



Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

Zemfira
Qafarova

Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu"su



Bakı – 2017

“RENESSANS –A”

Redaktor:
Ələddin Əsədzadə

Zemfira Qafarova. Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu”su.
Bakı, “Renessans-A” Nəşriyyat Evi, 2017, 160 səh.

ISBN 978-9952-21-043-9

© Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, 2017

Ön söz

Üzeyir Hacıbəylinin adı Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində xüsusi yer tutur.

Görkəmli bəstəkar, ədib-dramaturq, nəzəriyyəçi-publisist, fəal musiqi ictimai xadimi, gənclərin tərbiyəçisi və hamisi, həssas qəlbli insan olan Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan professional musiqisinin və milli bəstəkarlıq məktəbinin banisidir.

Öz xalqına qızğın məhəbbət bəsləyən görkəmli bəstəkarın yaradıcılığı çoxəsrlik zəngin Azərbaycan mədəniyyətinin bir çox cəhətləri ilə üzvi surətdə bağlı olub, onun qəhrəmanlıq tarixindən ilham almışdır.

Əsl vətənpərvər olan Ü.Hacıbəyli başqa xalqların da yaradıcılığını yüksək qiymətləndirmiş və başa düşmüş, həmçinin öz yaradıcılığının təşəkkül tapmasında və inkişafında milli və beynəlmiləl ənənələrin yaxınlaşdırılması yolunu seçmişdir.

Bu cəhətlər xüsusilə Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan və dünya klassik musiqisinin ənənələrini ümumiləşdirən şah əsəri – “Koroğlu” operasında daha parlaq şəkildə əks olunmuşdur. Opera sə-

nətinin bütün elementləri onun musiqisi ilə üzvi vəhdət təşkil edərək, “Hacıbəyli üslubu” adlı yeni keyfiyyət yaratmışdır.

“Koroğlu” operası müxtəlif xalqların tədqiqatçılarının, xüsusilə Azərbaycan musiqişünaslarının daima diqqət mərkəzində olmuş və olmaqdadır.

Zemfira Qafarovanın kitabında “Koroğlu” operasının hər şeydən öncə milli və beynəlmiləl ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsi aspektində hərtərəfli araşdırılmasına cəhd göstərilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqişünasların dəfələrlə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığının ən yüksək nailiyyəti – “Koroğlu” operasına müraciət etmələrinə baxmayaraq, onun haqqında hələ bütöv monoqrafiya yazılmayıb.

İdeya məzmununun, musiqi dramaturgiyasının xüsusiyyətlərinin, müəllif tərəfindən istifadə edilən ifadə vasitələrinin dərin təhlili bəstəkarın estetikasının bir çox əhəmiyyətli cəhətlərini aşkar etməyə imkan verir.

Bütün bunları nəzərə alaraq, Z.Qafarovanın kitabının nəşrinin çox məqsədəuyğun və vacib olduğunu hesab edirəm. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyli haqqında, xüsusilə onun opera incisi - “Koroğlu” haqqında yazılmış bu dəyərli və sanballı tədqiqat işi musiqişünaslıq ədəbiyyatını zənginləşdirəcək.

Tofiq Quliyev,
Xalq artisti.

Giriş

Üzeyir Hacıbəyli müasir professional Azərbaycan musiqisinin banisi olub, ötən əsrin birinci yarısında dünya musiqi incəsənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyli Qafqazda milli musiqini bəstəkar yaradıcılığının yeni formaları ilə zənginləşdirən, Qərb və Şərq musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqəsi prosesinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərən ilk sənətkarlardan biridir.

Tarix boyu musiqi sahəsində Şərq və Qərb arasında daima qarşılıqlı əlaqələrin mövcudluğu, qarşılıqlı qovuşma dinamikası, onun şərtiliyi və əhəmiyyəti əvvəllər kifayət qədər tədqiq olunmayıb.

Hərçənd ki, bu mühüm prosesin araşdırılması müasir musiqi elminin ən aktual məsələlərindən biridir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Avropa musiqi incəsənətinin görkəmli nümayəndələri bütövlükdə Şərq musiqisinin zəngin bədii dəyərlərini artıq xeyli vaxtdır hiss etmişdilər. Rumın musiqişünası Vasil Tomesku yazır: “Musiqi nəzəriyyəsi və Şərqi Avropa bəstəkarlarının, o cümlədən Bartok, Yanaçek, Enesku, Koday, Stravinski, Prokofyev, Martinu, Vladigerov kimi bəstəkarların yaradıcılığının müasir Avropa bədii fikrini formalaşdıran novatorluq prinsiplərinin meydana gəldiyi bir vaxtda,

həmin bədii fikrin özü qeyri-adi və əsrarəngiz dəyərləri olan Şərq musiqisi sahəsində axtarıslara başladı”¹.

Mübaligəsiz demək olar ki, ekzotik Şərq musiqisinə olan maraq yeni ifadə vasitələrinin axtarışı, Qərb incəsənətinin öz mövzu dairəsini genişləndirmək tələbatı, onu yeni bədii dəyərlərlə zənginləşdirmək istəyi nəticəsində yaranaraq, musiqi mədəniyyətinin ümumi inkişafında mühüm rol oynadı.

Şərq musiqisinin özünəməxsus dəyərlərinə rus musiqi incəsənətinin klassikləri də müraciət edərək, bir sıra maraqlı və parlaq əsərlər yaratmış, öz yaradıcılıqlarında intonasiya-obraz palitrasını yeniləməyə və zənginləşdirməyə çalışmışlar.

Belə ki, əsaslı Qlinka tərəfindən qoyulan humanist ənənələr - başqa xalqların musiqisinə, xüsusilə Şərq musiqisinə maraq və hörmət digər rus bəstəkarları tərəfindən davam və inkişaf etdirilmişdir. Görkəmli bəstəkar D.D.Şostakoviç Beynəlxalq Musiqi Şurasının VII Konqresində çıxış edərək qeyd etmişdir: “Yəni, Borodin, Balakiryevin, Musorqskinin, Rimski-Korsakovun Şərq xalqlarının ayrı-ayrı folklor nümunələrinə və ya elementlərinə müraciət etməsi onların yaradıcılıqlarını zənginləşdirmədimi? Təsəvvür edin, Borodin “Polovets rəqsləri”, Balakiryevin “İslamey”, Musorqskinin “Fars rəqsləri”, Rimski-Korsakovun “Şəhrizad” əsəri və rus musiqisinin Şərq haqqında bir çox başqa səhifələri olmasaydı rus musiqisi nə qədər kasadlaşardı”.

Bu əməkdaşlıq xalqların qardaşlıq və dostluq münasibətləri zəminində inkişaf edərək, onların qarşılıqlı təcrübə mübadiləsi ilə ifadə edilirdi. S.Ginzburq yazırdı: “Nümunə olaraq qeyd etməliyik ki, tacik musiqi teatrının inkişafı Azər-

¹ «Музыкальные культуры народов. Традиции и современность». М., 1973, стр. 173.

baycan musiqili komediyası “Arşın mal alan”ın və özbək musiqili dramı “Gülsara”nın mənimsənilməsi ilə başlamış, Özbəkistanda isə musiqi ilə müşayiət olunan danışiq tamaşalarından əsl operaya qədər inkişaf yolu məhz qazax operası “Er-Tarqın”ın və Azərbaycan operası “Nərgiz”in tamaşalarından sonra baş vermişdir. Analoji olaraq, türkmən musiqili teatrının ilkin təşəkkülünə də bilavasitə Azərbaycan operasının Aşqabadda göstərilən tamaşaları təsir etmişdir”¹.

XX əsrin əvvəllərində bərqərar olmuş Şərq musiqisinin yeni istiqamətləri zəminində gedən milli özünüdərk etmə axtarışları, Qərbin musiqi xəzinəsinin sirlərini “açmaq” üçün güclü daxili tələbatı Üzeyir Hacıbəyliyə - Azərbaycanın ilk professional bəstəkarına Zaqafqaziya musiqi xadimləri ilə birgə Şərq və Avropa musiqisi arasında körpü yaradılması səylərini birləşdirməyə kömək etdi.

Şübhəsiz, Avropa opera formasına müraciət edən ilk Zaqafqaziya bəstəkarı kimi Ü.Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyəti danılmazdır. Operanın ənənəvi quruluşunu istifadə edərək, o, opera janrı tarixində təkrarolunmaz muğam operası nümunəsi - “Leyli və Məcnun”u yaratdı (1908).

Milli operanın yaranması ideyası zamanın tələbindən və Azərbaycan xalqının milli azadlıq mübarizəsindən irəli gəlirdi.

Hacıbəyli Azərbaycan ictimaiyyətinin mütərəqqi fikirli parlaq nümayəndəsi olaraq, onun qabaqcıl ideyalarını ifadə etməklə bu janrı geniş kütlələr arasında ən canlı ünsiyyət vasitəsi, professional bədii yaradıcılığın əsl demokratikləşdirilməsi kimi görürdü.

¹ С.Гинзбург. Из истории музыкальных связей народов СССР. «Сов. Композитор», Л.-М., 1972, стр. 60.

Məhz “Leyli və Məcnun” operası ilə Azərbaycanda Qərb və Şərq musiqi mədəniyyətlərinin qarşılıqlı təsiri prosesi başladı. Bu proses hər şeydən öncə Ü.Hacıbəylinin öz yaradıcılığında tədricən “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”yədək inkişaf edərək, müasir Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz parlaq təcəssümünü tapdı.

Şübhəsiz ki, Üzeyir Hacıbəylinin Şərq musiqisinin gələcək inkişafı ilə bağlı təsdiq olunmuş fikirləri əhəmiyyətli rol oynadı. O, “Azərbaycanın musiqi-maarifçilik məsələləri” adlı məqaləsində yazırdı: “Şərq musiqisi Avropa musiqisi ilə yanaşı, nəhayət, öz layiq olduğu şərəfli yerini tutaraq, bütün bəşəriyyətin inkişafına sirayət edən mühüm amillərdən biri olacaq”.

Hacıbəylinin bu uzaqgörənliyi, onun şərq musiqisinin mütərəqqiliyinə və haqlı olaraq ümumbəşəri mədəniyyət tarixində layiqli yer tutacağına olan dərin inamı danılmaz bir həqiqətə çevrildi.

Hacıbəyli XIX-XX əsrlərin sərhəddində öz xalqının ictimai və mədəni yüksəlişi dövründə çıxış edirdi. Məhz bu dövrdə onun siyasi görüşləri formalaşmağa başlamış, onun musiqili-teatr janrlarının, gələcək musiqili-estetik prinsiplərinin əsası qoyulmuşdu.

Gənc Ü.Hacıbəyli yaradıcılıq yoluna gərgin ictimai yüksəliş şəraitində, intellektual təkamül ab-havasında başlamış və onun cəsarətli yaradıcılıq tapıntılarına yönəlmiş kəskin polemikaları özündə sınıamışdır. Məlumdur ki, o, Azərbaycan musiqisinin inkişafı məsələlərinə primitiv yanaşanlara, onu ənənəvi patriarxal çərçivələrə qapamaq və ya əksinə, doğma qaynaqlardan qoparmaq istəyənlərə qarşı həmişə kəskin mübarizə etmişdir.

Öz dünyagörüşünə görə Hacıbəyli o zamanın milli incəsənətin inkişafını dar çərçivədə qavrayan bir sıra ictimai və mədəni xadimlərdən irəlidə gedirdi və müasirlərinin yanılmalarına və məhdudiyyətlərinə üstün gələrək, dövrünün bir çox mütəfəkkirlərini düşündürən məsələləri böyük ustalıqla həll edirdi. Qara Qarayev yazırdı: “Dahi bəstəkar və görkəmli mütəfəkkir olaraq, Hacıbəyli yaradıcılıq məsələlərinin həllində yalnız öz zəngin intuisiyasına arxalanmır, həmçinin Azərbaycan musiqisi tarixində ilk dəfə olaraq başladığı yaradıcılıq yolu haqqında çox düşünür, cəmiyyətdə yaranmış vəziyyəti və tarixi şəraiti təhlil edir, öz yaradıcılıq axtarışlarının təsdiqi üçün nəzəri əsaslar axtarıb tapırdı”.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinə bədii konsepsiyaların ideya-məzmun əhəmiyyətini və möhtəşəmliyi, təfəkkür simfonizmini, janr rəngarəngliyini gətirdi. Bir çox janrların – o cümlədən opera və operettanın ilk yaradıcısı olaraq, Hacıbəyli öz xalqının musiqi incəsənətini güclü bir sıçrayışla keyfiyyətə yeni pilləyə qaldırdı.

İstedadlı bəstəkar öz yaradıcılıq yoluna eyni zamanda folklor ənənələrini və dünya professional incəsənətinin təcrübələrini mənimsəməklə başlamış, özünəməxsus xalq musiqisini klassik incəsənətin beynəlmiləl prinsipləri ilə birləşdirməyə çalışmışdır.

Milli musiqinin banisi, onun ilk klassiki olan Hacıbəyli onun əsl xalq ruhunu yüksək bəstəkarlıq təfəkkürü səviyyəsində təcəssüm etdirmiş və dünya miqyasına çıxarmışdır. Azərbaycan xalq yaradıcılığının səciyyəvi xüsusiyyətlərini dərinlən mənimsəyərək, onun bütün müxtəlifliklərini öyrənərək, eyni zamanda qətiyyətlə dünya musiqi mədəniyyətinin zənginliklərini qavrayaraq o, ümummillə əhəmiyyət kəsb edən musiqi incəsənəti yaratmışdır.

Milli məhdudluğun məhvedici nəticəsini yaxşı dərk edən Hacıbəyli klassik musiqinin dərin şəkildə mənimsənilməsinin vacibliyini haqlı olaraq təsdiq edir, Motsartın və Bethovenin, Baxın və Qlinkanın əsərlərini öyrənməyə çağırır, onların sənətinin zənginliyini əxz etməyə çalışır və öz yaradıcılığında milli və beynəlmiləl ənənələrin yaxınlaşdırılması yolu ilə gedirdi.

O, bu sintezə özünün “Koroğlu” operasında – onun mərkəzi və ən iri opera əsərində nail olmuş və Azərbaycan folklorunun aşiq havalarından tutmuş muğama və məişət musiqisininə bütüm zənginliklərini ən müxtəlif formalarda ümumiləşdirmişdir. “Koroğlu” operasında Hacıbəyli Azərbaycan və dünya klassik musiqisinin təcrübəsini cəmləşdirir. Bütüm bu sadalanan elementlər onun musiqisində üzvi şəkildə qovuşaraq yeni keyfiyyət – “Hacıbəyli üslubu” yaradır.

“Koroğlu” operası Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dünya klassik və müasir realist musiqi incəsənətinin bəstəkar tərəfindən özünəməxsus şəkildə həyata keçirilmiş mütərəqqi ənənələri ilə zənginləşdirilməsini parlaq surətdə əks etdirir.

Qəhrəmanlıq xüsusiyyətlərini qabartmaqla sosial-azadlıq mübarizəsinin əks etdirilməsi bəstəkardan yeni formalar, yeni ifadə vasitələri tələb edirdi. Bu, dünya klassik opera ənənələrinin və müasir bəstəkarların təcrübələrinin sintezi nəticəsində, milli və beynəlmiləl bədii formaların qarşılıqlı zənginləşməsi yolu ilə mümkün oldu.

Opera klassiklərinin ənənələrini yaradıcı surətdə qavrayan Hacıbəyli “Koroğlu” operasında mahnıvarilik prinsipini daxili inkişaf prinsipi ilə üzvi şəkildə birləşdirərək istifadə edir. O, ilk dəfə olaraq geniş quruluşlu opera səhnələrində leytmotiv prinsipindən istifadə edərək, dramaturgiyanın dərinliyinə və ifadəliliyinə nail olur.

İdeya-məzmunun, musiqi dramaturgiyasının və ifadə vasitələrinin təhlili bəstəkarın estetikasının bir çox səciyyəvi cəhətlərini əhəmiyyətli dərəcədə aşkar etməyə kömək edir.

“Koroğlu” – Azərbaycan opera musiqisinin dünya incəsənəti nailiyyətləri səviyyəsinə yüksəlmiş zirvəsidir.

“Koroğlu”nun ilk dəfə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulması yüksək vətənpərvərlik ideyalarını, zəhmətkeş xalqın zülmkarlara və yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsini vəsf edən iri həcmli qəhrəmani-epik səhnə əsərinin yaranması günü kimi qeyd edilməlidir.

İlk tamaşanın quruluşçu rejissoru İ.Hidayətzadə olmuşdur. Rejissorun səhnə həlli premyerada dirijor kimi çıxış edən bəstəkarın müəllif rəyinə tamamilə uyğun idi. Koroğlunun bənzərsiz obrazını Azərbaycanın məşhur müğənnisi Bülbül Məmmədov yaratmış, Həsən xanın partiyasını isə A.Bün-yadzadə ifa etmişdi.

Operanın premyerası – 1937-ci ilin 30 aprel tarixi ölkəmizin mədəni həyatında əlamətdar bir hadisə oldu.

“Komsomolskaya pravda” qəzeti 1938-ci il 2 aprel tarixli nömrəsində yazırdı: “Koroğlu” operasında hər şeydən öncə musiqinin poeziyası insanı valeh edir”.

1939-cu ildən “Koroğlu” operası görkəmli Azərbaycan dirijoru Niyazinin repertuarında olmuşdur. Niyazinin təfsirində operanın şərhə öz dinamik musiqili-dramatik səhnələri ilə, obraz-məzmunun dərin ifadəsi ilə yanaşı, klassik şəffaflığın və “Hacıbəyli üslubu”na xas aydınlığın qorunub saxlanması ilə diqqəti cəlb edir.

Hacıbəylinin bu əsərini təfsir etmiş dirijorlardan həmçinin A.Həsənovun, R.Abdullayevin adlarını çəkmək olar. “Koroğlu” operasını tamaşaya hazırlamış rejissorlar – Ş.Bədal-bəyli, S.Dadaşov və M.Məmmədov, əsas rolların yadda qalan

ifaçıları – G.İsgəndərova, F.Əhmədova, F.Qasımova, (Nigar), L.İmanov, A.Məlikov, S.Cəfərov, R.Qasimov(Koroğlu), F.Mustafayev, Ə.Haqverdiyev, Ş.Quliyev (Həsən xan) və başqaları olmuşlar.

Zamanın sınağından çıxan bu opera müasir klassik opera əsərlərinin qızıl fonduna daxil olmuşdur.

Rus dilinə tərcümə edilən əsər ağır Böyük Vətən müharibəsi illərində aktual səslənərək xalqımızın faşizmə qarşı ümumi ideoloji mübarizəsində əsas vasitələrdən biri olmuşdur. “Koroğlu” Azərbaycan musiqi incəsənətinin 1938, 1959-cu illərdə Moskvada keçirilmiş Dekadalarında, habelə 1965, 1975-ci illərin “Zaqafqaziya musiqi baharı” festivallarında böyük uğur qazanmışdır.

1941-ci ildə Azərbaycanın opera teatrı bu operanı İranda təqdim etmiş və tamaşaçılar əsəri çox böyük hərarətlə qarşılamışlar.

Hacıbəyli “Koroğlu” operasına görə SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür.

M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı operanın bir sıra yeni quruluşlarını həyata keçirmişdir. “TÜRKSOY”un xətti ilə “Koroğlu” operası son illərdə bir çox türkdilli ölkələrin səhnələrində (Türkiyə, Özbəkistan, Qazaxıstan və s.) tamaşaya qoyulmuşdur.

“Koroğlu” operası həmişə musiqişünasların diqqət mərkəzində olub və olmaqdadır. Bu əsərə S.Vinoqradov, Q.Qasimov, S.Korev, X.Ağayeva, Ə.Abbasov, E.Abasova, Z.Səfərova, İ.Abezqauz, S.Qasımova və bir çox başqa musiqişünaslar müraciət etmişlər.

