (IX simfoniyasında soprano, xanəndə və qadın xoru, X simfoniyasında isə soprano və xanəndə) vokal daxil etmişdir.

Azər Dadaşovun erkən simfoniyləri nümunəsi qismində onun simli alətlər, fortepiano və təbil üçün yazılmış III simfoniyasını nəzərdən keçirək. Bəstəkar III simfoniyasını 1980-ci ildə bitirmiş və həmin əsər ilk dəfə 1982-ci ildə Zaqafqaziyanın (Cənubi Qafqazın) gənc bəstəkarlarının Tbilisi şəhərində keçirilmiş musiqi festivalında, dirijor Şavləq Şilakadzenin idarəsi ilə Gürcüstan Kamera orkestrinin ifasında səslənmişdir. Əsər Bakı şəhərində ilk dəfə 1985-ci ildə dirijor Sərvər Qəniyevin idarəsi ilə ifa edilmişdir.

Bəstəkarın III simfoniyasının əsas məzmununu intellektual, etik cəhətdən önəmli olan şəxsiyyətin obyektiv aləmin bütün yaradır, mənfi gerçəkləri ilə mərd qarşılıqlı kimi səciyyələndirmək olar. Şəxsi və qeyri-şəxsi, subyektiv və obyektiv gerçəkliyin münaqişəsi bu simfoniyanın obrazlı quruluşunu müəyyənləşdirir. III simfoniya 3 hissədən ibarətdir. Əsərin hər bir hissəsi yuxarıda qeyd etdiyimiz münaqişənin həlli yolunda müəyyən bir mərhələdir.

Üçüncü simfoniyanın birinci hissəsi (Andante) əsər qəhrəmanın mürəkkəb daxili aləmini, onun ruhunun dialektikasını açıqlayır. Birinci hissə meditatif-monoloq səciyyəsi daşıyır. Birinci hissə bütün simfoniyanın leytmotivi olan mövzu ilə başlanır. Bu mövzu iki təzadlı elementdən ibarətdir. Güclü çağırış (haray, səs) həmin elementlərdən birincisidir. Bu çağırışda qəhrəmanın bütün iradəsi, bütün qürurlu özünü təsdiqi cəmləşmişdir. Orkestrin tutti, unison səslənməsində, ritorik-yüksək ovqat üslubunda, çahargah ladında mərd muğam melodiyası səslənir.

Andante

Lakin yenidən başlanmış, bərqərar olmuş bu melodiya, forte-piano klasterinin kəskin sürətdə pianoya keçən qeyri-müəyyən səslənməsində əriyərək, qəflətən kəsilir və məhz bu məqamda mövzunun ikinci elementi üzə çıxır: inamsızlıq, şübhələr, şika-

yətlər əsər qəhrəmanının ruhuna üstün gəlir. Violinlərin “fit çalan” flajoleti (insanın tarıma çəkilməmiş sim halında), aşağı registrdə violonçellərin divizisi fonunda, kiçik sekundalarla “sürüşən” və pauzalarla kəsilən qısa motivlər səslənir.

Bu musiqi inkişafı qəhrəmanının şüurunda baş verən intellektual düşüncə prosesini əks etdirir. Qəhrəmanın fəal iradə elementi tədricən onun şüuruna hakim kəsilən səbatsızlıq və ümid-sizlik, şübhə duyğuları ilə mübarizə aparır: Əsas mövzunun ikinci elementi bas alətlərin dərinliklərindən “sürünərək” çıxır, getdikcə daha çox nəzərə çarpan və aydın olur. İkinci mövzu özünün tədrici təsdiqində daha da inkişaf edir. Həmin mövzunun inkişafının hər bir yeni məqamında özündən əvvəlki məqamın qorunmuş xətləri fonunda səslənir, bu isə həm səs kütləsini, həm də gərginliyi artırır. Bütün bunlar güclənən dinamika və ritmik sürətləndirmə ilə birlikdə kulminasiyaya gətirib çıxarır.

Burada “şikayət motivi” sərt sekunda intervalı kompleksləri stretto və ff-da verilir, bütün orkestr diapazonunu əhatə edərək “təhlükəli” qüvvəyə çevrilir. “Şikayət motivi” öz yolunda olan hər şeyi sıxışdırıb çıxararaq özünü təsdiq edir. Təbillərin (Litavr) partiyasında keçən “İradə” motivi təzyiqa məruz qalaraq, bir növ gücdən düşür, “əzilir”, mənfi duyğuların və fikirlərin axını qarşısında “diz çökür”. Mövzunun ikinci elementi birincisinə üstün gəlir – iradə əzilir, qəhrəman bu mürəkkəb və ziddiyətli aləmdə müdafiəsiz vəziyyətdə qalır. Beləliklə, bəstəkarın III simfoniyaının I hissəsinin forması qəhrəmanın “Şüurunun axını” ilə müəyyənləşir və təbii olaraq muğam prinsipinə əsaslanan inkişaf formasına gətirib çıxardır.

“Skerso” Azər Dadaşovun III simfoniyaının **İkinci hissəsidir**. Lakin həmin simfoniyanın II hissəsi heç də janr üçün səciyyəvi olan səmimi və şən zarafat təbiətli adi Skerso deyil. Əks təsir qüvvələrini təqdim edən bu Skerso aşkar qrotesk səciyyəsi daşıyır. Biz simfoniyanın II hissəsinin musiqisində ifadə olunmuş Dünyanı qəhrəmanın prizmasında qavrayırıq. Məhz bu qeyri-şəxsi, obyektiv olan dünya qəhrəmanın qəbul edə bilmədiyi, yad gerçəklikdir. Əsər qəhrəmanı sanki məzhəkəyə və yaxud insanların deyil, eybəcər simvolların rol oynadıqları, özünün

oyuncaqlığı ilə hər kəsi vahiməyə salan, hər şeyin qeyri-təbii olduğu alçaq və saxta maskalar teatrına düşür.

Üçüncü simfoniyanın II hissəsi diqqəti cəlb etməyə səsləyən müqəddimə ilə başlanır: orkestrin aşağılarından çıxan “glissando”nun gur dalğası sürətli simli alətlərin ən yüksək səslərinə doğru qalxır. Bircə saniyəlik pauzadan sonra, skersonun əsas mövzusu səslənir.

Allegretto

The image shows a musical score for two violins, Violini I and Violini II. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves. The Violini I staff starts with a dynamic marking of 'mf' and features a melodic line with various ornaments, including slurs and accents. The Violini II staff also starts with 'mf' and plays a similar melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are several dynamic markings throughout, including 'mf' and 'f'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Skersonun yöndəmsiz, kobud, qəribə “maneralı” əsas mövzusu bir neçə komponentdən təşkil olunmuşdur:

- 1) İki xanəli motivin ısrarlı təkrarı;
- 2) İntonasiyaların kəskin xromatizmi – tutuşdurulması -h-b, fis-f, a-as; - not qruplarının qısa məsafədə
- 3) melodik xəttin qırıq olması;
- 4) “Tərəkmə” xalq rəqsinin ritmik formuluna əsaslanan rəqs xarakteridir. Onun əsasını təşkil edən iki xanəli motiv 12 təkrar olunmayan səsdən ibarətdir: d-h-a-b-e-fis-f-as-c-d-es-g (dodekafon səs sırası)

Mövzunun sonrakı təqdimatı əsas iki xanənin variant dəyişiklikləri “zəncirin”dən ibarətdir. Artıq burada – ekspozisiyada mühüm bir prinsip özünü biruzə verir. Həmin prinsip mövzunun əsərin digər hissələrində gələcək təzahürü üçün səciyyəvidir. Bu, orkestr variasiyası prinsipidir. Təkrarlanan iki xanənin hər bir yeni keçirilməsinə tədricən yeni-yeni alətlər qoşularaq onun səslənməsini ardıcıl şəkildə gücləndirir. Bu şaquliliyin intonasiya əsası isə ciddi surətdə səs sırasının intonasiya strukturuna tabe edilmişdir. Refrenin xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, o, struktur

baxımından qapalı deyil və sonra gələn materiala rahat şəkildə birləşir. Ostinant surətdə təkrarlanan motivə əsaslanmış mövzu tərs, höcət, məqsədyönlü personaj obrazını yaradır. III simfoniyanın bütün II hissəsi boyunca bu mövzu-refrenin dəfələrlə “qayıdışı” bu yarığırçək, yarıəfsanəvi hissədə “rejissor-təşkilatçı” rolunu oynayır. Beləliklə, təbii olaraq özündə mürəkkəb üçhissəli forma ilə birlikdə rondovariliyi uzlaşdıran forma yaranır və həmin formanı bu cür ifadə etmək olar: Giriş-A-B-A₁-C -giriş A₂(C) – D – A₃+koda (C₁ D₁).

Üçüncü simfoniyanın 3-cü hissəsini müəllif Andante, Allegro kimi göstərmişdir. Bəstəkar əsərin bu qismində iki hissənin funksiyalarını uzlaşdırmışdır. Qısa olmasına baxmayaraq, Andantenin silsilədə məna yükü çox mühümdür. Bu, simfoniya qəhrəmanının can atdığı idealdır. Ciddi akkord fakturası, yavaş tempi, səslərin rəvan, yəni xoral janrın bütün əlamətləri burada hərəkəti alicənab, ləyaqətli obrazın yaradılmasına yönəlmişdir.

Andante III simfoniyanın dramaturgiyasının həlledici, dönüş məqamıdır, buna görə də onu hamar surətdə (attacca) Allegroya (əslində finala) keçən müstəqil, yavaş hissə kimi nəzərdən keçirmək olar.

Həmin orqan punktunda, lakin artıq tezləşmiş pulsdə, fasiləsiz surətdə başlanan final hissə (Allegro) gerçək obyektiv aləmin mənzərəsidir. Finalın musiqisinin fəal, enerjili xarakteri simfoniya Allegrosu ilə tipik sonata Allegrosu arasında analogiya (müqayisə) aparmağa imkan verir: bu simfoniya tipik sonata Allegrosu yoxdur, burada Allegro funksiyasını qismən əsərin finalına aid etmək olardı. Finalın formasının xarakteristikasında

S.Slonimskinin S.Prokofyevin simfoniya­larını təhlil edərkən el­mə daxil etdiyi anlayışdan istifadə etmək, onu birhissəli “zəncir­vari” və yaxud “zəncirvari politematik forma” kimi müəyyən­ləş­dirmək olar.¹ Onun mahiyyəti təzadlı tematik materialın ardıcıl dəyişməsində, finala doğru dinamikanın gərginləşdirilməsində­dir. Finalın ünsürləri fanfar (bayram müjdəsi) səciyyəli birinci mövzuda aşkar şəkildə üzə çıxır.

Allegro

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of four staves. The Violin I and II parts have a melodic line with accents and slurs. The Viola part has a similar melodic line. The Cello/Double Bass part has a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The score is in 2/4 time.

Onun dinamizmi ikinci mövzunun sürətliliyində, simli alətlərin səciyyəvi sürətli “repetisiyaları”nda, aydın, dəqiq unison səslənməyə kanonik təbəqələrin artırılmasında, fortepiano pasajlarının kulminasiyaya aparan, artan dalğalarında aşkara çıxır. Həyatın qəhrəmanın kövrək dünyasına hücum edən bütün bu təzyi­qi şübhələrin və inamsızlığın dəyişilmiş motivi dayandırır. İndi qəhrəman yenidən güclənmişdir və bütün çətinlikləri aradan qaldırmaq iqtidarındadır. Əsərin qəhrəmanı hər addımında özünü daha çox təsdiq edir, əbədi gözəllik və ahəngdarlıq simvolu olan Andantenin xoral mövzusuna keçir.

Münaqişənin həllinin bu işıqlı variantını göstərən mövzuyla simfoniyanı bitirmək olardı. Lakin, Şər qüvvələrin əvvəlkindən daha əzmlə yenidən mərdliyə qarşı çıxışı, qəhrəmanın sual səciyyəli intonasiyalarla səslənən şübhələrinin, inamsızlığının ye­nidən üzə çıxmasına səbəb olur (yuxarıya doğru böyük septima­ya melodik sıçrayış). Deməli, simfoniyanın əsas antinomiyası da

¹ Слонимский С. Симфонии Прокофьева. – Л.: Музыка, 1964, 228 с. Ситат – Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968, с. 24 – kitabından götürülüb

sonadək həll olunmamış qalır: İnsan və onu əhatə edən Dünya... Harmoniya və yaxud münaqişə? Bəstəkar Dünyada Xeyirxahlıq və Kamillik, İnsanın mənəvi bütövlüyü, şəxsinin və qeyri-şəxsi olanın harmoniyası axtarışında, arzusundadır. Burada simfonik silsilənin dramaturgiyası ənənəvi strukturla üst-üstə düşmür. Burada sonata Allegrosu formasında sürətli birinci hissə yoxdur. Onun yerinə obrazlılıq planında forma-inkişaf prinsipi üzrə qurulmuş bircinsli hissə ortaya çıxır. Münaqişə “təsir” və “əks-təsir” qüvvələrini təmsil edən bütün birinci hissə və bütün ikinci hissə arasında meydana çıxır. Simfoniya dramaturgiyasında Andante dönüş məqamıdır, Allegro isə münaqişənin birmənalı həllinə imkan verməyən və sonda sual intonasiyası saxlayan finaldır. Simfoniyanın bütün hissələrinin vəhdəti təzadlı müqayisə prinsipi, habelə əsərin baş qəhrəmanını təcəssüm etdirən “birbaşa” (yarıb keçən) mövzunun mövcudluğu ilə qeyd edilir. Bəstəkar simfoniyanın “əks-təsir” qüvvələri ilə bağlı olan bölmələrini dodekafoniya vasitələri ilə əks etdirir. Bütün ikinci hissə və final (Allegro) sırf dodekafon musiqisinin nümunələridir. Lakin simfoniya müəllifi buraya da konkretikanın janr allüziyaları kimi bəzi elementlərini daxil etmişdir. Belə ki, II hissədə bu, əcaib, qəribə rəqsvarilik (finalda isə fanfar və marş) obrazıdır. Andante bölməsində xorallıq ülviliyin, əlçatmazlığın, idealın simvoludur.

Simfoniyanın əsas mövzuları miniatür səciyyəlidir, yığcamdır. Həmin mövzularda əsər müəllifinin qısa zaman ərzində nəzərə çarpan, görünən, yadda qalan obraz yaratmaq məharəti aşkar çıxır.

Kamera orkestri üçün yazılmış III simfoniya nəfis orkestr yazısı ilə fərqlənir. Partituranın əsas tembr koloritini təşkil edən simli alətlərdən müxtəlif şəkildə və yaradıcılıqla istifadə olunur.

A.Dadaşovun sonrakı simfoniyları sırasında onun “20 yanvar” adlı IX simfoniyasını (1990) qısaca nəzərdən keçirək. Bəstəkar simfoniyanı 1990-cı ilin yanvar ayının 20-də sərt imperiya siyasəti qurbanı olan yüzlərlə günahsız insan Bakı şəhərində qırğına məruz qaldıqdan sonra yazmışdır. IX simfoniya böyük simfonik orkestr, qadın xoru, soprano və xanəndə üçün yazılmışdır. Simfoniya birhissəli lirik-faciəvi lövhədir. Əsərdə vokaliz ifa

edən qadın xoru orkestr tərkibinə əlavə edilmiş daha bir rəng, orkestr “alətlərindən” biri kimi təfsir olunur. Əsər boyunca özünün muğam ifası ilə üç dəfə çıxış edən xanəndəni isə bu faciəli hekayəti nəql etməyə başlayan və başa çatdıran, “hekayəçi” funksiyalarını yerinə yetirən insana bənzətmək olar. Lakin faciəli hadisələr, toqquşmalar, münaqişələr IX simfoniyanın çərçivələrindən kənar qalmışdır, bütün bunlar artıq geridədir. Simfoniyanın musiqisi bəstəkarın artıq baş vermiş hadisəyə emosional reaksiyasıdır. Buna görə də simfoniya ön plana meditatif-lirik dramaturgiyanın qanunauyğunluqları çıxır, burada təsir əks-təsir qüvvələri inkişafın mənbəyi olan aşkar münaqişə yoxdur, lakin inkişafın özəl, yaxşıca gizlənmiş dərin məntiqi ilə birləşdirilmiş bircinsli, bir-birini əvəz edən lövhə-halların silsiləsi “zənciri” mövcuddur. Əsərdə sonata səciyyəli dualist (ikili) dramaturgiya yoxdur. Bunun əvəzinə bəstəkar ləng inkişaf edən prosesin ifadəsi hekayəti mövqeyindən, tematizmin inkişafının variantlı üsulundan istifadə etmişdir.

Partituranın lap başlanğıcından bəstəkar səciyyəvi “Religioso con tristezza” (dini, çox kədərli) remarkasını qoyur və bununla simfoniya musiqisinin obrazlı-emosional dolğunluğunu əvvəlcədən müəyyənləşdirir. Səs və ritm qeyri-müəyyənliyindən, ilk taktların sakit, aleatorik xaosundan aydın, marş səciyyəli ritm ayrılır. Onun ritmik təsviri “Heyratı” zərbi muğamının ritmofornulaları ilə üst-üstə düşür.



Lakin bu mövzu onun proobrazından nə qədər uzaqdır! Burada “Heyratı” üçün səciyyəvi olan həmin enerji, təntənəlilik, mərdlik yoxdur. İntonasiya dolğunluğu tamamilə deformasiyaya uğramışdır. Mövzu üç “legni”-yə¹ həvalə edilmişdir. Legnilərin

¹ Legni – müəyyən yüksəkliyi olmayan zərb aləti

çirtmanı xatırladan quru, “ruhsuz” tembri marş ritmi ilə uzlaşmada qəribə, bərabərölçülü hərəkət obrazını yaradır. Lakin bu hərəkət fəal və məqsədyönlü deyil, zəng səsləri ilə müşayiət olunan yavaş və matəm səciyyəlidir. Onu yeni mövzu, nəfəs mis alətlərinin xoralı əvəz edir. Bu xoralın əsasında trombonlara həvalə edilmiş və P – da səslənən, qədim *lamento* ruhunda olan, enən, azsanıyəli intonasiya (b-a) durur.

Religioso con tristezza

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Horns in F (1, 2 and 3, 4), Trumpet in Bb (1, 2 and 3), Trombone in Bb (1, 2), Bass Trombone/Tuba, Timpani, Cymbals, and Double Bass. The tempo and mood are indicated as 'Religioso con tristezza'. The score shows a melodic line that descends, consistent with the 'lamento' described in the text. Dynamics like 'p' (piano) and 'cresc. sord.' (crescendo sordid) are used throughout.

Həmin intonasiya sanki üç dəfə səslənib vibrafona, arfaya və zənglərə keçən, yavaş inkişaf edən intonasiya hərəkətinin mənbəyinə çevrilir. İnterval diapazonu genişlənir – tritona, kvintaya, septimaya, kiçik nonaya keçidlər qeyd edilir. Buradaca aparıcı dayaq səsi də “do” tonu nəzərə çarpır.

Üçüncü mövzu ağızları bağlı halda oxuyan qadın xoruna həvalə olunur. III simfoniyanın formasında bu mövzu aparıcı rol oynayır.



Meditativ-gərgin səciyyəli mövzu böyük zaman kəsində doğulur, bu zaman əsrində tədrici təşəkkül baş verir. Bu mövzunun variantlı inkişafı təzadlı yeniləşmənin dinamikasını deyil, matəm, monoton səciyyəli nəğməni qeyd etməklə variantlı eyniliyin dinamikasını nümayiş etdirir.

Bütün ekspozisiya bölməsi bir halda dalma ilə səciyyələnir. Bu bölmə artıq “kadr arxasında” baş vermiş hadisələrə reaksiya olaraq donub qalmasını, fikirlərin və emosiyaların qapalı dairədə hərəkətini əks etdirir (bunu ekspozisiya hissəsinin “Heyratı” ritmi ilə əhatə olunması üsulu təsdiqləyir), onun statikası isə böyük daxili gərginliyi ehtiva edir. Lakin uzun müddət ərzində eyni vəziyyətdə qalma sonsuzluqadək davam edə bilməz, bu məqamda təzad lazımdır, bir yaşantı halının hüdudlarından çıxmaq zəruridir.

Təzadın yetişməsi 18-ci rəqəmdən – formada inkişaf elementlərinin gücləndiyi məqamdan başlanır. Onun əsasını xor mövzusunun intonasiya materialı təşkil edir, burada həmin mövzu instrumental müstəviyə keçir. İnkişafın ilk dalğası yaranır, həmin dalğa isə musiqiyə həyəcan, müəyyən canlanma gətirir. Bu dalğa yeni kulminasiyaya gətirib çıxarır, bu məqamda barışmış, məzlum, iniltili *lamento* intonasiyası (b-a) misin F-ində aşağı enən kiçik nona intervalının güclü çağırışında üzə çıxır. Həmin intonasiya üç dəfə təkrarlandıqdan sonra kəsilir.

Formanın növbəti bölməsi məhz bu intonasiyadan başlanır (30). Solo soprano həmin bölmədə əsas yer tutur. İki inkişaf dalğası arasında yerləşən, “Amin” sözündə qurulmuş bu sakit, lirik oxuma simfoniyanın orta bölməsinin mərkəzini, onun sakit, təmkinli kulminasiyasını təşkil edir. Obrazlılıq-emosionallıq planında onu rus bəstəkarı S.Prokofyevin “Aleksandr Nevski” kantatasındakı “Ölü düzənlik” hissəsi ilə müqayisə etmək olar: həlak olmuş qəhrəmanlara acıyan, onlar üçün göz yaşı axıdan qadınlara

rın, anaların, gəlinlərin ümumiləşdirilmiş obrazı. Xor mövzusunun intonasiyaları bu solonun melodik əsasını təşkil edir, bu isə şəxsi (solo) kədər və xalqın fəlakətinin, faciəsinin bir-birindən ayrılmaz olduğunu bir daha vurğulayır.

36-cı rəqəmdən etibarən inkişafın ikinci dalğası başlanır. Əgər birinci kulminasiya əvvəlki hekayətdə dərinlən gizlədilmiş dramatik emosiyaların üzə çıxarılması ilə bağlı idisə, ikinci əsas kulminasiya daha çox gərginləşmə yaradır. Bu, artıq təzadın tədrici yetişməsi deyil, tamamilə başqa bir sahəyə yad, düşmən başlanğıc sferasına, qrotesk obrazlılıq sferasına sürətlə daxil olmaqdır. Həmin yeni sfera qarşımızda möcüzəli, qərribə rəqsvarilik görkəmində canlanır. Bu rəqs ritmi getdikcə daha israrlı, əzmkar olur, gücünü artırır. Həmin hərəkətin ən yüksək – ff nöqtəsində, zərb alətləri qrupu tərəfindən dəstəklənən tubanın solosunda özünün gücü və eybəcərliyi ilə dinləyicini vahiməyə salan bir motiv başlanır. Sanki dəşhətli mexaniki qüvvə üç dəfə özünü təsdiqləyərək, qarşısında olan hər şeyi əzir.

Diqqətlə nəzərdən keçirildikdən sonra aydın olur ki, yeni kimi qavranılan bu mövzu xorun mövzusunun çevrilmiş variantının aşkar, oxşar cəhətlərini əks etdirir. Tubanın aşağı registrinə və kobud tembrinə keçirilmiş, kəskin şəkildə vurğulanmış, öz gücü və eyni zamanda primitivliyi ilə dinləyicini vahiməyə salan bu mövzu aşkar qrotesk səciyyəsi almışdır. O, sanki öz məqamını gözləyən bütün qara qüvvələrin axınına yol açaraq “ölüm rəqsini” ifa etməyə başlayır.

Həmin mövzu ostinato şəkildə formanın bu hissəsi boyu davam edir. Burada həm violonçeldə gedən kiçik sekunda və nonanın lyamento intonasiyaları, həm alt və violinlərin triton hərəkətləri, xorun həyəcanlı melodiyası, “Uca Tanrıdan imdad istəyən xanəndənin solosu təzadlı polifoniya şəkildə qovuşurlar. Sanki bütün bu xaos əbədi davam edəcək. Lakin bu belə deyil. Qüdrətli “Heyratı” mövzusu həmin xaosa qarşı çıxır, repriza bölümü səslənir. Bu mövzu qara qüvvələrin “qarşısıalınmaz ” kimi görünən axını saxlayır və dörd dəfə inamla təkrarlanan iradəli tutti səslənməsi ilə, inadkarlıqla şərə qarşı durmuş işıqlı, müsbət, pozitiv, xəlqi, kollektiv başlanğıcın zəfərini təsdiq edir. Simfoniya-

nın repriza bölümü çox yığcam və sürətlidir. “Heyratı” mövzundan sonra xorun ifasında lirik-kədərli mövzu səslənir, lakin bu ifa uzun çəkmir. Bundan sonra faciəvi emosiyaların daha bir partlayışı baş verir və sakitlik bərqərar olur. Xanəndənin solosu bu faciəli hekayətini yekunlaşdırır.

Göründüyü kimi, Azər Dadaşov IX simfoniyasında silsilə quruluşundan imtina etmişdir. Doqquzuncu simfoniyanın strukturu birhissəli poemaya yaxın olan formadadır. Lakin bu formada silsilənin bəzi əlamətlərini də görmək mümkündür. Əsərin ekspozisiya bölümü və inkişafın birinci mərhələsini birinci hissə, kontralto solosunu yavaş hissə, inkişafın ikinci dalğası və grotesk sferasını – skerso, repriz bölümünü – final kimi təfsir etmək olar. Bəstəkarın IX simfoniyası həqiqi simfonikliyi nümayiş etdirən, iri formanın qüsursuz məntiqi intonasiya tematik inkişafının gözəl nümunəsidir. Bütün bunlar təcəssüm olunan mövzuların konseptuallığı, əhəmiyyəti ilə birlikdə Azər Dadaşovun IX simfoniyasını Azərbaycan simfonik musiqisinin ən yaxşı nailiyyətləri sırasında yer tutmasına səbəb olmuşdur.

“Pastoral” (1985) və “Lirik” (1988) süitalar, 3 hissəli “Diversiment” əsəri (1998), habelə son illərdə yazılmış “Reminissensiya” (ilk dəfə 2012-ci ildə səslənmişdir), “Dəstgah” (ilk dəfə 2014-cü ildə ifa edilmişdir) əsərləri və simfonik orkestr üçün yazılmış “Xocalı” plakatu (2016) Azər Dadaşovun simfonik yaradıcılığının yeni zirvələridir. Bir çox məşhur dirijorlar – Niyazi, R.Abdullayev, R.Məlikaslanov, Y.Adıgözəlov, F.Kərimov, F.İbrahimov, Ə.Quliyev, D.Kitayenko (Rusiya Federasiyası), Ş.Şilakadze (Gürcüstan), R.Matsov (Estoniya), V.Runçak, (Ukrayna), A.Kabduraxmanov (Özbək) və b. Azər Dadaşovun simfonik əsərlərinin təfsirçisi olmuşlar. Lakin bu sırada professor Rauf Abdullayevin xüsusi rolu və yeri vardır. O, bəstəkarın 20 simfonik və vokal-simfonik partiturasının premyeralarına dirijorluq etmişdir.

Azər Dadaşov intensiv yaradıcılığını eyni zamanda Üzeyirbəy Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında pedaqoji fəaliyyət ilə yanaşı davam etdirir. Bəstəkarın bir çox yetirmələri Azərbaycan Respublikası musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrində, habelə Respublikla hüdudlarından kənarında fəal çalışırlar.

XIII fəsil

“Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti”

Görkəmli bəstəkar, musiqişünas-alim, AMEA-ın müxbir üzvü Firəngiz Əlizadə haqqında Bakıda və xarici ölkələrdə bir sıra kitablar yazılıb çap edilmişdir. Onlardan biri də “Трифальное пересечение Запада и Востока” kitabıdır. Bu kitab haqqında mətbuatda çıxan “Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti” adlı aşağıdakı yazını oxuculara təqdim etməyi lazım bildik.¹

Bu yaxınlarda Heydər Əliyev Fondu tərəfindən “Şərq və Qərb” mətbəəsində yüksək poliqrafik səviyyədə görkəmli bəstəkar, pianoçu, dirijor, musiqişünas və müəllim, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Azərbaycanın Xalq artisti, Firəngiz Əlizadə haqqında gözəl bir kitab çapdan çıxmışdır. Kitab müxtəlif rəngli fotolarla zəngindir. Bu da ona əlavə gözəllik, yaraşlıq verir.

Kitabda təqdim olunan materiallar – məqalələr, tədqiqatlar, müsahibələr, müəllif haqqında fikirlər, müxtəlif məlumatlar böyük sənətkar haqqında bildiklərimizi artırır, zənginləşdirir. Belə bir qiymətli kitabın işıq üzü görməsi sevindirici və qürurverici bir hadisədir. Lakin sevinc və qürur hissləriylə bərabər biz təəcüb və xüsusilə təəssüf hissi də keçiririk ki, bu işdə birinci olmamışıq, yəni bizdən çox-çox qabaq başqa xarici ölkələrdə həmyerlimiz barədə müxtəlif qiymətli yazılar, kitablar nəşr edilmiş, film çəkilməmişdir. Elə bu kitabın özü 2007-ci ildə Almaniyada çıxan məşhur musiqişünas Ulrike Patofun “Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin həyat və yaradıcılığı. Sənədlər” adlı kitabının sanki ardı, davamıdır. Nə isə... “Öz məmləkətində peyğəmbər yoxdur” ifadəsi burada necə də yerinə düşür...

Kitabın ön sözünün müəllifi dünyaşöhrətli violonçel ifaçısı Mstislav Rostropoviç Firəngiz Əlizadənin böyük şair Nəsiminin sözlərinə yazdığı “Dərviş” (qeyd edək ki, Dərviş partiyasını

¹ Zemfira Səfərova. Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti // Musiqi dünyası.- Bakı, 2009, № 3-4, s. 22, yenə onun Dedim, dedilər... – Bakı, 2012, s. 125

1999-cu il YUNESKO mükafatının laureatı Alim Qasimov ifa edir) əsərinin Çikaqo şəhərində dinlədikdən sonra demişdir: “Mən çox fəxr edirəm ki, mən də Bakılıyam”. Məşhur amerikalı Yo-Yo Manın rəhbərliyi ilə ifa olunan bu əsər “İpək yolu” proyeqtinin ən gözəl əsəri hesab olunmuşdur. “İpək yolu” proyektinin repertuarına F.Əlizadənin “Habilsayağı”, “Eşq havası” və “Oazis” əsərləri də daxildir. Birdən bir müəllifin bu qədər əsərinin repertura daxil olunması görünməmiş hadisədir. Mstislav Rostropoviç ön sözdə yazır ki, Parisdə keçən və onun adını daşıyan VIII Beynəlxalq violonçel ifaçılarının müsabiqəsində iştirak etmək üçün zəmanəsinin ən böyük bəstəkarlarını Parisə dəvət etmişdir. Müsabiqəyə təqdim edilmiş əsərlər arasında o, xüsusi olaraq F.Əlizadənin “Oyan!” əsərini qeyd edir. Rostropoviççə görə bu əsər bəstəkarın yüksək yaradıcılıq fantaziyasının məhsuludur və o, bu əsərdə bacarıqla muğamın müasir musiqiyə vəhdətini həyata keçirə bilmişdir.

Ön sözdə alman nəşriyyatı tərəfindən Doktor Hans Sikorski yazır ki, Firəngiz Əlizadə şübhəsiz ki, bizim dövrün Lider bəstəkarlarından biridir, həm də müsəlman aləminin yeganə nümayəndəsidir ki, Qərbdə müasir klassik musiqi sahəsində böyük uğurlar qazanmışdır. Onun əlvan, fəthedici, ifadəli musiqisi Amerikadan Avstraliyaya qədər bütün qitələrdə ən görkəmli ifaçılar Yo-Yo Ma, Evelin Qlenni, Yulius Bergenin və dünyanın ən məşhur ansamblları tərəfindən ifa edilir. Onun baletləri Xelsinki, Nyu-York, Berlin, Münhen və İstanbulun səhnələrində qoyulur. Özünün zəngin müasir yaradıcılığı ilə F.Əlizadə mədəniyyət dialoqlarına, Şərqi və Qərbin dəyərlərinin qarşılıqlı zənginləşməsi üçün böyük töhfələr vermişdir.

Çox illərdir ki, beynəlxalq musiqi nəşriyyatı olan “Hans Sikorski” F.Əlizadə ilə əməkdaşlıq edərək, onun yaradıcılığını təbliğ edir. Dr. H.Sikorski Şərqi və Qərbin mədəni ənənələrinin yaxınlaşmasında F.Əlizadənin böyük rolu olduğunu xüsusi vurğulayır.

Dörd fəsildən ibarət bu kitabın birinci fəslini Firəngiz Əlizadənin “Muğam sənəti dünya musiqi kontekstində” adlı son dərəcə qiymətli, maraqlı, şəxsi müşahidələrlə zəngin məqaləsi

açır. Doğrudur, bu məqaləni biz hələ 2007-ci ildə çıxan “Muğam” dərgisinin birinci nömrəsində oxumuşduq, lakin burada o yenidən dərc olunaraq kitabda verilən həm müəllifin öz əsərlərinə və həm də təqdim olunan digər materiallara ümumi ton, lazımi istiqamət verərək, onları Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti aspektində kökləndirmişdir. F.Əlizadə məqaləsini belə fikirlə başlayır: “Dinamik şəkildə qloballaşan dünyamızın ən əlamətdar meyillərindən biri, şübhəsiz, “Şərq-Qərb” problemlərinin yenidən üzə çıxmasıdır... Tarix boyu bu mədəniyyətlərdən hər birinin öz bədii sistemi təşəkkül tapmış olsa da, XXI əsrdə onların bəşər mənəviyyatına qoşulması bir zərurətə çevrilmişdi... Axı, Qərblə Şərqlin mövqelərinin qütbləşməsinin, arasındakı etimadsızlığın və ehtiyatlı davranmaların nəhayət ki, bir alternativini mövcuddur – mədəniyyətin dialoqu!”.

Firəngiz Əlizadənin özünün yaradıcılığı mədəniyyətlərin bu dialoqunu gerçəkləşdirən əsas vasitələrdən biridir, bəstəkarın yaradıcılığının kökü isə muğam sənətinə bağlıdır.

Desək ki, muğam Azərbaycan xalqına Tanrının göndərdiyi vergidir, yaqın ki, yanılmazıq. Lakin bu vergidən necə istifadə etmək, onu necə qiymətləndirmək, qorumaq, inkişaf etdirmək, tədqiq və təbliğ etmək, hifz etmək, gələcək nəsillərə təhrifsiz ötürmək, önəmli problemlərdir.

Məqalədə F.Əlizadə ilk növbədə muğama həsr olunmuş yazılar axınında rast gəlinən terminoloji hərc-mərcliyə aydınlıq gətirilməsini tələb edir. Onun yazdığına görə bəzi müəlliflər muğam deyəndə, dəqiqləşdirmə aparmadan gah muğam dəstgahını, gah da muğam havacatını (modus-ladı) nəzərdə tuturlar. Bəstəkar yazır ki, dərhal vurğulayaq ki, bu məfhumlar tam başqa-başqa kateqoriyalara aiddir. Əgər dəstgah muğam musiqisinin müxtəlif növlərini özündə cəmləşdirən çoxjanrlı kompozisiyadırsa, muğam havacatı, yaxud modusu dəstgahın tikinti materialını təşkil edir. Müəllif qeyd edir ki, bu mənada havacat, yəni modus-lad, şübhəsiz, muğam dəstgahına nisbətən daha tutumlu, çoxmənalı məfhumdur – kosmosa yayılmış əbədi, zaman xaricində olan bir substansiyadır, məhdudiyət bilməyən ideyadır. Muğamat islam ölkələrində orta əsrlərdə yaranmışdırsa, havacat (mo-

dus-lad) sisteminin salnaməsi isə islamaqədərki dövrlərdən başlayır. Məqələdə müəllif muğamın dünya musiqi kontekstində bir sıra çox önəmli məsələlərinə toxunaraq onu bu fikirlə bitirir: “Muğamın bir kosmik musiqi olduğuna kürreyi-ərzdəki varlığına inanıram! İnanıram ki, Yer qayğılarından uzaq dura bilən hər kəs mənəvi saflaşma məqamında muğam eşidib, onun seyrinə düşə bilər. Ancaq bu an heç də hər kəs onu qiymətləndirə bilməz və demək olar bir kimsə bu sirri-sehri izah eləyə bilməz. O ki, qaldı muğam səsləndirilməsinə, onu yalnız və yalnız Yaradanın seçdiyi sevimli kəslər – Müqəddəs Odlar yurdumun sakinləri – Azərbaycanlılar daha yaxşı bacarırlar.”

Müəllif məqaləsinin sonunda çox önəmli bir informasiya da gətirir: “İçərisi Yer kürəsi barədə, buradakı həyatın ən dəyişkən çalarları haqda şifrələnmiş informasiya ilə yüklü bir qovuşq kainatı dolaş ha dolaşdadır. Başqa sivilizasiyalara çatdırılması gərəklı bilinən o informasiyalar sırasında Azərbaycan muğamının da şifrəsi var...”.

F.Əlizadənin bu məqaləsi görünür xüsusi önəminə görə kitabda rus və Azərbaycan dillərində verilmişdir, qalan materialların çoxu isə yalnız rus dilindədir.

Birinci fəslin növbəti materialı professor Aida Hüseynovanın Firəngiz Əlizadə haqqında sanballı tədqiqatıdır. Bu əsər Əlizadənin yaradıcılığında iki aləmin, Şərqi və Qərbin qovuşması, uzlaşması barəsindədir. Məqalə bir neçə hissədən – Crossing I, Crossing II, Həbil üslubunda, Muğamsayağı, Oazis və Güzəlliyin hakimliyi adlı hissələrdən ibarətdir. Məqələdə A.Hüseynova bəstəkarın həyat və yaradıcılığının ardıcıl, müfəssəl təhlilini təqdim edir. Məqalənin sonunda o, aşağıdakı nəticələrə gəlir: Firəngiz Əlizadənin bəstəkar yaradıcılığının özünəməxsusluğu Şərqi və Qərbin, qədim muğam sənəti ilə müasir bəstəkar yazı vasitələrinin kəsişməsində yaranmışdır. Bəstəkarın təfəkküründə mediativlik hərəkətli dramatiklik ilə uzlaşmış, analiz sintezlə, yüksək emosionallıq möhkəm məntiqlə, həqiqətə çatmaq cəhdi onun əlçatmazlığı ilə və s. çarpazlaşır.

F.Əlizadənin musiqisində müxtəlif mədəniyyətlərin musiqisinin səslənmələrinə rast gəlirik və onlar üzvi surətdə bu musiqi-

yə daxil olur. Hətta Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin çərçivəsində iki müxtəlif ənənələrin – Qara Qarayev və Fikrət Əmirov ənənələrinin barişına nail olunur.

F.Əlizadənin uğurları böyük istedadın və dəhşətli işgüzarlığın nəticəsidir. F.Əlizadə müxtəlif eksperimentlərə meyilli və hazır olan sənətkardır. F.Əlizadə A.Hüseynova ilə söhbətində etiraf edərək bildirmişdir: “Mənə elə gəlir ki, mənim əsl üslubumun əldə edilməsi hələ qabaqdadır”.

Kitabın birinci fəslinin son böyük hissəsi jurnalist və musiqiçi Natavan Faiqin “Yaradıcı kəşflər aləminə səyahət” adlı yazısıdır. Jurnalist həm də konservatoriyanın məzunu olduğuna görə F.Əlizadəni bilikli və istedadlı bir müəllim kimi xarakterizə edir. Onun müasir musiqi haqda son dərəcə maraqlı mühazirələrinin tələbəlik illərində seyrinə düşdüyünü vurğulayır. Müəllimin mühazirələrindən sonra Paul Xindemit, Arnold Şönberq, Alban Berq və o dövrün digər bəstəkarları tələbələrin sevimli sənətkarlarına çevrilirdilər, bu bəstəkarların əsərləri istedadlı pianoçu Əlizadənin ifasında kamil səslənirdi. Hələ 1976-cı ildə müəllimi Qara Qarayevlə İtaliyaya gedərkən Alban Berqin xatirəsinə yazdığı məşhur sonatasını özü ifa etmişdir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan tamaşaçılarını, eləcə də SSR-nın digər xalqlarını, xarici ölkələrin tamaşaçılarını C.Keycin, A.Berqin, C.Krambin, P.Bulezin, K.Ştokhrauzenin, O.Messianın, P.Xindemitin, S.Qubaydulinanın, A.Şnitkenin və həmçinin Azərbaycan bəstəkarlarının – M.Quliyevin, F.Qarayevin, A.Dadaşovun, R.Rüstəmzadənin, O.Felzerin və başqalarının əsərlərinin F.Əlizadə ilk ifaçısı olmuş, onların yaradıcılığını təbliğ etmişdir.

Natavan Faiqin yazısında F.Əlizadənin yaradıcılığındakı bir cəhətin də qeyd olunması mənim ürəyimcə oldu. Əlizadə çox illərdə ki, xarici ölkələrdə yaşayıb işləmişdi. Lakin bu illər ərzində bəzilərdən fərqli olaraq o, nə almanlaşmış, nə fransızlaşmış, nə amerikanlaşmış, elə Azərbaycanlı olaraq qalmışdır. Onun əsərlərinin çoxunun adı da Azərbaycan dilindədir: Habilsayağı, Muğamsayağı (yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Üzeyir bəyin “Aşıqsayağı əsərinin bu mənada sanki davamı kimi), Dərviş, Eşq havası, Oyan!, Yanar dağ, Atəş, Sabah, Zikr, Boş beşik, Abşeron, Şüştər,

Bayatılar və sair. Lakin təəssüflə qeyd etməliyəm ki, bu Azərbaycan adlı əsərlərin bəzisi Bakıda səslənməmişdir. Onun Bakıda səhnədə qoyulan hələ ki, son əsəri “Qarabağnamə” operasıdır (Libretto müəllifi Nərgiz Paşayeva). Qarabağ mövzusu vətənpərvər bəstəkarın xaricdəki çıxışlarının da əsas mövzularındandır.

Kitabın sonrakı rubrikası “İlk dəfə” adlanır. Bu rubrikada verilən faktlardan bəzilərini biz artıq qeyd etmişdik. Hələ tələbəklik illərində F.Əlizadə Azərbaycanda ilk dəfə Anton fon Vebernin “Variasiyaları”nı ifa etmişdir. Elə bu illərdə müəllimi professor Qara Qarayev yalnız Əlizadəyə ilk dəfə dodekafon texnikasında əsər yazmağa icazə vermişdir.

Əlizadənin Q.Malerə həsr olunmuş poemasının ifası ilk dəfə Sürixdə olmuşdur.

1979-cu ildə o, “Həbilsayağı” əsərində ilk dəfə hazırlanmış royaldan istifadə etmişdir.

1987-ci ildə SSRİ Bəstəkar İttifaqının plenumunda Əlizadənin Nigar Rəfibəylinin sözlərinə yazılmış “Akvarellər” vokal silsiləsi səslənmişdi.

O, “Boş beşik” baleti ilə Türkiyənin sayca dördüncü opera və balet teatrını açmışdır. Mersian opera və balet teatrının xoru və orkestri ilə Hendelin böyük əsəri olan “Messiya” oratoriyasını ifa etmişdir.

Antaliyada “Aspendos” teatrında məşhur opera və balet teatrlarının Beynəlxalq festivalı F.Əlizadənin “Boş beşik” baleti ilə açılmışdı.

Mersində “Firəngiz Əlizadə günləri” adlı Beynəlxalq festival keçirilmişdir. (Bəstəkarın yubileyinə həsr olunmuşdur).

Qərbin ən məşhur firmaları tərəfindən müəllifin SD – albomları buraxılmışdır. (Sony klassikal, BIS, Nonesncb, GWK, Triton və b. tərəfindən).

1999-cu ildə Əlizadə Lüsern festivalında Leading kompozitör – aparıcı bəstəkar adına layiq görülmüşdür. 2003-cü ildə o, Kembriç bioqrafik mərkəzinin “XXI əsrin görkəmli intellektualları” siyahısına daxil olunmuşdur.

1998-ci il yadıma düşür. Mənim “Azərbaycanın musiqi elmi” kitabım yeni nəşr olunmuşdu. Əsərdə ilk dəfə idi ki, XIII

əsrdən XX əsrə qədər musiqi elmimizin geniş panoramı verilir-
di, Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai, Mir Möhsün Nəv-
vab, Üzeyir Hacıbəyli kimi korifeylərin elmi irsi təhlil və tədqiq
olunurdu. O vaxt Firəngiz Əlizadə “Qadınlar musiqidə” assosia-
siyasının təşkilatçısı və sədri idi. O, bu assosiasiya vasitəsilə ki-
tabın təqdimatının keçirilməsini təklif etdi, mən də məmnuniy-
yətlə razılaşdım. Təqdimat Nizami Muzeyində keçirildi. Bu, Ba-
kıda musiqişünasın kitabının ilk təqdimatı idi, təqdimatı Firən-
giz xanım özü açdı, onun çıxışından sonra bir çox ziyalılar, mu-
siqiçilər çıxış etdilər.



Firəngiz Əlizadə Həbil Əliyevlə Nizami muzeyində. Z.Səfərovanın
“Azərbaycanın musiqi elmi monoqrafiyasının”
təqdimatı zamanı çəkilmiş foto (1998)

Məcnun Kərimovun rəhbərliyi ilə “Qədim musiqi alətləri”
ansamblı kitabda verilən Marağainin musiqi əsərlərini ilk dəfə
səsləndirdi. Bir gün əvvəl isə Rüstəm Mustafayev muzeyində
qadın bəstəkarların əsərlərindən ibarət konsert oldu. Bunu da Fi-
rəngiz Əlizadənin rəhbərliyi ilə yenə “Qadınlar musiqidə” asso-

siasiyası keçirdi. Uğurla keçən bu tədbirləri F.Əlizadənin rəhbərlik etdiyi “Qadınlar musiqidə” assosiasiyasının həyata keçirdiyi önəmli aksiyalar kimi “İlk dəfə” rubrikasına salmaq olardı.

Kitabın ikinci fəslə müxtəlif sənət adamlarının Firəngiz Əlizadə haqqında qəzet və jurnallarda çıxan məqalələrindən ibarətdir. Üçüncü fəsilə isə bəstəkarın özünün məqalələri, müsahibələri toplanmışdı. Bu yazılar isə onu sübut edir ki, Firəngiz xanım görkəmli bəstəkar olmaqla bərabər, həm də istedadlı alim-musiqişünasdır.

Kitabın üçüncü hissəsi, yəni Firəngiz Əlizadənin özünün məqalələri, müsahibələri olan hissə xüsusi maraq doğurur. Qeyd edək ki, F.Əlizadə 1994-cü ildə “Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik musiqisində orkestr üslubunun formalaşması” mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə etmişdir. 1998-ci ildə onun “Azərbaycanın simfonik musiqisi” adlı monoqrafiyası nəşr edilmişdir. O, musiqişünas kimi zəngin təcrübəyə əsaslanan elmi təfəkkürə və orijinal yazı üslubuna malikdir. Onun müəllimi Qara Qarayev haqqında yazdığı və bu il nəşr olunmuş “Firəngiz Əlizadə dünya şöhrətli bəstəkarımız” kitabları da xüsusi marağa səbəb olmuşdu.

Kitabın dördüncü fəslə həm üçüncünün ardıdır, həm də kitabın yekunudur. Kitabın sonrakı materialları Azərbaycan dilində çıxan əsərlərdən ibarətdir – məqalələr, müsahibələr və s. Son hissə ingilis dilindədir. Hər hissə tərtibçinin ön sözü ilə başlayır (Müəllif-tərtibçi Xədicə Orduxanova, bədii tərtibat – Xanlar Novruzov, məsul katib Jalə Muradova, kompüter tərtibatı Gülnar Səfərova).

Bu yaxınlarda İsviçrədə keçən Azərbaycan günlərində biz Firəngiz Əlizadənin növbəti uğurunun şahidi olduq. Burada o, bəstəkar, həm də öz əsərinin dirijoru və pianoçusu kimi də çıxış edirdi.

“Şöhrət” ordenli, “Dünya artisti” titullu (YUNESKO-nun təltifi) Firəngiz Əlizadə haqqında Şərqdə və Qərbdə hələ çox kitablar yazılacaq, çox kitablar nəşr olunacaq. Çünki o, buna layıqdır, gördüyü böyük işlərə, əməllərə, yaratdığı təkrarsız musiqiyə görə!

FİRƏNGİZ ƏLİZADƏ

(1947)



Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, Xalq artisti, professor, pianoçu, dirijor, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenli sənətkar, UNESCO-nun yüksək “Sülh artisti” mükafatına (“Artist for the Peace”) və Lissabon Beynəlxalq Fondunun “Aga Khan Music Award” fəxri tituluna layiq görülmüş Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadə, Vətəninə nə qədər sevilib, seçilib, tanınırsa, onun hüduqlarından kənarda qat-qat artıq tanınır.

Firəngiz Əlizadə 1947-ci il may ayının 28-də ziyalı bir ailədə anadan olmuşdur. Atası Əliağa Qurbanəli oğlu Əlizadə Lənkəranda anadan olmuş, gənc yaşlarından görkəmli Azərbaycan bəstəkarı M.Maqomayevin yaratdığı məktəbli-lərdən ibarət instrumental ansamblda tarda çalmışdır. Sonralar Leninqrad (indiki Sankt-Peterburq) şəhərində ali təhsil almış, meliorator ixtisasına yiyələnmişdir. Bakıya qayıtdıqdan sonra təcrübəli ixtisasçı kimi onu Azərbaycanın rayonlarına göndərirlər, Şəkiddə işləyərkən Şəki gözəli Nəzirə-Xədicə xanımla ailə həyatı qurur və bu ailədə yeni üzvləri dörd

övlad dünyaya gəlir. Üç bacı, bir qardaş. Sadə, mütəvazi həyat sürən bir ailənin əsas dəyərləri ədəbiyyata, incəsənətə, musiqiyə olan məhəbbət idi. Əliyə kişi tərzi ifası ailə toplantılarının əsasını təşkil edirdi. Belə bir mühitdə tərbiyə alan uşaqlar əlbəttə ki, incəsənətə, musiqiyə aludə olmaya bilməzdilər. Xüsusilə, balaca Firəngizin musiqiyə olan həvəsi elə uşaq yaşlarından özünü biruzə verməyə başlamışdı. Radiodan gələn dahi bəstəkar Qara Qarayev musiqisinin sədaları onu məftun edirdi.



F.Əlizadəyə “Sülh artisti” mükafatının təqdimatı, Paris, 2008

Həyatın qərribə təsadüfləri var. Q.Qarayev musiqisinə vurğun olan balaca qızcıqazın həyat yolu bu dahi insanla kəsişəcək, ona böyük səhnəyə, yaradıcılıq yoluna vəsiqə verəcəkdi.



F.Əlizadə müəllimi Q.Qarayevlə

Gələcək peşə seçiminin son nöqtəsini kiçik ikiotaqlı mənzilə atasının “Bekker” royalının alması qoyur. Royalın başından qopmayan qızını görəndə ata qürurla deyirdi ki, “mənim qızım məşhur musiqiçi olacaq”. Ona görə də məktəb yaş gələndə heç kəsin şübhəsi qalmamışdı, Firəngiz məhz musiqi məktəbinə getməli idi.

Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində orta ixtisas musiqi məktəbi, yalnız istedadlı uşaqları öz sıralarına qəbul edirdi. Şübhəsiz ki, bu istedadlar arasında balaca Firəngiz də var idi. Mükəmməl musiqi təhsili verən bu məktəbdə oxumaq o qədər də asan deyildi. Tələbkar müəllimlər, gecəgündüz piano arxasında çalışan uşaqlığı, gəncliyi olmayan şagirdlər, istedadlar ocağı olan bu məktəbdə Firəngiz həm piano dərslərinə gedir, həm də bəstəkar Ədilə Hüseynzadənin rəhbərlik etdiyi “Uşaq yaradıcılıq dərnişində” iştirak edirdi. İlk kiçik mu-

siqi parçasını 7 yaşında olarkən yazır və müəllimlərin tərifini görəndə qızcağızın bəstəkarlığa həvəsi daha da artır.

Artıq böyük yaradıcılığa gedən yolun ilk rüşeymi atılmışdı. Məktəbi bitirənə qədər Firəngizin yaradıcılıq qovluğunda forte-piano üçün pyeslər, simli alətlər üçün kvartetlər, müxtəlif janrlarda yazılmış əsərlər var idi. Məktəbi qızıl medalla başa vuran Firəngiz Əlizadə o zamankı qanun-qaydaya görə bir imtahan verməklə Konservatoriyaya daxil ola bilərdi və o, böyük məhərətlə ixtisas proqramını çalıb ifaçılıq fakültəsinə daxil olur.

F.Əlizadənin Konservatoriyaya daxil olduğu illərdə Ali məktəbin rektoru – Azərbaycanın Xalq artisti, professor Cövdət Hacıyev idi. Qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası tarixində C.Hacıyevin xüsusi yeri vardır. Cövdət müəllim qəbula gələn hər bir tələbəni özü dinləməli, onu özü sorğusual etməliydi. Cövdət müəllim Konservatoriyada oxuyan bütün tələbələrə şəxsən tanıyır, hər birinin də nəyə qadir olduğunu bilirdi. İstedad sərrafı olan C.Hacıyev qəbul imtahanında F.Əlizadəni bir pianoçu kimi dinləyib onu “nömrə bir” tələbə adlandırdıqdan sonra, bəstəkar kimi də ikinci ixtisas almasını məsləhət görür. Beləliklə, onun məktəb dövründə yazdığı əsərlərini dinləyən nüfuzlu komissiyanın qərarıyla F.Əlizadəyə istisna hal kimi iki fakültədə oxumağa icazə verilir. Konservatoriyada bəstəkarlıq üzrə onun ilk müəllimi də C.Hacıyev olur. İki il dərs aldıqdan sonra yenə də müəlliminin məsləhətiylə F.Əlizadəni Q.Qarayevin sinfinə keçirirlər. C.Hacıyevin böyüklüyü onda idi ki, o, sevimli tələbəsini Q.Qarayev sinfinə yönəltməklə F.Əlizadə qarşısında yeni-yeni üfüqlər açmaq istəyirdi. Onun öz fikri də belə idi ki, “artıq məndən nə lazımdırsa bir tələbə kimi öyrəndin, indi də get Qarayevin dərslərindən də yeni bir şeylər öyrən”. Q.Qarayev məktəbini keçmək, onunla ünsiyyətdə olmaq hər bir sənətkar üçün böyük bir xoşbəxtlik idi.

F.Əlizadəyə də xoşbəxtlik üz vermişdi. Zəmanəmizin görkəmli bəstəkarı Q.Qarayevlə ünsiyyətdə olmaq, onun dərslərini dinləmək və nəhayət sevimli tələbəsinə çevrilmək ona nəsib olmuşdu.

Zəmanəmizin qüdrətli bəstəkarı Q.Qarayevin bir müəllim kimi dahiliyi ondan ibarət idi ki, o, öz tələbələrinin nəyə qadir olduğunu, fərdiliyini görərək, onları istiqamətləndirə bildirdi. Q.Qarayev öz tələbələrinə deyirdi ki, mən sizə yazmağı öyrədirəm, öz yolunuzu isə özünüz seçməlisiniz. Maraqlıdır ki, Qara Qarayevin sinfini Hacı Xanməmmədov, Vəlif Adıgözəlov, Firəngiz Əlizadə və başqaları bitirmişdir. Bu bəstəkarların hər birinin öz fərdi üslubu, öz yazı dəst-xəti var. F.Əlizadənin hələ gənc yaşlarından müasir musiqiyə həvəsini görən müəllimi, onu bu yolda ilk dəstəkləyənlərdən biri olmuşdu. Lakin bununla yanaşı o, tələbəsinə Azərbaycan muğamlarına daha dərinlən fikir verməyi də məsləhət vermişdi. F.Əlizadə özü də muğama, xalq musiqisinə bağlı bir insan idi. Çünki, xalq musiqisi atasının çaldığı tarın sədalarında onun qan yaddaşında yer almışdı. Məhz muğam onun yaradıcılığında sonralar bir qırmızı xətt kimi keçəcək. Bu istər “Habilsayağı”, istər “Muğamsayağı”, istər “Dərviş” əsəri, “Abşeron” kvinteti və s. əsərlər olsun.

Bəstəkarlıq fakültəsinin güclü tələbələrindən olan Firəngiz Əlizadə eyni zamanda fortepiano sinifində də böyük uğurlar əldə edirdi. Onun müəllimi professor Urfan Xəlilov proqram seçimində tələbəsinə sərbəstlik verməyə çalışırdı. Beləliklə, F. Əlizadə klassik proqramla yanaşı, müasir bəstəkarların çətin əsərlərini çalmaqdan çəkinmir, əksinə bu əsərləri ifa etməkdən böyük zövq alırdı.

Con Keyc, Corc Krəmb, Olivye Messian, Paul Hindemit, Arnold Şönberq, Alban Berq kimi bəstəkarların əsərlərinin Azərbaycanda ilk ifaçısı məhz Firəngiz Əlizadə olmuşdur. Bir pianoçu kimi Konservatoriyayı fərqlənmə diplomu ilə bitirmiş, daha iki il sonra ikinci fərqlənmə diplomunu bəstəkarlıq fakültəsinin məzunu kimi qazanmışdı. Oxuduğu müddət ərzində əlaçı tələbə kimi Ü.Hacıbəyli adına təqaüd almış, daha sonra isə o vaxtın ən yüksək tələbə təqaüdü olan V.İ.Lenin adına təqaüdə layiq görülmüşdü.

Firəngiz Əlizadənin oxuduğu dövrlərdə müasir bəstəkarlardan Şönberq, Keyc, Vebern və b. əsərlərini tapmaq, dinləmək və ifa etmək olduqca çətin idi. O, böyük çətinliklə bu əsərlərin not və lent yazılarını əldə edir, konservatoriyada “Müasir musiqi ta-

rixi” dərslərində tələbələrinə təqdim və təbliğ edirdi. Konservatoriyada Firəngiz Əlizadənin açıq dərslərinə tələbələrlə bərabər müəllimlər də gəlirdilər. Müasir musiqi ədəbiyyatının, not nüsxələrinin olmadığı bir dövrdə o, getdiyi xarici ölkələrdən notlar gətirir, onları ifa edirdi. XX əsr avanqard musiqisinin klassikləri sovetlər ölkəsinin digər şəhərlərində qadağan olduğu bir dövrdə, Bakıda, Azərbaycanda F.Əlizadə sayəsində onların əsərləri səslənirdi. Şönberq musiqisi onun ifasında xüsusi yer tutur. Uzun illər sonra Amerikanın Los-Anceles şəhərində Şönberq universitetində dahi bəstəkar Şönberqin qızı F.Əlizadənin atasının əsərlərinin ifasından və öz əsərlərindən vəcdə gəldiyini söyləyəcəkdi. Həmin gün Firəngiz Əlizadə Şönberqin “6 pyes”i ilə yanaşı Corc Krambın “Makrocösmos-II” əsərini də ifa etmişdir. Bundan əlavə Universitetin rəhbərliyinin xahişi ilə Cənubi Kaliforniya Universiteti tələbələri üçün açıq dərslər də verməli olmuşdur.

1976-cı ildə onun xaricə, ilk kapitalist ölkəsinə səfəri baş tutur. Bu səfər İtaliyanın Pezaro şəhərində keçirilən C.Rossininin yubiley tədbirləri və musiqi simpoziumu ilə əlaqədar idi. (Qeyd edək ki, İtaliyaya qədər o, sosialist ölkələri olan Polşa, Rumıniya, Çexoslovakiyada olmuşdu.) Sovet bəstəkarlarından ibarət böyük bir nümayəndə heyətinə Q.Qarayev, T.Xrennikovla bərabər F.Əlizadə də daxil idi. Burada o, A.Berqə həsr olunmuş fortepiano Sonatasını və yenə də müasir bəstəkarların əsərlərini ifa etmişdi.

Fortepiano Sonatasının çox maraqlı tarixi vardır. Avanqard üslubu olan “dodekafoniya” ya böyük maraq göstərən F.Əlizadə konservatoriyanın III kursunda oxuyarkən dərslərin birində müasir yazı üslubunda işlədiyi əsəri müəllimi Q.Qarayevə göstərir. Bu, Sonatadan bir parça idi. Lakin Q.Qarayev ona avanqard musiqini buraxıb, dərslərini klassik proqrama uyğun davam etməyi tövsiyə edir. Bundan sonra dərslərə proqram üzrə davam edən F.Əlizadə, paralel olaraq evdə Sonatasını yazmağa davam edir. Əsər hazır olandan sonra müəlliminə Sonatanı dinlədir və Q.Qarayev bir kəlmə: “nə isə, alınanda alınır” – deyib, tələbələri arasında yalnız Firəngizə müasir texnikalı yazı üslubunda əsər bəstələmək iznini verir.

İtaliyada Alban Berqə həsr olunmuş bu əsər böyük müvəffəqiyyət qazanır və bu günə qədər də ifaçıların repertuarında səslənərək dinləyici rəğbətini itirməyibdir.

Maraqlıdır ki, uzun illər sonra 2010-cu ildə Alban Berqə həsr olunmuş Sonatanın CD yazısı Fransada yenidən çap olunur.

XX əsr müasir musiqisinin banilərindən biri olan Alban Berqin 125 illik yubileyilə əlaqədar olaraq Parisdə çıxan disk “Alban Berqin ətrafı” adlanır. Bu diskə bəstəkarın əsərləri ilə yanaşı, müasir avanqard musiqisi üslubunda yazan məşhur bəstəkarlardan Ciaçina Çelsi, Ross Li Finney, Yakov Gilboanın əsərləri də daxil edilmişdi. Sevindirici haldır ki, bu bəstəkarlarla yanaşı, Azərbaycan bəstəkarı F.Əlizadənin Alban Berqin xatirəsinə ithaf olunmuş Fortepiano Sonatası da daxil edilmişdi. Sonata məşhur fransız pianoçusu İeva Yokubaviçutenin ifasında lentə alınmışdır.

Konservatoriyanı bitirərkən F.Əlizadənin diplom işi fortepiano və orkestr üçün Konsert olmuşdur. Lakin burada da bəstəkar konsert janrı çərçivələrinə sığışa bilmir. Bu əsərdə bəstəkar fortepiano alətinin imkanlarına dərindən bələd olan virtuoz ifaçılığı ilə yanaşı parlaq bəstəkarlıq qabiliyyətini də yüksək səviyyədə nümayiş etdirmişdir. Əsərdə olan psixoloji gərginlik, musiqinin dramaturgiyası, obrazların inkişafı ənənəvi konsert janrı hüdudlarından kənara çıxaraq simfonik inkişafa gətirib çıxarır. Fortepiano partiyasının zənginliyi bəstəkar-ifaçının geniş imkanlarından xəbər verir.

Allegro

P-no solo

70-ci illərdə artıq F.Əlizadənin əsərləri müasir musiqiyə həsr olunmuş nüfuzlu festivallarda, ABŞ, Almaniya, İngiltərə, Hollandiyada, İsveçrədə səslənir. Elə o dövrlərdə alman mətbuatında belə bir yazıya rast gəlirik: “Çingiz Aytmatovun kitabları kimi F.Əlizadənin musiqisi Qərb üçün Şərqi kəşf eləyən bir xəzinədir.” (“Musik and Gesellschaft” jurnalı – DDR, 1987 il).

70-ci illər F.Əlizadə yaradıcılığında zirvəyə gedən bir yola çevrildi. Həmin illər o özünün vizit vərəqi olan fortepiano və violonçel üçün “Habilsayağı” (1979) əsərini yazır. Zirvə əsərlərindən olan “Habilsayağı”nı yazmazdan əvvəl bəstəkar “Simli Kvartet”ini və simfoniyasını bitirir. Bu əsərlərdə milli musiqimizin elementləri, folklor əsasları, xalq musiqimizin incə nüansları öz əksini tapmışdır. Musiqişünas M.Şahbazbəyova 1978-ci ildə “Qobustan” jurnalında çıxan məqaləsində yazırdı: “F.Əlizadənin simfoniyası Azərbaycan milli ənənələr əsasında axtarışların, yeni tapıntılar baxımından ən diqqətəlayiq nümunəsi sayıla bilər. Əsəri dinləyərkən düşünürsən: “Nə üçün simfoniya bu qədər təravətli, yeni müasir ruhla, duyğuyula, şüura, hissə orijinal təsir bağışlayır?” Səbəb isə birdir: milli xüsusiyyətlərin dərk olunması. Bəstəkar əsərdə təkcə xalq intonasiyalarının axtarışları ilə kifayətlənməyib, daha dərinliklərə gedərək xalq musiqimizin məzmununu, səciyyəvi cəhətlərini öyrənməyə cəhd göstərir, dərin dramatizmə, fəlsəfi dərinliyə, yüksək lirikaya müraciət edir. Simfoniya da təcəssüm olunan bütün xüsusiyyətlərə muğamlarımızda da rast gəlmək olar”.

Muğamlardan gələn dramaturji inkişaf bəstəkarın yaradıcılığının 70-ci illər dövründə öz yekun mərhələsini “Habilsayağı” əsərində tamamlayır. 30 ildən çoxdur ki, “Habilsayağı” dünyanın demək olar ki, bütün ölkələrini gəzir. Onun ilk ifaçısı böyük S.Rostropoviçin tələbəsi olan İvan Monigetti və F.Əlizadə birliyi bu əsəri ölməzliyə aparıbdır.



F.Əlizadə və İ.Monigetti

Mahir kamança ustası Habil Əliyevin muğam çalğısından ilhamlanan bəstəkar Qərb aləti olan violonçeli Şərq kamançası kimi dindirə bilmişdir. Əsəri dinləyən Habil Əliyev yazırdı: “F.Əlizadə mənim ifa tərzimi saxlayaraq, öz bəstəkar fantaziyası ilə muğam dilinə çevirən böyük ustaddır”.

F.Əlizadə ayağı uğurlu olan “Habilsayağı” əsərindən sonra biri-birinin ardınca özünün əhəmiyyətli əsərlərini yaradır. Xalq şairi N.Xəzrinin sözlərinə bəstələnən, Vətən gözəlliyini, təbiətini, məhəbbətini vəsf edən “Vətən haqqında nəğmələr” oratoriyasını və qədim Azərbaycan eposu olan “Kitabi Dədə Qorqud”un qəhrəmanlıq motivlərindən bəhrələnib, şair Dilsuz Mustafayevin sözlərinə “Ağ atlı haqda əfsanə” vokal silsiləsini bəstələyir. Bu əsərdə o yenə də muğam intonasiyalarını estrada musiqi ritmləri ilə birləşdirərək, improvizasiyaya əsaslanan muğamla caz sintezinə nail olub, müasir rok-opera yarada bilmişdir.

F.Əlizadənin həmin dövrünün yaradıcılıq mərhələsini yekunlaşdıran Lenin komsomolu mükafatı Laureatı adına layiq görülməsi olur.

Həyatının bu mərhələsində, yəni 70-ci illərin axırı 80-ci illərin əvvəllərində onun əsərləri dünyanın bir çox festivallarında, forumlarında səslənməyə başlayır. F.Əlizadə bu festivalların daimi iştirakçısına çevrilir. Bir musiqişünas kimi Azərbaycan musiqisi haqqında məruzələr edir, açıq dərslər verir. Onun əsərləri “İsveç baharı” (Stokholm, 1982), “Varşava payızı” (1983), “Berliner Festwochen” (1986), “Almeyda” (London, 1987), “Festival für Neue Musik” (Geydelberq, 1989), “Holland Festival” (Amsterdam, 1989), “Müasir musiqiyə həsr olunmuş beynəlxalq forum” (Meksika, 1989), “Prokofyev – festival” (Duysburq, 1991) və bu günə qədər olan onlarca festival və forumlarda səslənib və hələ də səslənir. Artıq dünya mediası F.Əlizadədən yazır. Onu XX əsrin tapıntısı adlandırırlar.

Dünyanın hansı yerində olursa olsun, müasir Azərbaycan musiqisi deyəndə, ilk ağıla gələn isim məhz Firəngiz Əlizadə adı və musiqisi olur. Onun haqqında çox yazılıb, çox deyilib. Qərb mətbuat səhifələri Firəngiz Əlizadə haqqında yazılarda bəstəkarın yaradıcılığını olduqca yüksək dəyərləndirib, onun adını Azərbaycanın brendinə çevirmişlər. Hələ 2004-cü ildə Almaniyada çıxan “Musik Texte” özünün yüzüncü yubiley buraxılışını bütövlükdə Firəngiz Əlizadəyə həsr etmiş, 2006-cı ildə alman rejissoru Voldemar Ştayn “Azərbaycanlı maestro” sənədli filmi ni çəkmişdir. 2007-ci ildə Almaniyada PFAU yayım evi tərəfindən nəşr olunan “Görkəmli insanların həyatı” seriyasından alman musiqişünası Ulrike Patofun “Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin həyat və yaradıcılığı. Sənədlər” kitabında da onun haqqında geniş məlumat verilmişdir.

“Hans Sikorski” nəşriyyatı isə Alfred Şnitke, Sofya Qubaydulina, Radion Şedrin, Qiya Kançeli və başqaları ilə yanaşı, onun əsərlərini çap edir və bütün dünyada bu əsərlərin müəllif hüquqlarını qoruyur.

Qətiyyətlə deyə bilərik ki, Firəngiz Əlizadə müsəlman dünyasının müasir musiqi sahəsində böyük nailiyyətlər qazanan ye-

ganə nümayəndəsidir. Onun musiqisinin bir çox xarici ölkələrdə ifa olunması və bu ölkələrdən, musiqi kollektivlərindən gələn sifarişlərə bəstələnən əsərlər, Firəngiz Əlizadəyə həmin ölkələrin, “composer-in-residence”, yəni ölkənin rəsmi bəstəkarı statusu kimi həmin dövlətdə yaşayıb, işləmək hüququnu vermişdir. Bu statusa isə beynəlxalq aləmdə yüksək nüfuza malik sənətkarlar layiq görülüblər.

Dünyanın bir çox məşhur kollektivləri F. Əlizadə musiqisini ifa etmək üçün ona müraciət edir və dünya səhnələri öz repertuarında onun əsərlərini görmək istəyir. Bəstəkar, məşhur “Kronos” kvarteti üçün “Muğamsayağı”, “Oasis”, “Abşeron” kvinteti, Berlin filarmoniyasının “12 violonçel” ansambli üçün “Şüştər”, Parisdə “Violonçel ifaçıların Mstislav Rostropoviç adına VIII Beynəlxalq müsabiqə”si üçün “Oyan!” və s. əsərlər yazmışdır. F. Əlizadə “Oyan!” əsərini Mstislav Rostropoviçə həsr etmişdir.

M.Rostropoviç özü bu haqda yazırdı: “İlk dəfə Firəngizin “Dərviş” əsərini Amerikanın Çikaqo şəhərində dinləyəndə dedim ki, mən fəxr edirəm ki, mən də Bakılıyam. Parisdə mənim adıma keçirilən violonçel ifaçılarının VIII Beynəlxalq müsabiqəsi üçün ondan əsər yazmağı xahiş etdim. “Oyan!” əsərində də Firəngiz öz ənənəsinə sadıq qalaraq, onun yüksək fantaziyasının bəhrəsi olaraq muğam və müasir musiqinin sintezini yarada bilmişdi. Onu da qeyd edirəm ki, mən bu müsabiqənin yarandığı ilk günündən müasir dövrün ən görkəmli bəstəkarlarını bu işə cəlb etmişəm. Firəngiz də bu bəstəkarlar qrupuna daxil olanlardandır.”¹

Amerikanın məşhur “Kronos” kvarteti F. Əlizadənin musiqisindən ibarət disk-albom çıxarmışdı. Londonda albomun təqdimatında diskin üzərində yazılan sözlər – “Biz Azərbaycanı Nizaminin “Leyli və Məcnun”u, dahi M.Rostropoviçi ilə tanıyırdıq, indi isə Firəngiz Əlizadənin musiqisi ilə sevdik” sözləri bir daha müəllifə verilən yüksək qiyməti təsdiq edirdi. Amsterdamba keçirilən III Beynəlxalq flamenko festivalı üçün yazılan “Muğflamenco” əsərində Əliağa Vahidin qəzəlləri ispan və Azərbaycan dillərində səslənmişdi. Firəngiz Əlizadə bu əsərdə Azərbaycan

¹ Триумфальное пересечение Востока и Запада – Bakı, 2009, s. 8

muğamını İspan flamenkosu ilə qarşılaşdırır. Flamenko musiqisinə Azərbaycan tar alətini də əlavə edir.

Biz Şərq və Qərbin belə bir qarşılaşmasına onun “Dərviş” əsərində də rast gəlirik. Amerikalı musiqiçi, məşhur violonçelçalan Yo-Yo-Ma və Azərbaycanın görkəmli muğam ustası Alim Qasimov, Amerikada Firəngiz Əlizadənin məşhur “Dərviş” əsərini ifa etmək üçün bir səhnəni paylaşmışdılar.

Çin mənşəli amerika violonçel ustası Yo-Yo-Manın 26 ölkənin bəstəkarları və musiqiçilərini birləşdirən transmilli layihəsi bütün dünyada “Böyük İpək Yolu”nun ən uğurlu layihəsidir. Bu layihə çərçivəsində F.Əlizadənin “Habilsayağı”, “Muğamsayağı”, “Eşq havası”, “Dərviş” əsərləri yer kürəsinin bütün iri konsert salonlarında ifa olunmuşdur. “Habilsayağı”dan “Dərviş”ə gedən yol 21 il çəkmişdir. F.Əlizadə özü yazırdı ki: “Əgər”Habilsayağı” 1979-cu ildə yazılıbsa Yo-Yo-Ma layihəsi üçün axırıncı əsər “Dərviş” 21 il sonra qələmə alınıb. Birinci və axırıncı əsər arasında mən də muğamın sirlərini öyrənmək üçün öz uzun yolumu keçdim.”

“Dərviş” əsərinin yaranma tarixi maraqlı olmuşdur. İmaməddin Nəsiminin qəzəllərini əlinə alan F.Əlizadə ilk açdığı səhifədə oxuduğu:

Mən ki, dərvişəm, fəqirəm, padişahi-ələməm

Ruhi-birəngəm, əgər ki, rəngə girdim, adəməm.

sözlərinə valeh olur. Eyni zamanda məşhur xanəndə Alim Qasimovun bənzərsiz ifasını təsəvvür edən Firəngiz xanım qeyri-adi bir kompozisiya yaratmaq fikrinə düşür. Bunun üçün sufiliyi öyrənmək lazım idi. Hər zamankı kimi yaradıcılıq axtarışına girən bəstəkar muğam intonasiyalarını, ney səsini, qanun ifasını, avropa alətləri – violonçel, violin, altla birləşdirərək gözəl sintezə nail olmuşdur.

Ümumiyyətlə, Firəngiz Əlizadənin əsərləri müasir olduğu qədər də millidir. Bu əsərlərdə ən əvvəl milli ruh, Vətən sevgisi, vətəndaş mövqeyi ön plana keçir. Çünki onun hər bir əsərinin adında Azərbaycanın məkanı var, muğamının nidaları var, xalq çalğı alətləri var. Əsərlərin adlarına diqqət verin: “Abşeron”, “Xəzər”, “Yanardağ”, “Azərbaycan rapsodiyası” – bu adlar Vətənimizin məkanlarıdır. Onun hər bir əsərində Azərbaycanın

xalq çalğı alətlərindən tar, kamança, qoşanağara, balaban, ney və s. istifadə olunur, bu da bizim musiqi alətlərimizin yenə də xaricdə təbliğı deməkdir. Hər zaman öz yaradıcılığında Şərq ilə Qərbi birləşdirməyə çalışan F.Əlizadə Şərq alətlərini Qərbin musiqi alətlərilə bir araya gətirərək əsərlərində çox gözəl, yüksək peşəkarlıqla sintez yarada bilir.

Bəzən verdiyi konsertlərdən sonra təşkil olunmuş konfranslarda bəstəkar bir-bir əsərlərinin adlarını şərh edərək, bu adların harada yerləşdiyini, Azərbaycanını dinləyicilərə anladaraq, eyni zamanda Vətəninin gözəl məkanı olan Qarabağ dərđini, işğal altında olan torpaqlarını, yurd-yuvasından didərgin düşmüş bir milyonluq qaçqın həmvətəninin acılarını onlara çatdırmağa çalışır. Onun əsərləri müasir yazı texnikası ilə işlənməsinə rəğmən, milliliyi hər zaman hiss olunan, duyulan və qədim ulu muğamımızın intonasiyalarından bəhrələnən musiqidir. Çünki, xalq musiqisi atasının çaldığı tarın sədalarından, anasının laylasından onun qan yaddaşında yer almışdı. Muğam onun yaradıcılığında bir qırmızı xətt kimi keçir. Muğam intonasiyaları “Habilsayağı”, “Muğamsayağı”, “Dərviş” “Abşeron” kvinteti və s. əsərlərinin əsasını təşkil edir.

Muğam və müasir musiqi – Muğam və avanqard, bütün bunlar böyük “Muğam dünyası” layihəsinin başlanğıcı idi. “Muğam aləmi” festivallarının konsert proqramlarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. İlk dəfə olaraq, F.Əlizadə səhnədə iki orkestri – simfonik və xalq çalğı alətləri orkestrini qarşılaşdırır. Daha sonra proqramda qədim muğamla, professional bəstəkarlıq nümunələrinin şah əsərləri biri-birini əvəzləyib, tamamlayır. Klassik musiqi parçalarının sonluqlarını muğamın əsaslandığı məqama uyğunlaşdıraraq onların arasındakı körpü yaratmaqdan ötrü, bəzən bəstəkar orijinal musiqi də bəstələməli olurdu. Səhnədə simfonik orkestrin xalq çalğı alətlərilə deyişməsi, geniş xor kapellasının ifası, solistlərin çıxışı, eyni zamanda musiqinin əhvalına uyğun slaydların təsviri, məkan dəyişiklikləri – F.Əlizadənin yaradıcılıq fantaziyasının məhsulu olan bu möhtəşəm konsertlər tamaşaçını valeh edən, sözün əsl mənasında, yenilikçi bir musiqi şousu kimi yadda qalmışdı.

Konservatoriyayı bitirdikdən sonra müəllimi Qara Qarayevin assistenti kimi çalışan Firəngiz Əlizadə, daha sonra “Musiqi tarixi” kafedrasında müasir musiqi haqqında mühazirələr oxumağa başlayır. Bu mühazirələr o qədər maraqlı və əyani nümunələrlə dolu idi ki, dərslərə qulaq asmaq üçün tələbələrə yanaşı müəllimlər də gəlirdilər.

1990-cı illərin başlanğıcında F.Əlizadə Türkiyənin Mersin şəhərindən dəvət alır və onun həyat və yaradıcılığının Türkiyə dövrü başlayır.

Türkiyənin Aralıq dənizi sahilində yerləşən Mersin şəhərində İstanbul, Ankara, İzmirdən sonrakı Opera və Balet Teatrının inşası yenicə bitmişdi və bu teatrın açılışını möhtəşəm bir əsərlə qeyd etmək lazım idi. Türkiyənin Mədəniyyət Nazirliyi F.Əlizadəyə müraciət edir və ona balet yazmağı sifariş edirlər. Sifarişə görə qədim türk əfsanəsi əsasında Nicat Cüməlinin qələmə aldığı “Boş beşik” poeması əsasında 2 pərdəli baleti çox az bir müddətə bitirmək lazım idi. Əsəri tamaşaya qoymaq üçün Moskva Böyük Teatrından Yuri Papko və Marci Skott dəvət olunmuşdular. Nəhayət, 1993-cü il yanvarın 3-də Xalq artisti, Azərbaycanlı dirijor Nazim Rzayevin rəhbərliyi ilə əsərin ilk tamaşası böyük uğurla keçmişdi. Uzun zaman repertuardan düşməyən bu balet Türkiyənin başqa şəhərlərində də göstərilmişdi. Türkiyənin Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi tərəfindən ingilis dilində çap olunmuş “Türkiyənin balet tarixi” kitabında Firəngiz Əlizadəyə və onun “Boş beşik” baletinə böyük bir bölüm həsr olunmuşdu.

Türkiyədə qazandığı hörmətin nəticəsi olaraq, bəstəkarın 50 illik yubileyi şərəfinə Mersin şəhərinin valiliyi tərəfindən “Firəngiz Əlizadə günləri” Musiqi Festivalı təşkil olunmuşdu. Bu tədbirə dünyanın bir çox yerlərindən – Almaniya, İsveçrə, Moskva, Tiflis, Bakı və başqa şəhərlərdən qonaqlar, ifaçılar dəvət olunur və Mersin həmin günlər F. Əlizadə musiqisi ilə böyük bir konsert həyatı yaşayır. May ayının 26-dan 29-na qədər davam edən festivalda “Firəngiz Əlizadənin dostlarının konserti” proqramında dünyanın məşhur kollektivlərindən – İsveçrədən “La Strimpallata” kamera orkestri, Bazel və Madrid konservato-

riyalarının professoru, violonçel ifaçısı İvan Monigetti və başqaları bu tədbirləri rövneqləndirmişdilər.

Qeyd edək ki, İvan Monigetti ilə Firəngiz Əlizadənin yaradıcılıq birliyi, 1979-cu ildən “Habilsayağı” əsərinin ilk ifası ilə başlayaraq, bu günə qədər də davam edir. Ulu muğamın kamilliyi ilə bəstəkarlıq texnikasının son nailiyyətlərini birləşdirən bu violonçel əsəri, yarandığı ilk gündən böyük müvəffəqiyyət qazanaraq, dünyanın ən ünlü ifaçıları: Yo-Yo-Ma, Yulius Berger, David Qerinqas, Maya Beyzer, Elizabet Vilson, Raymond Korrup və b. tərəfindən ifa olunaraq, dünyanın ən öndə gedən səs-yazma studiyalarında on bir dəfə CD-yə yazılmışdır.

Bu səs-yazma studiyaları arasında “Sony classical” (Yaponiya), “La Chaut du Monde” (Fransa), “Nonesuch” (ABŞ), “Deutsche Grammofon” (Almaniya), “BIS” (İsveç) və b. göstərmək olar. Ümumiyyətlə, bu əsər Firəngiz Əlizadənin vizit kartı olaraq, dəfələrlə ayrı-aryı ölkələrdə onilliklərin ən gözəl violonçel pyesi kimi təqdim olunmuşdur.

Türkiyədən sonra, 1998-ci ildə Almaniyada işləməyə dəvət alan Firəngiz Əlizadə, yaradıcılığında yeni bir mərhələyə qədəm qoyur. Həyat və yaradıcılığının on iki ili Almaniyanın Berlin şəhəri ilə bağlanır. Berlində o, Alman İncəsənət Akademiyasının dəvəti ilə “composer-in-residence” (ölkənin rəsmi bəstəkarı) statusunda işləməyə başlayır. Bunun üçün Firəngiz Əlizadəyə hər cür şərait yaradılır. Burada o, müasir musiqi araşdırmaları aparır, açıq dərslər verir. Onun Almaniyadakı ustad dərsləri bu günə qədər də davam edir. Dünyanın hər yerindən yaz-yay aylarında Firəngiz Əlizadənin dərslərini dinləməyə musiqiçilər gəlirlər. Bu açıq dərslər San-Dieqoda, San-Fransiscoda da böyük auditoriya yığmışdır.

F.Əlizadənin bir musiqişünas kimi də Azərbaycan musiqi tarixində böyük xidmətləri var. Getdiyi ölkələrdə, verdiyi müsahibələrdə Azərbaycan musiqisini tanıdan Firəngiz Əlizadə, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbindən, musiqisindən, muğamlarımızdan elmi dəlillərlə, sübutlarla söhbət açır, suallara cavablar verir. Onu da deyək ki, bir musiqişünas kimi onun gözəl danışq qabiliyyəti, tutarlı qələmi var və onun ayrı-ayrı illərdə yazdığı məqalələri konkret faktlara əsaslanan elmi yazılardır.

Hələ 1994-cü ildə müdafiə etdiyi “Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik musiqisində orkestr üslubunun formalaşması” mövzusunda dissertasiyası Azərbaycanın musiqi elminə bir töhfə idi. Dissertant elmi işi üçün bilərəkdən bu mövzunu seçmişdi. Çünki, hələ 1980-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında tələbələrə “Orkestr üslubu tarixindən” mühazirələr oxuyan F.Əlizadə, tədqiq etdiyi elmi işinin problemlərini kökündən bilən bir musiqişünasdır. Alimin daha sonra, 1998-ci ildə çapdan çıxan “Azərbaycanın simfonik musiqisi” kitabında, yenə də dissertasiyada aparılan araşdırmalara, qaldırılan mövzulara daha dərinləndirən yanaşılaraq, Azərbaycan musiqi tarixinə yeni fikirlər gətirilib.

Əgər “Azərbaycanın simfonik musiqisi” kitabı sırf elmi araşdırmadırsa, 1997-ci ildə Azərbaycan, rus, ingilis dillərində çıxan “Qara Qarayev” kitabı 6 monoqrafik oçerkdən ibarətdir. Kitabın maraqlı konsepsiyası var. Müəllif oçerklərinə başlıqlar verir (“Əbədiyyətə qovuşmaq”, “Yüksəliş” və s.) və hər bir oçerk dahi insanın ayrı-ayrı portretlərini yaratmaqla vahid bir nöqtədə birləşir. Bunun nəticəsində qarşımızda nəhəng Ustadın obrazı canlanır.

Onun “Muğam sənəti dünya musiqi kontekstində” məqaləsi analitik bir məqalə olaraq, Üzeyir Hacıbəyli fikirlərinin davamı kimi qəbul olunur. Üzeyir Hacıbəyli məktəbinin davamçısı olan Firəngiz Əlizadə məqaləsində yazır: “İlk növbədə muğama həsr olunmuş yazılar arasında rast gəlinən terminoloji hərc-mərcliyə aydınlıq gətirilməlidir. Mətnlərdən hasil olan mətləb budur ki, bəzi müəlliflər “muğam” deyəndə, dəqiqləşdirmə aparmadan gah muğam dəstgahını, gah da muğam-havacatlarını (modus) nəzərdə tuturlar. Dərhal vurğulayaq ki, bu məfhumlar tam başqa-başqa kateqoriyalara aiddir.”

Şübhəsiz, bəstəkar Firəngiz Əlizadənin musiqisinin muğam köklərinə bu qədər yaxınlığı, musiqişünas Firəngiz Əlizadənin nəzəri biliklərinin əsasında yarandığını göstərən bir amildir.

Bu qədər gərgin yaradıcılıq işlərinin arasında F.Əlizadə ictimai işlərdən də geri qalmır. O, Avstriyanın Zaltsburq şəhərində keçirilən V.A.Motsart adına müsabiqənin münşiflər heyətinin

üzvü kimi – Berlin İncəsənət Akademiyasını təmsil edir. 2009-cu ildə ona alman şəhəri Augsburgda keçirilən V.A.Motsartın atası – Leopold Motsart adına violin ifaçılarının müsabiqəsi üçün əsər yazmaq təklif olunur. Müsabiqənin ifaçılarının mütləq proqramı olan “Dastan” pyesi yazılır və proqrama daxil edilir.

Onun ictimai fəaliyyətində “Qadınlar musiqidə” layihəsi də maraqlı doğurmuşdur. F.Əlizadə ilk dəfə Azərbaycanda XX əsrin müasir musiqi festivallarının təşəbbüskarı olmuşdur.

Firəngiz Əlizadə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri kimi də çox böyük işlər görür. Hələ ilk dəfə 32 yaşında, müəllimi – Qara Qarayev tərəfindən namizədliyi irəli sürülərək, Bəstəkarlar İttifaqına katib seçildiyi dövrdən bu günə qədər İttifaqın fəal hərkətverici üzvünə çevrilmişdir. Hər kəsə məlumdur ki, Azərbaycanda “İpək yolu” musiqi festivalının təşəbbüskarı və ilk təşkilatçısı da məhz Firəngiz xanım Əlizadə olmuşdur. Bu festival klassik musiqi ilə bərabər ənənəvi musiqini də dinləyiciyə çatdıran bir layihədir.

2012-ci ildə bəstəkar daha bir uğura imza atmışdı. Paris və Dublində onun müəllif konsertləri keçmiş, İrlandiyada isə əsərlərindən ibarət yeni diski çıxmışdır. Zəmanəmizin tanınmış amerikalı violin ifaçısı Hilary Hahnın xahişi ilə “İmpuls” əsərini yazmış və bu əsər artıq İstanbuldan tutmuş Rio de Janeyroya qədər konsert salonlarında böyük müvəffəqiyyət qazanmış və hal-hazırda dünyanın ən nüfuzlu musiqi mükafatına – “Qremmy” mükafatına layiq görülmüşdür.

“İmpuls” əsəri məşhur ifaçının “Hillary Hahn və 27 məşhur bəstəkar” adlı yeni layihəsi çərçivəsində bəstələnmişdir. Bu layihə üçün dünyanın tanınmış 27 bəstəkarına yeni əsərlər sifariş edilmişdir. “İmpuls” əsərinin Braziliyada və Ekvadordakı uğurlu premyerasından təsirlənən Hillary Hahn əsərin müəllifi ilə bağladığı müqavilənin müddətini daha iki il artırmışdır. Bu əsəri o, 2013-2014-cü illərdə dünyanın müxtəlif ölkələrində keçirdiyi konsertlərdə ifa etmiş və indinin özündə də həmin əsəri sevə-sevə səsləndirir.

Violino

Piano

♩ = 88

mp

poco a poco cresc.

5

poco a poco cresc.

Dünya musiqi tarixində 2012-ci il Amerika musiqi avanqardının banisi Con Keycin (John Cage) anadan olmasının 100 illik yubileyi ilə bağlı bir ildir. Keycin zamanında musiqiyə gətirdiyi yeniliklərlə o, musiqi tarixinə novator bəstəkar kimi daxil olmuşdur. Hazırlıqlı fortepiano, not yazısının qrafik üslubu bütün bunlar 1960-cı illərdə musiqidə yeni bir cərəyana yol açmışdı. Əlbəttə ki, hər bir yeniliyi qəbul etmək çətin sınaqlar tələb edirdi və hələ sovetlər dövründə Keycin və onun kimi yenilikçi avanqard bəstəkarların əsərlərinin ifası yasaq olduğu zaman, Azərbaycan musiqiçiləri Qara Qarayevin, Firəngiz Əlizadənin səyləri nəticəsində bu əsərləri tələbələrə, dinləyicilərə çatdırma bilmişdilər.

Bəstəkarın 100 illik yubileyini təşkilatçılar çox unikal bir layihə ilə qeyd etmək istəmişlər. Bu münasibətlə 100 bəstəkar vahid bir əsər yazmalı idilər. Bu işə qoşulmaq üçün əvvəlcə 25 amerikalı bəstəkar, 25 alman bəstəkar dəvət almışdılar. Sevindirici haldır ki, alman bəstəkarları arasında həmyerlimiz, Azərbaycanın Xalq artisti, UNESCO-nun “Sülh artisti”, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, professor Firəngiz Əlizadənin də adı dəvət olunanların içində idi. Bu maraqlı layihədə iştirakçıla-

ra sərbəstlik verilərək, hər biri tərəfindən beş xanədən ibarət bir musiqi parçası yazmaq tapşırılmışdı. İlk söz qocaman alman bəstəkarı Diter Şnebelə həvalə olunmuşdu. O, əsərin başlanğıc ideyasını gələcək bəstəkarlara ötürməli idi. Beləliklə, hər bəstəkar özündən əvvəlkinin yazdığını dinləməli, onun ardından öz avtoqrafını qoymalı və növbəti bəstəkarə əsər göndərilməli idi. Bu meqa layihə uzun bir yol keçərək, bütün iştirakçıları sanki zəncirvari şəkildə bir-birinə bağlayaraq, dahi Keycə, onun yaradıcılığına baş əydirirdi.

Firəngiz Əlizadə müsahibələrinin birində qeyd etmişdi ki, o, bu əsərin yazılma prosesinə iki dəfə qoşulmuş, ikinci dəfə çox unikal bir vasitədən istifadə etmişdir. Keycin adı latınca CAGE - yazılır. Bu da C-do, A-lya, G-sol, E-mi səslərindən ibarətdir. Bu mövzu-anaqramma trubanın ifasında əsərin kulminasiya anlarında bəstəkarın soyadını musiqinin dililə daha da qabardaraq dinləyiciyə çatdırırdı.

Əlbəttə ki, belə bir tapıntı təşkilatçıları məmnun etməyə bilməzdi.

Nəhayət, əsərin ilk ifası Almaniya da Keyc festivalında 2012-ci ilin yanvarın 23-də Leypsiqdə, 25-də Veymarda, 27-də isə Berlində olmuşdu.

Daha sonra 2013-cü ildə əsər Nyu-York “Miller Theater”da dünya premyerasında böyük müvəffəqiyyətlə səslənmişdi.

2013-cü ilin avqust ayında Amerika Birləşmiş Ştatlarının Nyu-York şəhərində Firəngiz Əlizadənin “Gottes ist der Orient” kantatasının ifası olmuşdur. Bu əsər Hötenin poeziyasına əsaslanır. Hötenin “Qərb-Şərq divanı” və Nizaminin şeirlərində olan fəlsəfi fikirlər Firəngiz Əlizadəyə böyük təsir göstərmişdir. Onun özünün dediyi kimi, “Hötenin əsərlərindəki bu fikir: “Əsas odur ki, biz bu dünyaya birlikdə yaşamaq üçün gəlmişik” və Nizaminin poeziyasındakı “Göydə nə qədər ulduz olmasına baxmayaraq, tək bir günəş bizim yolumuzu işıqlandırır” kəlmələri insanı düşündürməyə bilməzdi.”

Bəstəkar hər iki sənətkarın sözlərini orijinalda saxlayaraq, kantatanı Azərbaycan və alman dilində bəstələmişdir. Bununla da əsrlərlə bir-birindən ayrı yazıb yarıdan hər iki humanist dahi-

nin eyni fəlsəfi fikrinə qoşulan bəstəkar, müqəddəs “Qurani-Kərim”də yazıldığı kimi, “Allaha Şərq də, Qərb də məxsusdur” kəlməsindən çıxış edərək, möhtəşəm kantatasını yazmışdır.

Azərbaycan Bəstəkarlıq məktəbini, Azərbaycan mədəniyyətini istər ölkəsində, istərsə də xarici ölkələrdə yüksək səviyyədə təmsil edən Firəngiz Əlizadə həqiqətən də xalqının başını uca edən, onunla fəxr etməyə layiq olan bir sənətkardır. Bu fikri təsdiq etməkdən ötrü “Alman dalğası” radiosunun redaktoru Qerq Şlissin Firəngiz Əlizadəylə apardığı radio müsahibəsində dediyi sözləri yada salaq: “Siz – Firəngiz Əlizadə, xarici dövlətlərdə öz ölkənizin mədəniyyət səfirisiniz. Sizin yaradıcılığınız bizdə, hər birimizdə Azərbaycan mədəniyyətinin nə qədər yüksək səviyyədə olması barədə təsəvvür yaradır”.

Artıq bu sözlər bir daha Firəngiz Əlizadə musiqisi vasitəsilə Azərbaycan mədəniyyətinə verilən yüksək qiymətdir.

Təkcə xarici ölkə kollektivləri tərəfindən ifa olunan əsərlər arasında violonçel üçün “Oyan!” (Paris, Fransa, 2005), Kvintet üçün “Xəzər” (Nyu-York, ABŞ, 2006), Fleyta, klarnet, violin və zərb alətləri üçün “Atəş” (Sietl, ABŞ, 2006), “Optical Identity” baleti (Sinqapur, 2007), Misteriya “Al Kamandjaty” (Roma, İtaliya, 2007), violin üçün “Dastan” (Augsburq, Almaniya, 2007), hazırlanmış fortepiano, violonçel və kamera orkestri üçün “Dəniz” (Bern, İsveçrə, 2008), “Your name means the Sea” operası (Houston, ABŞ, 2011), xanəndə, flamenko ifaçısı və ansambl üçün “Muğflamenco” (Amsterdam, Hollandiya, 2011), violin və fortepiano üçün “İmpuls” (ABŞ, 2012), fortepiano üçün “Landscape” (Fransa, 2012), “Nağıllar” (Ukrayna, 2013), “Duo of accordance” (Almaniya, 2014), “Trance” baleti (Almaniya, 2015), “Bu dağda maral gözər” (Fransa, “Utopik” ansamblı, 2015), “Rəqs” (San-Fransisko, 2015), “Qeyb olmuş gözəlliklər” (Münhen, 2016), “Nəsimi” Passion (Amsterdam, 2017) və s. qeyd etmək olar.

Firəngiz Əlizadənin musiqi-ictimai fəaliyyəti Azərbaycan dövləti tərəfindən hər zaman yüksək qiymətləndirilib və o, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, Xalq artisti fəxri adlarına, AMEA-nın müxbir üzvü, “Şöhrət” və “Şərəf” ordenlərinə və bir

sıra mükafatlara, o cümlədən TÜRKSÖY-un “Onur” medalı, “Uğur”, “Zirvə” mükafatlarına layiq görülüb.

Opera yaradıcılığı

F.Əlizadə yaradıcılığına nəzər salsaq, deyə bilərik ki, o, musiqinin bütün janrlarında əsərlər yazmışdır. Bu, simfoniya, opera, balet və kamera-instrumental musiqisidir ki, onların hər biri bir-birindən maraqlı və eyni zamanda müxtəlifdir. Bunların arasında böyük simfonik orkestr üçün “İthaf”, violonçel və orkestr üçün “Mərsiyyə” – konserti, fortepiano və orkestr üçün Konsert, “Boş beşik”, “Stadt-Graniza” baletləri, “Habilsayağı”, “Muğamsayağı”, “Abşeron” və s. instrumental əsərləri, Brodskinin, Nigar Rəfibəylinin və Yapon şairlərinin sözlərinə yazdığı vokal nümunələr və nəhayət, “Sənin adın Dənizdir”, “İntizar” operaları, “Ağ atlı haqqında əfsanə” rok operasını göstərmək olar.

Firəngiz Əlizadə yaradıcılığının zirvə əsərlərindən biri də “İntizar” operasıdır. Bu əsər öz süjet xəttilə, geniş simfonik parçaları, iri xor nömrələri, dolğun ariya, ansambl nümunələri ilə və nəhayət, dramaturji epizodları ilə qlobal irihəcmli bir operadır.

Əsərlərində ümumbəşəri mövzulara toxunan bəstəkarın yaradıcılığının ana xəttini yenə də canından artıq sevdiyi doğma Azərbaycanın tərənnümü təşkil edir. Firəngiz Əlizadənin müasir səhnə əsərləri arasında “İntizar” operasını xüsusilə qeyd etmək istədik. AMEA-nın həqiqi üzvü, professor Nərgiz Paşayevanın librettosu əsasında yazılan bu əsər, Azərbaycanın bugünkü reallığı ilə səsleşən ən aktual məqamlara toxunan bir mövzuda yazılıb. Qarabağ ağrısı, işğalçıların riyakarlığı, xalqın faciəsi mövzusunda müraciət hər iki sənətkarın vətəndaş mövqeyini sərgiləyir.

Bu əsərin yazılmasında dahi musiqiçi, həmvətənlimiz Mstislav Rostropoviçin rolu böyükdür. Məhz o, bəstəkarı Azərbaycanın indiki durumunu nəzərə alaraq vətənpərvərlik mövzusunda opera yazmağı təklif edir və özünün də, bu əsərə mütləq dirijorluq edəcəyinə söz verir. Lakin təəssüflər olsun ki, əsər hazır olarkən, artıq amansız ölüm Rostropoviçi bizim aramızdan aparmışdı. Operanın ilk redaksiyasındakı adı “Qarabağnamə”dir.

Əsərdə Qarabağda yaşayan bir ailənin faciəsindən bəhs edilir. Qonaqpərvərliyi, ürəkaçıqlığı ilə seçilən Azərbaycan xalqının təmsilçisi olan bu ailə Yad adama qucaq açır, evində yer verir, atası-anası bəlli olmayan yetim uşağı böyüdür. Lakin bu ailə məkrlı insanların qurbanı olur. Xəyanət, torpaqların zəbt olunması, sevgililərin həyatının puç olması və nəhayət işıqlı gələcəyə inam, xalqın birliyi əsərin əsas qayəsini təşkil edir.

Əsər ilk dəfə 2007-ci ildə Mstislav Rostropoviç adına Birinci Beynəlxalq Musiqi Festivalında, maestrosuz olsa da, onun ailə üzvlərinin də iştirak etdiyi, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının kollektivi tərəfindən tamaşaya qoyuldu (dirijor A.Steynluxt (Sankt-Peterburq), quruluşçu rejissor C.Səlimova).

Yarandığı gündən bu opera, sözün əsl mənasında, Azərbaycan musiqi həyatında baş verən ən böyük hadisəyə çevrildi. Təsadüfi deyil ki, bəstəkar sonradan bu operaya bir neçə dəfə müraciət etmiş, onun yeni redaksiyalarını təqdim etmişdir. 2009-cu ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının 75 illiyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Musiqi Festivalında Heydər Əliyev adına Sarayın səhnəsində bu operanın konsert ifası baş tutur (dirijor – Xalq artisti Fəxrəddin Kərimov). Artıq əsərin adı da dəyişdirilib “İntizar” qoyulmuşdu. Ciddi qrafik səhnə təcəssümü, Azərbaycan Dövlət Xor Kapellası və solistlərin ifası – bütün bunlar, operaya yeni janr ifadəliliyi bəxş etmişdi. Əsərin konsert ifası onu daha çox opera-oratoriya janrına yaxınlaşdırmışdı. Görünməmiş müvəffəqiyyət qazanan konsertdə iştirak edən qurultayın xarici qonaqları əsəri yüksək qiymətləndirmişdilər.

Bəstəkar operanın ilk redaksiyasında Azərbaycan xalqının qələbəyə olan inamını göstərməkdən ötrü çox maraqlı bir üsuldən istifadə edir. Müasir operaya məxsus olan instalyasiyalardan biri kimi əsərin sonunda uzaqdan gələn ağ atlı oğlanın görünməsi, rəmzi olaraq, azadlığın, qələbənin, xalqın arzularının ümid çirağı kimi operanı sona yetirir.

Operanın musiqisi ardı-arası kəsilməyən inkişaf üzərində qurulmuşdur. Dərin lirik-psixoloji musiqi, eyni zamanda özünün dramatikliyi ilə dinləyiciyə emosional anlar yaşadır. Müasir opera üslubunda yazılan vokal nömrələr milli koloritli musiqi ilə

vəhdətdə təqdim edilmişdir. Bundan əlavə, operanın simfonik nömrələrində maqnitofon yazıları, elektron musiqinin imkanlarından təsviri vasitə kimi istifadə edilməsi musiqinin emosional gücünü daha da artırma bilmişdir. Opera, xeyir və şər qüvvələrin qarşılaşdırılması üzərində qurulduğundan musiqi də kontrast prinsipə əsaslanır.

Operada iki zidd qüvvələrin musiqi xasiyyətnaməsini işləyərəkən bəstəkar şər qüvvələrin də musiqisini kifayət qədər parlaq boyalarla təsvir edir. Bununla o, şər qüvvənin, düşmənin nə qədər məkrli olduğunu, cilddən-cildə girə biləcəyini göstərir. Yad adamın partiyası düşmən obrazını simvolizə edən bir surətdir və bu musiqi parçası, eyni zamanda qara qüvvələrin xoru, operanın parlaq musiqi nümunələrindəndir.

Əsərin əsas qəhrəmanları Mələk və Arif toya hazırlaşan romantik sevgililərdir. Onların operada təsvir edilən sevgisi və ölümü faciəli bir məhəbbət hekayəsidir. Mistik olaraq bu dünyada qovuşa bilməyən iki gənc aşiq, o biri dünyada biri-birinə qovuşur.

Digər obrazlar ailəni, ocağı, birliyi göstərən Ata və Ana – Seyid kişi və Əsli obrazlarıdır. Ana obrazı həm də rəmzi mənada Vətəndir. Ana övladlarını, ocağını qoruyan minlərlə Azərbaycan qadınının ümumilənmiş obrazıdır. Operanın təsirli nömrələrindən biri də Ananın ariyasıdır. Əsərin əvvəlində ailəsinin qayğıları ilə dolu olan Ana. qızına toy ərəfəsində öz xeyir-duasını verir. Əsərin sonunda isə qızının cansız bədənini qucaqlayan Ananın ağısı, fəryadı səslənir. Allaha yalvaran, haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı etiraz edən Ananın səsi – Vətənin səsi göylərə ucalır.

ƏSLİ

mp

A - in ü - rə -

The image displays two systems of musical notation. The top system features a vocal line in treble clef with the lyrics "yi da" and a piano accompaniment in bass clef. The piano part includes a dynamic marking of *pp* and a *simile* instruction. A first ending bracket labeled "1" is placed below the piano part. The bottom system continues the vocal line with the lyrics "ra hal," and the piano accompaniment, also featuring a first ending bracket labeled "1".

Əlbəttə operanın hərəkətverici qüvvəsi xalqdır. Onu da bəstəkar monumental xor səhnələri ilə, möhtəşəm musiqi ilə təsvir etmişdir.

Nəhayət, 2010-cu il may ayının 11-də Heydər Əliyev adına Sarayda operanın yeni müasir quruluşda üçüncü premyerası baş tutdu.

Bu dəfə opera Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü və dəstəyi ilə beynəlmiləl bir layihə kimi hazırlanmışdı. Müasir musiqili teatr rejissurası prinsiplərinə əsaslanan bu quruluşda hərəkət edən səhnə, video-instalyasiyalar, mürəkkəb işıq effektləri, simvolik – şərti nüanslar, ağ-qara geyim rəngləri – bütün bunlar son səhnə texnologiyalarının tətbiqi ilə uzlaşan gözəl tapıntılar üzərində qurulmuş, vahid bir səhnə əsəri idi.

Tamaşanın bədii rəhbəri professor Nərgiz xanım Paşayeva, öz ətrafına beynəlmiləl yaradıcı heyət toplamışdı. Operanın quruluşçu rejissoru, Rusiyanın Xalq artisti, Moskva “Qelikon-Opera” teatrının rəhbəri, professor Dmitri Bertman, rəssamı avstriyalı Xartmut Şoqhofer, geyim üzrə rəssam avstriyalı Karina Xrome, dirijor Vladimir Ponkin, xoreoqraf Edvald Smirnov və xormeystr Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Gülbacı

İmanova gözəl, vahid qrup olaraq, Firəngiz Əlizadə musiqisi üzərində Bakıda görünməmiş musiqili teatr tamaşası yarada bilmişdilər.

2014-cü ilin 4 may tarixində bu opera Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində yeni quruluşda tamaşaçılara təqdim olundu. Bu dəfə tamaşanı hazırlayan rejissor, Əməkdar incəsənət xadimi Hafiz Quliyev və dirijor Əyyub Quliyev olmuşdu. Yaradıcı heyət operanın əsas qayəsi olan Vətən uğrunda mübarizə və əbədi məhəbbət ideyasından təkan alaraq tamaşaçıya mükəmməl bir səhnə əsəri təqdim etmişdilər.

“İntizar” operası müasirliklə milliliyin qovuşuğunda intişar tapan XXI əsr operasıdır. “İntizar” operasının timsalında biz Qarabağ mövzusunun opera sənətində sənətkarlıqla işlənmiş uğurlu təcəssümünü görürük. Müasir yazı üslubu rəngarəng musiqi ifadə vasitələri, mürəkkəb obrazlar sisteminə malik olan bu opera son dövrdə Azərbaycanda vətənpərvərlik ruhunda yazılan əsərlər arasında fərqlənən sənət əsəridir.

2007-ci il 29-30 noyabr və 1 dekabr tarixlərində Romada “Auditorium” müasir incəsənət mərkəzində “Al-Kamandjati” (“Violin çalan”) musiqili-dram tamaşasının premyerası böyük müvəffəqiyyətlə nümayiş olunur. Tamaşa real hadisələrə əsaslanaraq, İsrail-Fələstin münasibətlərinə həsr edilmişdir.

Tamaşa vizual effektlərlə zənginləşdirilərək, müasir Avropa teatr sənəti üslubunda hazırlanmışdır. Hər il Norveçin paytaxtı Oslo şəhərində keçirilən ənənəvi “Ultima” Müasir Musiqi Festivalında nümayiş olunan bu tamaşa, Avropanın müxtəlif ölkələrinin səhnələrində böyük müvəffəqiyyətlə göstərilmişdir.