“Koroğlu” operasının tədqiqi Azərbaycan musiqişünaslıq elminin aktual məsələlərindəndir. Belə ki, bu əsər öz həcminə görə ən iri miqyaslı və ideya-bədii əhəmiyyətinə görə ən vacib əsər olmaqla yanaşı, həmçinin Azərbaycan musiqisinin inkişafı sahəsində bəstəkarın yaradıcılıq nailiyyətlərinin ən parlaq göstəricisidir.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının tədqiqi bu gün də aktualdır. Milli mədəniyyətlərin qarşılıqlı zənginləşməsinin və qarşılıqlı təsirinin dialektik prosesi musiqi incəsənətinin yüksək inkişafı, yeni bəstəkarlıq məktəblərinin formalaşması dövründə baş verir və onların özünəməxsus xalq yaradıcılığı zəminində həyata keçir. Milli mədəniyyətlərin bəşəriyyətin əldə etdiyi dəyərlərlə zənginləşməsi prosesi həmçinin, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında və formalaşmasında da müşahidə edilir.

“Koroğlu”ya gedən yol

Banisi Ü.Hacıbəyli olan Azərbaycan operası yarandığı gündən etibarən Azərbaycan musiqi incəsənətinin ən sevimli janrlarından birinə çevrildi. P.İ.Çaykovski yazırdı: “...Operada bütün bəstəkarları özünə cəlb edən nə isə var. Yalnız bu, sizə geniş tamaşaçı kütlələri ilə təmasda olmaq imkanı yaradır”.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsini qoyan Ü.Hacıbəylinin məhz belə demokratik janra – operaya müraciət etməsi və onu öz yaradıcılığının başlıca qayəsinə çevirməsi heç də təsadüfi deyil.

Hacıbəylinin operaya olan marağı XX əsrin əvvəllərində milli bəstəkarlıq məktəblərinin sosial əhəmiyyətli ideyalara, vətəndaşlıq mövzularına, qəhrəmanlıq obrazlarına meyl etməsi ilə bilavasitə bağlı idi.

Azərbaycan operası dünya opera incəsənətinin ümumi inkişafı ilə üzvi vəhdət təşkil edərək, həmçinin qızgın mübahisələrə səbəb olmuşdur. Digər ölkələrdə olduğu kimi Azərbaycanda da opera janrının inkişaf tarixində müxtəlif ideya-yaradıcı istiqamətlərin, estetik dünyagörüşlərinin, böyük sənətkarların dünyəvi mövqelərinin mübarizəsi, bədii üslubların dəyişilməsi öz əksini tapmışdır.

Heç də həmişə düz xətt boyunca deyil, enişli-yoxuşlu yaradıcılıq yolu ilə yüksələn Azərbaycan musiqili teatrına sosial-iqtisadi amillər, xalqın mədəni həyatında baş verən müxtəlif hadisələr öz təsirini göstərmişdir. Bu yaradıcılıq yolu çox ziddiyyətli olmuş, bəzən yaradıcılıq müvəffəqiyyətlərinə, bəzən də gözlənilməz uğursuzluqlara gətirib çıxarmışdır.

Məlumdur ki, opera incəsənəti gerçəkliyin realist və məqsədyönlü şəkildə əks etdirilməsi uğrunda mübarizədə irəli hərəkət edirdi. Operanın bütün tarixi elə bu mübarizənin əksindən ibarətdir.

Hər bir bəstəkarın yaradıcılığının tarixi əhəmiyyəti onun hansı bədii istiqamətə, məktəbə, cərəyana aid olduğu yerlə müəyyənləşir. Məsələn, Motsarti, Bethoveni, Qlinkanı, Verdini, Çaykovskini, Musorqskini, Bizeni xatırlamaq kifayətdir.

Opera əsl demokratik incəsənət növü kimi Zaqafqaziya musiqi incəsənətinin bir çox görkəmli xadimlərinin, o cümlədən Hacıbəylinin, Pəlişvilinin və b. diqqətini cəlb etmişdi. Opera sənəti dəfələrlə ictimai rəylərin müzakirə obyektinə çevrilərək kəskin tənqid atəşinə tutulmuş, acı təhqirlərin təsirinə məruz qalmışdır.

Azərbaycanda opera teatrının yaranması təsadüfi hal deyildi. O, müasir mədəniyyətin tarixi inkişafının gedişatı ilə hazırlanaraq, Azərbaycan opera incəsənətinin taleyində böyük rol oynamış bir sıra amillərlə şərtlənirdi. Lakin opera janrının yaranmasını bilavasitə tezləşdirən məhz 1905-1907-ci illərin birinci rus inqilabı oldu. Bu, Azərbaycanın açıq siyasi mübarizəyə qoşulmasına səbəb oldu.

Bakı Zaqafqaziyada inqilabi hərəkətin mərkəzi olmaqla yanaşı, Azərbaycan xalqının inkişaf etməkdə olan professional milli-demokratik mədəniyyətinin beşiyi idi. Artıq zamanın tələbinə cavab verən iri həcmli janrın meydana gəlməsinə

kəskin zərurət yaranmışdı. Azərbaycanda bu janr professional bəstəkar yaradıcılığının ilk nümunəsi opera oldu.

Q.Qarayev qeyd edirdi: “Ü.Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyəti həmçinin ondan ibarətdir ki, milli Azərbaycan operasının və ümumiyyətlə, Yaxın Şərqdə operanın yaranması məhz ona məxsusdur.” O, ilk dəfə olaraq öz şəxsi təşəbbüsü ilə kapitalizmin ağır əsarəti və istismarı şəraitində böyük işlər görərək Azərbaycan musiqili teatrını yaratmışdır.

Hacıbəylinin operanın ictimai əhəmiyyətini dərk etməsi bəstəkarın realist ənənələrə sadıqlığını, onun yaradıcılıq mövqeyinin mütərəqqiliyini inandırıcı şəkildə təsdiq edirdi.

Azərbaycan opera musiqisi öz başlanğıcını ilk dəfə 1908-ci ildə tamaşaya qoyulmuş “Leyli və Məcnun”dan götürür. İlk Azərbaycan operasını yaradarkən Hacıbəyli öz xüsusi yolu ilə getmişdir.

Aydındır ki, incəsənət tarixində ümumi “resept”lər mövcud deyil. Bəlkə də, Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyəti ilk növbədə ondan ibarətdir ki, sınılanmış Avropa musiqi nümunələrinə istinad edən digər qabaqcıl, novator bəstəkarlardan fərqli olaraq o, öz böyük sənətkar intuisiyası ilə Azərbaycan mədəniyyətinin həqiqətən də musiqidə milliyyətin mahiyyətini əks etdirən xüsusiyyətlərinə əsaslandı.

Öz əsərinin ədəbi məzmunu üçün Füzulinin məşhur poemasını və əsas musiqi materialı kimi xalq yaradıcılığının klassik nümunələrini – muğamları seçərək o, nə janrın ənənələrindən, nə də Azərbaycan tamaşaçısının tələblərindən çəkinmədi və dünya opera janrı tarixində unikal muğam operası nümunəsi yaratdı.

Folklor ənənələrinə və dahi Füzulinin ölməz klassik poemasının süjetinə istinad etməsi operanın böyük uğur qazanmasına səbəb oldu.

“Leyli və Məcnun” Azərbaycan muğamlarının özünə-məxsusluğunu parlaq surətdə ifadə etməklə yanaşı, bütünlükdə Azərbaycan opera incəsənəti üçün geniş perspektivlər açdı.

Hələ o zaman öz ilk operasında solistlərin ifasında improvizə edilən muğam parçalarından və xalq mahnılarından istifadə etməklə yanaşı, Hacıbəyli bəzi Avropa opera formalarını daxil edərək, tədricən dinləyicilərin yeniliyi qavramasına çalışmışdır. Belə ki, operada dramatik hadisələrin bilavasitə iştirakçısı olan xora əhəmiyyətli yer verilmişdir. Həmçinin, sərbəst xarakterli instrumental parçalar da xüsusi rol oynayır. Hacıbəyli klassik “Koroğlu” operasına aparan yol məhz “Leyli və Məcnun”dan keçir.

“Leyli və Məcnun” operasını xoşbəxt tale gözləyirdi. O, artıq ilk tamaşadan başlayaraq respublikada çox məşhurlaşdı və xalqın gündəlik həyatına daxil olaraq məişət hadisəsinə çevrildi.

Məlumdur ki, opera janrı tarixində dəfələrlə bu və ya digər tamaşa məhz ona görə məşhurlaşmışdır ki, o, dinləyicilərin ağılında və qəlbində məhəbbət və nifrət, vətənpərvərlik coşqusu və ideal həsrətinin iztirabı kimi hissləri alovlandırabilmişdir. Belə tamaşalara nümunə olaraq Veberin “Frayşyuts”, Puççininin “Çekkini”, Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” operalarını göstərmək olar.

Artıq 110 ilə yaxındır ki, tamaşaçıların və ifaçıların ən sevimli əsəri kimi Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarına daxil olan “Leyli və Məcnun” operası da məhz belə məşhurlaşdı. Bu opera Zaqafqaziyanın, Orta Asiyanın və İranın səhnələrində göstərilmişdir.

1976-cı ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı tərəfindən əsərin yeni quruluşda səhnəyə qoyulması tamaşaçılar qarşısında bir çox gizli məqamları açdı və Azərbaycan opera incəsənətinin gələcək inkişaf perspektivlərini aşkar etdi.

Yeni tamaşanın hazırlanmasında istedadlı rejissor M.Məmmədovun traktovkası və rəssam Elçinin bədii tərtibatı xüsusi rol oynamış, operanın quruluşunu əhəmiyyətli dərəcədə müasirləşdirərək ona yeni nəfəs gətirmişdir.

“Leyli və Məcnun” operasının unudulmaz təəssüratlarını, onun həyatiliyini, dinləyicilərin qəlbinə yol tapmasını nə ilə izah etmək olar? Əlbəttə ki, bu, yalnız əsərin bütün mühüm komponentləri ilə üzvi vəhdət halında dərin və ciddi təhlili nəticəsində mümkündür.

Operanın xalq incəsənətinin ən gözəl nümunəsi – muğam sənətindən tərtib edilmiş musiqisi öz füsunkar gözəlliyi ilə, bilavasitə, emosional çalarların tükənməz zənginliyi ilə valeh edir. Operanın qəhrəmanlarının taleyi dinləyiciləri narahat edir. Azərbaycan opera sənətinin incisi olan “Leyli və Məcnun” operası bu gün səhnədədir, gələcəkdə də hələ uzun illər səhnədə olacaq.

“Leyli və Məcnun” bəzi Orta Asiya xalqları üçün öz milli operalarının yaradılmasında nümunə olmuşdur.

Özbək musiqili teatr xadimləri Hacıbəylinin əənəllərini davam etdirərək, “Fərhad və Şirin” və “Leyli və Məcnun” musiqi dramlarını yaratmışlar.

İlk Azərbaycan operası milli opera incəsənətinin təşəkkülündə başlıca rol oynadı. O, həmçinin yeni musiqi janrlarının yaranmasına, gələcəkdə professional xor, orkestr yaradılması, opera aktyorlarının yetişdirilməsi kimi bir sıra mədəniyyət məsələlərinin həll edilməsinə təkan verdi.

“Leyli və Məcnun”un müvəffəqiyyətindən ruhlanan Hacıbəyli ilk muğam operasının əənəllərini davam etdirən “Şeyx Sənan”, “Harun və Leyla”, “Rüstəm və Söhrab”, “Şah Abbas və Xurşudbanu”, “Əsli və Kərəm” operalarını yazır. Onların hamısı zamanın tələblərinə cavab verərək, uzaq keçmişin süjetlərini canlandırır, xoşbəxtlik uğrunda müasir

mübarizəni əks etdirir və mənəvi saflığın təsdiqi, sadıq məhəbbət, dostluq və müdriklik kimi ideyaları təbliğ edir.

Əgər “Leyli və Məcnun” operasında saf və ülvəi məhəbbət vəsf olunursa, “Şah Abbas və Xurşudbanu” operasında müəllif əsl insan xoşbəxtliyinin vacib amillərindən biri kimi xeyir-xahlıq və əməksevərlik ideyasını vurğulayır. “Əsli və Kərəm” operasının əsasını isə xalqlar arasında qardaşlıq, dostluq və bərabərlik mövzusu təşkil edir.

Hacıbəylinin erkən opera əsərlərini səciyyələndirən bu mütərəqqi ideyalar “Koroğlu” operasında da öz əksini taparaq, xalqın öz azadlığı uğrunda mübarizəsi, mənəvi saflıq və alicənablıq, məhəbbətdə sadıqlıq və dostluq ideyaları ilə sıx vəhdət təşkil edir.

Bir operadan növbəti operayadək bəstəkar öz ustalığını artıraraq, musiqi palitrasını daha da zənginləşdirmiş, ifadə vasitələrini yeniləməyə çalışmışdır. Təsədüfi deyil ki, “Şah Abbas və Xurşudbanu” və “Əsli və Kərəm” operalarını “Leyli və Məcnun” ilə müqayisə edərək müəllif yazır: “Bu iki əsər artıq öz musiqi fakturasına görə “Leyli və Məcnun”dan fərqlənir. Burada artıq mənim musiqim üstünlük təşkil edir, ən başlıcası da odur ki, onlar orkestr işləməsi baxımından daha samballı, daha savadlıdır”¹.

Hacıbəylinin opera üslubunun təşəkkülündə “Əsli və Kərəm” operası mühüm əhəmiyyət kəsb edərək, bəstəkarın yaradıcılığının inkişafını və onun milli və beynəlmiləl xüsusiyyətlərin yaxınlaşdırılması yolunda yeni nailiyyətlərə can atmasını təsdiqləyir.

“Əsli və Kərəm” operası M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının repertuarında möh-

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 40.

kəm yer tutmuşdur. Bu gün də dinləyicilərin ona marağı azalmamışdır.

Əgər Hacıbəyli öz operalarında uzaq keçmişin süjetlərinə müraciət edirdisə, onun musiqili komediyaları Azərbaycanın o dövrdəki müasir məişətini əks etdirir. Bəstəkar komediya janrını əlində silah edərək, onun vasitəsilə yuxarı zümrənin nümayəndələrinin satqınlığını və pozğunluğunu, köhnəlmiş adət-ənənələri, cəmiyyətin eybəcərliklərini ifşa edir. Səhnəni dərinlən hiss edən, klassik dramaturji qanunları mükəmməl bilən Hacıbəyli, məişət səhnələrinin parlaqlığı ilə valeh edən və radikal milli adət-ənənələri kəskin satira atəşinə tutan gözəl komediyalar yaratmışdır.

Lakin demokrat-sənətkarın öz qarşısına qoyduğu əsas məqsəd yalnız ifşa etmək deyildi. Hər üç komediyada – “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” – keçmişdə əzilen və hüquqlarından məhrum olan qadınların azadlığı və bərabərliyi fikri qırmızı xəttlə keçir.

Xoşbəxtlik və azad sevgi seçimi uğrunda o dövrün köhnəlmiş “qanunlarına” qarşı mübarizə mövzusu bütün dünyada məşhurlaşmış “Arşın mal alan” musiqili komediyasında öz parlaq əksini tapmışdır. Obraz-məzmunun dərinliyi və irimiqyaslı inkişafına görə “Arşın mal alan” bir çox cəhətdən komik opera janrına yaxındır.

“Əsli və Kərəm”də qeyd olunan daxili inkişaf prinsipi cəhdləri bu əsərdə daha da dərinləşir. Burada bəstəkar artıq fasiləsiz inkişaf prinsipinə daha cəsarətlə yanaşır. Mərkəzi leyt-motiv rolunu oynayan Arşın-malçının mahnısı uvertürada və operettanın digər nömrələrində səslənir.

Bu operettada kifayət qədər geniş ariyaların, dinamik ansambl və xor səhnələrinin istifadə edilməsi bir çox cəhətdən “Koroğlu”nun yaranmasına rəvac verdi.

Hacıbəylinin ilk opera və operettalarının bilavasitə təsiri nəticəsində respublikada musiqili-teatr əsərlərinin digər

bəstəkarlar tərəfindən yaradılmış yeni nümunələri meydana gəldi. Onların sırasında Z.Hacıbəyovun “Əlli yaşında cavan”, “Evli ikən subay” musiqili komediyalarını və eyniadlı xalq dastanı əsasında yazılmış “Aşıq Qərib” operasını göstərmək olar.

Hacıbəylinin dostu və məsləkdaşı, milli musiqili teatrın yaradılması uğrunda fəal mübarizə edənlərdən biri M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası da Hacıbəylinin ilk operalarının tipində yazılmışdır. M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasında xalqın səciyyəvi cəhətlərini daha dərin şəkildə açmağa çalışaraq, milli musiqi formaları ilə klassik opera formalarının qovuşmasına ilk dəfə cəhd göstərmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan opera tarixi xalqın milli musiqili teatra böyük marağı olduğunu göstərdi.

Hacıbəylinin ilk operaları bir daha qətiyyətlə sübut etdi ki, istənilən milli mədəniyyətdə əsl incəsənət yalnız xalqiliyin real ideya-bədii zəminində yarana bilər. Bütünlükdə, opera mədəniyyəti tarixində onlar şifahi ənənəli incəsənətdən Avropa opera yazısının mürəkkəb formalarına keçid təşkil edərək, gələcək nəsllərin bəstəkar yaradıcılığında digər janrların perspektiv inkişafı üçün əlverişli zəmin yaratmışdır.

Lakin Azərbaycan teatrının müasir gerçəkliyin şərtləri və yeni şüurun formalaşması şəraitində baş verən davamlı mədəni inkişafı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində yalnız yazı formasında deyil, həmçinin mövzu baxımından dönüş tələb edirdi.

Əgər Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının erkən dövründə etnoqrafik dəqiqliyə can atırdısa və onun ilk opera əsərləri bilavasitə folklor mənbələrinə – onların obrazlarına və mövzularına əsaslanırdısa, artıq yetkinlik dövründə o, xalqa xas olan səciyyəvi cəhətləri daha dərinlən açmağa çalışır və onun yaratdığı

əsərlər bəstəkarın dünya musiqi mədəniyyətini öyrənməsi sayəsində meydana çıxır.

Belə ki, əldə edilmiş nailiyyətlərlə kifayətlənməyərək, Hacıbəyli klassik musiqinin öyrənilməsinə çox böyük qüvvə və enerji sərf edir. Bu barədə o yazırdı: “Bizə – Azərbaycan türklərinə ümumi musiqi incəsənətini, başqa şəkildə desək, Avropa musiqisini öyrənmək üçün zaman, enerji və vəsait sərf etmək lazımdır mı? Bəli, lazımdır və mütləqdir, çünki Avropa musiqisini öyrənməklə biz ilk növbədə, əsrlərlə inkişaf etmiş və dünyaya bir çox dahilər bəxş etmiş ümumi musiqi incəsənətini öyrənmiş olarıq. Onların əsərləri mədəni olmaq iddiasında olan heç bir milləti biganə qoymayan, sözün universal və beynəlmiləl mənasında dünyəvi əhəmiyyət kəsb edən, bəşəriyyətin inkişafına təkan verən böyük gücə malikdir”. Daha sonra yazır: “...əgər biz Azərbaycanda, türkdilli əhali arasında musiqi təhsilini genişləndirmək istəyiriksə, onda Bax, Motsart, Bethoven kimi dünya musiqi dahilərinin əsərlərini onlardan gizlətməklə məqsədimizə çata bilmərik. Çünki bu bəstəkarların yaradıcılığını öyrənmək onların fortepiano, violin, fleyta... üçün yazılmış əsərlərini çalmaq bacarığı tələb edir”¹.

Azərbaycan musiqili teatrının ümumi musiqi-mədəni səviyyəsinin yüksəldilməsində rus bəstəkarı R.M.Qliyerin yaradıcılığının mühüm rol oynadığını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Şübhəsiz ki, onun 1924-cü ildə Azərbaycan milli qaynaqları zəminində yaratdığı “Şahsənəm” operası gələcəkdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına təsir göstərmişdir.

Azərbaycanda dönüş yaratmış operalar 30-cu illərdə – yeni incəsənətin təsdiqi və çiçəklənməsi dövründə meydana

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешпр, 1966, стр. 27.

gəlmişdir. Bu illərdə müasir mövzuları və tarixi keçmişi əks etdirən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin bütün sahələri əhəmiyyətli dərəcədə inkişaf edirdi. 1935-ci ildə respublikanın Xalq Maarif Komissarlığının Azərbaycan operası haqqında keçirdiyi disputda Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və başqaları operanın problemləri və onun inkişaf yolları haqqında məruzələrlə çıxış etmişdilər. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bu illərdəki ümumi yüksəlişi 1938-ci ildə Moskvada keçirilmiş milli incəsənət Dekadasında özünü parlaq şəkildə büruzə vermişdir.

İ.Dzerjinskinin 1936-cı ildə yazdığı “Sakit Don” – ilk sovet operasının mühüm əhəmiyyətini qeyd etmək lazımdır. Kütlələr arasında geniş yayılmış məişət mahnı janrı və intonasiya komplekslərindən istifadə edən bəstəkar 30-cu illərin operalarının intonasiya quruluşunu əhəmiyyətli dərəcədə yeniləmişdir. “Sakit Don” operasının yaranmasını şərtləndirən ictimai-tarixi şəraitdə digər operaların da ictimai rəy qazanması bir sıra respublikaların musiqili-səhnə incəsənəti, o cümlədən də Azərbaycan incəsənəti üçün böyük əhəmiyyət daşıımıdır. Artıq 30-cu illərin sonunda Azərbaycan operası dövrün intonasiya quruluşunun təsirinə məruz qalaraq, onun üzvi hissəsinə çevrildi.

Azərbaycan musiqi incəsənətinin ən böyük nailiyyətləri olan iki opera əsəri – M.Maqomayevin “Nərgiz” (1935) və Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” (1937) operaları bütün müasir opera incəsənətində gedən dərin realist metod axtarışlarını əks etdirir. Əgər “Nərgiz” müasir inqilabi operadırsa, “Koroğlu” xalqın qəhrəmanlıq keçmişi ilə əlaqədar olub, 30-cu illərdə bəstəkarların xalqın qəhrəmanlıq tarixinə olan marağını əks etdirən musiqi əsərləri qrupuna daxil edilmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan və sovet teatrlarının nailiyyətləri bir çox cəhətdən 30-cu illərin zirvə opera əsərlərinin, xüsusilə

də Azərbaycan xalqının əsl təntənəsi olan “Koroğlu”nun yaranmasını hazırladı. Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”yadək” adlı məqaləsində yazırdı: “Mən bir bəstəkar kimi hiss edirəm ki, bizə yaradılmış gözəl yaradıcılıq şəraiti sayəsində, mən “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”yadək necə ciddi yaradıcılıq yolu keçmişəm, müxtəlif yeni texniki vasitələrlə öz ustalığımı necə zənginləşdirmişəm. Mən hələ onu demirəm ki, bizim operalarımız artıq həm süjet, həm də musiqi baxımından tamamilə yeni məzmun kəsb etmişdir”.

“Koroğlu”operasında Hacıbəyli xalq musiqisinin xüsusiyyətlərini dərinlən mənimsəyərək, ona xas olan cəhətləri incəliyinə qədər öyrəndikdən sonra öz şəxsi fantaziyasından sərbəst şəkildə istifadə etmiş və əsl, doğma Azərbaycan obrazları yaratmışdır. Operanı dinlədikdə qeyri-ixtiyari olaraq fikirləşirsən ki, bu, çox tanış musiqidir, bu və ya digər motivin hansı folklor nümunəsindən götürüldüyünü yada salmağa çalışırsan və əsasən opijinalı tapa bilmirsən. Q.Qarayev yazırdı: “Bu operada bəstəkar folklor sitatlarından və mövcud olan üsullardan imtina etmişdir. Nəticədə böyük yaradıcı şəxsiyyəti təmsil edən və eyni zamanda dərin, kökündən milli olan dahiyənə əsər yaranmışdır. Bu, o dövrdə əsl cəsarətli novatorluq idi”¹.

Hacıbəylinin “Koroğlu” operasınadək opera janrı sahəsində yaradıcılıq işlərini, bəstəkarın özünün “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”yadək” məqaləsində qeyd etdiyi kimi, yaradıcılıq zirvəsinə gedən yolun hazırlıq mərhələsi hesab etmək olar: “Bu il Azərbaycan operasının mövcud olmasının 30 ili tamam oldu. Mən hələki, ilk və sonuncu Azərbaycan

¹К.Караев. «Сов. музыка», № 11, 1967 г., стр. 26.

operasının müəllifi olduğum üçün çox xoşbəxtəm. Beləliklə, “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya gedən yol yalnız Azərbaycan operasının 30 illik tarixi deyil, həmçinin mənim şəxsi yaradıcılıq yolumdur”. Nəticədə, bəstəkarın əsasını mütərəqqi rus klassik opera estetikası təşkil edən və bütün sovet musiqisinə xas olan opera estetik görüşlərinin müəyyən sistemi yaranmışdır.

Belə ki, Hacıbəylinin fikrinə görə, opera hər şeydən əvvəl, məzmunu xalqın həyatını əks etdirən parlaq və cəlbedici əsər olmalıdır. Hacıbəyli yazır: “Koroğlu” üzərində işləyərkən mən müasir musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən istifadə edərək, forma etibarilə milli opera yaratmağı qarşıma məqsəd qoymuşdum... Məzmunu gəldikdə isə, o, librettonun əsasını təşkil edən Koroğlu haqqında xalq dastanlarının materialları üzrə qurulmuşdur”¹. Həqiqətən, “Koroğlu”da bütün xalqın həyatı üçün vacib olan hadisə cərəyan edir. Həm də o, bu günümüzdən çox uzaq zaman məsafəsində olmasına baxmayaraq, son dərəcə tarixi obyektivliklə təqdim edilir.

Operada xalq kütlələrinin dünyagörüşü, onların daha sabit mənəvi təsəvvürləri gələcəyə inam perspektivində, keçmişlə bu günün üzvi vəhdəti planında təsdiq edilir. “Koroğlu”da açılan qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyaları XX əsrin birinci rübünün gərgin mübarizə dövründə daha kəskin şəkildə səslənirdi. Hacıbəyli tərəfindən opera üçün məhz bu mövzunun seçilməsi onun yaradıcılığının bütün mahiyyətindən irəli gəlir.

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 36.

Qeyd etmək lazımdır ki, Hacıbəyli hələ yaradıcılığının erkən dövründə operanı böyük təbiiyətvi əhəmiyyətinə görə teatr incəsənətinin ən vacib janrlarından biri hesab edirdi.

Publisist A.Məmmədov-Əhliyevin 1917-ci ildə çap olunmuş “Səhnənin təbiiyətvi əhəmiyyəti” adlı məqaləsində müəllif dramın inkişafını alqışlayır, musiqili tamaşaların müsbət rolunu tamamilə inkar edir, opera və operettanı isə “səhnə incəsənəti”nin ikinci dərəcəli, hətta üçüncü dərəcəli məhsulu hesab edir.

A.Məmmədov-Əhliyevin publisist çıxışlarına cavab olaraq Hacıbəyli “Səhnənin təbiiyətvi əhəmiyyəti haqqında” və “Opera və dramın təbiiyətvi əhəmiyyəti haqqında” məqalələri ilə çıxış edir. O yazır: “...Teatr ictimai həyatın güzgüsü, həmçinin incəsənətin məbədgahıdırsa, belə olan surətdə, teatrda təqdim edilənlər bizim həyatımızın yalnız bir etik tərəfini təbiyə etməli deyil, o, həmçinin insan təbiətinə xas olan estetik hissləri də əxz etməlidir; deməli, hər bir səhnə əsərində əxlaqi elementdən başqa, həm də bədii element olmalıdır; musiqi əsərlərində bədii element musiqidə öz ifadəsini tapır, dramatik əsərlərdə isə – poeziyada və ədəbiyyatda; səhnə incəsənətinin bu və ya digər sahəsinin tamaşaçılar üçün əhəmiyyəti məhz bundadır”¹.

“Hər bir səhnə əsəri, – Hacıbəyli sonra yazır, – özündə ideyanı, əxlaqi ehtiva edir və onu bədii üsul ilə ifadə edərsə – istər bu musiqili bədii əsər, istərsə də poetik bədii əsər olsun – o, xeyirlidir. Bu keyfiyyətlərə cavab verməyən əsər isə – bu, opera, dram, operetta, komediya ola bilər – xeyirsizdir. Empirik

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 16.

yolla müəyyən olunan xeyirli əsərlərin forma və növ müxtəlifliyi həmin xalqın əqli və mənəvi inkişafına lazımi canlanma gətirir”¹.

Beləliklə, Hacıbəyli opera incəsənətinə əyləncə kimi deyil, şəxsiyyətin ümumi tərbiyəsi və formalaşması işində xüsusi əhəmiyyət kəsb edən böyük həyat məktəbi kimi baxır. Məhz buna görə də Hacıbəyli öz məqalələrində ardıcıl və məntiqi dəlillərlə Məmmədov-Əhliyevin prinsiplərini puça çıxarır və onun bu toxunulan məsələlər haqqında kifayət qədər məlumatı olmadığını göstərir. Bundan başqa, aydın olur ki, opera haqqında düşünərkən Hacıbəyli həmişə tamaşaçını fikirləşirdi və ona müraciət edirdi. Onun konsepsiyasında yalnız teatrın spesifikasına həssaslıqla yanaşan dramaturqun deyil, həmçinin öz sənəti ilə həmişə dinləyici kütlələrinə müraciət edən demokrat-sənətkarın prinsipləri əks olunmuşdur.

Öz yaradıcılığının yetkin dövründə Hacıbəyli operanın böyük ideyaları, zamanın ruhunu ifadə edən əsər kimi əhəmiyyətini vurğulayaraq, onun haqqında ilkin təsəvvürlərini daha da inkişaf etdirmiş və zənginləşdirmişdir.

Ən demokratik janr olan operanın yaradılmasında Hacıbəyli folklorla böyük əhəmiyyət verirdi. Onun çap olunmuş məqalələrində Azərbaycan professional musiqisinin milli xüsusiyyətləri haqqında bir sıra dəyərli fikirlər tapmaq olar.

Ü.Hacıbəyli bütünlükdə professional musiqi incəsənətinin inkişafı üçün xalq musiqisinin böyük əhəmiyyətini qeyd edən ilk Azərbaycanlı bəstəkarı olub, Azərbaycan musiqisinin mütərəqqi gələcəyinin etibarlı dayacağı kimi xalq mahnı və rəqslərinə xüsusi diqqət yetirmişdir. “Xalq incəsənəti özündə

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 21.

tükənməz üslub zənginliyini gizlədir. Onun dili çoxşaxəlidir. Xalq – ilk bəstəkardır, gözəl mahnı və rəqs melodiylarının yaradıcısıdır. Bizə nümunə olan xalq mahnıları yüz illər boyunca püxtələşmiş, yalnız indi əsl bədii tərtibat əxz etmişdir”¹.

Təsadüfi deyil ki, Hacıbəyli bütün bəstəkarlara hər şeydən öncə folkloru öyrənməyi, daha sonra əsər yazmağı tövsiyə edirdi. O həmçinin xalqın əhəmiyyətini bədii yaradıcılığın baş hakimi kimi dəyərləndirirdi. “Biz bəstəkarlar öz əsərlərimizi yaradarkən həmişə onu düşünməliyik ki, bizim yaradıcılığımızı xalq mühakimə edəcək. Çünki xalq – yalnız yaradıcı, bəstəkar deyil, həmçinin musiqi əsərlərinin gözəl tənqidçisidir...”².

Hacıbəyli dəfələrlə qeyd edirdi ki, Azərbaycan opera musiqisinin formalaşması xalq musiqi yaradıcılığının elementlərinə istinad etməlidir. Bu fikir ondan irəli gəlir ki, xalq mahnısı hətta çoxəsrlik ənənələri olan hər bir opera mədəniyyəti üçün həmişə bünövrə olmuşdur. Musiqidə milli xüsusiyyət yalnız xalq melodiylarının sitat şəklində istifadə edilməsi yolu ilə deyil, xalqın dünyagörüşünü və musiqi təfəkkürünü duyumaqla əldə edilir. O, Azərbaycan musiqisində mühüm rol oynayan lad sisteminə böyük diqqət yetirir, gələcəyin musiqisinin inkişafı üçün onların hər birinin müstəqil əhəmiyyətini vurğulayaraq, “lad sisteminin ümumi musiqi mədəniyyətinə yenilik və tərəvət gətirəcəyini” hesab edirdi.

Hacıbəyli ladlar haqqında əsas məsələyə toxunaraq yazırdı: “Hər bir xalqın musiqi incəsənəti lad təfəkkürünün müstəsna zənginliyi və özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Azərbaycan xalq mahnı və instrumental əsərləri intonasiya-lad

¹ Уз.Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 84.

² Yəni orada.

çalarlarının özünəməxsusluğuna görə böyük emosional-bədii təsir gücünə malikdir”.

Digər respublikalarda operanın uğurlu inkişafını qeyd edərək o, həmin respublikaların bəstəkarları tərəfindən operanın musiqi dilini zənginləşdirən xalq ladlarının müxtəlif tərzdə istifadə edilməsinə diqqəti yönəldir. “Unutmaq olmaz ki, – həmin məqalədə Hacıbəyli yazır, – bəstəkar yalnız o zaman xalqa yaxın olur ki, o, öz fikirlərini doğma musiqi dilində ifadə edir”.

Xalq ladlarının öyrənilməsi Hacıbəyliyə “Koroğlu” operası üzərində işləyərkən çox kömək etdi: “Koroğlu” operası üzərində işləyərkən, mən ciddi xalq üslubu çərçivəsindən bir qədər kənara çıxdım, yəni daha sərbəst üslubda yazdım. Gerçəklik göstərdi ki, opera bütünlükdə geniş dinləyici kütlələrinə çatdı, çünki onun musiqi mətnində və mənim yaradıcılıq fantaziyamda lad sistemi başlanğıc nöqtə idi”.

Hacıbəyli bəstəkar üçün xalqa bağlı olmağın vacibliyini yorulmadan vurğulayaraq, belə bir məntiqi nəticəyə gəlir ki, digər xalqların qabaqcıl sənətkarları nəinki başqa xalqın mədəniyyətinin xüsusiyyətlərini dərindən dərk etməyə qadirdirlər, həmçinin bəzi hallarda hətta onun opera mədəniyyətinin yaradılmasında iştirak da edə bilərlər. “1924-cü ildə “Şahsənəm” operasını yazmış bəstəkar R.M.Qliyerin təcrübəsi Azərbaycan musiqisinin simfonizmə yaxınlaşması baxımından, Azərbaycan musiqi mövzuları əsasında mürəkkəb formalar yaradılması baxımından mühüm rol oynadı...”.

Azərbaycan opera musiqisinin milli qaynaqlara istinad etməsinin tərəfdarı olan Hacıbəyli bununla yanaşı, milli bağlılığın və məhdudluğun əleyhinə idi. O, musiqini xalqların yaxınlaşmasına təsir göstərən beynəlmiləl vasitə hesab edirdi. “Vətəni sevmək – hər qarış torpağı özününkü hesab etmək və onun yolunda canından keçmək deməkdir”. Məhz buna görə

Hacıbəyli müxtəlif xalqların opera yaradıcılığını öyrənməyi yorulmadan tövsiyə edir və milli mədəniyyətlərin yaxınlaşmasını gələcəyin musiqisinin vacib məsələlərindən biri hesab edirdi. “Milli respublikaların bəstəkarlarının opera yaradıcılığının diqqətlə və ciddi öyrənilməsi və bunun sayəsində qazanılmış yaradıcılıq təcrübəsi mübadiləsi sovet opera üslubunun inkişafında böyük rol oynamalıdır”.

Hacıbəyliyə görə opera – simfonik ümumiləşmələrə dək yüksələn bütöv bir əsərdir. “Koroğlu” operasında əsas ideyanın musiqi təcəssümünü təşkil edən və hər şeydən öncə operanın hərəkətverici qüvvələri ilə bağlı olan leytmotiv sistemindən istifadə edilməsi bunu parlaq şəkildə sübut edir. Simfonizm “Koroğlu”nun dramaturgiyasının əsas prinsipi kimi, həmçinin operanın musiqisində məqsədyönlü şəkildə obraz-intonasiya inkişafı ilə təcəssüm olunan qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyasının təsdiqində meydana çıxır. Onun səciyyəvi cəhətləri daxili inkişaf prinsipində, orkestr partiyasının xüsusi əhəmiyyətində, o cümlədən müstəqil simfonik epizodlarda – uvertürada, II və IV pərdələrə antraktlarda, həmçinin sonata-simfonik quruluşun üsullarında özünü göstərir.

Ü.Hacıbəylinin opera estetikasının prinsiplərini yekunlaşdıraraq, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün mühüm əhəmiyyət daşıdığını qeyd etmək lazımdır. Musiqili-teatr janrlarının inkişafı məsələləri üzrə bəstəkarın çıxışlarının əsas məqsədi mənəviyyatsızlığa, zövqsüzlüyə və diletantizmə qarşı mübarizə etməkdir.

Hacıbəylinin opera və dram haqqında mülahizələri Azərbaycanın musiqi həyatının ideya və professional səviyyəsinin yüksəldilməsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərərək, bu gün də öz aktuallığını saxlamışdır. Bu mülahizələrə – yüksək ideyalı opera əsərlərinin yaradılması haqqında, opera əsəri üzərində iş zamanı dəqiq dramaturji planın

xüsusi əhəmiyyəti haqqında, operanın simfonikləşdirilməsi haqqında, ən başlıcası isə, ənənə və novatorluğun dialektik vəhdəti haqqında, incəsənətin tədricən inkişaf etdirilməsi naminə keçmiş irsə istinad etmənin vacibliyi haqqında fikirlər daxildir.

Opera incəsənətinin estetik prinsiplərinə aid olan bütün bu mülahizələr “Koroğlu” operasında daha parlaq və dəqiq təcəssüm olunan müasir Azərbaycan musiqisinin estetik əsaslarının bünövrəsini qoymuş Hacıbəylinin dərin təfəkkürünə və uzaqgörənliyinə dəlalət edir.

“Koroğlu” eposu və operanın librettosu

Azərbaycan xalqının bədii irs xəzinəsi zəngin və tükənməzdir. Gündəlik həyatda yaranan mahnılar, qədim əfsanələr, atalar sözləri və atmacalar zəhmətkeş xalqın müdrikliyini dərin təəcəssüm etdirir.

Nağıllar və bayatılar, yüksək romantik əhvali-ruhiyyəli aşırıq yaradıcılığı, qəhrəmani-epik və lirik dastanlar tarixi hadisələri əbədiləşdirərək, xalqın mənəvi həyatını əks etdirmiş, Vətənin və xalqın uğrunda rəşadət göstərmiş cəsur qəhrəmanları vəsf etmişdir.