Musiqisi ilə Qərb və Şərq musiqisi arasında vasitəçi olan Firəngiz Əlizadə Amerika “Houston Grand Opera”nın təklifi və sifarişilə 2011-ci ildə “Sənin adın Dənizdir” operasını bəstələyir. Librettonu da bəstəkar özü yazıb. Operada azərbaycanlı xanəndə – Seymur ilə amerikalı rəssam qız – Dəniz arasında məhəbbətdən bəhs olunur. Hər zamankı kimi Azərbaycan muğamının və müasir musiqinin sintezi zəminində yaranan tamaşada muğam ifaçıları, Azərbaycan tarı və kamançası, Qərb alətləri və opera ifaçıları bir araya gətirilmişdi. Uzaq Amerikada, okeanın o tərəfində

bu opera vasitəsilə yenə də Azərbaycan muğamı, Azərbaycan ifası təbliğ olunmuşdu və opera tamaşaçı tərəfindən görünməmiş müvəffəqiyyətlə qarşılanmışdı.

Uzaqdan-uzağa Seymurun səsinə, oxuduğu muğama aşıq olan Dəniz əsərin sonunda Seymurla qarşılaşır. Biri-birini görənlər arasında əsl məhəbbət hissləri yaranır. Amerikalı qıza adının mənasını azərbaycanca dəniz-ümman olduğunu anladan Seymurun sözləri ilə F.Əlizadə bir daha vətəninə uzaq bir ölkədə, okeanın o tayında tanıdaraq həmişəki missiyasını yerinə yetirir.

Kamera-instrumental yaradıcılığı

Firəngiz Əlizadənin kamera-instrumental əsərlərindən danışarkən bəstəkarın sevimli aləti olan violonçel üçün yazdığı bir sıra əsərləri göstərmək lazımdır. Yaradıcılığının əvvəllərində violonçel üçün yazdığı “Habilsayağı”nın uğurundan sonra bu alətin ifadə vasitələri və imkanları bəstəkarı özünə valeh etmişdi. Bu alət üçün yazılan əsərlərdən 2005-ci ildə Parisdə böyük uğurla səslənən “Oyan!” solo violonçel əsəri, daha sonra fleyta, klarnet, violin, violonçel və zərb alətləri üçün “Atəş” kompozisiyası olduqca geniş yayılmış əsərlərdəndir. Bu əsərlərdə milli ritm, muğam intonasiyaları ilə vəhdət təşkil edərək müasir yazı üslubuna tabe olaraq əsəri daha da maraqlı edir. Hazırlanmış fortepiano, violonçel və kamera orkestri üçün yazılmış “Dəniz” əsərində violonçel aləti musiqinin dramaturgiyasında aparıcı rol oynayır. Yenə də solo violonçel üçün yazılmış “Aşıq havası” əsərini xüsusi ilə qeyd etmək lazımdır. Violin, violonçel, bifa (çin aləti), hazırlanmış royal üçün “Sabah”, nəfəs alətləri kvinteti və solo violonçel üçün bəstələnən “Öncə sezmə” və nəhayət, 12 violonçel üçün bəstələnən “Metamorfozalar” bəstəkarın qələminə məxsus özəllikləri ifadə edən əsərlərdir.

F.Əlizadənin instrumental əsərlərindən danışarkən onun “Muğamsayağı” simli kvartetini xüsusilə qeyd etmək istərdik. Bu əsəri bəstəkar məşhur “Kronos” kvartetinin sifarişilə 1993-cü ildə yazmışdır. Yarandığı ilk gündən bu günə qədər əsər dünyanın bir çox ansamblları tərəfindən ifa olunub, dinləyicilərin

rəğbətini qazanmışdır. Bu əsərində də F.Əlizadə öz ənənəsinə sadıq qalaraq Azərbaycan musiqisinin intonasiyalarını müasir yazı ifadə vasitələri ilə dinləyiciyə çatdırır. Muğam üzərində qurulan bu əsərdə bir dənə də olsun sitat yoxdu. Dinləyici sadəcə muğamın Şur və Çahargah modusları üzərində qurulan intonasiyaları eşidir. Bütün kompozisiyaya üçhissəli forma kimi baxsaq, onda kənar hissələri şur məqamı, orta hissəni isə çahargah məqamı ilə müqayisə edə bilərik. Orta hissənin gərgin ritmi, kulminasiya nöqtəsi “Mənsuriyyə” zərbi-muğamına xas olan intonasiyalar üzərində qurulubdur. Bu baxımdan “Habilsayağı”da başlayan eksperiment sanki “Muğamsayağı” kvartetində öz zirvəsinə çatır. Əgər “Habilsayağı”da bəstəkar tək kamança alətinin solosunu göstərirdisə, “Muğamsayağı”da muğam üçlüyünün alətlərinin tarla kamançanın birinin digərini yamsılaması elementləri sezilir. Buna misal əsərin başlanğıcında violonçel solosunun musiqi intonasiyalarının viola alətində davam etdirilməsi və sonra digər alətlərin mövzunu imitasiya yolu ilə inkişaf etdirməsi ola bilər. Simli kvartetin instrumental tərkibinə müəllif zərb aləti və maqnitofon yazısını əlavə edərək əsərdə çox gözəl musiqi effekti əldə edə bilmişdir. Violonçel alətinin solosu ilə başlayıb, sonda yenə də həmin intonasiya ilə qurtaran əsərdə dərin fəlsəfi məna vardır. Həyat gələnlə, gedər arasında bir andır.

“Bəstəkarın müxtəlif dövrlərə aid əsərlərdən biri də, 2001-ci ildə yazılan “Abşeron” kvintetidir.¹ Əsər görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Tofiq Quliyevin xatirəsinə həsr edilib. Kvintet 2005-ci ildə “Kronos – kvartet” və müəllifin iştirakı ilə kompakt diskə yazılıb. 2006-cı ildə V.A.Motsartın anadan olmasının 250 illiyinə həsr olunan konsertdə ifa olunub. Həmçinin 2011-ci ildə isə portuqaliyalı xareoqraf Pauli Ribeyro tərəfindən kvintetin musiqisi əsasında “Günəş haradadır?” adlı balet tamaşası hazırlanıb.

Kvintet iki hissədən ibarət olaraq *Tactile Time (toxunuş zamanı)* və *Reverse Time (qayıdış zamanı)* adlanır. Kvintetin alət tərkibinə simli kvartet və hazırlanmış royal daxildir. Əsər forte-

¹ “Abşeron” kvintetinin təhlili musiqişünas Y.Nemətlinin tədqiqatı əsasında verilmişdir

pianonun şur məqamı intonasiyasına istinad edən improvizəli çıxışı ilə başlayır.



Dərhal simlilərin “con file”si növbəti epizoda sürətli keçid rolunu oynayır. Dinamik çaların kiçik zaman kəsiyində şəkildəyişməsi, həmçinin intonasiyanın $\frac{1}{4}$ ton temperasiyada artırılıb-azalması prinsipinin sinxronluğu, I rəqəmə üç xanə qalarkən royaların müxtəlif intervallardan ibarət səkkizlik kvartolları ilə dinamik inkişafı qabağa aparır.

Royalın konstruksiyasına əlavə edilən müəyyən elementlər, xüsusi tembr və səs ahənginin yaradılması üçün nəzərdə tutulub.. Səkkizlik kvartolların səslənməsində marinbafon və kicik piatti zərb alətinin ahəngi məhz bununla bağlıdır. Epizodun məzmunu zamanın daimi axarlığının simvolikası – dəyirman daşının hərəkətini təsvir edir.

I rəqəmin dördüncü xanəsində II violin və violonçelin portamentolu müşayiəti I violinin solo çıxışını hazırlayır. Violin bəstəkarın yaradıcı tələbinə əsasən kamança tembrilə çıxış edir. Bunun üçün ifaçı yayı surdina taxılmış xəreyə maksimum yaxınlaşdıraraq, amma tüklərin gərginliyini zəiflətməklə simlə təmas etdirir.

I violinin müşayiət edən yaylıların melodik və ritmik kanon xətlərinin royalın səkkizlik ölçülü fiqurasialardan ibarət ostinato pedalı fonunda polifonik çarpazlaşması, dramatik gərginliyi yüksələn xətlə inkişaf etdirir. Royalın improvizə xarakterli partiyasının, simlilərlə polifonik bağlılığı muğam triosunun imitasiyasıdır.

14-cü rəqəmdə müxtəlif intonasiyalı otuzkilik ölçülərdən ibarət kvintol, sektollar hissənin fakturasında dramatik yükü artırmağa başlayır. Müəllif təzad prinsipini tətbiq etməklə I violinin lirik solosunu, digər simlilərin partiyasındakı mürəkkəb məzmunlu polifonik çarpazlığı ilə qarşılaşdırır. Musiqi dənizdə baş qaldıran fırtınanı təsvir edir. 18-ci rəqəmdə royalın ağ-qara dillərinin yığmasından ibarət klasterlərin müxtəlif metrik vurğularda səslənməsi dalğaların qayalara çırpılaraq geri çəkilməsini xatırladır.

Musical score for measures 18-20, featuring Violino I, Violino II, Viola, Violonçelo, and Piano. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and various rhythmic notations.

19-cu rəqəmdə bütün fakturanı pillə-pillə əhatə edən litavra döyücləməsini xatırladan tremolalar hissənin fortissimalı dramatik kulminasiyasıdır. Lakin royal tərəfindən sol minorun I pillə nonakkordunun səslənməsi ilə hərəkətin qəfil ağırlaşması baş verir. Əvvəlcə, I violinin aşağı istiqamətli passajının ardınca, digər simlilərdə təbii flajoletlərin hesabına fakturaya sakitlik çökür. Epizod dəniz üzərində axşam düşməsini təsvir edir. Sahilə yaxın evlərin birindən royalın ifasında caz intonasiyalarından ibarət improvizə səslənir. 20-ci rəqəmdə səslənən parça Vaqif Mustafazadə və Rafiq Babayev intonasiyalarının ümümləşmiş obrazıdır.

Musical score for measures 23-28, featuring Piano. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ff*, and various rhythmic notations.

Royalə məxsus zəngin improvizənin sonluğu partituraya yeni bədii keyfiyyətlər gətirir. 23-cü rəqəmdə royalın otuzikilik fiqurasiyalarının fonunda violonçel və II violinin səsləndirdiyi arfa üslublu müşayiət I violin və viola arasında polifonik dueti təməmləyir. Musiqinin məzmununda Əliağa Vahid qəzəllərini xatırladan axıçı lirika hiss olunur. Eyni vaxtda kontrapunkt olaraq royalın ən bəm və zil rəqərlərində milli metroritmik səciyyəli motiv 28-ci rəqəmdə sərt xarakterli rəqs elementinə çevrilir. Bu məqam isə Abşeronun musiqi folklorunun ayrılmaz bir hissəsi olan meyxana janrına işarədir.

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The staves are labeled: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The score is written in a 4/4 time signature. The Violino I and Violino II parts are in a duet, with the Piano providing accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of melodic lines and harmonic support.

II hissə müəllifin maraqlı yaradıcı mövqeyi ilə diqqət çəkir. Royalın və I violinin duetində piano ifaçısının sol əlindəki mizrab vasitəsilə royalın simlərinə toxunuşu ilə sağ əlin klaviatura üzərində hərəkəti paralel baş verir. Nəticədə lütnya alətinin tembrinə uyğun səslənmə meydana gəlir. Sanki tənha bir obraz sahilə düşüncələrə dalaraq hududsuz sakit dənizi seyr edir.

The image shows a musical score for Violino I and Piano. The score is written in a 4/4 time signature. The Violino I part is in a duet with the Piano, which provides accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a mix of melodic lines and harmonic support.

I rəqəmdə təqdim edilən ikinci epizod digər simlilərin polifonik birləşməsində verilərək 2-ci rəqəmdə royalın I elementi fonunda genişlənir. Nəticədə bütün kvartetin fakturasında baş verən tremolo çərəklər musiqinin daxili emosionallığını kəskinləşdirir.

Xüsusilə 4, 5-ci rəqəmdə musiqinin faciəvi məzmunu daha dolğun təsir bağışlayır. Müəllif xatirələrdə yaşayan şəxsiyyətlərin həyatdan köçmələrini dərin kədər hissləri ilə yaşayan obrazı təqdim edir. Hissənin dramaturji mərkəzinə çevrilən epizod 6-cı rəqəmə iki xanə qalarkən royalın kiçik replikasından sonra “Ani-

mato” bölməsində dramaturji planın aktiv emosional zənginləşməsi ilə davam edir.

Royalın qəfil klaster zərbələri nəticəsində fakturada seyrəlmə baş verir. Ritmik ölçülərin ağırlaşması partituraya tədricən durğunluq gətirir. Piano partiyasının musiqi xəttinin fonunda (8-ci rəqəm. Misterioso) iki violinin,

növbəti xanələrdə isə viola və vilolonçelin dueti yekunlaşdırıcı məqam olaraq, Abşeron adlı hekayətin kodasına çevrilir.

Sonda tənha royal hissəni sakit tərzdə bitirir.

Beləliklə, Firəngiz Əlizadənin “Abşeron” kvintetinin dramaturgiyasına nəzər salarkən, bəstəkarın yaradıcı dəst-xətinə xas olan əsas cəhətlərdən birinin, əsərin əsas ideyası ətrafında bütün məqamların vahid kompozisiya çərçivəsində birləşməsinin şahidi oluruq. Müəllif əsəri Tofiq Quliyevə həsr etməklə belə, şablon formadan imtina edir. Tofiq müəllimlə yanaşı, Abşeron torpağının yetirməsi olan bir sıra dünya şöhrətli şəxsiyyətləri yad edir. Biz bunu kvintetin müxtəlif epizodlarında aydın duyur, yaxud assosiativ hiss edirik. Məsələn I hissənin girişində və ya 9-cu rəqəmə üç xanə qalarkən səslənən parça, I hissənin sonunda ritmik strukturlar Abşeron musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsi olan muğam və meyxana sənətini ehtiva edir. Başqa epizodlarda isə biz Qara Qarayev, Vaqif Mustafazadə, Rafiq Babayev, Əliağa Vahid, Arif Babayevin portret çizgilərini sezirik. Sanki dinləyiçilər Tofiq Quliyevin təqdimatında Abşeronun təbiəti, tarixi abidələri və görkəmli şəxsiyyətlərinin əks olunduğu boyakarlıq tabloları nümayiş olunan qalereyada yerləşirlər. Müəllifin özü də qeyd edirdi ki, bu əsərin üzərində işləyərkən Səttar Bəhlulzadə, Tahir Salahov, Toğrul Nərimanbəyov, Lətif Feyzullayev, Elbəy Rzaquliyev və digər Azərbaycan rəssamlarının Abşeron mövzusunə aid müxtəlif dövrlərə aid rəsm əsərləri ilə yaxından tanış olmuşdur. Həqiqətən də, kvintetin bir çox epizodlarında musiqinin rəngarəng ifadə vasitələri ilə adları qeyd olunan rəssamların “Dənizdə fırtına”, “Mərdəkan qayaları”, “Nardaran kəndi”, “Mərdəkan bağları”, “Buzovna sahili”, “İçərişəhər xatirələri”, “Abşeron bağları”, “Əmircan kəndi” “Xəzərdə axşam” və sairə tabloların ümumiləşmiş obrazı təsvir olunur.

Balet yaradıcılığı¹

Bəstəkarın ilk baleti olan “Boş beşik” vokal-xoreoqrafik dram baleti Türkiyədə Mersin Opera və Balet Teatrının binasının açılışı mərasimi üçün xüsusi sifarişlə yazılmışdır. Qeyd edək

¹ Bu fəsildə sənətsüənəslşliq üzrə fəlsəfə doktoru Qulamova Jalə Elman qızının “Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında balet janrının xüsusiyyətlərinə dair” məqaləsindən istifadə olunub

ki, Türkiyə hökumətinin xahişi ilə Firəngiz Əlizadə qardaş ölkədə 1990-cı ildən 1997-ci ilədək fəaliyyət göstərmişdir.

Məzmunu və fəlsəfi mənasına görə “Boş beşik” baletinin əsas mövzusu təbiətin böyük oyandırıcı qüvvəsi haqqındadır və burada insanla təbiətin vəhdəti, kainatla harmonik qovuşuğu göstərilir. Əsas süjet xəttini isə övlad həsrəti ilə yaşayan yanıqlı ana obrazının çəkdiyi əzab-əziyyətlər təşkil edir. Əsərin süjet xətti alleqorik xarakter daşıyır. Burada Ağac və Rüzgar bu mənada çıxış edir. Belə ki, bəstəkar musiqi nömrələri daxilində müxtəlif alleqorik motivlərin variational inkişafı üslubuna üstünlük vermişdir. Bu da əsərin dramatik inkişafında qırılmaz bağlar yaradır, əsərin faciəvi dramaturgiyasının ifadə ünsürlərini daha da qabarıq şəkildə musiqi vasitəsilə dinləyiciyə çatdırır. Türk yazarı Nicat Cüməlinin eyniadlı poeması əsasında yazılmış və türk əfsanəsi əsasında qələmə alınmış əsərin fəlsəfi aspekti, onun dərin mənası, müəllifin ideyasının dolğun açılması üçün bəstəkardan fəlsəfi fikrin yüksək konsentrasiyasını tələb edir. Librettonun quruluşçuları və müəllifləri Yuri Papko və Marci Skot (Rusiya, Moskva) olmuşdur.

F.Əlizadənin “Boş beşik” vokal-xoreoqrafik dramı özünün müxtəlif obrazlı xarakteri ilə seçilir. 2 pərdəli balet sanki balet, opera və dram janrlarını özündə birləşdirir. Əsərin tematik materialının açılması vokal partiyalar, rəçitativlər və xor nömrələrində özünü göstərir. Təbiətin səsi xor səhnələrində təsvir olunur. Bəstəkar bütün hissələri proqramlı şəkildə adlandırmışdır. Dəyişkən ölçü prinsipləri əsər boyu əsas götürülmüşdür. Təqdim olunan əsərdə orkestr fakturası müxtəlif şəkildə qurulur: bəstəkar orkestr tərkibinin alət qruplaşmasına daima yeni alətlər, yəni türk xalq çalğı alətləri əlavə edərək sintezləşmiş orkestr tembr dəyişmələrinə də nail olmuşdur.

Qeyd edək ki, əsər yazılarkən bəstəkara müəyyən məhdudiyət qoyulmuş, baletlərin türk folklor musiqisi əsasında qələmə alınması tövsiyə olunmuşdu. Məlum olduğu kimi, Mersin şəhəri Toroz dağlarının ətəyində yerləşir. Onların özlərinə məxsus folklor musiqisi, ənənəvi rəqsləri, yallıları vardır. Bu nümunələr toplularda yığılaraq çap olunmuşdur. Firəngiz Əlizadə də məhz

bu folklor nümunələrindən istifadə edərək, qarşıya qoyulan işin öhdəsindən layiqincə gəlmiş və əsər yüksək qiymətləndirilmişdir. Bundan başqa, F.Əlizadə Azərbaycan milli intonasiyalarından əsər boyu böyük məharətlə istifadə etmişdir.

Azərbaycanlı bəstəkarın baletinin premyerası 3 yanvar 1993-cü ildə Mersin şəhərində, Türkiyənin sayca dördüncü milli Opera və Balet Teatrının açılışı mərasimində baş tutmuş və azərbaycanlı görkəmli dirijor, Xalq artisti – N.Rzayevin rəhbərliyi ilə böyük uğur qazanmışdır. Baletin premyerasında Türkiyə dövlətinin o dövrdəki dövlət və hökumət nümayəndələri, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Xalq artisti – Tofiq Quliyev də iştirak etmişlər. Cox fərəhverici haldır ki, “Boş beşik” baleti 1993-cü ilin iyun ayında ilk “Aspendos” Uluslararası Balet Festivalında və 1993-1996-cı illərdə Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində - İstanbul, Ankara, Adana, Tarsusda göstərilib.

Növbəti əsəri 1993-97-ci illərdə Amerikanın tanınmış “Pearl Lang” Balet qrupunun ifasında New-York şəhərində “Broadway”də bəstəkarın “Muğamsayağı” əsərinin musiqisi əsasında elektron effektlərlə işlənilərək hazırlanmış, “Song of Azerbaijan” adlı balet kompozisiyası kimi təqdim olmuşdur.

Firəngiz Əlizadənin baletləri arasında “Du Don de Sol?” (“Günəş haradadır?”) baleti də xüsusi yer tutur. Portuqaliyalı baletmeyster Paulo Ribeyronun xoreoqrafiyası ilə “Kronos” kvartetinin və müəllifin ifasında müasir texnologiyalara əsaslanan və dünyanın bir çox yerlərində səslənən bu balet, 2000-ci ildə səhnəyə qoyulmuşdur. Balet bəstəkarın “Abşeron” kvinteti əsərinin musiqisi üzərində qurulub.

Firəngiz Əlizadənin “Ştadt-Graniza” (“Şəhər-sərhəd”) baleti də özünəməxsusluğu ilə seçilir. Əsərin premyerası 2000-ci ildə “Akademie der Künste” (“Berlin İncəsənət Akademiyası”nın) böyük səhnəsində təqdim olunmuşdur. Sonra isə Berlində alternativ mədəniyyətin məşhur mərkəzi olan “Taxeles” (Tacheles) səhnəsində göstərilmişdir. Yəni əsər eyni zamanda iki müxtəlif məkanda böyük müvəffəqiyyətlə ifa olunmuşdur. Bildiyimiz kimi, İkinci dünya müharibəsindən sonra iki hissəyə bölünən Berlin şəhəri unikal bir məkan idi. Əsərdə məhz bu mövzuya toxu-

nulmuş, ikiyə bölünən xalqın birləşmək uğrunda apardığı mübarizəsi təsvir olunmuşdur. Belə ki, burada “hə” və “yox” arasındakı sərhədlərin qeyri-adi ölçmələrinə əsaslanan süjet xətti bəstəkarın fəlsəfi musiqi təfəkkürünü əks etdirir. Baletdə faktiki olaraq 3 simvolik iştirakçı obraz vardır – Kişi, Qadın və İblis. “Ştadt-Graniza” baletinin əsasında onun daxili strukturunda əks tərəflərin birləşmək uğrunda mübarizəsi ideyası durur. Lakin İblis, şər qüvvə olaraq, öz niyyətini “Kişi” və “Qadın” arasında münasibətlərin ahəngini pozmaq üzərində qurur. Şər qüvvə bir-birinə doğru can atanların qüvvələrinin parçalanması ilə öz hədəfinə çatır. Baletin bütün hadisələri simvolik və şərtidir, iştirak edən şəxslərin münasibətlərində simvolizm üstünlük təşkil edir. Bu ideya alman xoreoqrafı İrina Rörixə məxsusdur və bəstəkarın orkestr üçün yazılmış müxtəlif əsərlərindən tərtib edilmişdir.

Bəstəkarın baletləri içərisində “Optical Identity” (“Optimal yaxınlaşma”) özünəməxsus yer tutur. Balet “Theater Cryptic” (Şotlandiya) və “Tang Quartet” (Sinqapur) tərəfindən 2007-ci ilin iyununda Edinburq İncəsənət Festivalında ifa olunmuşdur. Bu əsərə görə bəstəkar Sinqapur Sənət Festivalının diplomu və kuboku ilə mükafatlandırılmışdır. Baletin əsas qayəsi, həyatın özü kimi əbədi olan təbii cazibə qanunudur. Firəngiz Əlizadə burada səslər vasitəsilə insan münasibətlərini canlandırmışdır.

Almaniyanın Coburg şəhərinin “Landestheater” səhnəsində 2015-ci ilin noyabrından etibarən Volfqanq Amadey Motsart, Con Lennon, Paul Makkartny və azərbaycanlı bəstəkar Firəngiz Əlizadənin əsərlərindən ibarət “Gizli hadisələr” adlı balet təqdim edilmişdir. Orijinallığı ilə seçilən balet parlaq cərəyanların birləşməsi olaraq hazırlanıb. F.Əlizadənin Coburgda 11 dəfə göstərilən “Trans” baleti öz orijinallığı ilə seçilərək parlaq cərəyanların birləşməsi olaraq hazırlanıb. Bu şəhərin Opera və Balet Teatrının repertuarına daxil edilmiş balet Mark Makkleyn, Tara Yipp və Poşenq Yeh tərəfindən səhnəyə qoyulub.

Firəngiz Əlizadənin “Muğamsayağı” simli kvarteti bəstəkarın yaradıcılığında özünəməxsus yer tutan əsərlərdəndir. Burada musiqi Azərbaycan muğam ənənəsi üzərində qurulan dərin fəlsəfi düşüncələrə malik bir əsər kimi təqdim olunur. Müəllif bu

simli kvarteti ənənəvi olaraq 2 violin, viola və violonçeldən əlavə, zərb alətləri və sintezatorun səslənməsi üçün nəzərdə tutmuşdur. Əsər daxilində muğam intonasiyasında heç bir sitat istifadə olunmasa da, bəstəkar muğamın səslənmə texnologiyasını, onun səciyyəvi tembr ifadəliliyini yaratmışdır. İtaliyalı xoreoqraf və baletmeyster - Huqo Fanari “Muğamsayağı”nın musiqisi əsasında balet hazırlamışdır ki, bu da dünya tamaşaçısının böyük məhəbbətini qazanmışdır.

2005-ci ildə Parisdə keçirilən M.Rostropoviç adına VIII Beynəlxalq müsabiqədə F.Əlizadənin “Oyan!” əsəri ilk dəfə ifa olunmuşdur. Dünyaşöhrətli violonçel ifaçısı M.Rostropoviçə həsr edilmiş bu əsər violonçelçələnlərin müsabiqəsinin mütləq proqramına daxil edilmişdir. Burada da F.Əlizadə öz ənənəsinə sadıq qalaraq muğam və müasir musiqinin sintezini yarada bilmişdir.

2015-2016-2017-ci illərdə “Oyan!” violonçel əsərinin musiqisi əsasında mono-balet kimi təqdim olunan performance Kananın Toronto şəhərində Ağa Xan Muzeyində “Saşar Zarif Dans” Qrupunun ifasında böyük uğur qazanmışdır. Burada İranda yaşayan, əslən azərbaycanlı Əlirza Saşar Zərif, 2013-cü ildə “Muğam aləmi” III Beynəlxalq Muğam Festivalının qalibi Mirələm Mirələmov, kamança ifaçımız Elnur Mikayılov da iştirak etmişlər.

Beləliklə, bəstəkarın balet janrında maraqlı tapıntıları çoxdur və dünyanın bir çox böyük səhnələrində – Amerikanın bir sıra şəhərlərindən tutmuş, Avstriya, Niderland, Fransada müvəffəqiyyətlə səsləndirilir. Belə ki, onun təkə “In two mind” baleti 20 dəfədən artıq Oqaya ştatının balet truppası tərəfindən oynanılıb. “War” (“Müharibə”) adlı baleti ABŞ-nın Massaçusets ştatında, Avstraliyada, Niderlandda göstərilib. Eyni zamanda, F.Əlizadənin daha bir səhnə əsəri – 2003-2005-ci illərdə yaradılan “One” (“Tənha”) baleti – Helsinki truppası tərəfindən daimi repertuara daxil edilmişdir.

2017-ci il Parisdə UNESCO-nun baş qərargahında Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyinin və Azərbaycanın UNESCO yanında daimi nümayəndəliyinin birgə təşkilatçılığı

ilə ölkəmizin UNESCO-ya üzv olmasının 25 illik yubileyinin qeyd edilməsi çərçivəsində böyük şair və mütəfəkkir İmadəddin Nəsiminin vəfatının 600-cü ildönümü münasibətilə keçirilən tədbirdə Firəngiz Əlizadənin əsərlərinin musiqisi (“Dərviş” və “Muğamsayağı”) əsasında balet tamaşası nümayiş olunub. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solistlərinin rol aldığı xoreoqrafik səhnələr milli və klassik musiqinin vəhdəti vasitəsi ilə təqdim edilib. Qərb və Şərq musiqisinin sintezindən ibarət baletdə tamaşaçılara Nəsiminin mistik və sirli aləmi, onun şər qüvvələrə qarşı mübarizəsi nümayiş etdirilib.

Beləliklə, həyatı boyu yaradıcılıq axtarışında olan Firəngiz Əlizadə bu gün də ənənəsinə sadıqdır. O, Azərbaycanı, doğma Vətənini böyük məhəbbətlə sevir və ona vicdanla xidmət edir. İnanırıq ki, onun əsərlərinin sədası bundan sonra da dünyanın ən məşhur konsert salonlarından gələcək. Belə sənətkarın hər bir uğuru Azərbaycan musiqisinin geniş miqyasda nüfuzunun artması kimi çox mühüm bir işə xidmət edir.

XIV fəsil

Faiq Sücəddinov

(1947)



“Hər bir xalq öz bəstəkarlarından tələb edir ki, o öz əsərlərini nə qədər mürəkkəb olursa-olsun, xalqa doğma olan musiqi dilində bəstələsin”. Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəylinin bu ibrətamiz sözləri respublikanın Xalq artisti, istedadlı bəstəkar, virtuoz pianoçu Faiq Sücəddinovun yaradıcılıq təxəyyülünün əsasını təşkil edir.

F.Sücəddinov Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə öz üslubu, ruhu, lirik nəfəsi ilə daxil olmuş sənətkarlarımızdandır. Bu gün biz fəxrlə deyə bilərik ki, F.Sücəddinovun mahnıları, kino musiqisi, estrada pyesləri, operettası geniş auditoriya tərəfindən sevilərək şöhrət tapmış, dillər əzbəri olmuş əsərlərdir.

Faiq (Mirfaiq) Miri oğlu Sücəddinov 1947-ci il iyunun 14-də Gəncə şəhərində ziyalı ailəsində dünyaya göz açmışdır. Onun atası – Miri Sücəddinov həkim terapevt, anası – Qönçə İsmayilzadə isə məktəb müəlliməsi idi. F.Sücəddinov ilk təhsilini 1954-1965-ci illər ərzində Bakı şəhəri 138 nömrəli orta məktəbdə al-

mişdir. Faiq kiçik yaşlarından musiqiyə çox həvəsli idi. O, həmişə evdə fortepianoya yaxınlaşıb nə isə çalmağa can atırdı. Bu səbəbdən 1965-ci ildə Mirfaiq orta məktəbi bitirdikdən sonra Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunun məhz fortepiano sinfinə daxil olur. Texnikumda onun müəllimi əvvəlcə Vladimir Sadovnikov idi. İlk dəfə gənc Faiq məhz onun sinfində fortepiano alətinin ifaçılıq sirlərinə yiyələnməyə başlayır. III kursdan isə o, professor Rafiq Quliyevin sinfində təhsilini davam etdirir.

Təhsil illərində gənc Faiq, hər gün 5-6 saat ərzində fortepiano alətində çalır, çətin proqramlar ilə imtahanlarda çıxış edirdi. İllər ötdükcə istedadlı ifaçı musiqi əsərinin hər bir xalını, hər bir ifadəsini dönə-dönə yoxlayır, özünün yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək, fərdi ifaçılıq üslubunu formalaşdırır, inkişaf edib daha da püxtələşirdi. Məhz belə zəhmətin nəticəsidir ki, fortepiano üçün yazılmış əsərlər onun ifasında müxtəlif boyalarla zənginləşir. Buna bariz nümunə Faiqin texnikumun II kursunda Raxmaninovun II nömrəli konsertini ifa etməsi ola bilər.

1969-cu ildə F. Sücəddinov Asəf Zeynallı adına musiqi texnikumunu müvəffəqiyyətlə bitirmişdir. İfaçılıq üslubunun inkişafı onun bəstəkarlıq yaradıcılığının yaranmasına səbəb olur. Hələ musiqi texnikumunda oxuduğu illərdə Faiq Sücəddinov özündə bəstəkarlıq sənətinə böyük həvəs hiss edir. O, 70-ci illərdən başlayaraq müstəqil şəkildə bəstəkarlıqla məşğul olmağa başlamışdır. Həmin illərdə nəfəs alətləri üçün bir neçə pyeslər yazmışdır. Hətta o vaxtlar Faiq musiqi aranjimançısı kimi də fəaliyyət göstərirdi.

Musiqiyə olan sonsuz sevgisinə baxmayaraq o, 1969-cu ildən 1974-cü ilə kimi Azərbaycan Pedaqoji Dillər Universitetində ingilis dili üzrə ali təhsilini davam etdirməyə qərara alır.

1975-1976-cı illərdə Faiq Sücəddinov hərbi xidmətə gedir. O, əsgərlikdən qayıtdıqdan sonra Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) ikinci təhsil almaq üçün daxil olur. Beləliklə, 1977-ci ildən Faiq Sücəddinov bəstəkarlıq fakültəsində professor Xəyyam Mirzəzadənin sinfində oxuyur.

Konservatoriyada o, vokal, vokal-instrumental və instrumental musiqi sahələrində məhsuldar işləyərək həm iri, həm də kiçik həcmli əsərlər bəstələyir. Bunlar içərisində fortepiano üçün 12 prelüd, kvartet, 24 variasiya, klarnet üçün 4 hissədən ibarət süita (“Andante”, “Allegro”, “Moderato” “Allegro”) və başqa əsərləri misal göstərə bilərik. Artıq həmin əsərlərdə gənc bəstəkarın dəst-xəti çox aydın hiss olunmağa başlayır. Görkəmli müğənni Gülağa Məmmədovun ifasında səslənən bəstəkarın “Səni gördüm” adlı ilk mahnısında, fortepiano üçün yazdığı prelüdlər və bir neçə başqa əsərlərdə bu xüsusiyyət çox qabarıq tərzdə özünü göstərir.

Faiq Sücəddinov 1981-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını “Simfonik poema” əsəri ilə bitirir. Bu əsər imtahan komissiyası tərəfindən yüksək qiymətə layiq görülür və o, böyük müvəffəqiyyət ilə ikinci ali təhsilini tamamlayır.

Konservatoriyayı bitirdikdən sonra F.Sücəddinov 1981-ci ildən 1985-ci ilə qədər Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunun musiqi kabinetinin müdiri vəzifəsində işləyir.

Bununla bərabər Faiq Sücəddinov 1969-cu ildən Azərbaycan Dövlət Teleradio Komitəsinin Estrada orkestrinin rəhbəri Tofiq Əhmədov tərəfindən Orkestrin pianoçusu kimi dəvət olunur, 1980-ci ilə kimi orada çalışır. Qeyd edək ki, Faiq Sücəddinovdan qabaq orada pianoçu kimi Vaqif Mustafazadə çalışırdı. Həmin dövrdə Faiq Sücəddinov estrada orkestri üçün bir sıra əsərlər yazır.

1988-ci ildən 1992-ci ilə kimi Faiq Sücəddinov Rəşid Behbudov adına Mahnı Teatrının müdiri və bədii rəhbəri kimi fəaliyyət göstərmişdir. Teatra rəhbərlik dövründə Faiq Sücəddinov yeni professional musiqi kollektivi yaradır, bir sıra ifaçılar – Azər Zeynalov, İlqar Muradov, Aybəniz Həşimova və b. ilə birgə çoxlu sayda konsertlər verir. Həmin konsertlər dinləyicilər tərəfindən çox sevilərək böyük anşlaqla keçirdi.



Faiq Sücəddinov iş zamanı

Bu illərdə Faiq Sücəddinov bəstəkarlıqla da mütəmadi məşğul olur. Belə ki, o, artıq irihəcmli əsərlərə, xüsusilə simfonik janrlara daha çox meyil göstərməyə başlayır. Bu dövrdə yazılmış əsərlərə 4 hissədən ibarət 1 saylı simfoniya (1988-ci il), fortepiano və orkestr üçün konsert (1990-cı il), fortepiano və kamera orkestri üçün konsert (1992-ci il), kamera orkestri üçün skerso (1993-cü il) misal ola bilər.

Simfonik əsərlərin ardınca bəstəkarın bir sıra vokal-simfonik əsərləri meydana gəlir. Simfonik orkestr, xor və solist üçün bəs-

tələnməmiş “Simfonik poema” buna parlaq nümunədir. Qeyd edək ki, bu əsərin ilk ifaçısı görkəmli müğənni Rəşid Behbudov idi, hal-hazırda isə həmin əsər Əməkdar artist Ramil Qasimovun ifasında səslənir. Daha sonra Süleyman Rüstəmin sözlərinə 3 hissəli vokal-simfonik poema (simfonik orkestr, xor və solist üçün), simfonik orkestr üçün “Ana” və “Ölkəm” əsərləri, xor və simfonik orkestr üçün “Atatürk” odası və digər əsərləri tez bir zamanda ifaçılar və dinləyicilər arasında özünə rəğbət qazanır.

1993-cü ildən Faiq Sücəddinov Azərbaycan Dövlət Teleraudiosunda Estrada Simfonik Orkestrinin (ADESO) bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifəsinə təyin olunur (1993-1996-cı illərdə). Açığını deyək ki, Faiq Sücəddinovun bədii rəhbərliyi ilə orkestr böyük yaradıcılıq yolu keçir. Rəhbərlik etdiyi dövrdə estrada orkestri çoxlu sayda canlı konsertlər vermişdir. Həmin konsertlərdə fortepiano partiyasını bəstəkar özü ifa edirdi. Bu orkestr ilə birgə Şövkət Ələkbərovanın, Rəşid Behbudovun, Oqtay Ağayevin, Natəvan Şeyxovanın, Elmira Rəhimovanın və başqalarının çıxışları dinləyicilərin sürəkli alqışları ilə qarşılanırdı.

1980-1990-cı illər musiqi mədəniyyətində caz musiqisinə böyük maraq var idi. Bütün gənclər caza çox meyilli idi. Britaniyalı rok-qrup “Bitlz”, Kanadalı jaz-pianoçu və bəstəkar Oskar Piterson, Amerikalı caz-pianoçu və bəstəkar Bil Evans (əsl Vilyam Jon Evans), azərbaycanlı jaz ifaçılarından Vaqif Mustafazadə, caz və pop musiqisinin məşhur vokal ifaçısı Frenk Sinatra və s. caz musiqisinin təkrarolunmaz simalarının parlayan bir dövrü idi. Bəstəkarlarımız tərəfindən zamanın tələbini, nəbzini nəzərə alaraq çoxlu sayda caz kompozisiyaları bəstələnirdi. Təbii ki, Faiq Sücəddinov da buna biganə qalmır və bu janrda bir çox əsərlər, caz kompozisiyaları yaradır.

1995-ci ildə F.Sücəddinovun səyi və gərgin fəaliyyəti nəticəsində Estrada Simfonik Orkestrinin tarixində ilk dəfə olaraq təmtəraqlı şəkildə 35 illik yubiley hazırlanır. Bütün kollektiv böyük konsert proqramı ilə çıxış edir. Bu yubiley konsertində bir çox əsərlərlə bərabər, Faiq Sücəddinovun əsərləri də səslənir.

Faiq Sücəddinovun yaradıcılıq fəaliyyəti sonrakı dövrdə xarici ölkə ilə bağlanır. O, 1996-cı ildən 2003-cü ilə kimi oğlunun

Şimali Kıprda universitetə qəbul olunduğuna görə onunla birgə oraya köçür.

Kıpr keşmiş ingilis koloniyası idi. Orada siyasi icmalçı Hüseyin Kanatlı Faiq bəyə böyük kömək göstərir. Kıprda Faiq Sücəddinov konsert salonlarında müxtəlif proqramlarla çıxış edərək klassik Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, öz əsərlərini də ifa edir. Bir müddətdən sonra o, Doğu Akdeniz Universitetinin rektoru Ozay Oran ilə tanış olur. O, Faiqi öz universitetinə işləməyə dəvət edir.

1996-2003-cü illərdə Faiq Sücəddinov Şimali Kıpr Cumhuriyyətinin Doğu Akdeniz Universitetinin (DAÜ) müəllimi vəzifəsində çalışır. Doğu Akdeniz Universiteti çox böyük ingilisdilli universitetdir. O Türkiyənin ikinci universiteti sayılır. Sərhəddə yerləşdiyinə görə orada əsasən xaricilər – ingilislər, fransızlar və başqa millətlərdən olan müəllimlər dərs deyirdi. Faiq Sücəddinov orada yeni proqramlar, yeni ideyalar üzərində işləməyə başlayır və 1997-ci ildən həmin universitetdə fortepiano ixtisası üzrə dərs deyir. Musiqi kafedrası olmayan bir zamanda Faiq Sücəddinov musiqiyə aid bölmə yaradır. Orada tələbələrdən ibarət böyük xor toplayır, onlarla birgə müxtəlif əsərlərdən ibarət konsertlər hazırlayır. Faiq Sücəddinov həmçinin universitetdə ildə iki dəfə solo konsert hazırlayaraq dinləyicilər qarşısında çıxış edirdi. O, həmin konsert proqramlarında nəinki öz əsərləri, eləcə də başqa bəstəkarların əsərlərini ifa edirdi. Həmin dövrün ən parlaq əsərlərindən Aleksandr Zabalonova həsr olunmuş violin sonatası yaranır.

Xaricdə olarkən F.Sücəddinov fleyta üçün 3 hissəli konsert yazır. Həmin əsər ilk dəfə Kıpr Universitetinin simfonik orkestri (baş dirijoru və orkestrin bədii rəhbəri rusiyalı Aleksandr Zabalonov idi) ilə universitetin müəllimi Tefik Okayın fleytada ifası ilə səsləndirilir.

Kıprda olduğu dövrdə Faiq Sücəddinov böyük layihələr üzərində çalışır. Bunlar içərisində “Sana Kıbrısım” adlı mahnı toplusunu və eyniadlı iki diskdən ibarət audio variantını misal göstərə bilərik. Bu, Kıprın 35 illiyinə həsr olunmuş böyük bir layihə idi. Qeyd edək ki, həm “Sana Kıbrısım” adlı not məcmuəsində,

həm də iki diskdə 30 mahnı verilmişdi. Bəstəkar bu mahnıları Kipr şairlərinin Ayşen Dağlının, Dr. Arif Ali Albayrak və Bülent Fevzioglunun sözlərinə bəstələmişdir.

Kiprdə yaşadığı və fəaliyyət göstərdiyi dövrdə, təbii, doğma vətən həsrəti həmişə F.Süccəddinovu rahat buraxmırdı. O, Azərbaycan torpağı, onun əsrarəngiz gözəlliyi, mehriban insanları üçün darıxırdı. Nəhayət, doğma yurdla 7 illik ayrılıqdan sonra F.Süccəddinov Vətənə qayıdır.

Bakıya gəldiyi vaxtdan yəni 2003-cü ildən, bu günə kimi bəstəkar Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin müəllimi, baş müəllimi və 2017-ci ildən professor vəzifəsində çalışır.

2013-cü ilin 8 fevral tarixində Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Üzeyir Hacıbəyli adına konsert salonunda Faiq Süccəddinovun 60 illik yubileyi keçirilmişdir. Bu lirik gecə öz qəlboxşayan, ürəyəyatan musiqi sədaları ilə bütün dinləyiciləri valeh etmiş və hələ uzun zaman dinləyicilərin yaddaşından silinməyəcəkdir.

Tədbirdə səslənən bütün əsərlərin özü tərəfindən ifa olunması bilavasitə bu əsərlərin daxili obrazının, ruhunun, qayəsinin açılması ilə səciyyələndirilirdi. Bu da onun mahir pianoçu olmasını bir daha sübuta yetirir. Konsertin proqramına bəstəkarın fortepiano üçün yazdığı əsərləri və bir neçə mahnısı daxil edilmişdi.

Müəllifin öz ifasında səslənən piano əsərlərini şərti olaraq iki hissəyə ayırmaq olar: proqramlı musiqi nömrələri və müəyyən musiqi janrına, formasına aid olan əsərlər.

Məlumdur ki, musiqi sənətində proqramlı əsərlər müəyyən ada malik olur və bu ad əsərin əsas mövzusunı açıqlayır. Həmin konsertdə bəstəkarın “Vətən balladası”, “Portret”, “Payız çağı”, “Xəzərin ləpələri”, “İthaf”, “Yeni Bakı”, “Dostuma məktub” və “Bal arısının uçuşu” adlı proqramlı əsərləri səsləndirilmişdi. Digər qrupa “Pyes”, “Vals”, “Rəqs-fantaziya”, “Etüd” və “Rəqs” adlı əsərləri daxil idi.

Qeyd etdiyimiz kimi, konsertdə bəstəkarın fortepiano əsərləri ilə yanaşı bir neçə mahnısı da ifa olunmuşdu. Respublikanın Xalq artisti Samir Cəfərovun ifasında “Məhəbbət poeması” (söz: Cabir Novruzundur) və “Azərbaycan” (söz: İsmayıl Dadaşovun-

dur) buna nümunədir. Bu iki sevgi mahnısı öz müxtəlifliyi ilə seçilir. Əgər “Məhəbbət poeması”nda insana qarşı olan sevgi hissləri əks olunursa, “Azərbaycan” mahnısında vətənə olan sonsuz sevgi melodiyanın dramaturji inkişafında çox gözəl ifadə olunur. Konsertdə həmçinin Ülvyyə Tağıyevanın ifasında “Salam ver” (söz: Rafael Hüseynovundur) və “Nəğmələr” (söz: Vəqif Cəbrayılzadəndir) adlı məşhur mahnıları da səsləndi.

Yubiley konsertinin sonunda dünya şöhrətli bəstəkar, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə çıxış edərək F.Sücəddinovun bəstəkarlıq sahəsi üzrə nailiyyətlərindən söz açmış, virtuoz pianoçu kimi ustalığını açıqlamış və ona yaradıcılığında yeni-yeni uğurlar arzulamışdı.

Faiq Sücəddinov yaradıcılığının böyük bir hissəsini yazdığı mahnıları təşkil edir. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar yaradıcı qüvvəsini ilk dəfə mahnıda sınıamış və bu günə qədər “mahnı qələmini” yerə qoymamışdır. O, hər bir mahnısı ilə özünün musiqi çələnginə yeni töhfə gətirir.

Bəstəkarın bu janra müraciət etməsi təsadüfi deyil. Onun bütün əsərlərinin əsasında melodiya durur. Əlbəttə ki, Faiq Sücəddinovun melodiyaları sanki insan səsinin oxumasını xarakterizə edir. Onun hər bir əsərinin əsasında məhz oxunaqlı, aramlı, həyəcanlı, lirik, təlaşlı, irəliyə can atan, sevgi ruhlu, həyat eşqi ilə yanan melodiya durur. Melodiyanın bu cür fərqli, lakin hərtərəfli keyfiyyətlərinin hamısı bəstəkarın yazdığı bütün əsərlərində öz əksini tapır.

Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, Faiq Sücəddinovun əsərlərinin populyar olması hər şeydən əvvəl onun melodiyasının gözəlliyindədir. Axı, hər bir əsərin əsasını əsrarəngiz melodiya təşkil edir. Mahnıda melodiya ilə söz vahid şəkildə birləşərək dinləyiciyə çatdırılır. Bəstəkarın mahnılarının hər birində musiqi ilə poetik mətnin vəhdəti yüksək səviyyədədir. Bu mənada mətn yazan şairlərin rolunu da xüsusi qeyd etməliyik. O, öz mahnılarının mətnləri üçün məşhur şairlərdən – F.Qocanın, B.Vəziroğlunun, C.Novruzun, R.Hüseynovun, İ.Dadaşovun, V.Cəbrayılzadənin və başqalarının sözlərindən daha çox istifadə etmişdir.

Əlbəttə ki, musiqi ilə söz müşayiətin fonunda daha da zənginləşir. Bəstəkarın mahnılarındakı müşayiət də öz növbəsində çox maraqlıdır. Bu da bəstəkarın çox gözəl pianoçu olması ilə izah oluna bilər.

Məhəbbət lirikası! F.Süccəddinov nəğmələrinin xeyli hissəsi məhz bu hisslə aşılanmışdır. Ürəyəyatımlılıq, zəriflik, insana olan məhəbbət – görkəmli sənətkarın mahnılarını səciyyələndirən məziyyətlərdir. Onun musiqisində həyat eşqi, həyata nikbin baxış, gənclik tərəvəti, işıqlı və zəngin emosiyalar, qəlboxşayan hisslər obrazlı məzmununun əsasını təşkil edən lirika ilə izhar olunmuşdur.

Bəstəkarın mahnı janrına müraciət etdiyi dövrdə bu janrda yazan bir çox bəstəkarlarımız: Səid Rüstəmov, Tofiq Quliyev, Cahangir Cahangirov, Ramiz Mustafayev, Rauf Hacıyev, Emin Sabitoğlunu, Elza İbrahimovanı və b. artıq öz sözlərini demişdilər. Faiq Süccəddinov kimi cavan bəstəkara bu janra müraciət etmək, ən əsası öz dəst-xətini tapmaq çətin və məsuliyyətli idi. Bütün bunlara baxmayaraq, o bunu böyük ustalıqla bacara bildi. Faiq Süccəddinovun mahnıları yaşadığımız müasir dövr ilə səsleşir. Bunu həm mahnıların məzmununda, həm obrazlar qalereyasında, həm melodiya, həm də sözlərin düzgün şəkildə seçilməsində görmək mümkündür. Onun mahnılarında təbii insan səsi, həyata, vətənə olan dərin sevgi və hörmət hissləri yüksək professionalıqla təqdim olunur.

Faiq Süccəddinovun mahnılarını təhlil edərkən onları əsasən üç istiqamətdə xarakterizə etmək lazımdır:

1. Mahnıvarilik və melodiklik. 2. Liriklik 3. Çox dərin hissiyyat.

Bu xüsusiyyətlərdən hər biri onun əsərlərində çox maraqlı tərzdə qırmızı xətlə keçir. Biz qətiyyətlə deyə bilərik ki, Faiq Süccəddinovun öz dəst-xəti məhz bu ünsürlərlə seçilir.

Bəstəkar üçün çox böyük şərəfdir ki, əsərin ilk frazasından kimə mənsub olması bilinsin. F.Süccəddinovun əsərləri, demək olar ki, bu qəbildəndir. Onun hər bir əsərində öz üslubu aydın seçilir.

O da maraqlı bir haldır ki, bəstəkar öz fikrini miniatur janrlı əsərlərdə çox aydın tərzdə açıqlayır. Yəni bəstəkarın bir çox

əsərlərinin qısa, lakonik olmasına baxmayaraq, müəllif sadə və aydın şəkildə, müasir və milli koloriti üzvi surətdə bir-biri ilə uzlaşdırmağı bacaran sənətkarlardandır. Onu da əlavə edək ki, əsərlərində milli musiqi elementləri ilə yanaşı, cazın uzlaşdırılması da vacib amildir. Bu xüsusiyyət bir sıra əsərlərdə bir-biri ilə həmahəngləşmişdir.

Müxtəlif illərdə yazılmış 100-dən artıq mahnının müəllifi olan F.Süccəddinov bu günə qədər “mahnı qələmini” yerə qoymamışdır. Demək olar ki, bütün mahnıları bu gün də tez-tez səslənir və böyük dinləyici auditoriyasının rəğbətini qazanır. Onlardan bəzilərini xatırladaq: “Tələsməyək bundan sonra” (söz: söz: Həmid Abbas), “Mənim nəğməm”, “Səadət nəğməsi”, “Əgər məni unutsan”, “Sülh göyərçin” (söz: Baba Vəziroğlu), “Yalan” (söz: Xanım İsmayılqızı), “Darıxmışam”, “Sənsiz neylərəm” (söz: Nuridə Atəş), “Yaşaya bilmirəm” (söz: Əli Vəlioğlu), “Neylərsən” “Qara gözlüm”, “Məhəbbət yaşa baxmır”, “Vətəndən pay olmayır”, “Səni gördüm” (söz: Cabir Novruz), “Я рождена тебя любить” (сл. Лейла Алиева), “Vətən əsgəri” (söz: Abdulla Qurbani) və s. mahnılar bu qəbildəndir.

O da diqqətəlayiq haldır ki, sadaladığımız mahnıların hamısı məşhur ifaçıların interpretasiyasında səsləndirilib. Akif İslamzadə, Hüseynağa Hədiyev, Zeynəb Xanlarova, Nisə Qasıмова, İlhamə Quliyeva, Mübariz Tağıyev, Brilyant Dadaşova, Azər Zeynalov, Abbas Bağırov, Nazpəri Dostəliyeva və bir çox başqaları F.Süccəddinov mahnılarının mahir ifaçılarıdır.

Faiq Süccəddinovun Cabir Novruzun sözlərinə bəstələnmiş və 2004-cü ildə “Çaşıoğlu” nəşriyyatı tərəfindən çap olunmuş “Vətəndən pay olmaz” adlı kitabı maraqlı doğuran nəşrlərdəndir. İyirmi iki nümunədən ibarət kitabda musiqiseverlər tərəfindən çox sevilən mahnılar toplanmışdır. Kitab haqqında Xalq şairi Cabir Novruz aşağıdakı sözləri söyləmişdir: “Mən Faiq Süccəddinova işləyəndə böyük zövq alıram. Sözlərimə bəstələdiyini onlarla mahnılar yaradıcılığımın qırmızı xətt kimi keçir. Faiq musiqi tariximizdə yaşayacaq bəstəkarlardandır”. Öz növbəsində, F.Süccəddinov da Cabir Novruzun qələminin vurğunu olduğunu dəfələrlə qeyd edərək belə demişdir: “Azərbaycanın qüdrətli oğlu,

sağlığında millətin qəlbində heykəlini ucaldan Xalq şairi Cabir Novruzun sözlərinə xeyli mahnı bəstələmişəm. Xoşbəxt o sənətkardır ki, Cabir Novruzla təmasda olur. Mən ondan həyatda Vətəni sevməyi, insanları qiymətləndirməyi, sözə həssaslığı, anaya məhəbbəti öyrənmişəm”.

Faiq Sücəddinov yaradıcılığının mahnıları kimi, böyük əhəmiyyətə malik bir sahəsini də fortepiano əsərləri təşkil edir. Bəstəkarın mahnı janrına olan sevgisi onun piano əsərlərinə də sira-yət etmişdir. Bu xüsusiyyət onun nəinki piano üçün yazılmış əsərlərinin melodikliyində, mahnıvariliyində təzahür olunur, həmçinin, fortepiano alətində insan əsinə yaxın olan emosional, ifadəli cəhətlərin göstərilməsində də öz əksini tapır. Belə ki, F.Sücəddinovun fortepiano üçün yazdığı əsərlərinin fakturasına diqqət yetirsək, görürük ki, burada müstəqil melodik səs və müşayiət fonu özünü aydın büruzə verir. Yəni, melodiya əsasən vokal ifa tərzinə malik olur. Belə ki, melodiya mahnının əsası sayılırsa, bəstəkarın instrumental əsərlərində də melodiya öz şəffaflığı, zərifliyi, axıcılığı, oxunaqlığı ilə seçilir. Bəstəkarın bir pianoçu kimi illər boyu fəaliyyət göstərməsi nəinki onun ifaçılıq sənətinə, eləcə də bəstəkarlıq yaradıcılığına da güclü təsir göstərmişdir. Məhz fortepiano alətinə olan sonsuz sevgisi, istəyi, yüksək professionallığı, virtuoz ifaçılığı ilə seçilən məşhur əsərlərin yaranmasına və geniş vüsət almasına təsir göstərmişdir.

F.Sücəddinov fortepiano üçün bir sıra müxtəlif əsərlərin: pyes, ballada, vals, vals-fantaziya, variasiya, rəqs nömrələri, eləcə də bir sıra proqramlı əsərlərin müəllifidir. “Rəqs fantaziya”, “Miniatür”, “Hərəkətli rəqs”, “Qaytağı”, “Bal arısının uçuşu”, “Zəriflik”, “Rekviyem”, “Vətən balladası”, “Dostuma məktub”, “Etüd”, “Vals”, “Yeni Bakı”, “Payız” və bir sıra başqa əsərlər yaradıcılığının parlaq səhifələrini təşkil edir. Bunların bəziləri haqqında monoqrafiyanın müxtəlif məqamlarında söz açılmışdır.

F.Sücəddinov yaradıcılığında fortepiano əsərlərindən “Vətən balladası” mərkəzi yerlərdən birini tutar. Bu əsərin yaranması öz tarixçəsi ilə maraqlıdır. Məlumdur ki, Faiq Sücəddinov 2003-cü ildə “Həqiqət anı” filminə musiqi yazmaq sifarişi almışdır. Filmə vətən haqqında kadr üçün beş dəqiqəlik musiqi yazmalı olur.

Bunun nəticəsində Faiq Sücəddinovun gözəl əsərlərindən biri olan “Vətən balladası” meydana gəlir. Həmin əsər ekran təcəssümü ilə yanaşı müstəqil ifa olunmağa başlayır. Bu anda bəstəkarın öz sözləri dəqiq olardı: “Mən vətənimə çox sevirəm. Mənim üçün vətən böyük bir aləmdir.”

Ümumiyyətlə, Faiq Sücəddinov yaradıcılığının özəl xüsusiyyətlərindən biri də vətənə olan sevginin çox böyük ustalılıqla əks olunmasıdır. O, bu mövzuya yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində müraciət etmiş, həm vokal, həm də instrumental janrlı əsərlərdə bunu göstərmişdir. Onun bu hisslərini doğma vətəninə sonsuz sevgisini əks etdirən məşhur “Vətən balladası”nda, Xəzər dənizinin füsunkarlığını əks etdirən “Xəzərin ləpələri” adlı əsərində, Bakının əsrarəngizliyinə XX əsr prizmasından yanaşılmasını “Yeni Bakı” miniatüründə, “Vətən əsgəri”, “Vətəndən pay olmaz”, “Ucalacaq Azərbaycan”, “Vətən harayı” mahnılarında və bir sıra digər əsərlərində izləmək olur.

Bəlkə də, bu mövzunun ən parlaq əsərlərindən birinin bəstəkarın “Vətən balladası” olduğunu söyləsək, yanılmazıq. Faiq Sücəddinovun sözləri buna dəqiq bir sübutdur: “Vətən balladası”nı çalmaq üçün vətəni sevmək lazımdır”. Doğrudan da bu əsərdə vətən həsrəti, vətənə olan ülvi hisslər, sonsuz sevgi yüksək lirik tərzdə lakin daxili çırpıntılarla, gərgin emosional vəziyyətlə dolu tərzdə gözümüz önündə canlanır.

“Vətən balladası” 4/4 ölçüsündə, “e moll” tonallığında yazılmışdır. Əsərin quruluşu klassik ikihissəli reprizli formaya əsaslanır.

I hissə II hissə

a a₁ b b₁ c c₁ b b₁

4x 4x 4x 4x 4x 4x 4x 4x

Bu quruluş sanki bəstəkarın ən çox müraciət etdiyi mahnı janrını da xatırladır. Belə ki, mahnı janrından irəli gələrək bənd və nəqarətin ardıcılılaşması və bənddən sonra nəqarətin bir neçə təkrar olunması burada əsərin formasına təsir edir. Nəticədə 1-ci hissə mahnının bənd və nəqarətini, 2-ci hissə isə 2-ci bənd və eynilə təkrar olunan nəqarətin rolunu yerinə yetirmiş olur. Biz həmin xüsusiyyəti əsərin mahnıya yaxınlığında, əsas melodiyanın sanki vokal səs kimi təzahüründə də hiss edə bilərik. Yəni,

melodiya sanki insan səsində, onun oxumasına bənzəyir. Nəticədə əsəri dinləyərkən fortepiano-nun iki fərqli funksiyasını – əsas melodiya və müşayiətə bölünməsinə duya bilirik.

“Vətən” balladası iki xanəli giriş ilə başlayır. Girişdə fortepiano partiyasının sol əlində verilən tonika orqan punktu üzərində, sağ əldə tonika funksiyasının pillələri üzərində arpeciolari hərəkət dinləyiciyə əsərin lirik, niskilli, lakin son dərəcə təlatümlü ahənginə aludə olmağa köməklik edir.



Balladanın 1-ci hissəsi iki cümlədən ibarətdir (4x+4x). Hər cümlə kvadrat quruluşlu, yəni dörd xanədən təşkil olunub. Əsərdə diqqəti cəlb edən əsas xüsusiyyətlərdən biri xırda səs uzunluqlarından təşkil olunmasıdır. Həmin səbəbdən cümlənin hər xanəsinin bir bitmiş motivdən və hər motivin çox aydın surətdə iki frazadan ibarət olmasını hiss edilir. Birinci cümlədən sonra onun variantlı təkrarı səslənir (a a₁).

"a" cümləsi



Birinci hissənin ikinci cümləsi yenidir, onu “b” kimi adlandırmaq bilərik. Bunu fortepianonun sanki səs və müşayiət bölgüsündə də hiss etmək olur. Burada da cümlənin hər xanəsi bir motivə əsaslanır. “a” cümləsində olduğu kimi, “b” cümləsi də ilk verilişindən sonra cüzi dəyişiklər ilə yenidən təkrar olunur.

“b” cümləsi



Balladın ikinci hissəsi (“c b”) xarakter etibarilə sanki işlənmə xüsusiyyətinə malikdir. Əvvəlki bölmələrdə əgər melodiya daha sakit, lirik səpkidə təqdim olunurdusa, burada daxili təlatüm bir qədər də güclənir və əsərin kulminasiyası əldə olunur. Tonallığın eynilə saxlanılmasına baxmayaraq müxtəlif səs alterasiyalarından istifadə olunmuşdur. Bunlardan “fa diyez” səsinin “fa bekar” ilə və “si” səsinin “si bemol” ilə əvəz olunmasını xüsusilə qeyd edə bilərik. Bu, harmonik cəhətdən ellipsisin yaranmasına səbəb olur. Lakin bütün bu rəngarəng səslənməyə baxmayaraq cümlənin sonunda melodiya “e-moll”un tonikasını əldə edir.

“c” cümləsi





Həmin cümlədən sonra ikihissəli formanın repriz bölməsi səslənir. Repriz birinci hissənin ikinci cümləsinin eynilə təkrarı əsasında qurulub. Bu, sanki başlanğıca qayıdırdır. Sonda coda xarakterli musiqi ilə tamamlanma, dinləyiciyə əsərin əvvəlindəki eyni quruluşlu giriş bölməni xatırladır.

“Vətən balladısı”nı dinləyərkən bəstəkarın vətəndən uzaqda yaşadığı dövr aydın hiss edilir. Balladının I hissəsində Faiq Sücəddinovun qürbətdə olduğu dövr, vətən həsrəti təcəssüm olunursa, II hissə vətəni ilə əlaqəli həyat və yaradıcılığının çətin, zəhmətli, eləcə də qızgın iş fəaliyyəti və sonda yenidən vətənlə qırılmaz şəkildə bağlılığını aydın sezmək olur.

Faiq Sücəddinov 2000-ci ildən başlayaraq irihəcmli operetta janrı üzərində işləməyə başlayır. Bunun nəticəsində onun “Mən dəyəyəm min cavana” adlı operettası yaranır. “Mən dəyəyəm min cavana” operettası 2008-ci ildə ilk dəfə səhnəyə qoyulmuşdur. Əsərin libretto müəllifi Tamara Vəliyeva, rejissoru Yusif Əkbərov idi. Operetta tamaşaya qoyulduğu gündən bu günə kimi Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrının səhnəsindən düşmür. Mütəmadi olaraq ildə bir neçə dəfə səslənir. Əsərin ümumi məzmununu Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” operettası ilə uyğunlaşdırmaq olar. Tamaşada bütün hadisələr bizim günlərdə baş verir. “O, olmasın, bu olsun” operettasında vəqə olan hadisələr “Mən dəyəyəm min cavana” operettasında bu günkü dövr ilə uzlaşdırılmış, lakin süjet və məzmun xətti bəzi dəyişiklər ilə saxlanılmışdır. Əsər 2 hissədən ibarətdir. Operettada hadisələrin baş verdiyi məkan Elmi Tədqiqat İnstitutudur. Bu institu-

tun rəhbəri, müdiri İbad İbadovdur. Çox varlı bir insandır. Onun bir sıra işçiləri var: xadimə – Güldəstə, Rza, elmi işçilər – Sevda, Ziba və başqaları. Orada yeni işçi üçün elan verilir. Gülnaz adında bir qız gəlib, İbad müəllim ilə görüşür. İbadın qızdan xoşu gəlir və onu işə götürür. İbad bir müddətdən sonra dostu Rüstəm ilə görüşür. Demə, vurulduğu Gülnaz elə dostunun qızı imiş. Dostu Rüstəm isə 30 yaşlı qızını Sərvər adlı bir şəxsə vermək istəyir. Sərvər, qeyd edək ki, üzü görünməyən “uydurulmuş bir obraz” dır. Lakin Gülnaz kasıb bir oğlana deyil, məhz varlı bir adama getmək fikrində olduğundan İbada ərə getmək istəyir. Nəhayət əsərin sonunda Rüstəm İbad tərəfindən onun borclarının ödənilməsi şərti ilə qızını İbada verməyə razılıq verir. Özü isə İbadın işində işləyən xadimə Güldəstəyə aşiq idi. Beləliklə əsərin sonunda İbadla Gülnaz, Rüstəm ilə Güldəstə evlənilir.

Əsər çox maraqlı musiqi nömrələri ilə diqqəti cəlb edir. Burada əsərin məzmunu musiqi vasitəsilə çox maraqlı şəkildə çatdırılır. Hər bir obrazın özünəməxsus xarakteri musiqi nömrələri ilə parlaq şəkildə açılır.

Faiq Sücəddinovun “Mən dəyəyəm min cavana” adlı operettası marş xarakterli və ritimli, şux, bayram ruhlu girişlə başlayır. İlk notlardan operettanın ümumi obrazlar qalereyası gözümüz önündə canlanır. Bu musiqi parçası Üzeyir bəyin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasının girişi ilə eynilik təşkil edir. Sanki dinləyicilərə həmin əsəri yada salır və onun ruhuna bağlayır. Çünki əsər, həqiqətən, məzmun etibarilə “O olmasın, bu olsun”un müasirləşmiş variantıdır. Təsadüfi deyil ki, əsər məhz Üzeyir bəyin əsərindəki əsas leytmotivi təşkil edən “Mən dəyəyəm min cavana” sözləri ilə adlandırılmışdır. Əsas mövzu əsərin adında aydın izhar olunur.

Giriş mövzusunda sonra birinci pərdə başlayır. Pərdənin girişində xorla rəqqaslar birlikdə çıxış edirlər. Bundan sonra obrazlarla tanışlıq başlayır: əvvəlcə xadimə Güldəstə, daha sonra Rza, Sevda, Ziba və işə qəbul olmağa gələn Gülnaz. Maraqlı bir xüsusiyyətdir ki, hər bir obrazla tanışlıq ariya, duet, ansambl nömrələri ilə deyil, məhz orkestrdə səslənən musiqi parçaları ilə baş verir. Bu zaman dinləyicilərin gözü önündə hər bir personajın iç dünyası, ab-havası, əhvalı orkestrdə səslənən musiqi fraqmentləri ilə

canlanır. Nəhayət hər dörd obrazın Ziba, Sevda, Güldəstə və Rza “Bəsdir daha” sözləri ilə başlayan kvarteti səslənir. Xor şəklində verilən digər musiqi nömrəsi “Mübarəkdir ad günün, mübarəkdir şad günün” adlı musiqi nömrəsidir. Burada bütün işçilər İbad müəllimin ad gününü oynaq xarakterli musiqi ilə təbrik edirlər. Daha sonra əsas obrazlar olan İbad ilə Gülnazın “Səni görən kimi” sözləri ilə başlayan lirik səciyyəli dueti səslənir. “İnsanlar! tək yaşamaq istəyirəm mən, bütün ömrüm keçir çörək dalınca” nəqarətli sözlərlə dilənçinin ariyası başlayır.

Gülnazın İbada olan sevgisi “Haraya gedim mən dərdindən, sevginin şirin dilindən” sözləri ilə başlayan ariyasında izhar olunur. Gülnaz ilə Rzanın bir bənddən ibarət dueti eşidilir. Bu duet daha nikbin ruhludur. Naznaz obrazı da bu hissədə təqdim olunur. O da uzun zamandır, İbadı sevir. Onun obrazı vals ritimli, lirik ruhlu, çox incə ariya (“Vəfasız demə”) ilə təsvir edilir.

Operettda sitat şəklində xalq rəqs melodiyalarından istifadə olunmuşdur. Bu, bir neçə dəfə leytmövzu kimi verilən “Darçını” və “Bakı” adlı rəqslərdir.

Əsərin II pərdəsi xadimə Güldəstənin ariyası ilə açılır. Güldəstənin obrazı burada çox dəyişmişdir, o özünü səliqə-səhməna salaraq baxımlı bir qıza çevrilmişdir. Bu fərqlilik maraqlı tərzdə musiqidə də öz əksini tapır. Onun dəyişilməsi caz ritimli melodiya ilə xarakterizə edilir.

Daha sonra Güldəstə ilə Dilənçinin oynaq, rəqs xarakterli dueti səslənir. Bu hissədə yeni bir obrazla tanışlıq verilir. Bu, İbad müəllimin qızıdır. O, çox ərköyün, şıltaq, gənc bir qızıdır. Onun obrazı da I pərdədə olduğu kimi, orkestrin ifasında verilən melodiya ilə açılır. Gülnazın atası Rüstəmin ariyası “Səni gördüm aşıq oldum” sözləri ilə başlayır. Ariyada Rüstəmin Güldəstəyə olan sevgisi izhar olunur. Maraqlıdır ki, həmin ariyanın musiqisi daha sonra İbad və Gülnaz duetində təkrar olunur. Əsərin əsas musiqi nömrələrindən biri – İbadın “Mən dəyərəm min cavana” mahnısı II pərdədə səslənir. Çox şux, cəld xarakterli, oynaq ritimli bir mahnıdır. Mahnının ardınca İbadla Gülnazın dueti onların sevgisini tərənnüm edir. Musiqi materialında Naznazın qəmgin, tanqo ritimli, lirik ruhlu “Demişdim gələcəyəm mən”

mahnısı yeni bir ahəng yaradır. Nəhayət, operettanın əvvəlində olduğu kimi, kollektiv şəkildə, “Toy olsun” sözləri ilə başlayan xor və rəqs kollektivinin birgə ifası ilə əsər tamamlanır.

Gördüyümüz kimi, operettanın musiqisi bir tərəfdən şən, şux, əlvan, parlaq günəşli melodiyalarla, digər tərəfdən isə tələtömlü, həyəcanlı, lirik, dramatik, kədərli, qüssəli musiqi səhnələri ilə zəngindir.

“Mən dəyərəm min cavana” operettasının musiqisi həqiqi professionallığı, şuxluğu, dərin lirizmi və oynaqlığı ilə fərqlənir. Burada bəstəkarın istedadının əsas xüsusiyyətləri özünü qabarıq şəkildə təcəssüm etdirir. Obrazların daxili aləmini açan musiqi nömrələri bilavasitə fərdi səciyyəsi ilə diqqəti cəlb edir. Müxtəlif çalarlar kəsb edən İbad, Gülnaz, Güldəstə, Rza, Sevda, Rüstəm və digər obrazlar musiqinin köməyi ilə olduqca canlı və maraqlı səslənir. Bütün bu keyfiyyətlər bilavasitə əsərin dramaturji keyfiyyətini təyin edir, obrazlarla musiqi arasında sıx şəkildə bağlılıq yaradır.

Müxtəlif illərdə mütəmadi olaraq səhnəyə qoyulan “Mən dəyərəm min cavana” operettasının əsas keyfiyyətlərindən biri də odur ki, buradakı aktyor ansamblı da çox uğurla seçilmişdir. Azərbaycanın Xalq artisti Afaq Bəşirqızı Güldəstə rolunu bütün incəlikləri ilə açə bilir. Onun səhnə davranışı, sifət ifadələri təbii və inandırıcıdır. Əsərin əsas obrazları olan İbadı – İlham Namiq Kamal, Gülnaz rolunda həm Nərgilə Kərimova, digər quruluşlarda Gültac Əlili də çox böyük məharətlə oynayıblar.

Bəstəkarın “Mən dəyərəm min cavana” operettası kimi irihəcmli əsərlərindən söhbət açarkən, eyni əhəmiyyətə malik simfonik əsərlərini də xüsusilə qeyd etmək lazımdır. O, simfonik janrlı əsərlərə yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində müraciət etmişdir. Bu əsərlər içərisində 1990-cı ildə fortepiano və simfonik orkestr üçün yazılmış konsert üzərində xüsusilə dayanmaq istərdik.

Bəstəkar fortepiano ilə simfonik orkestr üçün “Konsert”də əsərin simfonikləşdirilməsi məsələsini qarşıya əsas məqsəd kimi qoymaqla yanaşı, digər tərəfdən isə fortepiano alətinin texniki imkanlarını dərinədən dərk edib, onun orkestrlə “yarışı”nı bədii ustalıqla həll etmişdir. Məlumdur ki, instrumental “Konsert”də solistlə orkestrin “yarışı” əsas amil sayılır. Bu kontekstdən əsərə yanaşdıqda forte-

piano ilə orkestr üçün yazılmış “Konsert” haqqında onu deyə bilərik ki, janra məxsus olan bu başlıca məziyyət əsərdə öz dolğun təcəssümünü tapmış, qabarıqlığı ilə özünü göstərmişdir.

Hər şeydən əvvəl onu deyək ki, əsərin quruluşu klassik ənənəyə əsaslanan üç hissədən ibarətdir. I hissə Lento, II hissə Andante, III hissə Allegretto tempindədir. Əsərin quruluşu bir sıra özünəməxsus cəhətləri ilə maraqlıdır.

Birinci hissə iki mövzu əsasında qurulmuşdur. Maraqlıdır ki, hər iki mövzu lirik əhval ruhiyyəlidir. Lakin liriklik iki mövzuda fərqli şəkildə öz təzahürünü tapır. Əgər birinci mövzu bir qədər gümrah, nikbin xasiyyət daşıyırsa, ikinci mövzu onunla təzad təşkil edir. Bu mövzu lirizmlə, emosionallıqla rəvnəqlənir.

Birinci hissə “c-moll” tonallığındadır. Giriş fortepiano alətinin solosu ilə başlayır. Girişdə fortepiano partiyasının sol əlində tonika orqan punktu ilə sağ əldə keçirilən akkord fakturası verilir. Onu da qeyd edək ki, giriş parçası konsertin üçüncü hissəsinin sonunda da səslənir.



Girişindən sonra klarnet (in B) və viola aləti daxil olur. Unison şəkildə səslənən bu musiqi fraqmenti də müşayiət xarakterlidir. Lakin fortepiano partiyasının müşayiətindən fərqli olaraq burada durğun not uzunluqları, onaltılıq not uzunluqları ilə əvəzlənərək arpeciovari hərəkətlə verilir. Daha sonra həmin fonda fortepiano alətinin əsas mövzusu səslənir. Bu melodiyanın ilk notlarından bəstəkar üslubuna xarakter olan cizgilərin bariz şəkildə nümayişi baş verir. Əsas mövzu ikixanəli ibarələrdən təşkil olunmuşdur. Melodiya fortepiano partiyasının hər iki əlində unison şəkildə səslənir. Maraqlıdır ki, təhlil apardığımız ballada əsərindeki kimi 2/4 ölçüdə xırda not uzunluqlarından, çoxlu melizmatik bəzəklərdən istifadə, melodiyanın milli ornamentika ilə bəzənməsi əsərin

əsas dominantlığına çevrilmişdir. Əsas mövzu yuxarı sekvensiya şəklində təkrar edilir. Daha sonra melodiya müxtəlif şəkili işlənmələrə uğrayır. Demək olar ki, əsas mövzunun ilk ibarəsi bütün hissə boyu leytibarə şəklində səslənir. Simfonik orkestrin bir neçə alətlər qrupunda möhtəşəm səslənməyə qədər ucaldırılır. Haqqında söz açdığımız əsas mövzunun fortepiano partiyasındakı ilk keçidini nümunə kimi təqdim edirik.



Bağlayıcı mövzu kiçik həcmli, iki xanədən təşkil olunub. Orkestr müşayiəti ilə fortepiano arpejiovari enmə hərəkəti üzərində qurulan bağlayıcı ikinci mövzunu hazırlayır. Forte-piano partiyasında keçirilən bu mövzu öz monumentallığı, eləcə də apofeozlu səslənməsi ilə seçilir.



Əsas mövzu kimi ikinci mövzu da lirik səciyyəli olsa da orkestrin müşayiət xarakterli tuttisində səslənməsi əsərə xüsusi bir əzəmət verir. İkinci mövzunun ardınca işlənmə bölməsi səslənir, burada ikinci mövzu inkişaf etdirilir. Hissənin sonunda fortepiano partiyasının solo kadensiyası eşidilir. Kadensiya ifaçının virtuoz çalğısını təqdim edir. Kadensiyanın sonunda əsas mövzunun leytibərəsinin, daha sonra isə giriş hissənin təkrarlanması konsert janrında yenilikdir.

“Konsert”in ikinci hissəsi ümumilikdə özündə lirizmi təcəssüm etdirir. Biz əvvəl emosional səciyyəli bir melodiya aludə oluruq. Bu hissə “F-dur” tonallığına əsaslanır. İkinci hissə mülayim tempdə, 8/12 ölçüsündə yazılmışdır. Fortepiano alətində səslənən melodiya öz lirikliyi və son dərəcə ifadəliliyi ilə seçilir. Burada sol əldə üç-üç qruplaşan səkkizlik notlar, sağ əldə melodiyanın səslənməsi daimi hərəkəti təcəssüm etdirir.



İkinci hissənin əsas mövzusu bəstəkar tərəfindən həm solistin partiyasında, həm də orkestrdə inkişaf etdirilir. Melodiya yarımxanə gecikməsi ilə müxtəlif alətlər qrupunda imitasiya olunur. Hissənin sonrakı inkişafında melodiya orkestrin tuttisində səslənməyə qədər çatdırılır. Burada əsas tonallıqdan uzaqlaşaraq müxtəlif yönəlmələr, eləcə də modulyasiyalar xüsusilə diqqəti cəlb edir. Melodiyanın müxtəlif şəkildə işlənməsinin ardınca, II hissə iki forte dinamik işarəsi və əsas tonallığın bərpası ilə sona çatır.

Üçüncü hissə isə klassik konsertlərdə olduğu kimi, ümumilikdə şən əhval-ruhiyyə daşıyır. Burada musiqi baxımından müxtəlif

xarakterli epizodlar bir-birini əvəz edir. Biz həm şən, həm də lirik xarakterli epizodların, müxtəlif məzmunlu musiqi səhnəciklərinin ardıcılışdırılmasının şahidi oluruq. Bu hissə Allegretto tempində, 4/4 ölçüsündə yazılıb. Birinci hissə kimi, üçüncü hissə də c-moll tonallığına əsaslanır. Marahlı cəhət ondadır ki, burada melodiya I hissənin əsas mövzusu üzərində qurulmuşdur. Lakin I hissədən fərqli olaraq, ağır tempdə yalnız fortepiano alətində səslənən melodiya, burada orkestrin fleyta (2), qoboy (2), ingilis nəfiri və klarnet (*in B*) alətlərinin ifasında, *metso forte* dinamik işarəsi ilə cəld tempdə yeni səslənmə yaradır.

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. Each system consists of four staves: 2. Fl. (Flute 2), 2. O.B. (Oboe 2), C.ingl. (English Horn), and 2. CL. in B. (Clarinet in B). The music is written in 4/4 time and c-moll. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks, indicating a complex and expressive piece of music.

Əsərin fərqli xüsusiyyətlərindən biri də III hissənin sonunda, I hissənin giriş parçasının yenidən səslənməsidir. Bu təkrar ilə bəstəkar sanki əsərin hissələri arasında bağlılığı, qapalılığı və bütün hissələrin vəhdətini təcəssüm etdirmişdir. Bu səbəbdən III hissə çox sakit tərzdə, yalnız fortepiano partiyasının ifası ilə tamamlanır.

Konsertin sonunda koda verilmişdir. Kodada qəfil şəkildə təksəsli melodiya orkestr tuttisi ilə, ağır temp isə cəld temp ilə əvəzlənir. Nəticədə konsert çox möhtəşəm və apofeoz səslənmə ilə tamamlanır.

Faiq Sücəddinov kino musiqisi sahəsində də fəaliyyət göstərmişdir. O, 11 bədii və sənədli filmin musiqi müəllifidir.

1984-cü ildə Azərbaycan televiziyasında Albertas Laurinçyukasin “Ortabab amerikalı qadın” pyesi əsasında “Qapalı orbit” tamaşası çəkilmişdir. Həmin əsərdə amerikalı qadının həyatından bəhs olunur. Pyesin musiqi müəllifi və kinoda fortepiano alətində ifaçı qismində Faiq Sücəddinov özü çəkilmişdir. Əsərin məzmunundan irəli gələrək, əsas musiqi materialı caz kompozisiyaları üzərində qurulmuşdur. Əsas rolları Amaliya Pənahova, Hamlet Qurbanov, Elmira Şabanova, Ramiz Məlik və başqaları ifa ediblər.

1986-cı ildə bəstəkarın musiqisi əsasında “Aşkarsızlıq şəraitində” adlı sənədli film işıq üzü görür.

2003-cü ildə televiziya ekranlarında təqdim olunan Heydər Əliyevin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş “Həqiqət anı” (“Moment istini”) 12 seriyalı bədii filminin də musiqi müəllifi Faiq Sücəddinov idi. Həmin ildə Faiq Sücəddinova Rusiya televiziyasında çəkilən filmə də musiqi yazmaq sifarişi gəlir. Nəhayət, 2004-cü ildə Rusiyanın NTV kanalında çəkilmiş 14 seriyalı “Qraf Krestovski” adlı film də geniş dinləyici kütləsinin marağına səbəb olur. 2004-cü ildə “Bahar oğlu” adlı film Azərbaycan Televiziyasında məhz Faiq Sücəddinovun musiqisi əsasında işıq üzü görür.

Bəstəkar yuxarıda sadaladığımız filmlər ilə yanaşı komediya filmlərinə də musiqi yazıb. 2005 və 2007-ci illərdə İctimai Televiziyanın məhsulu olan dörd komediya filmi (“Toy”, “Balqabaq”, “Dalan”, “Qovğalı kəndinin gecələri”) kino həvəskarlarının ixtiyarına verilir. Bəstəkarın bu filmlərə yazdığı musiqi öz səmimiliyi, emosionallığı, simfonik inkişafı və obrazların dolğun təcəssümü ilə fərqlənir.

Faiq Sücəddinov bu gün də çox məhsuldar işləyir. O, 2017-ci ildən bərpərdəli “Cumhuriyyət” mono-operası üzərində çalışır,

artıq onu tamamlamaq üzrədir. Operanın libretto müəllifi filologiya üzrə elmlər doktoru, millət vəkili, professor Rafael Hüseyinovdur. Əsas rolda məşhur vokal ifaçısı Ramil Qasımovun iştirakı nəzərdə tutulub. Məlumdur ki, mono-opera quruluşu və traktovkası ilə seçilir. Operada bir insan müxtəlif obrazları M.Rəsulzadəni, F.Xoyskini, C.Hacıbəylini, Ə.Topçubasovu və s. təqdim edir. Operanın uvertürası xor və solistin birgə “Əl-ələ üç rəngli istiqlal yolumuz!” sözləri ilə başlayan musiqisi təmtəraqlı səciyyəsi ilə səslənir. Uvertüradan sonra bir sıra musiqi nömrələri əsas qəhrəmanların obrazını açır. Operada Məmmədəmin Rəsulzadənin oxuduğu “Yaşa cumhuriyyət”, “Ən müqəddəs sevgisən – ürəyində millətin”, eləcə də Əlimərdan bəy Topçubaçovun “Bayrağımla gələcəyə qoşaram” sözləri ilə başlayan ariyaları öz əsrarəngizliyi və parlaq təcəssümü ilə diqqəti cəlb edən nömrələrdəndir.

Bəstəkarın son dövrə aid əsərlərindən biri də 2018-ci ildə Cəlil Məmmədquluzadənin 150 illik yubileyi ərəfəsində hazırladığı tamaşalar əsasında musiqidir. Həmin əsərdə bəstəkar bir sıra məşhur əsərlərin sözlərinə müraciət etmişdir. Musiqidə “Danabaş kəndinin əhvalatları” povesti, “Ölülər” dramı, “Poçt qutusu”, “Usta Zeynal” hekayələrindən və başqa əsərlərdən istifadə olunmuşdur.

F.Sücəddinovun bəstəkarlıq yaradıcılığı ilə yanaşı elmi fəaliyyəti də öz maraqlı cəhətlərilə diqqəti cəlb edir. O, “Kino və teatr sahəsində bəstəkar və rejissorun yaradıcılıq işi” adlı dərslərsəitin müəllifidir. Dərslərsəiti ADMİU-da tədris olunan “Rejissorun bəstəkarla işi, musiqi və səs tərtibatı” fənnindən dərslə alan tələbələr üçün nəzərdə tutulmuşdur. İş 2017-ci ildə ADMİU-nun mətbəəsində çap olunmuşdur. Sözü gedən dərslərsəiti bir neçə bölmədən ibarətdir. Burada ilk öncə Azərbaycanda mürəkkəb və sinkretik sənət növü olan teatr və kino musiqisinin yaranması, inkişafı izlənilmiş, eyni zamanda bəstəkar və rejissorun əlaqəli şəkildə iş münasibətləri araşdırılmışdır.

Daha sonra müəllif müxtəlif dövr bəstəkarlarının yaradıcılığında inkişaf istiqamətlərini tədqiq etməyə çalışmışdır. İlk öncə bəstəkarlıq sənətinin banisi Ü. Hacıbəylinin yaradıcılığında səh-

nə və ekran səciyyəli əsərlərə nəzər yetirmiş, bəstəkar və rejissor əlaqələrinin ilk rüşeymlərini izləmişdir. Üzeyir Hacıbəylidən sonra bir neçə bəstəkarların yaradıcılığında musiqili səhnə əsərləri müxtəlif xüsusiyyətləri ilə zənginləşmişdir. Bu səbəbdən müəllif də bu istiqaməti bir neçə bəstəkar yaradıcılığında da göstərməyə çalışmışdır. Burada Qara Qarayevin, Tofiq Quliyevin, Fikrət Əmirovun teatr və kino üçün yazdığı əsərləri bəstəkar və rejissor əlaqəsi kontekstində tədqiq olunmuşdur.

Faiq Sücəddinov yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində ictimai işlərlə də fəal məşğul olmuşdur. Əvvəlki illərdə onun mütəmadi olaraq tutduğu vəzifələri barəsində məlumat verilmişdir. Faiq Sücəddinov bu gün də fəal çalışır. O, hər il keçirilən “Eurovision” mahnı müsabiqəsinin milli seçim turlarında jüri qismində fəaliyyət göstərir.

Bəstəkar 1980-ci ildən Bəstəkarlar İttifaqının, 1995-ci ildən bu günə kimi isə Kinematografiya İttifaqının üzvüdür. 2003-cü ildən Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində müəllim, daha sonra baş müəllim, 2017-ci ildən professor vəzifəsində çalışır. 2007-ci ildən isə bu günə kimi Yaşıl Teatrın baş rejissorudur.

Faiq Sücəddinov musiqi sənətində fəaliyyətinə görə müxtəlif fəxri adlar, diplom və medallara layiq görülüb. O, 2000-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, 2006-cı ildə Azərbaycan Respublikasının “Xalq artisti” adlarına layiq görülmüş, 2007-ci ildə isə “Şöhrət” ordeni ilə təltif olunmuşdur. 2015-ci ildən prezident təqaüdçüsüdür.

Faiq Sücəddinov əvvəlki kimi, bu gün də gümrah, nikbin, həyat eşqi ilə alışıb-yanan, böyük yaradıcılıq potensialına malik sənətkardır.

XV fəsil

Fərhəng Hüseynov

(1949-2010)



Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndələrindən biri, Respublikanın Əməkdar artisti, professor, “Böyük ipək yolu”, “Sülh naminə”, ”Xose Asunsyon Flores” Beynəlxalq müsabiqələri laureatı, adı İngiltərənin “Qrave”, Hollandiyanın “Avropa musiqisinin 400 illiyi” ensiklopediyalarına daxil olmuş bəstəkar, violin ifaçısı, pedaqoq Fərhəng Hüseynov milli mədəniyyətimizin inkişafında danılmaz xidmətləri olmuş sənətkarlardandır.

Bəstəkarın janr rəngarəngliyi ilə seçilən parlaq əsərləri çoxdan bəri Azərbaycanın hüdudlarını aşmış və dünyanın bir çox ölkələrində dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır. Onun musiqisi Rusiya, Yaponiya, İsveçrə, Türkiyə, Almaniya, Latın Amerikas, İsrail və başqa ölkələrdə müvəffəqiyyətlə ifa edilmiş, nüfuzlu müsabiqələrin qalibi olmuşdur.

Zamanın və məkanın hüdudlarını aşmağa qadir olan Fərhəng Hüseynov yaradıcılığının mahiyyətini təşkil edən humanizm, dünyada sülh problemi, xalqların azadlıq uğrunda mübarizəsi, vətənpərvərlik və müharibə əleyhinə mövzular, xəyallar, ümidlər, məhəbbət duyğuları, qədim əfsanələr, yunan və Roma dünyası onun orijinal fərdi üslubunda təcəssümünü tapmışdır.

Fərhəng Hüseynovu bir bəstəkar kimi səciyyələndirərkən, ilk növbədə, onun yüksək professionallığını, yaradıcılığının çoxşaxəliliyini, gözəl forma və janr duyumunu qeyd etmək lazımdır. O, yaradıcılığında bir çox janrlara müraciət etmiş, opera, balet, kantata, oratoriya, teatr və kino musiqisi, simfonik, kamera-instrumental əsərlər yaratmışdır. Bəstəkar xeyli sayda kiçik formalı əsərlər yazsa da, irihəcmli əsərlər onu daha çox cəlb edirdi.

Müasir bəstəkarlıq texnikası ilə silahlanmış, mükəmməl tembr duyumuna malik F.Hüseynov, eyni zamanda, klassik ənənələrə bağlı sənətkardı. Onun musiqisi melodizmi, intonasiya məzmunu, rəngarəng üslub palitrası, harmoniya zənginliyi, forma bitkinliyi, arxitektonika hissiyyatı, məzmunun relyefliyi, emosional cəhətdən üstünlüyü, səmimiliyi, musiqi təfəkkürünün orijinallığı ilə seçilir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Fərhəng Hüseynovun əsərlərinin böyük bir qismi Azərbaycandan kənar yaranmışdır. On ildən artıq Türkiyədə yazıb-yaradan, ifaçılıq, dirijorluq və pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan həmyerlimizin əsərləri Vətəninə dərin məhəbbətlə sevən Azərbaycan bəstəkarına məxsusluğunu aydın surətdə sübuta yetirir. O, bir musiqiçi, vətəndaş kimi milli mənsubiyyətini, doğma Vətəninə sədaqətini öz fəaliyyəti, yaradıcılığı ilə təsdiqləmişdir. Fitri musiqi istedadına malik novator-bəstəkar ölkəsindən uzaqlarda milli musiqimizin ölməz ənənələrini beynəlxalq miqyasda ləyaqətlə təmsil etmişdir.

Ayrı-ayrı ölkələrin mədəniyyəti ilə yaxınlıq, bu ölkələrin milli musiqi mövzuları əsasında yazılmış əsərləri, təbii ki, bəstəkarın üslubuna öz təsirini göstərmiş, bununla da onun musiqisinin özünəməxsusluğunu və tembr rəngarəngliyini müəyyənləşdirmişdir.

Bakı və Moskva konservatoriyalarında mükəmməl təhsil almış, dünya və rus musiqisi klassiklərinin, habelə milli musiqimizin təsiri altında formalaşmış və inkişaf etmiş F.Hüseynovun yaradıcılığına mütərəqqi musiqi ənənələrinin də təsiri böyük olmuşdur. Bununla bərabər, qeyd etdiyimiz kimi, hər hansı bir ənənə və təsir onu soykökündən, xalqının tarixi ənənələrindən, fəlsəfi təxəyyül dünyasından ayırmamış, zəngin koloritli və rəngarəng fərdi dəst-xətinə, üslubuna yeni keyfiyyət kəsb etmişdir.

Fərhəng Hüseynovun yaradıcılığının nəzərə çarpan xüsusiyyətlərindən biri də impressionizm üslubunun təzahürü və orkestr rəngarəngliyidir. O, musiqisində impressionizmin xüsusiyyətlərini geniş və böyük ustalıqla təcəssüm etdirən milli bəstəkarlardan biridir desək, yanılmazıq.

Fərhəng Rəhim oğlu Hüseynov 1949-cu il iyulun 19-da Bakıda, tanınmış alim, astrofizika üzrə Azərbaycanda ilk fizika-rizasiyyat elmləri doktoru Rəhim Əyyub oğlu Hüseynovun ailəsində dünyaya göz açmışdır. Artıq 5 yaşında ikən onun musiqi istedadı və marağı özünü büruzə vermişdir. İbtidai təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdindəki orta ixtisas musiqi məktəbində alan Fərhəng, violin alətini seçir və E.S.Barştakın sinfinə daxil olur. Musiqi bəstələmək həvəsi onu O.Nikolskayanın sinfində kompozisiya dərsləri almağa sövq edir. Məktəbin yuxarı sinflərində onun istedadı Qara Qarayevin diqqətindən yayınmamışdır. Fərhəngin yazdığı sonatasını dahi sənətkar müsbət qiymətləndirmişdir.

1968-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına violin ifaçısı kimi Karp Dombayevin sinfinə daxil olan Fərhəng Hüseynov, fortepiano üçün Sonatanı da qəbul komissiyasına təqdim edir və Qara Qarayevin sinfində bəstəkarlıq dərslərini (fakültativ) keçmək şərəfinə nail olur.

Konservatoriyanın ikinci kursunda oxuyarkən F.Hüseynov Qara Qarayevin məsləhəti ilə təhsilini davam etdirmək üçün P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının ifaçılıq fakültəsinə, məşhur violin ifaçısı, professor Leonid Koqanın sinfinə daxil

olur. Burada o, eyni zamanda bəstəkarlıq dərsləri də alır. Moskva-dakı təhsil illərində, müxtəlif ansamblların, eləcə də Moskva Konservatoriyasının orkestri tərkibində çıxış edir və 1972-ci ildə Qərbi Berlində keçirilən Herbert fon Karayan adına müsabiqədə bu orkestrin heyəti ilə ən yaxşı ifaya görə qızıl medala layiq görülür.

1976-1978-ci illərdə F.Hüseynov yenə də Q.Qarayevin təki-dilə Moskva konservatoriyasının aspiranturasına daxil olur. İki ildən sonra aspiranturamı bitirdikdən sonra, artıq yetkin bir musiqiçi kimi püxtələşən F.Hüseynov, Bakıya qayıdır və konservatoriyada violın fənnindən dərs deyir.

Bu dövrdə Fərhəng Hüseynov çox aktiv ifaçılıq fəaliyyəti ilə məşğul olur. O, tez-tez solo və ansambllarda çıxış edir, duet, kvartetlərin tərkibində dünya və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini yüksək peşəkarlıq səviyyəsində təbliğ edir. İ.S.Bax, V.A.Motsart, F.Kreysler, F.Mendelson, K.Sen-Sans, P.Hindemit, P.İ.Çaykovski, D.Şostakoviç, S.Prokofyev, Q.Qarayev, F.Əmirov və başqa bəstəkarların əsərlərini ifa edərək violın ifaçısı kimi nüfuz qazanır.

Müəllim, ifaçı, bəstəkar F.Hüseynovu violinsiz təsəvvür etmək mümkünsüzdü. Təsadüfi deyil ki, onun ilk əsərlərindən çoxu bu ecazkar alət üçün yazılmışdır: violın və simfonik orkestr üçün Konsert, simli alətlər üçün Serenada, violın və fortepiano üçün 5 pyes və s.

70-80-ci illərdə F.Hüseynov çox sayda instrumental və vokal-instrumental əsərlər bəstələyir. O, bu janr növlərindən, demək olar ki, heç birini diqqətindən kənar qoymur. Forte-piano üçün Sonata, Prelüd və tokkata, fortepiano üçün fuqa (1979), violın üçün sonata (1980-ci ildə Moskvada nəşr olunmuşdur), uşaqlar üçün fortepiano silsiləsi (Praqada “Suprafon” nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunmuşdur), violonçel üçün sonata (Moskva “Melodiya” firması), qoboy və simli alətlər üçün “Aşiq Alının xatirəsinə” əsəri, 10 alət və kamera orkestri üçün Konsert, simli kvartet, S.Vurğun, R.Rza və F.Qocanın sözlərinə soprano, bas, xor və orkestr üçün Kantata, soprano, xor və orkestr üçün müharibə əleyhinə Kantata, soprano və simli kvartet üçün “Günəş himni” həmin illərin bəhrəsidir.

Fərhəng Hüseynovun diqqətəlayiq əsərlərindən biri violonçel üçün solo Sonatasıdır. Milli violonçel musiqisi tarixində ilk solo əsər olan bu sonatanı F.Hüseynov 1976-cı ildə istedadlı violonçel ifaçısı Eldar İsgəndərovun təklifi ilə bəstələmişdir. Əsər ilk dəfə 1979-cu ilin noyabrın 23-də Moskvada, keçmiş SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının salonunda səslənmişdir.

Dördhissəli silsilə formasında yazılmış sonatada dramaturji məntiq, dinamik inkişaf, intonasiya rəngarəngliyi, muğam, aşiq musiqisinə müraciət və bundan irəli gələn improvizasiyalılıq özünü aydın büruzə verir. Əsərdə bəstəkarın üslubuna xas klassik musiqi ilə xalq musiqisi cizgilərinin vəhdəti orijinal şəkildə təqdim olunmuşdur. Sonatada violonçel partiyasının son dərəcə ahəngdar melodik xəttə malik mövzular ilə yanaşı, alətin virtuoz imkanlarını nümayiş etdirən musiqi parçaları da diqqəti çəkir.

Musiqi bəstələməklə yanaşı, F.Hüseynov ifaçılıq fəaliyyətini də davam etdirir. Avropada tanınmış pianoçu Lesko Toradze ilə P.Hindemitin sonatasının ifası Fərhəng Hüseynovun uğurlarındandır.

90-cı illərin əvvəllərində F.Hüseynovun Bakı Filarmoniyasında Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının qurultayında səslənən 3 hissəli simfoniyası musiqi ictimaiyyəti tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Melodik və harmonik dilin tərəvəti, intonasiya bitkinliyi, orkestr rəngarəngliyi, impressionizm səslənməsinin yeniliyi ilə seçilən bu əsər dinləyicilərin diqqətini cəlb edir.

Antuan de Sent-Ekzüperinin eyniadlı əsəri əsasında bəstəkar 1990-cı ildə “Balaca şahzadə” operasını yazmışdır.

1991-ci ildə YUNESKO-nun təşəbbüsü ilə Yaponiyada Asaki teleşirkətinin sponsorluğu ilə “İpək yolu” – simfonik əsərlərin Beynəlxalq musiqi müsabiqəsi keçirilirdi. Tədbir bir çox ölkələrin musiqiçiləri tərəfindən maraqla qarşılanmış və müsabiqəyə dünyanın onlarca ölkəsindən 278 simfonik əsər təqdim olunmuşdu. Seçim turundan sonra müsabiqəyə buraxılmış 10 əsər arasında Fərhəng Hüseynovun təqdim etdiyi “Zaman üzrə səyahət” simfonik konserti də yer almışdır. İkinci seçim turundan sonra nəzərdə tutulmuş “beşliyə” həmyerlimizin də əsəri düşmüş və F.Hüseynov II mükafata layiq görülmüşdür.

Müsabiqənin mövzusu “Böyük ipək yolu” və onun tarixi ilə bağlı idi. Məlumdur ki, “Böyük ipək yolu” Adriatika sahillərində Yaponiyanın Naqasaki limanına qədər uzanırdı. Bütün dünyaya xalqlarını sülhə, əminamanlığa səsləyən bu 5 hissəli orkestr kompozisiyasında (“Böyük səhra”, “Hərb və sülh”, “Böyük elçilik”, “Oyunlar”, “Ay yolu”) Avropa, Azərbaycan, çin, yapon musiqisinin intonasiyalarından istifadə edən bəstəkar əsərin əsas qayəsinin təcəssümünə nail olmuşdur. Əsərin musiqi dilinə gəlincə, impressionizm üslubunun təzahürləri burada aydın şəkildə özünü büruzə verir. Bəstəkarın özünün söylədiyi kimi, simfonk konserti süita kimi də səciyyələndirmək olar, yəni, hər bölüm ayrı-ayrılıqda ifa oluna bilər.

Mükafatlandırma mərasimində çıxış edən Yapon şahzadəsi ona müraciət edərək demişdir: “Cavan oğlan, Sizin şəxsinizdə “Azərbaycan” sözü ilk dəfədir ki, ölkəmizdə dildən-dilə düşür. Vətəniniz Sizinlə fəxr etməlidir, çünki istedadınız, yaratdığınız əsər yaponların, o cümlədən mənim qəlbimi rıqqətə gətirib. Sizi doğmamız hesab edirik”.

“Zaman üzrə səyahət” əsəri ilə təməli qoyulmuş Yaponiya-Azərbaycan musiqi əlaqələrinin davamı “Kodayu” operası oldu. Müsabiqənin münisflər heyətinin üzvü Yaponiyanın tanınmış opera müğənnisi və iş adamı xanım Eyko Aoki Fərhəng Hüseynova yapon mövzusunda opera yazmağı təklif edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, o illərə kimi Yaponiyada heç bir opera yazılmamışdı. 1991-ci ildə F.Hüseynov opera üzərində işə başlayır və iki il sonra “Kodayu” operası xanım Aokiya təhvil verilir. “Kodayu” ilk yapon operası olmaqla, klassik yapon musiqisi ilə rus opera üslubunun, xüsusilə Çaykovski, Raxmaninov, qismən də Borodinin ənənələrinin ustalıqla uzlaşmasından yaranmış milli incəsənətdə yeni janr çərçivəsində ilk sınaq olmuşdur.

“Kodayu” operasının konsert premyerası 1993-cü il sentyabrın 7-də Tokionun “Bunkamera Orçard” salonunda keçirilmişdir.

1992-ci ildən F.Hüseynov Türkiyənin Adana şəhərində Çukurova Universiteti Konservatoriyasının Simli alətlər kafedrası müdiri vəzifəsində çalışır. Məşhur Leonid Koqanın tələbəsi və assistenti olmuş, parlaq violon ifaçısı F.Hüseynovun pedaqoji

fəaliyyətilə bu ölkənin musiqi təhsili sahəsində də böyük xidmətləri olmuşdur. F.Hüseynov Adana şəhərində violin alətinin tədrisinin uşaq musiqi məktəbindən başlayaraq ali musiqi ocaqlarınadək davamlı təhsil sisteminin əsasını qoymuş və bu ənənələri təmsil edən mütəxəssislərin hazırlanmasına zəmin yaratmışdır. O, Türkiyədə çalışdığı dövrdə bir çox Beynəlxalq müsabiqələr laureatı yetişdirmişdir. Onun tələbələri bu gün dünyanın aparıcı musiqi akademiyaları və kolleclərində dərs deyirlər.

Bu təhsil ocağında gənclərə violin alətinin incəliklərini öyrətməklə yanaşı, tələbələrilə dəfələrlə Ankara, İzmir, Mersin, Bursa və başqa şəhərlərdə müvəffəqiyyətlə çıxış edən F.Hüseynov təkcə Universitetin deyil, eləcə də bütünlükdə türk ictimaiyyətinin dərin məhəbbətini qazanmışdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, uzun illər F.Hüseynovun və onun tələbələrinin konsert səhnələrində çıxışlarını bəstəkarın həyat yoldaşı, istedadlı pianoçu Leyla Hüseynova müşayiət edirdi. Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” və “İki qəlbin dastanı” baletlərindən Fərhəng Hüseynovun violin ilə fortepiano üçün aranjimanları bu duetin ifasında Türkiyə və Amerikada müvəffəqiyyətlə səslənmişdir.

Fərhəng Hüseynov müsahibələrin birində onu daim narahat edən musiqi təhsili ilə bağlı fikirlərini belə bölüşmüşdür: “Instrumental ifaçıları yetişdirmək mühüm məna kəsb edir. Vaxtı ilə respublikamızın dəyərli mütəxəssisləri məmləkəti qarış-qarış gəzərək istedadlı uşaqları tapır və müvafiq sahə üzrə musiqi təhsilinə cəlb edirdilər.

Hazırda Türkiyədə fəaliyyət göstərməkdə olan soydaşlarımız məhz belə bir yol seçiblər. Bu da qardaş ölkədə öz dolğun bəhrəsini verir. Türkiyə bu baxımdan sanki yeni bir inkişaf yoluna qədəm qoymuşdur. Konservatoriyalar, xüsusi musiqi məktəbləri açılır. Onu da deyim ki, məhz Azərbaycandan gələn musiqi mütəxəssislərinin təklifi ilə Adanada Bakıdakı Bülbül adına musiqi məktəbi səviyyəsində olan təhsil ocağının açılması burada mühüm hadisə kimi dəyərləndirilmişdir. Ümumiyyətlə, mövcud progressiv təhsil sistemindən imtina etmək olmaz. Həyat bunu tələb edir. Şəxsən mən Azərbaycanda belə bir təhsil sisteminin yetirməsi olduğum üçün həmişə qürur hissi keçirirəm.”

Fərhəng Hüseynovun 1995-ci ildə yazdığı 9 hissəli “Yer üzündə sülh olsun” oratoriyası Nyu-Yorkda Birləşmiş Millətlər Təşkilatının xüsusi mükafatına – “Sülh zirvəsi” tituluna layiq görülmüşdür. Əsərdə ingilis şairlərinin şeirləri ilə yanaşı, müxtəlif dillərdə sülh duası oxunur. “Yer üzündə sülh olsun” oratoriyası 2005-ci ilin mart ayında Bakı Filarmoniyasının salonunda ifa olunmuşdur. Həmin ilin 29 oktyabrında əsər Türkiyənin milli bayramı – Cümhuriyyət günü münasibəti ilə Mersin Dövlət Opera və Balet Teatrının solistləri, xoru, orkestri və uşaq xorunun ifasında ilk dəfə səsləndirilərək dinləyicilər tərəfindən sürəkli alqışlarla qarşılanmışdır.

Ümumiyyətlə, 90-cı illəri F.Hüseynov yaradıcılığının çiçəklənmə dövrü kimi səciyyələndirmək olar. Bu illərdə bəstəkarın “Orqan üçün mərasimlər” (1991), “Kiçik kantata” (1996), “Violin və fortepiano üçün sonata” (1997), soprano və simli kvartet üçün “Stabat Mater” (1998-ci ildə “Ümumdünya insan hüquqları Deklarasiyası”nın 50 illiyinə həsr olunmuş Respublika müsabiqəsinin mükafatına layiq görülüb), 2 sayılı simli kvartet (2000), Yaponiyada olarkən yapon müğənnisinin sifarişli ilə A.S.Puşkinin sözlərinə, yaponca tərcümədə 4 romans (1997) və s. əsərləri ərsəyə gəlmişdir.

2000-ci ildə F.Hüseynov Paraqvayda keçirilən Xose Asunson Floresə həsr olunmuş müsabiqə üçün bəstələdiyi “Kapriçcio Quarani” əsərini münəfiqlər heyətinə təqdim edir. Müsabiqə YUNESKO, Paraqvay və Argentina Mədəniyyət Nazirlikləri, ispan dilli Latin Amerikasının radiosu, “Amerika Airlaynes” təyyarə şirkəti və başqaları tərəfindən təşkil olunmuşdu.

Məlumdur ki, bəstəkar, dirijor Xose Asunson Flores Paraqvay professional musiqisinin banisidir. 1904-cü ildə Asunsonda doğulmuş və 1972-ci ildə Buenos-Ayresdə vəfat etmişdir. O, 1928-ci ildə quarani lirik mahnı janrını yaratmışdır. Müşayiətdə xarakterik ritmik fiqurasıyaya malik bu yeni janrın yaranmasında bəstəkarın məqsədi Paraqvay xalqının hissələrini xalq musiqisində təcəssüm etdirmək idi. Quaranilər əsasən Paraqvayda, qismən də Braziliya və Boliviya yaşayan hindu xalqlarındandır.

Kapriçionu yazmazdan öncə sifarişçilər bəstəkara (3\4, 6\8) quarani ritmlərini diskdə göndərmişdilər. Bəstəkar quarani mahnılarının lad-harmonik quruluşu, qədim mahnı və rəqslərinin ritm xüsusiyyətləri, musiqi alətləri ilə yaxından tanış olur. O, Cənubi Amerika folkloruna xas olan xarakterik intonasiya və “Quarani” üslubunun metroritmik rəngarəngliyindən, harmoniya, faktura, lad boyaları, orkestrləşdirmə imkanlarından böyük ustalılıqla istifadə edərək, əsərdə vahid tematik bağlılığa nail ola bilmişdir. Sinkopalı melodiyalar və müşayiətdəki poliritmika, təzadlı epizodların dəyişkənliyi əsərə xüsusi çalarlar verir. Kapriçionun musiqisi üslubca Vila-Lobosu xatırladır, eyni zamanda, milli özünəməxsusluğu ilə də seçilir.

Azərbaycan bəstəkarının əsəri müsabiqəyə təqdim edilmiş 100 əsəri üstələyərək YUNESKO-nun I mükafatına layiq görülmüşdür. İtaliya, İspaniya, Argentina və digər Latın Amerikası ölkələrindən gəlmiş bəstəkar və dirijorlardan ibarət münisflər heyəti F.Hüseynovun əsərini yüksək qiymətləndirərək deyirdilər: “Sən Azərbaycanlı olsan da Paraqvayın milli bəstəkarısan”. Müəllifə bildirmişlər ki, onun “Quarani kapriçio”su Buenos-Ayres, Asunsyon və Madrid simfonik orkestrləri tərəfindən ifa olunacaq. Fərhəng Hüseynov əsərin məşqlərində iştirak etmək, həm də mükafat almaq üçün Paraqvaya dəvət olunmuşdur.

F.Hüseynovun sonuncu irihəcmli əsərlərindən biri Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişi ilə yazdığı “Kraliça Aba” baletidir.

“Kraliça Aba” baleti Türkiyədə antik mövzuda ilk balet olaraq, iyunun 23-də Mersin Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. 2005-2006-cı illər teatr mövsümündə baletin 10 tamaşası həyata keçirilmiş və ən yaxşı səhnə əsəri kimi böyük uğur qazanmışdır. “Mərmərə balet yarışması” müsabiqəsində əsərin müəllifi, Azərbaycan bəstəkarı Fərhəng Hüseynov birinci mükafata layiq görülmüşdür.

Fərhəng Hüseynov yaradıcılığında dram tamaşalarına və kino musiqisinə də diqqət yetirmişdir. O, “Mənim arzularım haradadır?” (1983), “Polad adalar” (1985) və “Abşeron qalaları” sənədli filmlərinə musiqi bəstələmişdir.

F.Hüseynovun İsrail dövlətinin dövəti ilə Hayfa şəhərində dünyanın bir çox ölkələrindən buraya toplaşan tələbələrə ilə birlikdə uğurlu konsert çıxışları musiqisevərlər tərəfindən rəğbətə qarşılanmış və həm ifaçı, həm də müəllim kimi yüksək professionallığını nümayiş etdirmişdir.

F.Hüseynov mütəmadi olaraq ayrı-ayrı ölkələrin tanınmış musiqiçilərindən müxtəlif tədbirlərdə iştirak etmək təklifləri almışdır. Belə ki, o, 2003-cü ildə Lissabonda (Portuqaliya), 2004-cü ildə Kremonada (İtaliya) keçirilən violin müsabiqələrində münəsfilər heyətinin üzvü olmuş, eyni zamanda ABŞ, Argentina, Yaponiyada gənc musiqiçilərlə ustad dərsləri keçirmişdir.

Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin istedadlı nümayəndəsi, bəstəkar Fərhəng Hüseynovun adı səkkiz görkəmli Azərbaycan bəstəkarı ilə yanaşı Böyük Britaniyada nəşr edilmiş “Qrove”, Hollandiyanın “Avropa musiqisinin 400 illiyi”, Yaponiyanın opera bəstəkarları ensiklopediyalarına daxil edilmişdir.

Fərhəng Hüseynov 2010-cü ildə Bakıda fevralın 2-də dünyasını dəyişmişdir.

Kodayu operası

Qeyd etdiyimiz kimi, 1993-cü ildə Yaponiyada “Zaman üzrə səyahət” əsəri ilə müvəffəqiyyət qazanmış, Yaponiya – Azərbaycan musiqi əlaqələrinin təməl daşını qoyan Fərhəng Hüseynova, qəhrəman yapon dənizçisi Kodayunun rus qızı Sofiya ilə məhəbbət macərası haqqında opera yazmaq təklif edilmişdir. Bu təklifi müsabiqə günlərində bəstəkarın tanış olduğu musiqiçi və iş adamı, sonradan operanın ideya və ssenari müəllifi Eyko Aoki vermişdir. Özü opera müğənnisi olan xanım Aoki uzun illərdə ki, baş qəhrəmanı yapon olan və süjeti Yaponiyanın başqa bir dövlətlə dostluq əlaqələrinə həsr olunmuş opera arzusunda idi. Onun məqsədi bu opera vasitəsilə dünyanı Yaponiya ilə, ölkənin mədəniyyəti ilə tanış etmək idi. Məhz xanım Eyko Aokinin təşəbbüsü ilə musiqi sifarişi Azərbaycan bəstəkarı F.Hüseynova verildi. Fərhəng Hüseynov bu təklifi böyük məmnuniyyətlə qəbul etdi. Üçillik gərgin yaradıcılıq işi öz bəhrəsini verdi. E.Aoki yanıl-

mamışdı. Fərhəng onun idealı olan Kodayunu musiqisinin ecazkar imkanları ilə əbədləşdirə bilmişdi. Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarı ilk yapon operasının müəllifi oldu.

Opera, ümumi qəbul olunmuş formadan fərqli, bir qədər qeyri-adi şəraitdə yaranırdı. Öncədən bəstəkara verilmiş süjetə əsasən musiqi bəstələmək təklif olunmuş, sonra isə yapon və rus dillərində libretto hazırlanmışdı. Opera Kansuraqana Xosünün “Xokusa Bunryaki” romanı əsasında yazılmışdır. Librettonun rus mətni Yaponiyada tanınmış musiqiçi və müğənni Nikita Yamasito tərəfindən tərcümə olunmuşdur.

Dörd pərdədən ibarət “Kodayu” operası XVIII əsrin sonunda baş vermiş real tarixi hadisələr əsasında yazılmış və Yapon dənizçisi, tacir Daykokuya Kodayunun sərgüzəştlərindən bəhs edir.

Operanın qısa məzmunu

1782-ci ildə Kodayunun gəmisi dənizdə fırtına nəticəsində qəzaya uğrayır və o, dostları ilə birlikdə Rusiya adalarının birində sığınacaq tapır. Dörd il ərzində gəmi düzəldib yoldaşları və rus tacirləri ilə birgə Amçiko adasından (bu gün ABŞ-ın ərazisidir) İrkutsk şəhərinə gəlib çıxmağa bilirlər. Burada Kodayu professor Lanksman və qızı Sofi ilə tanış olur. İki gəncin dostluğu bir müddət sonra məhəbbətə çevrilir. On il Rusiyada yaşayan Kodayu vətəninə qayıtmaq üçün dəfələrlə Rusiya kraliçası II Yekaterinaya müraciət edir və nəhayət, bir çox çətinliklərdən sonra Peterburqda kraliçanın qəbuluna düşür. Yekaterina onun vətəninə dönməsinə izin verir. Lakin Yaponiyada Kodayunu Vətən xaini, cəsus damğası ilə günahlandırır, paytaxt Edo şəhərini tərk etməyi və Rusiya haqqında danışmağı qadağan edirlər. Yalnız 19 ildən sonra Kodayuya doğma yurdu, İseyaya getməyə icazə verilir ...

“Kodayu” operasının ilk tamaşası 1993-cü il iyul ayının 7-də Tokionun “Bunkamura Orchard Salonu”nda konsert ifası şəklində baş tutmuşdur. Daha sonra opera Osaka və Sudzuka şəhərlərində Asaxi televiziya şirkətinin 35 illiyinə həsr olunmuş tədbirdə böyük müvəffəqiyyətlə ifa olunmuşdur. Əsər həm televiziya ilə yayınlanıb, həm də kompakt disklərə yazılmışdır. Əsas rolları Futuru Kat-

sube (Kodayu) və Rusiyanın Mariinski Teatrından dəvət olunmuş Valentina Sidipova (Sofiya) ifa edirdilər. Orkestrin rəhbəri Titaru Asaxin olmuşdur. Çoxsaylı müsahibə və resenziyalarda xüsusi qeyd olunurdu ki, F.Hüseynov yapon klassik musiqisi ilə rus klassik opera üslubunu, xüsusilə də P.Çaykovski, M.Borodin ənənələrini uzlaşdıraraq məlahətli melodiyları ilə yaddaqalan musiqi obrazları yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, operanın premyerası keçirilən salonun foyesində P.Çaykovski, M.Borodinlə yanaşı, F.Hüseynovun da portretləri sərgilənirdi.

1998-ci ildə çapdan çıxmış operanın klavirinə ön söz yazan E.Aoki “Kodayu”nun Puççininin “Madam Batterfly” operası kimi dünyanın bütün səhnələrində ifa olunmasının arzusunda olduğunu qeyd edirdi.

Əsər üzərində çalışarkən bəstəkar, Yapon incəsənətinin bütün kəsimləri – “qaqaki”, No teatra, milli musiqi alətləri ilə tanış olur. “Kodayu” dünya opera janrı məcrasında ilk yapon operası olmaqla, eyni zamanda klassik opera janrına məxsus bir sıra ənənəvi xüsusiyyətlərdən fərqli cəhətlərə malikdir. Burada demək olar ki, bütün ənənəvi opera formaları öz əksini tapmışdır – ariya, monoloq-ariya, ariozo, ansambllar, xorlar, geniş orkestr müşayiəti, reçitativlər. Lakin səhnə hərəkətləri və dekorasiyalar olmadığından opera konsert ifası şəklində nümayiş etdirilirdi.

Bəstəkarın qarşısına qoyduğu məqsəd heç də asan olmamışdı. Bizim təsəvvür etdiyimiz klassik anlamda opera ənənəsi olmayan bir ölkədə opera yaratmaq lazım idi. Eyni zamanda, yapon mədəniyyətindən irəli gələn özəllikləri, opera janrının ilk nümunəsində yapon mədəniyyətinin ənənəvi xüsusiyyətlərini nəzərə almaq, yapon musiqi dinləyicisinin anlama, qavraya biləcəyi əsər ərsəyə gətirilməliydi. Fərhəng Hüseynov bu çətin işin öhdəsindən layiqincə gələ bildi. O, dinləyicinin diqqətini süjetlə bağlı hadisələrə, XVIII əsrin qəhrəmanı, əfsanəyə dönmüş samuraya, şyamisen ustasının çətin taleyindən bəhs edən operanın mətninə (librettosuna) maksimum dərəcədə cəlb etməyə çalışırdı. Bəstəkar öz nöqtəyi-nəzərindən ən effektiv yolu seçmişdir – o, konsert ifasında təqdim olunan oratoriya elementləri ilə səciyyəvi opera ərsəyə gətirmişdir.

Nəzərə alsaq ki, “Kodayu” – ilk yapon operasıdır, təbii ki, müəlif milli opera üslubuna əsaslanıb bilməzdi. Rus klassiklərindən bəhrələnən bəstəkar rus klassik musiqisinin yapon musiqisinin ayrı-ayrı xüsusiyyətləri ilə, yapon musiqi intonasiyalarının rus opera üslubu ənənələri ilə üzvi sintezindən ustalıqla istifadə edərək, milli incəsənət üçün yeni janrın ilk təcrübəsində ən doğru addım atmışdır.

Son dərəcə baxımlı, ürəyəyatan operanın musiqi dili rus, yapon musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə aşılınmışdır.

Opera geniş planlı Uvertürə ilə başlanır.

Agitato $\text{♩} = 88$

Piano

pp *simile*

m. f.

m. f. *a. g.* *m. f.*

p *m. f.* *m. f.*

Səhnədə Siroko çayının sahilində fikrə dalmış Kodayu başına gələn hadisələri xatırlayır. Bəstəkarın Yapon milli musiqisi üçün səciyyəvi olan tipik pentatonika dönmələrinin bəzi üslub özəllikləri ilə Azərbaycan musiqisinin kadensiya gəzişmələrinin üzvi vəhdəti bu musiqi nömrəsində böyük ustalıqla təqdim olunmuşdur. Simli və ağac nəfəs alətlərinin səslənməsində “Dəniz” mövzusu təsvir olunur. Təmiz tembrlər, şəffaflyq, partituranın yüngüllüyü ilə seçilən Uvertüra bəstəkarın təsviri obrazlar yaratmaq bacarığını nümayiş etdirir.

Хор моряков

Мы спа-се-ны! Мы спл-се-ны! У-да-чи луч блес-нул из жу-той тьмы.

Ус-лы-шал нас, ус-лы-шал Бог! Спас-те-ся от ги-бе-ли он нам по-мо-жет!

21 **Хор моряков**

Мы спа-се-ны! Мы спа-се-ны! У-да-чи луч блес-нул из жу-той тьмы.

Мы спа-се-ны! Мы спа-се-ны! У-да-чи луч блес-нул из жу-той тьмы.

Yapon dənizçilərinin sərt xoru solistin ayrı-ayrı frazalarla təkrar-təkrar söylədiyi ifadələri, bir növ, baş verəcək hadisələrin psixoloji hazırlığıdır.

Bu növ başlanğıc bir sıra canlı, fəal ansambl epizodlarının olmasına baxmayaraq, operaya, bütün birinci akt boyunca davam edən oratoriya-kantata xüsusiyyəti verir. Ümumiyyətlə, operada möhtəşəm xor səhnələrinin əhəmiyyəti xüsusilə böyükdür. I pərdədən rus və yapon dənizçiləri ilə səhnə, II pərdənin final səhnəsindən xor, III pərdədən əyanların xoru, IV pərdədən duet və xor operanın belə səhnələrindəndir.

Operada bir sıra xəfif, plastik lirik parçalar da var: II pərdədən Koday və Sofyanın dueti, kişi solosu bu qəbildəndir. Ümumiyyətlə, “Kodayu” operasını səciyyələndirərkən, ilk yapon operasının müəllifi Fərhəng Hüseynovun yüksək bəstəkar sənətkarlığını qeyd etmək lazımdır. Deyildiyi kimi, operanın özəlliyi konsert şəklində olmasıdır ki, bu da şübhəsiz, Yaponiyanın musiqili səhnə incəsənətinə xas olan rəvayət, bədii qiraət üslubundan irəli gəlir.

Orkestrdən məharətlə istifadə edən bəstəkar, buna mühüm dramaturji rol ayırsa da, operada vokal-melodik xətti aparıcı hesab etmək olar.

Müəllif vokal partiyalarının nəzərə çarpan dərəcədə differensiasiyasına nail ola bilmişdir, bu da, şübhəsiz, opera partiyalarının fərdiləşməsinə imkan yaradır. Təbii ki, F.Hüseynov əsas diqqəti öz qəhrəmanının daxili aləmi üzərində cəmləşdirərək, onunla ətraf mühüt arasındakı konflikti göstərməyə çalışmışdır. Bəstəkarın müxtəlif vokal üsullardan istifadə etməsi Kodayunun psixoloji musiqi səciyyəsini göstərmək məqsədinə xidmət edir. Enerjili, güclü intonasiyalarla zənginləşdirilmiş “Mən kapitana” ariyası, onun dialoqlarda iştirakı səhnələri, faciəli taleyini əks etdirən dərin düşüncəli solo epizodu, Kodayunun sonuncu ariyası operanın maraqlı səhifələrindəndir.

IV pərdədən Kodayunun “Mən kimi lənətləməliyəm” ariyası:

62

63. Кодаю
Ко - го мне прак - ли - наю. ка - му ще - пить ей в гор - ло. пред

64
кам - жемье у - пасть и кар - чить - ся впы - ля, чтоб мне прокати - ти

хлеб, скм - та - ный хлеб про - гор - лый, и не воз - мож - ность жить от

Sofi ilə duetində Kodayu qarşımızda sadə və səmimi bir insan kimi canlanır. Bütövlükdə, operanın musiqisində faciəvi süjetə baxmayaraq, sakit rəvayət tonu hökm sürür. “Kodayu” operasında şərhçi rolu oynayan, – məzmunun mənasını əks etdirən reçitativ epizodlarına da xüsusi yer verilmişdir.

Operanın III pərdəsi nəzərəcərpacaq dərəcədə canlıdır. Bəstəkar buna partituraya müxtəlif janr formalarını daxil etməklə nail olur. Xüsusilə pərdəni açan marşın musiqisi səhnəyə canlanma verir. Bu musiqi kəskin ritmik sıçrayışları, sekvensiyaları ilə bir qədər Azərbaycan musiqisini xatırladır. Burada verilmiş boyalı janr-məişət səhnələri – vals, vals-reçitativ, kadril, polka, rus mahnısı parlaq orkestr parçaları fonunda inkişaf edir. III pərdə-

dən Yekaterinanın ariyası klassik opera nümunələri üslubundadır. Ariya rus, italyan və Azərbaycan musiqi materialı üzərində qurulmuşdur.

56 Andante doleroso

mp

О. да лё ка я стра - ги, ок - ру-

жен - на - я мо - ра - ми. Там цв - ёт вес - ной са - ку - ра

Яр - ки - ми и пыш - ны - мы вет - вя - ми О - сень - ю по - ля зо - ло-

58

Яр - ки - ми и пыш - ны - мы вет - вя - ми О - сень - ю по - ля зо - ло-

Sonrakı epizodda rus musiqisinə yaxın intonasiyalar səslənir. Çaykovskiyə, Raxmaninova yaxınlıq, sözsüz ki, musiqiyə müəyyən demokratiklik, opera musiqi üslubunu bəxş edir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, operada orkestrin funksiyası təkcə vokal partiyaların müşayiəti ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda, hadisələrin inkişafına güclü təkan verir. Vokal partiyalarla orkestr arasında tematik bağlılığın olması əsərin musiqisinin son dərəcə bitkinliyini təmin edir. Bəstəkar bunu musiqi mövzularının keyfiyyətcə dəyişdirilməsi vasitəsilə həyata keçirir, bu da musiqi inkişafının fasiləsizliyini təmin edir. Bu baxımdan “Kodayu” operasını simfonikləşdirilmiş opera kimi də səciyyələndirmək olar.

“Kodayu”da rus xalq musiqisinin intonasiya mənbəyindən bəhrələnən genişnəfəsli melodiyalar, parlaq harmoniyalar və başqa vasitələr uzaq Rusiya obrazı ilə əlaqədardır. Rus musiqi ənənələrini davam etdirən bəstəkar, yapon musiqisindən də faydalanmış, yapon və rus musiqi intonasiyalarının üzvi vəhdətinə nail ola bilmişdir. Kodayunun 4 dostu ilə kvarteti bu qəbildəndir.

Kodayunun şamisen çaldığı epizodda isə əsl yapon musiqisindən istifadə olunmuşdur. Operanın melodikası, musiqi materialının inkişafında polifonik yazı üslubundan yetərincə istifadə, harmonik dolğunluq, müəllifin musiqi dramaturqiyasının gözəl duyumu əsərə bütövlük verməklə, bu operanı rus klassik musiqisinin ən yaxşı ənənələrinin davamı kimi yapon musiqisi tarixinə yazdı. Fərhəng Hüseynovun “Kodayu” operası Yaponiyada böyük müvəffəqiyyət qazandı və bəstəkar çox keçmədən bütün ölkədə tanınaraq, adı milli incəsənət xadimləri sırasına daxil oldu.

2018-ci il oktyabrın 30-da Moskva Beynəlxalq Musiqi Evinə “Kodayu” operasının Rusiya premyerası olmuşdur. “Rusiya – Yaponiya qarşılıqlı mədəniyyət ili” çərçivəsində nümayiş etdirilən tamaşa “Amadey” musiqili teatrının təşəbbüsü ilə səhnələşdirilmişdir. Rolları “Novaya opera” Teatrının solisti Andrey Berus, “Gelikon opera”sının solisti Yelena Semyonova, Rusiya Böyük Teatrının solisti Elena Okolışeva və başqaları ifa etmişlər.

Kraliça Aba baleti

Fərhəng Hüseynovun sonuncu irihəcmli əsərlərindən biri də Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişi ilə yazılmış “Kraliça Aba” baletidir. Teatr səhnəsində nümayiş olunmadan öncə baletin musiqisi əsasında yazılmış simfonik süita ilk dəfə Bakıda “Bəstəkarın yaradıcılıq gecəsi”ndə səslənərək sürəkli alqışlarla qarşılanmışdır.

Balet çox sayda səhnə əsəri yazarı Altay Bayramın librettosu əsasında yazılmışdır. Rəqslərin quruluşçusu Ufa Opera Teatrından dəvət almış, teatrın baş xoreoqrafı Şamil Terequlov idi.

Altay Bayramın yazdığı ssenari musiqili xoreoqrafik janrın bütün tələblərinə cavab verərək, maraqlı, ifadəli, dərin məzmunlu əsərin ərsəyə gəlməsinə yol açmışdır.

“Kraliça Aba”nın süjeti antik dövrə Antoniy və Kleopatra dövrünə aid olub, Roma İmperatorluğunun avtonomiyası olan Obiyanın uzun sürən azadlıq uğrunda mübarizəsi mövzusunda həsr olunmuşdur. Eramızdan əvvəl 63-cü ildə doğulan və bizim eranın 21-ci ilindən sonra vəfat etmiş Yunan tarixçisi Strabon məşhur “Gografiya”sında Aba kraliçası haqqında məlumat verir. Türkiyənin cənubunda yerləşən bu bölgədə o dövrdə inkişaf etmiş sivilizasiyanın mövcudluğunu əks etdirən çoxsaylı arxeoloji uçuntuları bu günlərdə də görmək olar.

Baletin məzmunu Kilikiyanın (Cənubi Türkiyənin qədim adı) kraliçası Aba, Roma imperatoru Mark Antoniy və Misir kraliçası Kleopatranın 2 000 il öncə tarixi və arxeoloji köklərindən alınmış. Hadisələr Olba krallığında (Mersin yaxınlığında, Türkiyədə, Aralıq dənizi sahilində) baş verir.

O vaxtlar bu bölgə Roma İmperiyasına rüsum ödəyirdi. Olba kralı Teykros Aba ilə evlənib onu kraliça elan edəndə, təsəvvürünə belə gətirmirdi ki, yaxın bir zamanda Aba döyüşçü qadın olacaq. Mark Antoniy öz sevgilisi Kleopatraya Olba krallığını hədiyyə etmişdi. Roma generalı Pompey Kleopatranın misirli olduğuna görə bölgəyə hücum edir, lakin Kraliça Aba Kleopatranı xilas edir və nəticədə Kleopatra Olba krallığını ona qaytarır. Aba öz krallığının müstəqilliyi naminə fədakarcasına mübarizəyə qalxaraq, Olba krallığının Roma İmperiyasından azad olunma-

sında uğur qazanır və həyat yoldaşının vəfatından sonra ölkəni idarə etməyə başlayır. Baş qəhrəmanların ölümü bahasına xeyir qalib gəlir, bununla da Aba Teorksa olan məhəbbətinə qovuşur.

Balet 2 pərdədən ibarətdir. “Kraliça Aba” xeyir və şər qüvvələrin mübarizəsində bəzən qalib gələn, bəzən məğlubiyyətə uğrayan insanın yaşamaq əzmi, daxili iztirab və mənəvi sarsıntıları haqqında bəstəkarın fəlsəfi düşüncələridir. Müəllif öz musiqisi ilə bu tarixi hadisələri canlandıraraq, bunlara yeni həyat gətirəcək tam, bütöv bir əsər yaratmağa müvəffəq olur.

Baletin musiqi dramaturgiyası təzadlı prinsiplərə əsaslanıb, iki əks qüvvənin qarşılaşdırılması üzərində qurulub. Əsərin musiqi dramaturgiyası və ssenari dramaturgiyasının vəhdəti ilə yanaşı, klassik balet ənənələri üçün xas olan dramatik konflikt, simfonik inkişaf, intonasiya yeniləşməsi, rəqs dinamikasının bolluğu kimi xüsusiyyətlər bəstəkarın fərdi üslubunda kristallaşaraq baletdə orijinal təzahürünü tapıb.

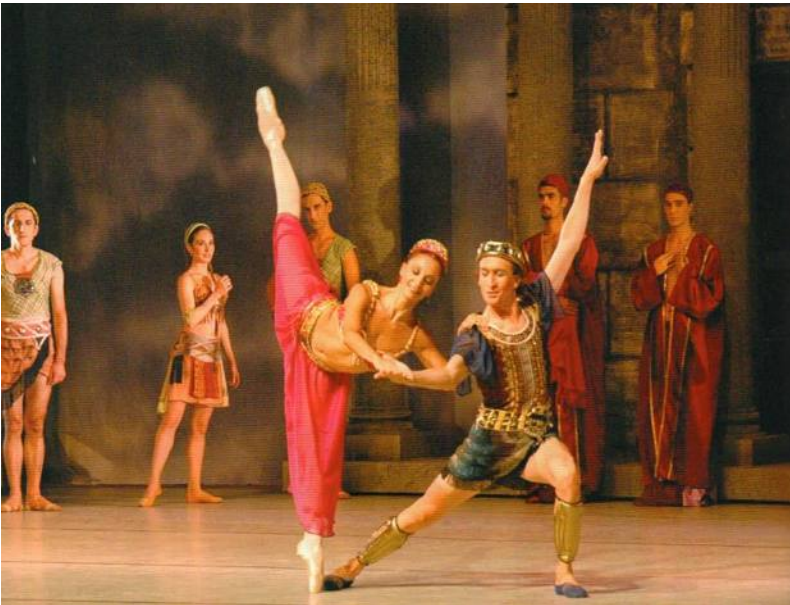
Əsərin qəhrəmanları daxili ziddiyyətlərlə dolu çox mürəkkəb mənəvi dünyaya malikdir. Onların səciyyəsi çox vaxt bir neçə müxtəlif xarakterli nömrələrdə verilir. Bu üslubdan xüsusilə Abanın obrazının açılmasında istifadə olunur (Abanın monoloqu, Abanın andı). Baletin musiqisində geniş istifadə olunan leytmotivlər, leytmövzular, qısa melodik parçalar, onun ideyasının, qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasına xidmət edir. Əsas qəhrəmanlarla bağlı nömrələr səmimiliyi, ifadəliliyi və zərif plastikası ilə seçilərək tamamlanmış rəqs nümunələrində dolğun şəkildə açılır. Əsərdə klassik balet sənəti ənənələrindən və Azərbaycan musiqili xoreoqrafiya sənətinin nailiyyətlərindən yaradıcı şəkildə istifadə edilmişdir.

Tamaşada hadisələrin dinamik inkişafı bəstəkar tərəfindən olduqca məharətlə verilmişdir. Belə ki, birinci rəqs nömrəsindən başlayaraq sonuncu nömrəyə kimi süjetin inkişafı bir sıra müxtəlif əhval-ruhiyyəli musiqi nümunələri ilə təqdim edilərək, dramaturji inkişafda bir neçə mərhələ yaradır. Solo və qrup portretlərin təsvir olunduğu balet nömrələrində lirik və məişət janrlı səhnələr növbələşərək əsərin dramaturji xəttini müəyyənləşdirir.

XX əsrin yeni musiqi cərəyanları ilə yanaşı, Q.Qarayev məktəbinin başlıca prinsiplərindən olan xalq musiqi yaradıcılığına istinad,

simfonik təfəkkür tipi, polifonik inkişaf üsullarına geniř yer verilməsi baletin musiqisində  z n  aydın surətdə göstərir. Əsərin partitura-sı zəngin, parlaq çalarlarla dolu melodikası, Azərbaycan və türk folk-lorundan irəli gələn ritm-intonasiyaların üzvi vəhdəti ilə diqqəti cəlb edir. Məhz bu sintez səmimi hisslər dođuran lirik epizodlarla dolu melodik, ahəngdar plastikani v  güclü zərb qrupu ilə dolđun s sl n-məyə malik rəqs ritmikasının təsirini yaradır. Qeyd etmək lazımdır ki, zərb alətləri baletin musiqisində xüsusilə a h miyy tli rol oynayır. Bununla yanaşı, bəstəkar musiqi dilinin bütün ünsürlərini hər bir ob-razın s ciyy l ndirilm sin  y n ltmiřdir. Burada hər bir personaj, hər bir səhnə  z müstəqil səciyyəsini almıřdır. Baletin musiqisində tembr dramaturgiyası yüksək səviyyədə həllini tapmıřdır. Partituraya xor partiyası da daxil edilmiřdir. Əsərdə klassik balet janrının , x su-silə də rus baletinin təsiri  z n  aydın büruzə verir.

Birinci pərdədən Aba v  Teorksun adajiosu qəhrəmanların yařantılarını əks etdirən psixoloji portret kimi mühüm vəzifəni yerinə yetirərək, əsərin musiqi dramaturgiyasında böyük a -miyy t kəsb edir.



“Kraliça Aba” baletindən səhnə

Aba və Teukrosun duyeti

Andante

p

poco

poco

poco

Qeyd olunduğu kimi, bəstəkarın istedadının ən ümdə keyfiyyətlərindən biri – orkestr yazısına yaxşı bələd olmasıdır. Musiqi obrazlarını tembr boyaları ilə dolğun əks etdirmək qabiliyyəti baletin uğurlu alınmasının mühüm amillərindəndir. Bütövlükdə baletin harmonik dili və orkestr rəngarəngliyi böyük musiqi ustasının əməyinin aydın təzahürüdür. “Kraliça Aba” baleti Fərhəng Hüseynovun sənətə qəlbən bağlı olan və hər zaman yenilik axtarırları ilə yaşayıb-yaradan, gözəl forma duyumunu, parlaq musiqi lövhəsi yaratmaq bacarığını nümayiş etdirən əsərlərindən biri oldu.

“Kraliça Aba” baletinin premyerası 2005-ci il oktyabrın 13-də Mersin Dövlət Opera və Balet Teatrında Türkiyənin Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi ilə tamaşaya qoyulmuşdur. Perfor-

mansda 150-dən çox ifaçı cəlb olunmuşdu: orkestrdə 70 musiqiçi, 40 rəqqas və 40 xor üzvü daxil olmaqla.

Əsas rollarda Osləm Senormanlılar (Aba, Olba kraliçası), Ender Üçdemir (Teykros, Olba kralı), Viktoriya Haylova (Kleopatra, Misir kraliçası), Ülvi Əzizov (Antoniy, Roma imperatoru), Mahmut Akyol (Olbanın rahibi) və Zihniyyə Ussin (Pompey, Roma generalı) çıxış etmişlər.



“Kraliça Aba” baletindən səhnə

Baletin ideya məzmunu müstəqillik uğrunda mübarizə olmasına baxmayaraq, F.Hüseynov üçün Abanın cəsarəti, müdrikliyi, diplomatik bacarığını öz millətinə rəhbərlik etməkdə istifadə edən qadının məşhur nümunəsini göstərmək daha vacib idi. Bəstəkar deyirdi: “Bu, 20 il öncə yox, 200 il öncə yox, 2000 il öncə olub! Bu baletin ən əhəmiyyətli cəhətlərindən biri odur ki, tamaşaçılar Abanın türbəsini hələ də ziyarət edə bilirlər və hekayənin gerçək olduğu məskənin arxeoloji dağıntılarını görə bilirlər.

2000 il öncə Aba gəzdiyi həmin dərəcəyə və toxunduğu həmin divarlara siz də gedib gəzib və toxuna bilərsiniz. İnanılmaz bir duyğudur!”

Fərhəng Hüseynov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında müstəsna xidmətləri olmuş sənətkardır. Bəstəkarın çoxşaxəli fəaliyyəti yüksək bəşəri idealları özündə ehtiva edərək daim Azərbaycan mədəniyyətinin təbliğinə xidmət göstərmişdir. “Mən həmişə keyfiyyətli musiqi, yüksək amallara və məqsədlərə xidmət edən, dinləyicinin qəlbinə yol tapan əsərlər yazmağa çalışmışam.”- bu sözlər F.Hüseynovun yaradıcılıq kredosu idi.

Fərhəng Hüseynov uzun ömür sürməsə də özündən sonra parlaq tələbələr, xatirələr, möhtəşəm əsərlər miras qoymuşdur. Bu əsərlər, şübhəsiz, öz dinləyicilərini tapacaq və Azərbaycan, eləcə də dünya musiqi mədəniyyətinə layiqli tövhə olacaq.

Bəstəkar Aydın Əzimov “Zerkalo” qəzetinə verdiyi müsahibədə onun yaradıcılığına belə qiymət vermişdir: “ Mən əminəm ki, vaxt gələcək, Fərhəng Hüseynovun əsərləri vətəninə də ifa olunacaq və onun adı fəxrlə, dərin hörmətlə yada salınacaq.

Təsəvvür edin, dahi İ.S.Baxı 150 il heç kim tanımayıb. Yalnız Mendelson onun əsərlərini taparaq dünyaya tanıtmışdır. İstedadlı insanların irsi bəzən unudulsa da, tarix onları üzə çıxaracaq.”

XVI fəsil

Hacıbəyov İsmayıl

(1949-2006)



Zəngin, münbit torpaqlı, əsrarəngsiz Azərbaycanın müqayisəolunmaz dahisi olan Üzeyir Hacıbəylinin təməlini qoyduğu Hacıbəyovlar musiqi sülaləsinin sonuncu layiqli övladı, görkəmli bəstəkar İsmayıl Hacıbəyov olmuşdur.

İsmayıl Hacıbəyov doğma Azərbaycanın zəngin mədəniyyətini, dünya klassiklərinin mədəniyyətini, əsərlərini, bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrini mənimsəyərək müasir musiqimizin yeni, vacib meyillərini inkişaf etdirmiş, bizim incəsənətimizə incilər bəxş etmişdir. Onun yaradıcılığı çoxşaxəli olaraq bir çox janrları əhatə etmişdir.

1949-cu ildə sentyabrın 2-də Bakıda dünyaya göz açan İsmayılın atası Soltan Hacıbəyov (SSRİ Xalq artisti, Dövlət mükafatları laureatı, bəstəkar, ictimai xadim), əmisi Üzeyir Hacıbəylinin evində böyüyüb boya-başa çatmış, öz uğurları ilə bəstəkarı daim sevindirmişdir.¹

¹ Üzeyir bəy Soltan Hacıbəyova bağlıladığı “Xalq musiqisinin əsasları” kitabının üz qabığına bu sözləri həkk etmişdir: “Моему талантливому племяннику от дяди Узеира”



İsmayıl Hacıbəyov atası Soltan Hacıbəyovla

Soltan Hacıbəyov “Gülşən” baletinin, “İskəndər və çoban” operasının, “Karvan” simfonik lövhəsinin, simfonik orkestr üçün “Konsert”, “Uvertüra”, simfoniylar, “Hind lövhələri” və s. məşhur əsərlərin müəllifi olaraq, 1969-1974-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rektor kimi rəhbərlik etmişdir. İsmayılın anası Adilə xanım Bədərbəyli musiqini dərinləndən bilmiş, gözəl səsə malik ziyalı Azərbaycan qadını olmuşdur.

İsmayıl uşaq yaşlarından atasının əhatəsində olan o dövrün böyük bəstəkarları ilə təmasda olmuş, digər tərəfdən mənsub olduğu ailəsinin musiqi ənənələrini özündə ehtiva edərək Azərbaycan milli mədəniyyətinin dərin qaynaqlarına yiyələnmişdir. Kiçik yaşlarından təbii olaraq musiqi əhatəsində, “musiqili ev”də böyüyən bəstəkar digər ziyalıların musiqi istedadı olan uşaqları kimi Bülbül adına Orta-İxtisas Musiqi Məktəbində təhsil almış, Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında təhsilini davam etdirmişdir. İsmayıl Hacıbəyovun həyatında və yaradıcılığında silinməz iz qoyan dövr, onun uşaqlıqdan tanıdığı və sevdiyi bəstəkarı Qara Qarayevin sinfində bəstəkarlıqdan təhsil aldığı illər olmuşdur. Vaxtilə çox parlaq pianoçu olan İsmayıl Hacıbəyov obyektiv səbəblərdən bu sənəti davam etdirə bilməmiş, lakin öz bəstəkarlıq yaradıcılığına,

fortepiano üçün yazılmış “Paqanini mövsuzuna variasiyalar”la qədəm qoymuşdur. O, XX əsr bəstəkarlarının ənənələrini öyrənmiş, ustadı Qara Qarayevin daşdığı “məşəl”in parlaq ardıcılardan olmaqla bərabər, əsərlərinin çoxunun təravətini neoklassisizmlə zənginləşdirmişdir. O, “Geriyyə, Baxa doğru” və “İrəli, ancaq irəli” şüarları ilə dəyərli sənət inciləri yaratmağa nail olmuşdur.

Fortepiano musiqisi

İsmayıl Hacıbəyovun fortepiano yaradıcılığı çox parlaq və rəngarəngdir. İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılığında bütövlükdə fortepiano janrına bir qədər qeyri-ənənəvi münasibət mövcuddur. “Paqanini mövzusuna variasiyalar” kimi sırf fortepiano əsəri heç də onun fortepiano yaradıcılığının ana xətti deyil. O, fortepiano yaradıcılığına ikinci qavrayış kimi yanaşır, yaranmaqda olan ideyalarının əsas impulsu isə simfonik lövhələrə məxsusdur. Zəruri fortepiano təsəvvürləri də elə simfonik musiqidən doğur, transformasiyaya uğrayaraq, keyfiyyətcə yeni münasibət – mövcud materiala fortepiano münasibəti doğurur. Bəzən proses əks istiqamətdə də cərəyan edir. Məsələn, orkestr üçün “Konserтино”sunun parlaq finalı “Rondoletto” fortepiano pyesi kimi düşünülmüşdü ki, bu da “Vatto ruhunda eskizlər”in finalının əsasını təşkil edir. “Vatto”dakı sonatanın fortepiano versiyası Andersenin simfonik süitasındakı “Oyunlar”ın çarçısı olur.

Fortepianoya bir janr kimi bu cür münasibət tənqidçilərdə bir sıra suallar doğura bilər. Lakin əsas ideyaların üzvi şəkildə sıxılmasında və özünü müxtəlif janrlarda eyni dərəcədə sərbəst hiss edən müəllifin yaradıcı təfəkkürünün mahiyyətinin həyata keçirilməsində o, dünyanın fortepiano görünüşünü müşahidə edir və artıq formalaşmış stereotipləri dağıdaraq, məqsədə doğru inamla irəliləyir. Paradoks eyni bir materiala yanaşmada təfəkkür tərzinə çevrilir, onda ilkin materialda müşahidə edilməyən çalarlar aşkarlanır. Nümunə kimi “Ana” (Andersenin süitasından) parçasını təsəvvür etmək olar. Uşaqlar üçün səhnəciklərdəki bu xeyirxah, sakit, bir qədər burgerləşmiş “Ana” “Üç idilliya”nın mistik,

fəlsəfi cəhətdən zənginləşdirilmiş final hissəsinə çevrilir. Bu heç də janrdan janra sadə köçürmə, ənənəvi fortepiano təfsiri yox, əksinə, dərin fəlsəfi dərk, hətta sanki bir çevrilmədir. Müəllifi bu qəbildən olan mistifikasiyalara nə sövq etmişdir? Məgər qavrayışın adı, hamı üçün tanış olan yolu ilə getmək mümkün deyildimi? Bəlkə haqqında artıq yuxarıda danışdığımız təfəkkür təqlidi var? İfa zamanı hiss olunur ki, indiyədək ilk baxışdan doğru olan melodiya, düzülüş, bir neçə mərhələdən sonra qəflətən görüntüyə çevrilir və “Albomdan səhifələr”dəki real etüd və ya “Marş” bir xülya kimi, bir heçlik kimi yox olur, bütün əsərin həddən artıq sürətli kodasına qovuşur. Ümumiyyətlə, fürsətdən istifadə edərək, İsmayıl Hacıbəyovun əsərlərinin həmişə xüsusi fəlsəfi, etik yükün daşıyıcısı kimi çıxış edən sonluqlarına xüsusi diqqət yetirmək istərdik. Bu, onun fortepiano əsərlərinə və əlbəttə, simfonik əsərlərinə aiddir. “Konsertino”nun qeyri-adi sonluğunu xatırlayaq. Ariyada haqqında bir qədər əvvəl dramaturji planda danışdığımız məqamlar artıq izlənilməkdədir. Bu ariya özündə emosional dincliyi o qədər qüvvətli şəkildə ehtiva edir ki, özündən əvvəlki düzgün qurulmuş bölmələri, zaman nisbətlərinə baxmayaraq, müəyyən bir girişə çevirir. Ariya ona qədər deyilənləri sanki özündə əridir, onları xülyaya, görüntüyə çevirir və bununla da təzadlı bir durum meydana çıxır. İyirmi dəqiqəlik əsərin üç hissəsi boyu biz dramaturji inkişafı diqqətlə izləyir, qəhrəmana inanırıq. Sonda isə məlum olur ki, sadəcə, kukla personajları izləmişik. Müəllifin bəstəkarlıq təsirinin gücü elədir ki, “Oyun”, “Etüd” və “Sübh çağı”nı ifa edərkən, əsər başa çatdıqdan sonra real emosional təsir vasitələrini müşahidə edərkən, biz hissələrin adlarının qeyri-reallığını görürük. Bəs hər şey nəyə dirənir? “Dəcəl”dəki real kankana? Yoxsa son dərəcə yüngül “Uşaq topu”na? Bəlkə zahirən təmtəraqlı görünən, lakin ifa zamanı əsl marş deyil, yalnız onun görüntüsü olduğu hiss edilən marş? Kankan da, marş da real mövcud olan, əvvəldə quraşdırılan, bütün oyuncaq “tikililəri” bulanıq sel kimi yuyub aparan kodaya qovuşur.

“Paqanini mövzusunda variasiyalar” İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılıq qalereyasında birinci əsərdir.

1968-ci ildə müəllif professor Q.Qarayevin sinfində I kursda təhsil alarkən yazmışdır. Mövzunu müəllim seçmişdi və sonralar Q.Qarayev Azərbaycanda bu mövzuya ilk dəfə onun tələbəsi tərəfindən müraciət edildiyini dəfələrlə, qürurla vurğulamışdır. O zaman maarifçi, bütün gücünü Azərbaycan klassik musiqisinin yaradılması və onun Azərbaycanın hüdudlarından kənar da çoxəsrlik ənənələrinə malik digər xalqların incəsənəti ilə yanaşı yayılmasına həsr edən, özü-özünə və tələbələrinə kiçik də olsun güzəştə getməyən sənətkarın qürurunun həddi-hüdudu yox idi.

İsmayıl Hacıbəyov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə, incəsənətimiz, inkişafının zirvəsində olarkən daxil oldu. Həmin dövrdə simfonik opuslar və balet janrları insan şüurunun qavraya biləcəyi ən yüksək səviyyədə təmsil olunmuşdu. Rusiya, Avropa və Amerikanın ən yaxşı simfonik kollektivləri, o cümlədən də musiqi teatrları Azərbaycan müəlliflərinin əsərlərini müvəffəqiyyətlə səhnələşdirir və ifa edirlər. Ü.Hacıbəylinin 1910-40-cı illərdə əsasını qoyduğu təşəbbüs öz bəhrəsini verdi – Azərbaycan incəsənətinin ən qüdrətli nümayəndələri kəskin rəqabət mübarizəsi şəraitində meydana çıxır və təşəkkül tapırdılar. Artıq bəstəkarlıq məktəbi formalaşmışdı və o zaman Azərbaycanda öz sanballı sözünü demək bir o qədər də asan deyildi. Zəngin yaradıcılıq ənənələrinə malik əvvəlki nəslin nüfuzu yeni nəslə həm dəstək idi, həm də onun yeni nəslə təsiri qol-budaq ataraq, yeni cücərməkdə olan çubuqların üzərinə kölgə salan, onların inkişafını ləngidən ağacın təsirinə bənzəyirdi. Lakin bu həm də cücərtilərin ən yaxşılarını daha gur inkişafa təhrik edir, onların təbii seçimini şərtləndirirdi. Sənətkarların hər bir nəslə özü üçün o qədər də sadə olmayan bir dövrdə fəaliyyətə başlayır. Bizim “Birincilər”in qarşısında duran vəzifələr onun ardınca gələnlərin qarşısında duran vəzifələrlə heç müqayisə də edilə bilməzdi. Azərbaycan incəsənətinə ikinci dalğa ilə gələnlərin öz dövrlərinə uyğun yaradıcılıq vəzifələri var idi. Birinci ilə yanaşı onlar da ilk yaradıcılıq sevincini yaşayırdılar. 1960-cı illərin sonları üçün möhtəşəm Azərbaycan musiqi sənəti artıq yaradılmışdı və sonrakı nəsillərin vəzifəsi onu öz dövrlərinin xüsusiyyətlərinə və çə-

tinliklərinə sinə gərək daha da inkişaf etdirmək idi. İndi Azərbaycan bəstəkarlıq düşüncəsinin başlanğıcını “Birincidən” və ondan sonra gələnlərdən götürən “üçüncü” dalğadan danışmaq mümkündür. Azərbaycanın sələflərinə zərrə qədər də bənzəməyən, bəzən onların ehkamlarını rədd edən, dağıdan gənc bəstəkarlar öz musiqi həqiqətlərinin məqsədlərinə doğru irəliləyirdilər. Fərdiyyətçilik, öz mənafeyini qoruya bilmək bacarığı, dərin xudbinlik, dramatik təfəkkürün kəskinliyi ilə faciəviliyi – bütün bunlar üçüncü dalğanı əvvəlkilərdən fərqləndirən xüsusiyyətlərdir. Bədii imkanlarının genişlənən spektrində, bəşəri həqiqətlərin qlobal əhatəsində, onların öz yeniliklərinə tabe edilməsində keçən əsrin 60-70-ci illərində yetişən insanların bitkin görüntüsü öz təsirini tapır.

“Paqanini mövzusunə variasiyalar”da, ilk üç variasyada pianizmin müxtəlif texnikalarından – xırdadan iriyə qədər – istifadə edilərək birnəfəsə dinamik yüksəliş dalğası yaradılır. Müxtəlif polifonik üsulların tətbiq edildiyi və nisbətən daha böyük olan dördüncü variasiya aramına görə birinci ilə kəskin təzad təşkil edir. Bu– dərin, ağır düşüncələrin mərkəzidir.

VAR.IV *Imperioso* ♩ = 80

The image shows a musical score for Variation IV, titled "Imperioso" with a tempo marking of ♩ = 80. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked with a dynamic of *mf* and includes a *subito pp* marking. The second system is marked with a dynamic of *f*. The score features complex, dense textures with multiple voices, including slurs, accents, and various musical notations.

Kövrək, büllur harmoniyalı, səma kimi şəffaf beşinci variasiya isə onun tam əksidir. O qədər də böyük olmayan bu variasiya bütün silsilənin ən intim variasiyasıdır. Altıncı variasiyadan baş-

layaraq, sonuncu böyük faktura-dinamik dalğanın tədricən formalaşması baş verir. Altıncı variasiya emosional baxımdan tədrici yüksəliş və təzad, sinkopik prinsip əsasında qurulmuşdur, burada iki dəfə rəqs mövzusunə rast gəlinir. Sıxılmış yayın bütün enerjisini mənimsəyən, ekstaz durumuna çatdırılan yeddinci variasiya çoxmövzulu sonuncu variasiyaya bir güllə kimi daxil olur.

The image shows a musical score for 'VAR VIII Allegro Capriccioso' in 2/4 time, with a tempo of 144. The score is in G major and features a piano (p) and forte (ff) dynamic range. It includes a 'gliss.' marking and a 'Ped.' (pedal) marking. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a complex harmonic structure.

Səkkizinci variasiya sanki bir-birinə qovuşmuş bir neçə pyeslərdən ibarətdir. Faktura getdikcə mürəkkəbləşir, bir-birilə rəqabətdə olan oktava və arpecio texnikaları ifaçı üçün o qədər də sadə olmayan, ondan böyük oktava texnikası tələb edən koda şəklini alır.

Kodanın kulminasiyasının sonunda mövzunun əsas motivi təkrarlanır və bütün silsilə möhkəm akkord zərbəsilə başa çatır.

“**Vatto ruhunda eskizlər**” opusu İ.Hacıbəyovun neoklassisizmə müraciəti ilə maraqlıdır. Xorlar, iki kvartet, simfoniyyeta yazmış 22 yaşlı müəllif özünü qəfildən buz üzərinə çıxmış adam kimi hiss edir. Burada həm asanlıqla sürüşmək, həm də yıxılmaq mümkündür. Gənc bəstəkar son – dodekafon opusun yazılmasındakı aldadıcı asanlıq da duyur. Dodekafon yazı üslubunun

ciddi qanunları əsasında yazılan simfoniyyətdəki asanlıq, əlbəttə, yalnız zahiri idi və bu, müəllifin yaradıcılığında birinci dönüş nöqtəsi oldu. Daxili dayaqsız, özəksiz qaldığını zənn edərək, o, asanlıqla yapışmaq və yapışaraq irəli getmək mümkün olan ehkamlar axtarırdı. Müəllifin fikrincə, təbii maneələri yalnız möhkəm özəklə, artıq bərqərar olmuş ehkamları dağıtmaqla dəf etmək mümkündür və incəsənətdə başqa yol yoxdur. Müəllif yüngüllüyü, məsuliyyətsizliyi, hərc-mərcliyi və bunların doğurduğu təsadüflüyü heç vaxt məqbul saymayıb.

Gənc bəstəkar üçün o qədər də sadə olmayan bu dövrdə o, heç gözlənilməyən yerdən kömək və təkan alır. Bütün erkən yaradıcılığı boyu direktiv impulslar istiqamətini 180° dəyişmək çağırışını səsləndirir. Bu, həmin dövrdən oğlunun yaradıcı şəxsiyyətinin formalaşmasına fəal şəkildə qoşulan atası Soltan Hacıbəyovun çağırışı idi. İsmayıl Hacıbəyovun sonradan öyrəndiyi kimi, atası ilə müəllimi – atasının yaxın dostu və incəsənətdəki həmfikiri Q.Qarayev arasında ətraflı və prinsipial bir söhbət olmuşdu. Bu söhbət İsmayıl dördüncü kursda təhsil alarkən baş vermişdi. Onlar artıq adını çəkdiyimiz “Simfoniyyətdə”dəki eklektizmi və süstlüyü duymuşdular və iki böyük sənətkar arasında prinsipial söhbətə də elə məhz bu səbəb olmuşdu. Bu ağırlı danışıqlar prosesi bir neçə ay davam etmişdi və həmin müddət ərzində İsmayıl Hacıbəyov da çıxış yolu axtarışında olmuşdu.

Üzücü, yuxusuz gecələrdən sonra onun daxilində uşaqlıqdan, Haydn, Bethoven, Motsartın sonatalarını ifa etdiyi dövrdən bəri qəlbini riqqətə gətirən bir ideya – bu əsərləri özünəməxsus şəkildə dəyişdirmək ideyası bərqərar olmuşdu. Bu istək o qədər yaxın, o qədər mümkün və aydın görünürdü ki, sanki bunun üçün bircə addım atmaq bəs idi! Lakin o zaman heç nə alınmadı və alına da bilməzdi. Melodikasını aydın musiqiyə və təmiz səslənməyə yönəltməklə o, gənclik illərinin böyük arzusunun yanından ötüb keçə bilməzdi. Ona elə gəlirdi ki, özünü ciddilik zirehinə bürüməklə, yaradıcılıq istəklərini həddən artıq böyük yüklənməyə məruz qoymaqla, sxolastik “məşqlər” etməklə bundan polad halqa kimi sıxılmış bu mühitdən qaçmaq mümkünsüzdür. Lakin məlum oldu ki, çətini başlayana qədərdir!

Ağır zireh qəfildən səmada pərvazlanan quşun qanadlarına çevrildi. O, yerdən çox yüksəyə – səmanın ənginliklərinə, aydın, parlaq Günəşə üz tutdu. Bu, onun yaradıcılığının səhəri idi!

O, neoklassisizmdən yazsa da, başqa məktəblər axtarmır, öz musiqisini yazırdı. “İngilis süitəsi”ndəki sonatanın ilk xanəsi isə yalnız ilkin təşəbbüs idi. Sonra öz materialına o özü cavabdehdir və onu heç kimə etibar etmir. “Hətta Baxın ilk taktını götürəndə də mən bilirdim ki, bu mənim taktımdır” (İsmayıl Hacıbəyov).

Bir qədər sonra Üzeyir Hacıbəyliyə də qarşı da eyni münasibəti görürük. Menuet Hacıbəyovsayağı təbii inkişafa malik gözəl melodiyadır. O, nəfəs alır, oxuyur, fikri hərəkətə gətirir. Əlbəttə, bu menuetin sədaları altında rəqs etmək absurddur. Bu, menuetin romantik təqdiminə daha çox müvafiqdir (məsələn, Şopenin valsı da rəqs üçün deyil, onlar vals ruhundadırlar).

The image displays a musical score for a minuet in 3/4 time, marked 'p' (piano). The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 66-69. The second system starts at measure 5. The score includes piano and pedaling markings.

Orta hissə “Konsertino”dan ariya və final idilliyası ilə birlikdə İsmayıl Hacıbəyov yaradıcılığının ən intim səhifələrindən biri olan ilahi pastordır. Bu, əl dəyilməyən hisslər dünyasıdır. İsmayıl Hacıbəyovun sonra yaratdıqları isə üfqü və şaquli istiqamətlərdə inkişaf edir. Lakin hər şey o qədər də sadə deyil və bir-cə dənə də olsun sadə qərar yoxdur. Sadə görünən keçidlər, heç də uydurma olmayan təbii mürəkkəblik İsmayıl Hacıbəyovun bütün varlığı ilə can atdığı görünməmiş sadəliyi yaradır.

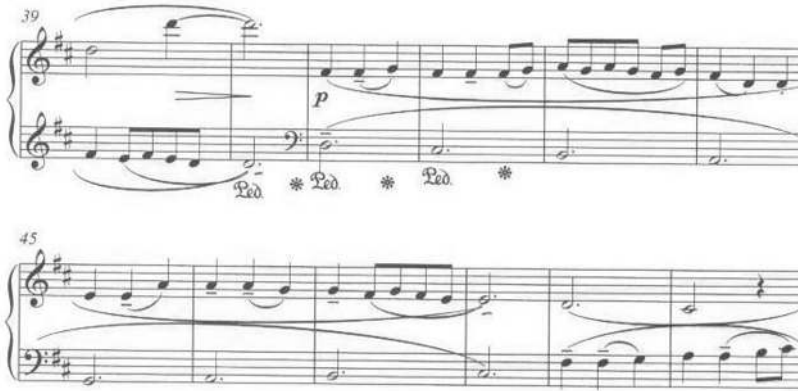
Rondolettonun bəstələnmə tarixi kifayət qədər maraqlıdır. Bu tokkata gün yarım ərzində yazılmışdır. Müəllif final axtarışında idi – “əldə qələm, qarşısında kağız”. Mövzu klaviaturaya toxunduğu anda doğdu. Aydın və orjinal bir mövzu.

Hər şey asan və sürətli oldu. Həm də bu, fərəhli bir yüngüllük idi, məqsədin aydın və konkret olmasından irəli gəlirdi. Üstəlik, ən ağır fikirlər artıq arxada qalmışdı, hər şey düşünülmüşdü. Qalan hər şey məlum qaydalar üzrə oldu. Lakin qaydalar öz yerində, hər epizod hər dəfə yeni, daha maraqlı səslənir, inadla aşılana əsas mövzu isə sonda bütün silsiləni yekunlaşdırır.

The image shows a musical score for a piano piece, likely a rondoletton. It consists of two systems of music, measures 107-110. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for piano (piano part) and includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *sff* (sforzando). The music is characterized by rapid, rhythmic patterns and a sense of forward motion.

“Üç idilliya” (Ülviyyə Hacıbəyovaya həsr olunur). Bu əsər İsmayıl Hacıbəyovun yazdığı bütün fortepiano əsərləri sırasında ayrıca bir yer tutur. Bu əsər dünya təcrübəsində demək olar ki, heç bir əsərə bənzəmir. Onun mükəmməlliyi bizim alışdıqlarımızdan tamamilə fərqli olan dramaturji xəttlərlə müəyyənləşir. Burada sürətli təzadlı hissələr yoxdur. Nəzərə çarpan hər hansı bir böyük inkişaf müşahidə edilmir. Hər şey sanki musiqinin cari melodikasının qavranılmasında donub qalmışdır. Hamımız həmin anın gözəlliyinə heyranıq və dramaturgiyanın irəliyə doğru dəhşətli irəliləyişini hiss etmirik. Həmin hərəkət son nəticədə,

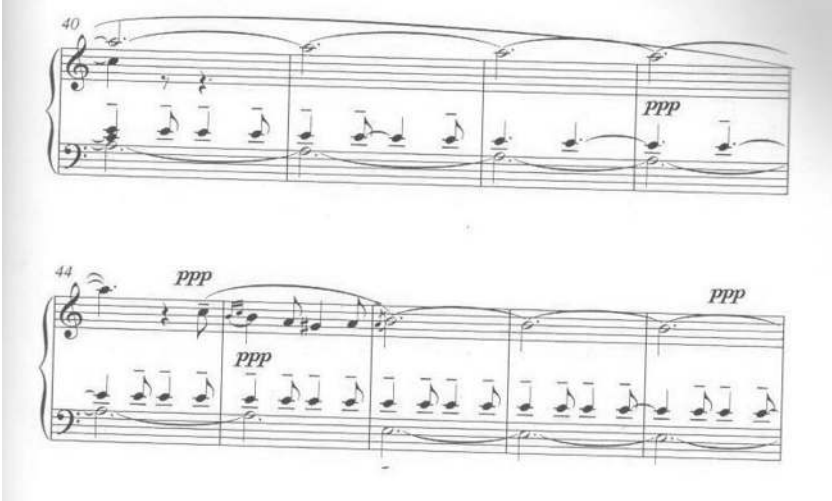
üçüncü hissənin axırında irrealizmə gətirib çıxarır. İlk baxışdan o qədər də mürəkkəb olmayan birinci idilliyə melodik irəliləyişi ilə heyran edir və əlbəttə, dramaturji proloq funksiyasını yerinə yetirir. Hər şey melodikdir, hər şey ifa edilir, oxunmayan bircə dənə də olsun not qalmır.



Ümumiyyətlə, üç idilliyə başdan-başa bir ariyadır. Hər şey melodik dəyişikliklər üzərində qurulub, orada rəçitəsiyə yoxdur. Hər şey səsləndirilir, səslənmə daxildən isə melodik başlanğıcın tam seyrəlməsinə və faktura seyrəlməsinə gətirib çıxararaq, başqa bir qavrama keyfiyyətinə keçir. Bu keçid zamanı isə həmin sirli dramaturji gərginlik meydana çıxır, indiyədək bəlli olmayan sferalar açılır.

İkinci idilliyənin formasının yaranması maraqlıdır. Tamamlanmış, aşkar ariozoluq qəflətən formanın açıq müşahidə olunan tam parçalanması ilə əvəzlənir. Qısa müddət ərzində musiqi dönür, qulaqlarda ariozoluq səslənməkdə davam edir, lakin bu üsul heç də yeni deyil və müəllif sanki bununla razılaşıaraq, bəzi sınaqların yeni bir çərçivəsinə daxil edir. Qısa ariozonu təkrarlayaraq, müəllif artıq formanın tam dağılmasını, bütün bunların sərt, pyesin naturasına yabançı, iradlı şəkildə dayandırılmasını təqdim edir. Təsir dramaturgiyasına görə o qədər qüvvətli olur ki, bu “son dərəcə mənasız” dayanmaya heç də ifağının əsəb sistemi dözmür. Artıq mövzu qulaqlarda səslənmir, artıq hər şey çoxdan unudulub, biz bilmirik – zaldayıq, yoxsa röyalara qovuş-

muşuq... Elə həmin anda heçlikdən doğan bir not, sonra daha biri... və biz xoşagələn, sadə melodiyanı xatırlayırıq.

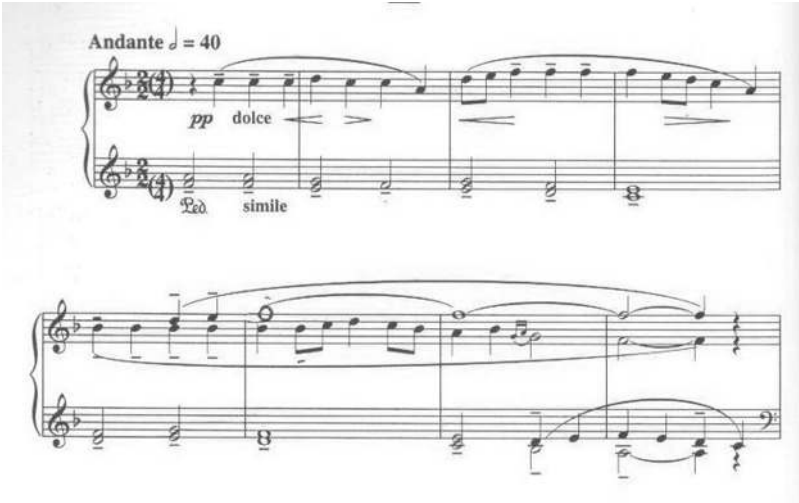


Həmin dəhşətli “qaranlıq boşluq” olmasaydı, bu melodiya zəhləmizi tökə, bizi bezdirə bilərdi, onunla razılaşmağımız heç də arzu edilən olmazdı. Sonrakı epizoddakı ümumiləşdiricilik də bu dramaturji effektlə şərtlənir. Mövzu isə heç nə olmayıbmiş kimi, özünün sonuna doğru irəliləyir və sonda yenə də əvvəlki kimi dayanma, əvvəlki dəhşət. İkinci idilliyə başa çatarkən nə dinləyici, nə də ifaçı burada nəyin əsas olduğunu deyə bilməz!

Bu ariozo mövzusu idi, yoxsa dramaturji “qara boşluq”? Üçüncü idilliyə də elə məhz “qara boşluğun” (ondan əvvəl gələn ariozonun yox) davamı kimi meydana çıxır. Ən intim həyəcanların himni olan musiqi bizi yoxluqdan qayıdan işıq, xeyir qanadları üzərinə alır, real, saf hissələrin bərqərar olmasından xəbər verir və biz ona sonadək inanırıq. Biz dramaturji, təbii inkişafın bütün mərhələlərini onunla birlikdə keçirik və hər şeyin yaxşı olmasına sevinirik.

Birdən nə isə anlaşılmaz bir şey baş verir, sanki hər şey alt-üst olur, mövzu sonuncu dəfə parlayır, lakin bu mövzunun yalnız görüntüsüdür. Ən qəribəsi də elə bu zaman baş verir: musiqi ayrı-ayrı akkord-intervallara parçalansa da, şüurda ikinci fon kimi səslənməkdə davam edir. Bizim musiqi assosiasiyalarını bir-

birinə möhkəm birləşdirən bu ikinci fon ən sona qədər səslənən ayrıca səsə qarşı qoyulur ki, bu da ikinci idilliyadakı “qara boşluğun” yeni keyfiyyətilə bağlı dəhşətli effekt yaradır. Üçüncü idilliyə əsərin bütün dramaturji ağırlığını özündə yeni səviyyədə ehtiva edir.



Vokal musiqisi

İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılığında vokal musiqisinə maraq gənc yaşlarından nəzər-diqqəti cəlb edir, yaradıcılıq prosesində müxtəlif dövrləri əhatə edir. 60-cı illərin axırlarında o, Dantenin sözlərinə vokal məcmuəsini, 70-80-ci illərdə Vurğunun, Yeseninin, Puşkinin, Dantenin, Fridrix fon Hauzenin sözlərinə yazılmış əsərlərini yaradır. Bu illərdən başlayaraq bəstəkarı xor musiqisi, kantata janrı daha da özünə cəlb edir... İgor Stravinskinin xatirəsinə, Lev Tolstoyun, Teymur Elçinin sözlərinə yazılmış nümunələr və sair...

Artıq vokal vasitəsilə özünüifadə onun yaradıcılığında möhtəşəm yer tutaraq simfonik və instrumental ansambl əsərlərilə yanaşı durur. Bütün bunların yekunu olaraq bəstəkarın vokala və böyük, inkişaf edən formalara marağı onu “Firuzə” operasına gətirib çıxarır. Bu da təbiidir, Teatrla, dramaturgiya ilə bağlılıq vokal məcmuələrdə də özünü göstərir.

İ.Hacıbəyovun S.Vurğunun şeirlərinə “**Bahar**” vokal silsiləsi (1976) Ümumittifaq radionun musiqi redaksiyasının sifarişi ilə S.Vurğunun anadan olmasının Moskvada geniş qeyd olunan 70 illik yubileyi ərəfəsində yazılıb.

Gənc bəstəkarın bu ilk silsiləsində onun yaradıcılığına sonralar da xas olan meyillər aydın nəzərə çarpır: bir-birilə səsləşməyən erkən şeirlərin uzlaşdırılması, yəni musiqinin müəllifi dramaturji kolliziyanı sanki konkret şeirin hüdudlarından kənarıda yaradır, silsilənin ümumi dramaturgiyası isə bəstəkarın əsas ideyasına tabe olur. Sonralar “Üç şeir”, “İki romans”, “Yalvarış”da da eyni proses baş vermişdi. Bunlarda da müxtəlif müəlliflərin şeirləri bəstəkarın müəyyən qədər də şeirdən irəli gələn yeni ideyasının həyata keçirilməsi kimi vahid məqsədə xidmət edir. Bu meyil özünü “Yalvarış” və “Üç şeir”də xüsusilə parlaq şəkildə büruzə verir.

“Bahar” vokal silsiləsi yaşlı, təəssüf ki, artıq ötmüş qadının məhəbbət və bir daha qayıtmayacaq gənclik barədə acı düşüncələridir. Birinci romans – “Bahar gəldi” – məhəbbət soruşunda olan və ilk baharını ümidlə gözləyən, ikinci – “Alovlan!” – sevgidə yanılmasından ucadan gileylənən, üçüncü romans isə artıq kifayət qədər ömür sürmüş, indi özünün deyil, başqasının baharının gəlişini müşahidə edən qadına həsr olunub.

Üç hissədən ibarət olan bu silsilənin birinci hissəsi adi vokal praktikası, ilin fəslinin tərifləri və bununla bağlı məqamlarla başlayır. “Bahar gəldi, aləm yeniləşdi, torpaq isinir” sözlərinin üstünlük təşkil etdiyi birinci romansda sonradan qəhrəmanın başına gələn hadisələrə heç işarə də olunmur. Bəstəkarın qəhrəmanı həyatı seyr edir, hər bir gənc kimi, o da dünyanın gözəlliyinə məftun olur, taleyin onun üçün gələcəkdə hazırladığı ağırlı-acılı günləri heç xəyalına belə gətirmir.

Birinci romansın akkompənimenti, fortepiano müşayiəti klassik anlayış baxımından adidir, vokal mühakiməni dəstəkləyir, onu tamamlayır.

Bu hissə gələcəkdə nə isə olacağından heç xəbər vermir. Burada yalnız harmonikləşmənin azacıq bolluğu, həmçinin eyni harmonik kompleksə dəfələrlə qayıdış müəyyən bir təlaş doğu-

rir, “Yəni hər şey bu qədər sadədir?” sualını meydana çıxarır. Lakin vokalın mülayim müşayiət üzərində qurulmuş son frazası özünüaldatmanı, arxayınçılığı tam bərqərar edir.

İkinci romans – “Alovlan!” – fortepiano müşayiətinə deyil, daha çox solo başlanğıclarına xas olan gur fortepiano müdaxiləsi ilə başlayır və royalın bu cür “solo”su silsilənin sonunadək üstünlük təşkil edir.

Birinci romansda kifayət qədər passiv olan royal burada dramaturji təşəbbüsü qəflətən əlinə alır, bəzən hətta vokalı da üstələyərək, ona haqlı olduğunu sübut etməklə hökm sürür. İkinci romansın virtuoz, pianoçunu demək olar ki, sonadək texniki gərginlikdə saxlayan partiyası ifaçıdan çox böyük məharət tələb edir. Ümumiyyətlə, İ.Hacıbəyovun bütün silsilələrində royal tək-cə müşayiətçi kimi deyil, formayaradıcı, məsləhətçi, bəzən isə hətta vokalın rəqibi kimi çıxış edir.

İkinci romansda “Vosplamenis!” sözü təkrir kimi sonra onun mümkün ən yüksək reqistrlərində hər dəfə yarım ton artmaqla və çalarını dəyişməklə 3 dəfə səslənir. Bu fraza və ondan doğan sonrakı fraza muğamların ifasındakı yarımistik “zildən” ifa tərzindədir və vokal partiyasının bu yeni təfsiri romansların ifasının hamı tərəfindən qəbul olunan tərz üçün səciyyəvi deyil.

Birinci dəfə gur fortepiano akkompamenti təqdim etdikdən, ikinci dəfə onu bir qədər dəyişdikdən, ikinci kulminasiyadan köklü şəkildə uzaqlaşdıqdan, ümumi “diminuendo” istiqamətində qalaraq, saitləri uzatmaqla, vurğuları dəyişməklə və i.a.

ümumi axarı bir qədər sakitləşdirməklə həmin parçaya müəyyən “ispanizmlər” gətirərək, müəllif gözlənilmədən üçüncü “Vosplamenis!” təkririni əvvəlkindən daha yüksək notda təqdim edir.

Başqa sözlə, bu, artıq ikinci modulyasiyadır – bu dəhşətli vokal fırtına royalın cəmi bircə sakit notuna əsaslanır. Və burada həmin sözün kəskin dramaturgiyası yeni infernal mənə kəsb edir. Daha sonra royalın dalana dirənən sakit aznotlu interlüdiyası gəlir ki, o, bütün bunlardan sonra yalnız bunu söyləyə bilər.

İnterlüdiya dalanından sonra, royal sakit üfqi harmonik komplekslərdə yayğınlaşır, sanki ikinci romansdakı həddən artıq böyük gərginlikdən sonra əriyib yox olur.

Üçüncü romansda royal özünün artıq göstərilən harmonik komplekslərini yavaş-yavaş irəliyə aparsa da, haqqında daha əvvəl danışılan dalan axıb gedən axına sonadək dinclik verməyəcək, çünki dinclik yoxdur. Üçüncü romansın vokal partiyasının ikinci romansdakı gur sıçrayışla izah oluna bilən kəsikliyi birinci romansın söz materialını təkrarlayır. Amma necə? Əgər birincidə bunlar gözləməkdə olan gəncliyin sözləri idisə, ikincidə bu, kədərli qocalıq, solan gənclikdir. Hər şey keçib gedib.

Bahar elə burada, yaxında olsa da, onunla deyil, onun deyil! O, artıq yoxdur. Bu qocalıq səylərinin müşayiəti ilə royal – inadçı, şıltaq royal birdən birinci romansın mülayim harmonikləşdirilməsini düzənləməyə başlayır və silsiləni sakit humanist tersiya ilə tamamlayır. Nə üçün müəllif bütün yaşantılardan, royalın bütün təlatümlərindən sonra belə bir addım atır? Axı, o, məntiqsizliyə yol verməməli idi? Artıq arxada qalan faciəli illərdə sevgiyə, hərarətə yer yoxdur. Axı, İsmayıl Hacıbəyovun orkestr üçün “İkili konsert”də təqdim etdiyi faciəli sonluğunda hərarət təsəvvür etmək çətindir. Lakin həmin musiqini və onun dramatik sonluğunu xatırlasaq, bir çox oxşarlıqlar görürük. Əlbəttə, həcm fərqlidir. “Bahar” silsiləsində olduğu kimi, orada da “ikilik” elə eyni yerdə və eyni cürdür – hər şey artıq misnəfəs alətlərinin statik akkordunda, violin ilə violonçelin sürəkli, ürəksizliliyində və s. ... Lakin “bahar”ın royaldakı sonuncu sakit tersiyasına bənzər lirik lamentoz hıçqırığında açıqlanan akkordunda hər şeyin bitməyə doğru getdiyini görürük.

Dante və Fridrix fon Hauzenin şeirlərinə “**Molbr**” (1987) vokal silsiləsi, əslində, bizim tarixi personaj kimi təsəvvür etdiyimiz pajın ürək sözləridir. Bu – həm Bomarşenin Kerubinosu, həm də Balzakin hekayələrindəki on beş yaşlı şuluqçu Renedir.

Bu Paj Valter Skott, Bomarşe, Balzakin əsərlərindən əxz etdiyimiz gənc, daim öz sahibəsinə aşıq olan, onun etinasızlığından iztirab çəkən bir şəxsiyyətdir. Dantenin şeirlərinə yazılmış “Kansona”nın birinci hissəsi “Daş xanım haqqında” adlanır. Saf, ülvi, platonik məhəbbət – Petrarkanın məhəbbəti haqqında şeirlərdir. Musiqi kansonanın özünün akkompanementinə qovuşan yuxarı reqistrdə olan bir neçə sakit intervalla başlayır. Akkompanement sanki öz sadə yuxarı xəttini davam etdirir, öz-özü ilə danışır və fortepiano ilə birlikdə bu yolla vokalın möhkəm bünövrəsinə çevrilir.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top part is labeled 'Andante' with a tempo marking of a quarter note equal to 84. The composer's name, И. Гаджибеков, is in the top right. The score is for Voice and Piano. The piano part is marked 'p dolce'. Below the piano part, there are several measures of music with a section titled 'Canzone' marked 'p dolce legato' and 'sempre'. The vocal line has lyrics in Russian: 'Как снег лежалый под по-'. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

“Kansona”nın daha bir səciyyəvi xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, vokala sanki akkompanement lazım deyil, akkompanement isə öz-özünə bəs edir və vokal barədə düşünmədən, onunla birləşmədən saf, ülvi məhəbbət haqqında nəğməsini oxuyur. Tezliklə, “Kansona”nın sonundakı vokal partiyada reçitativdə dürüst davamını tapan funksional sıra yaradılır... “Kansona”da bütün silsilənin davamını “Ariozo”da tapan emosional harmonik mühit

formalaşır. “Kansona” “Reçitativ”in ikinci hissəsinə girişdir. Birinci hissənin harmonik kompleksində davam edən reçitativ onların inkişafına böyük təkan verir, məqsədə çevrilir və artıq ikinci hissənin harmonik dilinin ilkinliyi aydın nəzərə çarpır.

“Kansona” nəzərdə tutulan ikinci hissədə tam dolğunlaşır. “Ariozo”nun dördüncü hissəsində bu meyil özünəməxsus metamarfozadan keçəcək və onu təkcə “Ariozo”nun deyil, əslində, bütün silsilənin “postlüdiyası” adlandırmaq olar.

Halbuki, səsi tamamlayan epizodu fortepiano postlüdiyası adlandırmaq çətindir. Söylənilənlərdə olmayan bir çox şeyi tamamlayan epizod. Bu – vokalın fortepiano davamıdır. Silsilənin ümumi emosional sırasına qayıtdıqda, baş qəhrəmanın – pənin dörd durumunu xatırlatmaq yerinə düşərdi.

Birinci – onun qəlbini bürüyən incə hissləri etiraf etməyə cürət etməməsi.

İkinci (reçitativ) – ən faciəvi hissə: özü öz şüuruna nəzər salır, məhəbbətinin uğursuzluğa məhkum olduğunu anlayır və bədbin düşüncələrə qərq olur. Burada o özü ilə üz-üzə qalır.

Üçüncü hissə – parlaq “Arietta di Bravura”dır. Burada müğənnidən maksimum istifadə vasitəsilə fortepiano minimum istifadəyə özünəməxsus şəkildə nail olunur.

Dördüncü hissə – “Bal zamanı” adlanır. Zahiri görüntü – qəhrəmanımız özü kimilər arasında hisslərini heç nə olmayıbmiş kimi açıqlayır. Növbəti “Ariozo” yenə də bizi onun şəxsi hisslərinin girdabına sürükləyir, yenə də qəhrəman özü ilə üz-üzə qalıb, yenə də təskinlik tapmır. Lakin onun şikayətlərini tamamlayan gözəl melodiya gələcəyə müəyyən ümidlər bəxş edir. Bu musiqi emosional şəkildə səslənir və dediyimiz kimi, fortepianoya ötürülür, onu dördüncü hissənin harmonik funksiyasında ta-

mamlayan royal bizdə qəhrəmanın məhəbbətlə bağlı ümidlərinin gələcəyi barədə böyük şübhələr doğurur.

Grave ♩=44
mp dolce
О, как она бы-ла гор-да
p dolce, legato
Ped. simile
sf

S.Yesenin və A.S.Puşkinin sözlərinə yazılmış iki romans (Fidan Qasımova həsr olunur)

Bu romansların yaranma və ithaf tarixçələri qeyri-adidir. “Mavi axşam”da romansı (onun vokal partiyası) İsmayıl Hacıbəyov Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının I kursunda təhsil alan zaman – 1968-ci ilin baharında yazılmışdır və bu xronologiya onu elə həmin vaxt yazılan fortepiano üçün “Paqanini mövzusunda variasiyalar”la doğmalaşdırır. 15 il keçdikdən sonra – 1983-cü ildə o zaman artıq məşhur müğənni olan Fidan Qasımova bu romansı təsadüfən müəllifin royalının üzərində görür və əsər onun diqqətini cəlb edir. Müğənni çox bəyəndiyi vokal partiyayı dəyişməməyi xahiş edir və o, bütövlükdə yeni silsiləyə daxil edilir. Akkompanement isə əsaslı dəyişikliyə məruz qalır, yəni yaradıcı insanlarda belə durumlarda olduğu kimi, akkompanement yenidən yazılır. Bu birinci kiçik romans müəllifi ikinci – yekunlaşdıran romans yazmağa sövq edir. İkinci romans olmasa, birinci natamam görünər, ikinci isə birincisiz təsirli olmazdı. Elə müəllifə də iki romansı kiçik silsilə saymaq hüququnu da bu verir.

Bu kiçik silsilədə “Vesna”, “Molbi” və digər silsilələrdə olduğu kimi, inkişafın vahid məhvəri, yaşamları və dramaturgiyası olan vahid qəhrəman axtarmaq lazım deyil.

Burada hər şey sadə və əyanidir. Birinci romansda deyilənlərdən daha gözəl deyim tapmaq çətindir – “Bir aylı gecədə mən də gənc və gözəl idim; Hər şey arxada qaldı” və i.a. Birinci romansdakı akkompanementin dəqiq harmonik uyğunluğuna diqqət yetirilməlidir. Müəllif bunu özünəməxsus harmonik kredo sayır. Son dərəcə saf, aşkar və düzgün harmoniyalı bir kredo. Bu İ.Hacıbəyovun harmonik zirvələrindən biridir.

муз. Исмвила Гаджибекова
Слова Сергея Есенина

Andante $\text{♩} = 100$ *p dolce*

Soprano Solo

Be - че ром си - ним, ве - че ром лун - ным. Был я ког -

Fortepiano *pp* *p* *pp* *pp*

$\text{E}^{\flat} \text{D}^{\flat}$ * $\text{B}^{\flat} \text{E}^{\flat}$ * $\text{E}^{\flat} \text{D}^{\flat}$ * $\text{B}^{\flat} \text{E}^{\flat}$ * $\text{E}^{\flat} \text{D}^{\flat}$ *

İkinci romans – “V krovi qorit oqon jelaniya” – A.S.Puşkinin əvvəldən sona qədər bir emosional xətlə irəliləyən, alovlu məhəbbət xəttini izləyən məşhur şeirinə yazılıb. İsmayıl Hacıbəyov isə romansda şeirin dramaturgiyasını üç emosional hissəyə bölür, şeirin dramatik yönümünü öz istəyinə uyğunlaşdırır. Birinci hissədə təmtəraq aşkar hiss olunur: “Qanda ehtiras alovu yanır. Məni öpüslərə qərq et” və i.a.

Gözlənilmədən “Mənə dünyadan və şərabdən da şirindir...” frazasında başqa yönə – qəlbindəki pünhan istəklərə doğru dönüş baş verir. “Başını ehmalca mənə tərəf çevir” və bundan sonra əvvəlkindən tamamilə fərqli emosional durum bərqərar olur.

Üçüncü hissədə “Hələ ki, şən günlər var” diqqəti cəlb edir. Sanki böyük bir dövrü hərəkət yaranır – çox sakit və dinclik yaranan hərəkət. Bundan sonra isə ehtiraslı qəlbın emosional hayqırtısı səslənir. İsmayıl Hacıbəyov sonda birinci frazanı təkrarlayaraq, həmişəki kimi, musiqini tamamilə dəyişir. İndi əvvəldəki bir qədər çılğın səslənən, təmtəraqlı “Qanda ehtiras alovu yanır” musiqisi artıq həmlə kimi, hayqırtıya, ekspressiv reçitasiyaya çevrilir və hər şey bununla bitir.

Kamera-instrumental musiqisi

İsmayıl Hacıbəyovun kamera-instrumental musiqisindən danışarkən ilk növbədə simli kvarteti nəzərdən keçirmək məqsəduyğundur. Bu, bəstəkarın bu janrdə ilk qələm təcrübələrindən sayıla bilən əsərdir. Simli kvartet ilk dəfə 1970-ci ildə gənc bəstəkarların plenumunda böyük müvəffəqiyyətlə ifa olunmuş və İsmayıl Hacıbəyovun taleyində böyük rol oynamışdır. Neoklassisizmi özündə əks etdirən kvartet üç hissə və kodadan ibarət olan bir silsiləni xatırladır. Birinci hissə özünün “müasirliyi” ilə seçilir, eyni zamanda milli qaynaqlara söykənərək müxtəlif ifadə vasitələrini qabardır, bununla yanaşı qədim janrlara üz tutduqda onların mənəviyyatını daha da aydın nəzərə çarpdırır. Bu əsərdə təzadlar, kontrastlıq əsas götürülür. Simli kvartetdə müasirlik, qədim ənənəvi üslublar bir-biri ilə qarşılaşır.

Birinci hissədə *Allegro moderato*-da mövzunun lakonikliyi nəzər-diqqəti cəlb edir. Birinci hissədəki işlənmədə keçən politonallıq bu hissəyə müxtəlif rollu aqibət gətirərək obrazları bir növ dəyişdirir. Bu dramatikləşmə yavaş-yavaş artırılıb davam edərək üçüncü hissədə yeni nəfəslə öz final çıxışı kimi səslənir.

Kvartetin ikinci hissəsinin ardınca fasiləsiz üçüncü hissə, onunla “*attaca*” səslənən koda artıq müasir səslənməyə məruz qalır. Qəmli tema violin solusunda dissonans akkordlarla nəzərə çarpdırılır.

İsmayıl Hacıbəyovun 1979-cu ildə bəstələdiyi **Puşkinin mətninə soprano, iki violin, alt və violonçel üçün “Üç şeir”** əsəri Azərbaycan bəstəkarlarının rus poeziyasına müraciətinin layiqli davamı kimi qavranılaraq həm də bu zəmində yaradılmış əsərlərin əhatəsində özünə gözəl ad qazanmışdır. Bu əsər 1979-cu ildə Moskva Böyük Simfonik Orkestrinin solistlərinin ifasında lentə yazılmışdır. “Üç şeir” özünəməxsus ifa tərzinə malik olaraq yeni oxuma ənənəsi ifadə edir. Birinci hissədə yalnız vokal və I violin duet kimi nəzər-diqqəti cəlb edir. İkinci hissədə isə bu duetə II violin da qoşularaq terset əmələ gətirir. Üçüncü hissə isə bir növ kulminasiya yaradaraq bütün tərkiblərdə özünü göstərir.

Əsərin musiqisi çox zəngin, təbiidir, neoklassik üslub aydın nəzərə çarpır. Üç miniatürün hər birində qısa verilmiş ifadələr müqabilində soprano rəçitasiyası özünü göstərir. Üçüncü hissənin ritmikası çoxmənalıdır. O, müşayiətçi funksiyası çərçivəsindən böyüyərək mövzu səviyyəsinə keçir.

Bu əsər melodiyaşının, harmoniyaşının zərifliyi ilə yanaşı, məzmununun emosionallığını qoruyub saxlamağa nail olmuş sənət incisidir.

“İstəklər” triosu. Bu əsər 1998-ci ildə yazılaraq fleyta, klarnet və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuş, İsveçrə, Rusiyada keçirilən beynəlxalq festivallarda böyük uğur qazanmışdır. Bakıda əsərin ilk ifaçıları Nizami Zeynalov, Elman Mustafayev və Ülviyyə Hacıbəyova olmuşlar. Bu əsər demək olar ki, İsmayıl Hacıbəyovun kamera-instrumental musiqisinin ən dəyərli “zirvəsidir”. Əsəri nəzərdən keçirərkən bəstəkarın fleyta, klarnet və xüsusilə fortepianoya dərinəndən yiyələndiyinin şahidi olursan. Digər tərəfdən, əsərin “İstəklər” adlandırılması onun məzmununu da aydınlaşdıraraq emosionallığını bürüzə verir. Muğam elementləri və müasir harmoniyalarla zəngin, aşib-daşan insan hissləri müxtəlif çalılarda sakit, gizli “hisslərdən” coşqun “istəklər”ə dək insanı müşayiət edir.

Əsər birhissəli olaraq öz daxilində A-B-A hissələrini cəmləşdirir. Əsərin daxili B hissəsində alətlərin fəallığı daha artıq nəzərə çarpır. Getdikcə insan “istəklər”inin müəllif tərəfindən çox ifadəli yozumu böyük maraq doğurur. Kulminasiya mürəkkəb ritmika ilə, nəfəslilərin yüksək registrdə çarpışmaları ilə, fortepianoşunun isə dolğun fakturası ilə bir tam halında səsləşərək “istəklər”in “apogey”ini bir daha təsdiqləyir. “h” “c” “d” səsləri leyttembrə çevrilərək klarnetdə əsas musiqi fikrini səsləndirir.

Flute grande
 Clarinet in "B"
 Piano

fff 3 3 3 3 3 3

This musical system contains the first six measures of a piece. It features three staves: Flute grande (top), Clarinet in "B" (middle), and Piano (bottom). The Flute and Clarinet parts are marked *fff* and play a series of eighth notes with slurs and accents. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A double bar line is present at the end of the sixth measure.

Flute grande
 Clarinet in "B"
 Piano

3 3 3 3 3 3

This musical system contains the next six measures (measures 7-12). The instrumentation remains the same. The Flute and Clarinet parts continue their melodic lines, and the Piano part continues its accompaniment. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

“İstəklər” triosu “istəklər”in sonu ilə, “tükənməsi” ilə bitir. Burada da bəstəkarın yüksək professionalizmi göz qabağındadır.

Simfonik əsərləri

İsmayıl Hacıbəyovun simfonik musiqisinin ən parlaq nümunələri neoklassisizm cərəyanının təsiri altında meydana gəlmişdir. 1971-ci ildə böyük ustadı Qara Qarayevin sinfində təhsil alarkən yazdığı “Üvertüra” buna gözəl misal ola bilər. Şən, canlı, emosional majorda səslənən mövzu elə ilk səslənişdən diqqəti cəlb edir. Köməkçi mövzu simlilərdə cərəyan edən bədii-liyi ilə gözəl hisslər oyadır.

Bu əsərlə bəstəkarın XVIII əsr bəstəkarlarının ənənələrinə dərinlənən yiyələndiyinin şahidi oluruq, həmin əsr klassikasına özünəməxsus müraciətinin böyüklüyünü, müvəffəqiyyətini görürük.

Bu əsərin ardınca 1972-ci ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında oxuduğu illərin uğurlu sonu kimi bəstəkar məşhur “Konsertino”-sunu yazır.

Diplom işini dinləyən müəllim və tələbə heyəti, bir sözlə bütün dinləyicilər böyük bir istedadın parlamasının şahidi olurlar.

“Konsertino” İsmayıl Hacıbəyovun neoklassisizmə müraciətinin ilk addımlarının ən uğurlusudur. Təsadüf deyil ki, məhz bu əsər həm Azərbaycanda, həm digər ölkələrdə İsmayıl Hacıbəyova həsr olunmuş konsertlərdə və başqa tədbirlərdə mütəmadi ifa olunaraq, hər dəfə də böyük alqışlarla qarşılanır.

“Konsertino”-da bəstəkarın dünyagörüşü, təbiəti aydın nəzərə çarpır. İntonasiyalarda, ritmlərdə milli ruh, ona xas olan temperament, daha dəqiq, məhz onun enerjisi, impulsu qabarıq duyulur.

Əsər “Sonata” ilə başlayır. İntensiv, hərəkətli mövzu, polifonik işlənmələr, metroritmik etüdlər daha aydın nəzərə çarpır.

Girişlə başlayan Sonata əsas partiya və köməkçi mövzusu, nəfəs alətlərində keçən işlənməsi ilə yadda qalandır. İşlənmədə fortepiano partiyasından da geniş istifadə olunur. İkinci hissə – “Menuet”-in zərif, incə, rəqsvari melodiyası insanı heyran edir. “Menuet”-də faqotla qoboyun çıxışı, onları təkrarlayan fleytaların musiqi materialı çox ustalıqla işlənmişdir. “Tokkata” və “Postlyüdiya”-dan ibarət III hissə bir-birinə yaxın mövzulardan ibarətdir. Tokkata işlənməmiş sonata formasındadır. Bu hissənin

mövzuları ekspozisiyada daha çox intensiv inkişafa məruz qalırlar. “Konsertino”nun, ümumiyyətlə İsmayıl Hacıbəyov yaradıcılığının lirik zirvələrindən olan “Postlüdiya”, ariyanı xatırladır. Kövrək, incə, zərif melodiya ilə əsər tamamlanır.

Fortepiano və orkestr üçün “Cəngi” rapsodiyası (Fərhad Bədəlbəyliyə həsr olunur)

Yaradıcılıq prosesində xüsusi şəraitlə üzləşərkən, bəstəkar həlli mümkünsüz olan məsələlərin həmişə özü üçün ən optimal həllini tapır. Üzeyir bəy də “Cəngi”nin öz variantını hazırlayarkən belə bir durumla üzləşmişdi. Burada da İ.Hacıbəyov hamıya məlum yollardan, birbaşa təqliddən imtina edərək, özü üçün yaradıcılıq məqsədi müəyyənləşdirir, tarixi missiyanı anlamaqla, Azərbaycanda milli neoklassisizmin başlanğıcını qoyur. Milli dedikdə, müəllif öz milli klassikamıza münasibəti nəzərdə tutur. Bu araşdırmanın obyektı olmadığı üçün, neoklassisizm cərəyanı ilə bağlı məsələlərin dərinliyinə varmırıq. İ.Hacıbəyovun bir ifadəsini xatırlayaq: “Azərbaycan musiqisi öz inkişafında artıq öz klassikasına bu günün mövqelərindən müraciət etmək səviyyəsinə çatmışdır”. Bu, gerçəklikdir və bu, zamanın tələbidir.

Bu “açarı” müəyyənləşdirən İ.Hacıbəyov fortepiano ilə orkestr üçün “Cəngi” rapsodiyasını yaratmağa başladı. Orkestrə, fortepiano partiyasına, fortepiano fakturasına tamamilə yeni bir yanaşma. Orjinalda bir dəqiqəlik əsər yeni müasir fortepiano-orkestr çalarları ilə zənginləşərək, yeddi dəqiqə ərzində səslənir. İ.Hacıbəyovun gerçəkliyə bağlı olan bu əsərində çalınmış parçalar var. İkinci mövzunun gedişatında, klarnetin partiyası sanki yersiz kimi görünür, birinci çılğın “tutti”dən sonrakı fortepiano ifası zamanı violinin solosu oyun təəssüratı yaradır, adama elə gəlir ki, səhnə arxasında müəllif bütün bunları müşahidə edərək, kinayə ilə gülümsəyir.

Nəzərdə tutulan ideyanın ağırlığı da elə məhz bu və bu qəbildən olan digər hissələr sayəsində aradan qalxır. Bu, mövzunun repriza şəklində gedişatına tətbiq oluna bilər və sanki mövzunun özünün də çalarlarında qalmaqdadır. Bu, müəllifin “kredo”sudur (“məramı”dır). Müəllif baş verənləri sanki kənardan izləyir.

Andersenin nağılları əsasında **“Uşaq lövhələri”** simfonik süitəsi bəstəkar tərəfindən 1977-ci ildə yazılmışdır. Bəstəkar uşaqlıq çağlarından, həm Azərbaycan xalq nağılları, həm də Andersenin, Qofmanın, Puşkinin nağıllarının əhatəsində böyüyüb boya-başa çatmış, Azərbaycan və dünya ədəbiyyatına dərindən yiyələnmişdir. Təsadüfü deyil ki, məhz bu əsəri İsmayıl Hacıbəyov xüsusi incəliklə yaratmış, öz qayğısız uşaqlıq illərini məhəbbətlə bu əsərdə tərənnüm etmişdir. Əsər “Ad günü”, “Balda”, “Oyun”, “Ayı balası”, “Ana” və “Final” adlı altı hissədən ibarətdir. Simfonik orkestr üçün yazılmış bu süitanın başlanğıcda tən-tənəli xarakter daşıyan “Ad günü” hissəsi giriş rolunu oynayır.

“Balda” adlanan ikinci hissə təbii olaraq rəqsvari musiqi elementlərindən ibarətdir. Menueti xatırladan mövzu nəfəs alətlərində xüsusilə cazibədardır. Menuetin sonrakı səslənməsi həm simli, həm zərb alətlərində çox əsrarəngsiz xarakter alır. İkinci hissənin sonu isə dinamik koda ilə bitir. Bu hissə qədim sonata formasında olub, Skarlattinin ikihissəli sonataları xarakterindədir. Üçüncü hissə “Oyun” skersonu xatırladır. Baxın İngilis süitəsindəki mövzudan götürülmüşdür. “Ayı balası” – bütün hissələrdən kicik olması ilə fərqlənir. Faqotda keçən mövzu kontrabas, litavra ilə səsləşir. Periodu xatırladan bu hissənin sonu digər nəfəslilərin də faqota “qoşulması” və violonçel qlissandosunu ilə bitir.

Beşinci hissə “Ana” adlanır. Bəstəkarın lirikasının növbəti uğurunu təşkil edən ana obrazı çox təbii və ürəyəyatımlı alınmışdır. Təsadüfü deyil ki, bu mövzudan müəllif “Üç idilliya”nın axıncısında da istifadə edir.

Bu nömrədə elə bil orkestrin hər bir aləti növbə ilə öz çıxışına başlayaraq, sakit səslənə-səslənə həm də kulminasiya yaradır.

Altıncı hissə ititempli skersodur. Burada bəstəkar fəal mövzu ilə yanaşı, lirik köməkçi mövzu ilə də bizi qarşılaşdırır. Üç motiv üzərində qurulan Final sonda daha da zənginləşərək marş elementləri ilə nəfəs alətlərində keçən onaltılıqlarla diqqətimizi cəlb edir.

Bu əsər İsmayıl Hacıbəyovun neoklassisizm üslubunda yaratdığı növbəti nailiyyətidir.

Naxışlar. Naxışlar simfonik feyriyası İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılığında çox önəmli yer tutan sənət nümunəsidir. Milli ruh, xalqın həyat tərz, fəaliyyəti, yaşayışı, durumu, arzu və istəkləri, təxəyyülünün bu və ya hansısa formada təzahür vasitəsidir. Bəstəkar milli qaynaqlara kökündən yiyələnmiş bir bəstəkar kimi çıxış edərək bu əsərində doğma xalqının malik olduğu milli sərvətini bir növ özünəməxsusluqla vəsf etmişdir. Əsər 1978-ci ildə yazılmış, sonralar isə bəstəkar tərəfindən genişləndirilərək yeni redaksiyada da təqdim edilmişdir. “Naxışlar” simfonik feyriyası böyük simfonik orkestr üçün yazılaraq ritmik xüsusiyyətləri, forması, maraqlı, rəngarəng orkestrləşdirməsi ilə seçilən milli sənət nümunəsidir. Burada milli naxışlar, ornamentlərin təəssüratı qəliz, ritmik dəyişmələrlə, alətlərin, xüsusən oktavaların özünəməxsus “yarışmaları” ilə, arxaik musiqi elementləri ilə bir növ təzahür edilir. Dünyada məşhur olan xalılarımızın naxışlarını təsvir edən İsmayıl Hacıbəyov, musiqisi ilə Azərbaycanın qədim xalça sənətini tərənnüm edir. Bu da təsadüfi deyil. Rəngləri, naxışları gözəl duyan bəstəkar, həm də milli qaynaqlardan qidalanan rəssam olduğundan, bir Hacıbəyov kimi ailəsinin ənənələrini qoruduğundan, yaşadığı müasir dövrün milli anlamını bacarıqla əks etdirməyə nail olmuşdur.

Birnefəsə səslənən feyriyanın dinamik musiqisi birhissəli tam orkestr lövhəsi təəssüratı yaradır. Bu birhissəlilik daxilində müxtəlif rəngarəng parçalar bir-birini əvəz edərək, ümumilikdə unikal, özünəməxsus əsərin yaranması ilə nəticələnir. Sekunda intonasiyalı kontrast mövzular bir-birini əvəz edərək təkrarlanırlar. Şiddətli səslənmə, dinamik başlanğıcla yanaşı yüngül, incə musiqi lövhəsi də diqqəti cəlb edir. Burada violinlərin də rolu böyükdür. Lirik səciyyəli “qoboy” solosu növbəti naxışlardan xəbər verən bir sədanı xatırladır. Ümumiyyətlə, bəstəkar alətlərin yüksək registrdə səslənməsinə daha çox önəm verir.

“Naxışlar” feyriyası birhissəli lövhə təəssüratı oyatsa da, digər forma cizgilərini də özündə əks etdirən mürəkkəb quruluşlu əsərdir. Burada müxtəlif mövzuların qarşılıqlı münasibətləri, ey-

ni zamanda birinci mövzunun bütün əsər boyu, digər hissələrdən də keçirilməsi tam, ümumi bir “ləvhə”nin yaranmasına gətirib çıxarır.

Müxtəlif səciyyəli və əhval-ruhiyyəli – həzin, təntənəli, kədərli, şən, rəqsi xatırladan, bir qədər qroteskli mövzular əvəzlənərək obrazlar aləmini daha da qabarıqlaşdırırlar.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, “Naxışlar” simfonik feyriyası ilə İsmayıl Hacıbəyov müasir dövrümüzün, müasir dünyagörüşümüzün kontekstində milli qaynaqlardan istifadə etmək yollarının özünəməxsus nümunəsini yaratmışdır.

“**Konsertştük**”. İsmayıl Hacıbəyovun simli orkestr üçün “Konsertştük” əsəri 1994-cü ildə yazılmış, bəstəkarın yaradıcılığının parlaq səhifələrindən birini təşkil edir.

“Konsertştük” Buxarestdə keçirilən Beynəlxalq festival müsabiqəsinin ən uğurlu əsərlərindən biri kimi, dünyanın məşhur fleyta ustası Pyer İv Artonun ifasında dinləyicilərin qəlbini fəth etmişdir. Uğurlu taleyi olan əsər sonralar da Moskvada, Bakıda və digər yerlərdə keçirilən Beynəlxalq festivalların repertuarına daxil edilmiş, uğurla ifa edilmişdir. “Konsertştük”ün yazıldığı dövr bəstəkarın həyatında həm çətin, keşməkeşli, həm də önəmli hadisələrlə zəngin bir dövrdür.

90-cı illərin acınacaqlı başlanğıcı ilə çulğalanan gərginlik, haray sədaları bu əsərdə də özünü büruzə vermişdir. Fəciəvi məzmunlu əsər elə bil fleytanın harayına səs verən, onu anlayan orkestrin əks-sədası ilə qovuşur. Birbaşa “*attacca*” səslənən hissələr bir-birini əvəzləyərək fleytanın harayı, hayqırtısı ilə əsəri bitirir. “Konsertştük”ün dili çox mürəkkəbdir. Fleyta partiyası virtuoz ifaçı üçün nəzərdə tutulmuş, çətin texniki üsulları, uzun müddətli saxlanılmaları ilə nəzəri cəlb edir. Violonçel və kontrabassın fonunda keçən fleytanın obrazı böyük həyəcan doğurur. Böyük intervallar, geniş sıçrayışlar fleyta partiyasında dramatik yaradaraq dinamikliyi də artırır. Simlilərin canlanması bəstəkar tərəfindən elə məhəratlə işlənmişdir ki, dinləyici böyük simfonik orkestr ifasının təzahürünü, onun effektini hiss edərək qəbul edir.

Birdəfəyə səslənən “Konsertştük”ün ikinci mövzundan sonra *glissando* və *tremololarla* ikinci zirvəyə çatdıqdan sonra “*ppp*”-da verilmiş “İnterlyudiya” səslənir. Fleyta partiyası minimum ifa olunur. Növbəti Piçerkarda isə polifonik musiqi solo fleyta və orkestrlə üzvi bağlılıqda çıxış edir. Növbəti Reçitativ – faciəvi monoloqu xatırladır.

Sonrakı *Dolente* bölməsi matəm marşı kimi qavranılır. Nəhayət axırıncı bölmə olan *Ruvido* drammatizmlə dolu olaraq forşlaqlarla, dinamik fiqurasiyalarla diqqəti cəlb edir. “Konsertştük”ün faciəvi sonluğu olan fleyta harayıyla əsər bitir.

Bu barədə Məhəmməd Vəliyev (bəstəkarın övladı) “İsmayıl Hacıbəyovun vokal və instrumental yaradıcılığı” kitabında belə yazmışdır: “Bəstəkar “Konsertştük”dən danışanda həmişə böyük maraq və həyəcanla Riçerkarı qeyd edər və bir də axırıncı uzunmüddətli bir səsdən ibarət solo fleytanı xatırlardı və onunla söhbət edərkən biz belə qənaətə gəlirdik ki, doğrudan da sonda fleyta soloda səslənən axırıncı not onun qəlbinin harayının səsi idi. Bu doğrudan da belədir.”¹

Memorial. İsmayıl Hacıbəyovun yaradıcılığında Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev ənənələri ilə birgə hər zaman sənətinə pərəstiş etdiyi İqor Stravinskinin də təsiri çox olmuşdur. Təsadüfi deyil ki, məhz 1982-ci ildə yazılmış “Memorial” kantatası Stravinskiyə həsr olunmuşdur. Bu əsərdə də neoklassisizm ənənələrinin təzahürünə, təbii olaraq, rast gəlirik. Kantata *Cantus choralis I “İnterlude”*, *Cantus chorales II* bölümlərindən və arada ifa edilən kiçik postlyudiyadan təşkil olunmuşdur. “Memorial”ın orkestr tərkibini iki klarnet, dörd valtorna, iki truba, arfa, litavralar, iki simli qrup, dördsəsli xor təşkil edir. Xorda söz və mətndən istifadə olunmayaraq bir növ orkestrin növbəti bir elementi kimi təqdim edilir.

Biz bu əsərdə Stravinski musiqisinin (xüsusilə dini mövzuda yazılmış qədim polifonik əsərlərin musiqi elementləri) təsirini duyuruq, lakin bununla yanaşı əminliklə demək olar ki, həmişə-

¹ Vəliyev M. İsmayıl Hacıbəyovun vokal və instrumental yaradıcılığı. – Bakı: Elm və təhsil, 2014, s. 76

ki kimi bəstəkar öz dəst-xətinə sadıq qalaraq nümunəvi, sanballı və özünəməxsus əsər yaratmağa nail olmuşdur.

Bəstəkarın yaradıcılığının ən dəyərli zirvələrindən olan “Memorial” kantatası çox böyük təsir gücünə malikdir. O belə deyir: “Mən bu yazı üslubuna çoxlu notlardan, qatma-qarışıqlıqdan, narahatlıqdan qaçıb rahat, böyük məntiq və qayda-qanun tapmaq istəyərək müraciət etmişəm. Həqiqətən də nə qədər geniş yaradıcılıq imkanlarının mövcudluğunu aşkar etmişəm.”¹

Kantatada vokal və instrumental partiyalar bir-birini aramsız əvəz edirlər. Sakit temp ilə birgə mürəkkəb metroritmik hissələr, bütöv, yarımnotlar çoxluq təşkil edir. Gizli irəliləyən dördsəslili fuqa hiss olunmur. Kantatada bir-birinə əks istiqamətdə irəliləyən çoxsəslilik müşahidə olunaraq, variantlı inkişaf nəzərə çarpır. Bəstəkarın böyük məharətlə verdiyi bu musiqi ifadə vasitələri Avropa və milli ənənələrin yaxınlaşmasına bir vasitə kimi görünür.

Bəşəri ideyalarla zəngin olan “Memorial” kantatası bəstəkarın sevdiyi bir üsulla – xor və orkestr *tuttisi* ilə deyil, sakit melodiya, arfa solosu ilə tamamlanır. Qəribədir ki, məhz belə final bizi daha da çox düşünməyə vadar edir, böyük, dərin, məzmunlu ideyaların, ilahi hissələrin coşub-daşmasına sirayət edərək “Həqiqət”ə qovuşmağımızda bir addım da irəli aparan əsər kimi təsəvvürümüzdə canlanır, beynimizdə həkk olunur.

Fikrimizi məşhur bəstəkar Fərəc Qarayevin sözləri ilə tamamlamaq istərdik: “İqor Stravinskinin xatirəsinə “Memorial” kantatası unikal bir əsərdir. 32 yaşlı bəstəkarın yazdığı bu əsər öz qüsursuz texnikası, məna dərinliyi ilə insanı heyretləndirir. Dinləyicinin yaddaşına Qoyyanın “Kapriços”u, Boskun lövhələri ilə assosiasiya yaradan hüdudsuz faciəvi obrazlar əlmi daimi həkk olunur. Xor səslərinin solğun örtüyü, trombonların hayqırtısı, arfa solusunun “gurultulu” titrəyişi haradasa paradoksal, haradasa, bununla yanaşı təəccüb doğuracaq dərəcədə dəqiq, yığcam formaya uyğunlaşır. Mən bu opusa sonsuz sayda qulaq asa-

¹ Vəliyev M. İsmayıl Hacıbəyovun vokal və instrumental yaradıcılığı. – Bakı: Elm və təhsil, 2014

raq hər dəfə özüm üçün yeni, gözlənilməyən məntiqi və bununla yanaşı paradoksal yeniliklər aşkar edirəm və hər dəfə bu əsər məndə, həqiqətən çox böyük təəssüratlar oyadır.”¹

Bir qədər “Firuzə” operası haqqında

İsmayıl Hacıbəyovun 80-ci illərin axırlarından qarşısına qoyduğu müqəddəs vəzifə Üzeyir Hacıbəylinin “Firuzə” əsərinin (Ü.Hacıbəyli operanın librettosunu və yeganə nömrəsi olan Firuzənin ariyasını yazmışdır) əsasında “Firuzə” operası yazmaq... Bəstəkar bu vəzifənin öhdəsindən şərəflə gəlmiş, ömrünün son anınadək bütün varlığını bu müqəddəs işə sərf etmişdir.

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin 1945-ci ildə libretto ssenarisini yazıb başa çatdırdığı 4 pərdəli opera kimi nəzərdə tutduğu **“Firuzə”** operası müəllif tərəfindən öncə “Şəhrəbanu”, sonra isə dəyişdirilərək “Firuzə” adlandırılmışdır.

Xalq yazıçısı Mirzə İbrahimov əsər haqqında yazır: “Üzeyir Hacıbəyovun axırcı ədəbi əsəri 1945-ci ildə yazdığı “Firuzə”dir. Bu əsər fikri istiqaməti etibarilə lirik-məhəbbət mövzusunda yazılmış bütün başqa əsərlərindən seçilir. Artıq burada xeyirxah və yumşaq ürəkli şahlara, əmirlərə rast gəlmirik. Onlar zülmün, ədalətsizliyin qara heykəli kimi göstərilir. “Firuzə”də Səffək şah məhz bu cür təsvir olunmuşdur. O, qaniçəndir, hiyləgərdir, sözündə və işində namərddir, yalançıdır. Ona qarşı qoyulmuş və onu məhv edən Polad ağıllı, tədbirli xalq nümayəndəsidir. “Firuzə”nin süjeti müdrik xalq rəvayəti əsasında qurulmuşdur ki, bu da Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında səciyyəvi cəhətlərdəndir. Təəssüf ki, müəllif bu əsəri bitirməmişdir”².

Əsərin yeganə nömrəsi olan “Firuzə”nin ariyası (Ü.Hacıbəyovun “Firuzə” operası üçün yazdığı digər nömrə olan “Rəqs” nədənsə müəllif tərəfindən xalqa çatdırılmamışdır) indiyədək sevilərək ifaçıların repertuarında önəmli yer tutur.

İsmayıl Hacıbəyovun yazdığı “Firuzə” operası nəzərdə tutulduğundan fərqli olaraq 3 pərdədən ibarətdir. Libretto mətni Üzeyir

¹ Müəllifin Fərəc Qarayevlə şifahi müsahibəsindən

² İbrahimov M. Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri. 1-ci cild. – Bakı: Az. Elmlər Akademiyasının Nəşriyyatı, 1964, s. 15

Hacıbəyli və İsmayıl Hacıbəyovundur. İsmayıl Hacıbəyov Üzeyir Hacıbəylinin ssenarisinə bəzi dəyişikliklər etmiş, əvvəl nəzərdə tutulan I pərdənin süjet xətti ixtisar edilmiş, I və II pərdədə cərəyan edən hadisələr bir pərdə çərçivəsinə (I pərdəyə) yerləşdirilmişdir.