İlk yazılı qədim Azərbaycan eposu “Dədə Qorqud”un (XI əsr) meydana gəlməsi XVI əsrin sonu – XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan xalqının yadelli işğalçılara qarşı mübarizəsini əks etdirən digər görkəmli şifahi ədəbiyyat abidəsinin – “Koroğlu” eposunun yaranması üçün əlverişli zəmin oldu.

“Koroğlu”nun ideya məzmunu, onun yaranması və formalaşması dəfələrlə Azərbaycan torpaqlarını işğal etməyə çalışan yadelli təcavüzkarlara qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsi ilə sıx bağlıdır. “Şifahi xalq yaradıcılığını bilmədən, zəhmətkeş xalqın əsl tarixini bilmək olmaz”, – A.M.Qorki demişdir.

Bu incəsənət abidəsi yalnız Azərbaycanda deyil, Orta Asiyadan Balkanlaradək çox geniş bir ərazidə məşhurlaşmışdı.

Bir çox xalqların arasında bu epos “Koroğlu”, “Kur-oqlu”, “Ger-oqlı”, Qurquli” və s. kimi müxtəlif adlarla tanınmışdır. Bu xalqların versiyaları ayrı-ayrı süjet xətlərinin uyğun gəlməsinə və bəzi motivlərin ümumiliyinə baxmayaraq, çox özünəməxsus və təkrarolunmaz şəkildə orijinaldır, onların hər biri öz azadlıqları uğrunda mübarizə edən xalqların şifahi və yazılı ədəbiyyatında əhəmiyyətli yer tutmuşdur. Eposun tədqiqatçısı B.A.Karriyev yazır: “Bir çox xalqların və nəslərin yaradıcılığı olan “Koroğlu”-nın versiyaları yalnız süjeti ilə, bədii-təsviri vasitələri ilə deyil, həmçinin hadisələrin ardıcılığı və əks olunması baxımından da fərqlənilir. Cənubi-Azərbaycan versiyalarında tarixi elementlər digər bütün versiyalardan daha çoxdur”¹.

“Koroğlu” haqqında dastanlar tarixi dastanlardır, çünki, həqiqətən, XVI – XVII əsrlərdə baş vermiş hadisələri əks etdirir.

Bu dövrün qəhrəmanlıq mahnılarında xalqların öz azadlığı və müstəqilliyi uğrunda mübarizəsi əks olunmuşdur. Bu mahnılarda qəhrəmanların şücaəti, mərdliyi, öz güclərinə inamı və fədakarlığı böyük məhəbbətlə vəsf edilmişdir. Həmin mahnılar içərisində Koroğlu ilə bağlı olan mahnılar böyük bədii-tarixi əhəmiyyət kəsb edən eyniadlı eposun yaranmasında mühüm rol oynamışdır.

Salnaməçi Təbrizi özünün 1662-ci ildə tamamlanmış “Tarixlər” kitabında öz dövrünün tarixi hadisələrindən bəhs edir, Koroğlunun və onun məsləkdaşlarının adlarını çəkir və onlar haqqında təsvir olunan real hadisələrin iştirakçısı kimi

¹ Б. А. Карриев. «Эпические сказания о Кероглу у тюркоязычных народов». М., 1968, стр. 9.

danışır. “Koroğlu” eposu XVI əsrin sonu – XVII əsrin əvvəllərində real hadisələr əsasında yaranmışdır.

Eposun əsas məzmunu cəsur döyüşçü, müğənni və ifaçı olan Koroğlunun İran şahlarına, həmçinin yerli zülmkarlara qarşı apardığı qətiyyətli və davamlı mübarizədən ibarətdir. Qorxmaz, şücaətli, müdrik Koroğlunun və əlçatmaz Çənlibel qalasında məskunlaşmış cəsur, igid döyüşçülərin obrazları, zalım türk sultanı və əzəzil fars padşahı obrazları ilə kəskin ziddiyyət təşkil edir.

Kəndli kütlələrinin rəhbəri və xalqın müdafiəçisi olan Koroğlunun şöhrəti tədricən həmin tarixi hadisələrin sərhədlərini aşaraq uzaqlarda yayıldı. Onun ayrı-ayrı mahnıları uzun müddət aşığıların dilində əzbər oldu, sonralar poeziya və incəsənət həvəskarları tərəfindən tərtib olunmuş məcmuələrə daxil edildi. Koroğlu haqqında mahnı və avazlar, əfsanə və dastanlar dildən-dilə, bir ölkədən başqasına keçdi. Son illərdə eposun geniş yayılması, xüsusilə də Zaqafqaziya xalqları tərəfindən sevilən, milli qəhrəman Koroğlunun adı ilə bağlı olan mahnıların hər yerdə oxunması tədqiqatçıların diqqətini cəlb etdi.

“Koroğlu” eposunun tədqiqatçısı F.K.Fəhrədov özünün “Koroğlu” eposunun Zaqafqaziya versiyası” adlı elmi işində qeyd edir ki, “Koroğlunun özünün erkən qəhrəmanlıq mahnıları, həmçinin XVI-XVII əsrlərin sərhədlərində onun haqqında Azərbaycan aşığıları tərəfindən yaradılmış dastanlar ilk növbədə Azərbaycan xalqı ilə qonşuluqda yaşayan xalqların arasında geniş surətdə yayılaraq, tədricən bu xalqların rəğbətini qazandı və onların doğma folkloruna daxil oldu”.

“Dədə Qorqud”, “Tahir və Zöhrə”, “Əsli və Kərəm”, “Aşıq Qərib” və başqaları kimi tanınmış şifahi sənət əsərlərinin geniş yayılması faktı bir daha sübut edir ki, qədim dövrlərdən başlayaraq, yəni “Koroğlu”nun yaranmasınadək Zaqafqaziya, Orta Asiya və Yaxın Şərq xalqları arasında iqtisadi və mədəni

yaxınlıq, o cümlədən qarşılıqlı folklor əlaqələri mövcud olmuşdur.

Rus inqilabçı-demokratı N.Q.Çernişevskinin Fəhradovun öz elmi işində nümunə gətirdiyi “Koroğlu” – şərq şairi və atlısı” adlı kitabı haqqında dəyərli mülahizələri məlumdur. Çernişevski göstərirdi ki, “milli eposun qəhrəmanı kimi Koroğlu hər yerdə xalq tərəfindən eyni şəkildə qarşılanırdı”. Bununla da Çernişevski Koroğlu haqqında dastanın geniş yayılmasını və məşhurlaşmasını bir daha sübut etdi.

Görkəmli şərqşünas alim İ.İ.Pertuşevskinin təsdiqinə görə “Koroğlu” eposunun əsas süjet xətti XVI-XVII əsrlərdə Cənubi Azərbaycanda baş verən hadisələrlə bağlıdır. Bu rayonun müxtəlif tayfalarının əhalisinin üsyanlarda fəal iştirakı Koroğlu haqqında mahnıların, əfsanələrin bir çox Şərq xalqları arasında tezliklə geniş yayılmasına və sonradan epik dastan forması almasına səbəb oldu.

“Koroğlu” – dərin vətənpərvərlik ruhunu, zəhmətkeş xalqa olan məhəbbəti və zülmkarlara qarşı nifrəti əks etdirən qəhrəmanlıq epopeyasıdır.

Koroğlu haqqında qəhrəmanlıq dastanı qəhrəmanın döyüş şücaəti, onun anadan olması və ölümündən bəhs edən bir sıra hekayətlərdən ibarətdir. Bu epos öz quruluşu və bədii-təsviri vasitələri ilə diqqəti cəlb edir. Ədəbi-tarixi abidə kimi o, yadelli işğalçılara və yerli feodallara qarşı üsyan edən kəndlilərin mübarizəsi haqqında oxunan ayrı-ayrı mahnılardan, əfsanə və əsatirlərdən yaradılmışdır. Eposun hər bir fəslə eyni süjet xətti ilə birləşdirilmiş bitkin bədii əsərdir. Formasına görə bu nəsr əsəri şeirlər və mahnıların növbələşərək, bir-biri ilə üzvi vəhdət təşkil edir. Nəsr hissəsi sadə, anlaşıqlı ifadə olunan nəqlətmə və təsviretmədən ibarətdir. Poetik hissə isə qəhrəmanların ifa etdiyi qoşma şeir formasında qurulmuşdur.

“Koroğlu” dastanı artıq neçə yüz illərdir ki, Azərbaycan aşığılarının bir çox nəsləri tərəfindən ifa edilir. Adətən, aşığın repertuarına müəyyən bir fəsil və ya bu fəsildən ayrı-ayrı mahnılar daxil edilir. Azərbaycanda “Koroğlu” eposunun ən yaxşı ifaçıları – aşiq Hüseyn Bozalqanlı, aşiq Əsəd, aşiq Əli olmuşlar. Onların ifasında eposun bir çox nümunələri lentə yazılmışdır.

Eposun bir çox milli versiyalarında olduğu kimi, Azərbaycan “Koroğlu”sunda da kəndlilərin və kasıb şəhər əhalisinin feodallara qarşı üsyanı, ölkəni müflisləşdirən daxili və yadelli zülmkarlara qarşı mübarizəsi öz bədii əksini tapmışdır. Uzun illər ərzində Türkiyə və İran arasında gedən müharibələrin ağrı-acısı hərbi əməliyyatların aparıldığı ərazilərdə yaşayanların üzərinə düşürdü. Bu müharibələr Koroğlu kimi qəhrəmanların rəhbərlik etdiyi kütlələrin etiraz hərəkətlərinə səbəb olurdu. İgid Koroğlu obrazı sadə insanların yüksək əxlaq və güc simvoluna, həqiqət uğrunda mübarizə edənlərin qardaşlığı, dostluq, döyüş yoldaşlığı və beynəlmiləçilik simvoluna çevrilirdi.

Koroğlu obrazında xalq özünün azadlıq, müstəqil həyat, qəddar hökmlərdən qurtulmaq və Vətənə məhəbbət haqqında arzularını təcəssüm etmişdir. Onun yalnız cəsur döyüşçü deyil, həm də gözəl müğənni və ifaçı olması öz dəstələrinə cəsarətli gənclərin cəlb edilməsinə kömək edirdi. Mahnılar və musiqi qəhrəmanın düşmənlərlə mübarizədə sadıq silahı idi. Onlar hiddət və qətiyyətlə Vətənin xilas olması naminə, həqiqət və ədalət naminə mübarizə çağırışına, qəhrəmanlığa hazır idilər.

Koroğlu haqqında dastan əsrlərlə yaşayaraq, dildən-dilə, nəsil-dən-nəslə ötürülmüşdür. Zaman-zaman onları yazmışlar, lakin bu yazılar fraqmentlərdən ibarət olmuşdur.

Azərbaycan eposunun ilk yazısı 1721-ci ilə aiddir. O, Azərbaycan dilində Təbrizdə yazılmışdır. 1804-cü ildə Azər-

baycan şairi Əndəlib Karacağın əlyazma məcmuəsində eposun mahnıları yerləşdirilmişdir.

1721-1804 illərin əlyazmaları eposun ən qədim yazılarıdır. Beləliklə, “Koroğlu”nın mahnıları, əfsanə və əsəirləri Qafqazda XVIII əsrin əvvəllərində toplanmağa başlamışdır.

“Koroğlu”nın mətnlərinin nəşr olunmasında rus etnoqrafiya elmi böyük rol oynamışdır: 1940-cı ildə “Mayak” jurnalında Azərbaycan eposunun ayrı-ayrı fəsləri Zaqafqaziya xalqlarının tarixi abidələri haqqında bir sıra tədqiqatların müəllifi olan İ.Şopenin qeydləri ilə nəşr edilmişdir. Koroğlu dastanı daha bitkin şəkildə İrandakı rus konsulu A.Xodzko tərəfindən tərtib edilmiş və 1842-ci ildə Londonda ingilis dilində nəşr olunmuşdur. Tezliklə dastanın Tiflisdə A.Penn tərəfindən ingilis dilində tərcüməsi meydana çıxdı. 1856-cı ilin “Qafqaz” qəzetində Koroğlunun mahnılarının gürcülər arasında böyük populyarlıq qazanması, Gürcüstanın ucqar kəndlərində Koroğlu haqqında bir çox nağılların və hekayətlərin söylənildiyi haqqında bildirilmişdir; onun səhifələrində P.Urasovun yazısında Koroğlu haqqında əfsanələrdən biri yerləşdirilmişdir.

Lakin eposun əsl elmi təhlili və onun tənqidi nəşri yalnız ötən əsrin folklorşünasları və ədəbiyyatşünasları tərəfindən həyata keçirilmişdir.

“Koroğlu” eposunun tədqiqatı üzrə müasir elm böyük işlər aparmışdır. Belə ki, ayrı-ayrı respublikalarda institutların nəzdində folkloristika məsələləri ilə və milli folklorşünas kadrların hazırlanması ilə məşğul olan xüsusi şöbələr yaradılmışdır.

Azərbaycanda “Koroğlu” eposunun bir çox fəslələrinin və fraqmentlərinin yazılışı əsasən ötən əsrin 30-cu illərində aparılmışdır.

“Koroğlu”nun ilk nəşri 1927-ci ildə olmuşdur. Bu nəşrdə eposun Cənubi-Azərbaycan və bir qədər də türkmən versiyası ilə yaxınlığı diqqəti cəlb edir. Versiyaların məzmun və formasına görə belə oxşarlığını yalnız bəsit bir təsadüf və ya qarşılıqlı təsir kimi izah etmək olmaz. Bu, xalqların müəyyən tarixi dövrdəki birgə yaradıcılığının nəticəsidir.

1936-cı ildə eposun istedadlı ifaçısı aşiq Hüseynin variantı əsasında tərtib edilmiş “Koroğlu” kitabı çapdan çıxdı. Eposun məşhurlaşdırılması sahəsində böyük işlər görərək, Q.Əlizadə 1941-ci ildə onun daha tam yazısını nəşr etdirmişdir; M.H.Təhmasib aşıqların repertuarı əsasında 1949-cu ildə yeni əlavələr və izahlarla “Koroğlu”nun elmi mətnini tərtib etmiş, sonralar bu kitab 1956 və 1959-cu illərdə müəllif tərəfindən yenidən işlənmiş və əlavələr edilmişdir.

Eposun öyrənilməsi sahəsində Azərbaycan alimləri və ədəbiyyatçıları – H.Arashı, M.Rəfili, M.Arif, F.Fəhrədov, A.Nəbiyev, P.Əfəndiyev və başqaları çalışmışlar. 1937, 1940, 1941, 1949, 1956, 1959, 1975 illərdə “Koroğlu”nun mətnləri ayrıca kitab şəklində nəşr olunmuşdur.

“Koroğlu” bütün Azərbaycan mədəniyyəti tarixində müstəsna yer tutur. Epos sonsuz şöhrət qazanmışdır. Bu gün də ona olan maraq azalmamışdır. “Koroğlu” eposu dünya ədəbiyyatının elə dahiyənə xalq yaradıcılığı əsərləri sırasına daxildir ki, o, həmişə əbədi tərəvətini saxlayır və heç bir zaman öz ideya-estetik əhəmiyyətini itirmir. Xəlqilik və qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik, yüksək bədii keyfiyyətləri ilə “Koroğlu” böyük beynəlmiləl əhəmiyyət kəsb edən əsərdir.

“Koroğlu” eposu - Şərq xalqlarının şifahi poetik yaradıcılığının ən əhəmiyyətli əsərlərindən biridir. Bir çox əsrlər mövcud olmasına baxmayaraq, Koroğlu haqqında dastanlar zaman keçdikcə donub qalmamış, əksinə, onlar zəhmətkeş küt-

lələrin təfəkkürünün, bədii yaradıcılığının tədricən irəliləyən hərəkətini əks etdirərək, daha da inkişaf etmişdir. Koroğlu haqqında epik dastanlar çox geniş yayılmışdır. Belə ki, onlar müxtəlif xalqların zəhmətkeş kütlələrində sərbəstlik, cəsurluq hisslərinin oyanmasına, onların müstəqil və azad həyat uğrunda zülmkarlara qarşı mübarizədə birləşməsinə və həmrəyliyinə rəvac vermişdir. Feodallar və müsəlman ruhaniləri eposun qaranlıq mistik ayinlərlə kəskin ziddiyyət təşkil edən işıqlı və həyatsevər ideyalarına görə ona nifrət edirdilər.

Sadə xalq Koroğlunu sonsuz dərəcədə sevirdi. Aşıqlar və baxşılar, akınlar və şairlər, əməkçi zümrənin nümayəndələri sevimli xalq dastanlarını qoruyub saxlamış, zənginləşdirmiş, öz sənətlərini gənc müğənnilərə və musiqiçilərə öyrədərək gələcək nəsllərə ötürmüşlər. Süjet xətlərinin şoxşaxəliliyi, poetik obrazların zənginliyi, parlaq və rəngarəng nitq – bütün bunlar bu gün də öz əhəmiyyətini itirməyən eposun tükənməz dəyərini müəyyənləşdirir.

Məhz bu məşhurluq, Koroğlu eposunun qəhrəmanına ümumxalq məhəbbəti Üzeyir Hacıbəyli bu süjetə müraciət etməyə məcbur etdi və onun əsasında ən yaxşı opera əsəri yarandı.

Qeyd etmək lazımdır ki, “Azərbaycanfilm” kinostudiyasında S.Rəhmanın ssenarisi üzrə, H.Seyidzadənin quruluşunda və C.Cahangirovun musiqisi ilə çəkilmiş eyniadlı “Koroğlu” filminin əsasını da XVI-XVII əsrlərdə baş vermiş əsl tarixi hadisələr təşkil edir. Bu film bir çox xarici ölkələr, o cümlədən Yuqoslaviya, Türkiyə, Liviya, Seylon və s. tərəfindən alınmışdır. “Koroğlu” filmi fransız, ingilis, ərəb dillərinə dublyaj edilmişdir.

Həmçinin, qeyd etmək lazımdır ki, türk bəstəkarı Adnan Sayqun qədim əfsanənin yeni musiqi variantını yaratmışdır.

Sayqunun “Koroğlu” operası – Türkiyənin musiqi həyatında parlaq, özünəməxsus bir hadisədir. Bu mürəkkəb tamaşanın quruluşunu görkəmli Azərbaycan dirijoru, SSRİ xalq artisti, Dövlət Mükafatı laureatı Niyazi gerçəkləşdirmişdir.

* * *

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının librettosu haqqında danışmazdan öncə onu ilkin mənbə - qəhrəmanın atasının kor olması, onun oğlunu tərbiyə etməsi, əfsanəvi atların yetişdirilməsi, gözəl Nigar ilə evlənməsi, tacirlərdən xərac alınması, atların oğurlanması və qaytarılması – ilə müqayisə edərək, librettoçuları və onların iş prosesində bəstəkarla olan münasibətlərini vurğulamaq lazımdır.

“Koroğlu” operasının librettosu xalq eposunun dərin bilicisi, ixtisasca tarixçi, teatr sənətinin hədsiz vurğunu olan və hətta bir neçə dəfə müstəqil dram yazmağa çalışan Q.İsmayilov tərəfindən Ü.Hacıbəyliyə təklif edilmişdir. Hacıbəyli bu cazibədar, ağıllı və enerjili insanı yüksək qiymətləndirmiş və bütün ömrü boyu ona “Koroğlu” operasını yazmaq ideyasını verdiyinə görə minnətdar olmuşdur.

“Koroğlu” operasının librettosunun yazılması işinə həmçinin M.S.Ordubadi - tanınmış dramaturq, şair, XX əsrin görkəmli Azərbaycan ədəbiyyatçılarından biri cəlb olunmuş, ona şeir mətnlərinin yazılması həvalə edilmişdir. O, özünün dramaturq təcrübəsi sayəsində təqdim olunmuş çox böyük ilkin mənbə materiallarının öhdəsindən bacarıqla gəlmişdir. Ordubadi tərəfindən eposun ruhuna və xarakterinə uyğun gələn, məzmunca ifadəli orijinal şeir mətnləri yazılmışdır.

Öz musiqili-səhnə əsərlərinin ədəbi əsasının yazılması sahəsində böyük təcrübəsi olan Hacıbəyli də həmçinin librettonun yaradılmasında fəal iştirak edirdi. O, librettoçuların işini

istiqlamətləndirir, təkidlə öz “Koroğlu” konsepsiyasını təklif və təsdiq edirdi. Bu barədə M.S.Ordubadi də öz xatirələrində yazır: “Əfsanəvi Azərbaycan qəhrəmanı haqqında dastanın çoxlu variantları mövcuddur, - bəstəkar deyirdi, - biz onların içərisindən kəndli müharibələri dövrü üçün ən əhəmiyyətli, ən səciyyəvi (qeyd mənimdir – Z.Q.) olanını seçməliyik”¹.

Opera üzərində işin lap əvvəlindən bütün dramaturji plan və səhnələrin xarakteri Hacıbəyliyə aydın idi. “Əvvəla, biz, – M.S.Ordubadi xatırlayır, – bir neçə gün ərzində librettonun planını tərtib etdik. Ariyaları, xorları, rəqətiativləri yerləşdirib, onların ritmikasını müəyyənləşdirdik. Bu, işimizi əhəmiyyətli dərəcədə asanlaşdırdı”².

Əlbəttə, librettoçuların və bəstəkarın operanın yaradılmasında eposun məhz hansı variantına istinad etdiklərini bilmədən librettonu ilkin mənbə ilə müqayisə etmək çətindir. Lakin nəzərə alsaq ki, eposun bütün variantları əsas süjet xəttinə görə eynidir, onda belə bir qənaətə gəlmək olar ki, libretto müəllifləri eposun 1927-ci ildə nəşr olunmuş variantına müraciət etmişlər. Belə ki, növbəti nəşr yalnız 1936-cı ildə meydana çıxdı, opera üzərində iş isə 1932-1936 illərdə davam etmişdir.

Müqayisəli təhlil göstərir ki, Hacıbəyli üçün ilkin mənbədə başlıca cəhət kəndlilərin ədalət uğrunda mübarizəsidir və bu ideya tədricən həyata keçir: ədalətsizliyə və qəddar hakimiyyətə qarşı şəxsi qisasalma hissi böyüyərək ümumxalq qəzəbinə çevrilir. Şəxsi mənafedən ümumi mənafeyədək inkişaf edən bu ardıcılıq librettoda da saxlanılır.

¹Ordubadi M.C. Воспоминания. Цитируется по книге Э. Абасовой «Опера «Короğlu» Уз.Гаджибекова», Баку, Азернешр, 1966, стр. 17.

²Yenə orada, səh.18.

Librettonun başlanğıc fraqmentləri – qəhrəmanın atası Alı kişinin faciəvi taleyindən bəhs edən hekayə, demək olar ki, eposun giriş hissəsi ilə tam şəkildə uyğun gəlir. Qəddar Həsən xan öz mehtərini kor edir. Alı kişi qisas hissi ilə yaşayır. Onun oğlu Rövşən, Koroğlu adlandırılır – yəni korun oğlu, atasının qisasını almağa və öz xalqını zülmkarlardan xilas etməyə and içir. O, ətrafına özü kimi cəsur gəncləri toplayaraq mübarizə etməyə başlayır.

Librettonun yaradıcıları Koroğlu obrazında xalqın möhtəşəmliyini, ədalət haqqında arzularını təcəssüm edərək, onu qəhrəman-sərkərdə və xalq müdafiəçisi kimi vəsf etmişlər. Koroğlu qorxubilməz və ağıllıdır. O, gözəl at sürəndir. Öz cəsarəti sayəsində o, həmişə düşmənin hiylələrini əvvəcdən hiss edir və ona qalib gəlir. Xalq onu igid qəhrəman və incəsənət xiridarı olan aşiq kimi tərif edir.

Təbiidir ki, librettoda eposun bütün motivlərini saxlamaq mümkün deyildi. Eposu operanın janr xüsusiyyətlərinə uyğun olaraq işləmək lazım idi. Librettoçular məhz bu yolu seçdilər. Eposun başlıca təsviredici məqamları – Koroğlunun qocalığı, onun yürüşləri və ölümü librettoda verilmir. Bununla yanaşı, Hacıbəyli librettoçularla birgə eposun fərdi yozumuna nail olaraq, qəhrəmani-dramatik hərəkət xəttindən kənara çıxan və onun opera estetikası ilə ziddiyyət yaradan heç bir istisnaya yol verməmişdir. “Bəstəkar tələsməyi sevmirdi, – daha sonra M.S.Ordubadi öz xatirələrində yazır, – öz itirilmiş əməyinə heyifsilənmədən o, xoşuna gəlməyən “parçaları” çıxarır, onları yenisi ilə əvəz edirdi. Libretto və musiqi üzərində iş paralel olaraq aparılırdı və demək olar ki, eyni zamanda tamamlandı”.

Librettoda Həmzə bəy – Həsən xanın əlaltısı – obrazına bəzi dəyişikliklər edilmişdir. Eposa görə Həmzə Qıratı oğurladıqdan sonra Həsən xanın qızı ilə evlənilir, sonra isə Koroğluya oğurlanmış Qıratı aparmasına kömək edir. Librettoda isə

Həmzə-bəyə atı oğurladıqdan sonra mükafat əvəzinə Nigarı almaq qismət olmur; o, Koroğlunun qatı düşməninə çevrilir; Həsən-xanın sarayında mehtərın oğlu ona ölümcül zərbə vurur.

Librettoda eposun xalq kütlələri tərəfindən hörmət qazanmış və eposda fərdi şəkildə səciyyələndirilən bir çox personajları – Dəli Həsən, Dəmirçioğlu, Bəlli Əhməd və başqaları yoxdur. Bu qəhrəmanların obrazları librettoçular tərəfindən kəndlilər obrazında və onların operada epizodik, lakin eyni zamanda əhəmiyyətli rol oynayan ayrı-ayrı nümayəndələrinin – Vəli, Nadir, Eyvaz və Poladın obrazında ümumiləşdirilmişdir.

Librettoda qabarıq və parlaq şəkildə təsvir olunan Nigar obrazında da əhəmiyyətli dəyişikliklər edilmişdir. Eposa görə o, Həsən xanın qızı və Koroğlunun həyat yoldaşıdır. Aşıq dastanında Nigar nəinki Koroğlunun köməkçisi və məsləhətçisidir, lazım gəldikdə o, həmçinin döyüşlərdə iştirak edərək düşməyə qalib gəlir. Eposa görə Koroğlu və Nigarın övladları yoxdur. Onlar hər ikisi buna görə çox iztirab çəkirlər və öz övladlarının olmasını, onları üsyançıların əsas məskəni olan Çənlibelin cəsur müdafiəçiləri kimi tərbiyə etməyi arzulayırlar. Koroğlu və Nigar aşıq Cünunun məsləhəti ilə qəssab Əlinin oğlu Eyvazı oğulluğa götürməyi qərara alırlar.

Librettoda isə Nigar Həsən xanın qızı və Koroğlunun həyat yoldaşı deyil. Nigar saray qızıdır, lakin sadə kəndlilər kimi o da əsarət altındadır. Nigar Koroğlunu çox sevir və ona mübarizə aparmaqda kömək edir. Bu, librettoya başqa bir dramatik çalar gətirir: Nigar xalqın içindən çıxmış, kəndlilərin dərdlərini dərinədən başa düşən qızıdır. Koroğlunun və Nigarın dramaturji xətti xalqın həyatı üçün daha səciyyəvidir. Nigarın xanların və bəylərin cinayətkarlıqlarını üzə çıxardığı əsas çıxışı (ariozo) librettoda xüsusilə mühüm məqam olub, bütün operanın kulminasiyasının (IV pərdənin finali) həlqələrindən

birini təşkil edir. Eyvaz isə librettoda Nigarın qardaşı və Koroğlunun silahdaşdır.

Əsas mənbə ilə müqayisədə Nigar obrazının təfsirində bu cüzi fərqlər bütünlükdə onun Azərbaycan qadınının mənəvi gözəlliyini və əxlaqi gücünü təcəssüm edən obrazını dəyişmir. Eposda olduğu kimi Nigar burada da ağıllı, həssas, qayğıkeş rəfiqə və öz sevgilisinə sadıq bir qadın kimi təqdim edilir. O, öz sevgilisinin haqlı olduğuna inanır və satqınlığı deyil, ölümü üstün tutur, sarayın divarları qarşısında kəndlilərin müdafiəsinə qalxaraq şücaət göstərir.

Librettoya daxil edilmiş bütün bu dramatik süjet cizgiləri eposun ümumi ideyasını və sosial-tarixi motivlərinin əsasını dəyişməmişdir. Lakin bununla yanaşı, müəlliflərin qəhrəmanların obrazlarının ziddiyyətli qarşıdurmasını kəskinləşdirən ədəbi mənbəyə fəal münasibətini qeyd etməmək olmaz.

“Koroğlu”nun librettosu üzərində işləyərkən Hacıbəyli özünü qətiyyətli və məqsədyönlü, yetkin opera dramaturqu kimi göstərmişdir.

Analoji olaraq, keçmiş dövrlərin böyük musiqi dramaturqları – Motsart, Verdi, Vaqner və Çaykovskinin, müasirlərdən – Prokofyevin libretto üzərində işlərini yada salmaq olar. İstedadlı və bacarıqlı librettoçularla işlədiklərinə baxmayaraq, bu bəstəkarlar bir çox hallarda ciddi mübahisə və diskussiyalar apararaq, librettoda öz dramaturji konsepsiyalarının dəqiq ifadə edilməsinə nail olmuşlar.

Beləliklə, “Koroğlu” operasının librettosu qorxubilməz qəhrəman Koroğlunun və onun xalqının həyatının daha mühüm və həlledici məqamlarını əks etdirən ciddi quruluşlu bütöv bir dramdır.

Operanın ideya məzmunu

XX əsrin birinci yarısı müxtəlif ictimai-siyasi əhəmiyyətli hadisələrin sürətlə dəyişilməsi ilə səciyyələnir. Bu tarixi dəyişikliklərin bütün möhtəşəm panoramını təsəvvür etmək üçün onlardan ən əhəmiyyətlilərini yada salmaq kifayətdir: Birinci dünya müharibəsi, Rusiyada sosialist inqilabı, 1929-1930-cu illərin sərt iqtisadi böhranı, imperializm sisteminin eybəcər törəməsi – faşizmin yaranması, bəşəriyyətə sonsuz qurbanlar gətirən İkinci dünya müharibəsi, yeni sosialist ölkələrinin yaranması.

Bu hadisələr bir-birinə zidd ideologiyaların – kapitalizm və soaializm ideologiyalarının mübarizəsini kəskinləşdirdi. Humanizm uğrunda mübarizə mütərəqqi mədəniyyətin birinci dərəcəli məsələlərindən biri oldu.

Tarixin bu “çoxşaxəli” hərəkətində bəşəriyyətə yönəlmiş aqressiv hücumlara qarşı mübarizə daha böyük miqyas və əhəmiyyət kəsb etdi. Bu mübarizə müxtəlif siyasi əqidəli mədəniyyət xadimlərini, bir çox fəlsəfi və bədii cərəyanların nümayəndələrini cəlb etdi. Humanizmin mahiyyəti müxtəlif şəkildə anlaşıldı, lakin faşizmin yaratdığı ümumdünya faciəsinin dəhşətlərini dərk edən bütün sənətkarları vahid bir nəcib məqsəd – insanın və bütün bəşəriyyətin yaxınlaşmaqda olan bu təhlükədən qorunması ideyası birləşdirirdi.

Nəhəng sarsıntıların baş verdiyi, məişətin qeyri-sabitliyi və uzun illər mövcud olan bir çox köklü ənənələrin məhv olması dövründə Avropanın zəkali insanları itirilmiş idealları qaytarmaq istəyi ilə, möhkəm həyat sabitliyi hissi ilə yaşayırdılar.

İncəsənət sahəsində ümumbəşəri fəlsəfi problemlərin əks olunması cəhdləri artırdı. Bununla əlaqədar olaraq “əbədi” mövzulara, keçmişin klassik süjetlərinin canlandırılmasına maraq yaranırdı.

Qərb sənətkarlarının yaradıcılığında bibliya əfsanələrinin, antik mifologiyanın təfsiri “xüsusi çəkili” yer tuturdu. Musiqişünas M.Druskin “XX əsrin Qərbi Avropa operası haqqında” kitabında yazırdı: “Bu, ictimai şüurun böhranı dövrü üçün çox önəmlidir: gerçəkliyin ziddiyyətləri ilə çarpışan sənətkar qədim miflərin və əsəirlərin müdrikliyinə, yüzilliklər boyunca öz tərəvətini itirməmiş eposların bədii “model”lərinə, zəngin mənəvi gözəlliklərə müraciət edərək, dayaq axtarır, özünü sınayır, yaradıcılıq təxəyyülünü canlandırır”.

Həqiqətən, sənətkarlar artıq tanış olan süjetlərin materialları əsasında, onların böyük fəlsəfi-etik əhəmiyyəti və ümumiləşdirmələrinin dərinliyi nöqtəyi-nəzərindən dövrün onları narahat edən suallarına cavab tapmağa, humanizm ideyalarının vəsf edilməsinə və onun eybəcərliklərinin ifşa edilməsinə çalışırdılar.

Avropa musiqi incəsənətinin inkişafı tarixindən məlumdur ki, qədim süjetlərə xüsusi maraq məhz təlatümlü keçid dövrlərində yaranmışdır. Bu baxımdan, Lüllinin fransız absolyutizminin təşəkkülü dövründə yaranmış operalarını, Qlyukun fransız inqilabı ərəfəsində yazılmış operasını, Hendelin XVIII əsrdə İngiltərədə kəskin siyasi mübarizə zamanı meydana gəlmiş bibliya oratoriyalarını xatırlamaq olar.

XX əsrdə müşahidə edilən proseslər də bu qəbildəndir. Təsadüfi deyil ki, qədim süjetlərə kəskin marağın artması sanki “iki dalğa” üzrə - 1910–1920-ci illərdə və 1930–1940-cı illərdə, yəni hər iki dünya müharibələrinin və inqilabi hərəkətlərin baş verdiyi dövrlərdə keçir. Daha sonra Druskin yazır: “Belə tipik zamandankənar kateqoriyalar hərəkətlidir, dəyişkəndir. XX əsrin müəllifləri “ümumi” mifoloji süjetlərə müraciət edərkən, diqqəti yalnız müxtəlif dövrlərin kostyumları ilə dekorasiya edilərək dəyişilməz qalan və müxtəlif məişət reallıqları ilə təchiz olunan hadisələrin axarına yönəltmirlər, daha çox hərəkətlərin motivasiyasına əsaslanırlar. Onların arqumentləşdirmələri və dəyərləndirmələri sayəsində “qədimdən gəlmə formula” müasir səslənmə kəsb edir”.

Hərçənd ki, həmin tendensiya xüsusilə dramatik və musiqili teatr sahəsində özünü daha intensiv şəkildə büruzə verirdi. Qədim süjetlərə əsaslanan bir sıra əsərləri – məsələn, Stravinskinin “Çar Edip” opera-oratoriyasını, Oneggerin Sofoklun dramına yazdığı musiqisini, Taneyev və Miyonun “Aqamemnon”, “Oresteya” əsərlərini, Stravinskinin antik baletlərini, Eneskunun “Edip” operasını və başqa əsərləri xatırlamaq olar.

Əlbəttə, əgər mifoloji və bibliya süjetlərini təfsir edən sənətkar öz zamanının qabaqcıl ideya-estetik mövqeyinə istinad edirsə, bu süjetlərin obrazları vasitəslə müasir mövzular və ideyalar, onların ictimai ab-havası əks oluna bilər (Hendel, Qlyuk, Bax). Lakin bununla yanaşı olaraq, həmin süjetlərin şərtiliyini də inkar etmək olmaz.

Əksinə, keçmişin real həyat hadisələri incəsənətə elə material, elə motiv və obrazlar verir ki, onlar bilavasitə sənətkarın mütərəqqi fikirlərini gerçəkləşdirir. Təsadüfi deyil ki, qəti demokratik mövqedə duran klassik rus bəstəkarları gerçəkliyin hadisələrində, bir çox hallarda isə tarixi hadisələrdə süjet axta-

rırdılar. Bu baxımdan Qlinkanın “İvan Susanin”, Borodinin “Knyaz İqor”, Musorqskinin “Boris Qodunov” və “Xovanşina” operalarını xatırlamaq olar.

Təbiidir ki, müxtəlif ölkələrin sənətkarları qədim süjetləri müxtəlif şəkildə, çox zaman bir-birinə zidd olan ideya-estetik mövqedən təfsir edərək, onları öz dünyagörüşlərinə və estetik ideallarına, yaradıcılıq istiqamətlərinə uyğun şəkildə qavrayır və onlarda müasir gerçəkliyin müsbət və ya mənfi tərəflərini əks etdirməyə çalışırdılar.

Bəs Hacıbəyli tarixi mövzunun işlənməsinə necə yanaşmışdır? Əlbəttə, hər şeydən öncə, o, müasir cəmiyyətdə formalaşmış bir sənətkar kimi bu mövzuya yanaşmışdır. Azərbaycanın tarixi keçmişindən, XVI-XVII əsrlərdə Azərbaycan xalqının azadlıq mübarizəsindən bəhs edən “Koroğlu” operasının süjeti o illərdə xüsusi məna kəsb edirdi. Yeni həyat quran Azərbaycan xalqı öz tarixi keçmişini, əsrlər boyu davam etmiş azadlıq mübarizəsi ənənələrini diqqətlə və maraqla öyrənirdi. Qeyd edək ki, 1920-1930-cu illərdə bir çox müasir bəstəkarların opera yaradıcılığında tarixi mövzu əhəmiyyətli yer tuturdu. Belə ki, bu əsərlər əfsanəvi-mifoloji və bibliya süjetlərinə istinad edən Qərb sənətkarlarının tendensiyaalarının əksinə olaraq, bilavasitə ölkənin canlı tarixi hadisələrini əks etdirirdi. “Koroğlu” operası sovet opera yaradıcılığında qəhrəmani-vətənpərvərlik janrında yazılmış ən görkəmli əsərlərdən biridir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” üzərindəki işinə böyük sosial yüksəliş, Azərbaycanda ictimai fikrin yenilənməsi dövründə başlamışdır. Bu, görkəmli Azərbaycan demokratlarının mütərəqqi ideyalarının ədəbiyyata, poeziyaya, rəngkarlığa və musiqiyə dərin və üzvi surətdə sirayət etdiyi bir dövr idi. O dövrün qabaqcıl sənətkarları, tanınmış ictimai

xadimləri xalqın həyatı ilə sıx bağlı olan əsl realist incəsənət uğrunda mübarizə aparırdılar.

Hacıbəyli də qətiyyətli realist sənətkar kimi, incəsənətdə həqiqətin qızğın tərəfdarı idi.

Opera süjeti kimi “Koroğlu” eposunu seçərək, o, təbii olaraq, ilkin mənbəyə fərdi şəkildə obrazlı-dramatik dəyişikliklər əlavə etməklə, onu müasir ideya-estetik təfsirdə təqdim edir.