Operanın sonluğuna İsmayıl Hacıbəyov tərəfindən orijinal libretto mətni daxil edilmişdir ki, bu da əsərin qəhrəmanlarından olan Poladın ölümüdür. Opera əvvəldə nəzərdə tutulduğu kimi, xoşbəxt sonluqla bitməyərək Firuzənin sevgilisi Poladın ölümü ilə nəticələnir. Bu da operanın bir növ leyteması rolunu oynayan Üzeyir Hacıbəylinin Firuzənin ariyası ilə həmahənglik təşkil edir.

Operanın şeir mətni Xalq şairi Cabir Novruzundur.

Milli neoklassisizmin önəmli və vacib təzahürünü özündə əks etdirən “Firuzə” operası dahi Üzeyir bəyin tövsiyə və vəsiyyətlərinin bir növ həyata keçirilməsi kimi qavranılır. Bu opera barəsində İsmayıl Hacıbəyov özü belə demişdir: “Mən Firuzənin ariyasını birinci pərdənin sonunda səsləndirərək üslub cəhətdən də ona uyğunlaşdırmışam. Getdikcə ikinci pərdədə və sonrakı musiqi materialında daha da “işlənmiş musiqiyə” yönələrək, daha “təkmilləşmiş” materiallara üz tutmuşam.”¹

İsmayıl Hacıbəyov öz yaradıcılığında ilk dəfə Üzeyir bəy irsinə müraciət etdiyi dövrdə (“Cəngi” rapsodiyasının yazıldığı zaman) çox vacib qənaətə gələrək deyirdi: “Azərbaycan musiqisi artıq öz inkişafının elə bir zirvəsinə qalxmışdır ki, biz milli klassikamıza yeni prizmadan yanaşa bilərik”. Bəstəkar bu yanaşmanı “milli neoklassisizm” adlandırmışdır və onun fikrincə bu, hər şeydən əvvəl dahi Üzeyir bəyin bizə qoyub getdiyi ölməz, mənəvi sərvətidir.

Sonda “Firuzə” operasının partiturasının üzərində İsmayıl Hacıbəyovun öz dəst-xəti ilə yazılmış bu parçanı nəzərinizə çatdırmaq istərdik: “Светлой памяти Великого Узеира Гаджибекова, чья несравненная ария Фирузы, звучащая в опере, явилась тем первоотлчком, что открыл мне невиданные доселе возможности свободного творчества, равно как и все твор-

¹ Алиева Н. Традиции и современность // Исмаил Гаджибеков. / Статьи. Очерки. Воспоминания. – Баку, 2007

чество азербайджанского гения, духу и букве его я неизменно следовал в написании этого произведения. Исмаил Гаджибеков”.

(“Bu əsərin yazılmasında adına və ruhuna sonadək sadıq qaldığım, operada səslənən misilsiz “Firuzənin ariyası” ilə, bütün yaradıcılığı ilə mənim azad fəaliyyətimə təkan verən Azərbaycan dahisinin, Böyük Üzeyir bəyin işıqlı xatirəsinə. İsmayıl Hacıbəyov”.)

Əminliklə demək olar ki, İsmayıl Hacıbəyov operanın ilk sədalarından sonunadək dahi Üzeyir bəy ənənələrinə böyük professionallıq, istedad, sədaqət və inamla sadıq qalmışdır.

XVII fəsil

Quliyev Cavanşir

(1950)



“İncəsənətdə öz yolunla addımlamalısın. O, qısa da, uzun da, geniş də, dar da ola bilər, amma istənilən halda o, *sənin öz yolun olmalıdır*”¹. Çağdaş Azərbaycan musiqisində öz cığırını tapmış, müəllifliyi ilk xanələrdən bəlli olan bəstəkarlardan biri Cavanşir Quliyevdir.

C.Quliyevin sənətə qədəm basdığı ötən əsrin 70-ci illəri məxsusi ab-havası ilə seçilirdi. Mədəniyyət tarixində “altmışıncılar” anlamı var. Eyni zamanda tam əsasla yetmişincilər barədə də danışmaq mümkündür. Siyasi iqlimin nisbətən mülayimləşməsi şəraitində bir növ “azad uçuş” imkanı əldə etmiş həmin nəslin təmsilçiləri – F.Qarayev, A.Cəfərova, A.Əzimov, A.Dadaşov, F.Əlizadə, İ.Hacıbəyov, F.Hüseynov, R.Həsənova, E.Dadaşova özlərini sələfləri ilə müqayisədə dünya musiqisi təmayül-

¹ Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000, с. 10

ləri axınında daha sərbəst hiss edir, Q.Qarayevin tövsiyələrinə həssas yanaşıb, folklorun tədqiq olunmamış dərin qatlarına nüfuz etməyə çalışırdılar. Malerin simfoniya haqqında fikrini azca dəyişdirərək demək olar ki, onları ümumi bir amal – bütün müasir texniki vasitələrin köməyi ilə milli şüurun, milli mentalitetin mümkün qədər dolğun və inandırıcı inikası amalı birləşdirirdi¹.

Sadalanan sırada ən işarəvi fiqurlardan biri, şübhəsiz, Cavanşir Quliyevdir. Bu bəstəkarın yaradıcılığında yetmişinciləri – özü də təkcə musiqiçiləri deyil, – düşündürən bir çox məsələlər bəzi hallarda daha cəsarətli və inandırıcı həllini tapırdı. Təsadüfi deyil ki, musiqişünas Natalya Şantır C.Quliyevi Korndorf, Lobanov, Vasks, Bardanişvili ilə bir cərgədə bütün keçmiş sovet məkanının ən önəmli yetmişincilərindən adlandırır².

Cavanşir Rəhim oğlu Quliyev 1950-ci il noyabrın 22-də Azərbaycanın qədim şəhərlərindən birində – özünəməxsus koloriti, unikal abidələri, füsunkar təbiəti ilə seçilən Şəkiddə anadan olmuşdur. Burada o, 8 sayılı rus orta ümumtəhsil məktəbi ilə paralel olaraq musiqi məktəbində oxumuş, sonra musiqi texnikumuna daxil olub onu uğurla bitirmişdir.

“Əvvəlcədən bəxtim gətirmişdi – ata-anamın sayəsində musiqi təhsilimi xalq çalğı aləti – tardan başlamışam. Bu, məni sənətdə “şikəst” olmaqdan mühafizə edib”, – deyə bəstəkar vurğulayır³. C.Quliyev onu nəzərdə tutur ki, öz köklərinə dərinədən vardiqdan sonra müasir sənətin təklif etdiyi yenilikləri əxz etməyə başlayıb, texnika, biliklər onun təbiətini basqılamayıb⁴.

¹ Malerin fikri belə səslənir: “Mənim üçün simfoniya bəstələmək mövcud musiqi texnikasının bütün vasitələrinin köməyi ilə yeni dünya yaratmaq deməkdir”

² Шантырь Н.Г. Оттого, что в кузнице не было гвоздя // Юность. – 1988, № 9, с. 31

³ Burada və sonra C.Quliyevlə müxtəlif illərdə apardığımız söhbətlərin fraqmentləri yer alıb. Onların bir qismi müəllifin “Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları” məqaləsində (Dadaşzadə Z.A. “Biz də dünyanın bir hissəsiyik...” Bakı: Nurlan, 2004, s. 104-116), habelə bəstəkarın iki cilddən ibarət “Divan” başlıqlı əsərlər toplusunda – ön sözdə dərc olunub

⁴ Cavanşirin bu sözləri Fikrət Əmirovun “Məni bəstəkar edən də elə Azərbaycan tarı olmuşdur” fikri ilə səsləşir

Öyrənmək, dünyagörüşünü genişləndirmək istəyi Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (hazırda Ü.Hacıbəyli adına BMA) vüsət aldı. Əvvəlcə tar sinfində oxuyan gənc artıq üçüncü kursda bəstəkarlıq peşəsinə yiyələnəcəyinə qərar verir və kompozisiya fakültəsinin ikinci kursuna – müqtədir simfonist, professor Cövdət Hacıyevin sinfinə qəbul olunur. Eyni zamanda Qara Qarayevin dərslərində də müntəzəm iştirak edir.

Qarayevin musiqimizdəki xidmətlərindən danışarkən o, vurğulayır ki, *“Qarayev yeni nəslin təmsilçilərini metodla silahlandırmış, çağdaş texniki vasitələrin milli musiqi sistemində tətbiqi yollarını əyani sərgiləmişdir”*. 1975-ci ildə konservatoriyanı bitirən bəstəkar axtarışlarını məhz həmin səmtə yönəldir.

Tədrisçən C.Quliyevin başlıca yaradıcılıq ideyası formalaşmağa başlayır: *“Şərq və Avropa musiqi dünyalarının üzvi surətdə yanaşı yaşaması və bir-birini tamamlaması üçün – dünya mədəniyyətinin magistral linkişaf yolu isə məhz bundan ibarətdir – estetika sahəsində ortaq nöqtələr axtarmaq zəruridir. Öz vəzifəmi bu nöqtələri dərk etməkdə, tapmaqda görürəm”*¹.

2001-ci ildə o, həmin fikri dəqiqləşdirib deyirdi: *“Arzum total, qlobal, mütləq – adın bir o qədər əhəmiyyəti yoxdur – musiqi yaratmaqdır. Elə bir musiqi ki, coğrafiyasından asılı olmayaraq dünyanın istənilən guşəsində qavranılsın”*.

C.Quliyevin akademik janrlarda yazdığı əsərlər sayca çox olmasa da, hər biri onun əsas yaradıcılıq ideyasının məxsusi təcəssümü olub, dövrün əlamətdar musiqi hadisələri sırasındadır.

Sənətkarın elə ilk qələm təcrübələri nüfuzlu forumlarda səslənərək gur rezonans doğurmuşdur. SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibi, Xalq artisti A.Eşpay 1983-cü ildə Qorki şəhərində (indiki Nijni Novqorod) keçirilən Sovet Musiqisi Festivalının yekunlarına dair məruzəsində vurğulayırdı: *“Xalq çalğı alətlərinin <...> tətbiqi cəhdləri müasir musiqinin səs palitrasının zənginləşdirilməsinə gətirib çıxaran folklorun yaradıcı təcəssümü problemi ilə bağlıdır. <...> Gənclər arasında Azərbaycan bəstəkarı C.Quliyev-*

¹ Бретаницкая А.Л. Форум молодежный – проблемы общие // Советская музыка. – 1987, №8, с. 35

vin saz və violın üçün Sonatası və zurna ilə simfonik orkestr üçün Uvertürası xatırlanmalıdır. <...> Səciyyəvidir ki, adı çəkilən əsərləri yalnız folklor köklərə dayaqlanması səyi birləşdirir. Başqa məqamlarda – janr seçimində, ifaçı heyətində, folklorla “ünsiyyət” tipində, daha fərdi üslubiyatdan danışmıram, onlar tam fərqlidir. Bu nümunələr müəllif təxəyyülünü ifadə etmək, qeyri-standart bədii həllə nail olmaq yolunda folklorun təqdim etdiyi böyük imkanların sərgilənməsi, ən yaxşı isbatı deyilmi?”

Bu sırada bəstəkarın digər əsərləri, məsələn, 2 saylı Simli kvarteti, ağac nəfəs alətləri üçün kvarteti, fortepiano üçün “Muğam ladlarında yeddi pyesi”, Aşiq Ələsgərin qoşmasına bəstələnmiş “Dönübdü” xor miniatürü qeyd oluna bilər. Yaradıcılıq məqsədinin təəccüb doğuracaq aydınlığı, həmin məqsədin janrcasına, bədii qayəcə fərqli əsərlərdə inadkarlıq və ardıcılıqla, hər dəfə ixtiraçılıqla gerçəkləşdirilməsi, nadir üslub vəhdəti gənc azərbaycanlı müəllifə güzəşt deyilən münasibəti artıq sənət yolunun əvvəlində ləğv edirdi.

*“Azadlıq hissi mənə də xəstəlik dərəcəsinədir. Özümü heç bir cərəyanın əsiri etmək istəməzdim”*¹, – söyləyən bu müəllifin müasir musiqi təmayülləri kontekstində yerini müəyyənləşdirmək görüldüyü kimi asan deyil.

Dodekafoniyayı mənimsəyib, qələmini bu texnikada sınağıqdan sonra C.Quliyevin ona marağı sönür. Geniş yayılmış neoklassisizm də onu cəlb etmir, çünki klassisizmin yeni şəraitdə bərpası, Stravinskinin təbirincə, *“köhnə gəmilərin təmiri”* (Tomas Eliotun ifadəsidir) ideyası ona əsl yaradıcılıqdan uzaq görünür. Bu mənada bəstəkarın mövqeyi neoklassisizmi “konformizmin təzahürü” kimi nəzərdən keçirən Edison Denisovla üst-üstə düşür.

Ən asan yol Cavanşir Quliyevi “neofolklorçu” elan etməkdir. Əlbəttə, bəstəkarın milli musiqi ilə dərin əlaqələrini inkar etmək mənasızdır: milli duyum onun qan yaddaşındadır, genetik ko-

¹ Qubaydulina sənətkarın daxilən azad olması zəruriyyətini vurğulayır: “Pianoçu və ya violınçalanın gözəl səsə nail olması üçün onların əlləri tam sərbəst olmalıdır. Azad əllər həmin ifaçıların bir növ nəfəsidir. Eynilə sənətkarın qəlbi azad olmalıdır”. Холопова В.Н. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008, с. 49

dundadır. Həqiqətən, C.Quliyev qədər milli mənbələrdən ardıcıl və yaradıcı surətdə bəhrələnən bəstəkar tapmaq çətindir. Eyni zamanda bu fikri orijinal adlandırmaq qeyri-mümkündür, çünki Üzeyir Hacıbəylidən üzü bəri Azərbaycan bəstəkarlarının əksər hissəsi milli musiqi dünyası obrazlarının, estetikasının yaradıcılıqda təəssümü yollarını arayıb axtarmışlar. Deməli, məsələ müəllifin milli qaynaqlara münasibətindədir.

Bəstəkar folklor iqtibaslarını yolverilməz hesab edir. Yeganə istisna kino ilə, **“Aşıq Qərib”** bədii filmi (Gürcüstan-film, 1988) ilə bağlıdır. Burada bəstəkar rejissorun *“konkret ünvan-dan kənar global məhəbbət obrazını yaratmaq”* tapşırığını icra edərək, götür-qoydan sonra gözlənilməz bir miksə əl atır-muğamı (“Qatar”, “Bayatı-Şiraz”) Avropa bəstəkarlarının musiqisi (Şubert, Sen-Sans) ilə çarpazlaşdırır.

C.Quliyevin təbirincə, əsas məqsəd milli musiqini təsvir etmək yox, ifadə etməkdir. Bunun üçün həmin musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasına varmaq, strukturunu açmaq, təfəkkür xüsusiyyətlərini dərk etmək, yalnız bundan sonra sitatdan vaz keçərək öz milli musiqini bəstələmək gərəkdir.

Bəstəkarın əsərlərini dinlədikcə qərribə bir hiss yaşayırsan: musiqi sənə çox doğmadır, hətta yaxşı bəllidir, eyni zamanda tamamilə yeni və tərəvətlidir. C.Quliyev bu təəssürata necə nail olur? Bəstəkar dinləyici diqqətini daim sapındırır və elə çevik, təbii, başlıcası – qəfil şəkildə ayrı-ayrı tanış dönümləri bir-birinə calaşdırır, yeni “ritmik şəraitə” salır ki, özünəməxsus, yaddaqa-lan melodik obraz ərsəyə gəlir. O, məqamların məxsusi indikatorları – kadans dönmələrini, səciyyəvi milli rəqs ritmlərini və ya ifaçılıq fəndlərini cəlb edir, musiqi toxumasına mahirənə daxil edir. Başqa sözlə, bir sehrəbəstək ən sadə musiqi elementlərinə yeni “nəfəs” aşılayıb, onları fərqli simada canlandırır bilir.

C.Quliyev musiqisinin ən böyük möcüzəsi onun intonasiya məxsusiliyidir. Bəstəkar milli musiqinin çox dərin qatlarına enir, illərin əsrlərin “yük”ündən sanki azad olaraq arxetipik obrazlarla bağlı ibtidai, özəl intonasiyaları əsl araşdırıcı təkidi ilə, müqayisə yolu ilə, yabançı xallardan “təmizləyərək” bərpa edir. Burada artıq konkret olaraq Azərbaycan deyil, daha çox arxaik türk intonasiya-

ları barədə danışmaq mümkündür. Özü də həmin intonasiyalar əski “modal” ritmlərlə üzvü vəhdətdə çıxış edərək, musiqiyə özgün cizgilər aşılır. Bəstəkarın əsərlərinin xüsusi məlahəti, cazibəsi də məhz buradan irəli gəlir. Müsahibələrindən birində C.Quliyev özünü genetika, təfəkkür tərzı, dünyaduyumu baxımından məhz türk hesab etdiyini, yazdığı musiqinin türk mənşəli olduğunu söyləyir.

C.Quliyev aydın, şəffaf bir dildə danışır və bu dili qəlzləşdirməyə ehtiyac duymur. Zahirı sadəlik heç də fikir, ifadə vəsi-tələrinin bəsitliyi demək deyil: onun arxasında maraqlı mətləblər, mürəkkəb vəzifələrin həlli durur.

70-ci illərdə bəlkə də ən asan yol hər hansı bir “izm”ə uymaq, Qərb avanqardını təqlid etmək, həmvətənlərini qəfil səslənmələrlə, yeni üsulların tətbiqi ilə heyrtləndirmək idi. C.Quliyevin geniş dünyagörüşü bu yolun seçimini mümkün edirdi. Lakin o, həmin cazibədar ideyadan qəti imtina etdi.

Sənətdə öz cığırını təkidlə arayıb axtaran C.Quliyev eyni zamanda ideyalarını əsl avanqardçı cəsarəti ilə gerçəkləşdirir. O əmindir ki, bəstəkar dinləyicini valeh etməli, zalı musiqisi ilə sarsıtmalı, vəcdə gətirməlidir.

C.Quliyev pedaqoji fəaliyyətə də xeyli vaxt ayırır. Müxtəlif illərdə o, BMA, ADMİU, Milli Konservatoriyada dərs demişdir¹. 2005-ci ildən Milli Konservatoriyanın “Xalq musiqisinin nəzəriyyəsi” kafedrasının professorudur. 2006-cı ildən *Kuzey Kıbrıs Türk Cümhuriyyətinin Yakın Doğu Universitəsinin* səhnə sənətləri fakültəsinin professoru olan azərbaycanlı bəstəkar 2018-ci ildə həmin fakültənin dekanı seçilmişdir.

C.Quliyevin adı ölkəmizdən uzaqlarda bəllidir, musiqisi ABŞ, İngiltərə, Türkiyə, Almaniya, Polşa, Bolqarıstan, Rumıniya, Çexiya, Slovakiya, Yunanıstan, Niderland, Rusiya, Özbəkistan və s. ölkələrdə beynəlxalq festival və görüşlərdə səslənib. Həmin iri tədbirlər sırasında 1986-cı ildə iyirmi yeddi illik (!) fasilədən sonra ABŞ-a ezam olunan sovet bəstəkarlarının rəsmi nümayəndə heyətinin tərkibində Cavanşir Quliyevin “SSRİ və ABŞ musiqisi bu gün”

¹ C.Quliyev uzun illər Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radiosunda səs rejissoru vəzifəsində çalışmışdır. 1990-93-cü illərdə “Azərkonsert” Dövlət Birliyinin bədii rəhbəri olmuşdur

simpoziumunda iştirakını – Amerika universitetlərində görüşlərini, tanınmış bəstəkarlarla ciddi yaradıcılıq məsələlərinin müzakirəsini xatırlamaq gərəkdir. Nüfuzlu musiqişünas Lorel E.Fey (*Lourel E.Fey*) “*Musical America*” jurnalında (“*Young Russians Come to Visit*” məqaləsi, 1987/107) sovet bəstəkarlarını mühafizəkarlıqda ittihamlandırdıqdan sonra tərəvəti ilə seçilən cəmi bir neçə əsər sırasında azərbaycanlı müəllifin yaratmalarını qeyd edir.

C.Quliyev Əməkdar İncəsənət xadimi (1992), Lenin komsomolu mükafatı (1982), General M.Əsədov adına mükafat (1993), M.Şəhriyar adına mükafat (1994), Avropa Türk-İslam birliyinin mükafatı (1995), “Humay” (2000), “Qızıl Dərviş” (2001), “Qızıl Pəri” (2015) mükafatları laureatıdır.

İriformalı instrumental əsərləri

C.Quliyev irsində instrumental musiqinin uvertüra, simfoniya kimi ali formaları təmsil olunub. Bəstəkar klassik musiqidə təşəkkül tapmış janrların tənəzzülü dövründə “ənənəvi” janr atribusiyasından özünü kənarlaşdırmır. O əmindir ki, janrsız musiqi yoxdur: sonata və ya simfoniya adlandırılmaq üçün heç də bu janrların formal əlamətlərinə cidd-cəhdlə riayət etmək deyil, sadəcə həmin janrların “bədi vəzifələrini” həyata keçirmək lazımdır. “*Dinləyici salonda əsərin formasını izləmir: o, bədi hadisənin şahidi olur və əgər bu hadisəni klassik janr göstəricilərinə uyğun olmayan bir əsər yaradırsa, deməli o əsər hər hansı bir əcaib ad daşmasına rəğmən sonatadır, simfoniya*”, – deyə bəstəkar fikrini əsaslandırır. Başqa sözlə, C.Quliyev üçün janr ilk növbədə “məzmun tipidir”.

C.Quliyevi musiqi ictimaiyyətinə tanıtdıran əsərlərdən biri **zurna ilə böyük simfonik orkestr üçün Uvertüra** (1979) oldu¹.

Avropa musiqi tarixində zəngin ənənələrə malik, XIX əsrdə müstəqil konsert əsəri statusu qazanan uvertüra janrı sovet dönəmində nadir istisnalar olmaqla xoşbəxt gerçəkliyi vəsf edən təmtəraqlı,

¹ Uvertüra 1981-ci ilin oktyabrında dirijor Ramiz Məlik-Aslanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdir. Əsər Sovet Musiqisi Festivalında (Qorki, 1983), *So-NoR Tellər – Mədəniyyətlər...Təmaslar...* (Bakı, 2002) Beynəlxalq Musiqi Festivalında ifa olunmuşdur

nikbin simfonik plakat kimi yozulurdu. C.Quliyevin uvertürası başqa xarakter daşıyır, ilk növbədə öz şöhrətli sələfi – Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından parlaq orkestr girişini xatırlamağa sövq edir. Azərbaycanda konsert uvertürası janrında yazılan bir sıra əsərlər¹ olsa da, məhz Üzeyir bəyin adıçəkilən yaratması öz ali bədii məziyyətlərinə görə müstəqil simfonik lövhətək ifa olunaraq, bir növ Azərbaycanın musiqi simvolu kimi qavranılmağa başlamışdır.

Ruhən, obrazca Cavanşir musiqisi “Koroğlu”ya çox yaxındır. Təsadüfi deyil ki, əsərin premyerasından sonra Tofiq Quliyev C.Quliyevin bu opusunu Üzeyir bəyin ənənələrinin uğurlu davamı kimi dəyərləndirmişdir.

Uvertüranın yaranış tarixçəsi maraqlıdır. C.Quliyev məktəbli ikən Sergey Borodinin “Səmərqəndin ulduzları” trilogiyasını oxumuş və “dünyanın hakimi” – Əmir Teymura bir sərkərdə kimi valeh olmuşdur. 70-ci illərin sonlarında o, həmin mövzuda balet yazmaq arzusuna düşür. Yaranışı böyük resurslar tələb edən balet tamaşasının reallaşdırılması arzu olaraq qalsa da, bəstəkarın iç dünyasından gələn musiqi dinamik uvertürada yığcam şəkildə əksini tapmışdır².

Adi dinləyicini belə heyrətləndirən bu əsər nə qədər qəribə olsa da, müasir sənətin cəbbəxanasına aid texnologiya və ifadə vasitələrinin (sonorika, aleatorika, mikroxromatika, klasterlər və s.) köməyi ilə yerinə yetirilmişdir.

Bəllidir ki, XX əsr musiqisi tembr sahəsində misli görünməmiş axtarışlarla səciyyələnir. Tərəvətli tembr və qeyri-ənənəvi səslənmə axtarışlarında olan Yeni musiqi yaradıcıları (Kurtaq, Qubaydulina, Tan Dun və b.) xalq çalğı alətlərini də diqqətsiz qoymamışlar. Milli musiqi qaynaqları ilə həmişə sıx təmasda işləyən Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir bəyin yolunu davam etdirərək burada (xalq çalğı alətlərinin orkestrə salınması nəzərdə tutulur) birincilər sırasında olmuşlar.

¹ Burada Niyazi (“Döyüşdə”adlı opus konsert uvertürası janrında Azərbaycanda ilk nümunələr sırasında), S.Hacıbəyov, O.Zülfüqarov (“Şənlən, xalqım”) və İ.Hacıbəyovun uvertüraları da xatırlanmalıdır

² 1983-cü ildə Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” dramı əsasında hazırlanan eyniadlı televiziya tamaşası (rejissor Ramiz Həsənoğlu) üçün musiqini C.Quliyev bəstələyib

C.Quliyev Avropada təşəkkül tapmış janra (uvertüra), formaya (sonata forması) arxalanaraq, yaradıcılıq enerjisini musiqi toxuması və orkestrin təşkilinə yönəldir. Bəstəkar zurnanın semantikasına, onun daşdığı əhəmətlərə söykənir. Bu alət əsərdə həm akustik, həm tembr-obraz funksiyası ilə “təltif” olunub. Milli alətin gur səmindən heç də sui-istifadə edilmir: o, yerli-yerində “səhnə önünə” gətirilərək, faktura və tembrin variantşəkilli transformasiyalarına məruz qalaraq, emosiyarı, əhvalı – gah mübariz, gah bayramsayağı, gah da bir qədər pastoral – gücləndirir. Orkestrin alətləri əhatəsində zurna bir qiymətli daş-qaş kimi bərq vurur, onun günəş enerjisi bütün səslənməyə sirayət edir. Zərb və mis nəfəs alətlərinin qoşulması ilə musiqinin təsir qüvvəsi birə-on artır:

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The first measure is marked with a '2' in a box, indicating a second ending or a specific measure number. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing musical notation. The instruments listed on the left include Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It contains multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Tromba (Trumpet), Tromboni (Trombone), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Viola (Viola), Violoncelli (Cello), and Contrabbassi (Double Bass). The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings. The page is divided into two systems, each with a repeat sign at the beginning. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Zurnanın səsləndirdiyi kiçik girişdə əsərin məqam-intonasiya məzmunu təmərkizləşib: punktir ritmlə vurğulanan kvinta intonasiası, Şur (əsas partiya) və Segahın (köməkçi partiya) qarşı-qarşıya qoyulması nəzərdə tutulur.

Uvertüranın iki əsas mövzusu milli musiqinin müxtəlif janrlarından yetişdirildiyi üçün fərqlənsə də, onların arasında qarşıdurma yoxdur: həmin mövzular eyni bir obrazın iki üzüdür. Səciyyəvi aşıq ritmi, simli alətlərdə kvarta-kvinta quruluşlu akkordlar (saza xas özəl tembri *pizzicato* daha da qabardır) fonunda cərəyan edən əsas partiya qəhrəmani bir obraz təqdim edir. Burada bəstəkar saz çalğısına xas vurğulu və qeyri-müntəzəm ritm, vəzn dəyişkənliyi (4/4 və 4/5 ölçülərinin növbələşməsi məxsusi "axsaq" metroritm yaradır), vurğuların oynaqlığına əl ataraq, ritmik özəllikləri müvafiq orkestr boyaları ilə qabardaraq, musiqi cərəyanının özünəməxsus temporitmini müəyyənləşdirir.

İkinci obrazın təqdimatını “dekorasiyaların dəyişməsi” müsayiət edir: vurğulu ritmin buxovlarından azad olaraq musiqi sonor-aleatorik üsullardan toxunan bir zonaya “modulyasiya” edir. Bu keçid bartoksayağı həll olunub: parlaq *glissando* iki “aləm” arasında səddi incəliklə aradan götürür. Özü də aleatorikani bəstəkar yaxşıca “təşkil” etmişdir: bir-birindən yarım ton məsafəsində olan üçsəsliliklərdən ibarət nəhəng klaster fonunda səslənən avazlarda üçton intonasiyasının peyda olması arxaika ab-havasını bərqərar edir. Orkestrin möhtəşəm qüvvələrinin səfərbər olduğu əsas partiyadan sonra ayrı-ayrı layların polifonik münasibətlərindən yetişdirilən şəffaf faktura parlaq təzad yaradır.

Uvertüra özünəxas intonasiya məzmunu ilə fərqlənsə də, burada inkişafın əsas mühərriki orkestr vasitələri, ritmik rəsmi variantlılığıdır. Ümumiyyətlə, əsərdə tembr, ritm və intonasiyanın vəhdəti əldə olunub.

Uvertürada zərb alətləri dramaturji funksiya icra edir: əvvəldə zurnanın müdaxiləsini müjdləyir, kulminasiyanı qabardır, sonda isə ritmik rəsmi kəskin, qəfil dəyişdirilməsini həyata keçirərək inkişafı daxildən dinamikləşdirir¹.

Etnik musiqi alətlərinə sonralar da müraciət edən bəstəkar heç zaman bu alətlərə *istehlakçı münasibət* bəsləməmiş, əcnəbi auditoriyanın bir hissəsi üçün cazibədar olan *ekzotika* xatirinə onlara üz tutmamışdır. Hər dəfə *etnik tembr bəstəkar qayəsi ilə sıx təmasda* peyda olur. Axı C.Quliyev milli alətlərin xüsusiyyətlərinə, bütün ifa incəliklərinə yaxşı bələddir, tar və sazda mahiranə çala bilir. Odur ki, milli çalğı aləti yalnız səslənməni tərvətləndirmək, yeni məna çalarlarını təcəssüm etdirmək məqsədilə cəlb olunur.

Elə bu nöqteyi-nəzərdən “Yuğ” teatrının yaradıcısı rejissor Vaqif İbrahimovun Uvertüra haqqında rəyi maraqlıdır: “Avropa simfonizmini özəl melos və ritmlərlə bir araya gətirməyi bacarmış C.Quliyev düşüncəmizdə yatıb qalmış bir çox

¹ C.Quliyevin bu əsərində orkestrin tətbiqi xüsusiyyətlərinə dair bax: Мамедова А.Р. Оркестровое письмо азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореф. дисс.... докт. философии. — Баку: 2010

həlledici etno-psixoloji, etno-estetik, etno-siyasi və ən ümdəsi! – etno-fəlsəfi mexanizmləri “işə sala” bildi... O gündən “Dədəm Qorqud Kitabı” (rejissor 80-ci illərin əvvəlində “Mən Dədə Qorqud” tamaşası üzərində çalışırdı – Z.D.) məndən ötrü açıq Kitab oldu: onu oxuyurdum, anlayırdım, görürdüm və eşidirdim!”

Böyük simfonik orkestr üçün **Üçüncü simfoniyasında** (1981)¹ bəstəkar o zaman geniş intişar tapmış *cəld-asta-cəld* prinsipinə dayaqlanan üçhissəli sxemə üz tutur. M.Aranovskiyyə görə, ənənəvi dörd hissənin üç hissə ilə əvəzlənməsinin, yəni silsilənin yığcamlaşdırılmasının təməlinə musiqidən kənar deyil (konsepsiyanın mövcudluğu nəzərdə tutulur), məhz bu sənətin öz immanent təfəkkür qanunları hesabına bədii tamın vəhdətinə nail olmaq niyyəti durur. Belə hallarda model rolunu tipoloji üçhissəli forma icra edir. Kənar hissələrin temp, faktura, xarakter etibarilə uyğunluğu buradan irəli gəlir. Oppozisiyalar sistemindən yalnız *fəaliyyət* və *meditasiya* ilə bağlı obrazların qarşılaşdırılması əxz olunur². Stravinskiyin təsirini də istisna etməyək. Tədqiqatçılar bu bəstəkarın üç hissə çərçivəsində struktur bütövlüyünə nail olmaq bacarığını onun musiqisinin qeyri-adi dinamikası ilə izah edirlər: həmin dinamika skersonun ayrıca bir hissə kimi silsilədə “iştirakını” təxirə salırdı.

1970-80-ci illərin “nəhəng simfonik eksperimenti” kontekstində bu əsər nisbətən sadə görünsə də, kölgədə qalmır və bir çox yenilikçi nümunələrdən fərqli olaraq dinləyici üçün cazibəsini itirmir. C.Quliyev qüvvəsini struktur, forma axtarışlarına sərf etməyərək, əsas diqqətini orkestr resurslarının səmərəli tətbiqinə, tembr dramaturgiyasının “inşasına” yönəldir.

Məsələn, II hissənin əvvəlində nəhəng orkestr susdurulur: yalnız partiyalara bölünmüş (*divisi*) simli alətlərin (*sul tasto*) *tremolo* 'su fonunda vibrafonun “sehrli” musiqisi səslənir. Mütəmadi ardıcılıqla peyda olan, sanki alışıb sönən həmin *tremolo*-

¹ R.Məlik-Aslanovun rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Televiziyası və Radio-sunun simfonik orkestrinin ifasında CD-yə yazılıb. Gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş Ümumittifaq Plenumda (Kazan, 1986) səslənib

² Арановский М.Г. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1979, с. 57

nöqtələr ecazkar, bir qədər təşviş dolu atmosferin yaranmasına gətirib çıxarır. Şerti simmetrik tipli üçhissəli silsilələrin bir çoxunda olduğu kimi burada da *Lento* kənar hissələrə yeganə alternativ kimi çıxış edir. Belə ki, bəstəkar ümumi işıqlı ovqat çərçivəsindən kənarlaşaraq, materialın inkişafı əsnasında ani olaraq gərginlik zirvəsinə qalxır. Həmin gərginlik isə monoxrom palitranın zənginləşdirilməsi (ələlxüsus səslənməsi II hissədə azca “unudulan” mis nəfəs alətlərinin bir qədər təcavüzkar müdaxiləsi diqqəti çəkir) hesabına baş verir.

Finalda zərb alətlərinin səsləndirdiyi zəngin ritmlər qədim mərasim rəqslərini göz önündə canlandırır. Ümumiyyətlə, C.Quliyev orkestri sanki təcrübəli bir rejissor kimi idarə edir: *tutti* və ayrı-ayrı qruplar məharətlə ardıcılılaşır, ümumi səslənmə gah qatılaşır, gah şəffaflaşır, tembrlər fərdi xarakterə malik personajlar kimi – qabarıq və görümlü – təqdim olunur. Burada dövrün əsas təmayüllərindən biri – simfoniyanın konsert ilə simbiozu barədə danışmaq olar. Klassik formaya – güzgülü sonata forması, işlənmədə “normativ” fuqato – əsaslanan I hissənin özgün tematik materialı da xatırlanmalıdır. Burada sanki İ.Stravinskinin erkən əsərlərinin ruhu, Amerika müzikllərinin xüsusi enerjiyə malik sinkopalı ritmləri, *jazz* harmoniyaları və milli folklorun arxaik formalarına xas melos uzlaşdırılır və nəticədə yaranan eklektika karıxdırmır, ahəngdar və təbii təsir bağışlayır ¹.

Əsas mövzuda pentatonikanın təzahürü vaxtilə Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda (1986) C.Quliyevin milli məqam sistemindən kənara çıxmaqda ittihamlandırılmasına səbəb olmuşdur. Həmin iradlar əsassız görünür. Əvvəla, əski obrazları canlandırmaq məqsədilə musiqimizin arxaik qatlarına nüfuz edən bəstəkarlar məqam seçimində sərbəstdirlər. Digər tərəfdən, Əminə Eldarovanın Ü.Hacıbəyliyə istinadən yazdığı kimi, kvarta quru-

¹ C.Səlimxanov C.Quliyevin ilkin türk intonasiası kimi işləmələrində gözlənilmədiyi halda bir çox etnosların musiqi mədəniyyəti ilə doğmalığ sezir: “Ola bilsin ki, siz burada (3 saylı simfoniya – *Z.D.*) hindu, şotland, tibet və hansısa başqa etnik musiqinin izlərini duyacaqsınız”. Bax: Səlimxanov C. Cavanşir Quliyev //Musiqi dünyası. – 1999, №1, s. 141

luşlu məqamlarda yarımtonlar “ləğv” olunarsa, onda minor yön-
lü pentatonika yaranar¹.

Beləliklə, Üçüncü simfoniya C.Quliyevin *total musiqi* yarat-
maq istiqamətində axtarışlarını əyani əks etdirən maraqlı nümu-
nələrdəndir.

Yaylı orkestr üçün “**Dastan**” adlı **Dördüncü simfoniya**
(2006) öz sələfindən 25 il sonra ərsəyə gəlmişdir. Əgər Üçüncü
simfoniyanı yazarkən bəstəkar müəyyən texniki məsələləri həll
etmək, məsələn, çoxhissəli silsiləni necə qurmaq, böyük simfo-
nik orkestrin imkanlarından necə mümkün qədər dolğun yarar-
lanmaq barədə düşünürdüsə, burada o, konsepsiyanı əsas götü-
rüb, dramaturji xətti bədii qayənin ardıcıl açılmasına tabe etdirir.

C.Quliyev müasir cəmiyyətdə mənəviyyatın qarşılaşdığı təh-
lükələrə həmişə həssas yanaşmışdır. Elə simfoniyanın mövzusu,
bəstəkarın təbirincə, “*nadanlıq və mənəviyyatsızlığın təntənəsi*”
ilə bağlıdır. Bəstəkar öz ideyasını açarkən *instrumental teatrın*
imkanlarından bəhrələnir. Əsər boyu milli-mənəvi dəyərlərin da-
şıyıcısı olan violiçalı solistin tədricən sıxışdırılması və səhnə-
dən “qovulması” baş tutur: sonda həmin solist səhnədən enib,
zalı tərk etmək məcburiyyəti qarşısında qalır, onun violininin sə-
si zal xaricində hələ eşidilsə də, tezliklə zəifləyib yox olur. La-
kin teatr fəndlərindən kənarında belə, biçimli, aydın dramaturgiya-
nın hesabına konsepsiyanı anlamaq mümkündür.

Simfoniya Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuşdur. Lakin iş it-
hafla bitmir: əsərin əsas qəhrəmanı elə dahi sənətkarımızdır.
Başlanğıc möhtəşəm unison ali mənəviyyat daşıyıcısı - Üzeyir
bəyin obrazını təcəssüm etdirir. Ən cazibədar yol – iqtibasların
tətbiqindən C.Quliyev qəti imtina edib vurğulayır: “*Üzeyir bəyin*
obrazını necə təsəvvür edirəmsə, daha doğrusu, onu necə “eşi-
dirəmsə”, elə də yaratmağa çalışmışam. Bu məqsəd sitatların
tətbiqini lüzumsuz edir”.

Simfoniyanın böyük bir hissəsi muğam təfəkküründən doğan
strukturlara, idiomlara əsaslanır, bütün musiqi toxuması isə ilk

¹ Эльдарова Э.М. Некоторые вопросы ашугского искусства // Искусство Азербайджана, т. I (под общей редакцией У.Гаджибекова). – Баку, 1949, с. 108

sinkopalı ritmintonasiyadan yetişdirilir: onun musiqi toxumasına fəal nüfuz etməsi, ayrı-ayrı orkestr partiyalarında imitasiyavari şəkildə peyda olması birhissəli kompozisiyaya nadir vəhdət aşılayır.

Muğamların “qəlpə”ləri ani olaraq peyda olsa da, konkret bir muğamdan danışmaq mümkün deyil: bütün musiqi materialı müəllifə məxsusdur. Başqa sözlə, simfoniya C.Quliyev bir növ “öz muğamı”nı (oxu: öz dünyasını) – amma muğam janrının qayda-qanunlarına riayət edərək, – yaratmağa cəhd göstərir. Burada Ü.Hacıbəylinin sənət prinsiplərinin özünəxas təcəssümü barədə danışmaq olar: muğamların mənimsənilməsi əsasında musiqi yaratmaq nəzərdə tutulur.

Bəstəkarın akustik nüanslara həssas musiqi duyumu simlilərin muğam səslənməsi təəssüratı yaratmaq imkanlarının dolğun açılmasına gətirib çıxarır, məxsusi “muğam atmosferini” bərqərar edir.

Simfoniyanın təməlində dramda olduğu kimi iki obraz-emotional sferanın – ali, gözəl, xeyirxah və bayağı, çirkin, bədxah qüvvələrin qarşı-qarşıya qoyulması durur. Yəni burada epik mövzunun – Ü.Hacıbəyli isə bəstəkarın nəzərində elə epik qəhrəmandır – dramatik simfonizmin üsulları vasitəsilə açılmasına cəhd göstərilir.

“Mənəviyyat” sferası kifayət qədər inkişaflı olub, milli siması parlaq ifadə olunmuş tematizm, dəstgahtək pilləvari yüksəliş məntiqinə əsaslanır. Yəni hər dəfə əsas mövzunun müdaxiləsi yeni dayaq nöqtəsinin fəth olunması ilə qeyd olunur. Bundan əlavə dəstgahdakı kimi burada bir növ rəng funksiyasında çıxış edən iki epizod (bax: r.30, r.47) da var. Özü də “şər”in son həmləsindən əvvəl yerləşdirilən ikinci epizod – harmoniya, paklıq, nur oazisi – Ü.Hacıbəylinin musiqisinə bir növ stilizasiyadır. Həmin epizod faktura, tembr həlli ilə fərqlənərək – simlilərin uca zərif flajoletləri sanki pərvaz edir – ümumi palitrada yeni, fərqli boya olduğundan xüsusən diqqəti çəkir. Burada “*simin ekspressiv səsdən flajoletdə keçərkən yaratdığı sevinc hissi*” barədə Qubaydulinin deyimi istər-istəməz yada düşür ¹.

¹ Холопова В.Н. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008, с. 83

“Mənəviyyatsızlıq” sferası ritmik unison əsasında təşkil olunaraq lapidar - kəskin, təcavüzkar intonasiyaları ilə seçilir, yenilməz qalır, yalnız hər bir gəlişində həcmcə artır. Bir neçə dəfə sərt imperativtək törəyən, axıra doğru get-gedə fəallaşan groteskvari “mənəviyyatsızlıq” mövzusunun dramaturji rolu ondan ibarətdir ki, sonda solisti səhnədən xaric edərək, o, müəllifin yaratdığı musiqi strukturunun inkişafına imkan vermir, həmin strukturu məhv edir.

Simfoniyanın “Dastan” adlandırılması səbəblərini isə bəstəkar belə açıqlayır: *“Klassik dastan ilə simfoniyanın quruluş oxşarlığı var: orda da, burda da bir mövzu vaxtaşırı dönərək, bizə nələrdənsə bəhs edir, orda da, burda da davamlı vaxt ərzində müəyyən olaylar baş verir, ən əsası da haqqında bəhs olunan mövzu epik xarakter daşıyır, yəni şəxsiyyətdən aralanaraq, cəmiyyətə – kütləyə, xalqa aid mənəvi kateqoriyaya çevrilir”*. Əlavə edək ki, əsərin ayrı-ayrı bloklardan ibarət quruluşu epik dramaturgiyanın “fəaliyyətini” gücləndirir.

“Dastan” ilk dəfə “Qara Qarayevsiz 25 il” festivalında (2018)¹ A.Məlikov, M.Quliyev, D.Dadaşov, L.Vaynşteyn, A.Dadaşov, O.Felzer, R.Həsənova, E.Dadaşovanın simfoniyları ilə yanaşı səslənmişdi. Festivalda simfoniyların bolluğu Rauf Fərhadovun aşağıdakı replikasını doğurmuşdu: *“Nə qədər qəribə, nə qədər möcüzəli, nə qədər təəccüblü olsa da, simfoniya janrı hələ yaşayır”*.

Səslənən opuslar arasında “Dastan” orijinal konsepsiyanın maraqlı bədii təcəssümü ilə yadda qalmışdır. Formanın mütənəsibliyi, dramaturgiyanın səlisliyi, habelə muğam və aşıq musiqisi intonasiyalarının özünəxas uzlaşdırılmasından ərsəyə gələn musiqi dili (bəstəkarın dərhal tanınan üslubunun ayrılmaz tərkib hissəsidir) C.Quliyevin Dördüncü simfoniyasını müasir Azərbaycan simfonizminin özgün simalı nümunələrinə aid etmək imkanı verir.

¹ “Dastan”ı həmin festivalda dirijor Volodimir Runçakın (Ukrayna) rəhbərliyi altında Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri ifa etmişdir

Kamera-instrumental əsərləri

XX əsrin son rübündə Azərbaycan musiqisi landşaftında seçilən ən “əcaib” əsərlərdən biri C.Quliyevin **violin və saz üçün Sonatasıdır** (1980)¹. Sonata vaxtilə bir çox suallar doğurmuşdu: nə üçün məhz saz və violin? Çalğı üsulları daha zəngin olan, bəstəkarların yetərincə mənimsədiyi tara üz tutmaq daha məqsəduyğun deyildirmi? Saz və violinin kombinasiyası nə dərəcədə inandırıcıdır? Axı aşırıq musiqisində kamanlı alət istifadə olunmur. Tembrlər birlikdə həmahəng səslənəcəkmi? Nəhayət, sazın iştirak etdiyi əsər üçün Avropada təşəkkül tapmış sonata janrının seçimi karıxdırırdı. Əvvəlcə bir eksperiment kimi düşünülmən bu yaratmada bütün iri-xırda *uyğunsuzluqların* ümumi məxrəcə gətirilməsi bədii nəticənin müvəffəqiyyətini təmin etdi.

İki dünya – Avropa və türk dünyasının simvolu olan iki alətin – yaylı xordofon violinin və mizrablı xordofon sazın ansambl kombinasiyasını qurarkən C.Quliyev bir sıra vəzifələrin həlli zəruriyyəti ilə üzləşir: *“Məqsədim bu iki, bir-birindən coğrafi və mədəni-tarixi baxımdan kifayət qədər uzaq olan alətləri ortaqlıq musiqi təfəkkürü, estetik platforma zəminində bir araya gətirərək, Şərqi və Qərbi bir-birindən o qədər də uzaq olmadığını göstərmək idi”*.

Sazın seçimini müəllif bu alətin tarla müqayisədə (tar sanki *“sənayeləşib”*) daha ibtidai olması, qədim türk mədəniyyətinin təmsilçisi olması ilə izah edirdi.

Bəstəkar violin və sazın təbiətinə “qəsd” etməkdən uzaq olub – axı hər ikisi arxasında müəyyən şərfli ənənələr durur – bu alətlərin səciyyəvi simasını qoruyub saxlayır, onlarla çox “nəzakət-lə” davranır, eyni zamanda alətlərin söhbətinin mümkünlüyünü təmin etmək üçün ümumi bir dil arayıb axtarır. “Söhbət” iştirak-

¹ Sonatanı violinqalan Bəyazid Axundov (əsər ona ithaf olunub) və Cavanşir Quliyev (saz) Tallində, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı Plenumunda (1980) ilk dəfə ifa ediblər. 1983-cü ildə əsər xatırlanan SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş festivalında, 1987-ci ildə isə III Səmərqənd Beynəlxalq Musiqişünaslıq simpoziumunun konsert programında səsləndirilib. 1992-ci ildə Sonata ciddi müsabiqədən keçərək (münsiflər heyəti 43 ölkədən göndərilmiş 648 (!) partiturdan cəmi 61-ni seçmişdir) Varşavada *ISCM*-in Ümumdünya Musiqi Günlərinin (*World Music Days*) programında böyük uğurla ifa olunub

çılarından birinin mizrablı, o birinin yaylı olması vəzifənin həllini bir tərəfdən çətinləşdirir, digər tərəfdən görünməmiş sonorisitik axtarışlar üçün geniş meydan açır. Maraqlıdır ki, bu alətlər, demək olar ki, əsər boyu bahəm çalır və sazın cingiltili tembri, qısa, qırıq ifadələri violinin kantilenası ilə üzvi vəhdət yaradır, yəni bir alət sanki digərinin məziyyətlərini daha da qabardır.

Əlbəttə, bəstəkar saz və violinin tembr fərqlərini yumşaltmalı idi. Bu məqsədlə o, violini Şərq yaylı alətlərinə – kamança, qıcaq, yaylı tənburə bənzədir. *Glissando*, *pizzicato* ilə yanaşı “*false flageolet*” çalğı üsulunun tətbiqi violinin səslənməsini kamançaya, qıcaqa yaxınlaşdırır. Sazın fəallaşdığı məqamlarda violin balabantək saza dəm tutur: bu zaman yay violinin qolundan (*sul tasto*) xərəyinə doğru (*sul ponticello*) hərəkət edib uzanan səsi çalarlandırıır.

♩ 140 2

Violino

Saz

B.Z.T.

Violino

Saz

Violino

Saz

Violino

Saz

C.Quliyevin sonatası “*fərdi layihə*” (Y.Xolopov) üzrə inşa edilən kompozisiyaya parlaq nümunədir. Alətlərin seçimi əsərin quruluşunun (silsilə, adları aşiq musiqisindən əxz olunan “Gəzişmə” və “Deyişmə”dən – iki hissədən ibarətdir), musiqi dilini – intonasiyalarından tutmuş vəzn-ritm xüsusiyyətlərinəcən – məxsusliyini doğurmuşdur. Belə ki, “Gəzişmə”də müəllif xanə xəttindən imtina edərək, bir növ intonasiyadan yetişdirilən ritmə dayaqlanır, vurğunun zəif ifadə olunduğu qeyri-müntəzəm metrik toxuma yaradır. Beləliklə, o, qədim Azərbaycan musiqi folklorunun *modal ritmikəsindən* bəhrələnir¹.

Müəllif “sonata” termininin etimologiyasını (sonata “səslənmək” kimi tərcümə olunan italyan sözü “*sonare*”dən törəyib) əsas götürmüşdür ki, bu da musiqi dilinin ifadəliliyi, ekspressivliyi baxımından tamamilə təbii və məntiqlidir.

C.Quliyevin ən kamil əsərlərindən biri – **İki saylı Simli Kvartet** (1983) də Avropa musiqisində zəngin ənənələri olan janrda reallaşdırılmışdır².

Simli kvartetin icrası bəstəkarlıq şöbəsində oxuyan hər bir tələbənin mütləq tədris proqramındadır. Fikirlərin yığcam, məntiqli şərhini, ciddi intizam tələb edən bu janra C.Quliyevin ilk müraciəti elə təhsil dövrünə təsadüf edir.

Kvartet janrına ikinci müraciət tamamilə yeni bədii vəzifələrin həlli tələbatından doğmuşdur. Əsər janrın quruluş qəliblərindən uzaqdır. Bəstəkar milli məzmun hesabına ənənəvi formanı dəyişdirir, bir növ “özünüküləşdirir”.

Sonatada olduğu kimi, burada da o, ikihissəli silsilə qurur. M.Aranovskinin təbirincə, belə bir struktur, məsələn, ötən əsrin 60-70-ci illərinin sonata-simfonik silsilələrində o qədər də çox tətbiq olunmayaraq, adətən xüsusi bəstəkar qayəsi ilə sıx təmasda peyda olurdu.

¹ “Modal ritmika” istilahlı barədə bax: Халыкзаде Ф.Х. Модальная ритмика старинного азербайджанского фольклора (к вопросу о постановке проблемы) // Harmony. – 2002, №1

² Əsərin ilk ifasını Azad Əliyev (birinci violin), Uran Seyidov (ikinci violin), Tofiq Abbasov (viola) və Eldar İsgəndərovdan (violonçel) ibarət simli kvartet gerçəkləşdirib

C.Quliyevin kvartetində iki hissə bir-birindən kəskin fərqlənən obrazları – məhkumluq, sonsuz kədər, əlacsız hüzn və tam xoşbəxtliyi, nikbinliyi təqdim edir. Subyektiv, müəllifin şəxsi hiss-həyəcanı süzgəcindən keçirilən musiqi xalq şənliyini təqdim edən obyektiv aləmin “təsviri” ilə qarşı-qarşıya qoyulur. Bu obrazların təcəssümü fərqli vasitələrin cəlb olunmasını tələb etmişdir.

Birinci hissənin (*Moderato*) janr prototipi, şübhəsiz, muğamdır. Hissənin strukturu muğama xas “pilləvari yüksəliş” prinsipi-nə uyğun qurulur və əvvəldə bəyan olunan kədər emosiyasının get-gedə qatılaşması ilə müşayiət olunur: kulminasiyadan sonra eniş – mayəyə qayıdış baş verir. Amma Şüştər-Hümayun məqamları çərçivəsində “cövlan” edən musiqidə müvafiq muğamların şöbələr üzrə “səliqəli” təcəssümünü axtarmaq əbəsdir. Musiqinin intonasiya məzmunu qədim, muğamaqədərkı avazlardan – arxetipik dönümlərdən yetişdirilir: gəzişmələrdə ağı və oxşama-ların ekspressiyası təmərküzləşib.

Bəstəkar əsas diqqətini bir növ “*təğənni*” obrazının yaranışı-na yönəldir. Bu məqsədə o nə vaxtsa “yardımçı” rol oynayan ifadə vasitələrinin – faktura, tembr, artikulyasiya, başqa sözlə, “*ekspressiya parametri*”nin geniş tətbiqi hesabına nail olur. Belə ki, “dəm səs” funksiyasını yerinə yetirən əsas tonun *sul tasto* və *sul ponticello* fəndləri ilə çalarlandırılması, fakturanın heterofoniya prinsipinə əsasən təşkili (əsas fikrin başqa partiyalarda imitasiyası – variantşəkilli təkrarları) qatı sonor səslənmə yaradır. Ehtimal etmək olar ki, məhz bu “səs ab-havasını” reallaşdırmaq axtarışlarında bəstəkar simli heyətə üz tutmuşdur. Axı simli alətlər zərif mikroton səslənmələrə və müvafiq ekspressiyaya nail olmaq üçün, S.Qubaydulinanın qeyd etdiyi kimi, ümman qədər imkan yaradır.

Formanın təşəkkülü “*dinamik statika*” prinsipinə uyğundur: yəni meditatif dramaturgiya şəraitində hadisələrin cərəyanı daxilli gərginliyi ilə seçilir. İkinci, mərkəzi bölmədə bəstəkar dərin insan kədərini andıran səs, “*təğənni*” təəssüratı yaratmaq məqsədilə iki qonşu ton arasında *glissando* lardan daha fəal istifadə edir. Burada indiyədək dar diapazonda hərəkət edən ibarələr sanki öz “sığınacaq”larını tərk edərək sərbəst qanad çalır, “*sen-*

sibile” müəllif göstərişinə əsasən çox duyğulu, kövrək səslənir, təlatüm, təşviş dolu obraz canlandırır. Kulminasiya öncəsi fraqmentdə bəstəkar başlanğıcda bəyan olunan fakturanı ilk dəfə tərk edərək, bütün səsləri ümumi məxrəcə gətirir: iradəli ritmik unisonlar və daha sonra peyda olan Stravinskisayağı poliritmik fraqment (kvartetin bütün səsləri fərqli ritmik rəsmə malikdir: 135-139-cu xanələrə bax) kulminasiyanın qabarıq təqdimatını təmin edir.

Beləliklə, burada müasir simfonizmə xas prinsiplərdən birinin təzahürü ilə rastlaşırıq: qarşı-qarşıya qoyulan dramaturji sferalarının, demək olar ki, yoxluğu şəraitində daxili gərginlik açıq-aşkar duyulur ¹.

Moderato ’nu dinlədikcə elə təsəvvür oyanır ki, bəstəkar musiqi toxumasını müəyyən ölçüdə kənarda bəstələmişdir. Amma bu, yanlış təəssüratdır, çünki bütün material 4/4 ölçüyə tabe edilmiş, sadəcə olaraq xanələrdə birinci nisbət vurğulanmamışdır. Odur, adama elə gəlir ki, musiqi sanki bədahətən yaranır və çağlı prosesində improvizə edilir.

Həmin təəssürat tamam başqa obrazlar aləmini təqdim edən ikinci hissə boyu da insanı tərk etmir. “Hiss-həyəcan teatri”nın (I hissə) “tamaşa teatri” (II hissə) ilə qarşı-qarşıya qoyulması kəskin təzad yaradır: duyğuların bilavasitə ifadəsi xalq həyatını al-əlvan boyalarla təsvir edən mənzərənin təqdimatı ilə əvəzlənir. Bəstəkar burada artıq Uvertürada sınaqdan keçirdiyi vəzn dəyişkənliyi (4/8, 5/8) fəndini, kvartetin partiyalarının poliritmik uzlaşdırılmasını mahirənə tətbiq edərək, refreni (hissə *ABA₁CD_A₂* sxeminə əsaslanan rondodur) hər dəfə dəyişdirilmiş – yeni, gözlənilməz libasda səsləndirərək, rondonun iki epizodunda aşiq musiqisi ifasını ixtiraçılıqla təqlid edərək, oyun estetikasını bərqərar edir. Hissənin pozitiv enerji, gümrahlıq dolu atmosferi yalnız bir dəfə – ikinci epizodun (C) sonunda *Moderato* obrazlarının müdaxiləsi (D) ilə pozulur. Lakin bu kədərli xatirə ümumi şadyanalıq ovqatına xələl gətirmək iqtidarında deyil.

¹ Немировская И.А. О принципах отечественного симфонизма 80-х годов XX века: Шнитке и его окружение // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 4. – М.: Композитор, 2004, с. 172

Əsas obraza qayıdış məqamı (17 rəqəmi) bəstəkarın incə zövqünə dəlalət edir: belə ki, violonçelin flajoletləri fonunda başlanğıc mövzunun ikinci violində *sul ponticello* üsulu ilə səsləndirilməsi ecazkar təsir bağışlayır.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

sul pont

s.p.

s.t.

f

Ümumiyyətlə, bəstəkar bu dörd alətin, deyəsən, bütün mümkün ifadə imkanlarından istifadə edərək, ən müxtəlif səs çalarlarına nail ola bilər. Bəzi məqamlarda o, hətta nəfəsli xalq çalğı alətlərinin – neyin, balabanın səslənməsini (9 rəqəmi, violonçelin eyni zamanda *con sordino* və *sul ponticello* ifa etdiyi ibarələr) təqlid etməyə müvəffəq olmuşdur.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

pizz.

simile

arco con sord. sul pont. sul A

f

gliss.

Etnik alətlərə biganə olmayan bəstəkar onların akademik orkestr alətləri vasitəsilə “dilləndirilməsini” (burada ixtiraçılıq, müxtəlif alətləri uzlaşdırıb lazımi rəng əldə etmək bacarığı tələb olunur!) daha maraqlı yaradıcılıq vəzifəsi kimi dəyərləndirir.

İfadə tərzinin sərbəstliyi və inkişafı təmin edən dramaturji, struktur ideyalarının, başqa sözlə *improvizasiya* və *kompozisiyanın* ortaq məxrəcə gətirilməsi C.Quliyevin əsl nailiyyətidir. Demək olar ki, bəstəkar *ansambl improvizasiyası* yaratmaq kimi mürəkkəb vəzifəni (müəllif ağac nəfəs alətləri kvartetində də həmin vəzifə ilə qarşılaşır) həll etməyə müvəffəq olur¹.

C.Quliyevin ən çox ifa edilən və sevilən əsərlərindən biri də fortepiano üçün **“Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes” silsiləsidir** (1980). Burada o, dəstgahın quruluşundan təkan alır: preparasiya olunmuş royalın (preparasiyaya kənar registrlər məruz qalır) təqdimatında vəzncə təşkil olunan, bir refren kimi təkrarlanan interlüdlər rəng funksiyasında çıxış edir. Özü də belə bir “qiyafədə” fortepiano səsənməsi ud və qoşa-nağaranın tembr çalarlarına boyanır.

Prelüdlər isə Rast, Bayatı-Şiraz, Segah, Şüştər, Çahargah, Hümayun, Şur – bu əsas muğamların çox qısa, yığcam məzmununu – cövhərini təqdim edir. Bəstəkar prelüdlərdə improvizasiyaya geniş meydan açsa da, bir-biri ilə əlaqədar olmayan melodik şaxələri uzlaşdırsa, muğam intonasiyalarını kəskinləşdirsə belə, vaxtaşırı semantik baxımdan önəmli muğam dönümlərini, gəzişmələrini, xalq ifaçılığı üçün səciyyəvi virtuoz passajları daxil edərək, silsilənin adını, əgər belə demək mümkündürsə, doğruldur.

Bəzi prelüdlərdə C.Quliyev maraqlı üslub sintezinə nail olur. Məsələn, Rast pyesində muğam sanki caz improvizasiyası süzgəcindən keçirilib bəstəkarın fərdi musiqi dili ilə uzlaşdırılır.

Artıq söyləndiyi kimi, C.Quliyev iqtibasları sevmir. Lakin interlüddə *“Ya, lo-lo, yar düymələri mərçan”* halay rəqs mahnısı ilə qohumluq sezilir. Eyni zamanda bu mahnı obrazca elə dəyişdirilib ki, onu çox çətinliklə tanımaq olar. Əvvəldə bəstəkar halayın rəqslə bağlı xüsusiyyətlərini qabartmaq məqsədilə məxsusi *“üç badam, bir qoz”* ritmini (Abezqauz onu *Azərbaycan beşhəcali ritmoformulu* adlandırır) vurğulayırsa, silsilənin şərti olaraq ikinci hissəsində tempi sürətləndirib, ritmin rəsmi rəvanlaşdıraraq, “tappıltı effekti” doğuran (bu, royalın kənar registrlərinin pre-

¹ Bu barədə bax: Екимовский В.А. Джаваншир Кулиев // Музыка в СССР, 1985, июль-сентябрь

parasiyası sayəsində mümkün olur) bir qədər “iblisənə” obraz yaradır. Ümumiyyətlə, refrenin simasının dəyişkənliyi, miqyasca genişləndirilib yığcamlaşdırılması, temp *accelerando* 'su improvizasiya təəssüratını artırır, əsərin dramaturji relyefinə məxsusilik aşılayır.

Vur-tut 7-8 dəqiqə davam edən silsilənin ayrı -ayrı prelüdləri arasında düşünülmüş bağlantılar da qeyd olunmalıdır: I-VII (Rast-Şur), II-VI (Bayatı-Şiraz – Hümayun), III-V (Segah-Çahargah) pyeslər həm obrazca, həm də fakturaca bir-birinə bənzəyir. Dramaturgiyanın qayda-qanununa uyğun olaraq tən ortada yerləşdirilən Şüştər pyesi (IV) müvafiq məqamın səsdüzümlərindən yetişdirilən “salxım” – klasterlərə əsaslanır, əvvəlki və sonrakı inkişaf arasında məxsusi sədd yaradır. Nəticədə, maraqlı güzgülü simmetrik forma meydana çıxır. Belə bir quruluş, habelə ümumi tonun (*e*) mövcudluğu silsilənin vəhdətinə xidmət edir. Əsəri açan və qapayan ifadəli ştrix – divar saatının səsinə eyham (“başqa aləm” təmsil edən *gis tonu*) oyun, tamaşa məqamını gücləndirir.

Tərlan Seyidovun əsərlə bağlı müşahidələri maraqlıdır: “Kifayət qədər böyük diapazon, melodik şaxələrin bir partiyadan digərinə ötürülməsi, geniş intervalika səslənməyə əlavə həcm aşılayır, məqamların səsdüzümlərindən qeyri-ardıcıl, qeyri-ənənəvi yararlanma bir növ dodekafoniya yazı texnikasının tətbiqi təəssüratı doğurur”¹. Zənnimizcə, əsərdə, məsələn, Bayatı-Şiraz və ya Segah pyeslərində puantilistcəsinə “parçalanmış” faktura (muğama xas rəvan hərəkət “ləğv olunub”) barədə danışmaq daha məqsədəuyğundur ki, bu da muğam üçün qeyri-səciyyəvi ekspressiv obrazın yaranmasına gətirib çıxarır.

C.Quliyevin özü “Yeddi pyes”i yumoreska adlandırır: “*Əslində bu əsər muğamın yumor süzgəcindən keçirilmiş təcəssümüdür*”.

“Qeyri-adi”, “parlaq Şərq koloritini Qərb avanqardı ilə mahiranə uzlaşdıran” (xarici ölkə dinləyicilərinin rəyidir) “Muğam pyesləri” dəfələrlə Bakıda (Teymur Şəmsiyev², Rəna Rzayeva, Murad Adıgözəlzadə), habelə Moskvada (Mixail Yermolayev-

¹ Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. – Баку: Шур, 1992, с. 310

² “Muğam ladlarında yeddi pyes” əsərin ilk ifaçısı Teymur Şəmsiyevə ithaf olunub

Kollontay), ABŞ-da – Santa-Fe Kamera musiqisi Festivalında (*Alan Feinberg*), Sietl Musiqi Festivalında (*Andrey Sokolov*), Çikaqoda – müasir avanqardın görkəmli sənətkarlarına həsr olunmuş konsertdə (*Abraham Stokman*) səsləndirilmişdir. Çikaqo konsertinin meneceri Laura Kadd bəstəkara ünvanlandığı məktubda yazırdı: “Avropa dinləyicisi üçün qeyri-adi olsa da, əsəriniz son dərəcə isti qarşılandı. Çünki burada *Şərq başlanğıcı və Qərb avanqardının gözəl birləşməsi sərgilənir*”¹.

XX əsrin sonu – XXI əsrin əvvəlində qeyri-Avropa və Qərb musiqi təfəkkürü sistemlərinin dialoquna əsaslanan əsərlərin yaranışı siyasi münafişlərin, sivilizasiyalararası toqquşmaların kəskin xarakter aldığı dövrdə mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin inkişafına xidmət göstərən, multikulturalizm ideyasını təcəssüm etdirən böyük yaradıcılıq layihələri çərçivəsində reallaşır. Onlardan Yo-Yo Manın “*Silk Road*”, habelə “*Nieuwe Ensemble*” və “*Atlas*” niderland qruplarının layihələri diqqətəlayiqdir.

Total musiqi axtarışlarında olan və bir sıra həmkarlarından xeyli əvvəl öz bitembral kompozisiyaları ilə mütəxəssisləri maraqlandıraraq rəğbət qazanan Cavanşir Quliyev bu layihələrdən kənarda qala bilməzdi.

Öncə “*Silk road*” layihəsi çərçivəsində yazılmış **fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan”**a (2000) üz tutaq. Bu transkontinental layihənin iştirakçıları qədim tarixi İpək yolu marşrutu boyunca – Çindən Aralıq dənizi sahillərinə qədər yerləşən ölkələrin nümayəndələridir. Sifarişin şərtlərinə görə əsər 15 dəqiqə civarında olmalı, instrumental heyətdə mütləq violonçel aləti təmsil edilməli (Yo-Yo Ma bütün əsərlərin ifasında özü şəxsən iştirak edirdi), İpək yolunun əsas nailiyyəti – inteqrasiya probleminə müəllifin

¹ R.Rzayeva tərəfindən anonim olaraq “*Vienna Modern Masters*” müsabiqəsinə göndərilmiş bu əsər qalibyyət əldə edərək, CD-yə yazılmaq haqqını qazanmışdır. R.Rzayeva C.Quliyevin “Yeddi pyes”ini “Qara Qarayevin çevrəsi” adlı orijinal proqram çərçivəsində – burada Qarayev preludləri Azərbaycan bəstəkarlarının yaratmaları ilə növbələşir – bir sıra şəhərlərdə böyük müvəffəqiyyətlə ifa etmiş, Vaşinqtonda diskə yazdırmışdı

münasibətini sərgiləməli idi. Yo-Yo Manın fikrincə, müasir dünyaya İpək yolu ölkələrinin vaxtilə mədəniyyət sahəsində gerçəkləşdirdiyi inteqrasiya səviyyəsindən hələ də uzaqdır ¹.

Bəstəkar yığcam, amma “tutumlu” heyət – nəfəsli fleyta, simli-dartımlı saz və simli-kamanlı violonçeli seçərək, çalğı ədası, səhsiletmə üsulları müxtəlif olan üç aləti bir araya gətirmək kimi ilk nəzərdə sadə bir ideyanın həlli üzərində həvəslə çalışmışdır.

Opusun adı milli simfonizmin işarəvi nümunəsi – Soltan Hacıbəyovun “Karvan” lövhəsi (1955) ilə paralellərə sövq edir. Lakin bu kompozisiyanın məşhur səlfi – səhranın mənzərəsini böyük simfonik orkestrin zəngin imkanları hesabına parlaq təcəsüm etdirən S.Hacıbəyovun əsəri ilə oxşarlığı yoxdur.

“Karvanı iki element yaradır: dəvə və dəvələri bir-birinə bağlayan kəndir. Mən də üç dəvə və iki kəndirdən ibarət forma qurmuşam: aşiq musiqisinə dayaqlanan ritmik hissə improvizasiya səciyyəli bölmələrlə ardıcillaşır. Məni karvan lövhəsinin doğurduğu anımlar deyil, karvanın quruluşunun təşkili maraqlandırmışdır”, – deyərək bəstəkar yarıciddi-yarızarafat söyləyir.

C.Quliyevin karvan obrazına müraciətini təsadüfi adlandırmaq olmaz: qədim zamanların ən məşhur karvan marşrutu elə Böyük İpək Yolu idi.

“Karvan”da baş obraz – üç dəfə səslənən refren muğamdan qaynaqlanan improvizasiya tipli şöbə və şərti olaraq rəng funksiyasında çıxış edən epizodlarla növbələşir. Əsərin biçimli forması aşağıdakı şəkildə təzahür edir: $ABCA_1DEA_2$.

Bəstəkarın əsas uğuru refrenin (A) musiqi həllidir. Burada türk musiqisinin daha bir səs obrazı yaradılıb. “Karvan”ı dinləyərkən bəstəkarın saza dönə-dönə müraciət etməsinin səbəbləri sanki ağıh olur: məhz bu alətin səslənməsi, saz havalarının özünəxas ritmikası bizi ümumtürk dünyası ilə qovuşdurur. Özü də saz tembrinin arxetipik yozumu səciyyəvidir.

C.Quliyev ilk xanədən qabarıq və yadda qalan, əgər belə demək caizsə, *genetik baxımdan mükəmməl* musiqi obrazı təqdim etmək

¹ Кулиев Дж.Р. Великий шелковый путь // Музыкальная Академия. – 2002, № 1, с. 229

bacarığınə malikdir. O, başlanğıc impulsə, əsəri açan ilk “söz” xüsusi önəm verir. “Karvan” bu baxımdan ən əyani nümunələrdəndir.

Əsas mövzuda bəzi aşiq havalarının (“Misri”, “Koroğlu dübeyti” və s.) məqam-intonasiya mündəricəsi ilə oxşarlığı sezmək mümkün olsa da, onu sitat adlandırmaq çətindir. Başlanğıc motivi qısa sintaksik qurumlar – gah genişlənən, gah yığcamlaşan cümlələr daxilində təkrarlanan element, bir növ qafiyə funksiyasında tətbiq edərək, vurguların yerini şıltaqcasına dəyişdirərək, dinamik çalarların müxtəlifliyini köməyə çağıraraq, bəstəkar ixtiraçılıq qabiliyyətini sərgiləyir. Onu da deyək ki, hər bir cümlənin eyni ayaqla bitməsi Azərbaycan musiqisində sintaksis səviyyəsində böyük önəm kəsb edən refrenliyin təzahürünə¹ dəlalət edir.

Allegro moderato ♩=90

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flauto, Söz (Vocal), and Çiulacellu (Double Bass). The second system includes Fl (Flute), Sax (Saxophone), and Vn. (Violin). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 90 beats per minute. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Performance instructions include 'pizz.' (pizzicato) and 'gliss.' (glissando). A specific instruction for the double bass is '* play pizz. like on guitar.'

Əgər refreni aşiq musiqisinin qayda-qanunları “təşkil” edirsə, epizodlar muğam-rəng cütlükləri şəklində qurulur: yəni refrenarası zonada improvizasiya tipli şərhdən sonra rəngsayağı rit-

¹ Başlanğıcın dəyişkənliyi şəraitində sonluqların eyniliyinə əsaslanan həmin refrenliyi Abəzqauz Azərbaycan musiqisinin qanunauyğunluqları sırasında nəzərdən keçirir. Abəzqauz И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. – М.: Сов. композитор, 1987, с. 72-77

mik hissə verilir. Özü də refreni hər üç alətin ansamblı – saz tembrinin liderliyi şərtilə – təqdim etdiyi halda, epizodlarda (*B, D*) bəstəkar ansamblın üzvlərini – əvvəl violonçeli, sonra fleytanı – ön plana çəkir, onlara dolğun özünüifadə imkanı yaradır.

İmprovizasiyalı şöbələrin dəstgahdakı kimi rənglə (*C, E*) əvəzlənməsi də parlaq təzad yaradır. Ələlxüsus xatırlanan *beşhecalı ritmoformul* əsasında qurulan rəqs (*C*) öz parlaq siması ilə seçilir: həmin ritm, müəllif göstərişinə əsasən, əllə və barmaqla sazin çanağı üzərində çalınır. Bəstəkarın sitata əl atmayaraq, etnik musiqinin səciyyəvi ritm və intonasiyalarının yaradıcı təbiiqi əsasında milli musiqi yaratmaq bacarığı burada özünü bariz göstərir.

Nəhayət, əsərin sonu – refrenin qayıdışı maraqlı və gözlənilməz həlli ilə seçilir. Melodiyanın rəsmi azacıq dəyişərək, bəstəkar türk musiqisi, türk ruhunun parlaq ifadəçisi – aşiqsayağı havanı bir növ *country music* üslubuna yaxınlaşdırır. Müəllifin istifadə etdiyi tamaşa səciyyəli fənd – vilonçelçalan kamanı kənara qoyaraq alətini dizi üstə yerləşdirib, onda gitaratək çalır – parlaq effekt yaradaraq, obrazı daha da qabardır, bəstəkar qayəsini əyaniləşdirir. Bu, C.Quliyevin illər uzununu axtarışında olduğu *mütləq, global, total musiqi* haqqında təsəvvürlərinin daha bir bədii təcəssümüdür: fərdi cizgilərə malik musiqi sonucda kifayət qədər universal xarakter kəsb edərək, coğrafi sərhəd asılılığından azad olur, eyni zamanda türk dünyasının tarixi-mədəni işarələri ilə dərin, üzvi bağlılıq tellərini itirmir. Beləliklə, “Karvan” C.Quliyev yaradıcılığının əsas məqsədi – müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin orta qədrə gətirilməsi məqsədinin gerçəkləşdirilməsi yolunda atılan uğurlu addımlardandır¹.

Xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün “Bayatı” (2004) da elə həmin məqsədin başqa bir bədii həllini sərgiləyir. Bu əsərin yazılışı müxtəlif janr, üslub mikslərini – “qəliz uzlaşmaları” sevən niderlandlı musiqiçi, “*Nieuw Ensemble*” və “*At-*

¹ “Karvan” əsəri haqqında bax: Zeynalova Khadija. Untersuchungen zur aserbajdschanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert: Die aserbajdschanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik (= Reihe 536. Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft – Band 272). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013, p. 284-302

las” ansambllarının bədii rəhbəri Coel Bonsun (*Joël Bons*) təklifi ilə bağlıdır. Qeyri-ənənəvi heyətli ansambl – “Atlas” qrupu üçün – otuz musiqiçidən ibarət bu heyətin yarısı qeyri-Avropa alətlərində çalır – nəzərdə tutulan əsərdə əsas məqsəd, Bonsun təbirincə, “*rəngarəng musiqi alətlərinin müasir, eyni zamanda Azərbaycan ruhlu musiqi ilə qovuşdurulması*” idi. Çin (8 alət), İran (1), Türkiyə (5), habelə Azərbaycan tar və kamançasının (ifaçılar Elçin Nağıyev və Elşən Mansurov), üstəlik qeyri-orkestr alətləri – *viola da gamba*, mandolinanın da cəlb olunduğu bu “çoxdilli” ansambl maraqlı səslənmələr vəd edirdi. Bəstəkar öz əsas qayəsini belə müəyyənləşdirir: “*Musiqi ortaq bir estetikaya əsaslanmalı idi. Bu estetikanı tapmaq tələb olunurdu. “Bayatı” estetik dəyərlər axtarırları yönündə mənim daha bir maraqlı təcrübəm oldu*”.

“Bayatı” bitkin muğam kompozisiyası – dəstgah quruluşunun sərbəst bəstəkar yozumunun daha bir variantıdır¹. Burada şərti olaraq dərəməd (giriş) də, təsnif (bayatıların oxunması) də, rəng (instrumental epizodlar) də var. Müxtəlif janrlara dayaqlanan blokların ardıcılığının dinamik repriza-koda ilə tamamlanması kompozisiyaya bütövlük aşılayır. Əsərin sxemini belə təsvir etmək mümkündür: *A (dərəməd) – B (bayatı) – C (improvizasiya bloku) – D (bayatı) – E (bayatı) – F (improvizasiya bloku) – A (bayatı, koda)*.

C.Quliyevin müxtəlif mənşəli alətləri uzlaşdırmaq işində səriştəli olmasına baxmayaraq, geniş heyətlə işləmək, polilinqvistik ansamblı təşkil etmək, diapazon, dinamik imkanlar baxımından fərqli alətləri ümumi məxrəcə gətirmək onun üçün o qədər də asan başa gəlmədi.

Təsadüfi deyil ki, partiturada *tutti* yalnız girişdə (A, dərəməd) və qismən kodada peyda olur. Bu, aşıq harmoniyasını bəyan edən zərb alətlərinin effektiv müdaxilələri ilə səciyyələnən, ritmik unison kimi qurulan (səslər kvarta intervalına köklənib), vurğularının cavanşirsayağı şıltaqlığı, sintaksik qurumların miqyasca artıb azalması ilə fərqlənən, əsərin ilk məqamlarından par-

¹ C.Quliyevdə dəstgahın strukturu çox zaman model (məsələn, sonata kimi) qismində çıxış edir

laq bayramsayağı ovqat bərqərar edən müqəddimə – əsərin bir növ vizit vərəqidir.

Bəstəkar alətlərə həssas yanaşaraq, onlara xas olmayan çalğı üsulları ilə partituranı yükləməməyə, alətlərin zərif təbiətinə xələl gətirməyib, hər birinin gözəlliyini qoruyub, dolğun sərgiləməyə çalışır. İnkişaf əsnasında o, ayrı-ayrı qruplara aid alətlərin maraqlı kombinasiyasını, “söhbətini”, “deyişməsini” qurmağa üstünlük verir. Başqa sözlə, ansamblın variantvari təşkili prinsipi əsas götürülür. Məxsusi koloriti ilə seçilən həmin kiçik ansamblın prototipi sazəndə dəstəsidir: ayrı-ayrı səslər sanki yığcam muğam ansamblındakı kimi bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətlərə girir. Əsl rejissortək C.Quliyev predikt zonasında *timpani* və Çin tom-tomlarının gurultulu sədaları altında tamamilə yeni tembr boyası – zurnanı səhnə önünə çıxarıb, güclü teatral effekt yaradır.

Aydındır ki, əsərdə əsas dramaturji yük vokal partiyaların üzərinə düşür. Bəstəkar xalq ədəbiyyatımızın incisi – bayatıya üz tutub, qadın məhəbbətini bütün dolğunluğu ilə əks etdirən lirik məzmunlu nümunələri əsas götürür. Dörd bayatının ardıcılığında süjet xətti də izləmək olar: belə ki, bizə ürək açıqlığı ilə sevən, vəfasızlıqdan əzab-əziyyət çəkən, sevgilisinin intizarında olan, nəhayət, məhəbbət naminə ölməyə belə qadir bir qadının həyəcanlı hekayəti təqdim olunur.

İki qadın vokalçının duetində təşəbbüs xanəndənin əlindədir: bayatı mətnlərinin səsləndirilməsi ona tapşırılıb. Bəstəkar şeir misralarına həssas yanaşaraq, onları “xaric not” təəssüratı bağışlayan izafi intonasiyalarla ağırlaşdırmır, şəffaf, təbii xalq dilində danışır, sanki elə yeni “xalq nəğmələri” yaradır. Hətta nurlu Rastda şərh olunan birinci bayatıda əsas məna yükü daşıyan 3-cü misranı (“*bas bağırna saz kimi...*”) kəskin sıçrayışla (böyük septima) qabartsa da, bu, ümumi rəsmi rəvanlığına xələl gətirmir. Vokalçının partiyası isə, əksinə, rəvanlıqdan məhrumdur, geniş interval gedişləri ilə səciyyələndirir O, melodik xəttin bəzi önəmli dayaqlarını, ayrı-ayrı qısa frazaları (misraların sonluqlarını) imitasiya şəklində təkrarlayaraq yaddaşlara həkk edir.

Bivəfa məhəbbətdən söz açan ikinci bayatıda – o, əsərin ümumi nurlu palitrasında öz hüzn dolu ovqatı ilə kəskin seçilir –

vokalçının partiyası xüsusən önəmli rol oynayır. Bayatı elə sopranonun vokalizi ilə açılır. Həmin gərgin intonasiyalardan hörülmüş vokaliz xanəndənin Şüştər məqamı üzərində yanıqlı avazı ilə uzlaşaraq ümitsizlik, kədər ekspressiyasını gücləndirir, tünd boyaları qatılaşdırır. Bayatının əsas fikrini ifadə edən “*Yar məni qoyub getdi/ Qəlbim qübar eylədi*” beytindən “*qəlbim qübar*” sözlərinin üzüyuxarı sekvensiya şəklində təkrarı sarsılmış, dərdli qadının yaşantılarını bariz ifadə edir.

“E” bölməsi *beşhecalı ritmoformul* – zərb alətlərinin coşqu dolu solosu ilə açılır və xanəndənin ifa etdiyi şux, şıltaq bayatı (janrca mahnı-rəqsdir) ilə davam etdirilir. Nəhayət, kodada səsləndirilən bayatının prototipi, şübhəsiz, marşvari punktir ritmə əsaslanan nikbin aşıq deklamasiyasıdır. Orkestr saztək kvarta-kvintaya köklənib, qanun, çəng, səntur və arfanın tembrlərinin ara-sıra qatılması isə məxsusi sonor effekt – cingiltili saz səslənməsi təəssüratı yaradır. Amma bəstəkar bu aşıq harmoniyasını qabartmayaraq, *p*, *pp* dinamik çalarlarına üstünlük verir. Qatarın (Rast) istinad pərdələri ətrafında sopranonun zərif gəzişmələri rəsmi kəskinliyini yumşaldır, polimetriya yaradır, musiqiyə lirik nəfəs qatır.

Koda zonasında müqəddimənin obrazı bərqərar olur. Bu obraz xanəndənin saqraq zəngülələri ilə tamamlanaraq şadyanalıq ovqatını gücləndirir. Beləliklə, sopranonun funksiyası əsas melodik xətti naxışlarla bəzəmək, “səslənən” emosiyaları müvafiq boyalarla çalarlandırmaqdır. Eyni zamanda akademik vokalın tətbiqi bayatılarda ifadəsini tapan hiss-həyəcanın çərçivəsini bir növ genişləndirir: Azərbaycan bayatılarının məzmununun universal, ümumbəşər mahiyyəti agah olur.

Beləliklə, məntiqli quruluşa malik bu əsərdə süjet xəttini irəli aparən məhz bayatılardır. İmprovizasiya tipli şöbələr bir növ interlüd rolunda çıxış edir: artıq təqdim olunan obrazı dərinləşdirir, ya da yeni obrazın peyda olmasını hazırlayır. Sanki C.Quliyev bir əsr sonra Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının strukturunu “Bayatı”da yeni bir kontekstdə bərpa edir ¹.

¹ Dəstgah formasında qurulan “Leyli və Məcnun” operasında dəstgahdan fərqli olaraq rəng və təsnif funksiyasını şerti icra edən epizodlar süjeti irəli aparır, muğamlar isə səhnə durumunun emosional tərəfini gücləndirir.

Formanın məqam melosundan yetiştirilməsi, musiqi toxumasının ayrı-ayrı müstəqil şaxələrin hörülməsindən “inşası”, Azərbaycan musiqisinin müxtəlif janrlarına xas vəzn-ritm strukturlarının ixtiraçılıqla tətbiqi Üzeyir bəyin yaradıcılıq prinsiplərinin yeni mərhələdə yeni qiymətdə təzahürü, onun bədii kəşflərinin dərinədən fərdi təcəssümü kimi dəyərləndirilə bilər ¹.

Araşdırılan əsərlər C.Quliyev yaradıcılığının kvintessensiyasını, onun üslubunun səciyyəvi cəhətlərini özündə ehtiva edir. Burada A. Şönberqin “*bədii əsər mükəmməl orqanizmə bənzəyir*” fikri yada düşür: “Öz tərkibi etibarilə həmin əsər o dərəcədə homogenidir ki, istənilən xırda detalda onun həqiqi, məxfi mahiyyəti üzə çıxır. İynəni hara sancağınızdan asılı olmayaraq, hər bir halda qan sızacaq”, – deyərə avangardın klassiki obrazlı şəkildə fikrini açıqlayır ². C.Quliyevdə də belədir: musiqisinin istənilən fraqmenti onun yaradıcılıq ədası haqqında çox şey deyərə bilər.

Bəstəkarın yaradıcılığının erkən dövrü ilə artıq XXI yüzildə yazdığı əsərlər (“Dastan”, “Karvan”, “Bayatı”, baletlərin musiqisi) arasında kəskin fərq yoxdur. Çünki C.Quliyev o xoşbəxtlərdəndir ki, öz üslubunu sənət yolunun başlanğıcında tapıb və seçdiyi yolla mətin addımlamaqda davam edir. Özü də həmin məxsusi üslub, fərqli intonasiya böyük və ardıcıl çalışma və axtarışların nəticəsi kimi əldə olunub. Əvvəlcə, bəstəkarın təbirincə, xəfif bir ilğıma bənzəyən, qeybə çəkilib, yenə peyda olan intonasiyanın “kökü milli musiqidə yerləşir, başı isə çağdaş dünyaya baxır”.

Карагичева Л.В. Мугамная опера Азербайджана // Сов. Музыка. – 1988, №12, с. 89

¹ “Bayatı”nın premyerası 2004-cü ildə “*Holland Festival*” çərçivəsində Amsterdamda, *Paradiso* konsert zalında məşhur “*Atlas Ensemble*”, dirijor Ed Spanyaard (*Ed Spanjaard*), solistlər – azərbaycanlı xanəndə Aygün Bayramova və italyan sopranosu *Alda Caiello* tərəfindən gerçəkləşdirilib.

² Шёнберг Арнольд. Стиль и мысль / Статьи и материалы. – М.: Композитор, 2006, с. 26-27

Bəstəkarın fərdi leksik-intonasiya sisteminin məhsulu olan melodiylar qabarıq, yaddaqalandır, amma onların genezisi mürəkkəbdir: burada gah aşıq musiqisi, gah muğam, gah dəqiq ünvanı bilinməyən, arxaik intonasiyaların peyda olması bəstəkarın genetik yaddaşının dərinliyinə, musiqi duyumunun qeyri-adi həssaslığına dəlalət edir. Özü də C.Quliyev *totalmusiqi* axtarışlarında təkcə Azərbaycan musiqisi ilə məhdudlaşmır, bütövlükdə türk dünyasının arxaik musiqi qaynaqlarını əhatə etməyə çalışır. Pyer Bulezin “İnanmaq istərdim ki, bütün musiqi dilləri arasında dərin bağlantılar aşkarlamaq mümkündür” fikri də bəstə-kara çox yaxındır.

C.Quliyev ən sadə vasitələr sistemində qalaraq, mahiyyətə novator əsərlər yaratmağı bacarır. Partituraları qəlizlikdən uzaqdır, amma mükəmməl akustik eşitmə qabiliyyəti ərsəyə gətirdiyi yaratmaların nadir cazibədarlığını təmin edir. “*Musiqidən musiqinin sovrulduğu*” (Silvestrov), incəsənət və cəmiyyət arasında kommunikasiyanın pozulduğu dövrdə C.Quliyev karıxdırıcı jestlərə əl atmır, sadəcə ahəngdarlıq, gözəllik aşılannmış məbədini səbrlə ucaltmağa çalışır, “*təxirəsalınmaz, ləğvolunmaz*” (Silvestrov), yəni təkrar-təkrar səsləndirilməsi arzu olunan, üzərində fərdi müəllif möhürü olan mətnlər yaradır. C.Quliyev çoxlarının sənətdə axtardığı tənəsübə nail olmuşdur: musiqisi həm adi sənətsevəri, həm də mütəxəssisi maraqlandıрмаq iqtidarındadır.

Cavanşir Quliyevun yaradıcılıq yolu davam etməkdədir. Bəstəkar bədii qayə, janr, üslubca ən müxtəlif əsərlər - mürəkkəb, miqyaslı simfonik partitura, tamaşa və ya filmə musiqi, vokal miniatür üzərində eyni zamanda çalışmaq bacarığı - “polifonik” istedad sərgiləyir. O, üç baletin - “Oğuznamə” (2006), “Tufan” (2010), “Kızılırmak” (2015)¹, “Necip Fazil” oratoriyasının²

¹ “Oğuznamə”nin ədəbi librettosu eyniadlı qədim türk dastanının uyğur versiyası əsasında yazılıb (müəllif: Vaqif İbrahimov; səhnə planı: David Avdiş (Rusiya)). “Tufan”ın (başqa adları: “Daşqın”, “Nuhun gəmisi”) ədəbi librettosunun qaynağı İncil və Azərbaycan xalq nağılıdır (müəllif: Alla Axundova; səhnə planı: C.Quliyev). “Kızılırmak”ın əsasında türk xalq nağılı durur (libretto müəllifi: Tuncer Cücenov; səhnə planı: C.Quliyev)

² Ahmet Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) – XX əsr məşhur türk şairi, yazarı, dramaturqu və filosofudur

partituraları üzərində işini bitirib. “Məhəbbət oyunu”, “Yeddi məhbusə” operettalarını, kino və dramatik teatr üçün musiqini də qeyd edək ¹.

Bəstəkarı geniş auditoriya sevdirən isə onun Azərbaycan mahnı sənətinə yeni nəfəs gətirmiş vokal miniatürləri olub. Sayı 500-ü adlayan o mahnılar dörd cilddən ibarət nəşr halında işıq üzü görüb. Onların bir neçəsi həyatımızın musiqi rəmzləri səviyyəsinə yüksəlmişdir. Doğma yurda sevginin mücəssəməsi – “Bura Vətəndir”, “Bir yarpaq da Vətəndi”, ənənələrimizə saygının ifadəsi – “Novruz gəldi”, nəhayət vətənpərvərlik ruhunun təcəssümü – “Əsgər marşı”-nı xatırlayaq.

Bir sənətkar kimi C.Quliyev hələ gənlikdə intuisiyasına etibar etmiş, istedadının fərdi inkişaf məntiqini anlayaraq sənətdə fərqli, yalnız özünə xas olan yol seçmişdir. Başqalarından musiqi ideyalarını “ıcarəyə götürməyi” yolverilməz hesab edən C.Quliyev əmindir ki, yalnız öz şəxsi təcrübəsi ilə diqqət doğura bilər. Piar, kommersiyalaşdırma dövründə C.Quliyev konyunkturaya uymayaraq öz simasını mühafizə etməyə müvəffəq olur.

Bəstəkar musiqinin əsas vəzifəsini həyatın gerçəkliyini əks etdirməkdə deyil, əksinə, gerçəkliyi daha da gözəlləşdirmək, zənginləşdirmək, ruhu saflaşdırmaqda görür və həmişə bu düstura riayət etməyə səy göstərir. İlk xanələri səslənən kimi tanınan – müasir dövrdə nadir hadisədir – musiqisi vasitəsilə C.Quliyev dinləyiciləri artıq illərdir qurduğu gözəllik və harmoniya aləminə qovuşdurur.

¹ C.Quliyev 100-dən artıq tamaşaya musiqi bəstələyib: Bakının bütün əsas teatrları ilə yanaşı, Azərbaycanın başqa şəhərlərinin (Sumqayıt, Şəki, Ağdam, Qazax, Quba, Naxçıvan, Lənkəran və s.) teatrları ilə də əməkdaşlıq edib. O, 11 kinofilmə, o cümlədən “Qəm pəncərəsi” (rej. Anar), “Aşıq Qərib” (rej. S.Paracanov), “Anekdot” (rej. Y.Abramov), “Cavid ömrü” (rej. R.Həsənoğlu), “Sübhün şəfəqi” (rej. R.Həsənoğlu) bədii filmlərinə, 25 sənədli filmə, iki animasiya filminə musiqinin müəllifidir. Bəstəkarın fortepiano əsərləri ayrıca nəşr şəklində işıq üzü görüb (Bakı, 2009). Onun 2017-ci ildə çap olunan “Günəşin musiqi dəftəri” adlı pyesləri (nəvəsi Günəş Nərmin Tarcana həsr olunub) musiqi məktəblərinin tədris programında yer alıb

XVIII fəsil

Rəhilə Həsənova

(1951)



Onun hər bir əsərinin ifası fikir ayrılığı, qızğın mübahisələr doğurur. Dinləyicilərin bir qismi bu musiqi ilə görüşdən sonra heyrət və təəccübünü gizlətmirsə, digər qismi bəstəkarın yaradıcılıq səylərinin səmərəsinə şübhə ilə yanaşır. Belə rəy qütbləşməsi, zənnimizcə, müəllifin daxili müstəqilliyinə, cəsarətinə, məqsədlərinin ciddiliyinə dəlalət edir. Söhbət müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin fərqli, heç kimə bənzəməyən təmsilçilərindən biri – Rəhilə Həsənovadan gedir.

Bəstəkarın elə ilk tanınan, həvəslə ifa olunan əsəri – “Çeşmə” fortepiano silsiləsi qeyri-adi daxili enerjisi və son dərəcə məxsusi səslər aləmi ilə diqqəti cəlb etmişdir. Bu çeşmə haradan, hansı dərin qatlardan öz başlanğıcını götürürdü? Musiqidə həmin suala aydın cavab tapırıq: ulu muğamlardan, Azərbaycanın şux oyun havaları və al-əlvan el nəğmələrindən. Silsiləni dinlədikcə tədricən onun büllur kimi duru təranelərinin, yallı, cəngi rəqslərini xatırladan çoxçeşidli ritmlərinin, bir tərəfdən coşqun temperamentinin, digər tərəfdən saf lirikasının cazibəsi

altına düşür, ayrı-ayrı pyeslərin ardıcılığında müəyyən ciddi məntiq duyursan.

“Çeşmə” R.Həsənovanın yaradıcılıq axtarışlarının başlıca istiqamətini – milli musiqini, daha geniş götürsək, milli təfəkkür qanunauyğunluqlarını çağdaş sənətin ifadə vasitələrilə dilləndirmək, tam fərqli – sırf fərdi struktur çərçivəsində təqdim etmək cəhdini çox qabarıq əks etdirir. Bu fikrin təsdiqi üçün bəstəkarın istənilən əsərinə – xalq ifaçılığı xüsusiyyətlərini özünəməxsus təcəssüm etdirən violonçel sonatasına, simli kvartetlərinə, muğamların inkişaf prinsiplərinə dayaqlanan üç simfoniyasına, mərasim estetikası, dini-mistik mövzu ilə bağlı sıra-sıra yaratmalarına (“Səma”, “Dərviş”, “Qəsidə”, “Mərsiyə”), “musiqili xalçalar” silsiləsinə müraciət etmək kifayətdir.

Bəstəkarın yaradıcılığının köklərini araşdırdıqda istər-istəməz uşaqlıq və tələbəlik illərinə üz tutmalı olursan.

Rəhilə Teymur qızı Həsənova 1951-ci ildə Bakıda anadan olmuşdur. O, kiçik yaşlarından piano arxasında improvizə etməyi sevir, məna dərinliyini tam anlamasa da, muğamları dinləməkdən böyük həzz alardı. Klassik şeirə, musiqiyə dair ilk biliklər, ilk güclü təəssüratlar əmisi xanəndə İldırım Həsənovun adı ilə bağlıdır: “Onun “Çahargah”ını heç zaman unutmaram”, – deyər Rəhilə xanım vurğulayır.

Uşaq musiqi məktəbini bitirdikdən sonra R.Həsənova 1968-1972-ci illərdə A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumunda oxumuşdur. Musiqi nəzəriyyəsi şöbəsində çeşidli fənlərə yiyələnəməklə yanaşı, R.Həsənova bəstəkarlıq dərsləri də almışdır. Onun kompozisiya üzrə ilk müəllimi həmişə minnətdarlıqla xatırladığı “yeganə və təkrarsız” (R.Həsənovanın məqaləsinin adıdır – *Z.D.*) Xəyyam Mirzəzadə olmuşdur. Elə texnikumda oxuduğu illərdə Rəhilənin estetik zövqünün genişliyi özünü aşkarlayır: o, qədim mədəniyyətlərə, dünya xalqlarının musiqisinə, ritualara, etnik musiqi alətlərinə maraqla göstərir, saatlarla həmin uzaq, “əcaib” aləmi araşdırır və kiçik belə tapıntılarından məmnunluq hissi yaşayardı.

1972-ci ildə Rəhilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına – Qara Qarayevin sinfinə daxil olur. Ustadı-

na dərin ehtiram bəsləyən R.Həsənova məqalələrindən birində yazırdı: “O, axtarış tələb edirdi, çünki öz yaradıcılığı elə axtarış timsalı idi... Bəzən Müəllimin dərslərində möcüzə baş verirdi: tələbənin “uğursuz” yaratması – “çirkin ördək balası” - xırda düzəlişdən sonra “qamətli ağ qu quşuna” çevrilərdi...”

Q.Qarayevdən ali peşəkarlıq, sənətə ciddi, eyni zamanda həssas münasibət, dürüstlük kimi keyfiyyətləri əxz edən R.Həsənova, bir sıra həmkarlarından fərqli olaraq, ustadının parlaq üslubunun möhtəşəm cazibəsi altına düşməmiş, elə ilk opuslarından başlayaraq öz məxsusi “intonasiyasını” müəyyənləşdirməyə çalışmışdır.

Konservatoriyada Rəhilə yeni səslər dünyası – avanqard yönlü yeni musiqinin o zaman hələ də çətinliklə ölkəyə daxil olan nümunələri ilə görüşür. Eyni zamanda yeddi əsas Azərbaycan muğamını tarzən Murtuz Mehdiyevin çalğısından mümkün qədər dəqiq nota salmağa çalışan Rəhilə muğamın strukturuna daha dərindən varıb, onu bir model kimi əsərləri üçün istifadə etmək tələbatı duyur.

1978-1981-ci illərdə R.Həsənova assistent-təcrübəçi (aspirant) qisminə də Q.Qarayev sinfində məşğul olur. Bir bəstəkar kimi püxtələşməsində o, Fərəc Qarayevin (kompozisiya) və Boris Yermolayevin (harmoniya, polifoniya) rolunu vurğulayır.

Rəhilənin musiqi əsərləri elə gənc ikən Bəstəkarlar İttifaqının qurultay və plenumlarında ifa olunmağa layiq görülür. Artıq 1978-ci ildə o, İttifaqa üzv seçilir.

Təhsil illərində elmi araşdırmalara həvəs oyanır. Gənc musiqçinin tədqiqat işi tələbələrin elmi konfrans-müsabiqəsində 1-ci dərəcəli diplomla təltif olunur.

Uzun müddət ərzində R.Həsənova 23 saylı uşaq musiqi məktəbində musiqi nəzəriyyəsi və solfecio fənlərini tədris etmişdir. Bu misilsiz pedaqoji təcrübənin nəticəsi musiqi nəzəriyyəsi üzrə proqramı ardıcıl illüstrasiya edən dərslik – Solfecionun¹ ərsəyə gəlməsi oldu. Vəsaitin sonuncu hissəsində Rəhilə Həsənova

¹ Həsənova R.T. Solfecio. Musiqi məktəblərinin I-VII sinifləri üçün. – Bakı: XX əsr Yeni Nəşrlər Evi, 2002, 192 s.

uşaqlara Azərbaycan musiqisini duymaq vərdişini aşılamaq məqsədilə ayrı-ayrı məqamlarda özü tərəfindən bəstələnmiş nümunələr və milli musiqidən səciyyəvi fraqmentlər (“Arazbarı”, “Mənsuriyyə” və s.) yerləşdirir. Beləliklə, R.Həsənovanın ixtirachılıqla qurulmuş sırf müəllif Solfecioso şagirdləri lap erkən yaşlarından milli qaynaqlarımızla görüşdürür, onların eşitmə aparatını, musiqi duyumunu bir növ milli kökə “sazlayır”. Bu dəyərli vəsait tədrisdə fəal tətbiq olunmaqdadır.

1997-2009-cu illərdə Rəhilə Həsənovanın fəaliyyəti Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası ilə bağlıdır. Burada o, Akademiya nəzdində məktəb-studiyada, habelə “Musiqi tarixi” kafedrasında (2006-cı ildən dosentdir) çalışmışdır. R.Həsənovanın “Musiqili-səhnə əsərlərinin təhlilində fono-informativ və antropoloji metodların əhəmiyyəti haqqında” (2007), “İnformasiya cəmiyyətində musiqi təfəkkürünün təkamülü prosesi haqqında” metodik işləmələri, “Menecmentdə kompüter musiqisi” kursuna dair tərtib etdiyi Proqram müəllim və tələbələri dəyərli tədris vəsaiti ilə təchiz edib.

2005-ci ildə R.Həsənova “Musiqi nəzəriyyəsi fənlərarası tədqiqat obyektini kimi” elmi işini müdafiə edərək, sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almışdır¹. R.Həsənovanın musiqi sənətinə dair çoxjanrlı məqalələri, esseləri “Katarsisin yeni modeli” (2006), “Səs cisimlərinin dünyası” (2009) toplularında əksini tapmışdır². Burada müəllifin təbiətin əsasında duran ədəd və səs dalğası barədə mülahizələri, yeni analiz metodları və musiqi nəzəriyyəsinə dair yeni baxışları yer almışdır. Bəstəkarın incə müşahidələr, metaforalarla zəngin kiçik hekayə və esseləri isə onun şəkiz yazar istedadına, zəngin bədii təxəyyülünə dəlalət edir.

2009-cu ildən R.Həsənova ABŞ-da yaşayır və burada bəstəkarlıq fəaliyyətini və elmi araşdırmalarını davam etdirir. Hal-ha-

¹ Dissertasiya kitab şəklində çap olunub. Гасанова Р.Т. Пространство звука (Музыкальный звук как объект междисциплинарных исследований). Баку: ЭЛМ, 2006

² Гасанова Р.Т. Новая модель катарсиса. – Баку: ЭЛМ, 2006, 382 с.; Гасанова Р.Т. Мир призвуков. – Баку: Араз, 2009, 284 с.

zırda o, universitetlərdən birinin musiqi departamentində müəhazirələr oxuyur.

R.Həsənovanın əsərləri həm Bakıda, həm də vətəninədən kənarında – ABŞ, İngiltərə, Almaniya, Avstriya, İtaliya, Fransa, İsveçrə, Rusiya, Ukrayna, Hollandiya, Yaponiya, İsrail və başqa ölkələrdə ifa olunmuş, nüfuzlu beynəlxalq festivalların proqramına daxil edilmişdir. ABŞ, Böyük Britaniya, Almaniya və Polşada bəstəkarın müəllif konsertləri böyük uğurla keçirilmişdir. 2004-cü ildə Almaniyaada “Dərviş” adlı kompakt-diski işıq üzü görmüşdür¹. R.Həsənova İtaliyaada *Adkins Chiti* tərəfindən yaradılan “*Donne in Musica*” fondunun ard-arda üç festivalında (1998-2000-ci illər) Azərbaycanı təmsil etmişdir. Burada o, həm də Azərbaycan musiqisinin tarixinə dair məruzələr oxumuşdur. “Üzü zirvəyə” (1989), Q.Qarayev adına “XX əsr musiqisi” (1990), “25 il Qara Qarayevsiz” (2008) festivallarında da onun əsərləri yer almışdır. R.Həsənovanın “Səma” kompozisiyası 1999-cu ildə Milleniuma Rekviyem – “Yeni Dini Musiqi” (*Festival Nieuwe Spirituele Muziek*) festivalında A.Pyart, G.Kaççeli, C.Adams, Tan Dun, G. Brayersin (*Bryars*) əsərləri ilə bir sırada ifa edilib. Özü də Rəhilə bu festivalda islam dünyasını təmsil edən yeganə bəstəkar olub. “Pirəbədil” kompozisiyası 1996-cı ildə Amsterdamda “Köhnə Rusiya - Yeni Azərbaycan” konsertinin proqramına² salınmışdır. 2004-cü ildə isə həmin kompozisiya “Qara Qarayev və onun məktəbi” adlı Moskvada gerçəkləşdirilən musiqi gecəsində səslənmişdir. Bəstəkarın “Merac gecəsi” adı ilə vətəninə baş tutan üç müəllif konserti (1993, 2003,

¹ Rahilia Hasanova. *Derwisch* (CD). Frau Musica 007 LC 09632 GEMA DDD, 2004. Burada təqdim olunan “Dərviş”i *Minguet Quartett*, *Kyu-cheoul Lee* (tenor) və *David Hieronimi* (bas), 2 və 3 sayılı simli kvartetləri *Minguet Quartett*, “Meyxanasayağı”nı (*Alla Meykhana*) bəstəkar özü ifa edir. CD-yə əlavə olunan bukletdə R.Həsənovanın, İ.Naroditskayanın və bu sətirlərin müəllifinin yazıları yer almışdır

²“*Nieuw Ensemble*”in (bədi rəhbər *Joël Bons*, dirijor Rauf Abdullayev) təqdim etdiyi konsertdə “köhnə Rusiyalı” İ.Stravinski, S.Prokofyev, yeni Azərbaycanı R.Həsənova, Z.Fərhadov, O.Felzer təmsil etmişdir. “Pirəbədil” və “Səma” əsərləri “*Nieuw Ensemble*”in sifarişi ilə yazılıb

2006) musiqi həyatımızda önəmli hadisə olmuş, elmi, ədəbi ictimaiyyətdə böyük rezonans doğurmuşdur.

Yaradıcılıq xasiyyətnaməsi. Simfoniya. Müxtəlif instrumental heyətlər üçün əsərlər¹

R.Həsənova yetmişincilər nəslinin ən maraqlı, tam müstəqil mövqeyə malik simalarındandır. Onun yaradıcılığı həmin nəsli düşündürən məsələləri, axtarış ruhunu çox bariz əks etdirir. Əsas məqsəd öz yolunu tapmaq, öz mövzularını təklif etmək və həmin mövzuların məxsusi yozumunu vermək idi.

Əgər R.Həsənovanın tələblik illərində yazdığı əsərlərin siyahısına nəzər salsaq, burada “normativ” prelüdlər, sonatina, variasiyalarla yanaşı, tədris proqramından kənar yazılmış, öz fərqli adları və qayələri ilə diqqəti cəlb edən opuslar da görürük. Məsələn, P.Neruda və B.Vahabzadənin şeirlərinə bəstələnmiş “*Dodaqların naləsi*” kantatasını (1975) qeyd edək. “*Kos-kosa*” balet-pantomimi (1975) isə R.Həsənovanın xalq teatrına, rituallara, oyun estetikasına marağını müjdələyən orijinal bir əsər olaraq diqqəti çəkir. İki fəsil – qış və baharın mübarizəsini əks etdirən bir saatlıq mərasim rəqsi kimi düşünülmən bu xoreoqrafik kompozisiyada Rəhilə və onun sənətkar məsləkdaşları Azərbaycan mifologiyası, xalq teatrının qədim formaları ilə yanaşı, Asiya, Afrika xalqlarının rəqslərində də üz tutmuşdular. İfaçılar – xor, fleyta və zərb alətləri səhnədə yerləşdirilməli, maska taxmış iki mimaktyorun rəqsini müşayiət etməli idi. Səhnədəcə nəhəng şamların quraşdırılması, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından ayrı-ayrı fraqmentlərin qiraəti nəzərdə tutulurdu. 70-ci illərin ortalarında “qəribəliyin təzahürü” kimi qavranılan bu balet hələ də səhnə təcəssümünü gözləyir.

¹ Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığı daim tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. Bax: Ələsgərli K.V. Rəhilə Teymur Həsənovanın musiqi dünyası. Monoqrafiya. – Bakı: Təknur, 2009, 230 s.; Əsgərova S.H. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi. Məqalələr toplusu. – Bakı: “Ləman” Nəşriyyat-Poliqrafiya MMC, 2009, 292 s.