E.Abasova “Üzeyir Hacıbəyov” kitabında yazır: “Hacıbəyovun konsepsiyasında uzaq keçmişin kəndli üsyanı haqqında dastan müasir ictimai-sosial məna kəsb etmişdir. Bəstəkar xalqın tarixi taleyi haqqında opera yazmışdır. Hacıbəyovun musiqisi yalnız geniş kütlələrin daima qaranlıqdan işığa can atmasını deyil, həmçinin gözəl, xoşbəxt reallıq kimi qələbəni də təcəssüm etmişdir”.

Məlum olduğu kimi, hər bir eposun əsasını həmişə xalqa xas olan cəhətlər – azadlıq uğrunda mübarizədə igidliyi, alicənablığı və insanpərvərliyi, işıqlı humanizm hisslərini təcəssüm etdirən milli-qəhrəmanlıq obrazları təşkil edir. Bütün bunlar xalq eposlarına məxsusdur. Homerin “İliada”sı, rus bılinaları, “İqor polku haqqında dastan”, Ş.Rustavelinin “Pələng dərisi geymiş pəhləvan”, L.Tolstoyun “Hərb və sülh”, A.Tvardovskinin “Vasili Tyorkin” və başqaları bu qəbildəndir.

“Koroğlu” eposunun da mərkəzi tematizmini məhz belə milli-qəhrəmani obrazlar müəyyən etmişdir.

Hacıbəylinin operasının əsasını da həmçinin, xalqın zülmkarlara qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsi ideyası təşkil edir. Operanın əsas qəhrəmanı – Koroğludur. O, yüksək mənəvi keyfiyyətlərə malik, igidlik və şücaət göstərən qeyri-adi bir şəxsiyyətdir.

Hər bir bədii əsərin yarandığı zamanla əlaqəsini izləyərkən, əks-təsiri də nəzərdən keçirmək; bir tərəfdən, burada döv-

rün necə əks olunduğunu, digər tərəfdən isə onun həmin dövr üçün necə səsləndiyini bilmək lazımdır. Hacıbəyli ilkin mənbənin ideya mahiyyətini öz dövrünün, öz zamanının mövqeyindən göstərə bilmişdir. Xalqın öz azadlığı uğrunda mübarizədə qələbə çalması ideyası, zorakılığa qarşı barışmaz müqavimət ideyası, bəşəriyyətin qarşısıalınmaz mənəvi gücünün təsdiq edilməsi ideyası operanın aparıcı fikri oldu. Klassik-bəstəkarlar kimi Hacıbəyli də öz musiqisi ilə xalqın əzəməti və vətənpərvərliyi haqqında, Vətənin azadlığı uğrunda qəhrəmanlıq mübarizəsi haqqında opera yaratmağa nail oldu.

Operanın qəhrəmanı-vətənpərvərlik ideyası XX əsrin təlatümlü birinci rübündə, bəşəriyyətin azadlıq uğrunda mübarizəsinin böyük vüsət alması və geniş şaxələnməsi dövründə daha kəskin səslənməyə başladı.

“Koroğlu” ilk dəfə 1937-ci ildə səhnəyə qoyuldu. Orijinal, tərəvətli musiqi, maraqlı süjet, gözəl orkestr səslənməsi operaya böyük uğur və populyarlıq gətirdi. “Koroğlu” Hacıbəylinin birinci dərəcəli bəstəkar kimi mövqeyini tamamilə möhkəmləndirdi və Azərbaycan xalq musiqisinin necə böyük zənginliklərə malik olduğunu, əsl novator-sənətkarın əlində “parıldamağa” qadir olduğunu bir daha qətiyyətlə sübut etdi.

Hacıbəylinin operasının ideyası bu gün – bir çox xalqların öz milli azadlıqları uğrunda istismarçılara qarşı mübarizəsinin davam etdiyi bir zamanda da aktualdır.

Operanın janr təbiəti

Əhəmiyyətli ictimai-sosial ideya, çoxşaxəli məzmun, müasirliyin təcəssüm etdirilməsi vasitəsi kimi uzaq keçmişin süjetinə istinad edilməsi “Koroğlu”nun janr təbiətinin sintetik karakterini müəyyən etmişdir. Burada hər şeydən öncə, epik operanın əlamətləri özünü büruzə verir. Bu da təbiidir, çünki operanın əsasını bütün xalqın həyatı üçün vacib olan, xalq dastanlarında son dərəcə obyektiv şəkildə təsvir edilən tarixi hadisə təşkil edir.

Azadlıq uğrunda mübarizə aparan əfsanəvi döyüşçü haqqında epik dastandan istifadə etməklə Ü.Hacıbəyli qəhrəman ilə xalq kütlələri arasında qırılmaz əlaqəni göstərərək, müasir gerçəkliyin qabaqcıl ideyalarını əks etdirən dahiyənə bir əsər yaratmışdır.

Məlumdur ki, hər bir sənətkar gerçəkliyin hadisələrini əks etdirərkən onu öz fərdi yaradıcılıq süzgəcindən keçirir. Nəticə etibarilə, bədii əsərdə – fərdi yaradıcılıq məhsulunda həmişə sənətkarın öz şəxsi siması üzə çıxır. Lakin yaradıcı şəxsiyyətin formalaşması bilavasitə müəyyən dövrün və müəyyən cəmiyyətin dünyagörüşü ilə əlaqədardır. Məhz bu, müəllifin fərdi üslubunu və bədii konsepsiyasını bütün tamlığı ilə tə-

cəssüm etdirən əsl mükəmməl əsərin obyektiv xarakterini şərtləndirir.

Bələliklə, söhbət heç də eposda yaradıcı “mən”in yoxluyundan deyil, məhz ciddi ölçü hissiyyatından, subyektivliyin həddlərindən gedir. Əgər müəllif insanların həyat və münasibətlərini cəmiyyətin qabaqcıl qüvvələrinin nöqtəyi-nəzərindən qurursa, onda onun obyektivliyi aşkar olacaqdır. Sənətkar-Hacıbəyli onun cəmiyyətinin dünyagörüşü formalaşdırdı. Bu dünyagörüşünü “Koroğlu”da əks etdirməklə o, öz yaradıcılıq “mən”inin mahiyyətini açıqlamış oldu.

Məlumdur ki, epos digər mütərəqqi incəsənət növlərində olduğu kimi, bəstəkar yaradıcılığında (xüsusilə də operada) cəmiyyətin inkişafında xalq kütlələrinin tarixin xüsusi fəal hərəkətverici qüvvəsi kimi çıxış etdiyi dövrlərdə öz təəcəssümünü tapır. Hendelin oratoriyaları feodal quruluşunun dağılması ilə bağlı kütlələrin geniş hərəkətini ümumiləşdirilmiş şəkildə əks etdirmişdir. Vaqnerin möhtəşəm “Nibelunqların üzüyü” operası 1848-ci il inqilabı ərəfəsində yaranmışdır. Əgər Qərbi Avropa musiqisində eposa yalnız bir neçə operada rast gəlmək olarsa, rus musiqisində tamamilə başqa vəziyyəti görmək mümkündür. Qlinkadan başlayaraq epik opera klassik rus bəstəkarlarının yaradıcılığında aparıcı janrlardan birinə çevrilir. Bunun səbəbi 1812-ci ilin Vətən müharibəsi ilə bağlı kütlələrin milli şüurunun yüksəlməsi, 60-cı illərdə isə ölkənin ictimai quruluşunda kapitalist istehsalına qarşı dönüşün yaratdığı azadlıq hərəkəti idi.

Təsadüfi deyil ki, “Koroğlu”nın müəllifi üçün Qlinkanın ənənələri böyük əhəmiyyət kəsb edir. Bu, “Ruslan və Lüdmila”nın epik dramaturji prinsiplərindən irəli gələn dramatik planın genişliyində və süjetin epik-nəqli formada açılmasında özünü büruzə verir. Lakin Hacıbəyli öz “Koroğlu”sunda “Ruslan və Lüdmila”nın ənənələrinə istinad etməklə yanaşı, epik

“Ruslan və Lüdmila” ilə tarixi “İvan Susanin”in cizgilərini “Knyaz İqor”da birləşdirən Borodinin yolu ilə getmişdir.

“Koroğlu” eposu həmçinin Musorqskinin opera eposuna da yaxındır. Həm orada, həm də burada kədərli və sevinci ilə, qəhrəmanlıq mübarizəsi və qələbəsi ilə əks olunan xalqın obrazı diqqət mərkəzindədir.

Lakin, əgər Hacıbəyli yalnız rus klassiklərinin prinsiplərini sadəcə olaraq tətbiq etməklə öz missiyasını bitmiş hesab etsəydi, onda onun qarşısına qoyduğu məqsədin orijinallığı itər və “Koroğlu” öz əsas valehedici milli xüsusiyyətlərindən məhrum qalardı.

Hacıbəylinin özünəməxsusluğu ondan ibarətdir ki, o, müxtəlif opera ənənələrini mənimsəyərək, milli epik dramaturgiyanın keyfiyyətə yeni tipini yaratmışdır. Bu, operanın kompozisiya quruluşunda, eposun qoşma şeir formasından istifadə edilməsində, Hacıbəylinin şeirlərin öz musiqi avazını – onların aydın eşidilən döyüş əhvali-ruhiyyəsi ilə mahnıların sözlərində duyulan nəfəsini – ifadə etmək cəhdində öz əksini tapmışdır.

Uzun zamanlar Azərbaycan xalqı Koroğlunun döyüş marşı – “Cəngi”nin sədaları altında döyüşə getmişdir. Operanın musiqisinə hopmuş bu ritmlər həmin dövrün diqqət etdiyi qəhrəmani-döyüş ruhunu yaratmışdır. Koroğlu aşıqdır və o, aşıqlar tərəfindən vəsf edilmişdir. Ona görə də təsadüfi deyil ki, Hacıbəylinin eposunda qoşma şeiri aşırıq mahnısı formasında təqdim olunmuşdur.

Hacıbəyli “Koroğlu”da Avropa operası janrına müraciət edərək, xalq musiqi janrlarına xas əsas tematizmin variasiya-variant inkişaf tendensiyasının tətbiqi ilə bağlı onun milli spesifikliyini qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur. Əgər Avropa opera forması üçün bu inkişaf prinsipindən istifadə edilməsi yeni üsul deyildisə, onda burada bu, özünü doğruldan

yeganə inkişaf prinsipi idi. Çünki variasiya-variant inkişaf prinsipi milli melodiyanın təbiətinə daha çox uyğun gəlir. Digər tərəfdən, verilmiş inkişaf prinsipi həm Avropa operası üçün, həm də muğam xalq janrı forması üçün səciyyəvi olan və onların üzvi sintezinin mümkünlüyünü təmin edən ümumi qanunauyğunluqlardan biridir.

Prinsip etibarilə milli epik dramaturgiya üçün yeni olan instrumental-improvizasiyalı gəzişmələrin – muğam improvizələrinin daxil edilməsi idi. Öz davamiyyətinə və inkişaf quruluşunun emosional-həyəcanlı ifadə vasitələrinə görə xüsusi əhəmiyyət kəsb edən xalq muğamları Avropa ənənəli epik operaya böyük inkişaf gətirir və onu dərin emosional gərginliklə zənginləşdirir.

Belə ki, operanın məhz ənənəvi klassik quruluşların milli formalarla, muğamla qovuşduğu nömrələri (III pərdəyə antrakt, “Çənlibel” xoru) böyük maraq doğurur. Bəstəkar muğamın forma və inkişaf prinsiplərindən istifadə edərək, tonal yönəlmələri, modulyasiyaları müxtəlif üsullarla zənginləşdirir.

III pərdəyə antraktda sonata, rondo, üçhissəlilik, “Şur” muğamının quruluş prinsiplərinə əsaslanan variasiyalılıq cizgiləri qovuşmuşdur. III pərdədən “Çənlibel” xoru da sintetik quruluşa malikdir. Burada sonata, fuqa, rondo, “Şur” muğamının cizgiləri birləşmişdir.

Operada müxtəlif xalq musiqi janrlarının intonasiya təbəqələrinin tətbiqi vasitəslə çatdırılan parlaq milli çalarlar, milli səciyyəli müxtəlif emosional deyimlər sayəsində “Koroğlu”da milli dramaturgiyanın epik tonu yaranmışdır.

Klassik dünya operasının bədii vasitələri sisteminə, həmçinin Azərbaycan şifahi poetik yaradıcılığının və musiqi folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətlərinə istinad edərək, Hacıbəyli özünəməxsus, təkrarolunmaz və bütöv qəhrəmani-epik

opera – Azərbaycan opera incəsənətinin əsl unikal nümunəsini yaratmışdır.

Bununla yanaşı, “Koroğlu” 1920-ci ildən sonra incəsənətdə epik mövzunun inkişafında yeni mərhələnin parlaq təəcəssümüdür. Məlumdur ki, bu dövr məişətin ən dərin qatlarını hərəkətə gətirərək, insanların yeni birliyini təsdiq etdi. Yenidən gerçəkliyin epik dərk edilməsi zərurəti yarandı.

Ona görə də Azərbaycanda epik “Koroğlu” operasının yaranması təsadüfi deyildi. Müasirliyin emosional qavranılmasından onun tarixi dərk edilməsinə yönələn Ü.Hacıbəyli bir çox digər sənətkarlar kimi öz opera prinsiplərini epik incəsənət əsasında təsdiq edir. Lakin epiklik Hacıbəylinin yaradıcılığında heç də tamamilə yeni keyfiyyət deyil. Bu, artıq onun ilk operalarında təzahür edir. Beləliklə, bəstəkarın epik opera sahəsində əvvəlki axtarışlarının məntiqi nəticəsi olaraq, bu, sanki onun uzun zamandan bəri hazırlamış olduğu zəmin üzərində yaranmışdır.

Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının epik başlanğıcı yalnız ilkin mənbə ilə izah edilmir, həmçinin bəstəkarın mövzuya yanaşmasından – xalq kütlələri obrazının ümumiləşdirilməsindən və hər şeydən öncə Rövsənin qəhrəman-döyüşçü obrazı kimi açılmasından irəli gəlir.

Operanın epik cəhətləri xalq səhnələrində özünü daha çox büruzə verir. Onlar məişət fonunu deyil, məhz hadisənin özünü əks etdirir. Belə ki, xalq səhnələri operada əsas dramaturji müstəvini təşkil edir.

Hacıbəylinin “Koroğlu”su klassik bəstəkarların operaları kimi əsl klassik operadır. Klassik operalara xas olan cəhətlər – qəhrəman ilə xalqın birliyi, obraz və ifadə formalarının ümumiləşdirilməsi tendensiyası, estetik və etik xüsusiyyətlərin vəhdəti, musiqi obrazlarının dəqiqliyi və ciddiliyi, həmçinin səs quruluşunun məntiqiliyi bunu bir daha təsdiq edir.

Məlumdur ki, XIX əsrin rus epik operalarında müsbət qəhrəmanı xalq kütlələri ilə doğmalaşdıran cəhətlər xüsusilə qeyd olunurdu. İvan Susanin, Knyaz İqor, Ruslan məhz belə qəhrəmanlardır. Bir çox müasir bəstəkarlar da bu ənənəni davam etdirərək, onu müxtəlif dramaturji vasitələrlə gerçəkləşdirmişlər. Hacıbəyli də həmçinin, öz operasında Koroğlunun və Nigarın partiyasını xalq səhnələrinə daxil edərək, qəhrəmanların xalq ilə vəhdətini vurğulamışdır.

İncəsənət tarixində bədii ümumiləşdirmənin müxtəlif metodları mövcuddur. Onlardan biri – obrazın tipikləşdirilməsi vasitəsilə edilən ümumiləşdirmə, digər metod – ideallaşdırma yolu ilə olan ümumiləşdirmədir. Belə ki, Herakl heykəli – tipik obraz deyil, idealdır, çünki həyatda təsadüf edilməyən güc və gözəllik mücəssməsini əks etdirir. Bu iki metod əhəmiyyətli dərəcədə bir-birindən fərqlənir. Əgər birinci metod obrazın yüksək dərəcədə fərdiləşdirilməsindən ibarətdirsə, ikinci metod üçün fərdi müxtəliflik xas deyil və bu metod vahid bir ideala can atır. Xalq eposunun qəhrəmanları da həmçinin ideallaşdırma nümunəsidirlər. Lakin bu ideallaşdırma ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin deyil, bütün xalqın maraqlarının simpatiya və antipatiyası nöqteyi-nəzərindən xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Eposun qəhrəmanı – xalqın vəsf etdiyi insandır.

Deməli, opera qəhrəmanının intonasiyalarını xalq melosuna yaxınlaşdırmaq, qəhrəmanın hərəkətlərinə onu xalq personajları ilə yaxınlaşdıran bəzi zahiri əlamətləri daxil etmək kifayət etmir. Bunun üçün qəhrəman obrazını xalqın güc və gözəllik ideali səviyyəsinə yüksəltmək lazımdır. Ü.Hacıbəyli buna nail olmuşdur. Operanın əsas qəhrəmanlarının obrazlarını zahiri vəziyyətlərdən asılı olmayan ideal xarakterlər ruhunda təəcəssüm etdirməyə çalışan bəstəkar, bu obrazları canlı insani duyğularla dolğunlaşdırmışdır.

Xalqın sevimlisi olan Koroğlunun musiqi dili igid, qətiyyətli başlanğıcdan yaranır. Lakin qəhrəmanın obrazında onun Nigara olan hissələri ilə bağlı lirik cəhətlər də çoxdur. Analoji olaraq Nigarin partiyası haqqında da eyni sözləri demək olar. Nigarin partiyasında lirik başlanğıcın üstünlük təşkil etməsinə baxmayaraq, onun qəhrəmanı əhvali-ruhiyyəsi də güclü təəssürat yaradır (məsələn, birinci pərdədən ariyanın orta hissəsində, dördüncü pərdədən ariozoda).

Digər incəsənət növlərində olduğu kimi operada da epos adətən, lirika və dram ilə sintezdə təzahür edir. S.Slonimski Prokofyevin simfoniyları haqqında kitabında haqlı olaraq qeyd edir: “Epik opera, simfoniya kəskin dramatik ziddiyyətləri, qarşıdurmaları əks etdirə bilərmi? Bəlkə də, dramatism, ziddiyyət, dinamik inkişaf gərginliyi epik janrların öz salnamə təbiətinə, onların obyektiv təsviri nəqletmə tərzinə uyğun gəlmir. Lakin Musorqskinin xalq musiqi dramları (xalq haqqında, onun tarixi taleyi haqqında dramlar) məzmununa görə epik olsalar da, son dərəcə ziddiyyətli və dramatikdirlər. Çünki, “keçmişin indiki zamanda” və ya “indiki zamanın keçmişdə”, müasirliyin tarixdə göstərilməsi məhz dövrün kəskin, daha əhəmiyyətli ziddiyyətlərini, bütün xalqın həyatındakı dramatik kolliziyları, onun azadlıq uğrunda mübarizəsini, bu mübarizənin daxili qarşıdurmalarını əks etdirir. Bu, artıq yeni dramatik eposdur”¹.

Hələ Motsart özünün görkəmli opera əsərlərində qarışıq janrların oxşar nümunələrini yaratmışdır (“Fiqaronun toyu” – opera-buff ilə opera-seriya cizgilərini, “Seraldan oğurluq” – zinqşpil ilə opera-seriya elementlərini birləşdirir). Öz dahiyənə “Don-Juan” operasında bəstəkar müxtəlif – faciəvi, komik və

¹С. Слонимский. Симфонии Прокофьева. М.-Л., 1964, стр. 13.

dramatik janrların qarışığından ibarət cəsarətli “şekspirsayağı” yeni janr nümunəsi yaratmışdır.