R.Həsənova mütəmədi və məhsuldar çalışan bəstəkarlardandır. “Yaradıcılıqsız keçirdiyim günü mənasız və sönük hesab edirəm”, – deyən bu sənətkarın əsərlərinin sayı hal-hazırda 100 rəqəmini adlayır. Opuslar siyahısı da dönmədən artmaqdadır. Həmin siyahıda iri simfonik əsərlərdən tutmuş kamera musiqisinin çeşidli janrlarınacan (kvintet, kvartet, trio, solo alətlər üçün sonatalar), habelə səhnə üçün nəzərdə tutulmuş əsərlər – opera, balet, teatr musiqisi təmsil olunub. Çox və ardıcıl yazmaq iqtidarını ali peşəkarlıq, həm də nizam-intizam əlaməti olaraq dəyərləndirilə bilər. Amma ən əsası R.Həsənova əsərlərinin hər birinin yeni maraqlı məzmunu və orijinal bədii həllidir.

R.Həsənova ənənəvi janr atribusiyasından vaz keçmir. Onun qeyd olunduğu kimi, simfoniya və konsertləri, kvartet və sonataları da var. Amma janrın arxasında duran zəngin ənənələrə sayğı ilə yanaşıb akademik musiqinin əsas formalarına üz tutarkən, bəstəkar çox zaman dəqiqləşdirici, bir növ əsərin kodunu özündə ehtiva edən başlıqdan istifadə edir. Digər tərəfdən, R.Həsənovanın hər bir yaratmasının hər dəfə özgün qiyafədə təqdimatı bir qayda olaraq konsepsiya dərinliyi, musiqi fikrinin gərginliyin artımına əsaslanan davamlı inkişafı ilə uzlaşdırılır ki, bu da əsərlərə mahiyyətə *simfonik xüsusiyyətlər* aşılayır.

Dinləyici ətalətini dəf etmək, təkrara yol verməmək, paradoksallıq – R. Həsənovanın bəstəkar kimi başlıca xüsusiyyətlərini belə müəyyənləşdirmək olar. Çünki onun hər bir əsəri “fərdi layihə” (Y.Xolopov) əsasında inşa olunub, hər birinin arxasında musiqimiz üçün tam yeni obrazlar durur. Məsələn, “Cavidi-dəstgah” adlı əsər (burada Hüseyin Cavidin mətnləri, Quran surələri istifadə olunur) “*xor operası*” atribusiyasını alır. Bu səhnə əsəri “klassik” operanın əlamətlərini özündə daşısa da, janrın yeni, müasir interpretasiyasını təqdim edir.

Bəstəkarın tədqiqə cəlb etdiyi mövzular arasında, onların bütün rəngarəngliyinə rəğmən, əsas olanları, mütəmədi təkrarlananları – bir növ *leytmövzuları* da ayırd etmək olar.

R.Həsənova öz obrazlarını, ideyalarını müxtəlif məxəzlərdən – Azərbaycan xalqının mərasimləri, qədim oyunları, dini musiqi, təsəvvüf fəlsəfəsi, xalça sənətindən əxz edir. Əlbəttə, belə bir

təsnifat müəyyən mənada onun yaradıcılıq palitrasının məhdudlaşdırılmasına gətirib çıxara bilər. Aydınır ki, bəstəkarın sənət dünyası daha geniş, çoxçalarlı və maraqlıdır. Bəstəkar Köln radiosuna verdiyi müsahibədə (26 noyabr, 2004) qeyd edir ki, Azərbaycan mədəniyyətinin çox qədim qatları ilə təhtəlşür səviyyədə əlaqəsini duyur: “Çox zaman mən arxetipik ideal axtarışı vəziyyətində oluram. Hətta bəzən düşüncələrimdə bəşəriyyət tarixinin dərinliklərinə varıram: sanki mənim 2000, 3000 yaşım var... Fikrimdə qədim köklərimlə əlaqəni yaratdıqdan sonra, ideyalar özləri ərsəyə gəlir”. Bu, musiqili xalça, ritual rəqs, qayaüstü rəsmlər və ya qədim teatr sənəti ilə bağlı ideyalar ola bilər.

Onu da deyək ki, mədəniyyət tariximizlə bağlı bəzi bu kimi mövzular 70-ci illərdən başlayaraq bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarının (A.Əzimov, F.Əlizadə, C.Quliyev, C.Abbasov) diqqət mərkəzində idi. Odur, əsas məsələ mövzunun həlli, konkret təcəssümü ilə bağlıdır. Burada R.Həsənova həqiqətən fərqli bir cıgırla addımlayır, öz yanaşmasını, öz metodunu ortalığa qoyur.



Abbasov C., Dronov İ., Həsənova R., Tarlopski V.

İlk əvvəl texniki novasiyaların misli görünməmiş müxtəlifliyini bəxş etmiş çağdaş musiqidə R.Həsənovanın əsas prioritetlərini aydınlaşdırmağa çalışaq.

Ötən əsrin 60-70-ci illərində dodekafoniyanı kəşf edən gənc müəlliflər bu texnikada qələmlərini sınağa can atırdılar. R.Həsənova da istisna deyil idi. Lakin o, təkrar olunmayan 12 ton əsasında mövzunu qurarkən orda nizam, harmoniya, melodik gözəllik axtarırdı. Müəyyən çalışmalardan sonra Rəhilə bu texnikanın imkanlarının kasadlığı, həqiqi yaradıcılıqdan uzaq olması qənaətinə gəlir.

Eyni zamanda dövrün əsas çağırışlarına həssas yanaşan müəllif kimi R.Həsənovaya zövq məhdudluğu tam yabançıdır. Onun fikrincə, istənilən dövrə, ənənəyə aid musiqi, məsələn, hind raqası, Çin ənənəvi sənəti, XX əsr avanqardı və ya Avropa klassik musiqi mədəniyyəti yaradıcılığa təkan verə bilər. Başlıca meyar musiqinin yüksək bədii məziyyətləridir. Neçə il əvvəl olduğu kimi o, indi də əmindir ki, Baxın fəlsəfi dərinliyini, polad məntiqini, Bartokun folklorla həssas münasibətini (“o, folklorun çırpınan nəbzini, uzaq qərinələrlə bağlılığını açır”) və Stravinskinin ixtiraçılıq istedadını, daima təzələnmək bacarığını birləşdirərək əsl müvəffəqiyyətə nail olmaq mümkündür.

İstəklili müəlliflər siyahısı sonralar başqa adlarla da zənginləşir: üslubca fərqli Q.Ustvol'skaya, A.Şnitke, B.Furrer, C.Şelsi (*Scelsi*)... Rəhilənin maraq çevrəsini təşkil edərək, onun mənəvi dünyasının genişliyinə dəlalət edir.

Elə ilk əsərlərdə R.Həsənovanın yaradıcılıq ədasının özəllikləri üzə çıxmağa başlayır. “XX əsrin sekvensiyası” (B.Yarustovski) kimi dəyərləndirilən ostinato texnikası, musiqi toxumasının modal təşkili, yığcam ilkin ritmointonasiyanın intensiv işlənməyə məruz qalması, ritmik başlanğıcın önəmliliyi – bütün bunlar bəstəkarı cəlb edən ideyalar sırasında idi. Sonralar, 80-ci illərin sonunda R.Həsənovanın bu meyillərinin, tətbiq etdiyi kompozisiya üsullarının *minimalizm* cərəyanının başlıca əlamətləri ilə üst-üstə düşməsi agah oldu.

Amma azərbaycanlı müəllifin əsrimizin son rübündə kifayət qədər geniş yayılmış texnika ilə görüşü müəyyən mənada təsa-

düfi xarakter daşıyırdı: yəni bəstəkar özü, müstəqil surətdə muğamı dərindən mənimsəyib, xalqımızın fəlsəfi, estetik tarixinə dair araşdırmalarla tanış olub, “minimuma qədər reduksiya”-nı (A.Pyart) və variantvari təkrarlanmanı əsərlərinin əsas quruluş prinsipinə çevirir. Belə ki, minimalizm cərəyanına dair materiallar müəllifin imkan daxilində olan mətbuat səhifələrində yalnız 80-ci illərin sonu – 90-cı illərdə dərc olunmuşdur. Minimalizmin müxtəlif təzahürləri, yəni kifayət qədər geniş səslənən retrospektivi isə yalnız Moskvada keçirilən “Alternativa – 90” festivalında təqdim olundu¹. Halbuki R.Həsənovanın oxşar texnikada icra olunmuş əsərləri artıq yetmişinci illərin ikinci yarısında peyda olur. Demək olar ki, bəstəkarın simfoniyları, bir sıra başqa erkən əsərləri (violin və piano üçün “İmpuls” adlı sonatası (1981), 2 sayılı simli kvarteti (1982)) XX əsr sənətinin ən qabaqcıl təmayülləri ilə həmahəng səslənərək, keçmiş sovet musiqi fəzasında aparılan axtarışları qabaqlamış, faktiki, minimalizmə müraciətlə yazılmış ilk nümunələrdən olmuşdur². Bunu 1989-cu ildə Bakıda “Üzü zirvəyə” devizi altında keçirilən Yeni Musiqi Günlərinin iştirakçılarınınin təəssüratları da təsdiqləyir. Polyak bəstəkarı Yeji Kornoviç isə musiqisi o zaman bizə bəlli olmayan tanınmış fransız bəstəkarı, “spektral məktəb”in təmsilçisi Tristan Müray (*Murail*) və Azərbaycan müəllifinin yazı ədasi arasında oxşar cəhətlərin mövcudluğunu heyrətlə qeyd etmişdir³. Bu təəssürat, görünür, R.Həsənovanın hər bir yaratmasının məxsusi səs aurası, əsərin ideyasının açılmasında sonoritik amilə önəm verməsi, ümumiyyətlə, səsin dərinliklərinə varmaq bacarığı ilə bağlıdır.

Deməli, dünyanın müxtəlif guşələrində yazıb-yaradan bəstəkarlar bir-birindən xəbərsiz eyni “məxrəcə” gəlmiş və bununla

¹ Поспелов П.Г. “Альтернатива” или широкий выбор возможностей // Советская музыка. — 1991, № 6, с. 11-16

² Musiqişünas C.Səlimxanovun 1982-ci ildə konservatoriyanı bitirərkən müdafiə etdiyi diplom işində minimalizmdən xarici dillərdə nəşr olunan ədəbiyyata istinadın məhz R.Həsənovanın 2 sayılı simli kvartetinin təhlili təmsalında bəhs etməsi maraqlı faktır

³ Bu bərdə biz ilk dəfə “Üzü zirvəyə” festivalının yekunlarına dair məqalədə (“Ədəbiyyat və incəsənət” həftəliyi, 1990, 6 aprel) yazmışıq

da sənət proseslərinin müəyyən obyektiv qanunlar əsasında inkişafı ideyasını bir daha əyani nümayiş etdirmişlər.

Bəstəkarın üslubunu sərgiləyən əsərlər sırasında Üçüncü simfoniya, *qeyri-ənənəvi tərkibli ansamblar* (Radviloviçin definisiyasıdır) üçün yazılmış “Dərviş”, “Səma”, “Mərsiyə”, “Pirəbədil” kompozisiyaları, “Tetraksis” adlı 3 sayılı simli kvartet, fortepiano üçün “Meyxanasayağı”, Sonata (“Monad”) diqqəti çəkir. Akademik musiqi üçün tamamilə yeni olan obrazlara üz tutan müəllif öz ideyalarını müasir musiqinin kompozisiya texnologiyaları (minimalizmlə yanaşı aleatorika və sonorikanı da qeyd edək) əsasında təcəssüm etdirir: həmin yazı üsulları *parlaq milli xarakteri ilə fərqlənən mövzuları*, nə qədər qəribə olsa da, daha inandırıcı – tərəvətli və olduqca özünəməxsus səpkidə, *müasir “libasda” təqdim etmək* imkanı verir.

R.Həsənovanın musiqisində minimalizmə ünvanlanan cəhətlər – musiqi toxumasının quraşdırılmasında iştirak edən elementlərin məhdudluğu (burada müəyyən patternlər¹ mövcuddur), inkişaf metodu kimi repetitiv texnikanın tətbiqi özünü kifayət qədər bariz göstərsə də, üslubunun minimalizm ilə bağlılığını şərti adlandırmaq olar. İlk əvvəl onun əsərlərinin konstruktiv tərəfi, dramaturgiyası, “kreşşendovari” dinamik profili, emosional ovqatın tədricən artan gərginliyi – bütün bunlar repetitiv texnikaya dayaqlanan *minimalizmin dramatik-prosessual* şəxəsi haqqında danışmağa imkan verir. Özü də R.Həsənova musiqisində obrazların qarşিদurması yoxdur: əvvəldə bəyan olunan ritmointonasiya əsər boyu müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalaraq, sanki özü özünün ziddiyyətli cəhətlərini üzə çıxarır. Başqa sözlə, konfliktin mənbəyi elə həmin ilkin materialdadır. Ardıcıl inkişaf kulminasiyanın başlanğıc formuldan yetişdirilməsi və məntiqli bir sonluğun formalaşması ilə səciyyələnir ki, bu da, şübhəsiz, bəstəkarın əsl dramaturji təfəkkürünə dəlalət edir. R.Həsənovanın birhissəli əsərlərinin strukturu “kiçik və sadədən tədricən və məqsədyönlü şəkildə dinamik *fortissimo* ’ya qədər ucalan bir pi-

¹ Pattern (model) minimalist əsərin ilkin strukturudur. Minimalizmi müəyyən səs yüksəkliyi və ritmə malik sadə özləklərə – patternlərə əsaslanan kompozisiya metodu adlandırırlar

ramida modelini xatırladır”¹. Odur ki, yığcamlıq, lakoniklik şəraitində bəstəkarın yaratdığı nəhəng konstruksiyalar haqqında danışarkən minimalizm deyil, əksinə, “estetik maksimalizm” haqqında danışmaq bəlkə də daha məqsədəuyğundur.

R.Həsənovanın opuslarının toxuması *multipolifoniya* prinsipi əsasında qurulur. Bu cəhəti bəstəkar özü “*holopolifoniya*” (total polifoniya) termini ilə işarələyir. Ayrı-ayrı səslərdə hər hansı bir başlanğıc tezis kanontək və ya imitasiya şəklində saysız-hesabsız, bir an belə ara verməyən təkrarları mütəhərrik, məxsusi “nəfəsə” malik bir sonoristik aura, sanki “Broun hərəkəti” təəssüratı yaradır. “Tikinti materialının” qənaətcilliyi şəraitində musiqinin metroritm baxımından təşkilinin müxtəlifliyi və zənginliyi də diqqəti çəkir. Bir çox hallarda uzun müddət təkrarlanan ritmik qurumun dəyişməsi – “qəfil modulyasiyası” inkişafın keyfiyyətə yeni mərhələyə keçməsi ilə əlamətdardır.

Bütün qeyd etdiyimiz cəhətlər R.Həsənovanın yaratmalarını minimalizmin “ağsaqqalları” Stiv Rayx (*Reich*), Filip Qlass (*Glass*), Terri Raylinin (*Riley*) opuslarından xeyli fərqləndirir. Təsadüfi deyil ki, “Minimalizm və ya sufizm” adlı məqaləsində Anna Əmrahova bu texnikanın bəstəkar yaradıcılığına şamil edilməsinin məqsədəuyğun olmadığını isbat etməyə çalışır². Amma alimin dəlillərinin inandırıcı olmasına rəğmən minimalizm və repetitiv texnikanın R.Həsənova əsərlərinin struktur modeli qismində çıxış etdiyini inkar etmək də qeyri-mümkündür. Aydın ki, istedadlı kəslərin əlində texnika yalnız ideyanı daha dolğun ifadə etmək vasitəsidir. Məsələn, tanınmış moskvalı bəstəkar Nikolay Korndorf vurğulayırdı ki, minimalistik fəndlər ona yeni – panteistik-dini obrazları əks etdirməyə imkan yaratmışdır³.

¹ Əsgərova S.H. Əsgərova S.H. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi. Məqalələr toplusu. – Bakı: “Ləman” Nəşriyyat-Poliqrafiya MMC, 2009, s. 13

² Амрахова А.А. Минимализм или суфизм // Əsgərova S.H. Adıçəkilən kitab, s. 46-63

³ Чигарева Е.И. Николай Корндорф. Возвращение в Россию // Музыкальная Академия, 2011, №4, с. 77-90, с. 78

Bəstəkarın yaradıcılığında minimalizm, repetitiv texnika dramaturgiyanın dinamizasiyası və musiqinin emosional təsir qüvvəsinin artırılması vasitəsidir. Minimalizmin etnomədəniyyətin vizual obrazları, xalça, şəbəkə, qurama kimi arxetiplərlə bağlılığını da nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Başqa sözlə, müvafiq texnikanın köməyi ilə bəstəkar milli mədəniyyətin akademik musiqidə ona qədər araşdırılmayan obrazlarını təqdim edə bilir: “*Məni həmişə sufizm ruhunu minimalizmin köməyi ilə ifadə etmək ideyası cəlb edirdi. Yalnız elə bir texnika tapmaq tələb olunurdu ki, o, uzlaşmanın üzviliyini təmin etsin. Mən materialın modal-meditativ səpkidə təşkilinə və ostinato texnikasına müraciət etdim. Hər ikisi, zənnimcə, qədim musiqi mədəniyyətinə xas olub, mənim genetik yaddaşımda yaşayır*”¹, – deyə bəstəkar qeyd edir.

R.Həsənovanın əsərlərində bədii təamın ənənəvi təşkili vasitələrini axtarmaq əbəsdir: onun musiqisinin cərəyanını, artıq qeyd etdiyimiz kimi, prosessualıq səciyyələndirir. A.Əmrahova da bu fikri qabardaraq yazır ki, həmin prosessualıq musiqi toxumasının klassik bölgü tiplərini, özü də nəinki melodiya və harmoniya, mövzu və fon, intonasiya və fabula, habelə morfologiya və sintaksisə bölgünü belə “ləğv” edir².

Yuxarıda əsərləndirilən fikirləri isbat etmək üçün *Üçüncü simfoniya* (1979; son redaksiya: 1983) üz tutaq.

Onu da deyək ki, təhsil dövrünə aid birinci iki simfoniya da “tələbəlilik” işi çərçivəsindən kənara çıxır, həm konsepsiyası, həm janrı, həm də silsilənin yeni səpkidə yozulması baxımından diqqəti cəlb edir³. Belə ki, bəstəkar ənənəvi dördhissəli konstruksiyadan vaz keçərək, *Birinci simfoniyanı* (1976) birhissəli, *İkinci simfoniyanı* (1977) üçhissəli əsər kimi qu-

¹ Mənbə göstərilmədiyi halda, məqalə müəllifinin bəstəkarla söhbətlərdən fraqmentlər verilir

² Əsgərova S.H. Adı çəkilən kitab, s. 62

³ R.Həsənovanın ilk iki simfoniyası hələ də ifa olunmayıb. F.Qarayevin xatırladığı kimi, Qara Qarayev bu əsərlərin ifa baxımından ifrat çətinliyini nəzərə alaraq, onların partituralarını Yevgeni Svetlanova təklif etmək niyyətində idi. Amma vaxtsız ölüm bu niyyətin reallaşmasına mane oldu

rur. Özü də sonuncu simfoniya silsilənin məxsusi simasını müəyyənləşdirən əsas faktorlardan biri tempdir. Belə ki, bəstəkar illərlə istismar olunan “cəld – asta – cəld” sxemini dəf edib, “asta – cəld – mötədil cəld ” tipli silsilə təqdim edir¹. Elə ilk əsərlərində R.Həsənova musiqi materialının “əsas-köməkçi” prinsipi üzrə bölgüsündən, müxtəlif obraz-intonasiya sferalarının qarşıdurmasından imtina edir. Onun əsərlərinin təməlində vahid bir fikir durur: məhz həmin fikrin ardıcıl, məqsədyönlü inkişafı, tədricən yeni keyfiyyətlərlə zənginləşərək aramla, lakin durmadan genişlənməsi, daxildən artımı məxsusi dramaturji relyef əmələ gətirir. Simfoniyalarda bəstəkar həm də orkestr kütləsini məharətlə idarə etmək, kulminasiyanı *tutti*’nin tətbiqi hesabına daha da möhtəşəm və yaddaqalan etmək bacarığını sərgiləyir.

R.Həsənovanın Üçüncü simfoniyasının konstruksiyasını hansı “layihə” əsasında ucaltıldığını aydınlaşdırmağa çalışaq.

Başlıca ideya simfoniyanın orkestr heyəti (iki simli kvintet, iki valtorna, zərb alətləri) ilə bilavasitə əlaqədardır. Həmin iki simli kvintetdən hər birinin növbə üzrə “özünü tərəfmüqabilə çatdırmaq” rolunda çıxış etməsi – əvvəlcədən ikinci ansamblın müdaxiləsi bir xanə gecikdirilib, – müxtəlif saat mexanizmlərinin işi və ya eyni musiqinin bir-birindən ani vaxt məsafəsində olan iki maqnitofon tərəfindən səsləndirilməsi ilə anımlar yaradır. Başqa sözlə, bəstəkar minimalistlərin, məsələn, S.Rayxın yaradıcılığında tez-tez təsadüf edilən “mexaniki” texnika – fazaların üst-üstə düşməməsi fəndindən istifadə edir.²

¹ Bir neçə il əvvəl R.Həsənova 2 saylı simfoniyasını yenidən işləmişdir. Müəllifin verdiyi məlumata əsasən, ağır tempdə cərəyan edən birinci hissə “Piramida” adı ilə “təltif” olunaraq, ayrıca da ifa oluna bilər. İkinci simfoniya, beləliklə, ikihissəli silsilə şəklini almışdır. Hərçənd müəllif tammetrajlı üçhissəli ifanı da istisna etmir

² Notların kompüter yığımını Cavad Cavadzadə gerçəkləşdirib

Finale - 1. m. 60

This system of the musical score includes the following parts from top to bottom: Violini I, Violini II, Violini III, Violini IV, Violoncelli I, Violoncelli II, Contrabbassi, Fagotti I, Fagotti II, Clarinetto I, Clarinetto II, Clarinetto III, Clarinetto IV, Flauto I, Flauto II, Flauto III, Flauto IV, Oboe I, Oboe II, Oboe III, Oboe IV, Trombe I, Trombe II, Trombe III, Trombe IV, Tromboni I, Tromboni II, Tromboni III, Tromboni IV, Tuba, and Timpani. The woodwind section is divided into two groups: Flauto (Flutes) and Clarinetto (Clarinets). The strings are divided into Violini (Violins), Violoncelli (Violas), and Contrabbassi (Double Basses). The score shows complex rhythmic patterns and dynamics for each instrument.

This system continues the musical score with the same instrumentation as the first system. It features dense orchestration with various rhythmic textures across all sections, including woodwinds, strings, and brass. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast and intricate passage.

İkinci ideya əvvəldə bəyan olunan tonların – iki simli kvintet üçün onların tərkibi müxtəlif olsa da, əsasən dərhal gərginlik yaradan artırılmış intervallardan quraşdırılır, – ardıcıl surətdə, yeni tonların əlavəsi yolu ilə təxminən üç tetra-xorddan ibarət tamdəyərli səsqatarına (kənar nöqtələr undesi-ma intervalını əmələ gətirir) çatdırılmasıdır ¹. Özü də ilk əvvəl mikroskopik xarakter daşıyan dəyişikliklər sona doğru dönmədən intensivləşir. Şərtlərdən birinə – melodik xəttin kəskin sıçrayışlardan azad rəvanlığına əsər boyu riayət olunur. Yeganə istisna – kontrabasların sanki gələcək hadisələri müjdələyən fəal, dərhal geniş diapazonu əhatə edən “yabançı” replikalarıdır (12-ci xanəyə bax)².

Üçüncü ideya ritmin komplementar prinsipə əsasən təşkilidir. Ayrı-ayrı partiyaların melodik və ritmik xətləri bir-birini əsla təkrar etməsə də, onların rolu mahiyyət etibarilə eynidir. Nəticədə, ümumi məxrəcə gətirilən səslənmədə bu və ya digər intonasiya, ritmik fiqur ani olaraq alışıb yox olur. Həmin effekti *sforzando*'nun mahir, düşünülmüş tətbiqi daha da gücləndirir.

Lakin “reduksiya, ixtisar etmək bacarığı” (A.Pyart) simfoniya janrının təbiətinə xələl gətirmirmi? Burada biz bəstəkarın cəlb etdiyi məhdud saylı vasitələrin dramaturgiyada necə təşkil olunması məsələsinə toxunmalıyıq.

Simfoniyanın dramaturji “rəsmi”ni iki qeyri-bərabər faza əmələ gətirir. Birinci faza simli kvintetlərin musiqisi və zərb alətlərinin iştirak etdiyi epizodun əvvəlcə qısamüddətli, lakin get-gedə fəallaşan müdaxilələrindən quraşdırılır: simlilərin rəvan, hətta “amorf” musiqisi, zərb alətlərinin ritmcə yaxşı təşkil edilmiş, xanədə müəyyən hissələri vurğulanan (“*marcato*” göstərişi təsadüfi deyil) replikaları – sərbətsizlik və qətiyyət, pərakəndəlik və nizam-intizam açıq-aşkar qarşı-qarşıya qoyularaq, inkişafı daxildən dinamikləşdirir. Zərb alətlərinin sonuncu, qurtarmaq bilməyən “çıxışı”nı yeni “personaj” – val-

¹ Simfoniyaadakı musiqi prosesinin cərəyanını V.Protopopovun musiqişünaslığa daxil etdiyi “пропастание” (“cücərmə”) termini ilə səciyyələndirmək olar

² R.Həsənova partituranı ənənəvi tərzdə deyil, xanəbəxanə rəqəmləyir

torna dayandırır. Yəni birinci fazanın zirvəsi eyni zamanda yeni dövrənin başlanğıcı olur: musiqi hadisələrinin cərəyanı bir növ əvvələ qayıdıb, sıfırdan başlanır. Çünki iki partiyaya bölünmüş valturnalar birinci fazada simli kvintetlərin keçdiyi yolu təkrarlayır.

İkinci faza ən yüksək gərginlik zirvəsinə yönələn inkişaf dalğası kimi qurulur. Fortepianonun qoşulması (112-ci xanə) ilə simlilər xeyli fəallaşır, öz diapazonunu ahəstə deyil, qətiyyətlə, ardıcıl genişləndirməyə başlayır.

Bütün bu kifayət qədər miqyaslı zonada diapazonun artımı, registrin gərilməsi, ritmik xırdaalanma kimi üsulların məqsədyönlü tətbiqi muğam kulminasiyasına hazırlıq zonası ilə paralellər doğurur. Bu “yaxşı təşkil olunmuş xaos”da Şüştər, Zəbul, Çahargahın səsqaatlarının “kəsikləri” eşidilir. Simlilər özlərini maksimum ifadə etdikdən sonra bütün hakimiyyəti valturnaların “əlinə verərək”, sonor fona – acizənə kiçik sekunda çərçivəsində *glissando*’lara çevrilirlər. Bu fonda peyda olan valturnaların bir qədər vahiməli, “ulayan” *glissando*’ları simfoniyanın dramaturji inkişafının zirvə nöqtəsidir (183-200-cü xanələr). Lakin kulminasiya bir növ repriza ilə üst-üstə düşür. Belə ki, simlilər yenə səhnənin önünə çıxıb, məxsusi inversiya prinsipinə əsasən hərəkət edərək, bu vaxtadan topladıqları tonları tədricən itirməyə başlayırlar: addisiya substraksiya ilə əvəzlənir. Bu əvvələ qayıdış mərhələsi dinləyiş əsnasında duyulmur: çünki bəstəkar nail olduğu gərginlik səviyyəsini əsərin sonuna qədər mühafizə edə bilir. Eyni zamanda partitura üzrə musiqi cərəyanının ümumi məcradan çıxması çox aydın izlənilir. Belə ki, 200-cü xanədə iki kvintetin ritmik şəklinin eyniliyi ilk dəfə pozulur:

Timplito'nun birinci faza ilə rabitə yaradan “kinetik” ritmi, preparasiya olunmuş royaların sanki hansısa bir məchul nöqtəyə yönələn passajları (aleatorika), nəhayət, kvintetlərin ümumi ritmik məxrəcə gəlməsi (221-ci xanə) arzulanan və nəticədə böyük çətinliklə əldə edilən vəcd qarışıq rahatlıq əhvalını bərqərar edir...

Ədəbiyyatşünaslar çoxdan bəri müasir nəsrə üçbölümlü sxemdən – süjet arxetipindən uzaqlaşma hallarını tədqiq etmişlər. Musiqidə də $i : m : t$ formulunun elementlərinin yerdəyişməsi, ixtisar edilməsi artıq qeyri-adi hadisə deyil.

R.Həsənovanın simfoniyasına Asafyev formulu baxımından yanaşsaq, əslində təkcə “m” elementinin reallaşdırıldığını göstərməliyik. “T” elementi bütövlükdə ixtisara düşüb. Belə ki, simfoniya ənənəvi mənada tamamlanmır: bəstəkar *decrescendo* yolu ilə səslənməni zəiflədib yox edir.

XX əsrin ikinci yarısını yeni struktur axtarırları xarakterizə edir. Sonata formasının şəksiz inhisarına son qoyulur: onun icra

etdiyi funksiyanı atipik formalar öz öhdəsinə götürür¹. Bu zaman sonatanın semantik funksiyasının mühafizəsi vacibdir. R.Həsənovanın Üçüncü simfoniyası sonata formasından nə qədər uzaq olsa da, öz təsir qüvvəsinə görə paradoksal tərzdə həmin ənənəvi formaya yaxınlaşır.

Musiqişünaslıqda muğam və simfoniya xas xüsusi prosesuallığı bir-birindən fərqləndirirlər. Belə ki, muğamda “forma inkişaf aktının bilavasitə nəticəsi kimi meydana çıxır. Demək olar ki, muğamlarda forma təşəkkülünün metodu, yəni prosesin nəticəsi – forma-kristal deyil, prosesin özü tipikləşdirilib”². İndi isə yuxarıdakı ümumiləşdirməni S.Rayxın məhz prosesin formanı idarə etməsi fikri ilə (bu, bəstəkarın 1968-ci ildə yazdığı “Musiqi tədricən inkişaf edən proses kimi” məqaləsinin başlıca ideyasıdır) müqayisə edək³. R.Həsənovanın Üçüncü simfoniyası da belə bir forma-prosesə nümunədir. Musiqi forması sabit olduğu qədər mütəhərrik, statik və eyni zamanda dinamikdir.

Deyilənləri ümumiləşdirərək, simfoniya fazaların ayırılmasının şərtiliyi fikrini bir daha vurğulayıb, əsəri müasir terminologiyaya əsasən additiv deyil, morfoloji bölgünü inkar edən *kontinual* formaya aid etmək daha düzgündür⁴.

Əsərin konsepsiyasının müəyyənəşdirilməsi vulqarlaşıdırma-ya uymaq təhlükəsini doğurur. İlk təəssürat simfoniya musiqinin immanent xassələrinin, bədii məqsədlə cəlb olunan sırf tex-

¹ Çağdaş musiqinin, o cümlədən simfoniya klassik formayaratma qanunauyğunluqları məcrasında tədqiq olunması çox zaman qeyri-mümkündür. Bəstəkarların “forma yaradıcılığı” *kontinual*, *additiv*, *fazalı*, *simmetrik* formalar və s. yeni terminlərin peyda olmasını doğurmuşdur

² Багирова С.Ю. Проблемы мугамного формообразования. Автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. – Ташкент, 1984, 19 с., с. 14

³ Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка, 1991, №1, с.106-111

⁴ Minimalizm cərəyanının da toplama (*additiv*) prosesinə əsaslanan yeni prosesual forma ilk dəfə F.Qlassın 1974-cü ildə yazdığı “On iki hissəli musiqi” əsərində tətbiq olunub. Germetik surətdə özünə qapanan minimalist opuslardan fərqli olaraq, toplama prosesi əsər çərçivəsində musiqi formasının inkişafını nəzərdə tutur. Bu isə mürəkkəb kombinasiyaların quraşdırılmasının nəticəsi kimi əsas və yardımçı bölmələrin yaranışını doğurur

niki vasitələrin şəksiz hökmranlığıdır. Qeyd edək ki, M.Aranovski belə nümunələrin simfoniya adlandırılmasını şübhə altına alır. Halbuki sovet musiqişünaslığında dərin kök salmış bu mövqə XX əsrin musiqi təcrübəsi ilə – Stravinskidən tutmuş polyak avanqardçalarına kimi – təkzib olunur.

Digər tərəfdən, əsəri bəlkə, doğrudan da, müasir musiqinin elə qrupuna aid etmək olar ki, orada “simfoniya” anlayışı öz statusunu bir qədər dəyişdirib, klassik dövrə qədərki mənaya qayıdış təmayülünü aşkarlayır: həmin dövərdə müxtəlif strukturlu və funksiyalı əsərlər bu adla “təltif” olunaraq, eyni zamanda bir çox alətin bəhəm çalğısını (*symphonia* – həmsəda kimi tərcümə olunur) işarə edə bilirdi ¹. Axı araşdırılan opusda simfoniyanın, Aranovskiyə görə, başlıca semantik nüvəsi – fəaliyyət – meditasiya - reallaşdırılmayıb.

Lakin bütün bunlara baxmayaraq, şübhəsiz, bizə müəyyən konsepsiya, həm də Qərb təfəkkür tərzindən fərqli konsepsiya təqdim olunub. Musiqi prosesi bir növ sufinin keçdiyi, qət etdiyi Yolu modelləşdirir: son nöqtədə vəcd halının bərqərar olması həmin ağır Yolun nəticəsidir². İlk nəzərdə simfoniyanın qeyri-adi görünə bilən bu təfsiri məsələyə XX əsrin sonunda ərsəyə gələn elmi tədqiqatlar³, habelə R.Həsənovanın sufizm motivləri ilə aşılınmış bütün yaradıcılığı kontekstində nəzər salındıqda əsla qeyri-adi görünür. Odur ki, burada təfəkkür prosesi öz-özlüyündə fəaliyyətdir. Ya da əskinə: fəaliyyət idrak süzgəcindən keçirilərək, onunla ayrılmaz vəhdət yaradır.

R.Həsənova milli musiqi leksikasının ən sadə elementləri (gəzişmələr, məqamların səsqatarlarından parçalar, milli rəqs

¹ Арановский М.Г. Симфонические искания. – Л.: Советский композитор, 1979, 287 с., с. 95

² ADMİU-nun “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri” XVIII beynəlxalq elmi-praktiki konfransında oxuduğu müəhazirədə (13.03.2019) İ.İ.Zemtovski Azərbaycan musiqisini ekstatik tipli mədəniyyətlərə aid etmişdir

³ Ковбас И.М. Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60-80-х годов). Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев: 1991, 20 с.

ritmləri) əsasında böyük təsir qüvvəsinə malik, xüsusi prosessual keyfiyyətlərinə görə sonata forması ilə mübahisədə qalib gəlməyə qadir orijinal konstruksiya ucaldır. Qərb və Şərq təfəkkür tipləri bir nöqtədə çarpazlaşaraq, sintezin paritet əsaslarda mümkünsüzlüyü iddiasını inkar edir.

R.Həsənova instrumental musiqinin daha bir ali janrı – konserti də diqqətsiz qoymamışdır. Burada da bəstəkar qəliblərdən uzaqdır: iki hissədən ibarət Birinci konsert (2007) qeyri-adi bir heyət – iki fortepiano və zərb alətləri üçün nəzərdə tutulub. İki sayılı konsertin heyəti isə – piano, truba və kamera orkestri – məşhur sələfini – Şostakoviçin Birinci fortepiano konsertini xatırlamağa sövq edir. Bu əsərlərdə bəstəkar-pianoçu R.Həsənova zəngin fantaziyasını reallaşdırmaq üçün geniş imkanlar əldə etmiş, fortepiano üçün tərəf-müqabilləri ilə dialoqunu qurarkən ixtirachılıq qabiliyyətini dolğun nümayiş etdirməyə müvəffəq olmuşdur.

Böyük simfonik orkestr üçün proqramlı əsərləri – “Tənha səs” – “*The Solitary voice*” (1979; 2-ci redaksiya: 2008), “*The Mystical Moon*” (2010), “*Yurt*” (2013), habelə “*Eos-Helios*” (2-ci versiya (simfonik orkestr üçün): 2015) həm orijinal konsepsiyası, həm də bəstəkarın həmin konsepsiyanın açılması naminə tembr dramaturgiyasını mahiranə qurmaq, çox ifadəli, sanki “danışan” orkestr yaratmaq bacarığını sərgiləmək baxımından diqqətəlayiqdir.

R.Həsənovanın əsərləri sırasında ən müxtəlif instrumental heyətlər üçün opuslar əksəriyyət təşkil edir. A.Radviloviçin instrumental birliklərin tipologiyasına dair tədqiqatına¹ üz tutsaq, deməli ki, Rəhilə xanımın yaradıcılığında bütün belə birliklər – ənənəvi və qeyri-ənənəvi tərkibli ansamblar; zərb alətləri ansamblı (“*Ayin*”, “*Dance of Water*”); mini-orkestr; monotembr

¹ Радвилевич А.Ю. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.). Автореф.дисс. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2007, 21 с.

ansambllar (məsələn, “*Plasma Clusters*” gitaralar kvarteti üçün yazılıb) təmsil olunub. Həmin orijinal tərkiblərin seçimi əsərlərin nominologiyasında əksini tapan məxsusi müəllif konsepsiyası ilə sıx təmasda çıxış edir. Eyni zamanda formal olaraq kamera janrlarına aid olunan kompozisiyaların simfonik keyfiyyətləri danılmazdır. Başqa bir cəhət həmin yığcam tərkibləri rəngarəng orkestr kimi səsləndirmək bacarığıdır. Demək olar ki, bütün bu sayaq yaratmalar məzmun və konkret təcəssüm baxımından “*da camera*” musiqisi çərçivəsindən kənara çıxır.

Məsələn, səkkiz violonçel və dörd kontrabas üçün yazılmış “*Müğfil*”i (2001) bəstəkar “*mistik simfoniya*” adlandırır. Gözlə görünməyən, amma ağıl və zəka ilə dərk olunanı bildirən “müğfil” anlayışı mistik fəlsəfə ilə bağlıdır. Əsərin miqyası, ən əsası konsepsiyası simfoniyaya janr tipi kimi arxalanmaq zərurətini doğurdu ¹. Sonda səsin qoşulması ilə (instrumentalistlər sabit, “durğun” bir səsi azca “çalxalayaraq” oxumalıdırlar) əsər mənaca tamamlanır.

Burada bir məsələyə də toxunmaq lazımdır.

Ötən əsrin 90-cı illərindən başlayaraq Azərbaycan musiqisində “tədqiqə” cəlb olunan mövzuların çevrəsinin genişlənməsi və keyfiyyətə yenilənməsi ilə rastlaşırıq. Yeni geosiyasi şərait oturuşmuş ideologiyanın tənəzzülünə gətirib çıxardı. Milli mədəniyyətin uzun illər yasaqlanan mövzu və obrazlarına üz tutmaq imkanının yaranması sənətkarlarda onları dərk edib, bədii interpretasiyaya məruz qoymaq həvəsini oyatdı. Köhnə mənəvi-əxlaqi dəyərlərin devalvasiyası şəraitində dini-panteistik tematika, sufizm ilə bağlı mövzular xüsusi maraq doğururdu.

Rəhilə Həsənova yaradıcılığında, artıq qeyd etdiyimiz kimi, təsəvvüfdən, mistik fəlsəfədən qaynaqlanan əsərlər az deyil. “*Qəsidə*” (orqan üçün simfoniya; 1991), “*Dərviş*” (1992), “*Mərsiyə*” (1993), “*Səma*” (1994) – XX əsrin sonunda bir-birinin ardınca ərsəyə gələn opusların adları artıq kifayət qədər sə-

¹ Kamera orkestri, soprano və tenor üçün “Səcdə” əsərinin (sözlər R.Rövşən və V.Babayevandır; 2006) janrını da bəstəkar simfoniya kimi müəyyənləşdirir

ciyyəvi olub, bəstəkarı fəal axtarışlara sövq edən mövzular haqqında aydın təsəvvür yaradır.

Dini musiqinin janr və formaları, dini mövzuların bəstəkar yaradıcılığında təcəssümü, Fərəh Əliyevanın təbirincə, Azərbaycan musiqisində bütöv bir istiqamətin formalaşmasına dəlalət edir. Həmin mövzuların müəllif təfsiri, özgün bədii konsepsiyalar daxilində reallaşdırılmasına ən bariz örnək kimi F.Əliyeva Rəhilə Həsənovanın yuxarıda sadalanan opuslarını nümunə gətirir: “Bu əsərləri ilə bəstəkar Azərbaycan musiqisində yeni obraz və mövzu ilə bağlı *yeni səhifə* açmış, bu istiqamətdə *ilk maraqlı nümunələr* (kursiv mənimdir – Z.D.) yaratmışdır”¹.

“*Dərviş*”də R.Həsənova sufi ritualının məğzinin bədii təcəssümünü verməyə çalışır. Həmin ritualın son məqsədi mikrokosmosun (İnsan) makrokosmos (Tanrı) ilə tam qovuşmasıdır.

Əsər simli kvartet üçün nəzərdə tutulub: inkişaf əsnasında bu ənənəvi akademik ansambla iki səs tembri – tenor və bas qoşulur.

Şərqdə dərviş obrazı fikir və ruhun paklığı, bütün dünya nemətlərindən əl çəkib həqiqəti dərk etmək naminə axtarışlara varan insanın rəmzidir. Odur, “*Dərviş*”də cəlb olunan vasitələrin son dərəcə məhdudluğu təsadüfi olmayıb, nəinki minimalizm, hətta asketizm haqda danışmağa əsas verir. Özü də bəstəkar dərviş obrazının müqəddəsliyinin millilik amilinin fəvqündə olduğunu vurğulamaq məqsədilə xalq musiqi intonasiyalarından özünü kənarlaşdırmışdır². Müəllif modulyasiya kimi böyük enerjiyə malik resursu da tətbiq etmir: materialın “xəsisliyi” şəraitində inkişafı irəli aparan bütün əlavə yardım amillərindən imtina olunub. Bəstəkar öz məqsədini “ekspressiya parametri”nə (Xolopova) aid olan elementləri – dinamik çalarları və tempin dəyişkənliyini cəlb edərək reallaşdırmağa çalışır. *Piano (p)* və *sforzando*’nun (*sf*) qəfil (*subito*) qarşılaşdırmalarının yaratdığı effekt xüsusən yaddaqalandır:

¹ Əliyeva F.Ş. XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları. Dərs vəsaiti. Bakı: Elm, 2012, 208 s., s. 195-196

² Bu barədə “Paklaşma” (“Очищение”) kimi səciyyəvi ad daşıyan məqaləsində A.Zamanova da yazır // Əsgərova S.H. Adı çəkilən kitab, s. 236

Dəniz

Belə bir durumda əsas konstruktiv funksiyanın icrası ritmə həvalə olunur. Axı müəllif mistik bir ritualın özgün musiqi təcəssümünü axtarır. Bu axtarışlarda onun əsas yardımçısı təkrarlanan lapidar ritmin energetikasıdır. Burada Vyaçeslav Meduşevskinin bir müşahidəsi yada düşür: “Minimalizm mənəvi həyatın səslər vasitəsilə təşkili texnikasıdır. Daima yayınan diqqəti ram edərək, o, şüurumuzun sürətli qaçışını dayandırır. Lakin nə məqsədlə? Tələsiklik, vurnuxma aləmini tərk edərək ontoloji Allah sevgisi məkanına daxil olmaqmi üçün? Yoxsa başqa qüvvələrin fəaliyyəti zonasına düşmək üçün? Axı cadugərlər də, bəlli olduğu kimi, dünyanın, zamanın axınını dayandıra bilirlər”¹. R.Həsənova minimalizm və repetitiv texnikanın doğura biləcəyi təhlükə haqda alimin düşüncələrinə şərik çıxır. O əmindir ki, bu üslub məcrasında çalışan müəllif daxilən saf və təmiz olmalıdır: yalnız həmin halda ali bir nəticəyə nail olmaq, musiqi vasitəsilə insan ruhunun gözəlliyi və əzəmətini açıb vəsf etmək mümkündür.

Əsərin poetikasını başa düşmək üçün filosof Niyazi Mehdi-nin bir müşahidəsinə üz tutaq: “Sufi ornamental-strukturlaşdırılmış sosial kosmosa, nizama deyil, N qədər davam edən mistik musiqi ritmikasının strukturluğuna üstünlük verir. Sonuncu cəhət dünyəvi musiqi mətnlərinin bitkin, qapalı strukturundan

¹ Медушевский В.В. Новое сакральное пространство или вечная юность Традиции?

http://sinergia-lib.ru/index.php?section_id=1590&id=1719&view=print

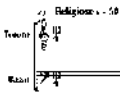
uzaqdır. Bu mistik musiqinin “sonsuzluğu” sufini tam özünə tabe edib, onu ilahi olanın “sonsuzluğuna” qovuşdururdu”¹.

Yuxarıdakı deyimi minimalizmin xasiyyətnaməsi ilə müqayisə edək: “Zaman obyektiv, *sonsuz* (kursiv mənimdir – Z.D.) davam edən proses kimi Amerika minimalizminin açar ideyası oldu”².

Lakin azərbaycanlı müəllifin minimalizmi tamam başqa bir məzmun daşıyır, daxili dolğunluğu, gərginliyi ilə seçilir: onun ardıcıl və inadkar təkrarları da yeknəsəqlikdən uzaqdır.

Bütün əsərlərini R.Həsənova böyük gərginliyə, güclü enerjiyə malik bir və ya bir neçə dalğa şəklində qurur. Enerjinin asta-asta, amma dönmədən toplanması ifrat dinamik səviyyəyə çatır, inkişafın əsasında artım, yüksəliş ideyası durur.

Mərasimin müəyyən məqamında yeni tembr “rənglərinin” – tenor və basın qəfil qatılması bəstəkarın uğurlu dramaturji tapıntısıdır. Müəllifin təbirincə, iki müxtəlif vokal səsin tətbiqi – onlar nəhəng diapazona malik vahid bir alət kimi yozulur – dərviş obrazının fəvqəladəliyini, dərvişliyin ümumbəşər mahiyyətini təcəssüm etdirmək istəyi ilə diktə edilmişdir. Sözdən məhrum, *glissando* aşılınmış ekspressiv vokal partiyalar (burada “dələ - dələ”, “aman”, “yar”, “hey” kimi leksik mənası olmayan sözlər - bəstəkarın təbirincə, arxaik sözlərin “qəlpə”lərindən istifadə olunub) eyni zamanda həm orta əsr avropa təğənnilərinə xas yubilyasiyaları, həm də muğam zəngülələrini xatırladır, ümumən qədimlik, “əlçatmazlıq” ovqatı yaradır:



Dərnək

¹ Мехти Н.М. Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. – Баку: Qanun, 1996, 139 с., с. 109

² Теория современной композиции / Отв.редактор В.С.Ценова. – М.: Музыка, 2005, 624 с., с. 467

Dərviş obrazının musiqi həlli bütövlükdə R.Həsənovanın təxəyyülünün məhsuludur, ideya səviyyəsində improvizasiyasıdır: burada hansısa konkret qaynaqlardan yox, müəllifin məxsusi fonizm axtarışlarından danışmaq daha məqsəduyğundur.

Bəstəkar bu əsərdə də uzun, keşməkeşli bir Yolun obrazını yaradır: həmin Yolun sonucunda – vəcd məqamında İlahi Eşq və Həqiqətə yetişməyin mümkünlüyü ideyası təlqin olunur.

R.Həsənovanın dini-mistik mövzuda daha bir əlamətdar əsəri “*Səma*”¹ adlanır. Bu əsər Hollandiyanın “*Nieuw Ensemble*” kimi tanınmış musiqi qrupunun sifarişi ilə yazılmış və ilk dəfə 1994-cü ildə Amsterdam, Utrext və Haaqa şəhərlərində çağdaş Azərbaycan musiqisinə həsr olunmuş konsertlərdə ifa olunmuşdur. “*Səma*”nın premyerasının uğuru “*Milleniuma Rekviyem*” adlı Yeni Dini Musiqi festivalının rəhbərliyini bu əsəri 1999-cu

¹ “*Səma*” sözündə ikinci saitin daha uzun tələffüzünü apostrof işarəsi ilə qeyd edirlər: Səma

ilin noyabrında Amsterdamda keçirilən festivalın proqramına daxil etməyə sövq etmişdir.

Özündə musiqinin oxunmasını, rəqsi, qiraəti ehtiva edən “Səma” mərasimi, bəlli olduğu kimi, insanın ruhi kamillik əldə etmək naminə mistik səyahətidir. Bu törənin icrası təfərrüatlarını vermək fikrindən uzaq olan R.Həsənova onun mənəvi-ruhi mahiyyətini musiqidə təcəssüm etdirmək məqsədini qarşıya qoyur.

Öz bəstəkar arsenalından bütün zəruri vasitələri səfərbər edən müəllif böyük təsir qüvvəsinə malik bədii nəticə əldə edir. “Səma”nın simasının formalaşmasına *Nieuw Ensembl*’in məxsusi instrumental heyəti də təsir göstərməyə bilməzdi. Bu ansamblda ənənəvi alətlərlə yanaşı, qeyri-orkestr alətləri, məsələn, gitara təmsil olunub. Tembrlərə, əsərlərinin sonoristik tərəfinə son dərəcə həssas yanaşan Rəhilə Həsənova dartımlı xordofonlar – gitara, arfa və həmçinin pianonun “miks”ini elə ilk xanələrdən yadaraq, sehrli, mistik bir ovqat bərqərar edir: odur, tempin qeyd olunduğu yerdə “*Misterioso Zeffiroso*” müəllif göstərişi heç də təsadüfi deyil. Daha bir əsas personaj fleytadır ki, o da sufi simbolikasında böyük rol oynayan ney ampluasında çıxış edir. Rumiyə görə, neyin səsi insanın Allaha, Haqqa qovuşmaq meylini ifadə edir. “Səma” sözünün “göy” və “dinləmə” kimi iki mənasına toxunan Sələhəddin Xəlilov “ney səma dilində danışır və səmalara yol açır”¹, – deyir. “Neyin dinlənilməsi” mərasimi olan “Səma” R.Həsənovanın təfsirində məhz bu amala xidmət edir. Burada da bir-biri ilə sıx bağlı olan ritmomelodik formullar bir an belə səngiməyən inkişaf prosesinə qatılaraq, müəyyən nöqtələrdə partlayışlar yaradıb, formanın məxsusi simasını müəyyənləşdirirlər.

Xatırlanan radio müsahibəsində bəstəkar öz ideyalarının gerçəkləşdirilməsində qeyri-müntəzəm ritmin rolunu qeyd edib vurğulayır ki, eyni zamanda kulminasiya anlarında, ideyanın təsdiqlənməsi mərhələsində qeyri-müntəzəm ritmin müntəzəm ostinato fazasına keçidi baş verir. Bəstəkarın əsərlərinin formasına

¹ Xəlilov S.S. Mövlanadan Mövlanaya Şəms yolu // 525-ci qəzet. – 2012, 1 may

məxsusilik aşılayan bu “fənd” “Səma”da mahiranə tətbiqini tapıb. Səs dinamikasının dönmədən güclənməsi (*poco a poco crescendo*) ilə müşayiət olunan həmin yüksəliş fazasını məhz müntəzəm ritmik zərblər “quraşdırır”¹. Özü də burada R.Həsənovanın bir çox əsərlərini səciyyələndirən “davamlı partlayış”² haqda danışmaq olar.

Yeni dini musiqiyə ən uğurlu nümunələrdən biri olan “Səma”nın məziyyətləri mütəxəssislər tərəfindən layiqincə dəyərləndirilmişdir. R.Həsənovaya ünvanlandığı məktubda (3 sentyabr, 2000) Duşan Mixalek “Səma”nın “*Voice of Music Radio Jerusalem*”də – Azərbaycan musiqisinə həsr olunmuş verilişdə səsləndirildiyini qeyd edib yazır: “Mən “Səma”nı çox, çox, çox... bəyənirəm. Burada Siz forma və məzmunun ideal vəhdətinə nail olmusunuz. Sizin musiqinizdə, ritual rəqsdə, Kainatda olduğu kimi, hər şey ara vermədən hərlənir, hərəkət edir...”

R.Həsənovanın əsərləri sırasında “*musiqili xalçalar*” bir növ məxsusi silsilə yaradır. Xalçanı “səsləndirmək” ideyasının kökündə Rəhilə xanımın çox erkən təmasları və tələblik illərinə təsadüf edən müstəqil araşdırmaları durur. Belə ki, hər bir xalçanı mahnı və ya rəvayət kimi yozan bir yaşlı xanımla söhbətlər onun yaddaşında dərin iz buraxmışdır. Sonralar bəstəkar özü də xalçanın utilitar məqsədlə deyil, müəyyən informasiya daşıyıcısı kimi ərsəyə gətirildiyi ideyasına gəlib çıxır. “*Mən xalçalardakı rəmzləri, ornamentləri, həndəsə və rəqəmlərlə bağlı təkrarlanan fiqurların musiqi analoqunu yaratmaq istədim*”, – deyə bəstəkar vurğulayır. R.Həsənova xalça və musiqi sənəti arasında paralellər apararaq, rəngləri məqamlar, simvolları akkordlar, kənar ha-

¹ R.Həsənovanın əsərinin “ritmik” fazasını dinləyərkən aşağıdakı rəvayət yada düşür: Rumi şəhər bazarında gəzişərkən ustaların qızıl emalı zamanı işlətdiyi çəkilərin ritmik zərbələrində “La İlahə İlləllah” kəlamını eşidir. Rəvayətə görə məhz bu hadisə zikrin məxsusi forması olan “Səma”nın ərsəyə gəlməsini doğurmuşdur

² Bu ifadə-oksimoron Y.Borisovaya məxsusdur. Вах: Коробейников С.С. Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Галины Уствольской. // Музыкальная Академия. – 2018, №2, с. 74-82, с. 75

şiyələri (bordyurları) ritm, ümumi kompozisiyanı dramaturgiya ilə müqayisə edir.

Burda bir məqam da maraqlıdır: türk xalqlarının xalçalarına xas estetika, Elçin Əliyevin sərrast müşahidəsinə görə, həndəsi fiqurların minimalizmi əsasında qurulur. Sənətsünasın təbircə, “təkrarlanan elementlərdəki rənglərin oyunu sadə elementlərin qənaətcilliyi müqabilində vizual mürəkkəbliyə yaradır”. Başqa sözlə, R.Həsənovanın yaradıcılıq metodu xalça sənətinin estetikasını ifadə etmək üçün geniş imkanlar açır.

Bəstəkarın “qeyri-ənənəvi ansambl heyətləri” (Radviloviç) üçün yazılan “musiqili xalçalar”ının sayı beşdir: “Pirəbədil” (1996), “Şəddə” (2009), “Verni” (2009), “Zili” (2013), “Pazırıq” (2014).

Musiqinin vizual təsirini sirli bir dünya adlandıran R.Həsənova ümumən bu səslər sənətini müxtəlif dalğaların qovuşması nəticəsində yaranan materiya kimi başa düşür və mühüm bir fikir söyləyir: “Bu dalğaları hörərək / bir-birinə qovuşduraraq musiqi materiyasına çevirmək çox maraqlı və sirr dolu prosesdir. Xalçaların toxunması kimi”. Odur, adıçəkilən hər bir opusun dalğavari dramaturji quruluşu təsadüfi deyil. Həmin möhtəşəm dalğaların sayı hər dəfə fərqlidir. Məsələn, “Verni” və “Zili”də bir, “Şəddə”də iki kulminasiya var. “Pazırıq” isə biri-birini tamamlayan iki hissədən ibarətdir. Hər bir hissədə sanki dairəvi hərəkət duyulur. Bu da xalçanın quruluşu – o, sanki bir-birinin içində yerləşdirilən bir neçə çərçivədən ibarətdir – ilə bağlıdır.

“*Pirəbədil*”də bəstəkar üç dalğadan ibarət kompozisiya qurur. Özü də hər bir dalğa əvvəlkinə miqyas və səslənmənin dinamikası baxımından üstələyir.

Əsərdə bəstəkar xalçanın ritualla bağlı toxunuş prosesini canlandırmağa cəhd edir. O, Pirəbədili tək bir xalça növü kimi deyil, daha geniş mənada yozur, ilk əvvəl “pir” sözünün alov kimi təfsirini əsas götürüb, qədim mərasimlərə ünvanlanır. Müxtəlif layların uzlaşması nəticəsində yaranan səs axınının içindən baş qaldıran rəqs obrazı təsadüfi olmayıb həmin rituala işarədir.

Zənnimizcə, bəstəkarın əsas uğuru xalça toxunmasının məxsusi ritmini “tutub”, musiqidə əks etdirməkdir.

Pirəbədil

The image shows a musical score for the piece "Pirəbədil". The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left are Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The title "Pirəbədil" is written in the top right corner. The score is divided into measures, with some measures containing lyrics in Azerbaijani script.

Həmin ostinat ritm rəqsin ritmi ilə çox üzvi əlaqələndirilib.

Əsəri açan, inkişafa təkan verən, sonda nöqtə durğu işarəsi rolunu icra edən, kompozisiyanın dalğalarını bir-birindən ayıran “Baho” nidası da parlaq teatrallığı ilə seçilir. Bəstəkarın fikrincə, çox qədim sözün rudimenti olan həmin nida böyük enerjiyaradıcı qüvvəyə malikdir.

“Pirəbədil”in tembr-melodik həlli də maraqlıdır. Hər bir aləti bəstəkar melodik, ritmik özəlliyə malik qısa diapazonlu patternlə təchiz edir. Həmin patternlər (mini-mövzular) simvol əhəmiyyəti daşıyır. Onların bir araya gətirilməsi əsərinməxsusi səslənməsini yaradır. Həmin səslənmələri ənənəvi orkestr alətlərinin maraqlı kombinasiyalarını qurmaq yolu ilə “əldə etmək” iqtidarı R.Həsənovanın bəstəkar məharəti kimi dəyərləndirilə bilər.

Qənaətlərimizi K.Meyerin fikirləri ilə tamamlamaq istərdik. Tanınmış polyak bəstəkarı R.Həsənovaya yazırdı: “Sizin musiqiniz böyük hadisədir. Üçüncü simfoniya və “Pirəbədil”in dinləyişi isə mənə xüsusi zövq bəxş etdi. Ustalıqla bəstələnmiş bu musiqi Sizin böyük istedadınızı əks etdirir”.

R.Həsənovanın külli miqdarda müxtəlif ansambları – həm klassik, həm də tərkibi bəstəkar tərəfindən quraşdırılan – duet, trio, kvartet, kvintetləri sırasında akademik kamera musiqisinin tacı sayılan simli kvartetlər (sayı üçdür) də yer alıb. İkinci simli kvartet (1982) R.Həsənovanı minimalist kimi səciyyələndirməyə əsas verən əsərlər sırasında bəlkə də ən önəmlisidir. Çox qısa və sadə başlanğıc intonasiyanın çoxsaylı variantvari təkrarları əsasında yaranan meditatif musiqi qızıl nisbət anında emosional partlayışa gətirib çıxarır. Xanələrin işarələnməməsi axın təəssüratı yaradır: partiyalardan hər biri fərqli ritmik quruluşa malik olduğu üçün, onları xanə xətti vasitəsilə ümumi məxrəcə gətirmək qeyri-mümkün idi. Yalnız sona doğru bu “xaotik” musiqi cərəyanında violonçelin “təşkiledici” ritmi asta-asta, amma bir an belə səngiməyərək ön plana çıxıb, qeyri-müntəzəmliklə ziddiyyətə girir. Bəstəkar bu əsərin musiqi toxumasının təşkilini zərbi-muğamlarla müqayisə edir.

3 saylı simli kvartet – “Tetraksis” (1995) isə tamam başqa bir səs atmosferi yaradır. Burada kvartetin partiyalarının müxtəlif registrlərdə – məkanın müxtəlif nöqtələrində peyda olub sönməsi stereofonik səslənmə təəssüratı yaradır. Bəstəkarın fikrincə, ayrı-ayrı nöqtələrdən öz yolunu başlayan alətlərin partiyaları bir növ fəzada tetraksisin həndəsi fiqurunu¹ cızmalıdır. Tetraksis isə Alovun simvollarından biridir. Kvartetin ritmcə bir-birindən fərqli, alovun dilləri kimi sayrışan səsləri nəhayətdə bir araya gətirilərək çox sadə və lapidar ritmi bəyan edir. Əsərin “hey-hey” nidaları ilə tamamlanması da əldə olunan birlik, vəhdət ideyasını qabardır.

Beləliklə, akademik musiqinin simli kvartet kimi “əski” janrı R.Həsənovanın interpretasiyasında sanki “cavanlaşır”, müasirləşir, yeni nəfəs əldə edir.

¹ Tetraksis üçbucaqlı fiqurdur: piramida formasını yaradan 10 nöqtədən təşkil olunub

Fortepiano əsərləri. Solo sonatalar

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq alətlərin şahı – fortepianoya münasibət birmənalı olmamışdır. Məsələn, S.Qubaydulina pianonun “yaxşı temperasiyalı” olması ucbatından imkanlarının məhdudluğu barədə danışır, mikrotonları hasil etmək baxımından zəngin simli alətlərə üstünlük verdiyini vurğulayır¹. K.Meyerin fikirləri də diqqətəlayiqdir: “Fortepiano musiqisinin çiçəklənmə dövrü List və Şopenin adları ilə bağlıdır. XX əsrdə bu alət üçün külli miqdarda əsərlər yazılsa da, onlar ifadə vasitələrinin həcmi nöqtəyi-nəzərindən bir o qədər də zəngin deyil. Bəziləri hətta söyləyirdi: fortepiano üçün yazmaq artıq mənasızdır, burada bütün üsullar sınaqdan keçirilib. Lakin 10-15 il bundan əvvəl Ligeti öz etüdlərini yazdı (etüdlərin ilk dəftəri 1985-ci ilə aiddir – Z.D.) ki, bu da fortepiano musiqisi tarixində yeni mərhələnin başlanğıcı oldu”, – söyləyən Meyer köhnə janrların “dəfn olunmasını” düzgün yanaşma hesab etmir².

R.Həsənova mahir, virtuoz pianoçu kimi bu aləti diqqətsiz qoymamış, ifaçıların repertuarını zənginləşdirən bir sıra əsərlər yaratmışdır³. Fortepiano musiqisi onun üçün önəmli, mərhələvi əhəmiyyət daşımış, bir növ axtarışlar meydanı olmuşdur. Məsələn, 12 prelüddən ibarət “**Çeşmə**” silsiləsində (1984) o, öz üslubunu tapmağa müvəffəq olmuş, şərti fəndlərdən yaxa qurtarıb, müəyyən sərbəstlik, bir növ “azad uçuş” imkanı əldə etmişdir. Burada bəstəkar muğamdan, folklordan qaynaqlanan lirik parçaları qəhrəmani obrazlar – cəngi, yallıyabənzər pyeslərlə mahirənə növbələşdirərək, pianoçulara öz bacarığını dolğun ifadə et-

¹ Холопова В.Н. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008, 400 с., с. 130

² Dadaşzadə Z.A. Meyerlə Bakı görüşləri // Dadaşzadə Z.A. Biz də dünyanın bir hissəsiyik... . – Bakı: Nurlan, 2004, s. 379

³ R.Həsənova orqan alətində də çalır. Vaxtilə o, Bakıda Tahirə Yaqubovanın başçılığında üç il ərzində bu alətə yiyələnib. Amerikada Rəhilə xanım orqan ifaçısı kimi vərdişlərinin təkmilləşməsi üzərində çalışır, bu alət üçün bəstələdiyi əsərləri özü ifa edir

mək imkanı açan cazibədar, parlaq, “olduqca özünəməxsus” (V.Rojnovski) pyeslər sırası qurur.

R.Həsənovanın “*Payız palitrası*” (*Autumn’s Palette*), “*Jasmin ləçəkləri*” (7 miniatürdən ibarətdir) kimi impressionistik başlıq sahibi olan silsilələri də var¹. Hələ tələbəlik illərində yazdığı “Payız palitrası”nda (müəllif beş pyesdən ibarət bu silsiləni bir neçə il öncə (2011) redaktə edib nəşrə hazırlamışdır) payız xəzanının doğurduğu rənglər və hisslər musiqi dili ilə ifadə olunur. Prelüdlər – “Ənbər”, “Amarant”, “Sarı”, “Terrakot”, “Siyena” – Rəhilə xanımın sevimli simvollarından biri – alovun al-əlvanlığını “mənimsəyən” payız haqqında, onun “rənglər simfoniyası” (qızılı, gümüşü, qırmızı, narıncı, çəhrayı, bənövşəyi, qəhvəyi, sarının neçə-neçə çaları) haqqında musiqili hekayətidir. Hər bir pyesdə polifonik amil mühüm rol oynayır, ən əsası muğamlardan əxz olunan gəzişmələrin qəfil tərzdə barokko musiqisi ilə səsleşməsi diqqəti çəkir. “Sarı” adlı pyesə isə “Sarı gəlin” el mahnısının intonasiyalarının qatılması, bəstəkarın təbirincə, qeyri-iradi baş vermişdir.

Maraqlıdır ki, xeyli müddət sonra R.Həsənova artıq “xalis” polifonik opus ərsəyə gətirir. 2011-ci ildə tamamlanmış “*New Baroque Fugues and Postludes*” (“Yeni Barokkosayağı Fuqa və Postlüdlər”) – 11 fuqa-postlüdü ehtiva edən silsilə, artıq adından bəlli olduğu kimi, bir sıra özəllikləri ilə seçilir. İlk əvvəl bu, əski, “qocaman” janra yeni bir baxışdır, onun yeni səpkidə yozumunu vermək cəhdidir. Amma müəllifin öz təbirincə, o, heç də geriyyə dönmür, əksinə, spiralvari trayektoriya seçib, köhnə olanın yeni həllini tapmağa çalışır. R.Həsənova musiqi tarixindən bəlli opuslardakı kimi bütün tonallıqları əhatə etmək məqsədini güdmədiyi, ümumiyyətlə, fərqli bir “toplu” yaratdığı üçün məhz on bir rəqəmi üzərində qərarlaşır. Adətən polifonik silsilə “prelüd-fuqa” çütlüklərinə əsaslandığı halda, R.Həsənova başqa bir “təklif” irəli sürür: əsas ideyanın daşıyıcısı – fuqanı təqdim et-

¹ 2011-ci ildə R.Həsənova müxtəlif illərdə yazdığı marşları “Döyüşçünün yolu” (“*Warrior’s Itinerary*”) başlığı altında bir araya gətirmişdir. Döyüşçünün uşaqlıqdan vəfatınacan həyat yolunu əks etdirən marşların adı belədir: “*Festivo*”, “*Patetico*”, “*Triumfale*”, “*Tragico*”, “*Macabre*”

dikdən sonra, sanki bəyan olunan fikirlərin davam etdirilməsi, dəqiqləşdirilməsi və yekunlaşdırılması tələbatından irəli gələn postlüd bəstələyir. Bununla da bəstəkar sanki rolları fərqli paylaşdırır: fuqaya deyil, postlüdə son və əsaslı söz söyləmək vəzifəsini həvalə edir. Digər tərəfdən cütlüyün hər iki “üzvü” – müəllif fuqanın “tənhalığını” qeyri-məqbul hesab edir – bir-birilə sıx bağlıdır: əvvəldə səslənən melodik, ritmik patternlər postlüdə geniş inkişafa məruz qalır. Fuqaların özəlliyi isə ondadır ki, burada müvafiq normativ polifonik formaya cidd-cəhdlə riayət olunmur (istisna – ekspozisiya şöbəsidir), materialın polifonik işlənmə imkanlarına, mövzu üzərində müxtəlif əməliyyatlara (ritmik xırdalanma, irilənmə, inversiya, *retroversus* və s.) diqqət yetirilir. Fuqanın sərbəst, bir növ invensiyavari yozumu həm də bir qayda olaraq arxa planda qalan, əsas mövzunun keçirilişləri arasında bağlantı yaradan qurum – intermediyalarda, onların “müfəssəl” təqdimatında özünü göstərir: bu da formadakı vurğuların yerdəyişməsinə gətirib çıxarır.

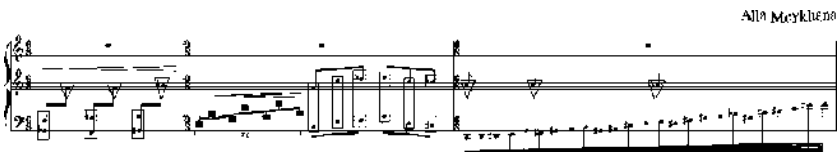
Adda “barokko” istilahnın mövcudluğu da təsadüfi deyil. R.Həsənova müasir musiqidən “parlaqlıq, əzəmət, dəbdəbə” kimi xüsusiyyətlərin yox olmasına – bütün bunlar isə barokko estetikasına üzvi olaraq xas cəhətlərdir – təəssüflənərək, bir növ öz silsiləsində onları bərpa etməyə çalışmışdır. Ümumiyyətlə, çağdaş musiqinin bir qisim nümunələrinə xas nümayişkarənə qeyri-emosionallığı R.Həsənova “yanlışlıq” kimi dəyərləndirir. Yeri gəlmişkən, bəstəkarın neoklassisizmə (neobarokkoya) həmyaşdılarının maraq göstərdiyi gənclik dönəmində (70-80-ci illər) deyil, məhz XXI əsrin əvvəlində üz tutması da səciyyəvi olub, onun ümumi axına uymamaq kimi önəmli keyfiyyətinə dəlalət edir. Digər tərəfdən isə belə bir yaradıcılıq aksiyası R.Həsənovanın müasir sənətin bəzi təhlükəli simptomlarına layiqli cavabı kimi yozula bilər. Həm də unutmayaq ki, o, polifonik inkişaf üsullarına həmişə xüsusi önəm verir.

Sənətkarın piano musiqisinin zirvəsi *“Alla Meykhana”* (*“Meyxanasayağı” fantaziyası* (1996) və *“Monad” sonatasıdır* (1993)).

Akademik janrları yeni rakursdan görmək bacarığı bu iki möhtəşəm əsərdə özünü daha əyani sərgiləyir.

Fantaziyanın proobrazı, adından məlum olduğu kimi, xalq yaradıcılığının məxsusi janrı – meyxanadır. Sözün önəmli rol oynadığı meyxananın fortepiano vasitəsilə təqdimatını “təşkil” edərkən Rəhilə Həsənova bu janra xas iki cəhəti qabardır – ritmik başlanğıca və meyxananın improvizə təbiətinin təcəssümünə diqqətini yönəldir. “Bu, mənim meyxanaya xas ritmik moduslar mövzusunda fantaziyaandır. Həm də istənilən ritmin arxasında musiqi durur”, – deyən bəstəkar məhz ritmik formulların musiqiləşdirilməsini qarşısına məqsəd qoyur. Bədahət, improvizə təbii olaraq aleatorikanın fəal tətbiqini şərtləndirir. Aleatorika şəraitində isə musiqinin nota alınması problemi meydana gəlir. R.Həsənovanın ərsəyə gətirdiyi not qrafikası onun zəngin təxəyyülü və ixtiraçılıq bacarığını üzə çıxarır.

“Meyxanasayağı”, bəstəkarın bir çox başqa əsərləri kimi, kreşşendovari dramaturji profilə malikdir. Əvvəldə bəyan olunan çox sadə ritmointonasiyanın (üst tersiyaya gediş və dərhal onun inversiyası) tədricən, amma dönmədən genişlənməsini, artımını bəstəkar klasterlər hesabına yaradır. Müəllifin tətbiq etdiyi yazı fəndlərinin, kvazi-klasterlərin “qəliz” qrafik təsvirinə nümunə gətirək:¹



Müasir musiqi nəzəriyyəsinə dair tədqiqatda qeyd olunur ki, aleatorikada “qrafik obrazlar nevmalar kimi bəlli olanı xatırlatmaq üçündür... Fiksasiyanın təxmini olması müqabilində bütöv qrafik obrazın – arzuolunan nəticənin modeli kimi – əyaniliyinə nail olunur”².

¹ R.Həsənovanın “bəstələdiyi” xüsusi qrafik işarələr haqqında bax: Oləsgərli K.V. Adı çəkilən əsər, s. 89-90

² Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005, 623 с., с. 67

“Meyxanasayağı”ya özəllik aşılaraq cəhətlərdən biri də ifa zamanı pianoçunun vaxtaşırı sağ əli ilə çırtıq (fındıqça) çalmasıdır. Bu da “instrumental teatr” elementinin müdaxiləsinə, mahirənə tətbiqinə dəlalət edib, əsərin orijinal, sırf milli simasını müəyyənləşdirir.

“**Monad**” adlı sonata (1993; Rəna Rzayevaya ithaf) R.Həsənovanın şəxsiz sənət uğurlarına aiddir. Əsərin bədii məzmununu bəstəkar belə açıqlayır: “Monad (qədim yunan sözüdür, “vahid” kimi tərcümə olunur) – bölünməz vəhdət, asılılıq ideyasını ifadə edir. Hər kiçik belə hüceyrə böyük bir mənzərənin maketidir. Amma hər şey vahid bir modelə arxalansa da, variasiyaların sayı sonsuzdur”. Başqa sözlə, bu əsərdə bəstəkar kiçik intonasiya hüceyrəsindən əzəmətli bir konstruksiya yetişdirir.

Əslində R.Həsənova əsərin proqram başlığı ilə məhdudlaşa bilərdi. Lakin burada həm ad, həm janr definisiyası eynilə vacibdir. Müəllif ideyasını əks etdirən başlıq əsəri sanki adicə bir pyes səviyyəsinə endirirdi. “Sonata” janr adı isə məzmun tipi kimi, dinləyicinin diqqətini müəyyən məcraya – ciddi məsələlərin müzakirəsinə yönəltmək üçün vacib idi. Axı sonataya, bir qayda olaraq, dramatik toqquşmalar, fəal inkişaf əsnasında musiqi materialının əsaslı transformasiyası, qüdrətli kulminasiyalar xasdır. Beləliklə, janrın seçimi bəstəkar qayəsinin mürəkkəbliyi və dərinliyini vurğulamaq məqsədini güdür. Əlbəttə, bizə aklassik, yeni tipli sonata təqdim olunur. Minimalizm üslubunda icra olunan bu birhissəli kompozisiyada konfliktin mənbəyi elə başlanğıc musiqi fikrindədir. “Sonatalılıq” keyfiyyəti həmin ilkin fikrin – hüceyrənin böyük inkişafa və dəyişikliklərə uğramasını təmin edir.

Təsədüfi deyil ki, Almaniyanın “*Zeitung Für Moers*” qəzetinin müxbiri *Günter Metzner* Rəna Rzayevanın ifasında “Monad”ı dinlədikdən sonra yazırdı: “Burada sanki Filip Qlassın minimalist musiqisi Entoni Brekstonun yeni mürəkkəb cazı ilə birləşib elə bir nəhəng eyforiya yaradırdı ki, Raxmaninov musiqisinin partlayışları müqayisədə qüvvəsini itirir, sakit, sönük səslənirdi” (3 noyabr, 1993).

Bu sitat Mazelin bədii kəşf haqqında məşhur tərifi xətlər xatırlatmağa sövq edir. Alimin fikrincə, həmin kəşfin məğzi önəmli, lakin çətin bir araya gətirilən xüsusiyyətlərin keyfiyyətə yeni tərzdə uzlaşmasındadır¹.

Buradaca qeyd edək ki, R.Həsənova ən müxtəlif alətlər üçün sonata tipli əsərlər bəstələyib. “Hər bir alətin ümman qədər imkanı var”, – deyən bəstəkarın rəngarəng “kolleksiyası”nda kontrabas (“*Shadow play*”), soprano-saksofon (“*Zoom in-Zoom out*”), tuba (“*Purple Spiders*”) kimi solist qismində nisbətən az görünən alətlər, habelə “ekzotik” gitara da təmsil olunub².

Kontrabas üçün “*Shadow play*” (1990) bəstəkarın tariximizin qara səhifəsi – 20 yanvar faciəsinə reaksiyası kimi ərsəyə gəlmişdir³. Müəllif əsərə yazdığı annotasiyada qeyd edir ki, o zaman yaşadığı emosional şoku sözlə ifadə etmək iqtidarında olmayıb, yeganə bir çıxış yolu tapmış – bütün duyğularını musiqinin dili ilə əks etdirməyə çalışmışdır. Bəstəkar Dmitri Smirnov Cavad Cavadzadənin (əsər bu musiqiçiyə ithaf olunub) ifasında Sonatanı dinlədikdən sonra yazırdı: “Əsər mahiyyətə vahiməlidir. Şamançılıq, ovsunlama təəssüratı yaradır. Lakin müəllif şərhini oxuduqdan sonra hər şey mənə agah oldu. Səni də, R.Həsənovanı da təbrik edirəm”.

Fasiləsiz “emosional kreşşendo” kimi qurulan bu kompozisiyada aqogika və dinamika kimi ekspressiya vasitələri yetərincə istifadə olunub. Tempin sürətlənib-səngiməsi, dinamikanın müvafiq olaraq artımı və azalması ilə müşayiət edilən *accelerando*

¹ Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1978, 352 с., с. 156

² Bu siyahıda violin (“*Dance of Fire*”, “*Story-telling Amphoras*”), violonçel (“*Patterns on the Sea Sand*”, “*Sumerian Isometries*”), fleyta (“*Consensus*”), klarnet (“*Agog*”), bas-klarnet (“*Penetrations*”) kimi alətlər də var

³ Qara yanvarın əks-sədası “Qəsidə” orqan simfoniyası (1991), “Dərviş” və “Mərsiyə”də (sonuncu əsər 3 kvartet – simli, nəfəs alətləri və vokal kvartetləri üçün yazılıb) eşidilməkdədir. Bəstəkar tariximizin faciəli hadisələrinə münasibət bildirərkən, həmkarlarından fərqli olaraq, bilavasitə baş verənlərin illüstrasiyası ilə məşğul olmur. O, faciənin doğurduğu emosional sarsıntıyı musiqi kimi güclü imkanları olan sənətin vasitəsilə əks etdirməyə çalışır

və *sostenuto*, ritmik vurğuların dəyişkənliyi, eyni zamanda əsas ton – burdonun daim eşidilməsi (uğultusu) güclü psixo-emosional təsir bağışlayır. Əsərin sonunda metroritmik rəsmi dəyişməsi – bu fənddən bəstəkar dramaturji xəttin vacib məqamlarında məharətlə istifadə edir – güclü effekt yaradıb, əsərin sonluğuna xüsusi məna və sanbal aşılayır.

Aleatorika məcrasında yazılan musiqinin ifasında müəyyən spesifik xüsusiyyətlər var. Dinləyiş əsnasında bədahət təəssüratı yaransa da, əslində bu, yanlış bir təsəvvür olub müəllif tərəfindən modelləşdirilib: belə ki, bütün səs materiyası “tora salınıb” – mətn şəklini alıb, təfərrüatlar qələmə alınmış. Sadəcə olaraq, ifaçı bəstəkarın yaradıcılıq prosesinə qərqlənməli, onun bütün duyğularını ardıcıl olaraq öz ifasında yaşamaq, bir növ əsərin yazılış prosesini bərpa etməlidir. R.Həsənovanın yaratdığı mətnlər onun qayəsini kifayət qədər dəqiq əks etdirir: ifaçı tərəfindən mətnə həssas, diqqətçil münasibət, bir qayda olaraq, təqdimatın uğuru nu təmin edir.

Hal-hazırda Rəhilə Həsənova yaradıcılığının çiçəklənmə dövrünü yaşayır. Onun son on ilə aid opuslarının sayı 50 rəqəminə yaxınlaşır. Bu, Həsənovanın dünyagörüşünün durmadan genişlənməsi, xaricdə yaşadığı illərdə külli miqdarda yeni müəllif və əsərlərin kəşfi, sənət təəssüratlarının zənginliyi ilə də qismən bağlıdır. Digər tərəfdən, kəmiyyət, əlbəttə, o qədər də dəyərli amil deyil. Həsənovanın məxsusiliyi, şəksiz ustalığı və hüdudsuz ixtiraçılıq qabiliyyəti qeyd olunmalıdır. Burada simfonik orkestr üçün “tikililər” də, bədii ideya ilə sıx təmasda çıxış edən “qəribə” instrumental heyətlər və ya solo alətlər üçün kompozisiyalar da təmsil olunub. Özü də ideya bir qayda olaraq orijinal başlıqda əks olunur, əsərin kodunu özündə ehtiva edir. “*Plasma clusters*” gitaralar kvarteti, “*Xəzri-Gilavar*” klarnetlər kvarteti və zərb alətləri, “*Rainforest*” arfa və *alto*-saksofon, “*Spinning spheres*” valtorna və marimba üçün – siyahını davam etdirmək olar – nəzərdə tutulub. Əsərlərin adları (“*Rhythmical Streams*”, “*Pulse*”), habelə bir çox opuslarda zərb alətlərinin dominantlığı

həm də musiqinin dinamik, enerjili hərəkət aşılarmış məzmununa dəlalət edir.

Xaricdə yaşadığı illərdə R.Həsənova – yer kürəsinin başqa qütbündə püxtələşmiş bir insan – öz yaradıcılığını tamam fərqli bir görünüş bucağından seyr etmək, ona təzə nəzərlə baxmaq imkanı əldə etmişdir. Perfeksionizmi ilə seçilən bəstəkar bir çox əsərlərini əsaslı tərzdə redaktə etmiş, köhnə əsərlərə “yeni həyat” vermiş, demək olar ki, nəticədə tamamilə yeni opuslar ərsəyə gətirmişdir. Ümumiyyətlə, seçdiyi yolun səmərəli olduğunu yəqin etsə də, R.Həsənova həmişə qəfil dönüşlər sorağındadır: “Bir yerdə durmaq ölümə bərabərdir, mənim üçün daim inkişaf etmək, irəliləmək daha önəmli olub... Necə yaradasan ki, arxaya yuvarlanmayıb, saxta müasirliyə uymayıb, muğamın istismarına son qoyub, bir yenilik ərsəyə gətirəsən?”

Üslubunun təməlinə duran xüsusiyyətlər – holopolifoniya, mikro-modal inkişaf, ritmik amilin aliliyi, dramaturgiya “təşkilinin” önəmliliyi – sadıq qalan R.Həsənovanın dünyagörüşündə baş verən dəyişikliklər daha diqqətəlayiqdir. Tələbəklik dönməndən dəqiq elmlərə meyili olan bəstəkar ən yeni elmi tədqiqatlarla mütəmadi tanış olur, elmi məqalələrin mütaliəsinə xeyli vaxt ayırır. Son zamanlar o, elmi bilikləri emosiyalar süzgəcindən keçirib öz üslubunu yeni cəhətlərlə zənginləşdirməyə çalışır. Bəstəkar əmindir ki, musiqidə gözəllik amili mühümdür: həmin ali gözəlliyi isə *dəqiq məntiq* təmin etməlidir.

Bəstəkarın emala cəlb etdiyi estetik material öz genişliyi və rəngarəngliyi ilə valeh edir. Eyni zamanda “muğam, milli musiqi qanımdadır və bunu dəf etmək qeyri-mümkün və yəqin ki, lüzumsuz və mənasızdır”, – deyən R.Həsənovanın vətəndən uzaqda yazdığı əsərlərinin, demək olar ki, hamısında – bəzi əcnəbi başlıqlara rəğmən – onun “azərbaycanlı əllərinin izi” (Q.Qarayev) sezilməkdədir.

Məhz xaricdə R.Həsənova öz “musiqili xalçalar qalereyası”nın əksər hissəsini (“Şəddə”, “Verni”, “Zili”, “Pazırıq”) gerçəkləşdirmiş, “Qavaldaş”, “Xəzri- Gilavar” kimi “doğma” adlara malik opuslarını yaratmışdır.

Önəmlidir ki, Amerika dövrünə aid əsərlərin böyük bir qismi ifa olunmuşdur. Məsələn, bəstəkar ilk dəfə musiqisini böyük simfonik orkestrin təqdimatında eşidə bilmişdir. Söhbət, “*The-Solitary voice*” (“Tənha səs”) kimi yenidən işlənmiş simfonik lövhədən gedir. Əsərlərin bir hissəsi konkret ifaçı və ya ansambllın sifarişi ilə yazılıb. Lakin müəllif yalnız onu maraqlandıran mövzuları, onun daxili dünyasında əks-səda tapan təklifləri gerçəkləşdirməyə razı olub.

Ekzotikanı qeyri-məqbul sayan bu müəllif heç zaman sadə bədii həllə uymur. Məsələn, “*Qavaldaş*”da (2012) zərb alətlərinin “xidmətlərindən” – çox səthi bir yanaşma kimi – imtina edir. Öz qayəsini violonçel və pianonun “sadə” duetitək reallaşdıraraq o, bu akademik ansambli zərb alətləri obrazında təqdim edir. Həm də alətin çanağı üzərində çalmaq və s. kimi dəbdə olan fəndləri, alət üzərində hər hansı bir “zorakılığı” yolverilməz hesab edən R.Həsənova ancaq bəlli, bu alətlərə xas çalğı üsulları çərçivəsində məqsədini həyata keçirir, ritmik vurğuların oynaqlığından yetərincə istifadə edir.

Burda bir cəhətə – bəstəkarın yığcam heyətlər vasitəsilə rəngarəng, əzəmətli səslənmələrə nail olmaq bacarığına diqqət yetirmək vacibdir. Bunu Sənubər Bağirova “Merac gecəsi II” konsertinə¹ resenziyasında qeyd etmişdir: “Trionun (“Zərrə”) tembr gözəlliyini xüsusi vurğulamaq istərdim: cəmi üç alət bütöv orkestr səslənməsi təəssüratı yaratdı. Kiçik tərkibli instrumental ansamblların orkestrsayaq səslənməsi ikinci hissədə çalınan əsərlərə də xas idi: yəqin ki, bunu bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun ümdə xüsusiyyəti kimi qiymətləndirmək olar”².

Son əsərlər sırasında artıq yuxarıda sadalanan “milli” nümunələrdən başqa müəllif simfonik orkestr üçün “*Yurt*”u, “*Eos-Helios*”u, “*Perfect Equilibrium*” piano kvintetini, “*Solar Winds*”

¹ Konsertdə 3 saylı simli kvartet (“Tetraksis”), “Dəniz” (2 piano və klarnet üçün), “Zərrə” (piano, fleyta və klarnet üçün), “Nüvə” (piano, violon və violonçel üçün), “Səhra” xromatik fantaziyası (orqan üçün), “Üç qəzəl” vokal silsiləsi (sözlər S.Vurğunundur) ifa olunmuşdur

² Bağirova S.Y. Merac gecəsi // Əsgərova S.H. Adıçəkilən kitab, s. 222

ağac nəfəs alətləri kvartetini, solo *bass clarinet* üçün “*Penetrations*”ı daha önəmli adlandırır.

R.Həsənovanın yaradıcılığında qəfil “modulyasiya” – *contemporary dance* qrupu üçün nəzərdə tutulan “*Eos-Helios*” kompozisiyasıdır¹: musiqi səhnələşdirilərək təsviri sənət muzeyinin binasında oynanılmışdır.

Obrazları yunan mifologiyasından əxz olunsa da, bəstəkar günəşə sitayiş kimi bütün xalqlara xas universal inanc haqqında düşünərək öz əsərini daha miqyaslı konsepsiya çərçivəsində reallaşdırmağa cəhd etmişdir. Musiqi şəfəq ilahəsi Eosun dan yeri sökülərkən dörd qanadlı atın çəkdiyi arabada üfüqdə görünərək pərvaz etməsi, qardaşı Heliosu (Günəşi) qarşılamaı səhnəsini “canlı boyalar”la təsvir edir. Rəhilə Həsənovanın uğuru, şübhəsiz, kainatın möcüzəsi – Günəşin gözqamaşdırıcı obrazını yaratmaq, sanki günəşin vibrasiyalarını musiqiləşdirmək idi². Aramlı at tappılısı ritmini zərb alətlərinin köməyilə təcəssüm etdirərək bəstəkar sanki bir rəssam kimi əlvən, qüdrətli panno yaradır. Musiqidə şur məqamının səciyyəvi gəzişmələri də təsadüfən peyda olmur: Azərbaycanda qədim zamanlardan Günəş tanrısına həsr olunmuş oyunlar (“Qodu-Qodu” ayinini xatırladaq) intişar tapmışdır.

R.Həsənovanın bu, habelə bir sıra başqa əsərlərini dinləyərkən onun bir fikri yada düşür: “Hər şey səslənir və oxuyur – gizlin və ya aşkar. Bu, Kainatın musiqisidir: o, sayrışan zərrələrin həcmli, cingiltili fəzasını yaradaraq, təlatümə gəlir, vibrasiya edir”. Öz ən yaxşı yaratmalarında bəstəkar dinləyici təxəyyülü qarşısında sanki kosmik məkanın qapılarını açır.

R.Həsənovanın önəmli əsərlərindən biri də böyük simfonik orkestr üçün “*Yurt*”dur (2013). Əsərin konsepsiyası türk insanının “dünya mənim yurdumdur” ifadəsində əksini tapan fəlsəfəsi-

¹ “Eos-Helios”un geniş heyətli ansambl (2013), habelə simfonik orkestr (2015) üçün versiyası var

² R.Həsənovanın əsərləri sırasında göy cisimləri ilə bağlı başqa nümunələr də var: simfonik orkestr üçün “Mistik Ay”, “Ulduzların laylası” (2015; kamera orkestri üçün ilk versiyası – 2003), ağac nəfəs alətləri kvarteti üçün “*Solar Winds*” (“Günəş küləkləri”; 2016)

nə söykənir. Bəstəkar bədii qayəsini belə açıqlayır: “Əgər insan yurtun (yurtanın) mərkəzdirsə, onun yurdu Yer in mərkəzidir. Yer Kainatın mərkəzdirsə, onda bütün Kainat türk insanının evi, məskənidir. Beləliklə, yurt onun üçün Dünyanın rəmzidir. Odur, o, evini xüsusi qüvvəyə malik rəmzlərlə, xalçalarla bəzəyir ki, Yuva/Yurt/ Dünya qorunmuş olsun”.

“Yurt” iki böyük fraqmentdən ibarət dramatik, emosional məzmunlu yekparə kompozisiyadır. Hər bir fraqmentin öz kulminasiyası var:lakin bunlar əsəri tamamlayan daha böyük dalğakulminasiyaya gətirib çıxarırlar. Əsərin ekspressiyası zərb alətlərinin səngimək bilməyən ritmi hesabına güclənir. Sanki uzaqda bir ilğım kimi görünən, tədricən yaxınlaşan at ilxısının tappılıstısı nəhəng rəqs dalğasına qovuşub dünyasevərlik himni kimi səslənir. “Türk bilir ki, hər şey insanı və kainatı birləşdirən sinirdir – dalğadır, istər xalça olsun, istər musiqi olsun”, – deyər bəstəkar vurğulayır.

“Perfect Equilibrium” (“İdeal tarazlıq”; 2016) akademik ansambllar arasında xüsusi mövqeyə və imkanlara malik fortepiano kvinteti üçün yazılıb. Musiqi tarixindən bəllidir ki, bu tip kvintetdə əsas məsələ pianonun yozumu idi: əvvəllər piano simli kvartetli müşayiət edən alət, romantizm dövründə ansamblın lideri (Bramsı xatırlayaq) kimi çıxış edirdisə, çağdaş zamanda müəlliflər, bir qayda olaraq, bütün “üzlərin” bərabərhüquqlu yozumunu əldə etmək məqsədini qarşıya qoyurlar. R.Həsənovanın əsərinin adı artıq çox şey deyir: əsas məqsəd səs axınları, ritmlər, dinamik çalarlar, registrlərarası münasibətlərin tarazlığına nail olmaq idi. Yəqin elə bu tarazlıq sayəsində səslənmənin orkestrsayaq əzəmətini yaratmaq mümkündür.

R.Həsənova kimi görümlü obrazlar yaratmaq bacarığına malik müəllif musiqili teatrı da diqqətsiz qoymamışdır. Vaxtilə onun Hüseyin Cavidin dramı əsasında “birhissəli faciəvi oratoriya” – “Maral” tamaşasına (C.Cabbarlı adına İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı, rej.: Emira Məlikova) bəstələdiyi miqyaslı musiqi (təxminən 90 dəqiqə) ekspertlərin müsbət rəyini qazanmışdır. Aydın Talıbzadə Cavid mətninin “musiqiləşməsi” haqqında fikirlərini bölüşərək yazırdı: “Bu tamaşada hər şey Rəhilə

Həsənovanın bəstələrinə müntəzir. Hətta o dərəcədə ki, əgər həmin bəstələr olmazsa, tamaşanın sakral dünya ilə, kosmosla “əlaqəsi kəsilər”, tamaşa ... “ruhsuzlaşar”. Bu bəstələr haradasa... İ.S.Baxın “İztirablari” ilə şaman hayqırmaları, mövləvi musiqisi ilə təsnif və diringilər arasında gəlişən səmavi bir havacat kimi qavranılır”¹.

“Maral” tamaşası üzərində iş bir neçə ildən sonra “Cavididəstgah” xor operasının yaranışını doğurmuşdu. 2015-ci ildə bəstəkar “*Pendulum Clocks*” (“Kəfgirli Saat”) – soprano və klarinet ifaçısı üçün duo-operasını (mono-operanın mövcudluğu duo-operanın da yazılışını məntiqli edir) tamamlamışdır.

Çağdaş dövrdə “bəstəkarlar zamanının sonu” haqqında müzakirələr geniş vüsət almış, bu mövzu hətta tədqiqat işləri doğurmuşdur². Ən bədbin proqnozlara baxmayaraq, dünyanın müxtəlif guşələrində yaşayan sənətkarlar fəaliyyətini dayandırmır, yeni səslər, obrazlar sorağında çalışırlar. Belə axtarış həvəsli məhsuldar müəlliflərdən biri də azərbaycanlı Rəhilə Həsənovadır. Onun sənət aləmi dərin, obrazları rəngarəng, aşkarladığı yeni səslər məftunedici olub, əsl musiqi sərrafını laqeyd qoya bilməz. Bəstəkar müasir musiqi burulğanında öz simasını mühafizə etmək qabiliyyəti sərgiləyir, nə ortastatistik avanqardsayağı Avropa musiqi nümunələrinə uyur, nə tarix boyu təşəkkül tapan, semantik “yükü” sanballı olan artefaktları köməyə çağırır, nə də milli musiqinin zənginliklərinin insafsız istismarına yol verir. Nadir bir balansa nail olur: çağdaş dövrün ab-havası ilə aşılanan, eyni zamanda özgünlüyünü itirməyən əsərlər ərsəyə gətirir. Onun sənət dünyasına varmaq o qədər də asan deyil: musiqisi qulağa sığal çəkmir, hətta bəzən diskomfort hissi də yaradır. Yalnız araşdırmaya meyilli, həssas musiqi duyumlu dinləyicilər müəllifin qurduğu labirintlərdən keçə bilərlər. Və əgər bu yol qət olunarsa, sonucda bir mükafat kimi mənəvi sarsıntı və daxili saflaşma labüddür.

¹ Talıbzadə A.A. Maral və Mərkəmut (ayində görünən ilgim) // Əsgərova S.H. Adı çəkilən kitab, s. 242

² Вах: Мартынов В.И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002, 296 с.

XIX fəsil

Eldar Mansurov

(1952)



Mansurovlar nəslinin görkəmli nümayəndələrindən olan bəstəkar Eldar Mansurov 1952-ci il fevral ayının 28-də Bakıda İçəri şəhərdə musiqiçilər ailəsində anadan olub. O, xalq arasında yaxşı tanınan görkəmli tarzən, muğamlar haqqında ensiklopedik biliyə malik olan, müdrik ağsaqqal Bəhram Mansurovun ailəsində böyüyüb. Elə eşitdiyi ilk musiqi də evlərində atasının ifasında tarda səslənən ulu muğamlar, xalq mahnıları və rəqsləri idi. Uşaqlıqdan daim musiqiçilərin əhatəsində olması, onlardan muğamların tarixi, etimologiyası və s. haqqında eşitdiyi fikirlər onun hafizəsində möhkəmlənmiş, musiqi duyumunun inkişafına güclü təsir etmiş və gələcəkdə bəstəkar kimi formalaşmasında müstəsna rol oynamışdır.

Bəstəkar B.Mansurovun 80 illik yubileyi münasibətilə yazdığı “Mahur-hindi” simfonik muğamının, 5 simfoniyanın, 2 simfonik poemanın, violin ilə orkestr üçün “Konsertin” (1978) müəlli-

fidir. XX əsrin 90-cı illərində erməni təcavüzkarlarının Qarabağa hücumu digər Azərbaycan bəstəkarları kimi E.Mansurova da güclü təsir etmişdir. Vətənin ağır günlərində dərin sarsıntı keçirən bəstəkar etiraz və kədər hisslərini Şəhidlərin xatirəsinə bəstələdiyi “Ölməzlik” kantatasında (1985) ifadə etmişdir.

E.Mansurov “Bəhramnamə 1” və “Bəhramnamə 2” adlı layihələrin, “Yeddi gözəl” rok-operasının (2005), “Kleopatra” (1998) və birpərdəli “Olimp” rok-baletlərinin də (2004) müəllifidir. O, 1989-cu ildə G.Xuqayevin “Sevgilimin anası və ya bir evlənmə əhvalatı” əsəri əsasında musiqili komediya yazmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, tamaşanın musiqisi estrada janrındadır. Bəstəkar bir çox kamera və xor əsərləri, himnləri, marşları, eləcə də filmlərə, tamaşalara və cizgi filmlərinə yazdığı musiqi əsərləri ilə də tanınır. E.Mansurovun adı Azərbaycan musiqi tarixində estrada janrında yazıb-yaradan bəstəkarlarla bir sırada çəkilir. Onun bəstələdiyi və kökləri milli musiqimizlə bağlı olan estrada mahnıları, instrumental musiqi nümunələri respublikamızdan kənar da populyarlıq qazanmışdır.

O, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi tarixində ilk dəfə olaraq tar və simli kvartet üçün yazdığı “Saqınamə” adlı kamera əsəri ilə dinləyicilərin diqqətini cəlb etmişdir.

E.Mansurov 1959-1969-cu illərdə 190 №-li orta məktəbdə təhsil alıb. 1961-ci ildə 1 № li musiqi məktəbinin fortepiano sinfində oxuyur, 1968-ci ildə isə 6 №li musiqi məktəbini bitirir. 1968-1972-ci illərdə A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunun (indiki Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci) fortepiano sinfində təhsil alıb. 1974-1979-cu illərdə isə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (hazırkı Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası) bəstəkarlıq ixtisası üzrə professor C.Hacıyevin sinfində oxuyub.

E.Mansurov bəstəkarlıq yaradıcılığı sahəsində müxtəlif janrlara müraciət etmişdir. Onun simfonik musiqi sahəsində apardığı axtarışlar müxtəlif illərdə yazdığı əsərlərdə özünü büruzə verir. Bura violin və orkestr üçün “Konsert” (1978), “Simfoniya №1” (1979), kamera orkestri üçün yazılmış “Simfoniya №2” (1981), “Simfoniya №3” (1982), “Simfoniya №4” (1991), “Mahur-Hin-

di” simfonik muğamı (1990-1991), “Passakaliya” (1991), violin və simfonik orkestr üçün “Adajio” (1991), “Simfonik rəqslər” (2010), “Odlar yurdu” süitası (2012), eləcə də “Estrada-simfonik orkestri üçün pyeslər” aid edilir. Onun kamera orkestri üçün bəstələdiyi “Pastoral” (1984) və “Freskalar” (1991) maraqlı əsərləri siyahısına daxildir. Onu da qeyd edək ki, “Freskalar” əsəri E.Rüstəmovun idarəsi ilə Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin ifasında lentə yazılmışdır. “Təzadlar” adlanan dördüncü simfoniya narahat zəmanəmizlə səsləşən proqram xarakterli əsərdir. Simfoniya bəstəkar və dirijor E.Rüstəmovun idarəsi ilə Niyazi adına orkestrin idarəsi ilə lentə yazılmışdır. Bəstəkar iki simli kvartetini 1977 və 1986-cı illərdə yazmışdır.

E.Mansurov hərbi xidmətdə olduğu illərdə orkestrdə trombon alətində ifa edirdi. O, “Nəfəsli septet üçün 6 pyes” (1983) əsərini məhz havadan müdafiə qoşunları orkestri üçün yazmışdı. Onun müəllifi olduğu “Nəfəs alətləri orkestri üçün marş” da həmin ildə bəstələnmişdir.

Bəstəkarın yazdığı “Uşaq xoru üçün 2 mahnı” (1982) əsəri məktəblilərin repertuarında möhkəm yer tutur. Bura “Tonqal” (Sözləri Abdulla Şaiqin) və “Məktəbli marşı” daxildir. Bu mahnılar Ə.Cavanşirovun rəhbərliyi ilə ATR-nun “Bənövşə” uşaq xoru tərəfindən ifa olunmuşdur. *A capella* xoru üçün “Bayatılar” (1981), “Vətənim mənim” uşaq xoru üçün mahnılar silsiləsi (1985), Ö.Xəyyam, M.Gəncəvi və S.Şirazinin sözlərinə *a capella* xoru üçün “Rübai” (1986) böyük maraq kəsb edir. Sonuncu əsər ilk dəfə 1987-ci ildə səslənmişdir.

E.Mansurovun Böyük Vətən müharibəsi qələbəsinin 40 illiyinə həsr etdiyi bariton səs və fortepiano üçün “2 romans” (1982), S.Rüstəmخانlının sözlərinə yazdığı “Ölməzlik” adlı kantata (1985), Ulu Öndər Heydər Əliyevin anadan olmasının 90 illiyinə həsr etdiyi, B.Vəziroğlunun sözlərinə bəstələdiyi “Bahar oğlu” oratoriyası (2013) da maraqlı əsərlərindəndir.

Onun fortepiano üçün “12 prelüd” (1974), “Sonatina” (1975), “Fortepiano miniatürləri” (1985), “Uşaqlar üçün fortepiano pyesləri” silsiləsi (1986), “14 prelüd” (1986), “6 prelüd” (1986) əsərləri məktəblilərin repertuarında özünəməxsus yer tu-

tur. E.Mansurov violin və fortepiano üçün “Poema” (1976), “Simli kvartet № 1” (1977), “Simli orkestr üçün pyeslər” (1979), “Simli alətlər üçün musiqi” (1980) və “Simli kvartet № 2” (1986) əsərlərini də bəstələmişdir.

Bundan başqa o, bir çox kamera-instrumental əsərlərin müəllifi kimi də tanınır. Violin və fortepiano üçün “Adajio” 1980-ci ildə yazılmışdır. Fleyta və fortepiano üçün bəstələdiyi “Adajio və skertso”-nun (1982) ilk ifaçıları T.Hacıyev (fleytada) və Ə.Əliyeva (fortepianoda) olmuşlar. Violin və fortepiano üçün “Sonata” (1985) isə ilk dəfə Z.Quliyeva (violin) və Y.Axundova (fortepiano) tərəfindən ifa edilmişdir. Klavesin, çelesta və fortepiano üçün “Rubato” (1986) əsərinin ilk ifaçısı A.Abdullayev olmuşdur. Bəstəkarın “2 kontrabas üçün pyeslər”i (1988) də maraq doğurur. Onun orqan üçün yazdığı “Muğam-dəstgah” (1989) əsərinin ilk ifaçısı R.İsmayılova olmuşdur.

E.Mansurovun “Gecə döyülən qapılar” (1989), “Bu dünyanın adamları” (2000), “Misir gecələri” (2004), “Şeyda” (2008), “Çarəsiz evlənmə” (2015) adlı teatr tamaşalarına yazdığı musiqi tamaşaçılar tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Onu da qeyd edək ki, bu əsərlər Azərbaycan Akademik Dövlət Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Onun musiqisini yazdığı “Dar ağacı” (1986) ikihissəli faciə, “Dərviş və ölüm” (1986) tamaşaları isə Şəki Dövlət Dram Teatrında səhnə təcəssümünü tapmışdır.

E.Mansurov həm də çoxsaylı himnlərin müəllifidir. O, İ.Əliyevin sözlərinə bəstələdiyi “Olimpiya himni”ni (2002) Milli Olimpiya Komitəsinin yubileyi münasibəti ilə yazmışdır. Onun vokal və instrumental janrlarda bəstələdiyi himnlər respublikamızda idman sahəsində baş vermiş əlamətdar hadisələrlə bağlı olmuşdur. Bəstəkarın müəllifi olduğu “Neftçi irəli” (1998), “Hokkey himni” (2008), “Cüdo himni” (2009), “Daha yaxın olaq” (U-17 futbol himni) (2012), “Bədii gimnastların himni” (2013), “Azəri qızlar” (Azərreyl Voleybol komandasının himni) (2013), // İqor Ponomaryev haqqında mahnı // (2013), “Qəbələ FK himni” (2014), “Çovqan himni” (2014), “Rəvan FK himni” (2015), “Avropa oyunları 2015” (2015), “İslam oyunları 2016”

(2016) respublikamızda idmana olan marağın və qayğının təzahürüdür.

E.Mansurov gənc yaşlarından “Eksperiment OK” (1969), “Məşəl” (1970), “Quru əncir” (1971) adlı müxtəlif rok qruplarında konsertlərdə orqanola və fortepiano alətlərində ifaçı kimi çıxış etmişdir. 1980-ci illərin sonundan bu günə qədər “Bakı payızı”, “Bakı gecələri”, “Azərstar”, “Böyük səhnə”, “Hünər” Vətənpərvərlik Mahnıları Festivalı və başqa mahnı müsabiqələrində münisflər heyətinin üzvüdür.

E.Mansurov 1972-1979-cu illərdə 20 Nəli uşaq musiqi məktəbində, 1980-1981-ci illərdə A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda, 1981-1984-cü illərdə V.İ.Lenin adına Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunda (indiki Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti), 1984-1995-ci illərdə Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, 1997-2000-ci illərdə isə Respublika İncəsənət Gimnaziyasında müəllim vəzifəsində çalışmışdır. O, pedaqoji fəaliyyətini 1992-1993-cü illərdə Türkiyədə İstanbul Universitetində müəllim vəzifəsində işləyərək davam etdirmişdir. Onun 1979-cu ildən Azərbaycan Dövlət Teleradio Komitəsində radionun musiqi verilişləri redaksiyasında redaktor, sonralar həmin idarənin Səsyazma evində səs rejissoru, 1994-1995-ci illərdə isə baş səs rejissoru, 1991-1992-ci və 1995-ci illərdə Dövlət Teleradio Şirkətində televiziyanın musiqi verilişləri Baş redaksiyasında baş redaktor vəzifəsində işlədiyi illər yaradıcılıq baxımından çox məhsuldar olmuşdur. E.Mansurov 1993-1994-cü illərdə BMTİ telekanalında musiqi redaksiyasında çalışmış, daha sonra “Lider” televiziyasında musiqi verilişlərinin baş redaktoru vəzifəsində fəaliyyətini davam etdirmişdir. O, 2007-2012-ci illərdə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının katibi vəzifəsində çalışmışdır.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, E.Mansurov 1981-ci ildən SSRİ, sonralar isə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının, 1999-cu ildən isə Kinematografçılar İttifaqının üzvüdür. O, “Neftçi”-87” (1987), “Bəxt üzüyü” (1991), “Müqəddəs oda yanaram” (1991), “Yük” (1995), “Bala-başa bəla!” (1995), “Bizim paytaxt Bakımız” (2008), “Heydər Əliyev” (1999-2013), “Təhlükəsizliyimizin tarixi” (2009) adlı filmlərə musiqi bəstələmişdir. Onun

“Tarın sədaları. Mansurovlar”, “Başqa dünya, yaxud ağılın qiya-
mı”, “Almas İldırım” (1991) kimi sənədli filmlərə yazdığı musiqi
qi də tamaşaçılara yaxşı tanışdır.