Janrların qarşılıqlı əlaqəsi XIX əsrin romantik operalarında da müşahidə edilir. Belə bir operanın ilk nümunəsini Veber üç dramaturji xətti – xalq, fantastik və lirik xətləri birləşdirən “Sehrli atıcı” operasında yaratmışdır. Epik və lirik-psixoloji başlanğıc xüsusilə, Vaqnerin opera yaradıcılığında (“Loenqrin”, “Tangeyzer”) daha güclüdür. Komik və epik operaların mühüm əlamətlərinin birləşdirilməsi isə onun “Nyürnberq meysterzingerləri”ndə müşahidə olunur.

XX əsrdə rus bəstəkarları da operanın janr sintezi yolunda öz axtarışlarını davam etdirmişlər: Musorqskinin çoxplanlı məzmunla malik xalq dramları, Qlinkanın özündə ziddiyyət və dramatizm xüsusiyyətlərini cəmləşdirən qəhrəmani “İvan Susanin” operası bu qəbildəndir. Bu epos haqqında B.Asafyev yazır: “Susanin” – Vətənin müdafiə dövrünü möhtəşəm freskalarla təsvir edən, lakin dramatikləşdirilmiş tərzdə ifadə olunan eposdur”. Digər tərəfdən, Borodin epik “Knyaz İqor” operasında – opera eposunun ümumi qəbul olunmuş nümunəsində əsl həzin lirika səslənir; Rimski-Korsakovun epik operalarında isə bəzən lirik-psixoloji axın aydın hiss olunur.

Həmçinin, məlumdur ki, “janrların polifoniyası” cəhdləri XX əsrin əksər bəstəkarlarının təfəkkürünə xas olan xüsusiyyətdir. Onlar keçmişin ənənələrini mənimsəməklə, mümkün janr birləşmələrinin sərhədlərini əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişlər. Faciəvi, epik və satirik başlanğıcların özünəməxsus sintezinə parlaq nümunə olaraq D.Şostakoviçin məşhur “Katerina İzmaylova” operasını göstərmək olar. Müəllif özü bu operanı “faciə-satira” kimi müəyyən etmişdir. Janrların sintezi Prokofyevin operalarında da müşahidə edilir (“Oyunçu”, “Semyon Kotko”, “Hərb və sülh”). Prokofyevin opera drama-

turghiyasını tətqiq edən M.Sabinina qeyd edir ki, belə sintetiklik, ümumiyyətlə, müasir operalara kifayət qədər xas olan bir haldır.

Müasir operaya xas olan bu çoxtərkipli janr xüsusiyyəti Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında da öz əksini tapmışdır.

Müəllifin tarixi şəraiti, bütünlükdə həmin dövrü, onun nümayəndələrini geniş şəkildə göstərmək, onların xarakterlərinin müxtəlif cəhətlərini açıqlamaq cəhdi bu operanı epik roman ilə yaxınlaşdırır. Operanın epik başlanğıcını – Rövsən və xalq – təşkil edən mərkəzi obraz-dramaturji xətlərində, həmçinin onun mühüm hesab edilən ikinci – dramatik başlanğıcı yerləşir. E.Abasova yazır: “Operada epik inkişaf genişdir, o, dramatik başlanğıcla sıx şəkildə birləşmişdir. XVI-XVII əsrlərin azadlıq mübarizəsi dövrünün əfsanəvi dastanı epik operanın inkişaf prinsiplərini diktə etməyə bilməzdi, eyni zamanda, o, Hacıbəyli tərəfindən müasirlik prizmasından qəbul edilmişdir”¹.

Hacıbəyli sünətin nəqləedici deyil, daha çox dramatik imkanları maraqlandırırdı. Ona görə də o, ilkin mənbənin köməkçi hadisələrində bənd olmadan, eposun süjetini yalnız öz dünyagörüşü prizmasından verir. Demək olar, eposda məşhur olmayan elə bir personaj yoxdur ki, onun operasında olmasın, lakin eposun az effektiv obrazları və simasız statikliyi səhnəyə daxil edilməmişdir.

Kəskin ziddiyyət, qarşı-qarşıya duran həyatı qüvvələrin mübarizə səhnəsi, qəhrəmanların yüksək emosional gərginliyi – bütün bunlar “Koroğlu”nun drammatizminin mahiyyətini təşkil edir. Xalqın obrazının təfsirində dramatik başlanğıc kəndlilərlə feodallar arasında qarşılıqlı münasibətlərin açılmasına

¹Э. Абасова. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б., изд-во АН Азерб. ССР, 1961, стр. 176.

diqqəti yönəldən I, III və V pərdələrdə xüsusilə parlaq şəkildə təzahür edir. Bu, operaya xalq dramı cizgiləri gətirir.

Hacıbəylinin “Koroğlu”su həm ümumi ideyasına görə, həm də özünün konkret üslub xüsusiyyətlərinə və formayaradıcı prinsiplərinə görə xalq musiqi dramıdır.

Milli ənənələri üzvi şəkildə həyata keçirən bəstəkar şüurlu surətdə Avropanın nailiyyətləri ilə bağlı yeni “sahillərə” doğru getmiş, şübhəsiz ki, intuitiv olaraq, XX əsrin müasir opera dramaturgiyasına xas olan ifadə vasitələrindən istifadə edilməsində yeni dönüş yaratmışdır.

“Koroğlu”nun mürəkkəb, çoxplanlı gerçəkliyin aşkar edilməsinə yönəldilmiş janr sintetikliyi müasir opera dramaturgiyası əlamətidir.

Musiqili-dramatik hərəkət vahid dinamik “dalğa” ilə inkişaf edərək mərkəzi zirvəyə can atır. Operanın nömrəli quruluşu daxili inkişafı birləşərək, vahid bir musiqili səhnə “sel”i kimi qavranılır və dayanacaq nöqtələri əsasən pərdələr arasına təsadüf edir. Bununla yanaşı olaraq, Hacıbəyli kompozisiya dəqiqliyinə, konstruktiv aydınlığa can atır. XX əsrin operasına xas olan bu iki tendensiyanın birləşməsi bir çox cəhətdən “Koroğlu”nun özünəməxsus musiqili-dramatik inkişafını müəyyən edir.

Opera klassiklərinin ziddiyyətli dramaturgiya ənənələrinə sadıq qalan Hacıbəyli onları səhnə məqamlarının, obraz-emosional əhvali-ruhiyyələrin qəfil dəyişdirilməsi, kulminasiyaların xüsusi kondensivliyi və təsirli ifadə vasitələri ilə zənginləşdirmişdir.

Bu baxımdan, dramatik, epik və lirik planların, həmçinin ziddiyyətli üsulların qarşılaşdırılması ilə səciyyələnən I pərdəni göstərmək kifayətdir:

a) ziddiyyətli səhnələrin bilavasitə toqquşması (I pərdənin müxtəlif xasiyyətli şəkilləri);

b) obraz quruluşu, intonasiya, lad-harmoniya vasitələrinin kəskin dəyişməsi ilə bağlı ziddiyyətli dönüm (məsələn, xor kanonu “Yazıq Alı”, növbəti – “Ah, intiqam!” qəhrəmani xordan sonra);

c) ziddiyyətin tədricən artması (kütlələrin inqilabi şüurunun ardıcıl inkişafı).

Operada artan ziddiyyət tipi daha parlaq şəkildə xalqın obrazının təfsirində tətbiq edilmişdir (onun tədrici inkişafı: zülm edilən xalq – “Bu gözəl təbiət” xorunda, üsyan edən xalq – III pərdədən qəhrəmani xorda və qalib xalq – V pərdədə).

“Koroğlu” operasında xorun musiqi dramaturgiyası tamamilə yeni şəkildə təqdim edilir. Bir çox hallarda xor və dinamik daxili ziddiyyətli kütləvi səhnələrdə (I, III pərdələrin xorları) klassik xalq dramlarının təcrübəsindən kənarlaşan Hacıbəylinin operasında XX əsrin xor dramaturgiyasının yeni üsulları ilə - danışiq-nitq intonasiyası, ritmik deklamasiya, vokal ilə qovuşan səciyyəvi xorlarla yaxınlığı daha çoxdur. XX əsrin operalarında geniş istifadə edilən bu xorlar “Koroğlu”da da var. Bu qəbildən – I pərdədən Həsən xanın tərəfdarlarının “Döyməsən” xorunu, Koroğlunun atasının – mehtər Alı kişinin kor olmasına görə xalqın həyəcanını parlaq surətdə əks etdirən xoru göstərmək olar. I pərdədən “Ah, intiqam!” xorunda isə ritmik deklamasiyanın təmiz vokal oxunaqlığı ilə birləşməsi nəzərə çarpır.

II pərdədən döyüşçülərin həyəcanlı xoru da həmçinin parlaq danışiq-nitq səciyyəli xorlara aiddir.

B.M.Yarustovski “Opera janrı müharibə illəri arasında” kitabında yazır: “Məlum olduğu kimi, XX əsrin operasında ən böyük “qələbə”ni reçitativ qazanmışdır”.

Bildiyimiz kimi, rus klassiklərinin yaradıcılığında müxtəlif reçitativ növləri təqdim olunmuşdur. Onlardan xüsusilə, melodik-deklamasiyalı reçitativlər daha çox diqqəti cəlb

etmişdir. Lakin XX əsrin bəstəkarları öz əhəmiyyətinə və ifadə xüsusiyyətlərinə görə vokal formalarından heç də geri qalmayan yeni rəçitativ növləri yaratmışlar.

Bu baxımdan, M.Druskinin rus klassik operalarının rəçitativlərini tədqiq edərkən qarşılaşdığı çətinlikləri təsəvvür etmək olar. O, dəfələrlə rəçitativlərin inkişaf edərək geniş mahnı formasına çevrilməsini göstərərək, bir sıra “rəçitativ” operalarında parlaq ifadə olunan ariozoluq cizgilərini qeyd edir. Bir çox hallarda o, artıq rəçitativ adlandırılması mümkün olmayan – demək olar ki, geniş solo nömrəsi kimi qavranılan bütöv bir bitkin dövrlərin (periodların), monoloqların, hekayətlərin, ariozoların rolunu vurğulayır.

“Koroğlu”nu XX əsrin operalarına yaxınlaşdıran cəhət həmçinin, janrlar vasitəsi ilə operanın yalnız müsbət personajlarının deyil, həm də mənfi personajlarının səciyyələndirilməsidir. Məsələn, Rövşən aşığı musiqi janrı vasitəsilə səciyyələndirilmişdir, mənfi personajların “effektli” ifşası məqsədilə, o cümlədən Həsən xanın II pərdədən ariyasında rəqs janrından istifadə edilmişdir.

Epik, dramatik, lirik xüsusiyyətlərin qarşılıqlı təsiri müasir operaya xas olan janr müxtəlifliyini müəyyən etmişdir.

Genişmiqyaslı epik nəqlətmə işıqlı milli qəhrəmanlıq hisslərini və müasir dövrün kəskin dramatik ziddiyyətlərini əks etdirir. Rus bəstəkarlarının opera eposunda olduğu kimi, Hacıbəylinin də “Koroğlu” operasında nəqlətmənin mərkəzində xalqın obrazı – onun kədəri və sevinci, qəhrəmanlıq mübarizəsi durur. Operanın parlaq milli çalarları, müxtəlif emosional ifadələrin xalqiliyi, zəngin xalq musiqi janrlarının intonasiyalarından istifadə edilməsi məhz bununla izah edilir.

“Koroğlu”nun musiqisi yalnız öz quruluş xüsusiyyətlərinə görə deyil, həmçinin doğruluq, həyatilik, realist məzmun

nöqteyi-nəzərindən də xalq mahnı obrazları ruhunda yazılmışdır.

Digər xalqlarda olduğu kimi, “Koroğlu”da da milli özünəməxsusluq Azərbaycan xalqının psixoloji xüsusiyyətlərindən, dünyagörüşündən, temperamentindən, bədii təfəkküründən və etik-estetik kredosundan irəli gəlir.

Operada Hacıbəylinin sadəcə olaraq xalq musiqisinin bu və ya digər konkret obrazlarına deyil, məhz xalq melosunun qanunlarına əsaslanan musiqisinin ümumiləşdirici gücü aydın hiss olunur.

Beləliklə, “Koroğlu” Azərbaycan opera incəsənəti qarşısında duran əsas məsələlərdən birini – müasir opera dramaturgiyasının əlamətlərini ehtiva edən klassik opera formalarının dərinədən mənimsənilməsi və onların milli zəmində özünəməxsus novatorluqla təcəssüm etdirilməsi məsələsini həll etmiş oldu.

Operanın musiqi dramaturgiyasının quruluş xüsusiyyətləri

“Koroğlu”nun müxtəlif janr tərkibi operanın musiqi dramaturgiyasının quruluş xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir.

“Koroğlu”nun musiqi dramaturgiyasının özünəməxsusluğu klassik opera dramaturgiya xəttinin milli dramaturgiyanın keyfiyyətə yeni tipi ilə üzvi sintezindən, həmçinin XX əsrin müasir opera dramaturgiyasının quruluş xüsusiyyətlərindən və inkişaf üsullarından ibarətdir.

Məzmunundan asılı olaraq operada bu xəttlər çox zaman ayrı-ayrılıqda çıxış edir, lakin əsas etibarilə operanın bir səhnəsi, şəkli və ya ayrı-ayrı nömrəsi çərçivəsində üzvi surətdə qovuşmuş şəkildə özünü büruzə verir. Belə əhatəli dramaturji janr arsenalının vasitələrindən yararlanaraq, bəstəkar operanın dramaturgiyasında ən müxtəlif hadisə və obrazların açılması, bir-birinə əks “düşərgələr”in ziddiyyətli toqquşması, dramaturji “modulyasiyalar”ın kəskinləşməsi üçün geniş imkanlar əldə edir.

Operanın epik xətti özündə bir sıra dramaturji janr xüsusiyyətlərini, o cümlədən musiqi quruluşlarının bitkinliyini, “di-

namik profil”in səlisliyini, oratorial-freska ifadə tərzini, fraqmentlərin təkrarlığını ehtiva edir.

Qəhrəmani-dramaturji məzmun tipi bir sıra səhnələrdə hərəkəti sürətləndirmiş, ayrı-ayrı hissələrin və epizodların sərhədləri “silinən” bütöv səhnələrdə kompozisiyanın daxili quruluşunu müəyyən etmişdir.

“Koroğlu” operasının musiqi-dramaturji hərəkəti bir sıra yerli kulminasiya zirvələrinə doğru yönəlmiş vahid dinamik dalğa üzrə inkişaf edir.

“Koroğlu”da nömrəli quruluş daxili inkişafı birləşir. Belə ki, adətən, bitkin musiqi-səhnə formaları (ariya, arioso, xorlar, rəqslər və s.) intonasiya inkişafının fasiləsizliyi və oynaqlığı ilə fərqlənən böyük musiqi səhnələri çərçivəsinə yerləşdirilir. I pərdəni təhlil etməklə Hacıbəyliyə xas olan cəhətləri – kompozisiya dəqiqliyini, konstruktiv aydınlığı və bununla yanaşı böyük səhnələrin daxili inkişafını aşkar etmək kifayət edir.

Belə ki, bitkin “Bu gözəl təbiət” xor səhnəsindən sonra növbəti nömrəyədək – Nigarın “Rövşən – mənim sevgilim” ariyasınadək daxili inkişafın fasiləsiz olaraq bir-birini əvəz edən mərhələlərini göstərən böyük dramatik səhnə gəlir. Xalqın Həsən xanın qarşısında həyəcanını və onunla qarşılaşmaq qorxusunu əks etdirən Nadir və Vəlinin “Həsən xanın adamları” lakonik unison reçitativ-duetindən sonra İbrahim xanın kəndlilərə müraciəti – “Kim cürət edər” başlayır. Miniatur arioso kimi qəbul edilə bilən bu nömrə rəngarəng harmonik qarşılaşdırmalar üzrə qurulmuşdur.

İbrahim xanın ariozosunun ardınca operada kontr-daxili hərəkət xəttinin daşıyıcısı olan Həsən xanın çıxışı başlayır. Təhlili davam etdirərək, I pərdədə böyük dramatik səhnənin bir sıra həlledici məqamlardan keçdiyini görmək mümkündür:

1. Həsən xanın ona hədiyyə üçün ən yaxşı atın verilməsi haqqında əmri.

2. Həsən xanın “Xanların xanıyam” ariozosu – özündən müştəbeh obrazı inandırıcı şəkildə əks etdirir. Burada bəstəkar kontr-daxili hərəkətin nümayəndələrinin müasir operalara xas olan effektiv rəqs janrı vasitəslə ifşa edilməsi üsulundan istifadə edir.

3. İbrahim xanın mehtər Alı kişinin atları tövlədən qaçırdığını xəbər verməsi və Həsən xanın qisası - Alı kişinin gözlərinin kor edilməsi “Söylə, qoca məlun, bu nə hiylədir!”

Beləliklə, Hacıbəyli I pərdə çərçivəsində hərəkəti ciddi şəkildə təşkil edərək, fasiləsiz musiqi axınını qavramanı asanlaşdıran vacib sərhədlərlə birləşdirir (təhlil edilən böyük dramatik səhnədən sonra Nigarın ariyası və “Yallı” rəqsi kimi bitkin nömrələr gəlir).

Dəqiq və məntiqi quruluş həlli “Koroğlu”nun dramaturgiyasının və daxili inkişafının mühüm xüsusiyyətidir. Bütünlükdə, Hacıbəyli operanın ciddi formasını onun hər bir hissəsinin vahid dramaturji-kompozisiya prinsipi əsasında qurulması sayəsində təşkil edir. Bu, hər dəfə məzmunun mücərrəd şərtindən asılı olaraq fərdi şəkildə seçilmiş olur. Bu prinsip “sütun” rolunu oynayır və pərdənin və ya şəklın digər xüsusiyyətləri ondan irəli gəlir.

Adətən, dramaturgiya baxımından belə prinsip operanın əsasını təşkil edən ziddiyyətlər tipidir, lakin forma yaradıcılığı baxımından musiqili-kompozisiya quruluşunun yaradılmış bir və ya iki tipindən ibarətdir. “Koroğlu”da variasiyalı, reprizli, üçhissəli, sonata formaları geniş və özünəməxsus tərzdə tətbiq edilmişdir.

Operada quruluş bitkinliyinə, forma dəqiqliyinə cəhd edilməsi xüsusilə vacibdir. Onlar amorfluq, dağınıqlıq hallarını dəf etməyə kömək edir. Qeyd etmək lazımdır ki, operada mu-

siqili-kompozisiya həlli teatr hərəkətləri normalarına uyğunlaşdırılmışdır. Bu forma musiqili səhnə realizminin tələblərindən doğur. Burada da Hacıbəyli klassik əənələrin layiqli varisi kimi çıxış edir (məsələn, Verdinin son operalarında ustalılığa daxili kompozisiyaları ayrı-ayrı bitkin quruluşlarla - hətta “Falstaf”da fuqa ilə, “Otello”dan septətdə sonata qanunauyğunluqları ilə birləşdirməsi, habelə Qlinkanın “İvan Susanin”dən xor introduksiyasında kuplet, variasiyalılıq və polifonik inkişaf prinsiplərini birləşdirməsi və s.). Analoji sintez “Koroğlu”nun ayrı-ayrı səhnələrində – “Çənlibel” xorunda daxili kompozisiya formasının muğam, fuqa və sonata qanunauyğunluqları ilə birləşməsi və ya III pərdəyə antraktda muğam və sonata formalarının xüsusiyyətləri müşahidə edilir.

XX əsrin musiqi dramlarına xas olan bu iki göstərilən tendensiyanın qarşılıqlı təsiri – bütöv quruluşun və onun hissələrinin struktur dəqiqliyinin qovuşması “Koroğlu”ya da məxsusdur. Əsrin ən parlaq opera əsəri kimi “Koroğlu”da bəstəkarın aydın və dəqiq musiqi formalarını daxil etməklə iti, dinamik musiqili-dramatik “axın”ı “nizamlamaq” cəhdi özünü büruzə verir.