“Bəhramnamə”

E.Mansurov Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində ilk dəfə
olaraq müxtəlif janrların sintezindən yaranmış olan yeni bir janrın –
“Bəhramnamə” layihəsinin müəllifidir. Bu layihəni o, atası məşhur
tarzən B.Mansurovun əziz xatirəsinə həsr etmişdir. Zəmanəsinin ən
görməli ifaçılarından olan B.Mansurovun muğamlarımızı dünyaya
tanıtıran ilk musiqiçi olduğu hər kəsə bəllidir. 1971-1975-ci il-
lərdə YUNESKO ilk dəfə məhz onun təkrarsız və virtuoz ifasında
Azərbaycan muğamlarını val şəklində çap etdirmişdi. Bu fakt hə-
min illərdə Azərbaycan mədəniyyəti tarixinə böyük və mühüm ha-
disə kimi yazılmışdır. XXI əsrdə isə görməli tarzənin, muğam bi-
licisinin adı ilə bağlı olan “Bəhramnamə 1” və “Bəhramnamə 2”
layihələri meydana gəldi. “Bəhramnamə” layihəsi əvvəlcə albom
şəklində musiqisevərlərə təqdim olunmuşdu. Sonra layihənin efir
ömrü başlanmış və bir il ərzində yerli radiostansiyalarda bu musiqi
səslənmiş, nəhayət layihə nəhəng konsertlə tamamlanmışdı. 2005-
ci ilin dekabrın 1-də Heydər Əliyev adına Sarayda YUNESKO və
İSEKO-nun xoşməramlı səfiri, Azərbaycan Respublikasının I vit-
seprezidenti Mehriban xanım Əliyevanın dəstəyi ilə “Bəhramna-
mə” layihəsinin təqdimatı keçirilmişdi. Musiqiçilər tamaşaçıları ye-
ni janrla – simfo-folk-rokla tanış etmişdilər. Həmin janrda simfoni-
ya, rok, caz və muğam harmonik şəkildə vəhdət təşkil edir. Zala
toplaşanlara E.Mansurovun yeni yaratdığı orkestrin müşayiətilə
“Bəhramnamə”nin canlı ifası təqdim edilmişdi. Bəstəkarın qardaşı
tarzən Elxan Mansurov orkestrin müşayiətilə “Mahur-hindi”, “Se-
gah”, “Şüştər”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-kürd”, “Çahargah”,
“Hümayun” muğamları əsasında yazılmış kompozisiyaları atasın-
dan yadigar qalan tarda ifa etmişdi. Bu muğamlar fərqli interpreta-
siyada tanınmış müğənni Manana Caparidze və xanəndə Elbrus
Abdulzadənin ifasında səslənmişdi.



Mansurov Bəhram

“Bəhramnamə” layihəsində Şərqlə və Qərblə musiqi ənənələri vəhdət təşkil edir. Hər iki sivilizasiyanın kəsiyində yerləşən ölkəmiz bu iki qütbü özündə birləşdirən çox qədim və zəngin ənənələrə söykənən musiqi diyarıdır. Buna görə də E.Mansurov əsərində orijinal sintez yaratmağa nail olmuşdur. “Bəhramnamə”də səslənən hər bir kompozisiyanı Şərqlə və Avropa motivlərinin vəhdəti kimi qəbul etmək olar. Bu əsərdə klassik Azərbaycan muğamı tamamilə yeni şəkildə təqdim edilmişdir.

“Bəhramnamə 2” 2005-ci ildə ifa olunmuş “Bəhramnamə” layihəsinin davamıdır. Bəstəkar bu yeni layihədə səslənmə və forma etibarilə yenilliklər etmişdir. Birinci layihədən fərqli olaraq E.Mansurov burada Azərbaycan milli musiqi aləti olan tarı və rok qrupundan başqa ilk dəfə böyük simfonik orkestrdən də istifadə etmişdir. Nəticədə üç müxtəlif qrupa aid olan alətlər bir-biri ilə sintezdə çox gözəl və həmahəng səslənmənin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. “Bəhramnamə 1” layihəsindən fərqli

olaraq bu dəfə simfonik orkestr əsərə xüsusi gözəllik vermişdir. Janrların sintezindən yaranmış zəngin səslənmə “Bəhramnamə 2”ni ona bənzər layihələrdən öz orijinallığı ilə tamamilə fərqləndirir. Bu layihə də instrumental və vokal hissələrdən ibarətdir. Bəstəkar layihənin vokal hissəsində solistlərdən başqa ilk dəfə olaraq *a capella* xorundan istifadə etmişdir. Instrumental hissədə isə E.Mansurovun bir sıra yenilikləri özünü büruzə verir. Belə ki, bu dəfə tarla yanaşı, Azərbaycanın qədim milli nəfəs alətlərindən – ney, balaban və tütəkdən istifadə olunmuşdur. “Bəhramnamə 2”də “Rast” dəstgahından başqa bəstəkar ifa təcrübəsində az səsləndirilən “Qafqaz Hüməyunu”, “Nəva-Nişapur”, “Çoban bayatı”, “Kürdü-Şahnaz” muğamlarına müraciət etmişdir. Ümumiyyətlə, “Bəhramnamə 2” janr, forma və üslubuna görə həm orijinal, həm də unikal layihədir.

E.Mansurov uzun illər təkə bəstəkarlıq ilə yox, həm də muğamlarımızın tarixi və nəzəriyyəsi ilə də məşğul olmuşdur. O, hələ təhsil aldığı illərdə Tələbə elmi cəmiyyəti tərəfindən təşkil edilmiş elmi konfranslarda muğamlarımızın tədqiqi ilə bağlı müxtəlif məruzələrlə çıxış etmişdir. E.Mansurovun 1983 və 1987-ci illərdə Səmərqənddə keçirilmiş Beynəlxalq simpoziumda “Muğam adlarının yaranma tarixi” və digər mövzularda etdiyi məruzələri böyük elmi aktuallığı ilə seçilmişdir. Sonralar həmin məruzələrin bir çoxu müəllifin “Muğam düşüncələrim” adlı kitabında toplu şəkildə çap olunmuşdur. Bu baxımdan, həmin kitab Azərbaycan muğamlarının öyrənilməsində qiymətli mənbədir. Onun Azərbaycan muğamları haqqında olan fikirləri Fransa, Almaniya və Rusiyada dəfələrlə müxtəlif elmi məcmuələrdə çap edilmişdir. E.Mansurovun muğamların tədqiqi ilə bağlı məqalələri “Qobustan”, “Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Məruzələri” adlı elmi jurnallarda da işıq üzü görmüşdür.

E.Mansurovun xalq musiqi nümunələrinin nota salınması sahəsindəki fəaliyyəti də xüsusi qeyd olunmalıdır. O, 10 ildən artıq atası B.Mansurovun tarda ifasından bütün muğamları, qədim dərnaməd, rəng, diringə, təsnif, şikəstə, zərbi muğamlar və bir çox el havalarını, saz havalarını, marşları, saqınamələri nota yazmışdır. Beləliklə də bəstəkar həm də etnomusiqişünas kimi

fəaliyyət göstərərək milli mənəvi sərvətlərimizi itirmək təhlükəsindən xilas etmişdir. Tarix boyu nəsil-dən-nəslə şifahi yolla ötürülmüş zənginliyi yenidən yazılı şəkildə öz xalqına qaytarmışdır.

Mansurovlar nəslinin tarixi ilə maraqlanan bəstəkar 30 ildən çox arxivlərdə, muzeylərdə, kitabxanalarda bir çox əlyazmaları və tarixi sənədləri tədqiq etmiş, XVII əsrin əvvəllərindən bu günümüzdə qədər əslən bakılı olan Mansurovlar nəslinin tarixini yazmışdır. Bu baxımdan, onun “Məşədi Süleyman bəy Mansurov. Xatirələr” (2005), “*Мансуровы. История рода*” (2006), “Mansurovlar” (2011) kitabları maraq doğurur. Sonuncu kitab Bakıda Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, görkəmli tarzən Bəhram Mansurovun anadan olmasının 100 illiyinə ithaf edilərək çap olunmuşdur.

Məlum olduğu kimi, XX əsrdə musiqi əsərləri “Pate”, “Melodiya” kimi tanınmış firmalar tərəfindən vallara yazılırdı. Müasir dövrdən yaxın keçmişə nəzər saldıqda həmin valların Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində çox əhəmiyyətli olduğunu müşahidə edirik. Çünki vallarda görkəmli muğam ifaçılarının da bənzərsiz səsyazıları qorunub saxlanılırdı. E.Mansurovun təqdirəlayiq fəaliyyətləri sırasında keyfiyyət səviyyəsi zəif olan valların yenidən bərpa edilərək xalqa qaytarılması işini qeyd etmək zəruridir. O, 1991-ci ildə Tariel Məmmədovla birlikdə Moskva Mərkəsi Dövlət Səsyazma arxivinə müraciət etmişdir. Bəstəkar Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev tərəfindən ifa edilmiş muğamların, eləcə də təsniflərin olduğu valların bərpası prosesində səs rejissoru kimi iştirak etmişdir. Onu da qeyd edək ki, sonralar 2005-ci ildə Heydər Əliyev Fondu tərəfindən Azərbaycan muğam sənətinin inkişafı və qorunması məqsədilə “Azərbaycan muğamları” layihəsi çərçivəsində “Qarabağ xanəndləri” musiqi albomunun hazırlandığı dövrdə həmin səsyazılarından istifadə edilmişdir. Beləliklə də E.Mansurov Azərbaycan muğamlarının qorunması işində öz köməliyini göstərmişdir.

E.Mansurov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətlərinə görə dövlətimiz tərəfindən 2005-ci ildə Əməkdar incəsənət xadimi, 2012-ci ildə isə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Görkəmli bəstəkar

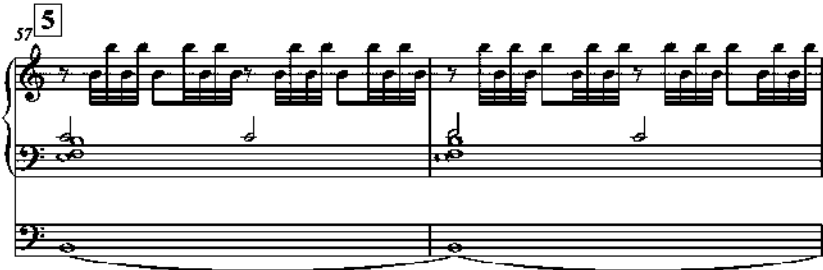
2012-ci il fevral ayının 21-dən Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərdi təqaüdçüsüdür.

“Muğam-dəstgah”

Orqan üçün yazılmış “Muğam-dəstgah” E.Mansurovun proqramlı əsərlərindəndir. Özündə muğamın dramaturji inkişaf prinsipini əks etdirən əsər “Novruz-Əcəm”, “Mübərriqə”, “Ərak” şöbələrinin növbələşməsi əsasında qurulub. Moderato ilə başlanan ilk hissə “Mahur-Hindi” muğamına əsaslanır. Elə ilk frazadan Rast muğamının parlaq intonasiyası duyulur. İkinci cümlədə motivin müxtəlif registrlərdə səslənməsi muğam ifaçılığında mövcud olan prinsipi – kamançanın tarı təqlid etməsini canlandırır.



Moderato tempi ilə f-dən ff-a kimi klasterlərdən istifadə və eyni vaxtda “Şur” muğamının intonasiyalarının eşidilməsi zəngin rəng ahənginin yaranmasına gətirib çıxarır. Daha sonra melodiyada muğam intonasiyaları və ona əks hərəkət edən aşağı istiqamətli xromatizm p-dan pp-a kimi səslənir. F dinamikası ilə başlanan yuxarı istiqamətli fraza və fonda eşidilən muğam intonasiyaları 7 xanə boyu səslənir. Ritenutodan sonra pedal vasitəsilə bəstəkar burdon səs effektini yaratmağa nail olur.



Artıq “si” mayəli segah məqamı özünü bürüzə verməyə başlayır. “Şikəsteyi fars” şöbəsinin intonasiyaları mp ilə səslənir. “Mübərriqə” şöbəsinin başlanması ilə “mi” mayəli segah məqamının yuxarıistiqamətli melodiyası eşidilir. “Əraq” şöbəsi yüksələn-enən hərəkətli melodiyası ilə əsərin kulminasiya hissəsini təşkil edir. Bu şöbədə yenidən “do” mayəli rast məqamına qayıdış baş verir. İlk hissənin intonasiyaları əsərin tamamlayıcı frazasına çevrilir.

“Saqinamə”

E.Mansurov Azərbaycan musiqi tarixində ilk dəfə olaraq 1983-cü ildə tar, iki violin, viola və violonçel üçün “Saqinamə” əsərini yazmışdır. Bu əsər 1985-ci ildə gənc bəstəkarların V Zaqafqaziya festivalında səslənmişdir. Əgər saqinamələrin günümüzə qədər qorunub saxlanması B.Mansurovun xidmətidirsə, onların musiqi elminə tanıtılması E.Mansurovun adı ilə bağlıdır. O, həm də bu janrı bəstəkar yaradıcılığına gətirmişdir. E.Mansurovu atası ilə tək-cə övlad-valideyin münasibəti deyil, eyni zamanda qan yaddaşı ilə ötürülən istedad və ciddi yaradıcılıq telləri də bağlayırdı. Bəstəkar “Şur” saqinaməsi əsasında yazdığı proqramlı əsərini atasının ifasından nota salmışdır. Əsərin ilk ifaçıları H.Vəkilov (tar), Ə.Babayev (I violin), R.Seyidzadə (II violin), D.Seyidzadə (viola), E.İsgəndərov (violonçel) olmuşdur.

Dərin məzmunu və virtuozluğu ilə seçilən bu əsər müəllifin milli musiqi təfəkkürünə malik olmasının parlaq təzahürüdür. “Saqinamə”nin muğamlardan istifadə əsasında yaradılması özünü musiqi materialının inkişaf prinsiplərinin istifadəsində əks etdirir. Əsərdə həm də polifonik üsullardan – kanonik imitasiyalardan və kontrapunktndan istifadə olunduğunu qeyd etmək lazımdır. “Saqinamə”də bəstəkar kvartetin partiyasında müasir bəstəkarlıq yazı vasitələrini əks etdirmişdir. Bu əsər iki hissədən ibarətdir. İlk hissə Lento tempində violanın solosu ilə başlayır.

Musical score for Tar, Violino I, Violino II, Viola, and Violonçello. The score is in 7/4 time and consists of two measures. The Viola part is marked "solo" and "mp". The Violonçello part is marked "p".

Birinci hissə iki xanədən ibarət mövzunun polifonik inkişafı üzərində qurulub. Violonçell burada burdon səs funksiyasını yerinə yetirir. Bəstəkar “Segah” muğamının intonasiyalarını digər alətlərdə də səsləndirir. Mövzunun ikinci dəfə keçidi birinci violinə tapşırılıb. İkinci violinin solosundan sonra tarın sədaları eşidilir.

Musical score for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violonçello) in 4/4 time. The score consists of three measures. The first measure is marked "mf". The second and third measures are marked "mp".

Mövzu növbəti dəfə violonçellin solosunda səslənir. Daha sonra on bir xanədən ibarət olan intermediya verilir.

2 **Animato**

Mövzu yenidən əvvəlki tempdə tarın ifasında səslənir. Birinci violində mövzunun keçdiyi vaxtda ikinci violində musiqi aşağı istiqamətli əks hərəkət ilə inkişaf edir. Bəstəkar bu yolla mövzunun ilk motivini səsləndirməyi ikinci violinə həvalə edir.

Beləliklə də orta hissədə geniş kanonik inkişaf başlayır. Tarın solusunda “Şur” muğamının “Hicaz” şöbəsi səslənir.

7 solo*

f

p

p

solo

mf

mp

Sonuncu hissə violanın solosu ilə başlayır. Motiv ikinci və birinci violinalərdə növbə ilə keçir. Əsərin I hissəsi pp nüansı ilə sona çatır.

“Saqinamə” əsərinin II hissəsi tar və I violində “Çahargah” muğamının intonasiasının səslənməsi ilə başlanır. Bu hissədə tarla digər alətlərin üzvi birləşməsi yeni tembr səslənməsi ilə nəticələnmişdir. Burada tar və birinci violinun partiyası texniki baxımdan virtuoza səpkidə həll edilmişdir. Bəstəkar əsərin obrazlı məzmununun açılmasını virtuoza ifa ilə bədiliyin vəhdəti zəminində həllinə nail olmuşdur.

Allegro

ff

ff

ff

ff

Andante con espressione ilə solo tarda “Saqınamə” sitat kimi səslənir. O daha cəld, impulsiv, dinamik kənar hissələrin musiqisi ilə xarakterinə görə bir növ təzad təşkil edir.

6 Andante con espressione (SAGINAME)
solo

mf

pp

pp

pp

pp

Asta tempi “Saqınamə”dən sonra viola və violonçellin çıxışı ilə yenidən hərəkətli musiqi səslənir. Tədricən digər alətlərin əlavə edilməsi güclü səs axını yaradır.

9 Tempo I

dim.

pp

arco

pizz.

p

Əsərin II hissəsi solo tarda və kvartetin ifasında “Saqınamə”nin səslənməsi ilə tamamlanır. Bu əsərdə tarın partiyası ahəngdar mövzularla yanaşı, alətin özünəməxsus yüksək ifaçılıq imkanlarını göstərə biləcək musiqi partiyası ilə seçilir. “Saqınamə” milli musiqidən qaynaqlanan zəngin melodiyası ilə ilk ifadan diqqəti cəlb edir.

Mahnı yaradıcılığı

E.Mansurovun mahnı yaradıcılığı çox geniş və rəngarəngdir. Onun mahnıları milli musiqinin müsbət keyfiyyətlərini özündə birləşdirir. Bəstəkarın yazdığı mahnılarda üslubunun səciyyəvi cəhətləri əks olunmuşdur. Melodiyanın aydınlığı, intonasiya tərki-bi, harmonik dilin sadəliyi, metroritm özəllikləri, milli məqam xüsusiyyətlərinin parlaq şəkildə təzahürü mahnılarda aydın müşahidə edilir. E.Mansurov mahnılarda Azərbaycan poeziyasının milli ruhunu vermək üçün yeni ifadə vasitələri tapmışdır. Buna görə də onun mahnıları məna tutumuna, rəngarəng obraz dairəsinə görə populyarlıq qazanmışdır. E.Mansurovun mahnı yaradıcılığının məzmun dairəsinə görə çox geniş olduğu qeyd olunmalıdır.

Bəstəkarın müəllifi olduğu mahnılar G.Məmmədov, E.Rəhimova, F.Kərimova, M.Babayev, Y.Rzazadə, C.Zeynalı, A.İslamzadə, H.Hadiyev, M.Tağıyevin, B.Dadaşova və başqa tanınmış müğənnilərin ifasında səslənmişdir. Gözəl melodiyalar müəllifi olan bəstəkar H.Cavidin, Ə.Cavadın, A.İldırımın, M.Müşfiqin, S.Vurğunun, N.Xəzrinin, B.Vahabzadənin, V.Səmədoğlunun, N.Kəsəmənlinin, S.Rüstəmخانlının, V.Əzizin şeirlərindən ilhamlanaraq mahnılar bəstələmişdir. Bəstəkarın yazdığı “Niyə getdin” romansı 1985-ci ildə Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayında M.Babayev tərəfindən ifa olunmuşdur. Onun mahnıları melodiyaşının zənginliyi, sadə quruluşu, həzin musiqi dili ilə seçilir və ilk ifadan da yadda qalır.

E.Mansurovun mahnıları arasında ona geniş şöhrət gətirən “Bayatılar” mahnısı qeyd olunmalıdır. Bu, Azərbaycan mahnıları arasında dünya miqyasında çox tanınan nümunələrdən biri kimi musiqi tarixinə yazılmışdır.

Moderato

The musical score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a Gm chord and features a melody of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, with Cm7 and Dm7 chords indicated above the notes. The third staff further develops the melody, with Cm7, Dm7, and Gm chords indicated above the notes.

“Bayatılar” mahnısı ilk dəfə 1989-cu ildə B.Dadaşova tərəfindən ifa edilmiş və geniş populyarlıq qazanaraq “Melodiya” şirkəti tərəfindən val şəklində böyük tirajla çıxmışdır. Beləliklə də mahnı keçmiş sovet məkanında geniş yayılmışdı. Şair V.Əzizin sözlərinə yazılmış “Bayatılar” bu günə kimi ən sevimli mahnılar sırasına daxildir. Bəstəkarın lirik, səmimi, xalq musiqisindən qidalanan, milli intonasionalardan süzülüb gələn bu mahnısını müxtəlif xalqların nümayəndələri böyük maraqla dinləyirlər. İlk ifadan sonra bu uzun ömürlü mahnı dünyanın müxtəlif ölkələrində ayrı-ayrı musiqi kollektivləri və müğənniləri tərəfindən ifa olunur. Buraya Türkmənistan, Rusiya, Yunanıstan, Almaniya, İtaliya, İspaniya, Fransa, Rumıniya, Bosniya və Hersoqovina, Xorvatiya, Finlandiya, ABŞ, İngiltərə, İsveç, Kanada, İsrail, ərəb ölkələri, hətta uzaq Brazilyanı da aid etmək olar. Artıq 30 ildir ki, “Bayatılar” mahnısı müxtəlif interpretasiyalarda səslənir və dünyanın məşhur musiqiçiləri tərəfindən disklərə yazılır.

XX fəsil

Elnarə Dadaşova

(1952)



XX əsrin 70-ci illərində sənətə gələn bəstəkarların yaradıcılıq axtarışları vektor müxtəlifliyi ilə seçilir. Çağdaş musiqinin cazibədar təkliflərinə biganə qalmayan, eyni zamanda öz marşrutunu düzgün müəyyənləşdirib, məqsədə doğru inamla addımlayan sənətçilər sırasında Elnarə Dadaşova nəzər-diqqəti cəlb edir.

“Bəstələdiyim musiqini insanlara bəxş etməkdən böyük sevinc olarmı?” Bu sözlər Elnarə Dadaşova ilə müsahibədənəndir. Bəstəkarın daxili ovqatını bariz ifadə edən həmin əminlik dolu sual-təsdiq onun həyat devizi ola bilərdi. Neçə ildir ki, o, fəal yaradıcılıq ömrü sürür, yazıb-yaradır, dərs deyir, tədqiqat işləri aparır – hamısını da nadir bir sevinc, məhəbbət, şövq və ürəklə. Ən əsası da öz musiqisi ilə insanlarda nikbinlik doğurur, dinləyicilərinin ruhunu oxşayır, mənəvi dünyasını azca da olsa gözəlləşdirməyə çalışır. Təsadüfi deyil ki, bu xanım sənətçi barədə

yazılan məqalələrdən biri “Nikbin dünyaduyumlu bəstəkar”¹ adlanır.

E.Dadaşovanın sənətə bağlılığının kökləri uşaqlıq illərindədir. İçərişəhərdə dünyaya göz açan bəstəkar atasının tərtib etdiyi nəsil şəcərəsinə görə içərişəhərli soyunun səkkizinci nəslinin təmsilçisidir. İndiyədək o, Şuşa əsilli ana nənəsi Rəxşəndə xanımın nağıllarını, onun toxuduğu xalıları, ata nənəsi Püstə xanımın tikmələrini xatırlayır. İxtisasca inşaatçı olan atası Rəhim-Ağa müəllimin rəsm əsərləri, anası tanınmış həkim Sayalı xanımın² kövrək poetik misraları da ailənin kiçik üzvlərinin ruhunu qida-landırmışdır.

Elnarənin valideynləri sənətçi olmasalar da, bu ailədə elm, incəsənət, ədəbiyyata xüsusi qiymət verilir, uşaqların təlim-tərbiyəsinə çox həssas, ciddi yanaşılırdı. Ailənin böyük övladı Minarə³ artıq Konservatoriya nəzdində onillik musiqi məktəbində (sonralar Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbi adlandırılır) təhsil aldığından evdə musiqi daim səslənir, ortancıl bacının ürəyini rıqqətə gətirirdi. Odur ki, bir neçə il sonra Elnarənin də sənədlərini həmin məktəbə verirlər: o, məktəbin direktoru əfsanəvi Kövkəb Səfərəliyevanın qəbul zamanı apardığı sorğudan müvəffəqiyyətlə keçib (“Qızın mükəmməl eşitmə qabiliyyəti varmış!”), istedadlı pedaqoq İvetta Adolfovna Qudelisin sinfində pianoçu kimi oxumağa başlayır və tezliklə gözəçarpan uğurlar əldə edir. Onu da deyək ki, Elnarə gözəl bir pianoçudur və indi də vaxtaşırı həm özünün, həm də həmkarlarının əsərlərini nadir ustalıqla ifa edir.

¹ Dadaşzadə Z.A. Nikbin dünyaduyumlu bəstəkar// Dadaşzadə Z.A. Biz də bu dünyanın bir hissəsiyik... – Bakı: Nurlan, 2004, s. 141-150

² “Şöhrət” ordenli Əməkdar həkim Sayalı xanım Tağıyeva uzun müddət Tibb Universitetinin pediatriya fakültəsinin daxili xəstəliklər kafedrasının professoru, II Hospital terapiya kafedrasının müdiri olmuşdur. E.Dadaşova Sayalı xanımın sözlərinə “Ana” romansını bəstələyib

³ Pedaqoji elmlər doktoru Minarə Dadaşova N.Tusi adına ADPU-nun professorudur, uzun illər “Musiqi alətləri fənlərinin tədrisi metodikası” kafedrasının müdiri olub. Anasının yolunu davam etdirən ailənin sonbeşiyi Gülnarə Mərkəzi Dənizçilər xəstəxanasında həkim-terapevt kimi çalışır, habelə Tibb Universitetində xarici tələbələrə ingilis dilində dərs deyir

Tədris proqramını qısa müddətdə mənimsəmək qabiliyyətinə malik Elnarəni tədrisən eyni əsərlərin təkrar-təkrar ifası darıxdırmağa başlayır, o, atasının mütəmadi olaraq evə alıb gətirdiyi notları, opera, balet klavirlərini maraqla “mütaliə” edib çalar, çox zaman da piano arxasında xəyallar aləminə dalıb, təxəyyülünün məhsulu olan musiqini səsləndirməkdən xüsusi zövq alardı. Elnarənin improvizasiyaları İ.Qudelinin diqqətini cəlb edir və müəlliminin tövsiyəsi ilə o, hələ məktəbin ibtidai siniflərində oxuyarkən bəstələrini çətinliklə də olsa nota almağa çalışır. Bir neçə il sonra isə 9-cu sinifdə oxuyan Elnarə daha bir əfsanəvi insan – Üzeyir bəyin yetirməsi, ilk qadın bəstəkarlarımızdan biri olan Ədilə Hüseynzadənin (1916-2005) sinfində kompozisiya üzrə məşğul olmağa başlayır¹.

Bu gözəl sənətçi və nəcib, nurlu insan, əsl Azərbaycan ziyalı xanımı haqqında daim sevgi ilə söz açan E.Dadaşovanın xatirələrinə üz tutaq. *“İlk dəfə Azərbaycan musiqi folkloruna diqqətimi yönəldən Ə.Hüseynzadə olub. Elə birinci dərstdə o, ilk qələm təcrübələrimə qulaq asdıqdan sonra məni bir qədər təəccübləndirərək: “Qızım, sən azərbaycanlısan?” – soruşdu. “Bəli”, – deyə biraz çaşqın halda cavab verdim. “Bəs elə isə nə üçün bəstələdiyin musiqi Şopenin üslubunu xatırladır?”*

Bu sualın doğurduğu ciddi götür-qoydan sonra məqsəd müəyyənləşir: səthi təqliddən yaxa qurtarmaq, milli qaynaqlara nüfuz edərək sənətdə öz cığırını tapmaq. Həmin vəzifənin həlli yolları məktəb illərində yazılan simli kvartet, “Ana” romansı və piano prelüdlərində qismən sərgilənir.

1970-ci il Elnarənin həyatında çox mühüm bir hadisə ilə əlaqədar: o, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, özü də Qara Qarayevin sinfinə qəbul edilir. *“Ata qəlbli müəllim”* – Qarayevlə görüşünü həyatının ən önəmli hadisəsi adlandıran Elnarə ustadın dərslərini, onun məsləhət və tövsiyələrini minnətdarlıqla xatırlayır: *“Biz necə də xoşbəxt olmuşuq! Həftədə üç dəfə o nə-*

¹ Elnarənin kompozisiya ilə məşğul olmaq istəyinə əvvəl-əvvəl ailəsində müqavimət göstərilirdi. Anasının fikrincə, səhhəti o qədər də möhkəm olmayan zərif qız ağır bəstəkarlıq peşəsinin öhdəsindən gəlmək iqtidarında deyil. Lakin yaradıcılığa böyük sevgi sayəsində Elnarə bütün maneələri dəf etdi

həng sənətkarla ünsiyyətdə olmaq – bunu Tanrının mənə böyük bəxşişi kimi dəyərləndirirəm. Axı Qarayev dahilik, nur, pozitiv enerji mücəssəməsi idi”.

Ötən əsrin 60-70-ci illərinin Azərbaycan musiqisini keyfiyyət dəyişiklikləri səciyyələndirir. Q. Qarayevin keçmiş sovet musiqisi məkanında geniş rezonans doğuran cəsarətli axtarışlarının onun gənc həmkarlarına təsiri olduqca böyük idi. Yeni nəslin ən istedadlı nümayəndələri (A. Cəfərova, A. Əzimov, A. Dadaşov, F. Əlizadə, F. Hüseynov, İ. Hacıbəyov, C. Quliyev, R. Həsənova) çağdaş ifadə vasitələrini bədii qayənin daha dolğun təcəssümünə tabe etdirmək yönündə vuruşub çarpışır, Qarayevin tövsiyələrini rəhbər tutub xalq musiqisinin dərin qatlarına vararaq, millilik anlayışının genişləndirilmiş təfsiri yolunda axtarışlar aparırdılar. Hərə öz yolu ilə addımlamağa, dünya musiqisinin təkliflərindən mümkün qədər bol bəhrələnməyə, amma əxz etdiyi kompozisiya metodlarının kor-koranə istifadəsinə yol verməməyə, milli musiqi xəzinəsinin qifilini açmaq iqtidarında olan texniki vasitələri dəqiq müəyyənləşdirib bacarıqla tətbiq etməyə çalışırdı.

Bu əzəmətli xorda E. Dadaşovanın səsi də tembr özəlliyi ilə seçilirdi. Hələ təhsil illərində o tanınır, konservatoriyanın ən fəal gənc simalarından biri olur, məsələn, Tələbə Elmi Cəmiyyətinin üzvü, sonra isə sədri kimi əzmlə çalışır, müxtəlif elmi konfranslara qatılır, Ü. Hacıbəyli təqaüdünə layiq görülür.

Əlbəttə, dövrün atmosferi onu da ağuşuna alır, axınlar burulğanına qərqli edir. Lakin yeni biliklər sorağında olan Elnarə başını itirmir: hər şeyi, o cümlədən dodekafoniyayı sınaqdan keçirmək istəyir, amma hiss edir ki, 12 təkrar olunmayan ton əsasında musiqi bəstələmək metodu ona yaxın deyil. Tələbəsinin narahatlıq və şübhələrini gözdəndən qaçıra bilməyən həssas Qara müəllim o zaman ona müdrik bir tövsiyə verir: “Elnarə, sən düz yoldasan. Bu yoldan, çalış, sapılma! Əgər hər hansı bir əsər üzərində işləyərkən yeni texnikanın tətbiqinə ehtiyac duyarsansa, çox yaxşı, ondan faydalan. Əgər belə bir tələbat yaranmazsa, təbiətinə zor etmə, özünə işgəncə vermə...”

Beləliklə, E. Dadaşova dünyagörüşünü çağdaş musiqinin dinləyişi və təhlili hesabına daim genişləndirərək səbirlə öz yolunu

arayır. İlk uğurunu Elnarə konservatoriyanın üçüncü kursunda qazanır. Dərs ilinin sonunda o, nüfuzlu professorların “məhkəmə”sinə öz Simli kvartetini (1973)¹ çıxarır. Həmin konsert-ımtahandan sonra musiqimizin ağsaqqalı Cövdət Hacıyev üzünü Fərəc Qarayevə (Fərəc müəllim Q. Qarayev sinfinin assistenti idi – Z.D.) tutub söyləyir: “Yeni bəstəkarın dünyaya gəlməsi münasibətilə Sizi təbrik edirəm!”

Bu hadisə Elnarənin tərcümeyi-halında xüsusi əhəmiyyətə malikdir: konservatoriya tələbəsi yeni səviyyə fəth edir, *Bəstəkar* adlandırılmaq şərəfinə layiq görülür.

Simli kvartetin soracağı dərs otağının çərçivəsini aşır, Bəstəkarlar İttifaqının qurultayının konsert proqramına daxil edilir, tanınmış musiqişünas Lüdmila Karagiçevanın “*Советская музыка*” jurnalı (1974, №5) üçün yazdığı icmal-məqalədə də müsbət qiymətləndirilir.

İstəklər gerçəkləşməyə başlayır. Elnarənin könlündən axıb gələn musiqi özünü adekvat formada təzahür edir, Q. Qarayevin təbirincə, “istəyirəm” və “bacarıram” arasında çarpazlaşma nöqtəsi müəyyənləşdirilir. İndi həmin “nöqtə”ni itirməmək, axtarışları davam etdirmək tələb olunurdu.

Həmkarları E. Dadaşovanın başqa əsərinin – buraxılış imtahanı üçün bəstələdiyi Konsert-simfoniyanın uğurunu², Dövlət imtahan komissiyasının sədri məşhur leninqradlı professor A.N. Dmitriyevin əsər haqqında yüksək rəyini, emosional təbrikini indiyədək xatırlayırlar. Dmitriyevi konsertin orijinal harmonik dili xüsusən heyrətləndirmişdir (“Bu harmoniyalar, görəsən, haradan qaynaqlanıb?”) və o, istedadlı gənc xanıma təhsilini Leninqrad konservatoriyasında davam etdirməyi təklif etmişdir. Lakin Elnarə üçün alternativ variant ola bilməzdi: assistent-təcrübəçi kimi yalnız və yalnız Qarayevin sinfində oxuyacaq. Belə

¹ Bu, E. Dadaşovanın sayca ikinci simli kvartetidir. Həmin janrdə ilk qələm təcrübəsi Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində təhsil aldığı dövrə aiddir

² Əsər 1975-ci ildə Azərbaycan ali məktəblərinin yaradıcılıq fakültələrinin məzunlarının diplom işləri müsabiqəsində I dərəcəli diploma layiq görülmüşdür

də olur: yaradıcılıq əziyyətləri və sevincləri ilə dolu daha iki xoşbəxt il – istəkli ustadının rəhbərliyi altında – onun peşəkartək püxtələşməsində əvəzsiz rol oynayır, buraxılış işi tammetrajlı simfoniyanın yazılması ilə nəticələnir.

Simfoniya (1977), Konsert-simfoniya (1975), habelə iki fortepiano və zərb alətləri üçün Konsertino (1974) Elnarəni ən ciddi yaradıcılıq vəzifələri həll etməyə qadir olan bir sənətçi kimi təqdim edir.

Təsadüfi deyil ki, Qara Qarayev öz rəyində Elnarəni son dərəcə çalışqan, “parlaq fərdiyyətə malik” musiqiçi adlandırır. Cövdət Hacıyev də bu rəyə qoşularaq gənc bəstəkarın “yeni şəraitdə folklor dalğasının ağıllı, istedadlı, məlahətli nümayəndəsi”¹ olduğunu vurğulayır. Musiqimizin hər iki ustadı E.Dadaşovanın gələcəyinə böyük ümidlər bəslədiyini bildirirlər. Demək olar ki, O, ümidləri doğrulda bilmiş, tez bir zamanda Azərbaycan musiqisinin özgün simalı təmsilçilərindən biri kimi tanınmışdır.

E.Dadaşovanın 70-ci illərdən başlanıb bu günə kimi davam edən həyat və yaradıcılıq yolu olduqca intensiv və “çoxsəslidir”. Bir bəstəkar kimi o, musiqinin əksər janrlarında qələmini uğurla sınamış, onlarla ifa edilən, tanınmış musiqiçilərin repertuarını bəzəyən, tədrisdə istifadə olunan əsərlər yaratmışdır.

Neçə illərdir ki, Elnarə Dadaşova nadir bir bacarıqla bəstəkarlığı pedaqoji iş, araşdırıcılıq, maarifçilik fəaliyyəti ilə uzlaşdırır. Özü də onun fəaliyyətinin ayrı-ayrı şaxələri kontrapunkt sənətində olduğu kimi, sanki eyni zamanda cərəyan edir, bir-birini çox üzvi şəkildə tamamlayır, zənginləşdirir, qanadlandırır.

E.Dadaşova pedaqoq peşəsinə, gənc nəslin təlim-tərbiyəsinə xüsusi diqqət yetirir. O, Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi nəzəriyyəsi” kafedrasının nüfuzlu müəllimlərindəndir (2011-ci ildən professordur), ən müxtəlif fənləri – “Solfecio”, “Harmoniya”, “Partitura qıraəti”, ən əsası da illər uzununu “Polifoniya”-nı uğurla tədris edir, tələbələrə səslərin qarşılıqlı münasibətlərindəki məntiqi açıqlayır. O, bu mürəkkəb fən-

¹ Юсифова А.Н. Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи. Высказывания. – Баку: Тəhsil, 2013, 304 с., с.114

nə dair qiymətli dərslər vəsaitlərinin də müəllifidir. Ümumiyyətlə, Elnarə Dadaşova zəngin təcrübəsini ümumiləşdirərək faydalı elmi-metodik işlər – 7 dərslər vəsaiti, 5 fənn proqramı, bir sıra metodik tövsiyələr yazmışdır. E.Dadaşovanın “Solfecio” fənni üzrə tərtib etdiyi dərslər vəsaitləri musiqi məktəbləri şagirdlərinə Azərbaycan musiqisinin məxsusi məqam çalarlarını duymaq vərdişinin aşılmasına xidmət edir. Bəstəkarın rəhbərliyi altında musiqimizin aktual məsələlərinə dair onlarla diplom işi yazılmışdır. Bir müddət o, bəstəkarlıq kafedrasında “İxtisas” fənni üzrə də dərslər demişdir: bəstəkar məzunları sırasında iki gözümdən əlil olan İlqar Əhmədov, xarici ölkə tələbələri də var.

2008-ci ildə E.Dadaşova illər əvvəl, hələ Məmməd Saleh İsmayılov kimi nüfuzlu etnomusiqişünasın tövsiyəsi ilə araşdırmağa başladığı işi bitirib, “*Azərbaycan rəqslərində melodik yönəlmə və modulyasiyalar*” mövzusunda namizədlik dissertasiyasını müdafiə etmişdir. Öz tədqiqatında E.Dadaşova isbat edir ki, melodik rəsmi gözəlliyi, qeyri-adi plastikası, təbiiliyi ilə seçilən Azərbaycan rəqslərinin melodik quruluşunu ciddi məntiq “idarə edir”. Özü də məqamdaxili, paralel və ya I, II dərəcəli qohumluq münasibətləri əsasında baş verən modulyasiyaları üzə çıxararaq, E.Dadaşova təkcə onların təzahür hallarının müxtəlifliyinin sadalanması ilə kifayətlənmir, mühüm ümumiləşdirmələr edir. Məsələn, oyun havalarının forma, quruluş xüsusiyyətlərinin həmin havaların məqam əsası, yönəlmə və modulyasiyalarla əlaqələndirilməsi nə dair onun qənaətləri məmnunluq hissi doğurmaya bilməz.

E.Dadaşova musiqi həyatında həmişə çox fəal mövqə tutmuşdur. “*İş otağının divarları mənə darlıq edir*”, – deyən bəstəkar hələ lap cavan yaşlarından dinləyicilərlə – məktəblərdə, uşaq evlərində, klublarda görüşüb musiqi haqqında məzmunlu söhbətlər aparmış, auditoriyanın heyətindən asılı olaraq məxsusi ünsiyyət forması seçməyi, ani surətdə qarşılıqlı rabitə tellərini yaratmağı bacarmış, özünün, həmkarlarının əsərlərini çalıb təbliğ etmişdir. E.Dadaşova maarifçilik ruhlu fəaliyyətinə görə çeşidli mükafatlarla, o cümlədən 1986-cı ildə Ümumittifaq Bilik Cəmiyyətinin Fəxri Fərmanı (akademik, Nobel Mükafatı laureatı N.G.Basov tərəfindən imzalanıb) ilə təltif olunmuşdu.

E.Dadaşova Bəstəkarlar İttifaqının İdarə heyətinin üzvü kimi bu yaradıcılıq təşkilatının həyatında çox fəal iştirak edir, “Uşaq musiqisi” şöbəsinin rəhbəri qismində də çalışır.

E.Dadaşova vaxtaşırı iri elmi konfranslarda çıxış edir, televiziya verilişlərinə qatılır, burada müxtəlif sənət, həyat məsələlərinə dair öz mövqeyini açıqca bəyan etməkdən çəkinmir. Həssas qəlblə insandır: onu abidələrimizin hazırkı durumu, müəllif hüquqlarının qorunması, milli-mənəvi dəyərlərimizin gələcək nəsillərə çatdırılması, səslənən məkanımızın durumu da narahat edir. Müsahibələrindən birində *“Ana laylasını eşitməyən uşaqları gələcəkdə manqurta çevrilmək təhlükəsi gözləyir”*, – deyən bəstəkar daim uşaqların təlim-tərbiyəsi ilə bağlı məsələlərə ictimaiyyətin diqqətini cəlb etməyə səy göstərir. O onun parlaq nətiqlik qabiliyyəti, fikirlərini dolğun, obrazlı şəkildə ifadə etmək, üstəlik həmsöhbətlərini temperamenti, pozitiv energetikası ilə alıxdırmaq bacarığı da xatırlanmağa layiqdir.



Elnarə Dadaşova

Əlbəttə, sənətkarın aktiv fəaliyyəti onu əsas hədəfdən – yaradıcılıqdan yayındırmır. *“Daima yeni əsərlər haqqında düşünürəm. Müntəzəm bəstələməyə çalışıram, özü də istənilən şəraitdə – əhvalımdan asılı olmayaraq”*, – deyə bəstəkar səmimiyyətlə söyləyir.

Elnarə Dadaşova bu gün həm bəstəkar, həm alim, həm də pedaqoq kimi nəzərəcarpacaq uğurlar qazanıb.

Həmin uğurları Elnarə xanımın böyük zəhmət hesabına başa gələn fəxri və elmi adları da təsbit edir: o, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professordur. 2013-cü ildə o, Azərbaycan kütləvi informasiya işçilərinin Həmkarlar İttifaqının “Qızıl qələm” mükafatı ilə təltif olunub.

Yaradıcılıq xasiyyətnaməsi. İriformalı instrumental əsərlər

Elnarə Dadaşovanın yaradıcılıq palitrası janr baxımdan rəngarəngdir. O, onlarla əsərin – baletdən instrumental miniatürlərə, simfoniya uşaq pyeslərinə, konsert tipli opuslardan mahnılara – müəllifdir. Özü də bəstəkar erkən əsərləri ilə son zaman yazdıqları arasında ciddi fərq görmür. *“Axtarışlarının əsas yönü artıq tələbəlik dövründə bəstələdiyim violin və fortepiano üçün Sonatinamda (1972) və daha artıq dərəcədə 2 saylı simli kvartetimdə (1973) müəyyənləşdirilmişdir. Son zamanlar sadəcə olaraq bütün musiqi ideyalarımı daha aydın və şəffaf dillə ifadə etməyə can atıram, fakturanın təşkilinə, onun ifaçı üçün mümkün qədər rahat olmasına xüsusi diqqət yetirirəm. Yazdığım hər bir nota görə özümü cavabdeh hesab edirəm. Burada bütün detallar ciddi düşünüülüb – daşınılmalı, təsadüfi və ya izafi heç nə olmamalıdır”*, – deyə bəstəkar vurğulayır.

Həm də E.Dadaşova üçün sənətdə ali və ibtidai janrlara bölgü yoxdur. O istər simfonik opus, istər uşaqlara ünvanlanan pyes olsun – hər bir yaradıcılıq məsələsinə məsuliyyətlə, ürəklə yanaşır. Bu xüsusiyyətə diqqət yetirən Azad Ozan Kərimli yazır: “O, əsl bəstəkardır. İndiyədək bütün dünyada biçimlənmiş musiqi janrlarında, bədii çeşidlərdə, istənilən məzmununda, istənilən bədii

vəzifə daşıyan və istənilən ifaçı və ifaçılar heyəti üçün musiqi əsəri yaratmaqdan qorxmayan, yaratdıqları əsərləri istənilən səviyyədə və istənilən miqyasda, istər bəstəkarlarımızın plenumu, yaxud uşaq musiqi məktəblərindən birinin kiçik zalında keçirilən hansısa bayram olsun, istərsə də ən uzaq xaricin bəstəkar toplantısı, – göstərməkdən, səsləndirməkdən çəkinməyən bəstəkardır. İlk sayda ona görə ki, müəllimi Qara Qarayev tərəfindən özülü qoyulmuş bəstəkarlıq məktəbimizin ən öncül özəlliklərinə güvənir”¹.

Artıq qeyd olunduğu kimi, siyasi iqlimin mülayimləşməsi ilə 60-cı illərdən başlayaraq ölkəyə daxil olan informasiyanın həcmi xeyli genişləndi. Müasir sənət məkanında cərəyan edən ideyalar sırasında bir çoxları neoklassisizm və neofolklorizmə üstünlük verirdilər. Yəni Q. Qarayevin çağırışına hay verərək yeni texniki vasitələrlə silahlanıb, folklorun tədqiq olunmamış qatlarına enməyə, onun özəl cəhətlərini yeni rəkursdan sərgiləməyə, habelə dünya akademik musiqisinin klassik (barokko) dövrünə çağdaş musiqi nailiyyətləri zirvəsindən nəzər salmağa – həm də yaratdıqları opuslara milli rənglər qatararaq – çalışırdılar.

Sənətdə harmoniya axtaran, fikirlərin aydın şərhinə çalışan E. Dadaşovanın ötən əsrin 60-70-ci illərinin üslub əlvanlığı şəraitində məhz neoklassisizmə üz tutması səciyyəvidir. Burada o, Q. Qarayevin bədii kamilliyi ilə seçilən əsərlərindən – Violin sonatasından, son prelüdlərindən (4-cü dəftər) təkan alır, A. Məlikov, X. Mirzəzadə, A. Əlizadə, F. Qarayev, o zamanın kreativ gəncləri, məsələn, İ. Hacıbəyovun uğurlu təcrübələrini də nəzərdən qaçırmır. Onu da deyim ki, keçmişin üslub modellərinə, janr və formalarına müraciət edən Elnarə onları hər zaman milli musiqinin idiomları hesabına tərəvətləndirməyə çalışıb. “*Yaradıcılığında iki əzəmətli sütuna – muğam və aşıq musiqisinə dayaqlanıram*”, – deyən bəstəkar bəlkə də bu yöndə tələbə dostları ilə müqayisədə daha inadkar axtarışlar aparıb və bəzi hallarda maraqlı bədii tapıntılara nail olub.

¹ Kərimli A. O. Başlığımı tapmadığım ürək sözləri // Musiqi dünyası. – 2002, № 3-4, s. 114-116, s. 115

Bir cəhət də önəmlidir. İstəkli bəstəkarları sırasında ilk öncə İ.Stravinski, S.Prokofyev, Q.Qarayev, A.Əlizadənin adlarını çəkən, yeni musiqi ilə həmişə sıx təmasda olan bu müəllif eşitdiklərini ustalılıqla emal edib orijinal bədii tam yaratmaq kimi keyfiyyətə malikdir. A.Kərimli bu cəhəti onun əvəzsiz musiqi duyumu ilə izah edib yazır ki, həmin duyum sayəsində o, “istənilən üslubu, səpkini, hətta ifaçılıq yollarını, bədii məzmununu asanlıqla qavrayır. Lakin qavradıqca sadəcə olaraq mənimsəmir, qavradığını sanki özününküləşdirir. Yetirməsi olduğu Qara Qarayev kimi”¹.

Söylənilən fikirləri isbat etmək üçün E.Dadaşovanın əsərlərinə – ilk əvvəl instrumental musiqinin “ağır çəkili” təmsilçiləri – simfoniya, konsert və simli kvartetə üz tutmaq. Janrların qərarlaşmış strukturu çərçivəsində icra olunan bu əsərlər bəstəkarın iri formada işləmək, hər bir hissənin janr amplusına uyğun dəqiq, qabarıq material seçib taparaq həmin yığcam materialı mümkün qədər, son həddəcən inkişafa məruz qoymaq, hissələr arasında incə bağlantılar qurub dramaturji baxımdan inandırıcı bədii tam yaratmaq bacarığını üzə çıxardı. Buradaca bəstəkarın məxsusi musiqi dilinin əlamətlərini sezmək olar. Milli musiqidən qaynaqlanan intonasiya və ritmlər bir növ neoklassisizm estetikası süzgəcindən keçirilir, bu cərəyana xas vasitələr kompleksi ilə birləşərək qeyri-adi bir simada təqdim olunur. Sanki zamanın intonasiyası ehmalca Elnarənin musiqi dilinə müdaxilə edib onu tərəvətləndirir.

Bəllidir ki, konsert instrumental musiqinin teatr, oyun poetikası ilə bağlı parlaq bir janrıdır. E.Dadaşova da öz *Konsert-simfoniyasında* (1975) məhz bu məqamları qabardır, əsas diqqətini fortepiano və orkestr arasında münasibətlərin orijinal tərzdə quraşdırılmasına yönəldir, müxtəlif tembr kombinasiyaları yaratmaqda əsl ixtiraçılıq sərgiləyərək, dinləyici diqqətini daim gərginlikdə saxlayır. Özü də fortepiano ön planda olsa da, o hər zaman orkestri “dinləyir”, onun – qoy əsas olsun – amma səslərdən biri kimi çıxış edir. Əsərin janr atribusiyasını unutmaq: konsert-simfoniya. Yəni əsər həm də o dövrün təmayüllərindən

¹ Kərimli A.O. Adı çəkilən nəşr, s.115

birinə – konsertin simfonizm prinsipləri ilə uzlaşdırılması təməyülünə gözəl illüstrasiya adlandırılıla bilər. Musiqi dilində isə E.Dadaşova maraqlı bir miks təqdim edir: aydın eşidilən milli intonasiyalar bir növ “klassisist” süzğəcdən keçirilir, üstəlik xəfif caz boyaları ilə zənginləşir ki, bu da əsərin təkrarsız simasını – bu fərqlilik öncə əsərin harmonik dilində nəzərə çarpır – təmin edir.

Gənc müəllifin sənətkarlığı finalda daha aydın özünü göstərir: burada o, çox sadə sekunda intonasiyasını sanki təhlilə məruz qoyur və inkişaf əsnasında ən müxtəlif variasiyalarda təqdim edir: əvvəldə Şostakoviçə xas bir gərginlik sezilir, sonra həmin sekunda aşıqvari tərzdə, bəzi məqamlarda isə caz qiyafəsində təqdim olunur. Əsərin müxtəlif nöqtələrində Bax musiqisinə allüziyaların törəməsi gözlənilməz olub, tamaşa, oyun elementini gücləndirir.

Üçhissəli *Simfoniya* (1977; 2-ci redaksiya: 1985) o zaman “fəlsəfi ümumiləşdirmələr” janrında ərsəyə gələn əsərlər arasında dramaturji həllin məxsusiliyi ilə seçilir. Bəstəkar ötən əsrin 60-70-ci illərində kifayət qədər yayılmış üçhissəli struktura üz tutsa da, qəliblərdən uzaqlaşmağa çalışır, silsilənin simasını bir növ özününküləşdirir, əsərin musiqi toxumasının qurulmasında, orkestrin təşkilində təxəyyül sərgiləyir. İlk nəzərdə konsert prinsipləri ilə əlaqələndirilən bu simfoniyanın I hissəsi (əsas partiya grotesk xarakterli marşdır) mülayim tempdədir (*Moderato, con moto*), lakin burada cərəyan edən musiqi hadisələri intensivliyi ilə seçilir. Daxili gərginlik və narahatlıq lirik köməkçi partiyada da səngiməyərək, sonata formasının bütün bölmələrinə sirayət edir. Xanədaxili vurğuların dəyişkənliyi, ayrı-ayrı orkestr qrupları arasında yaranan polifonik münasibətlər və bir an da səngiməyən daxili gərgin ritmik pulsasiya musiqi cərəyanına dinamika aşılayır.

Simfoniyanın dramaturji mərkəzi orta hissəyə təsadüf edir: aşıq musiqisindən qaynaqlanan mövzu, əvvəldə, ahəngdar, nurlu bir obraz – sanki təbiət mənzərəsini canlandırır. Əvvəl-əvvəl pastoral xarakteri, şəffaf səslənmələri ilə fərqlənsə də, həmin mövzu inkişaf əsnasında tədricən dramatik çalarlar əldə edir.

Burada bir növ məxsusi obraz modulyasiyası- “*elegiyadan faciəyə*” (İ.Sollertinski) dönüş baş verir. Hissənin sonunda simli alətlər qrupundan ayrılaraq tək-tənha qalan violinin muğamvari improvizasiyası – həyəcanlı monoloqu acizənə səslənir: suallar cavabsız qalır, haqq sözünə hay verən tapılmır.

Final (*Allegro*) silsilə daxilində qroteskli skerso funksiyasını icra edir. Bu hissənin musiqisi öncə səslənmiş mövzular ilə intonasiya baxımından qohumdur. Daxili dinamika şəffaf orkestrləşdirmə ilə əlaqələndirilib. Beləliklə, lapidar intonasiyaların dəyişkən vəznə uyuşdurulması simfoniya boyunca gərginliyin artımına xidmət edir. Əsər son təsdiqedicə durğu işarəsindən məhrum olub, dinləyicini düşüncələrə qərq edir.

Q.Qarayev simfoniyanın “Azərbaycan musiqisi üçün yeni və əhəmiyyətli” olduğunu, onun partiturasının mürəkkəbliyini¹ qeyd edirdi.

İki sayılı simli kvartet (1973) E.Dadaşovanın şəxsiz uğurları sırasındadır. Təhsil illərində yazılsa da, bu əsər məzmun dərinliyi və formanı ustalıqla qurmaq baxımından “tələbəlilik işi” çərçivəsini aşır. Bəstəkar ilk nəzərdə janrın bütün tələblərini icra edir: kvartet normativ dördhissəli struktura malikdir, burada M.Aranovskinin təbirincə, fəal, düşünən, əylənən İnsan – yəni simfonik konsepsiyanın təməlində duran bütün cəhətlər öz əksini tapıb. Amma əsəri diqqətlə dinləyib araşdırdıqda Elnarə xanımın “əski” janrı fərqi yozmaq bacarığını aşkarlamamaq qeyri-mümkündür. İlk əvvəl hissələrin silsilə daxilində qruplaşması və hər birinin daşdığı dramaturji məzmunu diqqət yetirək. Əvvəlcədən söyləyək ki, silsilə nadir bədii vəhdəti, hissələrin inandırıcı dramaturji təcəssümü ilə seçilir: burada, əgər belə demək olarsa, “zəif halqa” yoxdur.

Birinci hissə – *Moderato* – bütün silsiləyə sanki giriş rolunu icra edib, müəllif niyyətlərinin ciddiliyini bəyan edir. Ənənəvi

¹Məhz bu səbəbdən simfoniya indiyədək tam şəkildə təqdim olunmayıb. Bəstəkarlar İttifaqının gənclərin yaradıcılığına həsr olunmuş Plenumunda (1986), “Qara Qarayevsiz 25 il” festivalında (2008) və E.Dadaşovanın müəllif konsertində (2013) əsərin I və II hissələri səslənmişdir. Final hələ ifa olunmayıb

sonata formasından imtina edən bəstəkar polifonik şərhə üstünlük verir. Lap əvvəldə violonçeldə səslənən ibarə – Şur muğamının “Sarənc” şöbəsinin ilk beş səsidir¹. Hissənin musiqi toxuması məhz bu səslərdən yetişdirilir. Kvartetin bütün dörd şaxəsinin maraqlı polifonik münasibətlərinə əsaslanan inkişaf əsnasında bəstəkar başqa məqamların işarəvi intonasiyalarını da əlavə edir. Kulminasiya zonasında, Şurla yanaşı Rast, Bayatı-Şiraz, Çaharqahın dönümləri eyni zamanda səsləndirilir. Bu poliməqam (polilad) uzlaşmada hər bir şaxə əhəmiyyətlidir².

**Simli kvartet №2
I hissə**

Moderato ’nun sonunda musiqinin axını başlanğıca – Şur - Sarənc məcrasına dönür.

Mülayim tempi ilk hissədən sonra qıvraq, şən skersonun – *Prestissimo, con sordino* – ikinci hissə kimi təqdim olunması tamamilə təbiidir. Bu hissədə bəstəkar gələcəkdə dəfələrlə bəhrələndiyi aşiq musiqisinin ritmik, tembr, intonasiya xüsusiyyətlərini inkişaf etdirir. Mürəkkəb üçhissəli formada orta bölmə tempin

¹ E.Dadaşovanın xatırladığı kimi, Qara Qarayev həmin səsləri əsərin məxsusi *seriyası* kimi səciyyələndirirdi

² Notların kompüter yığımını sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Yavər Neymətli gerçəkləşdirib

səngiməsi ilə ayırd edilmişdir: aktiv, çevik hərəkətdən bir növ pastoral sferaya modulyasiya nə qədər təzad yaratsa da, bəstəkarın formanı ustalılıqla biçmək, hissələr arasında “tikişləri” görməz etmək bacarığı qeyd olunmalıdır.

III hissənin mərkəzində “*düşünən insan*” obrazı durur. *Adagio* nəcib, təmkinli emosiyalarla dolu olan xoralıdır. Özü də bəstəkar dərin kədər aşlanmış ovqata çox məhdud sayda vasitələrin cəlb olunması ilə nail olur. L.Karagiçeva öz rəyində hətta xoralın qəsdən “asketik” xarakter daşdığını vurğulayır. Həqiqətən də, müəllif əvvəldə bəyan etdiyi fakturanı – tamamilə “ağ” bütöv və yarım notlar – sona qədər tərk etmir.

Simli kvartet №2
III hissə

Xoral XX əsrdə ərsəyə gələn kompozisiyalarda, bir qayda olaraq, mənəvi-etik başlanğıcın daşıyıcı qismində çıxış edir. Belə yozumla Şostakoviç yaradıcılığında rastlaşırıq. E.Dadaşovanın da “müasir dövrün gərgin ahəngini əks etdirən kvartetində xoral mənəvi, ruhi sabitlik mücəssəməsidir”¹.

Finalın dramatik məzmununu ifadə etmək üçün ilk dəfə sonata formasına müraciət edən bəstəkar onun dramaturgiyada önəmli rolunu qabartmağa müvəffəq olur. Eyni zamanda sonata

¹ Əliyeva F.Ş. XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları. Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm, 2012, 208 s., s. 99

formasını çərçivəsində musiqi fikirlərinin şərhini daha çox muğama xas inkişaf prinsiplərini xatırladır.

Beləliklə, E.Dadaşovanın simli kvartetində ən önəmli – “ciddi” hadisələr məhz əsərin ikinci yarısına təsadüf edir. Silsilənin kulminasiyası da məhz finaldır. Belə bir bədii həll bəstəkarın qəliblərdən kənarlaşıb, dramaturgiyanı məharətlə idarə etmək bacarığına dəlalət edir.

L.Karağışeva əsər haqqında yazırdı: “E.Dadaşovanın simli kvartetində köhnə və yeninin, Avropa və milli folklor xüsusiyyətlərinin birləşməsi elə bir konsepsiyanın ifadəsinə xidmət edir ki, həmin konsepsiyanın dramatik konfliktliliyi ahəstə III hissənin ümumi ruhunun klassikliyi və finalın hüzn dolu muğam patetikasının qonşuluğu yolu ilə açıq bəyan olunmuşdur”¹.

Simli kvartet indinin özündə də vaxtaşırı ifa olunur və bir qayda olaraq mütəxəssislərin diqqətini cəlb edir. Əsər Fransanın “*Gaudi*” adlı məşhur kvartetinin repertuarına daxildir, bir sıra ölkələrdə – məsələn, Almaniya, ABŞ-da uğurla səsləndirilib. 2000-ci ildə Bakıda keçirilən Avropa Bəstəkarlarının Qeyri-formal Görüşü (*European Composers' Informal Meeting*) adlı forumda ekspert qismində iştirak edən tanınmış polyak bəstəkarı, Köln Ali Musiqi Məktəbinin professoru, üstəlik kvartet janrının ustadı – Şostakoviç yaradıcılığının dərin bilicisi Kşıştof Meyer bu əsəri diqqətlə dinləmiş, bu opusda kvartet texnikasının mahirənə tətbiqini məmnunluqla qeyd etmişdir.

Buradaca təhsil illərinə aid daha bir maraqlı əsəri – bəstəkarın formalaşmaqda olan üslubunu səciyyələndirən **iki fortepiano və zərb alətləri üçün *Konsertionu*** (1974) da qeyd edək. Əsər üç hissədən ibarətdir: *Moderato* (İnterlüd), *Aria*², *Presto*

¹ Карагичева Л.В. Широта тем, многообразие замыслов // Советская музыка. – 1974, №5, с. 23-28, с. 26

² Bir neçə il əvvəl E.Dadaşova *Aria*-ya bir də dönmüşdür. Əziz həmkarı, BMA-da “forte-piano dueti” fənnini tədris edən Aytəkin Həsənovanın vaxtsız vəfatından sarsılan bəstəkar *Aria*-nı ifaya hazırlayarkən onu söz, vokal partiyası ilə dolğunlaşdırmaq tələbatı duymuşdur. Beləliklə, soprano və iki fortepiano üçün əsər kimi yenidən ərsəyə gələn *Aria*-da kanonik latın mətni, Quran ayələri istifadə olunub: burada bəstəkar “layla” sözünün semantikasına da (Azərbaycanda layla, bəlli olduğu kimi, matəm məclislərində də oxunur) arxalanır

(Postlud). I hissənin interlud adlandırılması, müəllifin təbircə, əsərin hissələrinin ayrı-ayrılıqda da, müstəqil əsər kimi ifa olunmaq imkanına işarə edir.

Müəllifin seçdiyi heyət çağdaş musiqiyə xas tembr axtarırlarını əks etdirir: zərb alətlərinin geniş cəlb olunması, pianonun da bəzi məqamlarda elə zərb aləti kimi yozulması nəzərdə tutulur. XX əsr sənətinin bəzi nümunələrinin, məsələn, B.Bartokun iki fortepiano və zərb alətləri üçün Konsertinin bəstəkarın təxəyyülünü qanadlandırdığını da istisna etmək olmaz. Eyni zamanda E.Dadaşova bu əsərdə Azərbaycan xalq çalğı ifaçılığı – sazəndə dəstəsinə xas üsul və fəndləri quraşdırdığı ansamblə proyeksiya edir, konsert janrının tələblərinə uyğun olaraq yarış elementini önə çəkir, bütün musiqi toxumasını isə neoklassisizm üslubundan irəli gələn vasitələrlə uzlaşdıraraq əsərə əlavə bir rəng qatır. Fərəh Əliyeva Konsertionu iki üslub layı – neoklassik və folklor başlanğıcının qarşılaşdırılması baxımından dəyərləndirərək yazır: “Aşkar sezilən Bax ənənəsindəki prelüdsayağı çalğı ilə “aşıq mayalı” şux, gümrəh mövzular sanki “söhbət edir”. Bu dialoqda hər iki tərəf bərabərhüquqludur, biri digərini üstələmir, əksinə, bəstəkarın fikrincə, sənətkarlıq və kamillik səviyyəsinə görə eyni yüksəklikdə dayanan iki musiqi dünyasının “integrasiya” imkanlarını nümayiş etdirir”¹.

Zərb alətlərinin iştirakı ritmik rəsmi özəlliyini qabardır, onun oynaqlığını doğurur. Nəticədə biz məxsusi oyun atmosferinə qatılır və üç eyni hüquq sahibi olan alətin söhbət-yarışmasını böyük maraqla izləyirik².

Kamera-instrumental və vokal yaradıcılığı

Bəstəkarın yaradıcılığı çoxçeşidli olsa da, burada, bu müxtəliflik, hətta ilk nəzərdə karıxdırıcı alabəzəklik içində müəyyən məntiq, qanunauyğunluq da aşkarlaya bilərik. Özü də E.Dadaşova

¹ Əliyeva F.Ş. Musiqi ilə çağlayan ürək // Azərbaycan qadını. – 1992, №11-12, s. 11

² Konsertionun Yulduz Aslanova, müəllif və A.Məcədovun ifasında səsyazması mövcuddur

vanın bəstəkar təbiətinin lirik mahiyyəti onun kamera janlarına xüsusi həssas münasibətini şərtləndirmişdir.

Sevilən, refren kimi vaxtaşırı təkrarlanan janlar sırasında prelüd, romans, müxtəlif ansambllar (bir qayda olaraq duetlər), uşaqlar, tədris repertuarı üçün əsərlər qeyd olunmalıdır.

Prelüdlər haqqında E.Dadaşova belə deyir: “*Hələ məktəb illərində, Ədilə xanımın sinfində oxuyarkən məhz fortepiano prelüdü timsalında milli musiqi dilinin Avropa harmoniyası ilə uzlaşdırılması yollarını arayıb axtarırdım. Məncə, bəzi hallarda axtarışlarım əbəs olmamışdır*”.

Bu gün E.Dadaşovanın məxsusi prelüd silsiləsi davam etməkdədir. Burada bəstəkarın aforistik yazı ədası, minimum ifadə vasitələrinin köməyiylə cazibədar obraz yaratmaq bacarığı daha bariz üzə çıxır. O, miniatürü səciyyələndirən əsas prinsipə riayət edir: başlıca intonasiyanı, harmoniyanı, fakturanı qısa ibarədə təmərküzləşdirib, obrazı elə ilk xanədən qabarıq sərgiləyə bilir¹.

Bir nümunə kimi bəstəkarın məxsusi sənət “emblemı” – 4 saylı prelüdünə üz tutaq.

Prelüd №4

Andante, tranquillo rubato

The musical score for Prelüd №4 is presented in two systems. The first system contains four measures, and the second system contains six measures. The tempo and mood are marked as "Andante, tranquillo rubato". The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks below the bass staff. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands.

¹ Miniaturün başlıca xüsusiyyətlərinə dair bax: Царева Е.М. Роберт Шуман // Музыкальная академия. – 2010, №2, с. 86-90, с. 88

Öz nəcib gözəlliyi ilə fərqlənən bu miniatürdə bəstəkar elə əvvəlcədən dinləyicini əski dövrlərə baş vurmağa vadar edən balladasayaq – sərbəst nəfəsi ilə rəvayəti xatırladan bir obraz bərqərar edir. Üçhissəli formada (ABA) icra olunan prelüdün birinci bölməsi Üzeyir Hacıbəylinin musiqisində vaxtaşırı təsadüf olunan “tezis-periodik inkişaf” (İ.Abezqauz) tipli qurumu xatırladır. İlk iki xanə əsas fikri bəyan edirsə, “hadisələrin” sonrakı cərəyanı başlanğıc tezis inkişafını sərgiləyir. “Sanballı” “A” bölməsindən sonra orta bölmə zərif səslənmələri ilə təzad yaradır. Lakin həmin zərifliyə tezliklə həyəcanlı intonasiyalar qatılır: sekvensiyavari yüksəlişin zirvəsi – qəfil akkord girlyandaları olduqca effektivdir. Reprizada başlanğıc obraza qayıdaraq bəstəkar materialı bir oktava aşağı təkrarlayıb, “qədimlik” ovqatını təsbit edir. Minorda şərh edilən “A” bölümünün, deməli, bütövlükdə prelüdün major tonikası ilə bitməsi – sanki forma qapanmır – nurlanma duyğusu yaradan maraqlı bir tapıntıdır: hekayət təməllənmiş, onun ardı irəlidedir...

Beləliklə, bu pyes E.Dadaşovanın özünəməxsus yazı ədasını, cəmi 3-4 dəqiqə davam edən miniatürdə bütöv bir əhvalat nəql etmək bacarığını nümayiş etdirir¹.

“Bu həyatda nə ilə məşğul olursansa olum, nə dinləyirəmsə dinləyim, bütün qazandığım təcrübə, əldə etdiyim məlumatlar, təəssüratlar sonucda yaradıcılığımda əksini tapır”, – deyən E.Dadaşovanın son dövrə aid uğurları sırasında fortepiano üçün *“Azərbaycan muğam ladlarında 21 fuqa”* silsiləsi (2 dəftərdən ibarətdir; 2010-2012) qeyd olunmalıdır. Burada bəstəkarın elmi qənaətləri və polifoniya sahəsində bilikləri bir növ ortaq məxrəcə gətirilir.

XX əsrdə neoklassisizm, neobarokko təmayülü məcrasında polifonik musiqiyə maraq bərpa olunmuşdur: Şostakoviç, Hindemit, Şedrin ilk əvvəl yada düşən isimlərdir. Q.Qarayevin elə son opusu seriya texnikasında yazılmış 12 fuqadır. Elnarə Dadaşovanın polifonik silsiləsinin özəlliyi ondadır ki, o, major-minor ardıcılığı prinsipindən imtina edərək, fuqaları Azərbaycan

¹ Bəstəkar prelüddəki potensialı sezərək, onun fortepiano və kamera orkestri üçün versiyasını da yaratmışdır

can məqamlarının qohumluq əlaqələrinə əsasən düzənləyir: bəstəkar I dəftəri təşkil edən 15 fuqanı üç-üç – Rast, Şur, Segah kimi paralel qohum məqamlarda bəstələyib, kvarta dairəsi üzrə hərəkət edir. Silsilənin II dəftərində fuqalar məqam-tonallıqların I dərəcəli qohumluq prinsipinə uyğun olaraq Bayatı-Şiraz ailəsinə mənsub Müxalif, Zəbul, Hüməyun, Şüştər, Çahargahda yazılıb. Beləliklə, silsilə quruluşunun hələ çox-çox əvvəl bərqərar olmuş qaydalarını E.Dadaşova milli musiqi qanunauyğunluqlarının yaradıcı tətbiqi hesabına dəyişdirir, sırf tədris xarakterli pyeslər baryerini aşıb, maraqlı bədii həlli ilə seçilən əsərlər ərsəyə gətirir. Başlıcası odur ki, adi dinləyicilər belə fuqalara qulaq asanda sadəcə olaraq musiqidən həzz alırlar, çünki bəstəkar hər bir nümunədə müəyyən musiqi janrına dayaqlanaraq, səylərini füsunkar obrazın yaradılmasına yönəldir. Başqa sözlə, o, polifonik formanın tələblərinə riayət etsə də, texniki vəzifələrin həllini bədii qayənin təcəssümünə tabe etdirir.

Demək olar ki, E.Dadaşova XXI əsrin zirvəsindən Üzeyir bəyin məqamlar əsasında musiqi bəstələmək təliminə üz tutaraq, həmin təlimin hələ də aktual olduğunu, onun yaradıcı tətbiqi sayəsində inandırıcı, gözəl bədii nəticələrin əldə olunması mümkünlüyünü isbat etməyə çalışır. Bəstəkar kontrapunkt texnikasının bütün “qəlizliklərini” Azərbaycan məqamlarının xüsusiyyətləri ilə elə mahirənə birləşdirir ki, ünsiyyətə girən tərəflərdən heç biri zərər çəkmir, əksinə, biri digərinin özəlliklərini daha əyani, daha dolğun ifadə etmək imkanı verir.

Bəstəkarın əlamətdar əsərləri sırasında iki fortepiano üçün “*Aşıqsayağı*” qeyd edilməlidir¹. Pyesin məziyyətləri haqqında F.Əliyeva yazır ki, burada “xalq mahnısının (“Ay bəri bax” mahnısı nəzərdə tutulur – *Z.D.*), aşıq havalarının tanış sədalara çağdaş təfsir üsullarına uyğun dəyişkən vurğulu şıltaq, sanki ipə-sapa yatmayan ritmik qişafədə təqdim edilir”². Enerji, ixtiraçılıq

¹ Maraqlıdır ki, bu əsərin ilkin versiyası xor üçün nəzərdə tutulmuşdur. Musiqişünas Aida Tağızadənin təklifi ilə bəstəkar onu iki royal və laqqutu üçün virtuoz pyes kimi yenidən işləmişdir

² Əliyeva F.Ş. Musiqi ilə çağlayan ürək // Azərbaycan qadını. – 1992, №11-12, s. 11

dolu bu parlaq konsert pyesi “fortepiano dueti” fənninin tədrisində həvəslə istifadə olunur.

E.Dadaşova illər uzununu Bəstəkarlar İttifaqında “Uşaq musiqisi” bölməsinə rəhbərlik edir. O, xatırlayır ki, uşaqları musiqi ilə məşğul olmağa başlayanda tədris vəsaitlərinin kasadlığı problemi onun diqqətini çəkmişdi: “Mövcud ədəbiyyat 40-50 il ərzində demək olar ki, dəyişməmişdi. Yeqorova və Siroviçin tərtib etdiyi dərslik bütün metodoloji məziyyətlərinə baxmayaraq, bu gün qənaətbəxş adlandırılıla bilməz. Axı uşaqlarımız lap əvvəldən musiqini öz **ana dilində** qavramalıdır”.

E.Dadaşovanın tədris repertuarında mövcud “ağ ləkələri” ləğv etmək məqsədilə bir sıra maraqlı opuslar, o cümlədən musiqidə ilk kövrək addımlarını atan lap kiçik balalar üçün ixtiraçılıq aşılınmış əsərlər bəstələmişdir. Məsələn, “Uşaqlara” silsiləsinin pyesləri¹ kiçik musiqiçilərə müəllimləri ilə birlikdə çıxış etmək, çiyin-çiyinə, özü də oyun formasında, müxtəlif tədris vəzifələrinin həlli üzərində çalışmaq imkanı verir. Həm də birgə çalğı prosesində şagirdlər özlərini əsl musiqiçi qismində hiss edib, qeyri-adi ruh yüksəkliyi yaşayırlar. “Uşaq albomu” silsiləsində bəstəkar sözün, şeirin yardımına arxalanır. Belə ki, o, balalarımızın yaxşı tanıdığı və sevdiyi nümunələrə, məsələn Abdulla Şaiqin “Xoruz”, “Ala-bula boz keçi” və s. dillər əzbəri olan şeirlərinə üz tutaraq, kiçik pyeslərin ifasına oyun elementləri qatır. Musiqi ilə hələ təzə-təzə tanış olan uşaqlara pyeslərin ifasında iştirak etmək – təkcə bir barmaqla çalmaqla, müxtəlif səsləri, küyləri təqlid etmək imkanı yaradaraq, o, ilk məşğələlərin darıxdırıcılığı və yeknəsəqliyini aradan götürür, eyni zamanda ilk çalğı vərdisləri, ansambl duyumunun aşılınması kimi vəzifənin həllinə xidmət edən qiymətli çalışmalar ortalığa qoyur. Həm də bəstəkar uşaqların psixologiyasına nüfuz etmək, dünyaya balacaların gözü ilə baxmaq bacarığına malikdir.

Ümid etmək olar ki, həmin şagirdlər gələcəkdə musiqiçi olmasalar da, sonralar sənətə, səslər dünyasına maraqlarını itirməyəcəklər.

¹ Pyeslərin adları belədir: “Arı”, “Bülbül”, “Bənövşə”, “Ostinato”, “Saz çalır, aşıq çalır”

“Bugünkü uşaqlar ölkəmizin kiçikyaşlı vətəndaşlarıdır. Sabah isə onlar Azərbaycanı, mədəniyyətimizi təmsil edən insanlar olacaqlar”¹. Bu sözlər bəstəkarı tək cari məqamla yaşamayan təfəkkürlü, vətənevər bir insan kimi çox gözəl səciyyələndirir.

E.Dadaşovanın müxtəlif alətlər üzrə təhsil alan uşaq və yeni-yetmələr üçün əsərləri 1990-cı ildə Ukraynanın Vorzel Yaradıcılıq Evində SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının repertuar komissiyasının iclasında dinlənilib, ekspertlərin müsbət rəyini qazanmışdır: Azərbaycan müəllifinin əsərlərinin bütün keçmiş sovet məkanında icbari musiqi tədris proqramlarında geniş istifadə olunması tövsiyə edilmişdir.

Bəstəkarın başqa bir səmərəli yaradıcılıq işi *orkestr alətləri üçün virtuoz xarakterli əsərlərin* bəstələnməsi ilə bağlıdır. O, orkestrin tərkibində olan, çox nadir hallarda solist qismində çıxış edən alətlərin böyük əksəriyyəti, o cümlədən faqot, truba, valtorna, hətta tuba kimi “epizodik personajlar” üçün kompozisiyalar yazmışdır. 2002-ci ildə BMA-da ustad dərsi verən amerikalı professor tubaçalan *Kenyon Wilson* E.Dadaşovanın pyesini eşitmiş, bəyənmiş, tədrisdə istifadə etmək məqsədilə özü ilə vətəninə aparmışdır.

E.Dadaşova əmindir ki, hər bir alətin öz xüsusiyyətləri və gözəlliyi var. Sadəcə olaraq həmin özəl cəhətləri üzə çıxarmaq naminə müəyyən iş aparılmalıdır. “*Məsələn, ilk nəzərdə yön-dəmsiz görünən tuba heç də öz daha geniş intişar tapmış “həm-karı” – valtornadan geri qalmır, səslənmə etibarilə ona yaxınlaşmaq iqtidarındadır*”.

Xalq çalğı alətləri də onun həmişə həvəslə araşdırdığı sahədir. Tar, kamança, qanun üçün virtuoz, konsert tipli əsərlər yazılıb, amma bəstəkar burada da işini davam etdirmək istəyindədir. İki saz və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Osmanlı” E.Dadaşovanın son əsərlərindəndir.

2011-ci ildə II Beynəlxalq “İpək yolu” Musiqi Festivalında isə bəstəkar qeyri-adi bir kvintet – *zurna, balaban, ney, tütək və fortepiano üçün “Kompozisiya”*nı nümayiş etdirərək, təbii melo-

¹ Bəstəkarın mövqeyi məşhur uşaq yazıçısı Sergey Mixalkovun aşağıdakı fikri ilə səsləşir: “Bu gün uşaqlar, sabah isə xalq”

dikliyi və alətlərin obrazlı təfsiri ilə auditoriyanı yenidən təəcübəndirmişdir.

Xatırlanan əsərlərin əksəriyyətində pozitiv energetika, melodik obrazın görümlülüyü, intonasiyanın səmimiliyi, temblərə həssas münasibət, ritmik ixtiraçılıq, musiqi alətlərinin söhbətini ustalıqla təşkil etmək bacarığı özünü aşkarlayır. Məsələn, *tar və fortepiano üçün Süütada* bu iki fərqli alət bir-birini əla tamamlayır: xalq çalğı aləti ön planda olsa da, fortepiano partiyasının fakturaca həlli elədir ki, onun məxsusi səs çalarlarının tarın məxsusi “cingiltili” tembrinə ehməllicə qatılması hesabına ümumi səslənmə xeyli zənginləşmişdir. Hələ tələbəklik illərində yazılmış *Violin sonatasında* (1972) da bu cəhət özünü göstərmişdi: violinin və fortepiano ansamblın bərabərhüquqlu iştirakçısıdır – onların partiyaları ayrı-ayrılıqda dolğun olub, birlikdə ahəngdar bədii təamın yaranmasını şərtləndirir.

E.Dadaşovanın əsərləri siyahısında orqan aləti üçün də bir sıra opuslar yer alıb. Bu əsərlər tanınmış orqan ifaçısı Rəna İsmayılovanın təşəbbüsü ilə yaranmışdır. Onların arasında Azərbaycan cazının parlaq siması Vaqif Mustafazadənin xatirəsinə həsr olunmuş *orqan üçün Postlud* daha çox diqqəti cəlb edir. Əsərin birinci bölümündə müəllif sənətkarın səciyyəvi çalğı ədasını, mövzularla davranmaq yollarını sanki “bərpa” edir, bu təkrarsız musiqiçinin inandırıcı portretini – canlı, füsunkar – son dərəcə ustalıqla yaradırsa, matəm xarakterli ikinci bölümüdə Vaqif itkisindən doğan hədsiz kədəri eyni qüvvə ilə ifadə etməyə müvəffəq olur. Ümumiyyətlə, həyat və ölüm obrazlarını təcəssüm etdirən iki təzadlı bölümün qarşılaşdırılması üzərində qurulan Postlud fitri istedadla malik sənətkarın xatirəsinə ithaf olunan bir musiqi abidəsi kimi qavranılır. Bəstəkarın musiqi dilinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan xalq musiqisi idiomları burada da incəliklə özünü büruzə verir: biz yalnız təhlil əsnasında musiqi toxumasında çox üzvi, təbii şəkildə yer alan “Gözəlmiş sənşən” nəğməsinin intonasiyasını ayırd edə bilirik¹.

¹ E.Dadaşova orqan üçün ümumən doqquz əsər, o cümlədən “Süsən sünbül” mövzusu əsasında Variasiyalar (1981), “Segah” üstündə Fantaziya (1999; 2-ci redaksiya – 2006), kiçikyaşlı orqan ifaçıları üçün “Xocalı laylası”

Vokal yaradıcılığı

Instrumental janrların bütün əhəmiyyətinə baxmayaraq, E.Dadaşova öz yaradıcılığında *vokal musiqiyə* daha böyük önəm verir. Bəstəkar çeşidli vokal əsərlərinə küll halında ümumi bir ad da fikirləşib tapıb: “*Qadın ömrünün səhifələri*”. O, sözün qüvvəsinə inanan, onun cazibəsi altına düşmək, uğurlu poetik misradan ilhama gəlmək iqtidarında olan həssas qəlbli yaradıcı insandır. Söz musiqidəki emosianı konkretləşdirir, musiqi isə sözə əlavə həcm aşılıyır. Ən başlıcası odur ki, söz intonasiya ilə ahəngdar birləşsə, onun təsir qüvvəsi birə-on artar. Uzun illər ərzində E.Dadaşova ən müxtəlif şairlərin əsərlərinə müraciət etmişdir – klassiklərə, məsələn, Nizamiyə, Füzuliyə də üz tutmuş, XX əsr poeziyası nümunələrindən də (Hüseyn Cavid, Əhməd Cavad, Mikayıl Müşfiq, Səməd Vurğun, Əhməd Cəmil, Bəxtiyar Vahabzadə, Teymur Elçin) vaz keçməmişdir. Bəzən hətta o qədər də tanınmayan müəlliflər, bədii səviyyəsi o qədər də yüksək olmayan şeirlərlə də işləmişdir – qəlbinə rıqqətə gətirən hər hansı misradan təkan alıb, mətni müəyyən redaktəyə məruz qoymuş, sonucda maraqlı icrası ilə məftun edən miniatür ərsəyə gətirmişdir.

Vokal musiqinin təbiətini gözəl duyan, sözü çalarlandırmağı bacaran E.Dadaşovanın mahnı və romanslarında ilk əvvəl təbii intonasiyanın, yaddaqalan melodik obrazın mövcudluğu önəmlidir. Təsadüfi deyil ki, müğənnilər – onların arasında isə Şövkət Ələkbərova, Elmira Rəhimova, Rauf Adıgözəlov, Mobil Babayev, Əli Haqverdiyev, Fəridə Məmmədova, Gülnaz İsmayılova, Anar Şuşalı, İlahə Əfəndiyeva, Azərin, Fəxri Kazım Nicat, Nisbət Sədrayeva kimi ifaçılar var – bəstəkarın musiqisinə həvəslə müraciət edirlər. “Məhz vokal musiqidə bəstəkar qəlbinin qeyri-adi zərifliyi, səmimiliyi açıılır”, – söyləyən F.Məmmədova oxuduğu mahnı və romansların forma biçimliliyini, vokal xəttinin

kompozisiyasını bəstələyib. Variasiyalar Rəna İsmayılovanın daimi repertuarındadır. İfaçı bu əsəri Almaniyada işıq üzü görmüş CD-yə də yazdırıb. Variasiyalar və Postlud Rasimə Babayevanın nəşrə hazırladığı “Azərbaycan bəstəkarlarının orqan musiqisi antologiyası”nda yer alıb

təbiiliyini vurğulayır. Onun sərrast müşahidəsinə görə, bəstəkar hər bir miniatürü şeir mətninin xarakterinə və janrına uyğunlaşdırır ki, bu da son nəticədə vokal əsərlərin bir-birindən fərqli simada təzahür etməsinə səbəb olur. Həqiqətən, E.Dadaşovanın vokal lirikasının əhval və obraz diapazonu genişdir: nurlu elegiya, hicran dərdi, doğma torpağa məhəbbət, təbiətin seyrindən doğan ruh yüksəkliyi. “Məncə, bütün əsərlərində, mövzusundan asılı olmayaraq, Elnarə Dadaşovanın səsi – qoy pəsdən olsun – eşidilməkdədir. Çünki həmin romansların əsas personajı elə o özüdür – gah şıltaq qız, gah ismətli xanım, gah fədakar ana, gah da qayğıkeş övlad – bütün bu çeşidli rollarda sanki bəstəkar özünü çıxış edir və hər bir vəziyyətdə sevib sevilən, başqasının halına acıyan, ətrafda baş verən nə varsa, hər şeyə ürək yangısı ilə yanaşan, könlünün hərarətini insanlara bəxş etməyə hazır Qadı...”¹

Romansların obraz spektri və konkret bədii həlli, doğrudan da, genişliyi ilə heyran edir. Vokal əsərlərin üslubiyyəti də müxtəlifdir. Yaradıcılıq yolunun başlanğıcında E.Dadaşova sözdən təkan alaraq, vokal partiyası deklamasiyaya əsaslanan monoloq tipli əsərlər də yaratmışdır. Bu mənada Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazılmış “*Günəş gecə yatır ki*” romansı maraqlı doğurur. Bəstəkar Vahabzadənin özgün, məcazlarla dolu misralarını musiqiləşdirərkən sanki hər sözü “təqib” edir, hər sözə uyğun intonasiyalar axtarır. Vokal musiqinin başqa qütbünü isə xalq mahnıları ruhunda bəstələnmiş oynaq nəğmələr təşkil edir.

Bütün inkişaf xətti kulminasiyaya yönələn “*Rəngim döndü sənsiz*” (Füzuli) romans-rübaisi və ya prototipi, zənnimizcə, “Çal oyna” el havası olan – dolğun lirikanı şıltaq ritmlərlə uzlaşdıran “*Vüqarlı dağları sevirəm*” (Hüseyn Sözlü), “*Sana düşüb meylim*” (Əhməd Cavad) miniatürləri bir-birindən necə də fərqlidir! Melos gözəlliyi ilə seçilən sonuncu nümunə E.Dadaşovanın nurlu lirikasına əyani nümunədir. Fortepiano partiyasının “şaxələri”, komplementarlıq prinsipi üzrə vokalı tamamlaması səslənmənin dolğunluğunu təmin edən amildir.

¹ Dadaşzadə Z.A. Elnarə Dadaşova. – Bakı: Şərq-Qərb, 2015, 32 s., s. 18-19

"Sana düşüb meylim"
sözləri: Əhməd Cavad

Andantino

Əl - zəl - dan sal - mı - şım meyl - i - mi al - na.
Dən - zər u - zın dən - zər. Dən - zər u - zın dən - zər.

Burada obraz təzadlarını (nəqarət yeni materiala dayaqlanır) həm də uğurlu bəstəkar tapıntısı – qəfil tonal qarşılaşdırma (*E-Fis*) qabardır, yaddaqalan edir.

Tempo I

Ney - nim gəl - sən, ney - nür, gəl. Sə - na əl - zib meyl - im, gəl.
Mə - na qə - qib, qəl - lə - m, ləy - lür, qəl - ay, ləy - lür, qəl.

Yazın vəsfinə həsr olunmuş “*İlk bahar*” (Hüseyn Cavid) isə aşiq musiqisi ruhunda bəstələnmiş son dərəcə nikbin, gümrəh, daxili coşqu doğuran bir mahnıdır. Bu mahnı Raxmaninovun eyni mövzunu “işıqlandıran” “Bahar suları” romansı ilə paralellərə sövq edir. Əsas qənaət də odur ki, təbiətin oyanışı mövzusunun tamam fərqli vasitələrlə təcəssüm etdirmək mümkün olmuş.

Nədən yazırsa yazsın, hansı üsluba müraciət edirsə etsin, E.Dadaşova bütün əsərlərində xalq musiqisi çeşməsindən su içir. Qeyd edək ki, E.Dadaşova vaxtilə Azərbaycan Konservatoriyasının Folklor Kabinəsində saxlanılan milli musiqimizin ən müxtəlif janrlarına aid nümunələri – layla, ağı, rəqs, aşiq havalarının lent yazılarını nota köçürmüş, diqqətlə təhlil və tədqiq etmişdir. Elə bu səbəbdən onun əsərlərinin musiqi dili öz son dərəcə təbii, tərəvətli milli siması ilə fərqlənir. Bəstəkar el havaları üzərində işləməyi çox sevir, onları təkrarsız al-əlvan naxışlarla bəzəyir. R.Adıgözəlovun ifasında yadda qalan “*Sarı gəlin*”i, kamera orkestri üçün “*Tərəkəmə*”ni, “*Süsən sünbül*” mövzusu əsasında orqan üçün variyasiyaları xatırladaq.

E.Dadaşova xalq musiqisi ilə bağlı işinə çox ciddi yanaşır. “*Burada bir an belə məsuliyyət hissini unutmamalısan. Axı sənə əsrlərin süzgəcindən cilalana-cilalana keçərək kamil bir formada təzahür edən sənət nümunəsi həvalə olunub. Bacarırsansa ona rəvnəq ver, amma el nəğmələri ilə naşı rəftar etməyə, onlara xələl gətirməyə ixtiyarın yoxdur!*” – deyər Elnarə özünə xas emosional tərzdə söyləyir.

Burada Bela Bartokun bir fikrini sitat gətirmək yerinə düşər: “Xalq mahnılarına dayaqlanaraq yaratmaq – ən mürəkkəb vəzifədir. Hər halda orijinal tematikaya müraciətlə yazıb – yaratmaqdan heç də asan deyil... Xalq nəğməsini yenidən işləyərkən, hətta sadəcə olaraq onun harmonizasiyasını gerçəkləşdirərkən elə öz mövzun əsasında əsər yazarkən tələb olunan eyni “ilham” hissində ehtiyac var”¹

“*Süsən sünbül*” əsasında variyasiyalarda (1981) E.Dadaşova orqan kimi möhtəşəm alətin rəngarəng boyalarından istifadə edərək bu nəğmənin – əsl musiqi incisinin gözəlliyini daha da qabardır, zəngin təxəyyül (adama elə gəlir ki, variyasiyalar sonsuz olaraq davam etdirilə bilər) və incə zövq sərgiləyir. Onun təcəssümündə mahnı obrazca dəyişir, çoxəsrlik zəngin ənənələri olan orqan alətinin spesifikasiyası süzgəcindən keçirilərək, gah lirik,

¹ Sitat aşağıdakı mənbəyə əsasən gətirilir: Ильичёва А.В., Иофис Б.Р. Европейская музыка XX века. – М.: Издательство РОСМЭН-ПРЕСС, 2004, 139 с., с. 108

gah şıltaq tərzdə, gah da barokkosayağı əzəmətlə səslənir. Sonda bərqərar olan möhtəşəmlik duyğusu təsadüfi deyil – xalq yaradıcılığının qüdrətini uca tutan bəstəkarın milli qaynaqlara dərin ehtiramının ifadəsidir.

E.Dadaşovanın musiqisi həmişə ifaçıların diqqət mərkəzindədir, vətəndən xaricdə – ABŞ, Kanada, İtaliya, Fransa, İsveçrə, Almaniya, Türkiyə, Rusiyanın konsert salonlarında, məsələn, “*Gaudi*” (Simli kvartet), “*Doppler*” (İki fleyta və fortepiano üçün “Səda” pyesi) kimi məşhur ansamblın, tanınmış Azərbaycan artistlərinin təfsirində səsləndirilib. Əsərlərinin İtaliyada “*Donne in Musica*” təşkilatının xətti ilə təbliği də səciyyəvi faktır.

E.Dadaşovanın həyatının önəmli hadisələri yubiley tarixləri ilə bağlı müəllif gecələrinin keçirilməsidir. İlk bu tipli konsert 2012-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının zalında baş tutdu və onun kamera musiqisinin “cövhəri” – işarəvi əsərlərini nümayiş etdirdi.

2012-ci ilin dekabrında isə bəstəkarın ən böyük arzusu reallaşdı: 36 il əvvəl, Q.Qarayevin xeyir-duası ilə üzərində çalışmağa başladığı “*Sayalı*” baleti¹ Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsində tamaşaya qoyuldu. Valideynlərinin əziz xatirəsinə ithaf etdiyi bu baletin mövzusu (əsas personajlar Sayalı və Rəhim Elnarə xanımın ata-anasının adlarını daşıyır) ülvə məhəbbət hissənin vəsfidir. Novruz ərəfəsində, təbiətin oyanışı fonunda cərəyan edən hadisələr (iki gənc Rəhim və Kərim Sayalının sevgisini qazanmaq naminə mübarizə aparır) baletin məxsusi nurlu, el avazları və ritmlərindən yoğrulmuş musiqisini doğurmuşdur: tərəvəti, geniş nəfəsi ilə seçilən lirik melodiya şux, şıltaq ritmli rəqs parçaları ilə ardıcılılaşaraq sonda orkestr boyaları günəş şüaları tək bərq vuran Apofeoza gətirib çıxarır. Baletin lirik kulminasiyası – *Adagio*’da xoreoqraf P.Aqilliunun təkli-

¹ “Sayalı” baletin premyerası 2012-ci il dekabrın 15-də, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının IX qurultayı günlərində gerçəkləşdirilmişdir. Libretto müəllifi və quruluşçu baletmeyster Pulumb Aqilliu, musiqi rəhbəri və dirijor Cavanşir Cəfərovdur. Əsas rollarda Kamilla Hüseynova (Sayalı), Makar Ferşandt (Rəhim), Samir Səmədov (Kərim) çıxış etmişdir

fi ilə simli kvartetin III hissəsinin dərin düşüncələr dolu musiqi materialından istifadə olunması uğurlu addım kimi dəyərləndirilə bilər: *Adagio* baletin palitrasını yeni mənə çalarları ilə zənginləşdirmişdi. Onu da deyək ki, balet üçün nəzərdə tutulan musiqinin maraqlı orkestr həlli, obrazlılığı onun ayrı-ayrı parçalarının tammetrajlı simfonik əsər – süita şəklində ifasını mümkün etmişdir.

Yubiley tədbirlərinin davamı olan daha iki konsert E.Dadaşovanın portretinə yeni qiymətli əlavələr etmişdir. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri dirijor, Xalq artisti Rauf Abdullayev başda olmaqla bəstəkarın irihəcmli əsərlərini – Konsert-simfoniyasını (solist – beynəlxalq müsabiqələr laureatı Kəmalə Neymanova), Simfoniya I və II hissələri, “Sayalı” baletindən süitani ifa edərək E.Dadaşovanı orkestri və iri formanı “idarə etmək” iqtidarında olan sənətçi kimi təqdim etmişdir. Yalnız heyifsilənmək olar ki, simfonik opuslarını uzun illər orkestr təfsirində eşitməyən müəllif sonralar böyük heyət üçün əsərlər yazmaq fikrindən daşınmışdır.

Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının (bədi rəhbər və baş dirijor Gülbacı İmanova, xormeyster Yulizana Kuxmazova) repertuarında da Elnarə Dadaşovanın əsərləri təmsil olunub. Onu da deyək ki, hələ neçə il əvvəl Cahangir Cahangirov kimi xor sənətinin xiridarı bəstəkara diqqətini məhz bu sahəyə yönəltməyi məsləhət görmüşdür. Digər tərəfdən onun xorla “görüşü” heç də təsadüfi olmayıb, yaradıcılıq arsenalında polifoniyanın ifadə imkanlarının fəxri yer tutması ilə bağlıdır. Belə ki, o çoxsəsli kollektiv üçün xorallar, fuqalar bəstələmiş, eyni zamanda “Yel əsir” (prelüd), “Əsmə səbə yelləri” (fuqa) – xalq mahnılarının prelüdfuqa cütliyü kimi təcəssümünü təklif etmişdir: bu əsərlər onun çeşidli “səslər külliyyatı” – xorla mahiranə “rəftar etmək” bacarığını aşkarlayır.

Əsl sənətçi qəliblərə sığmır, onun palitrası yekrənglikdən uzaqdır. Elnarə Dadaşovanın da musiqi palitrasında ən müxtəlif – dramatik, bəzən düşüncə, həyəcan, bəzən, qəhrəmanlıq, mübarizlik, bəzən də yumor, zarafat aşılانmış rənglərə yer var. Məsələn, onun xor musiqisində hüzn dolu notlar eşitmək olar. Bu notları o, insan səsinin imkanları ilə izah edir: *“İç dünyamızın ən*

dərin qatlarında gizlənən, heç kimsə ilə bölüşə bilmədiyimiz kədəri aydın ifadə etməyə qadir məhz insan səsləridir"¹. Lakin sonucda, bütün maneələrə baxmayaraq, günəş şüaları zülməti yarıb keçir. Bu fikri onun müəllif konsertlərini bitirən **“Alqış qeyrətinizə”** kompozisiyası (sözlər Şahinindir) təsdiq edir. “Misri”nin enerjili avazları ilə (ifaya sazlar və nağara da cəlb olunub) açılan, E.Dadaşovanın qəlbində çağlayan yurd-oba sevgisini, doğma torpaqların itkisindən doğan hiss-həyəcanını, gələcək qələbəyə inamını əks etdirən həmin kompozisiya auditoriyada canlanma, ruh çırpıntısı yaradır, insanları pozitiv dalğaya kökləyir².

E.Dadaşovanın nəfəs alətləri orkestri üçün vətənpərvərlik ruhlu əsərləri sırasında marşlar da xatırlanmalıdır. Onlardan biri 2004-cü ildə ANS TV-nin “Qızıl marş” mükafatına layiq görülmüşdür.

Bəstəkarın müxtəlif illərə aid əsərlərini dinləyib təhlil edərkən onun aşağıdakı fikri yada düşür: *“Musiqi obrazı ilk əvvəl ürəkdə yaranmalı, onun təcəssümü – ən xırda detallaracan – beyində götür-qoy olunmalı, ərsəyə gələn yenidən ürəyə ötürülüb, hiss-həyəcan süzgəcindən keçirildikdən sonra insanlara çatdırılmalıdır”*. Yəqin elə buna görədir ki, onun musiqisi peşəkarları da qane etməklə yanaşı, dinləyicilərin də könlünə yol tapır.

E.Dadaşovanın yaradıcılığı musiqişünaslar tərəfindən həvəslə tədqiq olunur, onun fikirləri, əsərləri jurnalistlərin xüsusi diqqətinə səbəb olur – illər ərzində neçə-nəçə irili-xırdalı yazı, müsahibə çeşidli qəzet və jurnallarda işıq üzü görmüşdür. Ən əsası odur ki, bəstəkarın yazıb-yaratmaq eşiği bir an belə səngimir. Özü də sənətdə yeknəsəqlikdən uzaq olmağa çalışan sənətkar daim qarşısına yeni vəzifələr qoyur, yeni obrazlar, səslənmələr axtarır. *“İşləməyəndə narahat oluram”*, – söyləyən. E.Dadaşova indi vaxt qıtlığını daha kəskin duyur, musiqi bəstələnməsinə mane olan nə varsa, ondan özünü kənarlaşdırmağa çalışır.

¹ Bu barədə bax: “Nikbin əsərin qəmli notları” (S.Sadix qızının bəstəkarla müsahibəsi) // Kəlam. – 2013, №63, s. 42

² E.Dadaşovanın erkən xor əsərləri sırasında Vaqif Səmədoğlunun şeirlərinə (“Dünən adını yazdım”, “Təklük”, “Məzarıma nə baş daşı qoyun, nə heykəl...”) bəstələnmiş Triptix də var

Planlaşdırılan işlər sırasında “Məhsəti” operası da var. XII əsrdə yaşamış azərbaycanlı xanım şairənin obrazına XXI yüzildə yaşayan azərbaycanlı xanım bəstəkarın müraciəti öz-özlüyündə maraqlı doğurmaq iqtidarındadır. Ümidvarıq ki, bu operanı səhnədə görmək müəllifə və onun dinləyici-tamaşaçılarına nəsb olacaq.

Hələ yaradıcılıq yolunun lap əvvəlində “Azərbaycan gəncləri” qəzeti (28 aprel, 1973) tələbə Elnarə Dadaşova haqqında səciyyəvi başlığa malik məqalə dərc etdirmişdir: “Səslər sorağında”. Onilliklər əvvəl olduğu kimi indi də E.Dadaşova ecazkar, ahəngdar səslər sorağındadır. O, nadir istedadı, əməksevərliyi, inadkarlığı sayəsində arayıb tapdığı yaradıcılıq cığırı ilə inamla addımlayır. Öz ürəyini dinləməyə, fikirlərini mümkün qədər aydın və şəffaf dildə ifadə etməyə çalışır. Yeni musiqi ədəbiyyatı ilə müntəzəm tanış olan, ən yeni ifadə vasitələrinə diqqət yetirən bu müəllif eyni zamanda kimi isə təqlid etmək, bir-birini sürətlə əvəzləyən axımlara uyğunlaşmaq fikrindən uzaqdır. Ən vacib olanı – Vətənə, anaya, övlada, təbiətə sevgini musiqi dilinə çevirməyə çalışır. Bir şey şübhəsizdir: nədən yazırsa yazsın, janrından, mövzusunun asılı olmayaraq, bəstəkarın əsərlərindəki ovqat işıqlı, boyalar parlaq, rəngarəng, aşladığı duyğular nəcib və xeyrxahdır.

XXI fəsil

ABBASOV CƏLAL

(1957)



Hər bir bəstəkarın yaradıcılığında başlıca cəhət fərdilikdir. Bu mühüm cəhət istedadın dərəcəsini, yaradıcılıq axtarışlarının genişliyini müəyyən edir. Müasir Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq simalarından olan Cəlal Abbasov fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətlərinə malik olaraq öz yaradıcılığında milli bəstəkarlıq məktəbinin yeni semantika və estetikası ilə bağlı ən ümdə və qlobal məqsədlərinə nail olmuşdur. Bəstəkarın müxtəlif janrlarda yazdığı böyük mənəvi və əxlaqi keyfiyyət qazanan əsərləri nəinki ölkəmizdə, həmçinin, onun hüdudlarından kənarında – ABŞ, Almaniya, Avstriya, Fransa, İtaliya, Norveç, Türkiyə, Rusiya, Cənubi Koreya, İndoneziya, Özbəkistan, Gürcüstan, Ukraynada səslənərək dərin dinləyici rəğbəti qazanmışdır. Məhz belə yüksək keyfiyyətlərinə görə onun əsərləri bir çox xarici ifaçıların və kollektivlərin – ABŞ-ın “Seattle Chamber Players”, Fransanın “Le Quator Gaudi”, Avstriyanın “Ensemble Reconsil Wien”, Norveçin “Oslo Kammer-Akademi”, Rusiyanın “Studiya Novoy Muziki” və

“Ansambl Marka Pekarskoqo”, Ukraynanın Milli simfonik orkestri və digərlərinin diqqətini özünə cəlb etmişdir.

Cəlal Abbasovun əsərlərinin geniş auditoriya qarşısında ilk təqdimatı 1979-cu ildə Azərbaycan bəstəkarlarının V qurultayında səslənən violin və fortepiano üçün “Sonata”sı olmuşdur. Artıq ilk çıxışından o özünü çox maraqlı, fərdi üslublu, dərin düşüncəli gənc bəstəkar kimi göstərmişdir. Bunun ardınca Cəlal Abbasovun 1981-ci ildə Zaqafqaziya respublikaları gənc bəstəkarlarının II Festivalında kamera orkestri üçün 1 saylı simfoniyasının (dirijor N. Rzayev), 1982-ci ildə Moskva, Leninqrad, Baltıqyanı və Zaqafqaziya respublikaları gənc bəstəkarlarının Tbilisidə keçirilən Festivalında üç alət (fleyta, violonçel, piano) üçün “Meditasiyalar”ının (ifaçı: Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının triosu), 1983-cü ildə Qorki şəhərində SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda “Qara Qarayevin xatirəsinə postlüdiya”sının (ifaçı: Y.Qabay) müvəffəqiyyətlə qarşılınması Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni gənc istedadlı bəstəkarın yetişməsindən xəbər verirdi. Orqan üçün “Postlüdiya” Q.Qarayevin vəfatından sonra onun xatirəsinə həsr edilmiş ikinci əsər idi. (Q.Qarayevin xatirəsinə yazılmış ilk əsər F.Qarayevin “Tristessa” simfoniyası olmuşdur.) Bu əsər dövrün tanınmış musiqi xadimlərindən – V.Silvestrov, N.Korndorf, S.Savenko və başqaları tərəfindən yüksək dəyərləndirilərək Plenumda səslənən ən maraqlı əsərlər sırasına daxil edilir.

Əsər məhz yüksək bədii dəyərinə görə bir çox məşhur orqan ifaçılarının repertuarını bəzəyir. Belə ki, “Postlüdiya” rusiyalı ifaçı M.Vısotskaya tərəfindən 2002-ci ildə Moskvada keçirilən “Muzıka druzey” Festivalında, 2006-cı ildə Drezdendə, 2013-cü ildə Bakıda Qara Qarayev adına V Beynəlxalq Festivalda dəfələrlə səsləndirilmiş, Azərbaycan orqan ifaçısı, Əməkdar artist R.İsmayılovanın repertuarında isə özünə möhkəm yer tutmuşdur.

Adətən kamil yaradıcılıq dövrünə qədəm qoyan bəstəkarın təşəkkül tapmasından söz düşdükdə onun professional simasının formalaşmasına təsir edəcək amillər haqqında düşünürsən. Bura-

da da bir qayda olaraq, onu əhatə edən mənəvi və professional mühitin, ailənin, təhsil aldığı müəssisənin, müəllimlərinin mühüm rol oynadığının şahidi olursan. Cəlal Abbasov üçün də boya-başa çatdığı, təhsil aldığı mühit çox faydalı və xeyirli olmuşdur. Cəlal Abbasov 1957-ci il mayın 8-də Bakıda ziyalı ailəsində dünyaya göz açmışdır. Atası – görkəmli bəstəkar, pedaqoq, Xalq artisti, professor Əsrəf Abbasovla professional mövzuda apardığı söhbətlər, onun yaradıcı iş prosesini müşahidə etməsi və bilavasitə onun ətrafında toplanan yaradıcı mühitin ab-havası Cəlalin qarşısında bu sənətin sirlərini açır.

Cəlal Abbasov ilk professional musiqi təhsilini 1964-1975-ci illərdə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyasının) nəzdindəki Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində almışdır. Əsl professional musiqiçi kimi formalaşmasının özülü ailəsində qoyulmasına baxmayaraq, onun hərtərəfli musiqi biliyinə və bacarığına yiyələnməsində bir çox tanınmış və istedadlı musiqiçilər yetirən bu təhsil ocağının da rolu böyük olmuşdur. Əvvəlcə, fortepiano sinfində görkəmli pianoçu pedaqoq Kövkəb xanım Səfərəliyevadan aldığı dərslər ifaçılıq sənətinin sirlərini öyrətməklə yanaşı, onu daha da irəli getməyə, yaratmağa, maraq dairəsinin genişlənməsinə təkan verir. Bəstəkar bu barədə yazır: “Mən həmişə daha çox şey öyrənmək istəyirdim. Bədii və elmi kitabların qıraəti, musiqini dinləməyim, partituralarla tanışlıq – hamısı yaradıcılıq prosesinin sirlərinə daha dərinləndirən bələd olmaq meyilinə tabe idi”. Bu səbəbdən də o, IX sinifdən musiqi nəzəriyyəsi şöbəsinə keçərək harmoniya, musiqi təhlili və ədəbiyyatı fənləri ilə daha dərinləndirən məşğul olmağa başlayır. Elə X sinifdən başlayaraq kiçik pyeslər bəstələməyə cəhd göstərir. Tezliklə özünü musiqi bəstələməkdən kənar təsəvvür etməyən Cəlal yaradıcılıq işinin onun üçün hava-su kimi mühüm və əvəzsiz bir tələbatə çevrildiyini dərk edir.



Cəlal Abbasov atası Əsrəf Abbasovla

Beləliklə, 1975-ci ildə Cəlal Abbasov Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tarix-nəzəriyyə fakültəsinə daxil olur. Burada görkəmli pedaqoqlar İ.V.Abezqauz, D.X.Danilov, Y.Q.Muradova, S.F.Şeyn, M.S.İsmayılovdan dərslər alır, eyni zamanda musiqi bəstələməyi davam etdirir. Təhsildə yüksək nailiyyətlərinə görə Ü.Hacıbəyli adına fəxri təqaüdə layiq görülür. II kursdan etibarən o, həmin dövrdə bəstəkarlıq kafedrasının müdiri Xalq artisti, professor Xəyyam Mirzəzadənin tövsiyəsi ilə dünya şöhrətli bəstəkar, nadir şəxsiyyət, istedadlı bəstəkarlar nəsli yetişdirən böyük pedaqoq Qara Qarayevin sinfində bəstəkarlıqla fakültativ şəkildə məşğul olmağa başlayır və yalnız tam hazırlıq kursunu tamamlayaraq imtahan verdikdən sonra bəstəkarlıq fakültəsinə keçirilməsi mümkünləşir. İlk əsərini dinlədikdən sonra ona mütləq bəstəkarlıqla məşğul olmasını bildirən müəlliminin bu tövsiyəsi sanki Cəlal Abbasov üçün yaradıcılığa vəsiqə verir. Cəlal Abbasovun belə bir dahi musiqiçi ilə az müddət də olsa, ünsiyyətdə olması ondan bir çox cəhətləri mənimsəməyə kömək edir: daim axtarışda və inkişafda olmaq,

bədii marağın genişliyini və müxtəlifliyini təmin etmək, özünə və tələbələrinə qarşı tələbkar olmaq və s. Tələbələri arasında yeni istedad, şəxsiyyət görmək istəyən dahi ustadın nüfuzu yaradıcı şəxsiyyətin formalaşmasında mühüm rol oynayırdı. Qara Qarayevlə hər bir görüş, hər bir məşğələ yaradıcı işi yeni məna, yeni fikirlə zənginləşdirirdi. Eyni zamanda gənc bəstəkar üçün Qara Qarayevin assistenti və daha sonra C.Abbasovun assistent-stajorluq kursunda rəhbəri Fərəc Qarayevlə ünsiyyəti olduqca önəmli olmuşdur. Cəlal Abbasov da öz müəllimlərinin yolunu davam etdirərək dünya musiqi mədəniyyətində baş verən yenilikləri, əlamətdar hadisələri xüsusi maraqla qəbul edərək özünəməxsus tərzdə təqdim etmək bacarığını nümayiş etdirir.

Tələbəlik illərində yazdığı fortepiano üçün sonatina, romans, nəfəslı kvintet üçün 5 pyes, fortepiano üçün variasiyalar, T.Nurəli və M.Aslanın sözlərinə vokal silsilə, simli kvartet, violin və fortepiano üçün “Uşaq süitəsi”, simli orkestr və timpanı üçün “Passakaliya və Allegro” və bu kimi əsərlərində milli musiqi ənənələrinə hörmətlə yanaşan gənc bəstəkar öz yaradıcılığında milli musiqi təfəkkürü ilə dünya musiqi ənənələrinin sintezini özünəməxsus tərzdə həyata keçirməyə müvəffəq olmuşdur. Bu baxımdan onun yaradıcılıq mövqeyi dəyişməzdir: humanizm, sülhsevərlik, klassik irsə, folklorə, xalq yaradıcılığına ehtiram, hörmət, sadıqlıq, peşəkarlıq, yenilik axtarmaq, daim öyrənmək, inkişaf etmək. Lakin müəyyən problemlər də var ki, zaman keçdikcə bəstəkar bunlara müxtəlif mövqedən baxdıqda müəyyən dəyişikliklər edilməsini mümkün hesab edir.

Bu baxımdan onun kamera-instrumental əsərləri diqqətəlayiqdir: üslub cəhətdən bir-birinə yaxın olan fleyta, violonçel və piano üçün “Meditasiyar” (1981), iki fleyta üçün “Paradiqma-1” (1981) və fleyta, klarnet üçün “Paradiqma-2” (2005), müxtəlif ifaçıların təfsirində səslənən solo violin üçün Sonata (1984), simli kvartetlər, orijinal kompozisiyalar – solo kontrabas üçün “Münacat-I”(1992), solo viola üçün “Münacat-II” (1994), solo marimba üçün “Münacat-III” (1998), 8 balaban, tütək və qoşanağara üçün “Yallı” (2003) və s.

Yaradıcılığının ilk dövründə C.Abbasov qədim Azərbaycan mətnlərinə müraciət edərək *a cappella* xoru üçün “Həyat oxumaları” (1983) və yenə xalq mətnlərinə qarışıq xor, qoboy, zərb alətləri üçün “Bahar mərasimi” (1986, əsər Azərbaycan Gənclər İttifaqı mükafatına layiq görülüb), a capella xoru üçün “Mərdlik” (1992) kantataları, həmçinin, türk xalq mətnlərinə a capella qarışıq xoru üçün “Ninni” (1995) və xalq mətnlərinə a capella qadın xoru üçün “Mən ölüm, sən qal oğlan” (1999) kompozisiyalarını bəstələmişdir. Daha sonra Y.Əmrənin mətninə fleyta, alt fleyta, valtorna, zərb alətləri, ud, violonçel, solo bas və kişi vokal ansamblının müşayiəti ilə “Mərasim” xoreoqrafik səhnə əsəri (1992) üzərində çalışarkən bəstəkarı daha çox qədim Azərbaycan xalq mərasim və tamaşaları maraqlandırır və bunun üçün o, bir çox mənbələrə müraciət etmişdir. Burada, şübhəsiz, İ.Stravinski, alman K.Orf, eston V.Tormis kimi bəstəkarların yaradıcılıq təcrübəsi də onun üçün bir örnək olmuşdur.

Ümumiyyətlə, Cəlal Abbasovun yaradıcılığında xor musiqisi hər zaman önəmli yer tutmuşdur. Xor musiqisi onun bütün yaradıcılıq yolunu müşayiət edir. Yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində yaranan xor əsərləri müxtəlif məzmun və xarakteri ilə də fərqlənirlər. Bunu yuxarıda göstərilən əsərlərdən əlavə, məsələn, Ə.Cəmilin sözlərinə qarışıq xor və piano üçün “Azərbaycan oda”sı (1981), M.Füzulinin şeirlərinə a capella qarışıq xoru və xanəndə üçün “Rübailər” kantatası (1994), yaxud a capella qarışıq xoru üçün “Lacrimosa-I” (1996), qarışıq xor və orqan üçün “Lacrimosa-II” (1997), a capella qadın xoru üçün “Lacrimosa-III” (1998) və Horatsi Flakkın şeirinə xor və arfa üçün “Cantus Lugubris”, İ.Bodlerin şeirinə kişi xoru və bas-klarnet üçün “Le Revenant” (hər ikisi 1997) və digərlərinin nümunəsində aydın müşahidə etmək olar.

İstər professional xor kollektivləri, istərsə də uşaq xoru üçün nəzərdə tutulan əsərlərində bəstəkar hər zaman poetik dilin özünəməxsusluğundan irəli gələn xüsusiyyətləri vurğulamağa çalışmışdır. O, xor üçün nəinki öz musiqisini bəstələyir, hətta bir çox xalq mahnılarını da işləməkdən zövq alır. Onun bu sahədə də fəaliyyəti dəyərləndirilərək Respublika “Xalq

mahnılarının aranjimanı” müsabiqəsinin mükafatına layiq görülmüşdür. (1982)

Söz və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsinə olan dərin marağı onun vokal musiqisində dolğun ifadəsini tapmışdır. Cəlal Abbasov çox sayda mahnı və romansların müəllifidir. Bunun üçün o, müxtəlif şairlərin yaradıcılığına müraciət etmişdir. Burada biz həm klassik (M.P.Vaqifin sözlərinə “Küsmüşəm” romansı, Məhdumqulunun sözlərinə “Nəsihətlər” monoloqu, Nəsiminin şeirlərinə “İki qəzəl”, Ə.Vahidin sözlərinə “Sən olaydın” qəzəl-monoloqu), həm də müasir şairlərin adlarına (T.Nurəli və M.Aslanın sözlərinə vokal silsilə, B.Vahabzadənin sözlərinə “Sevgi nəğməsi”, R.Rzanın sözlərinə “Vaxt var ikən” mahnıları, R.Qaracanın şeirlərinə “Ay işığında” vokal silsiləsi, R.Heydər və H.Abbasın şeirlərinə 3 vətənpərvərlik mahnısı) rast gəlirik. Bəstəkarın görkəmli rus şairi S.Yeseninin şeirlərinə yazdığı iki romansı isə şairin 100 illiyinə həsr olunmuş Respublika müsabiqəsində (1995) I mükafata layiq görülmüşdür.

Cəlal Abbasovun bəstəkarlıq ilə yanaşı pedaqoji, elmi, ictimai, bədii sahələrdə də fəaliyyəti əlamətdardır. Bu baxımdan onun Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında yerinə yetirdiyi vəzifələr də çox önəmlidir. Maraqlıdır ki, özünü tez bir zamanda istedadlı və perspektivli bəstəkar kimi tanıdaraq o, artıq 1981-ci ildə SSRİ və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvləri sırasına daxil edilir. Bu zaman onun məsuliyyəti daha da artır və o, 1990-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının İdarə Heyətinin üzvü, 2012-ci ildə isə Azərbaycan bəstəkarlarının IX qurultayında Bəstəkarlar İttifaqının katibi seçilir. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı Cəlal Abbasovun bütün ideyalarının reallaşdığı doğma məkana çevrilir.

Məlumdur ki, onun təşkilatçılıq və idarəçilik qabiliyyəti hələ tələbəlik illərində özünü büruzə vermişdir. Artıq gənc yaşlarından istedadı, tükənməz enerjisi və erudisiyası ilə tələbə-gənclər cəmiyyətinin işinə stimül vermişdir. Belə ki, Konservatoriyanın ictimai həyatında fəal iştirak edən Cəlal müxtəlif yaradıcı xarakter daşıyan tədbirlərin həm fəal təşkilatçısı, həm də iştirakçısı olmuşdur. Məsələn, o, Tələbə Bəstəkarlar Klubunun yaradılmasının

da yaxından iştirak edərək, gənc bəstəkarların yeni yazı texnikası və istiqamətləri ilə yaxından tanış olmasına, maraqlı söhbətlərin aparılmasına, yeni musiqinin səslənməsinə şərait yaratmışdır. O bu fəaliyyətini Bəstəkarlar İttifaqına üzv olduğu zaman da davam etdirir. İttifaqın katibi vəzifəsinə təyin edilməsi isə onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı yolunda məsuliyyətini daha da artırır. Belə ki, “Kamera musiqisi” və “Xor musiqisi” bölmələrinə rəhbərlik edən Cəlal Abbasov burada da maraqlı layihələrin təşəbbüskarı kimi çıxış edir. Gənc istedadlı bəstəkarlara qayğı göstərən C.Abbasov “Gənc ifaçıların təqdimatında Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisi” adlı layihənin ideya rəhbəri və təşkilatçısıdır. 27 aprel 2016-cı il Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərmanı ilə Cəlal Abbasov Azərbaycan Respublikasının elm, texnika, memarlıq, mədəniyyət və ədəbiyyat üzrə Dövlət Mükafatları Komissiyasının üzvü təyin edilmişdir.

Cəlal Abbasov həm də çox ciddi və tələbkar müəllimdir. O, həm musiqinin orta təhsil (Bakı Musiqi kolleci, Bülbül adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbi, G.Şaroyev adına 35 saylı musiqi məktəbi), həm də Ali musiqi təhsili müəssisəsində – Azərbaycan Milli Konservatoriyasında bəstəkarlıq, orkestrləşdirmə, alətsünaslıq, polifoniya, partitura oxunuşu fənlərinin tədrisinə məsuliyyətlə yanaşır, hazırladığı tədris proqramları və metodik tövsiyələri ilə təhsilin məzmununu zənginləşdirir və öz biliyini tələbələrə hər zaman bölüşməyə hazır olduğunu nümayiş etdirir. Təsadüfi deyil ki, onun bu sahədə uzun zaman və yorulmadan fəaliyyəti nəzərə alınaraq 2000-ci ildə Bakı şəhər Mədəniyyət Şöbəsinin “Yüksək səviyyəli şagird hazırlığına görə” Fəxri Fərmanı ilə qiymətləndirilmişdir.

Cəlal Abbasovu əsərləri daim səsləndiyinə və ifa edildiyinə görə xoşbəxt bəstəkar adlandırmaq olar. Bu, hər bir bəstəkar üçün vacib şərtidir. Əlbəttə, bəstəkar öz əsərlərinin çap edilməsini, disklərinin buraxılmasını, konsertlər verməsini arzulayır. Bu məsələdə, şübhəsiz ki, gələcəyə inam olmalıdır. Məhz belə bir şəraitdə, bəstəkarın yaradıcı inkişafa stimulu da artır.

Simfonik yaradıcılığı

Musiqi mədəniyyətinin tarixi üslub inkişafının mövcud mərhələsinə xarakterik olan müxtəlif təzahür formalarına biganə qalmayan bəstəkarın simfonik yaradıcılığında estetik platformaların intonasiya, kompozisiya, harmoniya, tembr və s. parametrlərin əsaslı surətdə yenilənməsinin şahidi oluruq. Belə ki, konservatoriyada oxuduğu illərdə qazandığı ən qiymətli cəhətlər onun kamera orkestri üçün yazdığı **1 saylı simfoniyasında** (1980) əksini tapmışdır. Janrın ənənələrinə sadiqlik, milli elementləri müasir musiqi vasitələri ilə bağlamaq cəhdi, lakonizm – bütün bu keyfiyyətlər tələbəlik dövrünü yekunlaşdırır. Bu simfoniya Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestri tərəfindən (dirijor N.Rzayev) Zaqafqaziya respublikaları gənc bəstəkarlarının II Festivalında və 1982-ci ildə Moskvada Azərbaycan kamera musiqisi festivalında ifa edilmişdir.

Müəyyən fasilədən sonra böyük simfonik orkestr və maqnitofon lenti üçün **2 saylı simfoniya** (1984) meydana gəlir. Hər iki simfoniya həm forma, həm də yazı texnikası baxımından klassik ənənələrlə sıx bağlı olsa da, artıq bu əsərlərdə bəstəkarın yaradıcı üslubunun fərdiliyi özünü biruzə verir.

Müasir musiqinin tədqiqatçıları tərəfindən dəfələrlə qeyd olunmuşdur ki, “açıq forma” (İ.Barsova) prinsipləri materialın təkrarlanmasına ziddir. Lakin paradoks ondadır ki, məhz təkrarlıq, ostinatlıq çox vaxt “açıq formanın” improvizasiyalılığını mükəmməlləşdirir və əsərin əsas dramaturji xəttini cəmləşdirir. Bu proses Cəlal Abbasovun 1985-ci ildə yazdığı “Sülhün səsi” adlı **3 saylı simfoniyasının** materialında özünü parlaq göstərir.

Bu simfoniya klassik və müasir cizgiləri özündə cəmləşdirərək bəstəkarın simfonik yaradıcılığının yeni mərhələsini təşkil edir. 3-cü simfoniya bəstəkarın ideya mövqeyindən, möhkəm professional hazırlığından xəbər verir. Simlilər, orqan, zərb alətləri, qiraətçi və qadın xoru üçün yazılmış birhissəli kamera simfoniyası müasir bəstəkarın zaman haqqında ciddi, dərin düşüncələrini əks etdirən poemadır. Burada müəllif B.Vahabzadənin müdrik, insanpərvər pafoslu beş şeirindən və xalq matəm məra-

sim poeziyası olan ağılların mətnindən istifadə edərək onları müasir üslublu musiqi ilə üzvi surətdə uzlaşdırır. Bəstəkar simfoniya improvizasiya üslublu muğam inkişaf üsulları ilə müasir kompozisiya metodlarını birləşdirərək mürəkkəb səs məkanının yaranmasına nail olur.

Üçüncü simfoniyanın dramatik hekayəti xor səslərinin təsiri ilə güclənir. Simfoniya həm öz xalqının tarixi haqqında nəql edən şəxsin, həm də xalqın özünün səsi vəhdət təşkil edir. Beləcə sənətkarın tarixi hadisələrlə əlaqəli mövzusu yaranır. Mətnə xorun semantik funksiyası böyükdür.

C.Abbasov bu əsərdə həm öz yolunu, həm də xalqın yolunu dərinlən seyr edən və qiymətləndirən şəxsiyyətin, fərdin yolunun mərhələlərini əks etdirir. Üçüncü simfoniya Şərqi mədəniyyəti zəminində həllini tapan müasir təsviri simfonizmin parlaq nümunəsidir. Simfoniya boyu əsərin əsas məna yükü – öz məğzində görə və daxili vəhdətinə görə bütöv olan insanın yolu qorunub saxlanılır. Dünyanın mənzərəsi, ətraf mühit dəyişir, lakin baş verən reallıqlar əsas semantikanı daha da gücləndirir.

Verilən süjetin müxtəlif tərəfləri bir-birindən fərqlənir, eyni zamanda da Simfoniyanın ümumi axınına üzvi surətdə qoşulur. Poetik obrazın lirikasının ostinat ritmin sabitliyi ilə uzlaşması bütöv quruluşa gərginlik təəssüratı verir.

Etik ideyaların dərinliyi materialın lakonikliyi, açılışın son dərəcə təmkinliliyi ifadə olunur. Bununla yanaşı, daxili dinamika ona təkrar olunmaz kolorit verir. Simfoniya teatr sayığı ifadəlidir. Daxili prosesləri məntiqi surətdə tamamlamaq, öz musiqi düşüncəsini tam anlatmaq cəhdi əsərin dramaturgiyasını məqsədyönlü şəkildə mənəvi və vicdani borcun qələbəsinə doğru aparır. Üçüncü simfoniya – Həyat yolunun panoramıdır. İnsanın həyat yolu dünya məkanının dərk olunmasının fəlsəfi məğzidir. Fəlsəfi ideya dərinliyi, fərdin emosional aləminin mürəkkəbliyi, onun “Olum, ya ölüm?” arasında mübarizədə düzgün seçimi, eləcə də sadə olmayan partitura ifaçılardan bu əsərə xüsusi yanaşma və diqqət tələb edirdi.

Azərbaycan Dövlət Kamera orkestri (dirijor N.Rzayev), Azərbaycan Xor Cəmiyyətinin kamera xoru (rəhbəri L.Ataqışi-

yeva), qıraətçi (Ə.Haqqverdiyev), orqan ifaçısı (R.İsmayılova) bu çətinliklərin öhdəsindən müvəffəqiyyətlə gəlmişdir. Əsər Azərbaycan Gənclər İttifaqının mükafatına layiq görülmüşdür (1990).

Bəstəkarın simfonik yaradıcılığının növbəti mərhələsini 15 ifaçı üçün (flauto, oboe, clarinetto - clarinetto basso, faqotto, tromba, corno, trombone, 2 blocchi di legno, 3 tom-toms, Nastro magnetico, cembalo (= orqano), pianoforte (=celesta), chitarra, violino, viola, violoncello, contrabasso) nəzərdə tutulmuş “If I could see you again...” (“Səni bir daha görə bilsəydim...”) adlı **4 sayılı simfoniyası** (1997) və böyük simfonik orkestr üçün “**Where are you, Ulysses?**” (“Haradasan, Uli?”1997/ 2008) adlı proqramlı əsərləri təşkil edir. Hər iki əsər müasir yazı texnikası və yeni musiqi dili ilə seçilən orijinal kompozisiyalardır. Bunların hər ikisində müasir musiqinin kompozisiya metodlarından sonorika, instrumental teatr, polistilistika, minimalizm, kollaj elementləri tətbiq edilərək mürəkkəb struktur nümayiş olunur. IV simfoniyada “Bayatı-Şiraz” muğamının sədaləri əsərin ideya məzmununu dərinləşdirərək istiqamətləndirici obraz rolunu oynayan əlavə effekt yaradır. “Haradasan, Uli?” əsərində ingilis bəstəkarı Henri Pörselin fortepiano pyesindən fraqment daxil edilmişdir.

Müəyyən əsərlərdə C.Abbasov yeni səs reallığını yaradır. “**Where are you, Ulysses?**” əsərində yeni musiqi təfəkkürünü qeydə alan musiqi konteksti geniş dinləyici auditoriyası üçün əlçatan olur. Buna səbəb C.Abbasov şəxsiyyətinin milli təfəkkürün dərin genetik mənbələri ilə bağlılığıdır.

Musiqi mətninin bilavasitə musiqi əsərinin inkişafını, həm də onun qavranılmasını şərtləndirən gözlənilməz dönüşləri daxili gərgin balansını əks etdirir. Sonra gələn hər bir fraqment öncəki musiqi materialını tamamlayır və əsərin bütün palitrasını zənginləşdirərək onunla birləşir.

Əsər tematik özəyin nümayişi ilə başlayır.

"Where are you, Ulysses?"

♩ = 66

C. ingl.

Tr-ba

I sola

p

mp

3:2

Bunun ardınca ostinat saxlanılan strukturla mülayim “qasırğa axını” gəlir. Melodiyanın aydınlığı, şəffaflığı ümumi kontekstə təzadlı səslənir. Təbiət səsləri, dağların gurultusuna möhkəm insan hərəkətinin davam gətirməsi təəssüratı yaranır. Tematik strukturun aydınlığı sona yaxın təbiətin xaosu ilə əvəz olunur. Əsər səslənmənin zəifləməsi, simlilərin fonunda nəfəslilərin ayrı-ayrı intonasiya şərtləri ilə tamamlanır.

İfadəli intonasiya komplekslərinin dramaturgiyası güclü və zəif zaman ölçüsünün kəskin ifadəsi fonunda artır. Mikroelementlər, mikroformulalar kiçik olmalarına baxmayaraq, bununla belə böyük gərginlik gücünə malikdirlər. Bu, bir tərəfdən, tematik əhəmiyyətli özəklərin musiqi ifadəliliyinin böyük olmasına görə, digər tərəfdən, ustalıqla işləmə, bütün əsər boyu həmin formulaların inkişaf etdirilməsinə görə baş verir. Məhz bu səbəbdən C.Abbasovun əsərləri xüsusi tamlığı və bütövlüyü ilə fərqlənirlər.

Son illərin məhsulu olan bu əsər bir daha C.Abbasov əsərlərinin dramaturgiyasında mühüm rol oynayan vacib tematik əhəmiyyətli mikroelementlərin prioritetini təsdiq edir.

Simfoniya №4 “If I could see you again...”

Müasir Azərbaycan simfonik musiqisinin 90-cı illərdə yaranmış ən parlaq nümunələrindən biri C.Abbasovun 4 saylı simfoniyasıdır. 1997-ci ildə yazılmış bu əsər müəllifin atası – görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Əsrəf Abbasovun əziz xatirəsinə və onun vətəni – Şuşaya həsr olunmuşdur. Dərin psixologizm və daxili dramatikizm ilə seçilən simfoniyanın musiqisini dinləyə-

kən tədricən lirik səmimiyyət, mənəvi saflıq kimi məfhumlar düşüncəmizə hakim kəsilə də, emosional quruluşun ayrı-ayrı fraqmentləri sıxıcı qüssə boyasına bürünür. Rənglərin bir qədər azaldılmasında, ifadəli detallara diqqətin artırılmasında səslənmənin kameralı cizgiləri özünü büruzə verir. Həyat yaşamının fasiləsiz hərəkətinin təsviri simfoniya da dərin təsirli solo lirikasının fraqmentləri ilə uyğunlaşır. Bu kimi məqamlar qısa olsa da, C. Abbasov musiqisinin fəlsəfi mahiyyətini açaraq təsir gücünün parlaqlığı ilə seçilir.

Simfoniya öncədən nəzərdə tutulmuş normalardan asılı olmayan və təzadlı tembrlərin qeyri-ənənəvi uyğunluğuna əsaslanan qeyri-adi instrumental tərkib üçün yazılmışdır. Bu tərkibdə 15 alət – fleyta, qoboy, klarnet (bas-klarnet), faqot, truba, valtorna, trombon, taxta blok və tom-tomlar, çembalo (=orqan), fortepiano (=çelesta), gitara, violin, viola, violonçel və kontrabas iştirak edir. C. Abbasovun fikrillə dirijor və gitara ifaçısı səslənməmişdən əvvəl səhnədə olmalı, sonradan digər musiqiçilər növbə ilə səhnəyə daxil olaraq müəllifin təklif etdiyi orkestr ifaçılarının yerləşdirilmə sxemi üzrə əyləşməlidirlər.

Musiqi ifadə vasitələrinin qənaətlə istifadə olunması və tembr uyğunluğunda sərbəstlik nəticəsində hər bir orkestr elementi və tembr detalının əhəmiyyəti yüksəlir. Orkestr tembrlərinin personifikasiyası, ayrı-ayrı solo alətlərin konsert ifası prinsipi C. Abbasovun simfoniyasında janrın teatrallaşdırılmasına gətirib çıxarır. Bu da böyük faciə yaşamış insan taleyini hər bir ifaçıya alət vasitəsilə təsvir etmək imkan yaradır.

Simfonik orkestrin partiturasına gitaranın daxil edilməsi, ona sərbəst partiya həvalə edərək aparıcı tembr səslərindən biri kimi seçilməsi, simfoniyanın ifası prosesində konsert ab-havasını göstərir. Müasir bəstəkarlar çox vaxt öz instrumental tərkiblərinə bu aləti daxil edir, ona solo və müşayiətedici partiyalar tapşırlar. Ola bilsin ki, C. Abbasovun simfoniyasında gitara – bəstəkarın atasının ifa etdiyi Azərbaycan xalq çalğı aləti olan tarın səslənməsini imitasiya edən alət kimi istifadə edilir.

Simfoniya bölmələrin ümumi mövzu əsasında birləşdiyi bütöv kompozisiyaya malik birhissəli quruluşda yazılmışdır. Əsər

bəstəkarın düşüncə tərzı, yaradıcılıq fərdılıyı ilə seçılən konstruksıya aydınlığı, fikir nızamlılığı ilə seçılır. Ənənəvi sonata formasından imtına edərək C.Abbasov ikili variasiya formasının xüsusiyyətlərindən özünəməxsus orijinalılıqla istifadə edərək onu tematik materialın variantlı inkişafı ilə zənginləşdirir. Əsərin quruluş sxemi belədir: AB A₁B₁ A₂B₂ koda.

Obraz fərqlılıyı sayəsində iki müxtəlif və eyni zamanda bir-birini tamamlayan intonasiya sferaları arasında – sonata formasının mövzuları arasındakı qarşılıqlı əlaqəyə bənzər münasibət yaranır. Əsərdə musiqi materialının motivli inkişaf rolunda çıxış edən variantlılıq prinsipi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

C.Abbasovun simfoniyasının səs məkanı sanki melodik hərəkətin ümumi forma axınından qoparılmış, eyni zamanda milli folklorun arxaik təbəqələrinə xas olan qısa tematik motivlərdən yaranır. Bu motivlərdə müəyyən bir intervalın, ritmik qrupun və ya ifa xüsusiyyətinin ifadəliliyi açılır. Müxtəlif ritmik variantlarda bir səsin təkrarlanması sekunda və ya tersiyanın kiçik diapazonunda, yuxarı və ya aşağı istiqamətdə gəzişməsi ilə əvəz olunur. Bəstəkar musiqi formasının yaranma prosesini açmağa çalışaraq diqqəti ritmik hərəkətin növlərinin dəyişməsi, orkestr materialının tembr dinamikası və faktura sıxlığına cəlb edir. Alətlər bir-birinin ardınca çıxış edir, əvvəl gitara, sonra viola və violin, çembalo və violonçel, fortepiano və kontrabas, daha sonra isə nəfəsli qrupun tembri daxil edilir. Onlar mürəkkəb polimelodik fakturada birləşərək çoxtəbəqəli, fasiləsiz “dialog” yaradırlar. Akkord birləşmələri orkestrin fərdi əlamətlərinə görə ayrılmış səslərinin qovuşması nəticəsində əmələ gəlir.

Gitaranın 5 xaneli “mövzusu” bir neçə melodik formulun kristallaşma mənbəyi kimi çıxış edir. “a” səsində verilən melodik formulun 2 variantı növbələşir. I variantda səslənmə k₂ çərçivəsində (“a-b-a”), II variantda – asimmetrik məkanda yuxarı k₃ və aşağı k₂ (“a-c-gis-a”) çərçivəsində eşidilir. Mövzunun “c” səsində olan variantı violanın partiyasında səslənir (1 rəqəmi). Violinin partiyasında gəzişmənin ikinci formulu “gis” istinad səsinin ətrafında aparıcı tonun dövrü hərəkəti üzərində qurulan digər intonasiya konfigurasiyasına transformasiya edilir. (2 rəqə-

mi). 3-cü rəqəmdən çembalo mövzunun yeni variantı ilə çıxış edir. Melodiya “es” səsində köklənir və ikinci səslənmənin melodik şəkildə bu səsin təkrarı götürülür. (“f-d-es”) Violonçelin partiyasında “b” səsi vurğulanır, yüksələn yarımtonlu sekunda isə böyük tersiya həcmində bu səsin gəzişməsilə əvəz olunur (4 rəqəmi).

Mövzunun fortepiano variantı (5 rəqəmi) öz melodik konturlarına görə çembalonun mövzusuna yaxın olsa da, burada istinad tonu “d” səsidir. Kontrabasin mövzusunda violonçelin melodiyasına yaxın mərkəzi “e” səsi olan leytförmülün xüsusi variantı formalaşır. (6 rəqəminədək olan iki xanə). 6 rəqəmindən başlayaraq ardıcıl surətdə ağac nəfəs alətləri daxil olur. Əvvəlcə fleyta “f” səsini dəyişkən sekundalarla əhatə edərək aydın intonasiya ilə səsləndirir. İlk dəfə olaraq bu variantda birinci səslənmənin görünüşü dəyişir: istinad tonu yuxarı istiqamətli deyil, aşağı istiqamətli sekunda əhatə olunur. Faqot öz intonasiya xəttini “fis” səsinin göstərilməsi və təsdiqi üzərində qurur (7 rəqəminədək olan bir xanə). Klarnetin ifasında mövzunun intonasiya cəhətdən yığcamlığı müşahidə olunur, mövzunun həcmi beş xanədən üç xanəyədək qısaldılır. (7 rəqəmi)

Müxtəlif alətlərin partiyasında daima dəyişkən motiv təkrarlanmaları, bu təkrarlar arasında diqqəti cəlb edəcək sərhədlərin olmaması musiqi formasının məqsədyönlü tematik hərəkəti üçün şərait yaradır. Demək olar ki, melodika dəyişməz səs tərkibinin metroritmik variantlığı vasitəsilə inkişaf edir. Tematizmin qeyri-nizamlılığı metr sxeminin tez-tez pozulması və intonasiya xəttinin xanə hüdudundan sərbəst buraxılması ilə özünü bürüzə verir. Burada yaradıcılığında dəqiq və dəyişkən ostinatlığı əsas formayaradıcı üsul kimi qəbul edən İ.Stravinskinin təsiri duyulur. 13 rəqəmindən formanın yeni hissəsi (sxem üzrə B) başlayır. Bu hissə nəfəs alətlərinin “donmuş” səslərindən əmələ gələn solo tembr rəngi və sonor fonunun qarşıdurması üzərində qurulub. Bas-klarnetin improvizasiyalı melodiyası və onun davamı, inkişafı kimi fleytanın pasajı lirik və səmimi, eyni zamanda kifayət qədər həyəcanlı səslənir.

16 *solo* "If I could see you again..."

Fl. *solo*

Melodikanın instrumental təbiəti bir istiqamətdə iki geniş intervalın ardıcılığı, dissonanslı səslənmə, onun melodik şəklinin müntəzəmlilikdən intensiv xırdalığa qədər ritmik yerdəyişməsində özünü büruzə verir. Melodik xəttin nahamarlığı, lad mürəkkəbliyi, metrik sərbəstlik kədər və emosional gərginliyin kəskin ifadə qüvvətini əks etdirir.

Dramatik inkişaf xətti formanın yeni mərhələsinə - I hissənin yenilənmiş variantda qayıtmasına gətirib çıxarır. (22 rəqəmi – A₁ hissəsi) Simfoniyanın yeni fraqmentində hər bir alətin melodik fikrinin açıldığı, bütün orkestrin burulğan hərəkəti diqqəti cəlb edir. Motiv-impulsların inkişaf metodu polifonik cəhətdən zənginləşir. Təqdim olunan parçaların çoxtərkipli mürəkkəb vertikal kontekstdə uyğunluğu dəyişir, bir-birindən asılı olaraq onlar qısdalır, növbəti səsin ifasını dayandıraraq vaxtından əvvəl səslənir. Hər bir alət səs diapazonunu tədricən genişləndirərək öz mövzusunun yeni variantını təqdim edir.

Uzun çoxfazlı dinamik yüksəlişdən sonra simfoniyanın kədərli-dramatik kulminasiyası əldə olunur. Bu dinamik zirvədə müxtəlif uzunluqlu ritmik bölgülərin poliostinat vurğusu ilə seçilən II hissədən fraqment səslənir (31 rəqəmi – B₁ hissəsi). Fortepiano partiyasında klasterlərdən yaranan möhtəşəm harmonik "ləkələr" diqqəti cəlb edir. Bu bölmə birinci hissənin daha bir variantının başlanğıcını hazırlayır (35 rəqəmi – A₂ hissəsi).

Möhtəşəm baş kulminasiyadan sonrakı bölmə orkestr boyalarının tədricən sönməsi üzərində qurulur (47 rəqəmi). Faqot, fortepiano, violonçel və kontrabasin fiqurasıyası, mis nəfəs və zərb alətlərinin kəskin vurğulu replikaları qoboyun variantlı təkrarlardan ibarət solo xəttini müşayiət edir. Tamamlayıcı mərhələdə ümumi səslənməyə orqan qoşulur. Yeni obraz – orqanın ilahi səslənməsi insanın tanrıya ümidini əks etdirir. Uzaqdan eşidilən “Bayatı-Şiraz”ın sədaları, valtornanın enən yarım tonlu intonasiyası, orqanın xoral akkordları və maqnit daşıyıcısının xışıltısı fonunda çəkilib gedir. “Bu əsərdə ağırlı-acılı hisslərimi – əcdadlarımla Vətəni Şuşanın taleyini, mənə əziz olan insanların həyatdan köçməsinə əks etdirməyə çalışmışam. Lakin simfoniyanın məzmunu daha genişdir – yəni bu həm də arzu və ümidlə dolu gələcəyə bir baxışdır”, – deyən müəllif öz fikirlərini belə izah edir.

C.Abbasovun “If I could see you again...” adlı 4 saylı simfoniyası yeni mövzu və böyük formanın təşkilinin yeni prinsiplərinin axtarışı ilə bağlı olan müasir musiqi sənətinin bədii təmayüllərini əks etdirmişdir.

Qeyd edək ki, Qarabağa, Şuşaya və əslən Şuşadan olan atasına həsr etdiyi 4 saylı simfoniya BMT-nin İnsan hüquqları haqqında Ümumi Deklarasiyasının 50 illiyi münasibətilə keçirdiyi müsabiqənin II mükafatına layiq görülmüş və bir neçə musiqi kollektivlərinin (“Studiya Novoy Muziki”-dirijor İ.Dronov, Ensemble Reconsil Wien – dirijor R.Frayzitser, Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin solistləri – dirijor F.Kərimov və s.) ifasında uğurla səslənmişdir.

Kamera-instrumental yaradıcılığı

C.Abbasovun kamera-instrumental əsərləri alətlərin tərkibindən asılı olaraq müxtəlifdir. Orijinal tembr axtarışlarında olan bəstəkar kamera-instrumental musiqisinin rəngarəng janrlarına müraciət etmişdir. Onun fikrinə görə kamera janrı bəstəgarda hər bir yazılan nota məsuliyyət hissini tərbiyə edir, kiçik musiqi vasitələri ilə daha ciddi, daha mürəkkəb fikirlər haqda danışmağı

öyrədir. C.Abbasovun yaradıcılıq üslubunun əsas xüsusiyyəti düşüncə tərzinin meditasiyalılığı, mövzu seçiminə fərdi yanaşmadır. Belə ki, 1981-ci ildə bəstəkar iki fleyta üçün “Paradeigma”, həmin ildə üç alət üçün (fleyta, violoncel, piano) “Meditations” bəstələyir. Sonuncu əsər Moskva, Leninqrad, Baltıqyanı və Zaqafqaziya respublikaları gənc bəstəkarlarının festivalında səsləndirilmiş və 1988-ci ildə Moskvada “Sovetskiy kompozitor” nəşriyyatında çap olunmuşdur.

“**Meditasiyalar**” kiçik, lakin musiqi ideyasına görə təzadlı bölmələrin sərbəst şəkildə növbələşməsi üzərində qurulan əsərdir. I hissədə fleytanın milli improvizə üslublu musiqi ahəngi ilk əvvəl fortepianonun iti dissonansları ilə əhatə edilir. Violonçellə kiçik dialoqdan sonra fleyta öz monoloqunu davam etdirir. Bu alətin sakit nəqlədici tonu, violonçelin həyəcanlı reçitativi və fortepianonun gərgin səslənməsindən ibarət 3 geniş monoloq dinləyicilərə çatdırılır. Hər bir monoloq milli intonasiyalarla parlaq dissonans səs uyğunluqları üzərində qurulub. Sanki qapalı məkanda dinləyici meditatif şəkildə səs materiyasına qərq olur. Daha sonra metroritmik cəhətdən çevik hərəkətlik meditatifliyi qəfildən coşqun axın burulğanına qərq edir. Gərgin dinamika səslənməni tədricən kulminasiya zirvəsinə çatdırır. Müəllif obrazın transformasiyasını yekunlaşdırmağa can atdığı halda qəfildən hərəkət dayanır. Bu sükunətlə alt-üst olan gərginlik tamamlayıcı bölməyə gətirib çıxarır. Yenidən başlanğıc intonasiyalar qısa şəkildə səslənib, ilkin obrazı canlandırır və tədricən “sönürlər”.

Bəstəkarın 1983-cü ildə Qara Qarayevin xatirəsinə həsr etdiyi orqan üçün “**Postludio in memoriam Gara Garaev**” geniş rezonansa səbəb olmuşdur. Əsər elə həmin ilin dekabrında Qorki şəhərində SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda Y.Qabayın ifasında böyük uğurla səslənmişdir. O zamandan bəri “Postludiya” dəfələrlə mötəbər festival, simpozium və konsertlərdə səslənərək dinləyicilərin dərin marağına səbəb olmuşdur. Əsərin ifaçıları arasında R.İsmayılova, N.Quliyeva, Ş.Abdullayeva, eləcə də tanınmış Rusiya ifaçısı M.Vısotskaya və digərlərinin adını çəkmək olar.

“Postlüdiya”nın özünəməxsusluğu ondadır ki, müəllif Q.Qarayevin soyadı əsasında mövzu-monoqrammadan istifadə etmişdir.



Orqan üçün Qara Qarayevin xatirəsinə ithaf olunan “Postlüdiya” drammatizmi, musiqili hərəkətin sonsuzluğu, aydın ifadə olunmuş prosessuallığı ilə diqqəti özünə cəlb edir. Əsər dissonans səs birləşmələrinin fonunda ifadəli melodiya ilə başlayaraq ostinat motiv keyfiyyətinə, sonra isə dərin kədərli mövzunun fon kontekstinə keçir.



Bir-birinin üzərində ucalan və kulminasiyaya doğru aparan bir sıra ostinat təbəqələr əmələ gəlir. Zirvəyə doğru irəlilədikcə səslənmə də güclənir. Bəstəkarın, müəllimi Q.Qarayevlə bağlı ən həssas duyğu və hissləri həyatın ziddiyyətli burulğanında təcridcən gərginləşir. Fakturanın mürəkkəbləşməsi, səslənmənin güclənməsi, yeni registrlərin daxil edilməsi möhtəşəm kulminasiyaya gətirib çıxarır. Yüksələn dinamika ani sürətdə zəifləyir. Təzə tematik quruluş – İ.S.Baxın “e moll” xoral prelüdündən kollaj səslənir. Hər bir sonra gələn qapalı struktur öncəki materiala əlaqəli olur və onunla bir musiqili ifadədə birləşir. İdeyanın təcridci təşəkkülü nəticəsində dəqiq dramaturji xüsusiyyətlərə malik olan bitkin əsər meydana gəlir.

1984-cü ildə bəstəkar Solo violin üçün Sonata yazır. Sonata Zaqafqaziya gənc bəstəkarlarının V festivalında, həmçinin SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda (Daşkənd, 1985, ifaçı Ş.Rəşidov), 2005-ci ildə Seattle şəhərində (ABŞ) “Qafqaz”

Beynəlxalq Kamera Musiqisi Festivalında (ifaçı M.Şmidt) ifa olunur. 1986-cı ildə solo faqot üçün Sonata və bəstəkarın məşhur kamera-instrumental əsərlərindən olan **2 sayılı Simli kvartet** meydana gəlir.

C.Abbasovun yaradıcılığına analitik müraciət bəstəkarın üslub xətti ilə muğam xəttinin çox zərif, həssas qovuşması haqda fikir söyləməyə əsas verir. Bu “birliyin” təbiiliyi bir-mənalı qəbul olunmur: muğam fikrinin ruh genişliyi, qeyri-adi səslənsə də, dərin məna kəsb edən “yığcamlığa” qarşı qoyulmuşdur. Nümunə olaraq hər bir hissəsi lirik obrazın müxtəlif emosional tərəflərini əks etdirən, kifayət qədər yığcam 5 hissəli silsilə kimi təqdim olunan İkinci kvartetə müraciət edək. Belə ki, I, III və V hissələri (şerti olaraq refren və onun dəyişilmiş təkrarları) öz aralarında intonasiya, lad qohumluğu ilə birləşən, həm müəllif musiqi təfəkkürünün xüsusiyyəti kimi, həm də muğamın improvizasiya hissələrinin ifadəli cəhətlərindən biri kimi mediativliyin üstünlük təşkil etdiyi quasi improvizasiya üslubu ilə seçilən, iri planda rondo quruluşunda verilən silsilənin qeyri-təzadlı dramaturgiyası məhz buradan irəli gəlir.

Bu halda muğam prinsiplərindən irəli gələrək II hissə (şerti olaraq I epizod) rəngə, IV hissə isə (şerti olaraq II epizod) özünün xarakterik ostinat ritmi ilə – zərbi muğama yaxın ola bilər. Kvartetin bütün hissələrini əsərin əsas leyntonasiyasına çevrilən, gah açıq şəkildə özünü bildirən (refrenlərdə), gah da əksinə II hissənin pizzicatosunda “gizlənən” və ya IV hissənin “nəzakətsiz” ritmik ostinatosunu nəcibləşdirən “Segah”ın ifadəli kadsensiyası lad əsasını təşkil edir.

Aramsız inkişafa malik olaraq bütün əsər boyu keçən leyntonasiya kvartet fakturasının xarakterik xüsusiyyətini – kontinual forma yaranışına səbəb ola biləcək melodik xətti nəzərə çarpdırır. Bir və ya bir neçə horizontal xətdə verilən fasiləsiz səs fonu təhlil olunan kvartetdə bu fikri təsdiq edir.

7 $\text{♩} = 80-100$ *Simli kvartet № 2*

Instrumental horizontalların məntiqi öz növbəsində polifonik təbəqələrə, “dialoqların” yaranmasına, emosional səslənmə üçün mühüm olan qısa şərhədici çağırışlara təhrik edir. Monoloq şəklində etiraf da burada istisna olunmur. Bütün bunlar çox asanlıqla sərbəst forma istiqamətinə, o cümlədən II hissənin güzgülü – simmetrik formasına yönəldir.

Bir çox maraqlı müşahidələri ötürərək, kvartetin fon imkanlarının, tembr səslənməsinin orijinal uyğunluğu, ifaçılıq yönəlmələri sayəsində genişlənməsini qeyd etmək lazımdır. Simli alətlərin tembrləri üzərində məharətlə əməliyyat apararaq, C.Abbasov əsərin ümumi səs konsepsiyasına uyğun olan potensialı üzə çıxarmağa çalışmışdır. Bununla belə kvartet musiqisinin ifadəliliyi son dərəcə yüksək registrlərdə və xərək xaricində ifa, bütün II hissə boyu plektrlərin istifadə olunması və bu kimi orijinal üsullarla zənginləşir. Nəticədə, kvartetin ayrı-ayrı səhifələrinin səslənməsi xalq çalğı alətləri: kanon, kamança, tütəyin ifasını imitasiya edir. C.Abbasovun ikinci kvartetini cəsarətlə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin milli xüsusiyyətləri ilə müasir tendensiyalarını bəyan edən milli kvartet musiqisinin yüksək professional nümunələri sırasına aid etmək olar.

1992-ci ildə C.Abbasovun yaradıcılığında əlamətdar əsər olan solo kontrabas üçün “Münacat I” (əsər ilk dəfə 2002-ci ildə Seulda – Cənubi Koreyada səsləndirilir), 1994-cü ildə isə solo viola üçün “Münacat II” bəstələnir. Bir neçə ildən sonra 1998-ci ildə solo marimba üçün “Münacat III” meydana gəlir. Bu əsər dünyanın müxtəlif meridianlarında – 1999-cu ildə Asiya Bəstə-

karları Liqasının XX festivalında (Yogyakarta – İndoneziya) R.Amirudinun ifasında, 2001-ci ildə “Moskovskaya osen” festivalında M.Pekarskinin ansamblı tərəfindən səsləndirilir.

C.Abbasovun yaradıcılığında müasir bəstəkar üslubunun xüsusiyyətlərinin tam palitrası təcəssüm olunmuşdur. Bunlardan yalnız bəzilərini göstərsək kifayətdir. Məsələn, Q.Malerin “açıq formaları” (İ.Barsova), P.Hindemitin linear fakturası, İ.Stravinskinin ritmik strukturları, A.Oneqqerin, A.Berqin mürəkkəbləşmiş lad əsası, sözsüz ki, Azərbaycan bəstəkarlarının – Q.Qarayevin, Ə.Abbasovun, A.Əlizadənin, X.Mirzəzadənin və digərlərinin müasir milli musiqi ənənələri. Bəstəkarlıq sənətinin incəliklərinə yiyələnən C.Abbasovun professionallığı, orijinal fərdi üslubu ona ifaçılıq imkanları mürəkkəb olan alət – solo kontrabas üçün “**Münacat I**” əsərini yazmağa imkan vermişdir. O, Azərbaycan professional musiqisində “münacat” janrına ilk olaraq müraciət etmiş bəstəkardır. Münacat (ərəb dilindən tərcümədə Allaha müraciət, yalvarış deməkdir) şərq poeziyasının lirik janrıdır. Münacat – əvvəllər Quran surələrinə uyğun qafiyələnmiş nəsr şəklində yaranmış, sonradan şeir formasında sufi poeziyasında təsdiq olunaraq sevilən lirik janrlardan birinə çevrilmişdir.

“Münacat I” əsərinin başlanğıcında dinləyici səsin sakitlikdən necə yaranmasının şahidi olur.1 hissəli kompozisiyada istifadə olunan, yayın sifətlər üzərində səsiz aparılması üsulu (Visuale) auditoriyanı gözləmə vəziyyətində saxlayır. Usandırıcı ağır səs tədricən məkana yayılaraq öz “məninin” teatral-dramaturji effektini yaradır.

Ümumiyyətlə, C.Abbasovun əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinin istənilən kontekstdə tanınan tipoloji formaları fəaliyyət göstərir. Musiqi nitqinin sabit leksemləri tematizmdə cəmləşdirilir və əsərlərin semantikasını müəyyənləşdirir. Belə ki, “Münacat I” əsərində təkrarlanan, tematik cəhətdən əhəmiyyətli formul özünün lad-intonasiya ifadəliliyi ilə seçilir. İlkin tematik fraza formanın əsasında duran çoxsaylı transformasiyaların mənbəyidir. Tematik cəhətdən əsas əhəmiyyətli quruluş o qədər dolğundur ki, çoxsaylı modifikasiyalara fəal, dinamik hadisə səviyyəsində qalmağa imkan verir. “Münacat I” əsərində tematik

əhəmiyyətli başlanğıc özək məzmunlu intonasiya vahididir. Məhz bu musiqili fiqur üzərində əsərin arasıkəsilməz dramaturgiyası qurulur.

Əsər “lya” səsinin pianissimo uzadılması ilə başlayır. Daha sonra “lya” səsi müxtəlif ritmik variantlarda və müxtəlif registrlərdə təkrarlanır.

“lya” əsas tonun registr təkrarları fonunda “lya – si bemol – lya” kiçik sekundalı intonasiya əmələ gəlir. Bu melokompleksə istinad C.Abbasovun yaradıcılığında parlaq təzahür edən tək cə müasir ifadəli musiqi dilinin təcəssümü deyil. Onun dramaturji rolu da diqqətəlayiqdir. Hər şeydən əvvəl, onun bütün forma boyu variant təkrarlanmasını qeyd edək. Bununla əlaqədar Azərbaycan muğamının forma quruluşunun belə bir keyfiyyətini – muğamın bütün forması boyunca tematik əhəmiyyətli “mayə” kompleksinin, tonal kadensiyanın ostinat təkrarlanmasını yada salaq. Qeyd edək ki, muğamın dramaturgiyasında “mayə” öz üzərində həm düyün, həm inkişaf, həm də yekun funksiyasını daşıyır.

Əsas tematik əhəmiyyətli melostrukturun yaranmasında sonrakı mərhələ “lya – si bemol” kiçik sekundalı intonasiyanın ifadəli motivə – “si bemol – do diyez” artırılmış sekunda motivinə “cücərməsidir”.

C. b. *“Münacat I”*

Əsas melodik frazanın tədricən axtarılması təəssüratı müxtəlif modifikasiyalar nəticəsində yaranır. Məsələn, “si bemol – do diyez – lya” və ya “si bemol – lya”. Bu modifikasiyalarda “lya” səsi dəyişməz olaraq dayaq funksiyasını daşıyır və bas səsinə

təkrarlanır. Yuxarı və aşağı registrin bu növ uzlaşması muğam ifaçılığın üslubunu xatırladır.

Beləliklə, kifayət qədər uzun və müfəssəl hazırlıqdan sonra əsərin 38-ci xanəsində “Münacat”ın əsas mövzusu səslənir. “Lya – si bemol – do diyez” üçsəsləli ifadə bir neçə xanə çərçivəsində kvartal, sonra isə kvintal tematik vahidə dönür. Dramaturji axına tabe olaraq ilk dəfə birsəsləli melodik quruluşda üzə çıxan bu tezis faktura dolğunluğunu gücləndirir. “Lya – si bemol – do diyez” dən ibarət üçxordlu intonasiya Çahargah ladinin tonikası mövqeyini tutur. Lakin sonrakı intonasiya blokunda inkişaf “fa diyez – sol” səsləri ilə tamamlandığı üçün Şüştər ladinin lad-intonasiya semantikasını uyğunlaşdırılır. Əsas istinad tonu “lya” səsinin ostinat keçirilməsi fonunda “dolce” göstəricisi ilə “minor” melodik frazası üzə çıxır. “lya” istinad tonunun II^b pilləsi mövzuya Şur ladinə melodiyaların təkrar olunmaz effektini verir. II intonasiyada verilən “trio” əskildilmiş intonasiyaların effektini bir az da kəskinləşdirir. Bu “gediş” iki dəfə əsas mövzunun fəal ritm-intonasiyasına qarşı qoyularaq səslənir.

Əsərdə 2 kulminasiya dalğası müşahidə olunur. Emosional gərginlik anında qəlb etirafının qısa çağırışları düşüncə axınında reallığın dərk olunmasına təkan verir. Əgər I kulminasiya (fortissimo subito) lad diatonikası ilə seçilirsə, II kulminasiya dalğası ladin səs düzümünün mürəkkəbləşməsi (xromatizasiyası), qırıq ritm, əlavə fon effektləri və dinamika ilə gücləndirilir (ff – fff).

Epiloqda leyintonasiya yeni yüksəklikdə (bu dəfə mi bemol – fa diyez) yeni emosional səslənməyə (“inilti”) malik olur. Əsərin əvvəlində səsin yaranışına onun sonsuzluqda get-gedə uzaqlaşması, yoxa çıxması (güzgülü effekt) qarşı qoyulur.

C.Abbasovun kamera-instrumental yaradıcılığında yeni mərhələ XXI əsrin ilk illərində baş verir. Bu zaman o, iki orijinal kamera-instrumental əsərini bəstələyir: 2003-cü ildə 8 balaban, tütək və qoşa nağara üçün “Yallı” və 2005-ci ildə fleyta və klarinet üçün “Paradeiqma-2”.

Xor musiqisi. Vokal yaradıcılığı

Cəlal Abbasovun yaradıcılığında kantata janrı, xor və vokal əsərləri əhəmiyyətli yer tutur. Bəstəkarın sevərək müraciət etdiyi kantata janrında yazdığı əsərlərin hər biri öz proqramlı adı ilə seçilir. Belə ki, 1983-cü ildə C.Abbasov ilk dəfə olaraq bu janra müraciət edir. Azərbaycan bəstəkarlarının IV qurultayında səslənən Cəlal Abbasovun müşayiətsiz xor üçün **“Həyat oxumaları”** adlı 1saylı kantatası onun yaradıcılığının parlaq səhifələrindən biridir. Kantatada bəstəkarın milli mənbələrə, xalq mərasim sisteminə marağı özünü qabarıq göstərir.

“Həyat oxumaları” kantatasında bəstəkarın yaradıcılığının birinci dövrü üçün xarakterik olan üslub xüsusiyyətləri – neofolklorizmə aid olan elementlər çıxış edir. Əsərdə Azərbaycan xalq mərasimi sisteminin dərinliklərinə vararaq bəstəkar həm poetik mətnin, həm də musiqi materialının başlıca detallarının vurğulanmasına və onun təkrarən işlənməsinə cəhd göstərir. Kantatanın musiqi materialı təbiət obrazlarının müvafiq musiqili təcəssümünü ifadə edir. Belə ki, dörd nömrənin hər birində həyatverici təbiət qüvvələrinin musiqili səciyyəsi təsviredici gücü ilə diqqəti cəlb edir. Bu nömrələrin hər biri kiçik tamaşa-lövhəciklərdir. Məsələn, birinci nömrə - “Gün çıx!” adlanır və Yeri isitmək, qızdırmaq üçün Günəşi çağırmaq əhəmiyyəti kəsb edən mərasim kimi təqdim olunur. Bəstəkar xalq mərasim mətnlərinin fonetikasını, nitqin vurğulu oxunuşunu əks etdirməyə çalışmışdır.

Kantatanın II nömrəsi – “Yel baba” tam fərqli obrazlar sferası ilə seçilir. Kantatanın bu nömrəsinin tematik əsasını altı səsdən ibarət xromatik intonasiya kompleksi təşkil edir. “Yağmuru çağırış” adlı üçüncü nömrə özünəməxsus musiqi materialı ilə diqqəti cəlb edir. Burada poetik mətnin obraz məzmununa uyğun olaraq musiqi materialında yağış damcılarının yağmasını əks etdirən ifadə vasitələrindən istifadə edilmişdir. Bu, ilk növbədə, eyni səs yüksəkliyində təkrarlanan çərək notların monoton səslənməsindən ibarətdir. Hər bir səs, hər bir not yaz yağışının damcılarının rəmzinə çevrilir.

Kantatada “Güdü-güdü” nömrəsi oynaq xarakterli lövhəcikdir. Onun musiqi materialının təşkilində iki dayaq tonun aparıcı rolu – basda “lya”, solo ifadə isə “mi” – bəsit ifadə vasitələrinin çıxış etməsini şərtləndirir. Hissələr arasında bağlayıcı funksiya rolunu yerinə yetirən hazırlanmış fortepiano üçün intermediyalar bir-birinə keçən inkişafli proseslərin fasiləsizliyini şərtləndirir və əsərin kompozisiya quruluşunun dinamikliyini təmin edir.

“Bahar mərasimi” adlı iki saylı kantata 1986-cı ildə qarışıq xor, qoboy və zərb alətləri üçün yazılıb. Bu əsər Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığında Novruz bayramının mərasim silsiləsinin təkrarolunmaz özünəməxsusluğu və zənginliyi təcəssümünün ilk və parlaq nümunəsidir. Musiqi mətninin inkişafı elan edilmiş məzmunlu-proqrama əsaslanır. Kantata 10 hissə – bayramın ayrı-ayrı məqamlarını təsvir edən səhnəciklərdən ibarətdir.

“Çoban havası” adlanan 1-ci hissə müvafiq folklor modelinə əsaslanaraq təbiətin oyanışını, baharın gəlişini tərənnüm edir. Qoboyun tərəvətli melodiyası, sanki uzaqdan “cücərən” əvvəlcə qadın, daha sonra kişi səslərinin “burdon”u bir növ sehrlı məkanın ab-havasından bəhs edir.

2-ci hissənin (“Novruz”) əsasını sevinc və xoşniyyətli səslənmə təşkil edir. Burada diatonik, “hamar” melodika, kvarta-sekunda şaquli kompleksləri, ölçünün dəyişkənliyi, “yırğalanan” faktura – daha çox aşıq-ozan yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan məqamlardır.

6 ♩ = 160 “Bahar mərasimi”

S. Nov-ruz gə-lir, yaz gə-lir, nəğ-mə gə-lir, saz gə-lir.

A. Nov-ruz gə-lir, yaz gə-lir, nəğ-mə gə-lir, saz gə-lir.

T. Nov - ruz gə-lir, yaz gə-lir, nəğ - mə gə - lir, saz gə-lir.

B. Nov - ruz gə-lir, yaz gə-lir, nəğ - mə gə - lir, saz gə-lir.

3-cü hissə Novruzun rəmzi sayılan səməniyə həsr olunmuşdur. Bu, lirik poetik nömrədir. Qısa, daxilən qapalı tematik özlər lirikanın məzmunluluğu, dərinliyi, dəyişkən ritmik vurğuların hesabına vahid dramaturji xətti yaradırlar.

12 ♩ - 160 *“Bahar mərasimi”*

A. 

Sə - mə-ni, ay sə-mə-ni gö-yər-də-rəm mən sə-ni.

4-cü hissə (“Qız oyunu”) “Haxışta” qadın mərasiminin bir növünü təcəssüm etdirir. Zərb alətlərinin get-gedə fəallaşan fonunda, soprano və altların nidaları ilə növbələşən, biri-birini əvəz edən solo ifaçıların “sprehstimme” tərzində bayatıların deklamasiyası səslənir.

“Üzrlük” adlanan 5-ci səhnədə bəstəkar sehrlı otun mistik semantikasının poetik, fərdi “oxunuşunu” tapmışdır. Tədricən güclənən və şiddətlənən çoxsəsli və çoxlaylı (divisi) xorun ecazkar səslənməsi K.Orf və V.Tormisin möhtəşəm lövhələrini xatırladır.

6-cı hissə (“Ovsun”) – instrumental interlüdiyadır. Burada qoboy və “zərblər” lakonik, qırıq, hətta “əsəbi” ifadələrlə bir növ əvvəlki hissənin şərhini və eyni zamanda davamı və inkişafını təşkil edir. Səhnəcik, şərti desək, şaman-ovsunçu tərəfindən təbiət qüvvələrinə müraciət-sitayiş təəssüratını yaradır

7-ci hissə “Tonqal” – Novruz bayramının kulminasiyasıdır. Oda müraciət emosional zənginliyi ilə nəzəri cəlb edir. Əsərdə ritmik dinamika böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ümumiyyətlə, C.Abbasovun əsərlərində ritmik enerji, belə desək, gözlənilməzdir və əsərin konkret dramaturgiyasından tam asılıdır. Məhz ritmik enerji əsərin formasını bərkidir və “ali” qaydalı dramaturgiyanın yaranmasında fəal iştirak edir. Bu hissə çoxsaylı ostinat sıralarla zəngindir. Burada musiqi qadın səslərində emosional, ekspressiv və kişi səslərində mətin, təmkinli olan özünəməxsus yalvarış kimi səslənir.

"Rəhər mərasimi"

J. = 66

S. A - til ba - til çər - şən - bə

A. A - til ba - til çər - şən - bə

T. A - til ba - til çər - şən - bə

40

S. Ay - na tə - ki

A. Ay - na tə - ki

T. Ay - na tə - ki

8-ci hissə “Oğlan oyunu” – Novruz bayramının əsas personajlarından olan Kosaya həsr olunub. Üç əsas element – metallik blokun səciyyəvi ritmo-formulu, kişi xorunun “haçalanan” unisonu, eləcə də solo tenorun (Kosanın) falsetto müraciətləri – “Kos-kosa” mərasiminin məzəli çalarlarını canlandırır.

Tamamlayıcı iki hissə – 9-cu, “Novruz” (2-ci hissənin yarımtön zil tonallıqda inkişafı) və 10-cu, “Şənlik” (qoboyun “Rast”da olduqca ifadəli və bonqların polimetrik pasajlarına “bürünən” xorun “Novruz!”, “Gəldi Novruz!” sədaları) kantatının təntənəli, möhtəşəm finalını təşkil edir.

C.Abbasovun 3 sayılı **“Mərdlik” kantatasının** ideya məzmunu – müqəddəs vətən amalı ətrafında xalqın bütün təbəqələrinin sıx birləşməsi – nəinki o dövr üçün, eyni zamanda erməni təcavüzünə məruz qaldığımız, xarici və daxili düşmənlər tərəfindən Azərbaycanın parçalanması planlarının qüvvədə saxlanıldığı günümüzdə də ibrətəməz səslənir. Kantatının I hissəsi “İyid oğul düşməne yalvarıb, boyun əyməz!” adlanaraq qəhrəmanlıq bayatıları əsasında yazılıb. Bu bayatılarda xalqın kədəri, zülmə qarşı etirazı, yadelli işğalçılara nifrəti, azadlıq və xoşbəxtlik arzuları ifadə edilmişdir.

"Mərdək"

S. Ki-mə ge-dim mən da-da

A. El ba-tır qəm dər-ya-da

T. A.

B. A.

Bayatı 7 hecalı 4 misradan ibarətdir. 3-cü misrası sərbəst, qalanları həmqafiyə olan bayatının xor üçün işlənmiş musiqi kompozisiyasında bu prinsip saxlanılmışdır. Belə ki, xorun ifası ciddi faktura ilə başlayır və yalnız III misrada bəstəkar melodik xətdə sərbəstliyə yol verərək bu misranı səslər arasında paylaşdırır.

Kantatanın II hissəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”dan parçalar əsasında yazılıb. Burada xalqımızın ümummilli ruhu ifadə olunmuşdur. Dastanda ifadə edilmiş Vətənin müqəddəsliyi ideyası, ana kultu, qadınla kişinin bərabərliyi, demokratizm və ərənlik, ləyaqətlə yaşayıb ali məqsədlər uğrunda ölmək fəlsəfəsi əsərin məzmun və musiqisində üzvi surətdə uzlaşır. Bəstəkar Dədə Qorqudun danışdığı hekayəti ifadə etmək üçün maraqlı bir üsuldan istifadə etmişdir. İfanı ancaq bir səsdə verərək qalan səslərin fon olaraq sanki sazda səslənməsi effektini yaratmışdır. Sonuncu hissə “Qoç Koroğlu, qılinc götür dəstinə!” adlanır. “Koroğlu” dastanındakı Çənlibel, Koroğlu və onun ətrafında bir yumruq kimi birləşmiş kütlə milli Azərbaycan ideyasının azad Vətən, tarixi şəxsiyyət və xalq demokratiyasından ibarət mühüm tərkib hissəsinin rəmzi kimi dərk olunabilir. Bəstəkar mərd igid oğullarımızın obrazını dolğun, eyni zamanda fərqli səs tembrilə təsvir etmişdir. Koroğlunun at üzərində olan obrazı musiqidəki səciyyəvi ritm ilə sanki atın nalından çıxan qığılımları əks etdirir.

S. Mərd i-yid-kr da-va gü-nü ge-lib - di

A. Mərd i-yid-kr da-va gü-nü ge-lib - di

T. Mərd i-yid-kr da-va gü-nü ge-lib - di, at sü-rüb mey - da-na çı-xın gü-nü - dü.

B. At sü-rüb mey - da-na çı-xın gü-nü - dü.

C. Abbasovun yaradıcılığında müşayiətsiz xor üçün yazdığı 4 sayılı **"Rübailər"** kantatası (1994) özünəməxsus yer tutur. Dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin 500 illiyinə həsr olunan bu silsilə bəstəkarın vokal musiqi sahəsində əldə etdiyi böyük nailiyyətini nümayiş etdirir. Belə ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində ilk dəfə olaraq rübai poetik formasının istifadə edilməsi məhz Cəlal Abbasovun yaradıcılığında öz həllini tapmışdır. Bu da bir daha Cəlal Abbasovun yaradıcılıq axtarışlarının genişliyini nümayiş etdirir.

Cəlal Abbasovun "Rübailər" silsiləsində M. Füzulinin beş rübaisindən istifadə olunmuşdur: "Gördüm səni", "Ey şəm", "Yandırdı məni", "Əfğandır işim", "Ey qaib olan".

Rübailərin musiqi dili Azərbaycan musiqisinin lad-intonasiya sisteminin özünəməxsusluğu ilə sıx bağlıdır. Belə ki, milli musiqinin xarakter ifadə vasitələri rübailərin poetik mətni ilə üzvi surətdə uzlaşır.

Beləliklə, Cəlal Abbasovun qarışıq xor və xanəndə üçün yazdığı "Rübailər" kantatası Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin klassik ənənələrinə əsaslanaraq yaranan orijinal sənət əsəri kimi təqdim olunur.

Bütövlükdə deyə bilərik ki, xor musiqisi Cəlal Abbasovun bəstəkar üslubuna yaxındır. 1981-ci ildə yazdığı ilk xor əsəri – Ə. Cəmilin sözlərinə qarışıq xor və piano üçün "Azərbaycan" odası patriotik xarakter daşıyırdı. 1993-1997-ci illər ərzində o, bir sıra xor əsərlərini bəstələyir. Bunlar aşağıdakılardır:

1993-cü il – R.Heydər in sözlərinə xor və nəfəs alətləri orkestri üçün “Himn”, 1995-ci il – türk xalq mətnlərinə a capella qarışıq xor üçün “Ninni”, 1996-cı il – a capella xor üçün “Lacrimosa – I”, 1997-ci il – qarışıq xor və orqan üçün “Lacrimosa – II”, 1997-ci il – Horatsi Flakkin şeirlərinə xor və arfa üçün “Cantus Lugubris”, Ş.Bodlerin şeirlərinə kişi xoru və bas klarnet üçün “Le Revenant”.

Göründüyü kimi, bəstəkarın kantata və xor əsərləri həm məzmununa, mətninə görə, həm də ifaçılıq tərkibinə görə müxtəlifdir. Bura C.Abbasovun kantata janrını xoreoqrafiya ilə sintezləşdirən orijinal əsərini də əlavə edə bilərik. Bu – Y.Əmrənin mətninə alto fleyta, valtorna, zərb alətləri, ud, violonçel, solo bas və kişi vokal ansamblının müşayiəti ilə “Mərasim” xoreoqrafik səhnə əsəridir.

Cəlal Abbasov yaradıcılığı boyu dəfələrlə vokal janrlara müraciət etmişdir. Onun professional təcrübəsində kantata, müxtəlif məzmunlu xor əsərləri ilə yanaşı məşhur müəlliflərin şeirlərinə romanslar, vokal silsilələr də xüsusi yer tutur. Belə ki, özünün ilk romansını bəstəkar 1977-ci ildə yazır. Bu – görkəmli Azərbaycan şairi Vaqifin sözlərinə “Küsmüşəm” romansı olur. Artıq ilk romansında, yaradıcılığının ilk addımlarından belə bir klassik şairin irsinə müraciət etməsi bəstəkarın yüksək səviyyəsini müəyyən etdi.

1980-ci ildə C.Abbasov T.Nurəli və M.Aslanın sözlərinə ilk vokal silsiləsini yazır. Əsər Zaqafqaziya respublikaları gənc bəstəkarlarının IV Festivalında uğurla səslənir. Bir neçə ildən sonra C.Abbasov türkmən poeziyasının klassiki, şair və filosof Məhtumqulunun yaradıcılığına müraciət edir. Bu əsərin mətni rəmzi mənə daşıyırdı – “Nəsihətlər” (bas və hazırlanmış piano üçün monoloq). Qeyd edək ki, didaktik elementli fəlsəfi düşüncə mövzusu C.Abbasovun bir çox əsərlərinin bədii məzmununa xasdır, bu, onun bədii üslub xüsusiyyətidir.

1989-cu ildə bəstəkarın kontralto və zərb alətləri üçün Orxon abidəsi mətninə “Gültigin yuğu” adlı maraqlı vokal əsəri yaranır. Bu əsər hələ ki, öz səhnə təcəssümünü gözləməkdədir.

Həmin ildə iki mahnı – B.Vahabzadənin sözlərinə “Sevgi nəğməsi” və R.Rzanın sözlərinə “Vaxt var ikən”, bir neçə il sonra, 1992-ci ilə isə şair Rasim Qaracanın sözlərinə soprano və piano üçün “Ay işığında” vokal silsiləsi və Nəsiminin şeirlərinə soprano və piano üçün “İki qəzəl” meydana gəlir.

Soprano səsi və piano üçün “**Ay işığında**” vokal silsiləsi monoloq-deklamasiyadır. Musiqi əsəri səs və fortepiano müşayiətinin pariteti əsasında qurulmuşdur. Praktiki olaraq fortepiano partiyası kifayət qədər müstəqil musiqi dramaturgiyasına malikdir.

İntonasiya-ritmik yenilənmənin sərbəst axını R.Qaracanın poetik mətninə əsaslanır. Emosional enerjinin toplanması və sonradan bunun kəskin registr sıçrayışları vasitəsilə “partlaması” bu, lirik-dramatik monoloqun xüsusiyyətlərindəndir.

Emosional “dalğalar” əsərin əsas ekspressiv abrisini təşkil edir. Faciəvi obrazın emosional-mənalı xarakteristikaları özünü müxtəlif ifa üsulları ilə – vokal, melodeklamasiya, sprengesang, ritmodeklamasiya və s. vasitələrilə ifadə edir. Melodik deklamasiyanın əsas xüsusiyyəti intonasiya quruluşunun çevikliyi, bəstəkarın dramatik ifadənin dərinliklərinə varmağa cəhd göstərməsidir.

Vokal partiyasının konturları sanki Azərbaycan dilinin intonasiya məğzini, mentallığını əks etdirir. Qeyd etmək lazımdır ki, nitq intonasiyasının modelləri vokal partiyada təbii və ahəngdar surətdə keçir. Parlaq musiqili-nitq intonasiyaları “Ay işığında” vokal silsiləsinin formasını və dramaturgiyasını zənginləşdirərək, inkişafın ən yüksək həyəcan sahələrini təşkil edir, bu zaman bəstəkar səsin ifadəli effektlərinə əsaslanır. Burada ahəngdar bölgü funksiyasına malik pauzaların rolunu da qeyd edək.

♩ ≈ 138 “Ay işığında”

Ge-cə ya-rı e-və dö-nür - düm

Əsərdə qapalı komplekslərin musiqi hərəkətinin fasiləsizliyi ilə qarşılaşdırılması C.Abbasovun musiqi üslubunun fərqləndirici cəhətlərindən biridir. “Ay işığında” əsərində bu növ uzlaşma müəyyən məzmunun təcəssümünə xidmət edir.

1994-cü ildə bəstəkar Ə.Vahidin sözlərinə bariton üçün “Sən olaydın” vokal monoloq-qəzəl, həmçinin, R.Heydər və H.Abbasovun patriotik məzmunlu şeirlərinə üç mahnı yazır.

Milli mənbələrə bağlılıq Cəlal Abbasovun uşaqlar üçün yazdığı əsərlərində, xüsusilə, xor musiqisində də özünü aydın göstərir. Hələ gənclik illərində uşaqlar üçün violin və fortepiano üçün süita (1980), M.Namazın sözlərinə müşayiətli 3 uşaq xoru (1982), fortepiano üçün “Ayazın I dəftəri” (1984) və “Ayazın II dəftəri” (1985) pyesləri, səs, tütək, nağara, pianodan ibarət uşaq ansambli üçün “Biz vətəni sevirik!” (1986) süitası və digər əsərlərindən əlavə, poetik folklor nümunələri əsasında 5 saylı “Düzgülər” (1996) kantatası, folklor personajları ilə zəngin olan “Şən bahar” (1997) uşaq operası (A.Axundovanın şeirləri əsasında müəllifin librettosu) və bir sıra xorları: uşaq xoru, piano və xalq zərb alətləri üçün “Şəhriyar qəsidəsi” (1997, II redaksiyada “Qalx, Anam Azərbaycan” – 2000-ci ildə “Vətənpərvərlik mahnıları” Respublika müsabiqəsinin III mükafatına layiq görülüb), A.Şaiqin sözlərinə “Yaz nəğməsi”(1981), Y.Nəğməkarın sözlərinə uşaq xoru, xanəndə və piano üçün “Qönçəyə töhfə” (2000) və s. deyilənlərə əyani nümunədir.

Müşayiətli uşaq xoru üçün nəzərdə tutulmuş **“Düzgülər” kantatası** Azərbaycan uşaq oyun folkloru mətnlərindən nümunələr əsasında yazılmışdır. Kantata 6 səhnə, sanama və intermedialardan ibarətdir. “Əkil – bəkil”, “Tülkü-tülkü”, “Həsənağa”,

“Keçəl”, “Əlimi bıçaq kəsibdi”, “Ay Tağı, dim, dim-diraz” adlı səhnələrdə əsas etibarilə nikbin, yumoristik əhval-ruhiyyə aydın və səlis melodik və harmonik dildə xarakterizə olunur.

C.Abbasov uşaqlar üçün yazdığı **“Şən bahar” operası** (1997) ilə uşaq operası janrına milli bahar mərasimi mövzusu – “Novruz bayramı” mövzusunu gətirmişdir. A.Axundovanın şeirləri əsasında ərsəyə gələn bu opera kiçikyaşlı iştirakçıları və tamaşaçıları milli mədəniyyət və ənənələrimizin zənginliyi, milli bayram atributları, Novruz personajları ilə tanış edir. 14 nömrədən ibarət olan operada Novruz personajları – Kosa və Keçəlin deyişməsi, papaq atma mərasimi, səməni yetişdirilməsi, tonqal yandırılması kimi səhnələr işıqlandırılır. Baharın gəlişi ilə təbiətdə harmoniyanın rəngarəng çalarlarla nizamlanmış kimi, operada da melodianın lad intonasiya quruluşunun, metroritmlərin, harmoniyanın nizamlanmasının şahidi oluruq. Operanın musiqi quruluşu aydın, fakturası şəffaf, melodik və harmonik dili uşaqların qavraya biləcəyi dərəcədə sadədir. Azərbaycan musiqi folklorundan istifadə olunan elementlər, xalq rəqslərinin metroritmik xüsusiyyətləri, aşıq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta münasibətli səslənmə operanın ayrı-ayrı nömrələrinə parlaqlıq, rəngarənglik gətirir.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ənənələrini yeni məzmun və obrazlarla zənginləşdirərək Calal Abbasov musiqinin müxtəlif janrlarında yaddaqalan əsərlər yarada bilmişdir. İstər kamera-instrumental, vokal, istərsə də orkestr, xor üçün yazdığı hər bir əsərdə o, ənənə və novatorluğun vəhdətinə nail olmuşdur. Yarıdıcılığında milli mənəvi dəyərlərə, milli köklərə sıx bağlı olan C.Abbasov folklorndan sitat üslubundan uzaqdır. Onu folklorunda, istər mərasim, istərsə də başqa musiqi sahəsi olsun, daha çox poetik mənəbə maraqlandırır və o, xalq poetik yaradıcılığından bəhrələnməyi daha önəmli hesab edir.

Azərbaycan bəstəkarlıq sənətində uzun illər gizli qadağa qoyulmuş milli bahar bayramımızın möhtəşəm təəcəssümü məhz

C.Abbasovun adı ilə bağlıdır. Milli musiqi dilindən və klassik poeziya irsindən bacarıqla bəhrələnərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni musiqili **janrın** – rübainin ilk nümunələrinin yaradıcısı kimi çıxış etməsi bəstəkarın uğurlu yaradıcılıq axtarışlarını nümayiş etdirir. Bədii qiraətə böyük məhəbbətin nəticəsi olaraq zəngin erudisiya, dünya mədəni irsinin dərk olunmasına aludəçilik, onun milli zəminə assimilyasiyası – C.Abbasovun yaradıcı təbiətinin xüsusiyyətlərindəndir. C.Abbasovun fərdi yaradıcılıq üslubunun aparıcı təmayülləri hər şeydən öncə, onun həyata, musiqiyə, yaradıcılığa fəlsəfi baxışları və dünyagörüşü ilə bağlıdır.

C.Abbasovun əsərlərinin tematizmi dərin köklü, parlaq milli xarakter daşıyır. Bəstəkar milli musiqi sisteminin bütün transformasiyaları zamanı musiqi dilinin elə elementlərini və ifadəliliyini seçir ki, onun hər bir əsəri Azərbaycan musiqisinin mənzərəsində parlaq, yaddaqalan nümunə kimi qavranılır.

XXII fəsil

SƏRDAR FƏRƏCOV

(1957)



Azərbaycanın Xalq artisti, Bəstəkarlar İttifaqının katibi, bəstəkar, ictimai xadim, publisist, professor Sərdar Fərəcov müasir və rəngarəng əsərləri, ictimai və publisistik fəaliyyəti, çoxşaxəli yaradıcılığı ilə milli musiqi mədəniyyəti tarixində özünəməxsus yer tutmuşdur.

Sərdar Fərəcov 8 dekabr 1957-ci ildə Bakının Biləcəri qəsəbəsində fəhlə ailəsində doğulub. O, 1964-cü ildə Biləcəri qəsəbəsində 3 №-li orta məktəbə daxil olub. Məktəbdə oxuduğu illərdən Sərdar poeziyaya, rəssamlığa, bir sözlə incəsənətə – xüsusilə musiqiyə sonsuz həvəs göstərirdi. Bunu duyan valideynləri onun musiqi məktəbində təhsil almağı barədə qərar verir. 1968-ci ildə Sərdar Fərəcov 18 Nömrəli Uşaq Musiqi Məktəbində Nadir Hüseynovun tar sinfinə qəbul edilir. O, orta və musiqi məktəbində oxumaqla paralel, Yuri Qaqarin adına Bakı Pionerlər evində tanınmış şair və publisist Teyyub Qurbanın rəhbərlik etdiyi ədəbiyyat dərniyində məşğul olur.

1973-cü ildə Sərdar Fərəcov Asəf Zeynallı adına Bakı Musiqi Texnikumuna tar ixtisası üzrə daxil olur. Həmin illərdə Musiqi Texnikumunun direktoru görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlov idi. Tar sinfində təhsil alan gənc musiqiçi Əziz Əzizovun bəstəkarlıq sinfində də fakültativ olaraq oxuyur, alətsünaslıq fənnindən isə ona Midhət Əhmədov dərs deyirdi.

Hələ musiqi texnikumuna daxil olmamışdan əvvəl S.Fərəcov tar üçün “Rondoletto”, fortepiano üçün “Ana”, “Şən melodiya”, “Lirik rəqs”, “At-at oyunu”, “Qaytağı”, “Hekayə”, “Qəzəl”, “Gecə mahnısı”, “Düşüncələr”, “Beşik nəğməsi”, “Oyun” və s. kimi ilk kiçikhəcmli, sadə formalı pyeslər yazmışdı. Musiqi texnikumunda oxuduğu illərdə isə gənc bəstəkar piano üçün “Variasiyalar” (1974-75), “Elegiya”(1975), piano üçün “Sonatina” (1975), 4 hissəli simli kvartet (1976), xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Rəqs” (1976), 2 tar, 2 kamança üçün kvintet (1977) bəstələyir. S.Fərəcov Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) qəbul olmaq üçün əzmlə çalışır.

1977-ci ildə S.Fərəcov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına, bəstəkarlıq ixtisası üzrə Xəyyam Mirzəzadənin sinfinə daxil olur. Eyni zamanda 18 nömrəli uşaq musiqi məktəbində tar müəllimi kimi pedaqoji fəaliyyətə başlayır. Son dərəcə tələbkar müəllim olan görkəmli bəstəkar Xəyyam Mirzəzadədən Sərdar Fərəcov bəstəkarlıq sahəsində zəngin təcrübə və biliklər qazanır. O, həmçinin tanınmış musiqiçilərdən – İzabella Abezqauzdan, Süzanna Şeydən, Lyudmila Karagiçevadan, Yuri Qabaydan, Boris Yermolayevdən, Ülviyyə İmanovadan, İsmayıl Hacıbəyovdan, Firəngiz Əlizadədən nəzəri musiqi fənləri üzrə dərslər alır. Böyük və istedadlı musiqiçilərin mühitinə daxil olan gənc Sərdar Fərəcov daha da əzmlə çalışmağa başlayır və konservatoriyada oxuduğu illərdə ciddi janrlarda əsərlər yazır. Həmin əsərlər sırasına piano üçün “Prelüdlər” (1977), violin və piano üçün “Skerso” (1978), fleyta və piano üçün “Noktürn” (1978), piano üçün “Variasiyalar” (1978), fleyta və piano üçün 3 hissəli “Sonata” (1979), klarnet, violonçel və piano üçün 3 hissəli “Trio” (1979-1980), 3 hissəli simli kvartet (1980-1981), fortepiano

üçün “4 miniatür”(1981), böyük simfonik orkestr üçün 3 hissəli I simfoniya (1981-1982) və s. aiddir.

Sərdar Fərəcovun 1979-cu ildə Azərbaycan Bəstəkarlarının V Qurultayında “Variasiyalar”ı səslənir. Konsertdə uğurla ifa edilən əsər bir çox mütəxəssislər tərəfindən bəyənilir. Sərdar Fərəcov SSRİ-nin gənc bəstəkarları arasında tədricən tanınmağa başlayır.

1982-ci ildə klarnet, violin və fortepiano üçün yazılan uğurlu əsərlərdən sayılan - “Trio” Bakıda Zaqafqaziya Respublikalarının nəfəs alətləri ifaçılarının festivalında diplom qazanır. Trio-nun uğurundan ruhlanan bəstəkar simli kvartet, ardınca isə I simfoniyasını yazır.

Qeyd edək ki, bəstəkarın I simfoniyası diplom işi olur və əsər ADK-nın Dövlət İmtahan Komissiyası üzvləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilir. 1983-cü ildə Moskvada gənc bəstəkarların Ümumittifaq Müsabiqəsində onun I simfoniyası səslənir və Sərdar Fərəcov müsabiqənin laureatı adını qazanaraq III dərəcəli diploma layiq görülür. 7 il sonra əsər Moskvada Bəstəkarlar İttifaqının salonunda Y.Nikolayevskinin idarəsi ilə Dövlət Kinomatografiya Komitəsi Simfonik Orkestrinin ifasında səslənir. 1989-cu ildə Bakıda keçirilən “Üzü zirvəyə” adlı gənclər festivalı çərçivəsində Rauf Abdullayevin idarəsi ilə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən əsər bir daha ifa edilir. Beləliklə, S.Fərəcov hələ tələbə ikən belə bir neçə müsabiqə və festival iştirakçısı olur.

1982-ci ildə bəstəkar Konservatoriyanı bitirib Moskvaya Hərbi Xidmətə gedir. 1985-ci ildən etibarən ADK-da assistent-stajçı kimi aspirantura pilləsində təhsilini davam etdirir (1985-1988). Bu illərdə 4 hissəli “Vokal silsilə” (sözləri: V.Cəbrayılzadənin, 1985), *a cappella* xoru üçün konsert – “Diptix” (sözləri: S.Vurğunun, 1986), Dubna, Sofiya, Moskva və s. şəhərlərdə uğurlu ifa tarixi yaşamış 2 royal üçün 4 hissəli “Konsert süitəsi” (1986), simli orkestr üçün 5 hissəli “Süita” (1985), “Şah Xətai” (1988) adlı II simfoniya-dastanını yazır.

Bəstəkarın simli orkestr üçün bəstələdiyi “Süita”sı (1985) – “Halay”, “Deyişmə”, “Məzə”, “Qulaq falı”, “Rəqs” adlı hissə-

lərdən ibarətdir. Bu əsər 1995-ci ildə Almaniyada keçirilən “Qafqaz Sülhü” Beynəlxalq Musiqi Festivalına seçilmiş və bir neçə şəhərdə səslənmişdir.

1991-ci ildə SSRİ Xalq artisti, SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının katibi Boris Çaykovskinin təşkilatçılığı ilə Moskvada Bəstəkarlar evində Sovet və Fin bəstəkarlarının yaradıcılıq görüşündə S.Fərəcovun “Konsert süitəsi” da səslənmişdir.

Onun digər maraqlı əsəri olan 4 hissəli “Vokal silsilə”si isə (V.Cəbrayılzadənin sözlərinə, 1985) Dilicanda 1987-ci ildə keçirilən Gənc Bəstəkarların Zaqafqaziya Festivalında uğurla ifa edilmişdir.

1988-ci ildə Bolqarıstanın paytaxtı olan Sofiyada Beynəlxalq festivalda iştirak edən gənc bəstəkar burada Konstantin və Culiya adlı pianoçular cütlüyü ilə tanış olur, onlara öz fortepiano duetini təqdim edir. Əsəri çox bəyənən 2 pianoçu sonradan bu əsəri müxtəlif ölkələrdə çalaraq bəstəkarın əsərini təbliğ edirlər.

1991-ci ildə S.Fərəcov Avstriyada müasir musiqiyə həsr olunmuş yay seminarında iştirak edir. O, bəstəkar kimi bəzi əsərlərini seminarda göstərməklə yanaşı tarda “Çahargah” və “Şur” muğamlarını ifa edir və lentə yazdırır.

1989-90-cı illərdən etibarən ölkədə baş verən siyasi-ictimai hadisələr və 1991-ci ildə Azərbaycanın müstəqillik qazanması Sərdar Fərəcovun yaradıcılığına ciddi təsir göstərir. Gənc bəstəkar 1986-cı ildə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının üzvü, 1990-cı ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının idarə heyətinin üzvü seçilir.

1990-cı illərdə o, nəfəs alətləri orkestri üçün “5 marş”, “İstiqlal marşı” və ya “Azad el” (BSO və 2 royal üçün), “Vətən dara düşəndə” (Sözləri S.Fərəcovundur – Xor və simfonik orkestr üçün yazılmışdır), “Əsgər marşı” (sözləri S.Əlioğlundur, 1996), “Təlim marşı” (1993), “Zəfər yürüşü” (1994), “Uğurlu yol” nəfəs alətləri üçün (1994), “Ordumuz” (sözləri S.Əlioğlundur, 1998), “Azərbaycan polisi” marşı, “Hərbi təlim marşı”; “Marş-satira”, səs və fortepiano üçün “Sərhədçilər marşı” (sözləri L.Kərimlinindir), İngiltərə, Kanada, Amerikada dəfələrlə səslənmiş simli kvartet üçün “3 pyes”, Nizami Gəncəvinin xatirəsinə orqan üçün “Qəsidə”, Böyük Simfonik Orkestr, xor və

bariton üçün Heydər Əliyevə həsr olunmuş “Böyük vətəndaş haqqında oda” (1994), səs və Böyük Simfonik Orkestr üçün Məhəmməd Füzulinin sözlərinə yazılmış “Cəfadan qeyri” poeması (1994), simfonik orkestr üçün “Yumoreska”, kamera orkestri üçün “Oxunmamış laylay” (1996, həsr olunur Üzeyir Hacıbəylinin həyat yoldaşı Məleykə xanıma) əsərlərini yazır. Üzeyir Hacıbəylinin “Milli marş” və “Bahar nəğməsi” əsərlərinin yeni redaktəsini həyata keçirir.

Azərbaycan xalqının 90-cı illərdə yaşanmış tarixi faciəsi olan 20 Yanvar və Xocalı hadisələri, torpaqlarımızın 20 faizinin bədnam qonşularımız tərəfindən alınması bəstəkarın yaradıcılığında öz əksini tapır. O, bu illərdə tarixi hadisələrə həsr olunmuş əsərlər yazır. Məsələn, Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış səs və Böyük Simfonik Orkestr üçün “Qaçqın” (1995) balladası, həlak olmuş şəhidlərin xatirəsinə “Matəm harayları” (1999-2000), daha sonradan tar üçün yazılmış “Qarabağ” əsərində dövrün ağırlı-acılı hadisələrinə olan münasibətini, hisslərini musiqisi vasitəsilə ifadə edir.

90-cı illər Sərdar Fərəcovun həmçinin teatra gəlişi dövrüdür. Bəstəkarın “Teatr himni” (xor və estrada orkestri üçün, sözləri S.Şahbəylinin, 1999) adlı əsəri də onun teatrla sıx bağlılığının bariz nümunəsidir. Bəstəkarın teatra gəlişinin əsas səbəblərindən biri Gənc Tamaşaçılar Teatrının rejissoru Hüseynağa Atakişiyevin dəvəti olur. O vaxtdan etibarən S.Fərəcov bir çox teatrlarla – Gənc Tamaşaçılar Teatrı, Azərbaycan Milli Akademik Dram Teatrı, Şəki Dövlət Teatrı, İrəvan Teatrı, Lənkəran Teatrı, Tbilisi Azərbaycan Teatrı, Sumqayıt Teatrı ilə sıx əməkdaşlıq edir. “Onun iki qabırğası var” (Ə.Əmirli, 1996), “Yaxşı padşahın nəğili” (Anar, 1996), “Sənsiz yaşaya bilmərəm” (M.Haqverdiyev, 1996), “Altun dağın kralı” (1996), “Sevirəm səni Türkiyə” (K.Abdulla, 1997), “Dəlilər” (M.Dadaşov, 1997), “Dəli Domrul” (“Dədə Qorqud” dastanından 1997), “İtkin ər” (Ə.Əmirli, 1998), “Qum üstündə ev” (R.İbrahimli, 1998), “Kosmosda yolka” (1998), “Şübhəli əhvalat” (Qabil, 1999), “İnək” (N.Hikmət, 1999), “Bahar bayramı”(1998), “Qış bayramı” (1998), “May-

maq pişik” (R.Əlizadə, 1999) və s. teatr pyeslərinə yazılan musiqi bu illərin məhsuludur.

O, 70-ci illərdən şeir sənətinə həvəskar kimi başlasa da, sonralar bu sənətə ciddi yanaşır, sevimli məşğuliyyətinə davam edərək müxtəlif səpkili şeirlər yazır. Bəstəkarın “Ana”, “Bizdən dəli olmaz daha”, “Ballada”, “Füzuliyə təxmis”, “Güzgü” və s. şeirlərinin adını nümunə çəkmək olar.

90-cı illərdə Sərdar Fərəcov bir çox şairlərin sözlərinə mahnılar yazır. “Mənim Tanrım gözəllikdir, sevgidir” (H.Cavid), “Qaçqın” (H.Cavid), “Loğman əlləri” (S.Əlioğlu), “Gəlmədin” (M.İsmayıloğlu), “Ayrıldıq biz” (T.Sultan), “Ana yurdum Azərbaycan” (H.Ziya), “Nişan üzüyü” (R.Bağır), “Xanlıqlar” (Q.Elsevər), “Əlvida” (R.Rövşən-1983), “Bənövşə” (S.Vuğun-1983), “Gözlə gələrəm” (Q.Elsevər), “Əhdimdən dönmərəm” (Q.Elsevər), “Lalələr” (E.İskəndər), “Azərbaycan”, “Bakı” (T.Tayısoğlu), “Sənin gülüşlərin” (M.Müşfiq), “Sən olaydın” (T.Tayısoğlu), “Yağışı sevəcəyəm”, “Gedek könül bağçasına”, “Gözlərimə bax”, “Tənha qadın”, “Yalan dünya”, “Qayıtmaz o sevgi”, “Sev məni”, “Qoşulaq uçan durnalara”, “İstanbul”, “Türkiyə” və s. mahnılar 90-cı illərə aiddir. Elxan Əhədzadə, Baba Mahmudoglu, Flora Kərimova, Mübariz Tağıyev, Təranə Vəlizadə, Rəşidə Behbudova, Gülüstan Əliyeva və s. kimi professional müğənnilər onun mahnılarının ifaçısı olmuşlar.

XXI əsrin əvvəli bəstəkarın həyat və yaradıcılığında yeni bir mərhələ kimi qiymətləndirilməlidir. 2002-ci ildən S.Fərəcov Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının “Musiqili teatr” seksiyasının müdiri, 2005-ci ildən Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin direktoru kimi fəaliyyət göstərir. 2012-ci ildə Bəstəkarlar İttifaqının IX Qurultayında İttifaqın katibi vəzifəsinə seçilir. 2010-cu ildən o, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi və Mədəniyyət kanalının “Musiqi xəzinəsi” verilişinin aparıcısı olub. Bəstəkar 2007-ci ildə Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi, 2019-cu ildə Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülüb. 2013, 2015, 2017-ci illərdə Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü ilə keçirilən Beynəlxalq muğam müsabiqələrində Mənsüm İbrahimov, Arif Babayev, Əlibaba Məmmədov ilə birgə münisflər heyətinin üzvü olub.

O, Türksöyün rəhbəri Düsen Kaseinov tərəfindən 2013-ü ildə “TÜRKSÖY” medalı ilə, Mukan Tolebayev (Klassik Qazax bəstəkarı) medalı ilə, 2014-cü ildə Vyetnamda keçirilən I Asiya-Avropa Beynəlxalq Musiqi Festivalının laureatı medalı ilə təltif olunmuşdur.

Bu dövrdə bəstəkar yeni simfonik əsərlər, irihəcmli xor əsərləri, operettalar yazır. Onun yaratdığı əsərlər sırasını xor və solo klarnet üçün “Triptix” (sözləri V.Səmədoğlunundur, 2000), Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün “Bayatı-Şiraz” rapsodiyası (2002), “Beyrək” və “Banuçiçəyin həsrəti” vokal-simfonik balladaları (2004), səs və fortepiano üçün “12 uşaq mahnısı” (2004), nəfəs alətləri ansambli üçün “Pyeslər” (2007), tar və fortepiano üçün “8 pyes” toplusu (2006), fortepiano üçün “Albom” (2007), violinin və fortepiano üçün pyeslər (“Ulduzlu gecə”, “Sentimental vals”, “Zərif vals”) solist, xor və kamera ansambli üçün “Psalm-150” (2002), səs, violinin, violonçel və fortepiano üçün “Sur passing Love” (2004), kamera ansambli üçün “A jokes music for Jhon Haines” (2005), “Eternall call” (2007), “Koroğlu”(2002), “Cavad xan” (2009) filmlərinə musiqi, qarışıq xor üçün “4 səslili fuqa” (Sözləri Ə.Kərim), “Koroğlu əfsanəsi” (2012), “Türk şöləni” (2013), səs, xor və simfonik orkestr üçün “Sonsuzluq karvanı” oratoriyası (sözləri türk şairi N.F.Kısakürəyə məxsusdur, 2013) və s. kimi əsərlər davam etdirir. Bəstəkar eləcə də Üzeyir Hacıbəyliyə həsr etdiyi “Qu nəğməsi” (2006) radiopyesini və “Əbədi iftixarımız” (2010) filminə ssenari yazmış, Ü.Hacıbəylinin bəzi əsərlərini bərpə etmişdir.

Teatrlarla əməkdaşlığa davam edən bəstəkar operettalar və yeni pyeslərə musiqi bəstələyir. Məsələn, 2000-ci illərdə o, “Səhnədə məhəbbət”, “Bankir adaxlı” (T.Vəliyeva, 2000), “Bir günlük siğə” (R.N.Güntəkin, 2004), “Şəhərdə manyak var” (Ə.Nesin, 2008) adlı operettalarını, “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” rok operasını (M.Müşfiq, 2000), “Anamın gəlinlik paltarı” (Ə.Qasimov, 2001), “Qarışqa yuvası”(2003), “Vida marşı” (F.Mustafa,2003), “Tədbirə qarşı tədbir” müzikli (Şekspir, 2004), “Yaddaş ağrısı” (H.Mirələmov, 2004), “Ölüləri qəbristanlıqda basdırın” (İ.Şıxlı, 2005), “Toy” (R.Əlizadə, 2005),

“Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?” (K.Abdulla, 2005), “Kər-bələda doğan günəş” (Oqtay Altunbəy, 2006), “Məhv olmuş gündəliklər” (İ.Əfəndiyev, 2007), “Manqurt” (Ç.Aytmatov, 2010), “Bir az gəlirmisiz” (Ə.Nesin, 2009-2010), “Əcəl atı” (V.Əlixanlı, 2010), “Yaşlı xanımın gəlişi” (F.Dürremant, 2011), “Qırmızı papağın nağılı” (2015) adlı teatr pyeslərinə musiqi bəstələyir.

Sərdar Fərəcovun yazdığı “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” rok operasında müasir aranjiman və elektron alətlərin daxil edilməsi, müasir ritmlər (rok-n-roll, bossanova, vals, eləcə də yallı rəqsinin ritmi), xor, dekor və s. tamaşaçılar və dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanmışdır.

S.Fərəcovun rok üslubunda yazılmış daha bir əsəri isə “Tədbirə qarşı tədbir” müziklidir. Gənc Tamaşaçılar Teatrının rejissoru H.Atakişiyevin sifarişi ilə bəstəkar müzikl janrında özünü ilk dəfə sınayır. Şekspir mövzusunda yazılmış – Avropa İntibah dövrünün mədəni və tarixi mühitini əks etdirən əsər klassik və müasir musiqi dili ilə (rok janrı ilə) maraqlı şəkildə sintez olunaraq tamaşaçıların diqqətini təqdim edilmişdir.

2000-ci illərdən başlayaraq S.Fərəcovun xarici ölkələr və musiqiçilərlə fəal yaradıcılıq əlaqələri yaranır. O, Avstriyaya, Fransaya, ABŞ-a, Qazaxıstana, Rusiyaya, Türkiyəyə, Tatarıstana, Ukraynaya, Vyetnama yaradıcılıq səfərləri etmişdir. İlk dəvəti 2002-ci ildə Avstriya bəstəkarı Ulf Diter Soyka edir. O, Azərbaycan nağılı əsasında “Leylanın yuxuları” adlı uşaq operasını bəstələyir. Əsərə tar aləti daxil edən Soyka Sərdar Fərəcovu əsərin premyerasında tar partiyasını ifa etmək üçün Avstriyaya dəvət edir. Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin baş dirijoru Rauf Abdullayev, pianoçu Rəna Rzayeva ilə birlikdə Sərdar Fərəcov Avstriyada uşaq operasının premyerasında iştirak edirlər. Opera alman dilində olsa da, yuxuda nağıllar aləminə – Azərbaycana düşən Leylanın eşitdiyi mətnlər Azərbaycan dilində səslənir. Sərdar Fərəcov həmin hissədə həm Azərbaycan dilində səslənən mətnləri tərcümə etmiş, həm də tarda çalmışdır. Bəstəkarın bir aylıq xarici səfərində bu operanın 4 tamaşası baş tutmuşdur.

2001-ci ildə Sərdar Fərəcov Amerika bəstəkarı Con Hayneslə tanış olur. Bu tanışlıq onları həm yaradıcı insanlar kimi birləşdirir, həm də bəstəkar üçün yeni yaradıcılıq axtarırları üçün bir təkan olur. Sərdar Fərəcov onu özünün, Üzeyir Hacıbəylinin və digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə tanış etmiş, Con Haynes də öz növbəsində fərdi yaradıcılığı və müasir Amerikan bəstəkarlıq məktəbi barədə məlumatlar vermişdir. Məhz C.Haynesin sifarişləri əsasında bəstəkar “Psalm-150” (2002), səs, violin, violonçel və fortepiano üçün “Sur passing Love” (2004), “Eternall call” (2007) əsərlərini yazır. C.Haynes həmçinin, S.Fərəcovun “Sübh duası”, “Oda alqış”, “Bahar nəğməsi” adlı simli kvartet pyeslərini ABŞ-da səsləndirərək Amerika dinləyicilərinin diqqətinə təqdim etmişdir.

S.Fərəcovu dəyərləndirən Amerikanlı dostu – C.Haynes ona Klavikord üçün “Üzeyir Hacıbəylinin melodiyası əsasında variasiyalar” əsərini həsr etmişdir (2004, Sent Luis şəhəri).

Ümumiyyətlə onu qeyd etmək lazımdır ki, S.Fərəcov ölkə hüdudlarından kənarında tanınır və bir çox xarici musiqiçilərlə əməkdaşlıq edir, onlardan sifarişlər alır. Məsələn, TÜRKSOY-un rəhbəri Düseyin Kaseyinov, Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Balnur Kızırbekova, Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqının katibi Artık Toksanbəyov, dirijor Rahat Madrayev, türkiyəli Salih Akkaş, Methap Demir, Süleyman Şenel, tatarıstanlı bəstəkar Rəşid Kalimulin, türkmənistanlı Rövşen Nepesov, özbəkistanlı Rüstam Abdullayev, ukraynalı Viktor Stepurka, rus bəstəkarı Aleksandr Çaykovski, vyetnamlı bəstəkar Don Hon Quan, Başqırdıstan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Leyla İzmaqilova və digərləri S.Fərəcovla sıx yaradıcılıq əlaqələri saxlayır.

Bəstəkarın məşhur əsərlərindən biri olan – “Koroğlu” simfonik freskası ilk dəfə 14 dekabr 2012-ci il tarixində Bəstəkarlar İttifaqının IX Qurultayında M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, dirijor Fəxrəddin Kərimovun rəhbərliyi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənmişdir. Səsləndiyi gündən böyük marağa səbəb olan “Koroğlu” simfonik freskası 2013-cü ilin aprel ayında Kiyev şəhərində “Ukraynada Azərbaycan Musiqisi günləri” adlı festivalda yenə dirijor F.Kərimovun rəhbərliyi ilə Ukrayna

Simfonik Orkestrinin ifasında səslənmişdir. 2013-cü ilin may ayında isə Ulu Öndər Heydər Əliyevin 90 illik yubileyi ərəfəsində R.Abdullayevin rəhbərliyi ilə Böyük Simfonik Orkestrin ifasında əsər bir daha səslənir. 2014-cü ildə Vyetnamın Hanoy şəhərində, 2015-ci ildə isə Qazax dirijoru Raxat Madrayevin ifasında Bakıda və Alma-atada səslənmişdir.

Bəstəkarın simfonik əsərlərindən biri də – “Türk şöləni” əsəridir. Sifarişlə – TÜRKSOY-un 20 illiyinə yazılan “Türk şöləni” uvertürası ilk dəfə 2013-cü ilin oktyabrında Ankarada Dövlət Simfonik Orkestr tərəfindən dirijor Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə səslənmişdir. Böyük uğur qazanan bu əsər daha sonra Başqırdıstanın Ufa¹ şəhərində və Vyetnamda² ifa edilmişdir.

Sərdar Fərəcovun digər uğurlarından biri isə 2015-ci ildə “Mahnıdan Şarkıya” adlı layihədə TRT Avazda səslənən – Sevinc Atanın “Yar Bahsi” şeirinə yazdığı mahnıdır. Bu mahnı Çiydem Gürdal tərəfindən uğurla ifa olunub. Qeyd edək ki, layihənin şərtinə görə Azərbaycan bəstəkarları Türk, Türk bəstəkarları isə Azərbaycan şairlərinin sözlərinə mahnı bəstələməli idilər. S.Fərəcovla birgə bu layihəyə F.Əlizadə, E.Seyidcahan, H.Adıgözəlzadə qatılmışdılar.

Bəstəkar həmçinin Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyinin direktoru kimi də xarici səfərlərdə olmuş və böyük bəstəkarın yaradıcılığını təbliq etmişdir. Məsələn, 2007-ci ildə Moskvada “Kino evi”ndə 1945-ci ildə çəkilmiş “Arşın mal alan” filmi “XX əsrin ən yaxşı musiqili filmi” kateqoriyasında nominantlardan biri olmuşdur. S.Fərəcov Ü.Hacıbəylinin ev-muzeyinin direktoru qismində Moskvaya dəvət olunaraq Üzeyir muzeyinə çatacaq mükafatı Bakıya gətirmişdir. 2013-cü ildə “Arşın mal alan” operettasının 100 illiyi münasibəti ilə Parisdə və Strasburqda sərgilər təşkil etmiş, Los Ancelesdə keçirilən premyeralarda Fərhad Bəddəlbəyli, Siyavuş Kərimi və digər azərbaycanlı nümayəndələr ilə birlikdə təntənələrdə iştirak etmişdir.

¹ 13-17 noyabr 2018-ci ildə Beynəlxalq Müasir Musiqi Festivalında

² 23-30 noyabr 2018-ci il tarixində Vyetnamda keçirilən III Asiya-Avropa Musiqi Festivalında Yunan dirijoru Zoi Zenoidinin rəhbərliyi ilə səslənmişdir

2018-ci il iyunun 9-da Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında dirijor Cavanşir Cəfərovun rəhbərliyi ilə Sərdar Fərəcovun “Cavad xan” baletinin premyerası baş tutmuşdur.



F.Əlizadə S.Fərəcova Ü.Hacıbəyli medalını təqdim edərkən¹

Eləcə də, Sərdar Fərəcov Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı ilə birgə təşkil etdiyi görkəmli bəstəkar – “Tofiq Quliyev adına estrada mahnı janrında I Respublika Müsabiqəsi”ndə “Azərbaycan” mahnısı ilə II yeri qazanmış², həmçinin 21-22 noyabr 2018-ci il Qazaxıstanın Aktau şəhərində keçirilən Milli Musiqi Alətləri ifaçılarının Beynəlxalq müsabiqəsində jüri qismində iştirak etmişdir.

¹ 2018-ci il sentyabr ayının 18-də Firəngiz Əlizadə Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən təsis olunmuş “Üzeyir Hacıbəyli” medalını Sərdar Fərəcova təqdim edib

² Müsabiqənin yekun konserti 7 noyabr 2018-ci ildə Heydər Əliyev adına Sarayda keçirilmişdir

Simfonik yaradıcılığı “Xətai” simfoniya-dastanı

1960-cı illərin sonu və 1970-80-ci illərdə Qara Qarayevin III simfoniyasından sonra Azərbaycan bəstəkarlarının simfoniya janrına yeni baxışları, yeni münasibətləri formalaşmağa başladı. A.Məlikovun II,III,IV,VI, A.Əlizadənin II,III,IV,V, X.Mirzəzadənin II simfoniyası artıq bu janrdə yeniliyə canatmanı özündə əks etdirirdi. Simfonik musiqiyə üz tutan daha gənc bəstəkarlardan İ.Hacıbəyov, A.Dadaşov, F.Əlizadə öz axtarışları və naliyyətləri ilə diqqəti cəlb edirdi. Unutmayaq ki, keçmiş SSRİ məkənində Q.Kaңçelinin, R.Şedrinin, B.Çaykovskinin, A.Şnitkenin, E.Denisovun, V.Silvestrovun simfonik əsərlərindəki yenilik abhavası gənc Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən xüsusi diqqətlə izlənilirdi. Həmin bəstəkarlardan biri də S.Fərəcov idi. Bu dövrdə simfonik musiqidə baş verən müxtəlif proseslər onun erkən yaradıcılıq dövrünə əsaslı surətdə təsir göstərir. Bəstəkarın iki simfoniyası, “Əbədi çağırış”, “Matəm harayları”, “Turan cəngisi”, “Koroğlu əfsanəsi”, “Yumoreska”, “Abşeron gecələri”, “Ballet süitəsi”, “Türk şöləni” və s. əsərləri simfonik yaradıcılığına aiddir. S.Fərəcovun 3 hissəli I simfoniyası orijinal forma yozumu ilə marağ doğurur. I hissə – “Prelüd”, II hissə – “Tokkata”, III hissə - “Xoral” olmaqla bəstəkar ənənəvi sonata-allegro formasının cəsərlə özünəməxsus tərzdə həllini vermiş olur.¹ I simfoniya artıq özü-özlüyündə yeni bir simfonik dil, konsepsiya təşkil edirdi. 1980-ci illərdə Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik musiqidə yeniliklərə üz tutma həvəsi S.Fərəcova çox yaxın idi. 80-ci illərdə yazılmış yeniliyə meyilli əsərlər sırasında “Xətai” simfoniya-dastanının da adını çəkmək düzgün olar.

“Xətai” simfoniya-dastanı Sərdar Fərəcovun sayca II simfoniyasıdır. O, 1986-cı ildə əsər üzərində işləməyə başlamış və 1988-ci ildə tamamlamışdır. Doğrudur, S.Fərəcovun simfonik yaradıcılığı yalnız 2 simfoniya ilə məhdudlaşmır. “Xətai” simfoniya-dastanı XX əsrin II yarısı üçün xarakterik olan müasir dildə

¹ Təsədufi deyil ki, yazıldığından (1982) bir il sonra əsər Ümumittifaq müsabiqədə laureat diplomu qazanır

yazılmış, müasir konsepsiyaya malik əsərlərindən biridir. Simfoniyanın mövzusu adından məlum olduğu kimi, ədəbi-tarixi mövzudan qaynaqlanıb. Simfoniya 1988-ci ildə tamamlansa da, ilk dəfə 2007-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının VIII qurultayında Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, dirijor Fəxrəddin Kərimovun rəhbərliyi ilə səslənir. Əsər dinləyicilər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılır. 2011-ci ildə “Muğam aləmi” II Beynəlxalq Muğam Festivalı çərçivəsində simfoniya ikinci dəfə də Filarmoniyada səslənir. İkinci dəfə səslənən simfoniya bəstəkar müəyyən əlavə və redaktə işləri aparmışdır. Belə ki, əgər birinci ifadə “Bayatı-Qacar” muğamı üstündə gedən “Şah Xətai” muğam şöbəsi trombon və ingilis sümsüsünün ifasında səslənirdisə, artıq ikinci redaktədə “Bayatı-Qacar” muğamının “Şah Xətai” şöbəsi vokal şəkildə Zabit Nəbizadənin ifasında səslənir. Əsərin III ifası S.Fərəcovun 60 illik yubiley gecəsində 9 dekabr 2017-ci ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, dirijor Fəxrəddin Kərimovun rəhbərliyi ilə baş tutur.

“Şah Xətai” simfoniya-dastanı adından məlum olduğu kimi, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının epik janrı olan dastanla bağlıdır. Əsərdə simfoniya-dastan janrına xas olan bəzi xüsusiyyətlər – təhkiyə (nəqletmə), təsvirilik əsərin musiqi dilinə, dramaturji inkişafına təsir etmişdir. 25 dəqiqə ərzində əvvəldən sona kimi aramsız səslənən simfoniya daxilən 4 hissəyə bölünür: “Proloq”; “Variasiyalar”; “Dastan”; “Epiloq”.

Partiturada göstərilən proqramlı məzmun, mövzu və musiqi inkişafı baxımından bir-birilə sıx surətdə əlaqəli olan bu 4 hissə birhissəli kompozisiya daxilində birləşir.

Əsərdə Şah İsmayıl Xətəinin gənc çağları və hakimiyyətə gəlmə mərhələsi, öz düşmənlərinə, rəqiblərinə qalib gəlməsi və s. əks olunub. Burada o, həm aşiq, həm şair, həm sərkərdə, həm sufi-təriqət başçısı kimi təsvir edilib. Bəstəkar onun xasiyyətnaməsində Xətai obrazına məxsus iki tərəfdən baxır. Onun nəzərində Şah Xətai - həm təkəbbürlü, inadkar, zəhmli dövlət başçısı, sərkərdə, həm də təbiət və gözəllik vurğunu olan, sevən, xəyalpərəst şairdir..

Tarixdən qaynaqlanmış süjet simfoniya rəngarəng musiqi ifadə vasitələri kompleksilə açılmışdır. Əsərdə süjet xətti ilə əlaqədar olaraq “Əbədiyyət”, “Lirik mövzu”, “Xəyal”, “Xəbərdarlıq”, “Savaş”, “Məğlubiyyət” kimi mövzular yer alıb. Mövzuların hər biri əsərdə şərh olunan əhvalatların gedişatı və Şah İsmayıl Xətəinin həyatının mərhələləri ilə bağlıdır. “Xətai” simfoniya dastanının təhlilində bütün bunlar böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Əsərdə aşıq havalarının intonasiyalarından, eləcə də muğamların şöbələrinin musiqisindən istifadə edib. Məsələn, “Proloq”da “Bayatı-Qacar” və “Dəşti”, “Əbu Əta” muğamlarının intonasiyalarını, “Variasiyalar” hissəsində “Zəmin xarə”, “Dastan” hissəsində “Hümayun”, “Şur” muğamının, “Epiloq”da isə “Bayatı-Qacar” muğamının “Şah Xətai” şöbəsini eşidə bilərik. Buna görə də hissələrin hər birində ayrı-ayrılıqda forma mövcudluğu yoxdur. Çünki muğamlar bir-biri ilə əvəzlənir və dəqiq klassik formaya tabe olmur. Əsəri bir növ dəstgah forması ilə də müqayisə etmək olar. Belə ki, dəstgah formasında hər hansısa muğamın mayəsi ətrafında gəzişmələr, digər şöbələrə keçid almalar, modulyasiya xarakterli dönmələr və sonda mayəyə qayıtma qeyd edilən xüsusiyyətləri şərti olaraq simfoniya da müşahidə etmək olar.

1. Proloq və ya “Xətai” simfoniya-dastanının müqəddiməsi

Əgər biz “Xətai” simfoniya-dastanına həm “simfoniya”, həm də musiqinin dili ilə şərh olunan “dastan” kimi baxsaq, o zaman simfoniyanın proloqu bir növ dastan üçün “müqəddimə” rolunu oynayır. Məlumdur ki, simfoniya janrında “Proloq”a nadir hallarda rast gəlinir.

Proloq campana və simlilərin ifasında dərin və ağır (Grave Profando) 2 notla – “sol# - fa #” səsləri ilə başlanır. Əsər “Fa#” səsinə qərarlaşan bir mərkəzə meyil edən bir neçə ladin qarışığından qidalanır (Məs, “Zəmin xarə”, “Bayatı-İsfahan”, “Bayatı-Qacar”). Bu cür maraqlı girişi bəstəkar simfoniyanın əsas mövzusu ilə əlaqədar daxil etmişdir. Əgər biz Bethovenin V simfoniyası və Çaykovskinin VI simfoniyasındakı “tələ” mövzularını yada salsaq, müəyyən dərəcədə əsərin mövzusu üçün bəstəkarın qidalandığı mənbələri aydınlaşdırır.

Əsərin nəyə görə 2 notla başladığını bəstəkar belə izah edir:

“Mənim üçün hardasa 2 hecalı sözü anladır. Bu söz “AL-LAH” kəlməsidir. Mən Şah İsmayıl Xətəinin şeirlərini çox oxumuşam. Onun şeirlərindən biri bu cür başlayır:

Yer yox ikən, göy yox ikən ta əzəldən var idim

Gövhərin yektanəsindən irəli pərgar idim

Təbii ki, bu mistik sözlərin izahı və açmasını mən Allahın adı ilə bağlaya bilərdim və bağladım da...”

S.Fərəcovun öz şəxsi qeydləri və istinad etdiyi mənbələri nəzərdən keçirdikdə, görürük ki, bəstəkar sanki musiqinin dili ilə “Şah Xətai” dastanını nəql etmişdir. Dastanla simfoniyanı müqayisə edək:

1.Hər dastanda müqəddimə olduğu kimi, simfonik dastanın da müqəddiməsi var. Bu müqəddimə “proloq” adlanıb.

2.Müqəddimələr Allahın adı ilə başladığı kimi, bu simfoniya-dastanın da müqəddiməsi Allahın adı ilə başlayır.

Sadə bir nümunə kimi, “Dədə Qorqud” dastanının müqəddiməsi ilə müqayisələr apararaq. “Dədə Qorqud” dastanının müqəddiməsi belə başlayır.

Allah, Allah deməyincə işlər olmaz,

Qadir Tanrı verməyincə ər bayımaz.

Əzəldən yazılmasa qul başına qəza gəlməz,

Əcəl vədə verməyincə kimsə ölməz.

Simfoniya da buna bənzər tərzdə başlayır. Sadəcə Xətəinin öz sözləri ilə musiqidə ifadə olunur. Bəstəkar musiqiyə şeir mətnlərini bilavasitə daxil etməsə də, sanki dastan musiqinin dili ilə söylənilir.

Allah, Allah deyın qazilər!

Qazilər deyın Şah mənəm.

Hər iki müqəddimə də Allahın adı ilə başlayır. Sadəcə “Dədə Qorqud” dastanında şeir və musiqini Dədə-Qorqud özü qoşur, simfoniya da isə sanki şeiri Xətai, musiqini isə bəstəkar yazıb. “Sol#- fa#” – 2 səs əsərin əsas özəyi kimi müxtəlif alətlərdə səslənir, sonradan böyüyür, royalda oktavanı keçib, müxtəlif kombinasiyalarda qurulur.

"Xətai" simfoniya - dastan

(Böyük simfonik orkestr
üçün 2 saylı simfoniya)

I. Proloq, II. Variasiyalar, III. Dastan, IV. Epiloq

The image displays a page of a musical score for the symphony "Xətai". The score is written for a large symphonic orchestra. The instruments listed on the left include: III Flute, I Flute, II Flute, I Oboe, II Oboe, III Oboe, I.H Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, II Bassoon, Contrabassoon, I.H Horn in F, II, IV Horn in F, I.H Trumpet in Bb, II Trumpet in Bb, I.H Trombone, II Trombone, Timpani, Tam-tam, Snare, Cymbals, Piano, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with "Grave profondo" and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp".

2. Variasiyalar

Simfoniyanın II hissəsi variasiyalardır. Bəstəkar “sol#- fa#” səslərini əsas mövzu götürərək, həmin mövzunun əsasında 6 variasiya yazıb.

I variasiya – “Əbədiyyət” mövzusu

II variasiyada – “Muğam intonasiyaları”

Simli alətlərin fonunda ağac nəfəs alətlərinin və simlilərin ifasında sərbəst təsvirdə nota salınmış muğam verilir. Daha çox “fa #” mayəli “Bayatı-İsfahan”, “Zəmin xarə” muğamlarının intonasiyaları duyulur. Xətai obrazı yaranır.

III variasiya – “Səma” rəqsi. Marş xarakterlidir. Məlumdur ki, marş janrına simfoniya bir çox bəstəkarlar müraciət ediblər. Marşvari mövzuda dinamik fikir əks olunur. Lakin III variasiya tam marş deyil. Tədricən “əbədiyyət” mövzusunun fonunda sufi-dərviş musiqisinin intonasiyaları – “Səma” rəqs intonasiyaları eşidilməyə başlayır.

IV variasiya – “Aşıqsayağı”. Muğamla aşıq musiqisinin sintezi əsasında burada maraqlı melodik, ritmik, intonasiya kombinasiyaları yaranır.

24

V variasiyanın musiqisi olduqca şən, işıqlıdır. Bu musiqi böyük dramaturji dönüşdən əvvəl səslənən işıqlı musiqidir. Çünki simfoniyanın dramaturji konsepsiyasına görə qəfil dönmələrin olması vacibdir. Bu musiqi bir növ simfonik-dramaturji düyünün başlanğıcıdır. Səma rəqsi ilə aşiq musiqisinin fəlsəfəsi əks-səda doğurur.

VI variasiya – “İsmayılın şah elan olunması – 1501-ci il”. Böyük bir yüksəliş, kolliziyadır. Xətəinin şah elan olunma zirvəsi və şahlıq əhval-ruhiyyəsi lad intonasiyalarının dəyişməsində əks olunur.

3.Dastan – III hissəni bəstəkar dastan adlandırır. Bu ad bir-başə simfoniyanın adı və mövzusu ilə bağlıdır. Bu mövzunu şərti olaraq müəllif “gözəllik” və ya “xəyal” mövzusu kimi təqdim edir ki, şifahi ədəbiyyatda geniş yayılmış “Şah Xətai” dastanında bu mövzu öz əksini tapır.

IV Epiloq. 1524-cü il – Artıq bəstəkarın ideya konsepsiyasına görə epiloqda Şah Xətai şah kimi, böyük sərkərdə kimi deyil, şair kimi təsvir edilir.

Tədricən “səma” rəqsinin intonasiyaları gəlir. Xətai artıq göylərlə təmasa girir. “Səma” rəqsinin intonasiyaları əsasında

muğam başlayır. İfaçılar üçün şərti işarələr verilməklə, onların sərbəst ifasına yol verilir.

Bəstəkar burada maraqlı üsula üz tutur. “Bayatı-Qacar” muğamının “Şah Xətai” şöbəsinin səslənməsini məhz eyniadlı simfoniyasına məntiqi əlaqə kimi daxil edir. “Xətai” simfoniyası, “Şah Xətai” muğamı, “Şah Xətai” obrazı və onun qəzəli – simfoniyanın fəlsəfi ideyası məhz burada açılır. Hər şey “Xətai”nin adı ilə bağlı olaraq əlaqələndirilir.

Muğamdan sonra yenidən aşiq musiqisinin intonasiyaları əsasında Şah Xətai sanki simvola çevrilir. “Səma” rəqsinin intonasiyaları əsasında isə Xətai mənən yüksəlir. Sona yaxın kselofonun və fortepianonun sərt, dəqiq ritmik vurğuları əsasında musiqi yekunlaşmağa doğru gedir və əsər “xəyal” mövzusunun sədaları altında tamamlanır.

Bəstəkar S.Fərəcov əsərinin finalı haqqında canlı ünsiyyət zamanı bu fikirləri söyləyir:

“Əsərin sonunda artıq Şah Xətai reallıqdan çıxıb simvola çevrilir. Onun şeir pərisi obrazı xəyala dönərək poeziyada yaşayır. Reallıq və tarix isə öz səhifəsini kitab səhifələri kimi bağlayır!.....”

“Sonsuzluq karvanı” oratoriyası

Geniş yaradıcılıq diapazonuna malik Sərdar Fərəcov oratoriya janrına da müraciət etmişdir. Doğrudur, onun oratoriya janrından öncə səs, xor və simfonik orkestr üçün artıq əsərləri var idi. Məsələn, *a cappella* xoru üçün konsert – “Diptix” (S.Vurğunun sözlərinə”, 1986), BSO, xor və bariton üçün Heydər Əliyevə həsr olunmuş “Böyük vətəndaş haqqında oda” (1994), səs və BSO üçün Məhəmməd Füzulinin sözlərinə yazılmış “Cəfadan qeyri” poeması (1994), Hüseyn Cavidin sözlərinə yazılmış səs və BSO üçün “Qaçqın” (1995) ballada, “Triptix”(sözləri V.Səmədoğlunundur, 2000), “Beyrək” və “Banuçiçəyin həsrəti” vokal-simfonik balladaları (2004) və s. əsərlərin adlarını çəkmək olar. Bəstəkarın həmçinin, gənclik illərində yazdığı natamam “Xətai” nəğmələri oratoriyası da vardır. 2013-cü ildə S.Fərəcov

Türkiyədəki ünlü musiqi dərnəklərindən birinin rəhbəri olan musiqişünas, təşkilatçı Salih Akkaş tərəfindən məşhur türk şairi Necip Fazil Kısaküreyin sözlərinə oratoriya yazmaq sifarişi alır və “Sonsuzluq karvanı” adlı oratoriyasını yazır.

Oratoriya 12 hissəlidir. Ümumi həcmi 1 saat 30 dəqiqə sürən oratoriya 8 solist (qiraətçi, soprano, alt, tenor, bariton, ney, türk bağlaması olan saz, türkü ifaçısı), BSO və qarışıq xor üçün yazılıb. Hər bir musiqi nömrəsi müstəqil olsa da, fəlsəfi konsepsiyadan irəli gələrək 1 süjet xəttinə dayaqlanır. Əsərin bədii fəlsəfəsi belədir: “Şairin gəncliyindən ölümünə kimi...”

“Sonsuzluq karvanı” oratoriyasının hissələrin ardıcılığı türkçə belədir:

1. Prolog – “Sonsuzluq karvanı” (ney, qiraətçi, xor və orkestr)
2. Çile – “Gaipten ses” (qiraətçi, xor və orkestr)
3. Otel odaları – “Her gece melekler uyur odamda” (qiraətçi, xor və orkestr)
4. Uyan yarım – “Tam otuz yıl saatim işləmiş, ben durmuşum” (2 solist – soprano və tenor, xor və orkestr)
5. Bendedir – Şarkıcı (aşiq və ya tenor və orkestr)
6. Üç atlı – “Ne kervan kaldı ne at, hepsi silinip gitti...” (xor və orkestr)
7. Aynalar (xor və orkestr)
8. Zindan (ney, qiraətçi, türkü ifaçısı – bağlama ilə və orkestr)
9. Sakarya (4 solist – soprano, alt, tenor, bas və xor, orkestr)
10. Coğu gitti (2 solist – soprano, tenor və xor, orkestr)
11. Başiboş (bariton, xor və orkestr)
12. Epiloq – “Tahtadan yapılmış bir uzun kutu...” (qiraətçi, ney, 4 solist – soprano, alt, tenor, bas və xor, orkestr)

“Sonsuzluq karvanı” oratoriyası ilk dəfə 9 dekabr 2017-ci il tarixində Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin qərarı ilə Sərdar Fərəcovun 60 illik yubileyinə həsr olunmuş yaradıcılıq gecəsində ifa edilmişdir. Həmin gecədə “Sonsuzluq karvanı”ndan 3 hissə “Oyan yarım”, “Aynalar”, “Üç atlı” musiqi nömrələri səslənmişdir.

Operettaları

“Bir günlük siğə və ya keçmiş olsun arkadaş” operettası

Sərdar Fərəcovun məhsuldar musiqi yaradıcılığına rok opera, tamaşalar, müziklər və s. aiddir. Onun teatr fəaliyyətinin bir qolu da məhz bəstəkarın operetta yaradıcılığıdır. Bəstəkar sifarişlər əsasında operetta janrına müraciət edərək – “Səhnədə məhəbbət” (2000), “Bankir adaxlı” (T.Vəliyeva, 2000), “Bir günlük siğə” (R.N.Güntəkin, 2004), “Şəhərdə manyak var” (Ə.Nesin, 2008) adlı 4 operetta yazmışdır. 2000-ci ildə yazılmış ən uğurlu və irihəcmli əsəri – ilk operettası “Səhnədə məhəbbət” tamaşası olur. Qeyd edək ki, bu operetta XX əsrdə Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulan son operetta, Sərdar Fərəcovun qələminin ilk operettası idi.

“Səhnədə məhəbbət” operettasından ruhlanaraq bəstəkar tezliklə Şəki Teatrı üçün “Bankir adaxlı” (T.Vəliyeva, 2000) operettasını yazır.

2004-cü ildə S.Fərəcovun “1 günlük siğə və ya keçmiş olsun arkadaş” adlı 2 hissəli operettası işıq üzü görür. Əsər məşhur türk yazıçı-dramaturqu Rəşad Nuri Güntəkinin “Hülləçi” komediyası əsasında yazılmışdır. Qeyd edək ki, əsərin mətni türk dilində tapılmadığı üçün Cahangir Məmmədov Rus dilindən mətni Azərbaycan dilinə çevirmiş və librettonu tərtib etmişdir.

Hadisələr İstanbulun köhnə məhəllələrindən birində cərəyan edir. Süjetə görə islam dininin şəriət qanunlarından sui-istifadə edən insanların, din xadimlərinin yalanları bir ailənin həyatı fonunda təsvir olunur.

Premyera günü hadisələrin gözlənilməz gedişatı ilə diqqəti cəlb edən, maraqlı süjet və ürəyi oxşayan musiqiyə malik olan operetta alqışlarla qarşılanmışdı. Qeyd edək ki, operettanın səhnələşməsində rejissor Yusif Əkbərin, rəssam İsmayıl Məmmədovun, dirijor Nazim Hacıəlibəyovun rolu böyükdür. Baş rolları isə Nərgiz Kərimova (Mələk), Elxan Əhədzadə (Şərif), Çingiz Əhmədov (Helmi), Əkbər Əliyev (Xəlil) canlandırmışdır.

Operettaya olduqca gözəl türk havaları və ritmləri üstündə yazılmış duet, solo, xor (soprano, alt, tenor, bas), rəqs səhnələri,

simfonik orkestr üçün (eləcə də piano və tar da partituraya daxil-dir) 24 musiqi nömrəsi daxildir. Məsələn, “Adilə Dudu”nun gə-lişi, “Xəlillə Mələyin dueti”, “Qazinin mahnısı”, “Helmi ilə Mə-ləyin dueti”, Final-xor “Keçmiş olsun arkadaş” və s. musiqi nömrələri əsərə parlaqlıq, gözəl əhval-ruhiyyə bəxş edir, operet-tada baş verən hadisələri bir növ musiqi vasitəsilə şərh edir.

Final səhnəsindən baş qəhrəman Helmi ilə xorun oxuduğu “Keçmiş olsun arkadaş” mahnısının kiçik bir hissəsini təqdim edək:

Musical score for the chorus "Keçmiş olsun arkadaş". The score is written for a vocal line (Helmi) and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in the bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "Keçmiş olsun arkadaş, keçmiş olsun arkadaş, keçmiş olsun arkadaş, keçmiş olsun arkadaş." The score consists of four measures.

Musical score for Helmi's part of "Keçmiş olsun arkadaş". The score is written for a vocal line (Helmi) and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in the bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "bə qə-ni nəli-dən dən-gə, nəli-dən dən-gə. İllər-ni nə-qə-dən dən-gə." The score consists of four measures.

Fortepiano musiqisi

Bir çox Azərbaycan bəstəkarları kimi, S.Fərəcov da hələ tə-ləbə vaxtlarından fortepiano musiqisinə müraciət edir. O, forte-piano üçün “Sonatina”(1976), “Variasiyalar”(1989), 2 royal üçün 4 hissəli “Konsert süitəsi”(1989, “Elegiya”, “Skerso”, “Noktürn”, “Final”), “Şən əhval” (2 royal üçün), “Sonatina”

(1996), “Hymne-Nonet” and “Chanson”, “Yorğun düşüncə” (pyes), 7 pyes (“Yallı”, “Mahmı”, “Qəmli vals”, “Diringə”, “Rəqsə bənzətmə”, “Valınkə”, “Kuklaların yürüşü”), “Azad el” (2 royal üçün), “Serenada” (2 fortepiano üçün) və fortepiano üçün “Albom” (2006) yazmışdır. Bu əsərlər sırasında fortepiano üçün “Albom” xüsusilə diqqəti cəlb edir. Çünki bu albom musiqi məktəblərinin şagirdləri üçün nəzərdə tutulan ən maraqlı piano əsərlərindən ibarət bir topludur. Digər tərəfdən burada bəstəkar piano üçün nəzərdə tutulan ən məşhur musiqi janrlarına müraciət etmişdir. Alboma müxtəlif illərdə yazılmış əsərlər – 4 prelüd, 4 fuqa, 4 vals, 4 miniatür, eksprompt və “Azərbaycan rəqsi” daxildir. Prelüdlər və fuqalar, 4 miniatür bəstəkarın tələbəlilik və gənclik illərində, valslar, eksprompt və “Azərbaycan rəqsi” yetkin yaradıcılıq illərində yazılmışdır.

Uşaq mahnıları

Sərdar Fərəcovun yaradıcılığında uşaq mahnıları xüsusi yer tutur. Onun uşaq tamaşalarına yazdığı musiqi əsərləri arasında mahnılar da çoxdur. Bəstəkarın “Bahar bayramı”(1998), “Qış bayramı” (1998), “Kosmosda yeni il” (1998) , “Maymaq pişik” (2002), “Yekəburun çırtan”, “Simurq quşu”, “Qırmızı papağın nağılı” adlı teatr pyeslərinə musiqi yazmış, “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” rok operasını bəstələyib. Bundan əlavə bəstəkarın “Əsgərlər gedir”, “Dəyirman”, “Qafar”, “Uşaq”, “Xırman”, “Yallı”, “At-at oyunu”, “Gəlincik paltarı”, “Uşaq marşı”, “Nuray”, “Kim tanıyır Ərdəmi?”, “Leyla”, “Balaca Əli” və s. kimi mahnıları da vardır. O, ayrı-ayrı illərdə uşaq tamaşalarına yazdığı seçmə mahnılar əsasında uşaqlar üçün “12 mahnı” məcmuəsini 2004-cü ildə tərtib etmişdir. Məcmuəyə “Dələ”, “Maymaq pişik”, “Nağıl bitdi”, “Quldurların mahnısı”, “Buratino”, “Şaxta babanın mahnısı”, “Küpəgirən qarının mahnısı”, “Aşbazların mahnısı”, “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm”ün mahnısı, “Qar qızın mahnısı” daxildir. “Şaxta babanın mahnısı”, “Qar qızının mahnısı” – “Qış bayramı” tamaşasına yazılmış musiqi nömrələrindəndir. “Nağıl bitdi” mahnısı isə bəstəkarın yazıçı

Anarın¹ eyniadlı əsəri əsasında – “Yaxşı padşahın nağılı” teatr tamaşasına yazdığı ən yadda qalan musiqi nömrələrindən biridir. Bu əsər qərribə padşah haqqında nağıldır. Tamaşanın sonluğu nisgilli əhval-ruhiyyə ilə bitir və bəstəkarın bu tamaşaya yazdığı son musiqi nömrəsi – “Nağıl bitdi” mahnısı da, olduqca həzin, mülayim ruhludur.

“12 mahnı” məcmuəsi çox sevilir və musiqi məktəblərinin şagirdləri tərəfindən tez-tez ifa olunur. Bu mahnıların hər biri proqramlıdır. Mahnıları dinlədikdə asanlıqla obrazları canlandırmaq və təsvir etmək mümkündür. Məhz buna görə də, hər mahnı ayrı-ayrılıqda sərbəst musiqili səhnəcik kimi qavranılır. Digər tərəfdən də hər bir obraz nağıl obrazıdır. Buratino (A.N.Tolstoyun povesti və Karlo Kolloddinin “Pinokyo” haqqında nağılından obrazdır), Quldurlar (həm real, həm də nağıl obrazlarıdır), Küpəgirən qarı (slavyan xalq nağıllarından məşhur personajdır), Şaxta baba (yeni ilin nağılvari qəhrəmanı, Avropalılar üçün isə “Santa Klaus”), Qar qızı (Şaxta babanın nəvəsi), Dələ, Pişik cizgi filmlərdə ən çox rast gəldiyimiz obrazlardır. Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm keçi obrazları isə M.Müşfiq nağılının əsas personajlarıdır. Bu obrazları mahnılarda təsvir etməklə Sərdar Fərəcov həm uşaqlarda onlara maraq oyadır, həm də onların dünyagörüşlərini zənginləşdirir.

Dini mövzuda yazılmış əsərləri

Sərdar Fərəcovun özünəməxsus dini baxışları, dinə münasibəti musiqisində öz əksini tapmışdır. Bütün dinlərə hörmətlə yanaşaraq tək Allahlılığı əsas tutan bəstəkar – “İncil”, “Tövrat”, “Zəbur”, “Quran” kimi dini kitabları oxumuşdur. O, dinin fəlsəfəsini dərk etməyə çalışmış, Davud Peyğəmbərin sözlərinə “Psalm – 150” əsəri yahudi, İsa peyğəmbərdən bəhs edən “Surpassing love” əsəri xristian (protestant dini), “Sübh duası”, “Oda alqış”, “Bahar nəğməsi” (Üzeyir Hacıbəylinin eyniadlı mahnısı

¹ Qeyd edək ki, yazıçı Anarın eyniadlı əsəri əsasında bəstəkar eləcə də “Səhra yuxuları” adlı tamaşasına da musiqi bəstələmişdir. Təəssüflər olsun ki, əsər müəyyən səbəblərə görə səhnələşdirilməmişdir

əsasında) adlı 3 pyesi atəşpərəstlik, “Kərbəladada doğan günəş” tamaşasına yazılan 10 mərsiyə və ayrıca musiqi nömrələri İslam dini ilə bağlı baxışlarını əks etdirir. Bu əsərlərin arasında simli kvartet üçün yazılmış 3 pyes – “Sübh duası”, “Oda alqış”, “Bahar nəğməsi” xüsusilə maraqlıdır. Hər 3 əsər Qazaxıstanda yazılıb. Hər 3 pyes müstəqil olsalar da, ideya konsepsiyası, məzmun baxımından bir-biri ilə bağlıdır. “Sübh duası” qədim türk xalqlarının inanclarına, “Oda alqış” qədim türk xalqlarının dini adət-ənənələrinə, “Bahar nəğməsi” isə qədim türklərin Novruz bayramına həsr olunur. Bu əsərlər türkçülüklə və atəşpərəstliklə bağlı olan həm dini, həm də milli əsərlərdir.

Sərdar Fərəcov və tar

Məlumdur ki, Sərdar Fərəcov həm musiqi məktəbini, həm də musiqi texnikumunu tar ifaçısı kimi bitirmişdir. Ona müxtəlif illərdə tar ixtisası və muğamlardan Bəhram Mansurov, Akif Novruzov, Nadir Hüseynov, Rasim Quliyev kimi müəllimlər dərs demişdir. Hal-hazırda bəstəkar kimi tanınsa da, o, həm də gözəl tar ifaçısıdır. Təsadüfi deyil ki, Üzeyir Hacıbəyli, Hacı Xanməmmədov, Arif Məlikov, Əşrəf Abbasov, Adil Gəray, Fikrət Əmirov, Səid Rüstəmov da ilk olaraq tar ifaçısı, daha sonra bəstəkar olmuşdular. 2006-cı ildə tar ifaçılarının repertuarını zənginləşdirmək məqsədi ilə bəstəkar tar və fortepiano üçün “8 pyes”-dən ibarət toplu tərtib edir. Həmin topluya – “Aşıqsayağı”, musiqi məktəbində oxuduğu illərdə – 15 yaşında ikən yazdığı “Rondoletto” pyesi, “Lirik rəqs”, “Dələ”, “Ana laylası”, “Qarabağ”, “Marş” pyesləri daxildir. Pyeslərin hər biri maraqlıdır və tar ifaçılarının repertuarında geniş yer tutur. Xüsusilə bəstəkarın “Qarabağ” və “Rondoletto” əsərləri Xalq artisti Ramiz Quliyevin, Əməkdar artist Sahib Paşazadənin, istedadlı gənc və Beynəlxalq Müsabiqələr laureatı Orxan Zeynalovun, musiqi məktəblərinin şagirdlərinin, AMK-nın tələbələrinin repertuarında da möhkəm yer tutur.

Rondoletto

Allegro molto

Sərdar Fərəcov 1984-cü ildə Üzeyir Hacıbəylinin ev-muzeyində fonoteka müdiri kimi işə başlayanda dahi bəstəkarın yaradıcılığına olan marağı daha da artır. Onun əsərləri ilə yaxından tanış olmağa başlayır, Üzeyir Hacıbəylinin arxivinə tez-tez üz tutur. O illərdə Üzeyir Hacıbəylinin ev muzeyinin direktoru, Ramazan Xəlilov Sərdar Fərəcovun bu həvəsini gördükdə ona yaxından bağlanaraq dahi bəstəkar haqqında öz xatirələrini danışır. Sonradan bəstəkar “Əsrin yaşadı, əsri yaşadı” məqaləsini yazaraq Ramazan Xəlilovla bağlı öz xatirələrini bölüşür¹. Məhz 80-ci illərin sonu 90-cı illərin əvvəllərində Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığına dair onun bir sıra məqalələri işıq üzü görür.

Sərdar Fərəcov 90-cı illərdə “Azərbaycan marşı” haqda Azərbaycan himni kimi tanıdığımız “Üzeyir Hacıbəylinin iki marşı”, “Bir daha himn haqqında” adlı məqalələrində müfəssəl məlumatlar vermiş, hər iki marşı klavir və partitura üçün işləmişdir. “Bahar nəğməsi”, “Simfonik rəqslər”, “Kolxoz çöllərin-

¹ Fərəcov S. Əsrin yaşadı, əsri yaşadı // Musiqi Dünyası. – 2002, № 1-2, s. 163-169

də”, “Xurşudbanunun ariyası”, “Firuzənin ariyası” və s. əsərlərə Sərdar Fərəcov yenidən nəfəs vermişdir. Sərdar Fərəcov həmçinin bəstəkarın əziz xatirəsinə xor və kapella üçün konsertini – “Diptix” (1986) əsərini, Üzeyir Hacıbəylinin həyat yoldaşı Məlikə xanımın 100 illiyinə həsr olunmuş fortepiano, arfa və simfonik orkestr üçün “Oxunmamış laylay”(1995) əsərini bəstələmişdir.

O, 1996-cı ildə “Üzeyir Hacıbəyli” ensiklopediyasına 30-dan artıq məqalə vermiş, “Vətən, Millət, Ordu” məcmuəsini (2005), “Üzeyir Hacıbəyli müasirlərinin xatirələrində” (2010), “Komediya və yumoristik miniatürlər” (2005) adlı kitablarının tərtibçisi, Heydər Əliyev Fondunun sifarişi ilə nəşr olunan “O olmasın bu olsun” musiqili komediyasının, “Əsli və Kərəm” operasının, “Arşın mal alan”, “O olmasın, bu olsun” operettalarının partituralarının redaktoru, korrektoru olmuş, Üzeyir Hacıbəyliyə aid onlarla kitablara, təqvimlərə ön sözlər yazmışdır. 100 ilə yaxın itkin düşən, “Şeyx Sənan” operasının librettosunun və bir neçə musiqi nömrələrinin bərpaçısı da Sərdar Fərəcovdur. Klavir və orkestr səsləri əsasında bəstəkar S.Fərəcov “Ər və Arvad” musiqili komediyasının partiturasını bərpa etmiş və 2010-cu ildə 100 ildən sonra musiqi aləminə “Ər və Arvad” musiqili komediyasını tam yeni variantda təqdim etmişdir.

S.Fərəcov həmçinin, Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş “Əbədi iftixarımız” (2010) filminin ssenarisinin müəllifi olmuşdur. Bəstəkar 2010-cu ildə Üzeyir bəyin əziz xatirəsinə “Üzeyir işığında” kitabını həsr etmişdir (Məqalələr toplusu).

Sərdar Fərəcov Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığını təkcə bəstəkar kimi deyil, həm də musiqişünas, ədəbiyyatşünas, tədqiqatçı kimi araşdırır. Onun “Oxu tar”, “Bahar nəğməsi”, “Unudulmuş mahnı – “səni gözləyir””, “Əsli və Kərəm haqqında”, “100 yaşlı “Leyli və Məcnun””, “Əgər onlar tamamlansaydı...yaşasaydı” məqalələri Üzeyir Hacıbəyli irsinin araşdırılmasına həsr edilmişdir.

XXIII fəsil

Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı beynəlxalq məkanda

1991-ci ildə Azərbaycan yenidən öz müstəqilliyini elan etdi və o gündən 20 ildən artıq vaxt keçir. Xalqımız uzun illər arzusunda olduğu müstəqilliyi asanlıqla əldə etmədi. Torpaq və ağır insan itkiləri, sosial-iqtisadi çətinliklər, maddi problemlər, dağıntılar, qaçqın şəhərcikləri, qazanc dalınca dünyanın müxtəlif tərəflərinə axışan ziyalılarımız, yaradıcı şəxsiyyətlərimiz... Lakin bütün bunlar xalqı qorxutmadı, geri çəkilməyə vadar edə bilmədi. Azərbaycan xalqı bir çox sınaqlardan çıxdı, çox ağır mübarizə yolunun sonunda demokratik, hüquqi, azad dövlət qurdu. Azərbaycan dünya miqyasında tanındı, beynəlxalq təşkilatlarda təmsil olundu, digər ölkələrlə beynəlxalq iqtisadi əməkdaşlıq əlaqələri yaratdı. Sənətindən, cəmiyyətdə tutduğu mövqeyindən asılı olmayaraq, hər kəs qarşılaşdığı hadisələrə, baş verənlərə öz münasibətini bildirməyə başladı. Bütün bu olaylar yaradıcı ziyalılarımızı – ədəbiyyatçılarımızı, bəstəkarlarımızı, rəssamlarımızı, mədəniyyət xadimlərimizi biganə qoymadı. Dövrün ağrılarını, acılarını, kədərini, sevincini, itkilərini, nailiyyətlərini müxtəlif səpkili əsərlərində məhz onlar əks etdirib, zamanın ab-havasını, mənəvi çalarlarını özünəməxsus tərzdə həssaslıqla ifadə etdilər. Bu illər Azərbaycan bəstəkarları da əsərlərində müasirliyin aktual məsələlərinə, ölkədə baş verən hadisələrə münasibət bildirir, dövrün məziyyətlərini musiqi dili ilə ifadə edirlər.

Milli mədəniyyətin geniş vüsət aldığı müstəqillik dövründə gənc dövlətimizin musiqi həyatında Azərbaycan respublikasının ümummillə lideri Heydər Əliyevin rolu xüsusi vurğulanmalıdır. O, mədəniyyətin inkişaf proseslərinin parlaq təşkilatçısı, milli incəsənətin alovlu təbliğatçısı kimi musiqi xadimlərinə də dəstək olmuş, onların qarşısında geniş yaradıcılıq imkanları açmışdır. Məhz H.Əliyevin himayə və qayğısı, mədəniyyət sahəsindəki

məqsədyönlü siyasəti nəticəsində ölkənin ağır ictimai-iqtisadi durumu şəraitində Azərbaycan mədəniyyət və incəsənət xadimləri sənətlərini yaşadıb inkişaf etdirə biliblər. Daha sonra onun apardığı işlər layiqli varisləri Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin, ölkənin Birinci Vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevanın tərəfindən davam etdirilir. Musiqimizi müxtəlif ölkələrdə təbliğ edən rəngarəng beynəlxalq musiqi festivalları, musiqi irsimizi dünyaya tanıdan möhtəşəm layihələr, musiqi ifaçılarımızın məharətini əks etdirən beynəlxalq müsabiqələr məhz onların maddi və mənəvi dəstəyi ilə həyata keçirilir. Bu layihə və festivalların hazırlanmasında AR Mədəniyyət Nazirliyinin, AR Bəstəkarlar İttifaqının fəaliyyətləri xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Çox önəmlidir ki, bəstəkarlarımız bu nisbətən qısa zaman kəsiyində böyük uğurlar əldə edib, musiqimizi beynəlxalq məkanda layiqincə təmsil edə biliblər. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının dünya miqyasına, beynəlxalq səhnələrə çıxmasının tarixi hələ keçən əsrdə başlayıb, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, A.Məlikov kimi görkəmli bəstəkarların adı ilə bağlıdır. Lakin o dövrün mövcud ictimai-siyasi quruluşu, sənətkarlar qarşısında qoyulan bir çox qadağalar, bağlı sərhədlər Azərbaycan incəsənətinin başqa sahələri kimi musiqisinin də dünyada geniş təbliğinə mane olur, ayrı-ayrı bəstəkar əsərlərinin xaricdə ifası çox nadir, epizodik xarakter daşıyırdı.

Müasir dövrdə xariclə əlaqələr genişlənidir. Tanınmış Azərbaycan bəstəkarlarının, şairlərinin, yazıçılarının, rəssamlarının, heykəltaraşlarının və digər sənət ustalarının əsərləri beynəlxalq aləmə çıxır, müxtəlif ölkələrin səhnələrində, konsert və sərgi salonlarında nümayiş etdirilir. Dünyanın hər bir tərəfinə, uzaq və yaxın ölkələrinə, beynəlxalq incəsənət baxışlarına, musiqi forumlarına getmək imkanları reallaşır. Əgər əvvəllər bəstəkarlarımızın əsərlərinin xaricdə ifası sensasiyaya çevrilirdisə, indi dünyanın hər bölgəsindən soydaşlarımızın sorağı gəlir, çeşidli konsert proqramları, uğurlu ifalar, anşlaqla keçən premyeralar bizi qürur hisslərilə doldurur.

Bütün bu uğurlar da, bu sahədə qarşılaşdığımız bəzi problemlər də həm ölkədaxili, həm də bütün dünyada gedən mühüm iqtisadi, siyasi, mədəni proseslər ilə sıx əlaqəlidir. Xalqımızın müstəqilliyini əldə etdikdən sonra ölkədə müvəqqəti yaranan ağır ictimai-siyasi, iqtisadi vəziyyət, hamı kimi bəstəkarlarımızın da yaradıcılığına təsir etdi. Bir çox ifaçılarımız, bəstəkarlarımız xarici dövlətlərə işləməyə getdilər. Lakin orada da Azərbaycanın bayrağını uca tutub, Azərbaycan sənətinin layiqli təmsilçiləri olduqlarını dəfələrlə nümayiş etdirdilər. Bəstəkarlarımız xaricdə yaşayıb milli ruhla aşılanmış əsərlər yaradır, ifaçılarımız isə musiqimizi dünyanın musiqi səhnələrində təbliğ edirlər. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin xarici həyatından yazanda, əlbəttə ki, burada ilk növbədə ifaçılıq məsələsi gündəmə gəlir. Bu əsərləri beynəlxalq məkanda kimlər təbliğ edir, bu yolda nə kimi problemlər yaranır? Bütün bu sualları bir yazı çərçivəsində əhatə etmək qeyri-mümkündür. Bu yazıda Azərbaycan bəstəkarlarının və ifaçılarının müstəqillik illərində qazandıqları uğurlar, beynəlxalq musiqi festivalları və forumlarında onların iştirakı ilə bağlı bəzi məlumatlar diqqətinizə təqdim edilir.

Müasir dövrdə gedən qloballaşma və millətlərarası inteqrasiya prosesləri barədə çox danışılır, bu proseslərdən irəli gələn mənfə və müsbət cəhətlər araşdırılır, təhlil edilir, milli mədəniyyətlərin inkişafındakı rolu müəyyənləşdirilir. Bütün bu məsələlər dünyanın ayrı-ayrı ölkələrində keçirilən beynəlxalq simpozium və konqreslərdə qoyulur, problemlərin həlli yolları axtarılır. (2002-ci ildə Bakıda da bu mövzu ilə bağlı beynəlxalq konfrans keçirilib). Qloballaşma dövründə ölkələr arasında olan keçilməz sədlərin götürülməsi, millətlərin bir-birilə yaxınlaşmaq imkanlarının çoxalmasına şərait yaradır. Müstəqillik illərində Azərbaycan bəstəkarlarının xaricdə müxtəlif musiqi festivallarında, beynəlxalq müsabiqələrdə, dünyanın mötəbər mədəniyyət, musiqi layihələrində iştirak etmək, Azərbaycan musiqisini dünyada təmsil edib, onu bir daha tanıtdırmaq imkanları genişləndi. Azərbaycan bəstəkarları bir sıra nüfuzlu beynəlxalq festivalların iştirakçısı olub, onların əsərləri dünyanın müxtəlif şəhərlərində ifa edilib. A.Məlikovun, V.Adıgözəlovun, X.Mirzəzadə-

nin, A.Əlizadənin, T.Bakıxanovun, F.Qarayevin, İ.Hacıbəyovun, F.Əlizadənin, C.Quliyevin, E.Dadaşovanın, R.Həsənovanın, Q.Məmmədovun, F.Hüseynovun əsərləri Türkiyədə, Norveçdə, Hollandiyada, Kiprdə, ABŞ-da, İsveçrədə, Almaniyada, Tailandda və b. ölkələrdə səslənib, nüfuzlu müsabiqələrin qalibləri olublar. Türkiyədə A.Məlikovun (7 saylı simfoniyası), V.Adıgözəlovun (“Çanaqqala” oratoriyası), Kiprdə T.Bakıxanovun (“Güzey Kipr fəsilləri”, “Guzey Kipr süitəsi”) və başqalarının əsərlərinin premyeraları keçirilib. Hollandiyada F.Qarayevin (“Xütbə, Muğam, Surə”, “Babil qalası” 2000), F.Əlizadənin (“İlğım”), R.Həsənovanın (“Səma”) əsərləri ifa edilib. “İpək yolu” layihəsində F.Əlizadənin (“Dərviş”) və C.Quliyevin (“Karvan”) iştirakı uğur qazanıb. F.Hüseynov YUNESKO və Yaponiyanın keçirdiyi müsabiqədə “Zaman üzrə səyahət” adlı simfonik orkestr üçün Konsertinə görə III mükafata, “Qoy dünyada sülh olsun” oratoriyasına görə isə BMT-nin mükafatına layiq görülmüş.

2006-cı ilin fevral ayında ABŞ-ın Sietl şəhərində “İcebreaker 3:The Caucasus” adlı Qafqaz ölkələrinin müasir musiqisinə həsr edilmiş beynəlxalq festival və simpozium keçirildi. Bir çox görkəmli sənətkarların əsərlərini dünyada tanıdan, musiqi aləmində böyük nüfuza malik olan “Sietl kamera ifaçıları” ansamblının təşəbbüskarlığı və təşkilatçılığı ilə keçirilən bu festivalda F.Əlizadənin “Atəş”, F.Qarayevin “Üç baqatəl”, C.Quliyevin “Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes”, C.Abbasovun solo violin üçün “Sonata”, Z.Fərhadovun “Yabancı” və E.Mirzəyevin “Fayyum portretləri” əsərləri xüsusi maraqla qarşılandı. Bir il ərzində mürəkkəb və çətin seçim nəticəsində festivala vəsiqə alan bu əsərlərin ifası “Sietl kamera ifaçıları” qrupu və onun solistləri (məs, C.Abbasovun sonatasını violada ansamblın solisti Maykl Şmidt ifa etdi) tərəfindən həyata keçdi. Festivala bağlı Sietl qəzetlərində geniş məlumatlar verildi. Festivalda Azərbaycan musiqisi haqda mühazirə oxumaq məqsədilə iştirak edən musiqişünas A.Hüseynovanın festivala bağlı yazısına istinadən qeyd etməliyik ki, Sietlə “composer-in-residence” statusunda dəvət alan görkəmli Azərbaycan bəstəkarı F.Əlizadə bu festivalda da təkçə

əsərini təqdim etməklə kifayətlənmədi, öz yaradıcılığı, gələcək planları ilə bağlı mühazirə oxudu, bir neçə əsərini ifa etdi. “Firəngiz xanımın ifaçılıq məharəti də dinləyicilərin rəğbətini qazandı...” – yazan “Russkiy mir” qəzetində bəstəkarımız “dünyanın ən məşhur qadınlarından biri” kimi təqdim olundu. Yeri gəlmişkən F.Əlizadənin son illər ərzində beynəlxalq məkanda apardığı gərgin yaradıcılıq fəaliyyətindən bəzi məlumatları nəzərinizə çatdırmaq yerinə düşərdi. Amerikanın bioqrafik institutu tərəfindən 2006-cı ilin qadını elan olunan Firəngiz Əlizadə yenə də “composer-in-residence” statusunda Amerikanın bir sıra şəhərlərində də əsərlərini təqdim edib, ustad dərsləri verib. Fransada YUNESKO-nun 60 illiyinə həsr edilən konsertdə o, bəstəkar, pianoçu, dirijor qismində iştirak edib, “Crossinqs” əsərini səsləndirib. 2006-cı il ərzində bəstəkarın Norvecdə, İsveçrədə müəllif konsertləri keçirildi. O cümlədən 2006-cı ilin mart ayında Nyu-Yorkun Carnegie Hall konsert salonunda bəstəkarın müasir musiqi aləmində xüsusi nüfuza malik olan Kronos Quarteti ilə daha bir müəllif konserti baş tutdu. 2007-ci ildə F.Əlizadə YUNESKO-nun “Dünyanın artisti” adına layiq görüldü. 2008-ci ildə bəstəkarın Amerikada (Hyustonda), Almaniyada (Berlində, Ştutqartda), İsveçrənin bir neçə şəhərində müəllif konsertləri keçirilmiş, İsraildə, Belçikada, Norvecdə “Al Kamandjati” əsəri tamaşaya qoyulmuşdur. Elə həmin ildə müxtəlif beynəlxalq festival və tədbirlərdə – Amerika və Almaniyada Yo Yo Manın ifasında “Oasis” əsəri, Kiyevdə “Homage” əsəri, Berlində “3 akvarel”, Vyanada, müasir musiqi festivalında simli orkestr üçün “Dilogiya – II” və b. ifa edilmişdir. 2011-ci il ərzində F.Əlizadənin əsərləri Kanadada – “Mugamsayağı”, “Oasis”, Berlində – “Dilogiya – II”, Kiyevdə – “Violonçel konserti”, Parisdə – “Musik for piano”, “Crossing-II” ifa edilmiş, bəstəkar “composer-in-residence” statusunda müxtəlif ölkələrdə ustad-dərsləri vermişdir. 2017-ci ildə, bəstəkarın yubiley ilində Azərbaycanla yanaşı F.Əlizadənin əsərləri dünyanı dolaşmış, Almaniyanın, Polşanın, Fransanın, Rusiyanın mütəbər səhnələrində səsləndirilmişdir. F.Əlizadənin təbliğat xassəli geniş fəaliyyətinin müəyyən bir qismini təşkil edən bu tarixi ekskurs təkcə onun uğurlarından xə-

bər vermir. Qazanılan nailiyyətlər bütövlükdə Azərbaycan sənətinin, mədəniyyətinin nailiyyətləridir. Bəstəkarlarımız Azərbaycan musiqisini layiqincə təmsil edirlər. Onlar Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev məktəblərinin layiqli davamçıları olduqlarını əldə etdikləri yeni uğurlarla sübut edirlər.

2007-ci ilin aprel ayında Almaniyanın Köln şəhərində Müqəddəs Yosef Katolik kilsəsinin zalında, Şərq-Qərb devizi altında Orqan və vokal musiqisindən ibarət çox maraqlı bir konsert keçirildi. Müasir dövrün inteqrasiya proseslərinin bariz nümunəsi olan bu konsertdə Azərbaycan orqan ifaçılıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi, hazırda Almaniya yaşayan Rəna İsmayılova və alman vokalçısı, soprano Anqelika Müller çıxış etdilər. Çox böyük uğurla keçən, yerli mətbuatda geniş işıqlandırılan bu konsertdə görkəmli bəstəkar S.İbrahimovun "Poema-ithaf" əsəri hədsiz marağa səbəb oldu. Konsertin proqramı Şərq və Qərb, Azərbaycan və alman bəstəkarlarının əsərlərindən tərtib olunmuşdu. Orada Bax, Hendel, Guilmant, G.Reynberger kimi alman bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı V.Adıgözəlov, N.Əliverdibəyov və F.Bədəlbəylinin əsərləri ifa edildi. Almaniya Azərbaycan musiqisinin səsləndiyi bu konsert iki ölkə arasında olan mədəni əlaqələrin inkişafı və möhkəmlənməsi yolunda həyata keçirilən mühüm addımlardan biri kimi dəyərləndirilə bilər.

Beynəlxalq musiqi aləmində artıq özlərini tanıdan, əsərləri nüfuzlu musiqi festival və forumlarında səslənən Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər nümayəndələrindən biri də bəstəkar Elnarə Dadaşovadır. 2006-cı ilin noyabrında Almaniyanın Unna şəhərində Yaponiya, Rumıniya, Hollandiya, İsveçrə və digər ölkələrin iştirak etdiyi Beynəlxalq orqan musiqisi festivalında Q.Qarayev məktəbinin istedadlı nümayəndəsi E.Dadaşovanın orqan üçün Variasiyaları çox böyük uğurla N.Hüseynova tərəfindən ifa edildi. Əsərlə bağlı səslənən fikirlərdə milli musiqi ilə müasir qərb musiqi yazı üsullarının sintezinin yüksək səviyyədə işlənilməsi xüsusi vurğulandı, böyük maraq doğuran bu əsərin notları kitabxanaya göndərildi. Son illər E.Dadaşovanın əsərləri Romada "Dopler" qrupunun ifasında ("Səda" əsəri Art qalereya salonunda,), Amerikada pianoçu Con Liqtinin ifasında ("Şüş-

tər” fortepiano variasiyaları), xor əsərləri ABŞ-ın Miçigan kolle-cində və digər məkanlarda ifa edilir.

Səsi dünyanın müxtəlif maraqlı musiqi festivallarından, fo- rumlarından, konfranslarından gələn parlaq simalardan biri də bəstəkar Rəhilə Həsənovadır. Bu bəstəkar Hollandiyanın “New Ensemble” kollektivinin sifarişi ilə bir neçə əsər yazıb, Polşada müəllif konserti keçirib, ayrı-ayrı illərdə əsərləri Texas Musiqi festivalında, Avstriyanın müxtəlif şəhərlərində (1994), İtaliyada “Qadınlar musiqidə” Assosiasiyasının keçirdiyi forumlarda səslənib. 2004-cü ildə isə bəstəkarın Kölnə Konsert-portret adlan- nan solo konserti böyük uğur qazanıb. Yüksək peşəkarlığı ilə fərqlənən ifaçılar bəstəkarın II, III kvartetlərini, “Dərviş” və “A- la Meyxana” əsərlərini ifa ediblər. 2002-ci ildə Londonda keçiril- lən beynəlxalq simpozium-festivalda bəstəkar eyni zamanda həm də əsərlərinin ifaçısı kimi çıxış edib, Azərbaycan musiqisi- nin tarixi ilə bağlı simpozium iştirakçılarına mühazirə oxuyub.

Müstəqillik dövründə post-sovet məkanında da keçmiş əla- qələri bərpa etmək, yaradıcı insanlar, cavan nəsillər arasında ün- siyyət yaratmaq, yaradıcılıq problemləri ilə bölüşmək məqsədi güdən müxtəlif beynəlxalq festivallar keçirilir ki, onlardan biri Rusiya Bəstəkarlar İttifaqı tərəfindən təşkil edilən və 1994-cü il- də start alan “Muzıka druzey” adlı nüfuzlu musiqi festivalıdır. 2002-ci ildə Moskvada VII festivalda bizim bəstəkarlardan İ.Ha- cıbəyov, C.Abbasov, Z.Fərhadovun əsərləri Azərbaycan musiqi- sini layiqli səviyyədə təmsil etdi, festival iştirakçıları tərəfindən yüksək dəyərləndirildi. Əsərlərin ifasını Moskvanın Müasir mu- siqi ansambli və beynəlxalq müsabiqələr laureatı Marianna Vı- sotskaya yüksək səviyyədə həyata keçirdilər. Qeyd etmək istər- dik ki, festivalda əsəri uğur qazanan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin orta nəsil nümayəndəsi C.Abbasov da əsərləri bey- nəlxalq konsert salonlarında tez-tez səslənən sənətkarlarımız- dandır. 2002-ci ildə Asiya bəstəkarlarının Seulda keçirilən 22-ci festivalının iştirakçısı (Solo kontrabas üçün “Münacat 1”, post- sovet məkanından yeganə əsər), 2004-cü il Drezdendə Orqan musuqisi festivalı (M.Vısotskayanın ifasında “Q.Qarayevin xati-

rəsinə Postlüdiya”), 2004 və 2006-cı illər “Moskovskaya osen” festivalının iştirakçısı və s.

Müstəqillik dövründə musiqimizin beynəlxalq arenaya çıxması işində səfirliklərin də fəaliyyətini dəyərləndirmək lazımdır. Belə ki, Azərbaycan musiqisinin xarici ölkələrdə təbliğində həm bizim səfirliklərimiz, həm də ölkəmizdə fəaliyyət göstərən xarici səfirliklər əmək sərf edir, mədəniyyət sahəsində müxtəlif layihələr həyata keçirirlər. Məsələn, 2000-ci illərdə Fransa səfirliyinin mədəniyyət attaşesinin dəvəti ilə Fransanın “Qaudi kvarteti”nin repertuarını zənginləşdirmək məqsədilə fransız bəstəkarı olkəmizə gəlmiş və çox ciddi seçim nəticəsində Azərbaycan bəstəkarları Musa Mirzəyev, Xəyyam Mirzəzadə, Cavanşir Quliyev, Cəlal Abbasov və Elnarə Dadaşovanın əsərləri repertuara salınmaq üçün götürülmüşdü. Seçim məqsədilə təşkil edilmiş konsertdə Fransalı musiqiçi əsərləri dinlədikdən sonra onları yüksək qiymətləndirmişdir.

Azərbaycanın xaricdəki fəaliyyət göstərən səfirlikləri musiqimizin dünyada tanıtılmasında, təbliğində müəyyən fəaliyyət göstərirlər. Belə ki, 2007-ci il martın 20-də Nyu-Yorkun mərkəzində yerləşən “Yamaha zalı”nda AR Mədəniyyət Nazirliyi, AR BMT yanında Daimi nümayəndəliyi, Qafqaz Yəhudilərinin Mədəniyyət Mərkəzinin birgə səyləri ilə dahi bəstəkar Qara Qarayevin xatirə gecəsi keçirildi. ABŞ-da Q. Qarayevə həsr edilən ilk tədbirdə Azərbaycanın görkəmli xadimləri Fərhad Bədəlbəyli, Azər Zeynalov, Gülnaz İsmayılova, Toğrul Qəniyev, Amerikada yaşayan soydaşlarımız pianoçu Validə Rəsulova, Kamilla Məmmədova və Ruslan Ağababayev Q. Qarayevin “Vətən” operası, “Yeddi gözəl” və “İldırım yollarla” baletləri, “Don Kixot” simfonik qravürləri və b. əsərlərindən parçaları həqiqi sənətkarlıqla ifa etdilər. Xatirə gecəsinin iştirakçılarının çıxışları sürəkli alqışlarla qarşılandı. Konsertin nəfis tərtibli programında XX əsrin görkəmli sənətkarı haqda məlumat da yer almışdı. Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisi səslənən bütün konsertlər xarici insanlar tərəfindən xüsusi marağa səbəb olub, böyük uğur qazanırlar. 2004-cü ilin sentyabrında Nyu-Yorkun ən möhtəşəm zallarından olan Karnegi Hollda Yo Yo Manın yaratdığı İpək Yolu Ansamb-

lının konserti oldu. Konsertdə İran, özbək, hind musiqisi ilə yanaşı Azərbaycan musiqisi də səsləndi. F.Əlizadənin əsərini zala toplaşan amerikalıların alqışları altında YoYo Ma özü ifa etdi. İkinci gün Alim Qasimov musiqi klassikamızdan nümunələr – Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından mahnı və F.Əmirovun “Kor ərəbin mahnısı”nı ifa etdi. A.Qasimovun ifası sürəklilə alqışlarla qarşılandı.

Azərbaycanın Cenevrədəki BMT bölməsi və digər beynəlxalq təşkilatlar yanında Daimi Nümayəndəliyi də öz fəaliyyətində Mədəni proqramlara, milli mədəni sərvətlərimizin təbliğinə xüsusi önəm verir. Belə ki, səfirliyin təşəbbüsü ilə Azərbaycan nümayəndəliyinin binasında ilk dəfə olaraq tanınmış muğam xanəndəsi Aygün Bayramova Mahur, Dilkəş, Segah və digər muğamları böyük ustalıqla ifa etdi, konsertdə iştirak edən rəsmi qonaqların və qeyri-rəsmi dinləyicilərin sonsuz marağına səbəb oldu. Daha sonra nümayəndəliyimizin təşəbbüsü və dəstəyi ilə 2005-2006-cı illərdə BMT-nin Cenevrədəki bölməsinin binasında və Vatikanda hazırda Fransanın Annemas şəhərində yaşayan tanınmış azərbaycanlı pianoçu Adilə Əliyevanın konsertləri keçirildi. A.Əliyevanın repertuarında Dünya musiqisinin inciləri F.List, F.Şopen, F.Mendelsonun əsərləri ilə yanaşı Azərbaycan bəstəkarlarının da əsərləri layiqli yer tutur. A.Əliyeva konsertlərdə Q.Qarayevin, T.Quliyevin, V.Mustafazadənin əsərlərini ifa etməkdən, Azərbaycan musiqisini təbliğ etməkdən xüsusi mənəvi zövq alır.

Müstəqillik illərində müxtəlif səfirliklər və nümayəndəliklərdə Ulu Öndərə həsr edilən tədbirlərin keçirilməsi ənənə halını alıb. Belə tədbirlərdən biri də Parisdə Azərbaycanın YUNESKO yanında Daimi Nümayəndəliyində Heydər Əliyevin doğum gününü münasibətilə baş tutdu. Bu gecədə Diplomatik korpusun nümayəndələri ilə yanaşı, fransız ziyalıları da var idi. Azərbaycanın görkəmli sənətçiləri F.Bədəlbəyli və R.Abdullayevin ecazkar ifaları bu məclisə gələn hər bir kəsin zövqünü oxşadı. Konsertdə Hyuqes Leklerin də (fortepiano) ifasında əsərlər səsləndi. Proqrama Qərbin məşhur bəstəkarları Şuman, Şopen, Debüssi, Ravelin gözəl əsərləri ilə bir sırada Azərbaycan musiqisinin də

inciləri daxil edilmişdi. Bütün bu misallar Azərbaycan musiqisinin, sənətinin dünyada getdikcə daha çox tanınması, yayılmasını sübut edən bariz faktlardır. Səfirliklərdə keçirilən konsertlər, musiqili tədbirlər diplomatik əlaqələrin də inkişafına təkan verir, musiqi artıq cəmiyyətin siyasi həyatının bir hissəsinə çevrilib, beynəlxalq münasibətlərin tənzimlənməsinə xidmət edir.

Qeyd edildiyi kimi, Azərbaycan bəstəkarlarının dünyada tanınması, musiqimizin daha geniş məkanda yayılmasında ifaçılarımızın əməyi, sənəti danılmazdır. Həm respublikada fəaliyyət göstərən, həm də vətəndən uzaqlarda yaşayan musiqi sənətkarlarımız eyni əzmlə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını təbliğ edirlər. Neçə illər Türkiyədə işləyən violinqalan Zəhra Quliyeva daim konsertlərində Azərbaycan bəstəkarlarını fəal təbliğ edir. Türkiyədə, Norvecdə, Portuqaliyada, Çində solo konsertlərlə çıxış edən musiqiçi 2005-ci ildə ABŞ-ın Texas ştatının San-Antonio şəhərində konsert vermək üçün dəvət alan ilk azərbaycanlı violinqalandır. Konsertinin ikinci hissəsini bütövlüklə Azərbaycan musiqisinə həsr edən Z.Quliyeva R.Hacıyevin, Q.Qarayevin, F.Əmirovun, A.Məlikovun əsərlərini ifa edib. Həmin illərdə Amerikanın Sinsinati ştatının Oksford şəhərinin dəvəti ilə oranın Kamera orkestri ilə S.İbrahimovanın “Dünya bir pəncərədir” poemasını, R.Hacıyevin “Əlcəzair təranələri”ni, F.Əmirovun “Məhəbbət rəqsləri”ni amerikalı dinləyicilərin diqqətinə təqdim edib.

Azərbaycanın görkəmli pianoçusu, beynəlxalq müsabiqələr laureatı Namiq Sultanov 2002-ci ildən ABŞ-ın Kaliforniya ştatının San Xose şəhərində yaşayır. Gərgin yaradıcılıq və müəllimlik fəaliyyəti ilə məşğul olan sənətkar Amerikanın müxtəlif şəhərlərində konsertlər verir, tanınmış bəstəkarların yaradıcılıqlarına həsr edilən ustad dərsləri aparır, San-Xosedə, Hollandiyada, Türkiyədə, Ukraynada bir sıra nüfuzlu müsabiqələrin münisiflər heyətinin üzvüdür. Amerika mətbuatında çıxan yazılara istinadən deyə bilərik ki, azərbaycanlı ifaçımızın hər bir konserti ağzına qədər dolu zallarda, sürəkli alqışlar altında keçir.

Bəstəkar yaradıcılığını Azərbaycandan kənarlara çıxaran, hər ifasında əsərlərin özünəməxsus təfsirini verən, xarici ifaçılar,

musiqi kollektivləri, digər musiqi xadimləri ilə sıx yaradıcılıq əlaqələri yaradan ifaçılarımızın sırasında pianoçu Rəna Rzayevanın da adı çəkməlidir. Hələ 90-cı illərdə dünyanın müxtəlif ölkələrində – Norvecdə, Rusiyada, İsveçrədə, Misirdə, Avstriyada (9-cu və 10-cu Yay Vena seminarlarında), Hollandiyada, Almaniya konsertlərlə çıxış edib. 2000-ci ildən başlayaraq dəfələrlə Vaşinqtonda, Vyanada, Almaniyanın Bobligen şəhərində, İsveçrənin Byen şəhərində, İspaniyanın Jirona şəhərlə Q. Qarayevin, F. Əmirovun, X. Mirzəzadənin, F. Qarayevin, F. Əlizadənin, İ. Hacıbəyovun əsərlərini möhtəşəm konsert salonlarında ifa edib, Azərbaycan musiqisinin daha böyük məkanlar fəth etməsi yolunda əlindən gələni əsirgəməyib.

Son 20 ildə dünyanın müxtəlif ölkələrində konsertlərdə, tədbirlərdə fəal iştirak edən gənclərimiz beynəlxalq musiqi festivallarında, müsabiqələrdə ən yüksək yerləri tuturlar. Bu gənclər müstəqillik dövrünün yetirmələridir. Azərbaycanın “Qızıl kitabına” yazılan gənc pianoçu N. Nəcəfli (Parisdə, Vaşinqtonda, Strasburqda, Brüsseldə, Moskvada), violinqalan N. Rəşidova (Britaniya, Almaniya, Fransa, ABŞ, Yaponiya, Misir, Polşa), adı Azərbaycanın “Qızıl kitabına” yazılan gənc pianoçular V. Vəkilov (İtaliya, Fransa, Azərbaycanın müxtəlif müsabiqə və festivalları), R. Zeynalov (Fransa, Moskva, Minsk, Tbilisi), violinqalan C. Seyidova (İtaliya, Brussel, Tbilisi) və digər istedadlı gənclərimiz öz gözəl ifaları, maraqlı konsert proqramları ilə Azərbaycanın adını xarici ölkələrdə də ucaltmışlar.

2018-ci ildə dahi Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin anadan olmasının 100-cü ildönümü münasibətilə Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyev bu tarixi yubileyin keçirilməsi ilə bağlı sərəncam imzaladı. İl ərzində respublikanın müxtəlif mədəniyyət və təhsil ocaqlarında, teatr və konsert salonlarında çeşidli konsert və tədbirlər, konfrans və elmi sessiyalar keçirildi, bəstəkarın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı qiymətli nəşrlər işıq üzü gördü. Lakin, Qarayev musiqisi, Qarayev şəxsiyyəti təkcə öz vətəninə deyil, dünyanın bir çox ölkə və şəhərlərində də səsləndi, bəstəkarın dünya musiqi xəzinəsini zənginləşdirən qiymətli əsərləri bir daha xarici musiqisevərlərin diqqətinə təqdim edildi. 2018-ci

ilin aprel ayında Azərbaycanın Xalq artisti, dirijor Yalçın Adıgözəlov Qara Qarayevin 100 illiyinə həsr edilmiş konsertlər silsiləsi çərçivəsində Türkiyədə Antalya şəhərinin Atatürk Mədəniyyət mərkəzində təntənəli yubiley tədbirinin iştirakçısı oldu. Onun rəhbərliyi altında Anadolu Dövlət simfonik orkestrinin ifasında böyük bəstəkarın “Don Kixot” simfonik qravürləri, “Yeddi gözəl” baletindən süita, Q.Qarayev sinfinin parlaq nümayəndələrindən Vasif Adıgözəlovun üçüncü Fortepiano konserti ifa olundu.

Həmin ilin fevral ayında Q.Qarayevin 100 illik yubileyi Qırğız Milli Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində baş tutdu. Qırğızıstan və Azərbaycan Mədəniyyət Nazirlikləri, Azərbaycanın Qırğızıstandakı səfirliyinin dəstəyi ilə həyata keçirilən bu yubiley gecəsində “Yeddi Gözəl” və “İldırımli yollarla” baletlərindən hissələri A.Cumaxmatov adına Dövlət akademik simfonik orkestri çox böyük şövlə ifa etdi. Simfonik orkestrə rəhbərlik edən Azərbaycan dirijoru Yalçın Adıgözəlov, solistlər – Azərbaycan Xalq artisti Azər Zeynalov, Əməkdar artist Afaq Abbasova ilə bərabər konsertdə Qırğızıstanın da tanınmış ifaçıları çıxış etmişdilər. Böyük bəstəkarın əsərlərindən başqa təntənəli gecədə Fikrət Əmirovun, Müslüm Maqomayevin də əsərləri təqdim edilmiş və böyük maraqla qarşılanmışdı.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan dirijorlarının musiqimizin təbliğində həyata keçirdikləri konsert, təqdimat və digər yaradıcı layihələri, xarici ölkələrdə verdikləri konsertlər xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin baş dirijoru Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı, Şöhrət ordenli Rauf Abdullayevin dünyanın müxtəlif ölkələrində – Almaniya, Fransa, İtaliya, Hollandiya, İsveçrə, Rusiya, ABŞ, Türkiyə, Misir və b. – verdiyi konsertlər, ümumiyyətlə Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının xaricdə təbliği işində xidmətləri böyük əhəmiyyət daşıyır. Digər dirijorlarımızdan Xalq artistləri Ramiz Məlikaslanov və Yalçın Adıgözəlov, Xalq artisti Fəxrəddin Kərimov, Əməkdar incəsənət xadimi Eldar Bağırov, Əməkdar artistlər Əyyub Quliyev və Fəad İbrahimov, Prezident mükafatı laureatı gənc dirijor Mustafa

Mehmandarovun da sorağı xarici ölkələrin konsert salonlarından, beynəlxalq müsabiqə və festivallardan gəlir. Dirijorlarımız Azərbaycanın zəngin musiqisini vətəndən kənarında tanıtdırmaq yolunda əllərindən gələni əsirgəmirlər. Bu baxımdan dirijor Yalçın Adıgözəlovun yaradıcılıq fəaliyyəti xüsusi maraq doğurur. London, Paris, Praqa, Kiyev, Ankara, Vyana, Xarkov, Lvov, Kişinyov, İstanbul, Tbilisi, Rio de Janeyro, Çin, Lüksemburq, İtaliya (“Arena di Verona”)... Bu, tanınmış musiqçinin Azərbaycan musiqisini təbliğ etdiyi, səsləndirdiyi, ifa etdiyi ölkə və şəhərlərin natamam siyahısıdır. Vətəni beynəlxalq məkanda yüksək səviyyədə təmsil edib, Azərbaycan musiqisini dünyanın bir çox ölkələrində təbliğ edən tanınmış dirijorun əməyi hər zaman dövlət tərəfindən dəyərləndirilmişdir. Belə ki, 2019-cu ilin noyabr ayında 60 illik yubileyi münasibətilə Y.Adıgözəlov Şöhrət ordeni ilə təltif edilmişdir.

Artıq beynəlxalq məkanda, xarici ölkələrdə bizi tanımağa başlayıblar. Bu da, sözsüz, Azərbaycan bəstəkarlarının zəngin yaradıcılığını xarici festival və konsertlərdə təbliğ edən ifaçılarımızın yüksək peşəkarlığının, həqiqi sənətkarlığının, vətənpərvərliyinin nəticəsidir. Zəngin Azərbaycan musiqisi bu gün özünün yeni dövrünü yaşayır. Biz ondan yeni böyük qələbələr, gözəl əsərlər və parlaq istedadlar gözləyirik.

Son söz

“Qədim, çoxəsrlik tarixə malik olan Azərbaycan mədəniyyətinin dərin kökləri, zəngin ənənələri vardır. Onun ən gözəl və rəngarəng qolu isə milli musiqimizdir. Bu musiqinin köklərini araşdırmaq, ənənələrini öyrənmək, tarixini yazmaq musiqi tədqiqatçılarımızın qürur yeri, və vətəndaşlıq borcudur... “Azərbaycan musiqi tarixi” çoxcildliyinin nəşri qarşımızda duran ən mühüm və aktual vəzifələrdəndir..”¹ Bu sözlərin müəllifi, möhtəşəm və unikal layihənin rəhbəri, ideya müəllifi və elmi redaktoru, redaksiya şurasının sədri görkəmli musiqişünas-alim, AMEA-nın həqiqi üzvü, Əməkdar incəsənət xadimi, Əməkdar elm xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Zemfira Səfərova. Z.Səfərova və onun rəhbərlik etdiyi işçi qrup qarşılarında duran bu məsuliyyətli və şərəfli vəzifəni böyük uğurla başa vurub, musiqi tarixinin 5 cildini oxucuların istifadəsinə təqdim ediblər. “Azərbaycan musiqi tarixi”nin akademik nəşri musiqimizin tarixində ilk dəfədir ki, həyata keçirilir.

“Azərbaycan musiqi tarixi”nin xalqımızın elminin, mədəniyyətinin, təhsilinin inkişafında böyük rolu və əhəmiyyəti danılmazdır. Müasir qloballaşma, multikulturalizm dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti sürətlə ümumdünya mədəni prosesi-nə inteqrasiya edir. Bununla əlaqədar bu gün Azərbaycan musiqisinin bir tərəfdən ümumdünya mədəniyyətinin tərkib hissəsi kimi, digər tərəfdən isə qədim və zəngin musiqiyə malik mədəniyyət kimi tədqiq edilməsi xüsusi aktualıq kəsb edir. Bu yöndə aparılan tədqiqatlar Azərbaycan musiqi elminin və sənətinin inkişaf mənzərəsini yaradaraq, əvvəllər kölgədə qalan və ya musiqişünaslıqda məlum olmayan faktları aşkar etmək məqsədini qoyub, gələcəkdə musiqişünaslıqda və digər yaxın sahələrdə yazılacaq yeni elmi işlər üçün önəmli faktiki, metodoloji və nəzəri mənbədir. Musiqi tariximizin yazılması Azərbaycan xalqının mədəni irsinin başqaları tərəfindən, xüsusilə bədnam qonşuları-

¹ Səfərova Z. Ön söz // Azərbaycan musiqi tarixi. – Bakı: Şərq-Qərb, 2012, I cild. s. 3

mız tərəfindən mənimsənilib özəlləşdirilməsi cəhdlərinin son qoyulmasına önəmli təkan və əsasdır.

“Azərbaycan musiqi tarixi” çoxcildliyində XX əsrin əvvəllərində fəaliyyətə başlamış bəstəkar fenomeninin yeni musiqi mədəniyyətinin fəal qurucusu, təşkilatçısı və təbliğatçısı kimi yaradıcı və aparıcı rolu müəyyənənmiş, bəstəkarların həyat və yaradıcılığı xronoloji ardıcılıqla dövrün ümumi kontekstində araşdırılmışdır. Çoxcildlikdə Azərbaycanın musiqi tarixinin orta əsrlərdən bu günümüzdək olan dövrü mərhələlər üzrə tədqiq edilmiş, müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı musiqi janrlarının inkişaf təmayülləri izlənilmiş, həmin tarixi dövrlərdə Azərbaycanın musiqi həyatının özəllikləri qələmə alınmışdır.

Azərbaycan musiqi tarixinin yaranmasında AMEA-nın Məmarlıq və İncəsənət İnstitutunun Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsinin alimləri ilə çiyin-çiyinə digər musiqişünaslar – BMA-nın, Milli Konservatoriyanın professor və dosentləri iştirak etmişlər. 5 cildlikdə yer alan materialların əksəriyyəti musiqişünaslarımızın illər uzunu üzərində ciddi tədqiqat apardıqları mövzular əsasında yazılmışlar.

Çox illər bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblər üzündən Azərbaycan musiqişünaslığında orta əsrlərin musiqi tarixi, demək olar ki, öyrənilməmişdi və bu sahədə yaranmış böyük boşluq musiqinin ayrı-ayrı sahələri ilə məşğul olan mütəxəssislər qarşısında çətinliklər törədirdi. Azərbaycan musiqi tarixinin tam mənzərəsini vermək mümkün deyildi. Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi kimi böyük sənətkarlar öz məruzə və çıxışlarında dəfələrlə bu barədə danışmış və Azərbaycan musiqişünaslığının ən ümdə vəzifələrdən biri kimi vurğulamışdılar. “Azərbaycan musiqi tarixi” layihəsinə elmi rəhbərlik edən Z.Səfərova bütün yaradıcılığı boyu Azərbaycanın musiqi tarixi sahəsində apardığı fundamental tədqiqatları ilə bu boşluğu doldurmuş və Azərbaycan musiqişünaslığının son dərəcə maraqlı və mühüm sahəsi olan Azərbaycanın musiqi elminin tarixini yaratmışdır. O, orta əsrlər və daha sonrakı dövrlərə aid qədim məxəzləri araşdırmış, o dövrlərdə yaşayıb yaradan Azərbaycan alimlərinin həyat və yaradıcılığını, elmi irslərini tədqiq etmişdir.

Z.Səfərovanın Azərbaycan musiqi elminin tarixi ilə bağlı apardığı bu məqsədyönlü, sanballı tədqiqatları 2012-ci ildə “Azərbaycanın musiqi tarixi” (I cild) kitabının demək olar ki, əsasını təşkil etmişdir. Bu cildə yer alan S.Urməvinin, Ə.Marağainin, F.Şirvaninin, M.M.Nəvvabın və digər orta əsr və sonrakı dövr musiqi alimlərinin elmi irslərinin, həyat və yaradıcılıqlarının icmalını, Dədə Qorqudun musiqi dünyasını, C.Qaryağdıoğlunun yaradıcı portretini Z.Səfərova mənbəşünaslıq sahəsində apardığı elmi axtarırlarının nəticələrinə əsaslanaraq yazmışdır. Uzun illərdən bəri gözlənilən “Azərbaycanın musiqi tarixi”nin akademik nəşrinin işıq üzü görməsinə mane olan “ağ ləkələr” bu qədim məxəzlərin üzə çıxarılması, öyrənilməsi, təhlili nəticəsində aradan götürülmüşdür. Birinci cildə Azərbaycan musiqi tarixinin qədim dövrlərdən XX əsrə qədərki dövrü tədqiq edilmişdir. Azərbaycan musiqisinin qədim dövrünün, XII əsr Nizami dövrü musiqisinin icmalı, musiqi folkloru, muğam və aşiq sənəti, qədim musiqi alətlərimiz haqqında materiallar musiqişünaslarımız tərəfindən böyük məsuliyyət və ciddi tədqiqatlar nəticəsində ərsəyə gətirilmişdir. Son dərəcə önəmlidir ki, 2014-cü ildə “Azərbaycan musiqi tarixi” kitabı rus dilində nəşr edilmişdir. Bu da Azərbaycan musiqisi, Azərbaycan musiqi tarixi ilə bağlı zəngin biliklərin daha geniş oxucu auditoriyası tərəfindən mənimsənilməsinə geniş imkanlar açmışdır.

2014-cü ildə nəşr edilən “Azərbaycan musiqi tarixi”nin II cildində XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin mənzərəsi öz əksini tapmışdır. Kitabda Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoyan dahi Üzeyir Hacıbəylinin şəxsiyyətini Z.Səfərova uzun illər ərzində apardığı dərin və hərtərəfli tədqiqatları əsasında təhlil etmişdir. Burada alim böyük bəstəkarın həyat və yaradıcılığını, musiqi və elmi-nəzəri irsinin təhlilini, çoxşaxəli ictimai fəaliyyətini dövrünün ictimai-siyasi hadisələri fonunda qələmə almışdır. Bu cildə həmçinin M.Maqomayev, Z.Hacıbəyov, A.Zeynalli, Ə.Bədəlbəyli, Niyazi və digər məşhur bəstəkar və ifaçıların yaradıcı portretləri verilmiş, dövrün musiqi həyatı, musiqi janrları barədə məlumat öz əksini tapmışdır.

Çoxcildliyin III cildi 2018-ci ildə işıq üzü görmüşdür. Kitab XX əsrin 40-cı illərindən sonrakı dövrü əhatə edir. Bu dövrdə sənətə gəlmiş Q.Qarayev, C.Hacıyev, S.Hacıbəyov, C.Cahangirov, F.Əmirov və digər görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının həyat və yaradıcılıq yolu, rəngarəng musiqi irsi dövrün zəngin musiqi həyatı fonunda tədqiq edilmişdir.

Musiqi tarixinin 2019-cu ildə nəşr olunan IV cildində yaradıcılıqları 50-60-cı illərdən sonra formalaşmış bəstəkarlarımızın – R.Mustafayevin, N.Əliverdibəyovun, A.Məlikovun, X.Mirzəzadənin, V.Adıgözəlovun, A.Əlizadənin, T.Bakıxanovun və digərlərinin yaradıcılığı araşdırılmış, dövrün musiqi həyatının ümumi mənzərəsi, mövcud janrların təhlili və tədqiqi təqdim edilmişdir.

Sonuncu V cildə yaradıcılıqları əsasən müstəqillik illərində təşəkkül tapmış bəstəkarlar nəslinin tanınmış nümayəndələrinin – F.Qarayev, F.Əlizadə, A.Əzimov, V.Mustafazadə və digərlərinin sənət yolu və əsərləri təhlil edilmişdir. Həmçinin müstəqillik dövründə Azərbaycanın musiqi həyatında baş verən yeniliklər, Azərbaycan musiqisinin beynəlxalq əlaqələri, caz musiqisinin, kino musiqisinin və s. özəllikləri tədqiqatə uğramışdır.

Bu layihənin önəmli cəhətlərindən biri də odur ki, cildlərdə Azərbaycan musiqi tarixinin çox böyük bir dövrü – qədimlərdən bu günümüzdək – əhatə edilmişdir. Demək olar ki, bütün bəstəkarlarımızın yaradıcılığı tədqiq edilmiş, musiqi həyatında baş verən mühüm hadisələr, musiqi janrlarının inkişafının əsas təmayülləri araşdırılmışdır. Hətta musiqi tariximizdə müəyyən xidmətləri olan, lakin haqqında, demək olar ki, heç bir yazı və məlumat olmayan musiqi xadimlərimiz – bəstəkarlar, ifaçılar, pedaqoqlar haqqında da dəyərli məlumatlar verilmiş, Azərbaycan musiqi tarixi fonunda onların xidmətləri araşdırılmışdır. Beləliklə, bir sıra unudulmuş sənətkarların da adı tarixə həkk olunmuşdur.

Bu çoxcildlik aparılan ciddi tədqiqatlara əsaslanan materialları ilə gələcək elmi araşdırmalara geniş yol açır. Azərbaycan musiqisinin, bəstəkar yaradıcılığının, ifaçılarının tanınmasına, öyrənilməsinə xidmət edir.

Nəşrin musiqi təhsili sahəsində də əhəmiyyəti böyükdür. Belə ki, tələbə və şagirdlərimiz uzun illər Azərbaycan musiqisini, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını ayrı-ayrı kitablardan, müəllimlərin mühazirələrindən öyrənir, əlavə, daha zəngin biliklər almaqda çətinlik çəkirdilər. “Azərbaycan musiqi tarixi” bu işdə həm müəllimlərin, həm də tələbələrin köməyinə gəlmiş, tədris prosesində qiymətli mənbə olaraq bu gün artıq istifadə edilir. Cildlərin elektron variantları da mövcuddur.

“Azərbaycan musiqi tarixi”nin beşcildliyi bütün bu sadalanan xüsusiyyətlərinə, əhəmiyyətinə görə nəinki Azərbaycan musiqişünaslığına, bütövlükdə Azərbaycan elminə, musiqisinə, Azərbaycan xalqına dəyərli töhfədir.

MÜƏLLİFLƏR HAQQINDA

Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru, redaksiya şurasının sədri	AMEA-nın həqiqi üzvü, sənətsünəşliq doktoru, professor, Azərbaycanın Əməkdar elm xadimi, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Zemfira Səfərova
Redaksiya şurasının sədr müavini	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi, dosent Ülkər Talhəzadə
Ön söz	Zemfira Səfərova
I fəsil. Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf təmayülləri (1990-2018)	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Gülərə Vəzirova , sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Quliyeva
II fəsil. Aydın Əzimov	Ülkər Aşurbəyova
III fəsil. Vaqif Mustafazadə	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Lalə Kazımova
IV fəsil. Müstəqillik dövründə Azərbaycan caz sənətinin inkişaf mərhələləri	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru Turan Məmmədaliyeva
V fəsil. Ruhəngiz Qasımova	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru Seyran Qafəzadə
VI fəsil. Nərgiz Şəfiyeva	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Fəttah Xəlqzadə
VII fəsil. Oqtay Rəcəbov	Rauf İmanov
VIII fəsil. Afaq Cəfərova	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru Kəmalə Ələsgərli
IX fəsil. 1990 və sonrakı illərdə Azərbaycan kino musiqisinin əsas istiqamətləri	Gülnarə Quliyeva
X fəsil. Fərəc Qarayev	Lalə Kazımova, M.S.Visotskaya
XI fəsil. Polad Bülbüloğlu	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
XII fəsil. Azər Dadaşov	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Natalya Dadaşova
Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti	Zemfira Səfərova
XIII fəsil. Əlizadə Firəngiz	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Həcər Babayeva
XIV fəsil. Faiq Sücəddinov	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru Leyla Zöhrabova
XV fəsil. Fərhəng Hüseynov	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Zemfira Abdullayeva
XVI fəsil. İsmayıl Hacıbəyov	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Ülviyyə Hacıbəyova, Məmməd Vəliyev
XVII fəsil. Cavanşir Quliyev	Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi Zümrüd Dadaşzadə
XVIII fəsil. Rəhilə Həsənova	Zümrüd Dadaşzadə

XIX fəsil. Eldar Mansurov	Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fazilə Nəbiyeva
XX fəsil. Elnarə Dadaşova	Zümrüd Dadaşzadə
XXI fəsil. Cəlal Abbasov	Sevinc Seyidova
XXII fəsil. Sərdar Fərəcov	Humay Fərəcova
XXIII fəsil. Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı beynəlxalq məkanda. Son söz	Ülkər Talbzadə
Kompüter üzrə tərtibçi	Nərmin Baxşıyeva

РЕЗЮМЕ

Представленный читателю пятый том многотомной “Истории музыки Азербайджана” посвящен музыкальному искусству независимой, суверенной Республики Азербайджан (с 1990-х годов по 2018 год).

В труде освещена музыкальная жизнь Азербайджана этого периода, исследуется творчество азербайджанских композиторов, портреты которых даны в хронологической последовательности, представлены фотографии, нотные образцы, использованная литература (на азербайджанском, а также иностранных языках) и данные об авторах.

SUMMARY

The fifth volume of the “History of Azerbaijan music” presented to the reader is dedicated to musical art of independent, sovereign Azerbaijan Republic (since 1990-es up to 2018).

Musical life of Azerbaijan of this period is lightened up in the work, the creation of Azerbaijan composers (portraits of whom are given in chronological succession of their birth) are studied, photos, note specimens, literature (in Azerbaijani, as well as in foreign languages) and information about the authors are presented.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova E. Cövdət Hacıyev. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1967.
2. Abdullayeva Z. Fərhəng Hüseynov – 60 // Musiqi dünyası. – 2009, № 3.
3. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı. Məlumat kitabçası (2002-2012) / Tərt.e.: X.Novruzov, S.Hüseynova, N.Dadaşova, L.Əliyeva. – Bakı, 2012, 268 s.
4. Azərbaycan xalq musiqisi: Oçerklər. – Bakı: Elm, 1981, 189 s.
5. Azərbaycan musiqi tarixi / Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. – Bakı: Şərq-Qərb, 2012, c. 1, 592 s.
6. Azərbaycan musiqi tarixi / Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. – Bakı: Elm, 2017, c. 2, 584 s.
7. Azərbaycan musiqi tarixi / Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. – Bakı: Elm, 2018, c. 3, 752 s.
8. Azərbaycan musiqi tarixi / Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Səfərova. – Bakı: Elm, 2019, c. 4, 824 s.
9. Babayev E. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritm intonasiya problemləri. – Bakı: Ergün, 1996, 128 s.
10. Babayev E. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri. – Bakı: Elm, 1988, 146 s.
11. Babayev E. Uğurlu sınaq // Azərbaycan gəncləri. – 1977, 31 mart
12. Babayeva M. Azər Dadaşovun kamera musiqisinə bir baxış // Mədəniyyət.Az. – 2015, № 3.
13. Bayramova Z. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında uşaq səhnə musiqisi / Dərs vəsaiti. – Bakı: Mütərcim, 2011, 222 s.
14. Dadaşov A. Xor və fortepiano üçün mahnılar. – Bakı: El MMC, 2010.
15. Dadaşov A. Kinoşünaslıq \ Dərslük. – Bakı: Elm və Təhsil, 2009
16. Dadaşov A. Teatr-kino problemləri. – Bakı: Nağıl Evi, 2008.
17. Dadaşova N. Azər Dadaşovun simfonik və kamera-orkestr musiqisi // Qobustan. – 2006, № 3.

18. Dadaşova N. Azər Dadaşovun yeddinci simfoniyası: musiqi dili və obraz-məna müqayisələri // Musiqi dünyası. – 2006, №1-2/27.
19. Dadaşova N. Cəlal Abbasov. – Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 31 s.
20. Dadaşova N. Uşaqlara məhəbbətlə // Musiqi dünyası. – 2007, №1-2/31.
21. Dadaşzadə Z. Azərbaycan simfoniyası (1960-1980-ci illər). – Bakı: Ziya, 2012, 240 s.
22. Dadaşzadə Z. Azərbaycanın səslənən məkanında yeni musiqi // Musiqi dünyası. – 2001, № 3-4, s. 122-131.
23. Dadaşzadə Z. Biz də dünyanın bir hissəsiyik.... – Bakı: Nurlan, 2004, 412 s.
24. Dadaşzadə Z. Elnarə Dadaşova. – Bakı: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
25. Dadaşzadə Z. Musiqidə – mavi səmanın bir parçası // Musiqi dünyası. – 2001, № 3-4
26. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası 1970-80-ci illər. Azərbaycan simfoniyası. – Bakı: Elm, 1999, 200 s.
27. Əfəndiyeva İ. Uğurlu sənətin aşığı // Vışka. – 19 may, 2017
28. Ələsgərli K.V. Rəhilə Teymur Həsənovanın musiqi dünyası / Monoqrafiya. – Bakı: Təknur, 2009, 230 s.
29. Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. – Bakı: Elm, 2007, 311 s.
30. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarırları. – Bakı, 1996, 118 s.
31. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları: 1912-1917. – Bakı: Nurlan, 2005, 419 s.
32. Əliyeva F.Ş. XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları / Dərs vəsaiti. – Bakı: Elm, 2012, s. 207
33. Əliyeva F.Ş. Rəşid Behbudovun Mahnı Teatrı // Azərbaycan-İrs. – 2001, № 8.
34. Əliyeva L. Bir bəstəkarın vətənpərvərlik mövqeyi //Kaspi. – 2017, 16 may.
35. Əlizadə F. Q.Qarayev. – Bakı, 1997, 111 s.
36. Əsgərova S.H. Rəhilə Teymur Həsənovanın yaradıcılıq çeşməsi. – Bakı: Ləman Poliqrafiya MMC, 2009, 292 s.
37. Əzimov A. İlmələr. – Bakı, 1964.

38. Əzimov A. Sonata poeme. – Bakı, 1968.
39. Fərəcov S. Əsrin yaşadı, əsri yaşadı // Musiqi Dünyası. – 2002, № 1-2.
40. Fərəcov S. Üzeyir işığında. – Bakı: Xatun Plyus, 2010, 170 s.
41. Fərəcova H. Mənəvi ata ilə oğulun görüşdüyü müqəddəs ocaq // 525 qəzet. – 2017, 8 dek.
42. Fərəcova H. Yaşlı xanımın gəlişi // Kaspi. – 2010, 5 iyun.
43. Fərhadov R. Vaqif Mustafazadə: əfsanəsi, tarixi, həyatı, yaradıcılığı. – Bakı: Heydər Əliyev fondunun nəşri, 2012, 255 s.
44. Fətullayev F. Cəlal Abbasovun “Where are you, Ulysses?” əsərində kollajın rolu və əhəmiyyəti // Konservatoriya. – 2017, №1/35.
45. Gülüstən A. Onun mühazirələri də düşüncələri kimi bənzərsiz idi / Qara Qarayev - 90 // Azərbaycan müəllimi. – 2008, 1 fevral, №4 (8267)
46. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. – Bakı: Yazıçı, 1956.
47. Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərlər. – Bakı: Yazıçı, 1985.
48. Hacıbəyova Ü. Sənət fədailəri. Hacıbəyovların musiqi dünyası / Dərs vəsaiti. – Bakı, 2006.
49. Həsənova C. Sərdar Fərəcovun “Bir günlük siğə” musiqili komediyası // Musiqi dünyası. – 2003, № 1-2.
50. Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. – Bakı: 1966
51. Hüseynov Ə.M. Kino: yuxudan reallığa. – Bakı: Hərbi, 1998, 130 s.
52. Hüseynov Ə.M. Tanış mövzuda variasiyalar. – Bakı: Hərbi, 2009.
53. Hüseynova T. İstedadlı bəstəkar // Qobustan. – 1981, №4, s. 41.
54. Xalıqzadə F. Yaradıcılıq // Musiqi dünyası. – 2001, № 1-2.
55. Xəlilov S.S. Mövlanadan Mövlanaya Şəms yolu // 525. – 2012, 1 may.
56. İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. – Bakı: İşıq, 1984, 100 s.

57. Kazımzadə A.Ə. Azərbaycan kinosu / Filmlərin izahlı kataloqu. – Bakı: Nağıl Evi, 2003, c. 1.
58. Kazımzadə A.Ə. Azərbaycan kinosu / Filmlərin izahlı kataloqu. – Bakı: Nağıl Evi, 2003, c. 2.
59. Kərimli A. O. Başlığımı tapmadığım ürək sözləri // Musiqi dünyası. – 2002, № 3-4.
60. Kərimli A.O. Xeyirxah sehribaz // Musiqi dünyası. – 2000, 1(2).
61. Qara Qarayev – tələbələrinin xatirəsində. Esse, oçerk, portret cizgiləri və foto sənədlər toplusu. – Bakı: Şərq-Qərb, 2009, 224 s.
62. Qulamova N. Azər Dadaşovun simfonik yaradıcılığına bir nəzər. – Bakı: Adiloğlu, 2006, 130 s.
63. Quliyeva H. İkinci sınaq // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1973, 24 noy.
64. Quliyeva G. Azərbaycan bədii kinosunda təsvir və musiqinin qarşılıqlı əlaqələri. – Bakı: Təknur, 2014, 142 s.
65. Mahmudova C. Polad Bülbüloğlu // Mahnının qoşa qanadı - poeziya və musiqi. – Bakı: Mars-print, 2013.
66. Mahmudova Ş. Muğamda mövzunun təhlilinə dair / Metodik tövsiyyə. – Bakı, 1996.
67. Mədəniyyət : Problemlər və Perspektivlər / Doktorant və Gənc tədqiqatçıların XII Beynəlxalq Elmi Konfransının materialları.ADMİU. – Bakı, 2018.
68. Mədəniyyət: Problemlər və Perspektivlər / Doktorant və Gənc tədqiqatçıların XI Beynəlxalq Elmi Konfransının materialları. ADMİU. – Bakı, 2017.
69. Məmmədliyeva T. Azəri cazının simaları: Salman Qəmbərov // Musiqi dünyası. – 2009,1-2/39.
70. Məmmədliyeva T. Cəmil Əmirov. – Bakı, Şərq-Qərb, 2015, 32 s.
71. Məmmədov T. Aşiq sənəti. – Bakı: Şur. - 2002.
72. Məmmədova L. Sərdar Fərəcov. – Bakı: Şərq-Qərb, 2015, 32 s.

73. Məmmədova N. Cəlal Abbasovun “Araxcının məndədir” Azərbaycan xalq mahnısının xor üçün işləməsi // Mədəniyyət.Az. – 2016, №7
74. Rəhimli İ. Seçilmiş məqalələr. – Bakı: Çəşnoğlu, 2008, 552 s.
75. Rəhimli İ. Vicdanın kirəcləşməsi faciədir // Bakı, 1989, 6 mart, № 54.
76. Rzayeva A. Kamilliyə doğru // Respublika. – 2013, 18 aprel.
77. Seyidova S. Cəlal Abbasovun musiqi dünyası // Musiqi dünyası. – 2018, 4/77, s. 12-16.
78. Səfərova Z. Azərbaycan Musiqi tarixi // Qobustan. – 2002, №1, s. 4-24.
79. Səfərova Z. Dedim, dedilər... / Məqalələr, xatirələr, müsahibələr. – Bakı: Elm, 2012, 272 s.
80. Səfərova Z. Ölməzlik. – Bakı: Elm, 2010, 603s.
81. Səfərova Z. Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti // Musiqi dünyası. – Bakı, 2009, № 3-4.
82. Səlimxanov C.T Cavanşir Quliyev // Musiqi dünyası. – 1999, №1, s. 141.
83. Sultanova M. Qara Qarayevi anma ili // Mədəniyyət. – 2018, 23 may.
84. Şəfiyeva K. Polad Bülbüloğlunun yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyasının avtoreferatı. – Bakı, 2010.
85. Veysəlli F. Semiotika. – Bakı: Mütərcim, 2010.
86. Vəliyev M. İsmayıl Hacıbəyovun kamera və instrumental musiqisi. – Bakı: Elm və Təhsil, 2014.

Rus və digər dillərdə

87. Абасова Э. Джевдет Гаджиев. – Баку: Азернешр, 1967.
88. Абасова Э. Султан Гаджибеков. – Баку: Азернешр, 1965, 16 с.
89. Абдуллаева З. Азербайджанский композитор – автор первой японской оперы. // Harmony. – 2009, №8.
90. Абдуллазаде Г.А.Философская сущность азербайджанских мугамов. – Баку: Язычы, 1983, 39 с.

91. Абезгауз И.В. К.Караев // Советская музыка. – 1963, №4.
92. Абезгауз И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М.: Сов. композитор, 1987, 232 с.
93. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. – Баку: Аз.гос.изд, 1955, 151 с.
94. Алиева Н. Традиции и современность // Исмаил Гаджибеков / Статьи. Очерки. Воспоминания. – Баку, 2007.
95. Амиров Дж. Музыка Ф.Амирова отражала колорит Азербайджана // ИРС-Азербайджан. – 2011, №3 (51).
96. Амиров Дж. О киномузыке Рафика Бабаева // Проблемы искусства и культуры. – 2010, №1 (31).
97. Амиров Дж. Человек с большой буквы Фикрет Амиров (интервью) // Город. – 2009, 9 ноября.
98. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. / Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979, 286 с.
99. Ахундова-Дадашзаде З.А. К вопросу претворения духовной темы в творчестве современных азербайджанских композиторов // European of Arts (Austria). – 2016, №1.
100. Бабаева Ф. Вокруг одного запечатленного мгновения (из жизни Рафика Бабаева) // Jazz-квадрат. – 2006, №2.
101. Бабаева У. Мы многим обязаны миру творчества Гаджибековых // İsmayıl Hacıbəyov. Məqalələr, oçerklər, xatirələr. – Bakı, 2007, 176 s.
102. Бабаева Ф. Азербайджанский джаз в Стокгольме. – Баку, 2014, №1(41).
103. Бабаева Ф. Джамиль Амиров // Наргиз. – 2015, №14.
104. Багирова С.Ю. Проблемы мугамного формообразования. Автореф. ... дисс. канд. искусствоведения. – Ташкент, 1984.
105. Багирова С.Ю. Азербайджанский мугам // Статьи, исследования, доклады. – Баку: Элм, 2007, 289 с.

106. Багирова С. Азербайджанский мугам в мировом культурном пространстве // Азербайджанская музыка и музыканты. – Баку: Тэк Нур, 2011, 230 с., с. 105-109.
107. Бадалбейли Ф. Фантазия на тему Джанги // İsmayıl Nəсібəyov. Məqalələr, oçerklər, xatirələr. – Bakı, 2007, 176 s.
108. Байер К. Репетитивная музыка // Советская музыка. – 1991, №1, с. 106-111.
109. Байрамова Л. Мир глазами композитора // Каспий. – 2017, 29 дек., с. 12-13.
110. Бретаницкая А.Л. Форум молодежный – проблемы общие // Советская Музыка. – 1987, №8, с. 35.
111. Гаджибеков И. Тропюю Караева // Кара Караев. Статьи, письма, высказывания. – М.: Советский композитор, 1978, с. 199.
112. Гаджибеков И. Шло тенью проидеологизированной. Читая записные книжки Кара Караева // Музыкальная Академия. – 2002, № 1, с. 175.
113. Гамбаров С. Проектов много: главное, что требуется для их реализации, – это время // Азербайджан. – 2006, 27 окт., № 36(226)
114. Гасанова Р.Т. Мир призвуков. – Баку: Араз, 2009, 284 с.
115. Гасанова Р.Т. Новая модель катарсиса. – Баку: Элм, 2006, 382 с.
116. Гасанова Р.Т. Пространство звука (Музыкальный звук как объект междисциплинарных исследований). – Баку: Элм, 2006.
117. Гафарова З. Искусство навсегда! // Каспий. – 2018, 19 апреля.
118. Григорьев Д. И снова солнцу удивлюсь... / Книга о Поладе Бюль-Бюль оглы. – Санкт-Петербург, 2006, 286 с.
119. Гусейнов Ф. Нужно сделать все для сохранения и развития наших музыкальных традиций // Азербайджанские известия. – 2004, 7 сент.

120. Дадашева Н. Пять вариаций на музыку Азера Дадашева // Литературный Азербайджан. – 2006, №11, с. 97-103.
121. Дадашева Н. Симфонии Азера Дадашева. – Баку: Təhsil, 2012, 224 с.
122. Дадашзаде З.А. Азербайджанская музыка на современном этапе: фрагменты, размышления (на примере инструментальных жанров) // Материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2016, 14-15 сент.
123. Джафарова А. Приобщение к большому искусству // Кара Караев. Статьи, письма, высказывания. – М.: Советский композитор, 1978, с. 197.
124. Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи. Высказывания. – Баку: Təhsil, 2013, 304.
125. Екимовский В.А. Джаваншир Кулиев // Музыка в СССР. – 1985, июль-сентябрь.
126. Заманова А. Грани дарования // İsmayıl Hacıbəyov. Məqalələr, oçerklər, xatirələr. – Bakı, 2007, 176 s.
127. Ильичёва А.В., Иофис Б.Р. Европейская музыка XX века. – Москва, 2004, 139 с.
128. Искендеров А. Стилиевые и исполнительские особенности произведений для флейты. – Б: Адильоглы, 2002.
129. Ислам А. Цель творчества – самоотдача // Зеркало. – 2011, 17 февраля.
130. Карагичева Л.В. Мугамная опера Азербайджана // Сов. Музыка. – 1988, №12, с. 89.
131. Карагичева Л.В. Широта тем, многообразие замыслов // Советская музыка. – 1974, №5, с. 23-28.
132. Кара Караев: научно-публицистическое наследие / Составитель, автор предисловия и комментариев Сафарова З. – Баку: Элм, 1988, 439 с.
133. Кара Караев. Статьи. Письма Высказывания / Составитель – Л.Карагичева). – М.: Советский композитор, 1978, 462 с.

134. Касимова Н. На меридианах творчества. – Баку: Гянджлик, 1984.
135. Касумова Р. Всегда ваша. – Баку, 2010.
136. Ковбас И.. Диалектика медитативности и действительности в современной симфонической драматургии (на материале советской симфонии 60-80-х годов) / Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1991, 20 с.
137. Коробейников С.С. Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Галины Уствольской // Музыкальная Академия. – 2018, №2, с.74-82.
138. Кулиев Дж.Р. Великий шелковый путь // Музыкальная Академия. – 2002, № 1, с. 229.
139. Кулиева С. Музыка свыше, или откровение композитора (Беседа с Заслуженным деятелем искусств Джалалом Аббасовым) // Каспий. – 2016, 11 мая, с. 8-9.
140. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1978, 352 с.
141. Мамедалиева Т. Баку: панорама джаза // Музыкальная академия. – 2002, № 1, с. 239-241.
142. Мамедалиева Т. Салман Гамбаров // Джаз в Азербайджане / Антология. – Турция, 2004, с. 250-252.
143. Мамедалиева Т. Традиция, который год: Международный день джаза (некоторые размышления и итоги) // *Musiqi dünyası*. – 2013, №2/55, с. 128-129.
144. Мамедова А.Р. Оркестровое письмо азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60-80-х годов. Автореф. дисс.... докт. философии. – Баку, 2010.
145. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. – М.: Русский путь, 2002, 296 с.
146. Мехти Н.М. Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого. – Баку: Ганун, 1996, 139 с.
147. Немировская И.А. О принципах отечественного симфонизма 80-х годов XX века: Шнитке и его окружение // Альфреду Шнитке посвящается. Вып.4. – М.: Композитор, 2004, 311 с., с. 172.

148. Поспелов П.Г. “Альтернатива” или широкий выбор возможностей // Советская музыка. – 1991, № 6, с.11-16.
149. Радвилевич А.Ю. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.) // Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2007, 21 с.
150. Сафарова З. Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XX века). – Баку, 2013, 432с.
151. Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. – Баку: Шур, 1992, 310 с.
152. Селимханлы Ф. Фикрет Амиров. Музыка кино (интервью с Дж. Амировым) // İntibah 2014, №5, август, с. 24-31.
153. Сильвестров В.В. Дождаться музыки / Лекции-беседы / По материалам встреч, организованных С.Пилютиковым. – Киев: Дух и Литера, 2012, 367 с.
154. Слонимский С. Симфонии Прокофьева / Опыт исследования. – Музыка, 1964, 228 с.
155. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. – М: Музыка, 1968, 432с.
156. Теория современной композиции / Отв.редактор В.С.Ценова. – М.: Музыка, 2005, 624 с.
157. Фархадов Р. Вагиф Мустафазаде. – Баку: Ишыг, 1986.
158. Фархадов Р. Линии пересечения // Музыкальная академия. – 2004, №1, с. 21.
159. Фархадов Р., Бабаева Ф. Рафик Бабаев. От темы к импровизу. – Баку: Letterpress, 2010, 244 с.
160. Халыкзаде Ф.Х. Модальная ритмика старинного азербайджанского фольклора (к вопросу о постановке проблемы) // Harmony. – 2002, №1.
161. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Musiqi dünyası. – 2003, № 3-4, с. 34 -44.
162. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000, 320 с.

163. Холопова В.Н. София Губайдулина. – М.: Композитор, 2008, 400 с.
164. Царева Е.М. Роберт Шуман // Музыкальная академия. – 2010, №2, с. 86-90.
165. Чигарева Е.И. Николай Корндорф. Возвращение в Россию // Музыкальная Академия. – 2011, №4, с. 77-90.
166. Шантырь Н.Г. Оттого, что в кузнице не было гвоздя // Юность. – 1988, № 9.
167. Шёнберг А. Стиль и мысль / Статьи и материалы. – М.: Композитор, 2006 , 248 с.
168. Эльдарова Э.М. Некоторые вопросы ашугского искусства //Искусство Азербайджана, т. I (под общей редакцией У.Гаджибекова). – Баку, 1949, 108 с.
169. Эфендиева И. Новое в азербайджанской песне. – Баку: Азернешр, 1974, 56 с.
170. Эфендиева И.М. Гордость азербайджанского народа // Гордость азербайджанского народа. – Баку: Шарг-Гарб, 1996, с. 6-29.
171. Юсифова А.Н. Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи. Высказывания. – Баку: Təhsil, 2013, 303 с.
172. Zeynalova K. Untersuchungen zur aserbaidtschanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert: Die aserbaidtschanische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik (= Reihe 536. Europäische Hochschulschriften Musikwissenschaft – Band 272). Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2013
173. Magerramova İ. Japan in the eyes of our compatriot // Our century. – 2001, 2-8 may.
174. Balet QUEEN ABA // Azerbaijan international 13.3. – 2005, Autumn.
175. Selimxanov C. East or West? (kompakt diskinə ön söz) – London: The Premises Studios.
176. Seferova Z.Y. Türk dünyasının müzik yıldızı Üzeyir Hacıbəyli. – Ankara, 2016, 280 s.

MÜNDƏRİCAT

Ön söz (Z. Səfərova)	
I fəsil. Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf təmayülləri (1990-2018) (G. Vəzirova, G. Quliyeva)	
II fəsil. Aydın Əzimov (Ü. Aşurbəyova)	
III fəsil. Vaqif Mustafazadə (L. Kazımova).....	
IV fəsil. Müstəqillik dövründə Azərbaycan caz sənətinin inkişaf mərhələləri (T.Məmmədaliyeva)	
V fəsil. Ruhəngiz Qasımova (S.Qafarzadə)	
VI fəsil. Nərgiz Şəfiyeva (F.Xalıqzadə)	
VII fəsil. Oqtay Rəcəbov (R.İmanov).....	
VIII fəsil. Afaq Cəfərova (K.Ələsgərli).....	
IX fəsil. 1990 və sonrakı illərdə Azərbaycan kino musiqisinin əsas istiqamətləri (G.Quliyeva)	
X fəsil. Fərəc Qarayev (L.Kazımova, M.S.Vıotskaya)	
XI fəsil. Polad Bülbüloğlu (L.Hüseynova)	
XII fəsil. Azər Dadaşov (N.Dadaşova) Şərq və Qərbin möhtəşəm vəhdəti (Z.Səfərova).....	
XIII fəsil. Firəngiz Əlizadə (H.Babayeva).....	
XIV fəsil. Faiq Sücəddinov (L.Zöhrəbova)	
XV fəsil. Fərhəng Hüseynov (Z.Abdullayeva).....	
XVI fəsil. İsmayıl Hacıbəyov (Ü.Hacıbəyova, M.Vəliyev)	
XVII fəsil. Cavanşir Quliyev (Z.Dadaşzadə)	
XVIII fəsil. Rəhilə Həsənova (Z.Dadaşzadə)	
XIX fəsil. Eldar Mansurov (F.Nəbiyeva)	
XX fəsil. Elnarə Dadaşova (Z.Dadaşzadə)	
XXI fəsil. Cəlal Abbasov (S.Seyidova)	
XXII fəsil. Sərdar Fərəcov (H.Fərəcova).....	
XXIII fəsil. Azərbaycan musiqisi beynəlxalq məkanda (Ü.Talıbzadə).....	
Son söz	

Müəlliflər haqqında.....
Резюме (rus dilində).....
Summary (ingilis dilində).....
İstifadə olunmuş ədəbiyyat

Azərbaycan
musiqi tarixi

Beşinci cild

Bakı – “Elm” – 2020



Nəşriyyatın direktoru **Səbuhi Qəhrəmanov**

Kompüter tərtibçisi **Rəna Seyid-Rzayeva**

Formatı: 60x90¹/₁₆. Həmi: 36,5 ç.v. Tirajı: 500 nüsxə

Sifariş № 35. Qiyməti müqavilə ilə

“Elm” RNPM-nin mənbəsində çap edilmişdir.

(İstiqlaliyyət, 28)