Beləliklə, operanın müxtəlif janr tərkibi və yuxarıda adları çəkilən tendensiyaların birləşməsi “Koroğlu”nun bir çox daxili inkişaf xüsusiyyətlərini müəyyən etmiş oldu.

“Koroğlu”nun opera dramaturgiyası ziddiyyətli dramaturgiyadır. Operada ziddiyyətli inkişafın tamamilə təbii və qanunauyğun metodları çox qədim əənələrə söykənir. Lakin bizim dövrümüzün incəsənəti səhnə hadisələrinin qəfil dəyişməsi, kulminasiyanın xüsusi kondensivliyi və təsirli ifadə vasitələri ilə qeyd olunan daha geniş ziddiyyətlər sistemi gətirmişdir.

“Koroğlu”nun müəllifi opera klassiklərinin ənənələrini davam etdirərək, ilk növbədə ziddiyyətlərin tətbiq edilməsi sahəsində öz əsərini XX əsr operalarına yaxınlaşdırmışdır.

Ona görə də “Koroğlu”da ziddiyyət dramaturji vasitə olub, həqiqətən, təsiredici xasiyyət daşıyır, çünki onun tətbiq edilmə sahəsi də, növləri də müxtəlifdir. Qəhrəmanların fərdi xasiyyətinin açılmasında və hadisələrin dramatik təşkilində ziddiyyət mühüm vasitəyə çevrilir. “Koroğlu”da ziddiyyətli qarşılaşdırmanın mühüm tiplərindən biri böyük bütöv hissələrin və ya mərhələlərin ziddiyyətidir. Belə ki, operanın əsasən xalq kütləvi səhnələrindən ibarət olan I, III, V pərdələri, “saray” mühitini əks etdirən II və IV pərdələrin səciyyəvi rəqsləri ilə, xalqın düşmənlərinin mənfur fikirlərini xarakterizə edən epizodlarla qarşılaşdırılır.

Sözgedən ziddiyyət tipi “Koroğlu”da ziddiyyətli qarşılaşdırmanın ən ümumləşdirici növüdür. Belə ki, o, özündə obraz-emosional quruluşun, demək olar ki, bütün “parametr”lərinin dəyişməsinə və buna uyğun olaraq, janr başlanğıclarının və intonasiya sahələrinin dəyişməsinə ehtiva edir. Müxtəlif dramaturji, epik, lirik janr təbəqələrinin dəqiq ziddiyyətli qarşılaşdırılması operanın ümumi dramaturji planında mühüm rol oynayan I pərdənin dramaturji ziddiyyətinin əsasını təşkil edir. Burada operanın əsas qəhrəmanlarının, kollektiv qəhrəman-xalqın və kontr-hərəkatın nümayəndələrinin ekspozisiyası baş verir.

Şübhəsiz ki, bəstəkar üçün hər bir personajın, hətta zaman baxımından ən lakonik olan, lakin mütləq müəyyən səhnə hərəkətləri, davranış və situasiyalarla ifadə edilən fərdi xasiyyətləri xüsusi dəyər və maraq kəsb edir.

I pərdədə yalnız əsas personajların deyil, həmçinin “ikinci dərəcəli” personajların da xasiyyətinin əsas cizgiləri qeyd olunur. Koroğlu səhnəyə bütün opera boyu onun obrazını

səciyyələndirən əsas janr – aşiq mahnısı ilə çıxır; Nigarın I pərdədən ariyası onun xasiyyətinin əsas xətlərini dəqiq göstərir: zərif-sevgili (ariozo-mahnıvarilik) və qətiyyətli, igid (marş-varilik, punktirli ritm).

Rəçitativ-deklamasiya ifadə üslubu kontr-hərəkətin nümayəndələrinin, xüsusilə Həsən xanın təsvirində ən başlıca cəhətləri müəyyənləşdirir. I pərdədə ikinci dərəcəli personajların obrazları qabarıq şəkildə göstərilmişdir. Məsələn, Alının – Rövşənin atasının lakonik mahnısı onun kor edilmədən öncə bağışlanmaq haqqında yalvarışlarını parlaq surətdə əks etdirir. Burada həmçinin, bu obrazın inkişafı kimi səhnədə xalq görünür, tədricən onların zülmkarlara qarşı etiraz səsləri yüksəlir, azadlıq uğrunda mübarizədə qətiyyətliyi və məğlubedilməzliyi artır.

I pərdənin musiqili-dramaturji quruluşu daxili inkişaf quruluşundadır. Teatrın qanunlarını həssaslıqla duyan və opera dramaturqu kimi zəngin təcrübəyə malik olan Hacıbəyli böyük ustalqla hərəkətlərə konstruktiv dəqiqlik və aydınlıq gətirmişdir.

Bütün pərdəni ziddiyyətli ifadəyə uyğun olaraq, öz həcminə və müstəqillik dərəcəsinə görə müxtəlif olan dörd səhnəyə bölmək olar. Səhnələr arasında bütöv opera formaları – solo, xor və ansambl nömrələri verilir:

I - “Bu gözəl təbiət” xoru;

II – Həsən xan tərəfdarları ilə;

III – Nigarın, sonra Koroğlunun gəlişi;

IV – xor epiloqu.

Beləliklə, pərdənin musiqili-dramaturji quruluşunun əsas elementi səhnədir. I pərdədə 4 səhnə var. Lakin bir səhnə çərçivəsində verilmiş anda iştirakçıların stabil kompleksinin mütləq əhatə edilməsini və hərəkətlərin bütün dəyişikliklərinin qeyd edilməsini düşünmək doğru olmaz. Bu elə bir fasiləsiz və

intensiv axındır ki, bəzən bir səhnə hüdudunda iştirak edən şəxslər, hadisələrin emosional çaları və onun daxili ritmi dəyişir. I pərdənin dörd səhnəsindən yalnız birincisi – xor səhnəsi vahid quruluşda olub, bir obrazı ifadə edir, lakin növbəti iki səhnə isə müxtəlif planlı obrazları ilə fərqlənir.

II səhnədə – bir-birinə qarşı mübarizə aparan qüvvələrin qruplaşması və əsas ideyanın ziddiyyət toqquşması baş verir. Bu, özündə dialoq, monoloq və xor üslublarını birləşdirən və hərəkətin inkişafından asılı olaraq ardıcıl növbələşən daha mürəkkəb bölünmələrlə səciyyələnir. Hacıbəyli iri opera formalarını pozan tendensiyalara qarşı ciddi düşünülmüş məntiqi repriza sistemini tətbiq edir. Həsən xanın gəlişini səciyyələndirən “Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti” («Только кнут») mövzusu ilə II səhnə tamamlanır. Bu səhnə üçhissəli quruluşun möhkəmlənməsində sanki körpü rolunu oynayır. III səhnə –xor səhnəsidir və IV səhnə ilə birlikdə pərdənin dinamikləşdirilmiş ümumi reprizası kimi qəbul edilir. Lakin əsas qəhrəmanlar – Nigar və Koroğlunun səciyyəsi hesabına əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirilərək, pərdənin lirik kulminasiyası rolunu oynayır. Bu şəklin xor nömrələri xalqın qəhrəmanlıq mübarizəsinə hazırlığını ifadə edir.

I pərdənin ümumi dramaturji planını nəzərdən keçirərək, nəticə etibarilə onu “çoxfiqurlu” kimi qəbul etmək olar. Belə ki, burada demək olar, operanın bütün əsas personajlarının – xalqın, Nigarın, Koroğlunun, Alının, Həsən xanın, İbrahim xanın və b. ekspozisiyası verilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, mərhələlərin ziddiyyətli qarşılaşdırılması metodunu həyata keçirmək üçün Hacıbəyli aşağıdakı müəllif üsullarını tətbiq edir:

a) ziddiyyətli səhnələrin bilavasitə qarşılaşdırılması (bunun təsdiqi – I pərdənin müxtəlif xasiyyətli şəkilləridir);

b) obraz quruluşu, intonasiya, lad-harmoniya vasitələrinin kəskin dəyişilməsi ilə ziddiyyətli dönüş (məsələn, “Ah, intiqam!” qəhrəmanlıq xorundan sonra gələn növbəti “Yazıq Alı” xor kanonu);

c) ziddiyyətin tədricən artması (kütlələrin qəhrəmanlıq şüurunu oyadan gərginliyin tədricən inkişafı).

Yuxarıda adı çəkilən mərhələlərin, səhnələrin ziddiyyətli qarşılaşdırılması metodunu həmçinin II pərdənin dramaturji təşkilində də müşahidə etmək olar. Burada da o, formayaradıcı başlanğıcın emosional obraz-məzmun, temp-ritm dəyişikliyi, yəni, dramaturgiyanın və janr təbəqələrinin öz tiplərinin ziddiyyətini yaradır.

Belə ki, Həsən xanın mərkəzi ariyası “Mina ibriklərə şərab doldurun!” ilə səciyyələnən şən qonaqlıq səhnəsi döyüşçülərin qorxu və həyəcan səhnəsi “Xan cənabları, Koroğlu!” xoru ilə əvəz olunur, II pərdə onun lirik kulminasiyasını təşkil edən Nigarın ariyası “Hanı o günlərim, səfalı dəmlərim” ilə tamamlanır.

Əgər I pərdədə mənfi qüvvələrin səciyyəsinə müəyyən yer verilmişdirsə, II pərdədə I pərdənin tamamilə davamı olaraq, düşmənlər daha qabarıq şəkildə əks etdirilmişdir.

Təkrarlıq prinsipi bədii xalq yaradıcılığının – eposun qədim formaları ilə bağlı olan və peşəkar ədəbiyyata, musiqiyə, xüsusilə də operaya tətbiq edilən bir prinsipdir. Adətən, opera əsərlərində təkrarlıq nağılın, eposun əks-sədasının üstünlük təşkil etdiyi məqamlarda yaranır. “Koroğlu”nun II pərdəsində bu prinsip yeni, gözlənilməz bir mahiyyət kəsb edir.

Həsən xanın “Mina ibriklərə şərab doldurun!” ariyasının reprizi ilk növbədə, musiqi materialının sərbəst inkişafı şəraitində çox mühüm ümumiləşdirici kompozisiya vasitəsi olmaqla yanaşı, bütün səhnənin üçhissəli quruluşunu təşkil edir.

İkincisi, Həsən xanın ariyasının melodiyasının onun Əhsən paşa ilə tamamlayıcı duetində təkrarlanması mühüm dramaturji amil kimi çıxış edir. Həsən xan Əhsən paşa ilə ittifaq bağlayaraq öz məqsədinə nail olur. Ona görə də hər iki tərəfin tam razılığını təsdiq edən bu duetin mühüm əhəmiyyəti var.

Operada templərin tez-tez dəyişilməsi məhz dramatik vəziyyətlərin dəyişilməsi ilə bağlı olub, həmçinin ziddiyyətli dramaturgiya kimi “Koroğlu”nun opera dramaturgiyasının mühüm prinsipidir. Operanın hər bir yeni epizodu məhz temp dəyişikliyi ilə baş verir. Xüsusilə dramatik səhnələrdə templərin məhz belə tez-tez dəyişilməsi operanın dramatik bölmələrini hiss etməyə kömək edir.

Belə ki, Həsən xanın “Məsələ olduqca çətin” ariozosunun təlxəyin kupletləri – “Bir nəfər igid gərək” tipik xalq-janr səhnəsi ilə əvəz edilməsi dramın tempində mühüm bir dönüş yaradır. Nigarın ariyası “Hanı o günlərim, səfalı dəmlərim” ilə II pərdənin tamamlanması isə onun lirik kulminasiyasını təşkil edir.

Əvvəlki iki pərdədə olduğu kimi III pərdədə də Hacıbəyli müxtəlif növlü ziddiyyətlərdən istifadə edir: dramatik, işıqlı lirika, sərsəmlik və s.

Bu pərdə də dörd ziddiyyətli təbəqəyə bölünür. III pərdəyə antrakt və növbəti “Çənlibel” xoru – bütöv bir vokal-simfonik poema – milli və beynəlmiləl xüsusiyyətlərin qovuşmasının parlaq nümunəsidir. Bu, operanın ən parlaq səhnələrindən biri olub, əhvali-ruhiyyələrin ümumiləşdirilməsi və daxili inkişaf prinsipi ilə fərqlənir.

“Koroğlu” operasında “Çənlibel” xorunun təfsiri klassik bəstəkarların xor səhnələrinin ənənələrinə uyğundur: xor həmişə xalq dramının fəal iştirakçısı kimi çıxış edir. Həqiqətən, Hacıbəylinin operalarında da xor həmçinin kütlələrin “səsi” – xalqın fikir və iztirablarının ifadəçisidir. Məhz bu xorun parlaq

fərdiləşdirilmiş tematizmində xalqın qəhrəmanlıq əhvali-ruhiyyəsinin səciyyəvi intonasiyaları əks olunmuşdur.

Klassik bəstəkarların ənənələrini davam etdirərək, Hacıbəyli bu operada xalqın artıq coşan hisslərini, dramatik kulminasiyaları əks etdirmək üçün tamamilə bitkin mövzulu müəyyən bir obrazdan istifadə etmişdir. İnkişaf anında xalq kütlələrinin effektiv səciyyəsi olan bu döyüş xoru, həmçinin operanın qəhrəmanı ilə xalqın ideya birliyini nümayiş etdirir.

Koroğlunun döyüş mahnılarından sonra Həmzə bəyin “Mən yazığam siz mənə rəhm edin” ariozosu dramın dönüş məqamını təşkil edir.

Koroğlunun – düşmənlərlə fəal mübarizə yoluna qoşulan qəhrəmanın dərin məhəbbət hisslərini və humanizmini əks etdirən “Sevdim səni mən, ey Nigarım” ariyası pərdənin lirik kulminasiyasını təşkil edir.

Nəhayət, hadisələrin sonuncu ziddiyyət mərhələsi – pərdənin dramatik zirvəsi – Qıratın oğurlanması səhnəsidir.

Beləliklə, III pərdə əsasən, süjetin xalq xəttinə və dolayısı ilə onun kontr-hərəkət xətti ilə dramatik toqquşmasına həsr olunub. Bu toqquşmanın dramatizmi müsbət qəhrəmanın sadəlövhliyündən və onun belə bir sonluğa hazır olmamasından irəli gəlir.

IV pərdədə də II pərdədə olduğu kimi, hadisələr sarayda baş verir. Hadisələrin dönüş nöqtəsi aşırıq paltarını geyinmiş Koroğlunun gəlişi ilə yaranır. Koroğlunun aşırıq mahnılarının işıqlı, həyatsevər avazı səhnənin ümumi vəziyyəti və əhvali-ruhiyyəsi ilə şərtlənir. Hərəkətin sonrakı inkişaf mərhələsi – qəhrəmanın kontr-hərəkət xətti ilə aşırıq dramatik toqquşmasıdır.

Bütünlükdə IV pərdə ziddiyyətli dramatik vəziyyətlərin dəyişməsi ilə fərqlənir.

Operanın qəhrəmanlıq motivləri səslənərək, sanki uğrunda mübarizə aparılan ideyanın məqsədə çatmasını yekun-

laşdırır. Koroğlunun yox olması pərdənin kulminasiyasını təşkil edir. Həməzə bəyin öldürülməsindən sonra o, heç kəsə bəlli etmədən, sürətlə Qıratın üstünə sıçrayıb gözədən itir.

Operanın dramatik zirvəsini təşkil edən IV pərdədə hadisələr son dərəcə iti tempdə inkişaf edir. Demək olar ki, operanın bütün iştirakçıları gərgin inkişaf edən hadisələrin əhatəsinə cəlb edilmişdir.

Pərdənin bütün operanın musiqili-səhnə inkişafı ilə addım-addım hazırlanan möhtəşəm daxili dinamizmi, demək olar ki, yekun mahiyyəti kəsb edir.

Kulminasiyanın əsasını təşkil edən Nigarın “Bir yığın cəllad” ariozosu müsbət və mənfi qəhrəmanların toqquşması məqamında səslənərək, tədricən inkişaf edir və operanın final hissəsini əhatə edir, sanki öz təkrar gəlişi ilə ümumiləşdirici obraz rolunu daşıyır.

IV pərdə əvvəlki pərdələrdə olduğu kimi, bilavasitə dramaturji düynünün açılmasına doğru yönəlmişdir.

V pərdə - IV pərdənin dramaturji cavabı, optimistik nəticəsi və bütün operanın qəhrəmanı yekunudur. Bu pərdədə xalq zülmkarların layiqli cavabını verir. V pərdənin bir xüsusiyyəti diqqəti cəlb edir: burada yeni mövzu materialı çox azdır. Əsas etibarilə yalnız birinci səhnə (ansambl səhnəsi nəzərdə tutulur) tamamilə yeni musiqi materialı üzərində qurulmuşdur. Əslində onun da əsasını kontr-hərəkətin bütün opera boyu səslənən intonasiyaları (marşvarilik, punktirlik, müəyyən lad-tonallıq) təşkil edir.

Pərdənin qalan hissələri isə müxtəlif “reprizalar”dan, əvvəlki pərdələrin ayrı-ayrı elementlərinin dəqiq və ya variant şəklində təkrarlanmasından ibarətdir. Bu, hər şeydən öncə III pərdədən “Çənlibel” xorunun intonasiyalarının, IV pərdədən Koroğlunun aşiq intonasiyalarının, əlbəttə ki, əvvəlki pərdələrdən tanış olan leytmotivlərin səslənməsində özünü büruzə

verir. Qəhrəmanlıq, dram, lirika və eposun sintezi – operanın bu sonluğunda ideya- məzmunun açılmasının əsas mahiyyəti budur.

Beləliklə, ziddiyyətli qarşıdurmanın sonuncu dalğası məhz finalda baş verərək, “Koroğlu”nun ən yüksək kulminasiyasını – Hacıbəylinin geniş “zona” şəklində qurduğu və onu ziddiyyətli mərhələlərlə dinamikləşdirdiyi kulminasiya təşkil edir.

Bütün operanın uvertüranın himnvari mövzusu ilə tamamlanması onu Proloq və Epiloq şəklində çərçivələyərək, operanın janr dramaturgiyasının mərkəzi xətti kimi hadisələrin epik ardıcılığını qeyd edir. Belə ki, dramın gərgin dinamizmi ilə ziddiyyət təşkil edən bir körpü yaranır. Ümumiyyətlə, V pərdə bütün operanın dinamikləşdirilmiş reprizası hesab olunur.

“Koroğlu”da hadisələrin mərhələlərinin qarşılaşdırılmasında ziddiyyətdən geniş şəkildə istifadə edilməsi ilə yanaşı ziddiyyətin daha mühüm tipi bir neçə növdə tətbiq edilmişdir.

Onlardan biri – “daxili” tip, yəni eyni bir obraz çərçivəsində müxtəlif şəkildə inkişaf edən ziddiyyət tipidir. Bu ziddiyyət tipi operada xalqın obrazının təfsirində daha parlaq şəkildə tətbiq edilmişdir (onun tədricən inkişafı: zülm edilən xalq – “Bu gözəl təbiət” xorunda, üsyan edən xalq – üçüncü pərdədən qəhrəmani “Çənlibel” xorunda və qalib xalq – V pərdədə).

Xalqın obrazının daxili inkişafı artıq birinci pərdədə özünü büruzə verir. O, “Bu gözəl təbiət” böyük xor səhnəsi ilə başlayır. Sərt, dərin drammatizm ilə dolu olan bu xor çətin sınaqlardan keçən insanların ağır izzətlərinin kəskin ifadəsi kimi səslənir.

Bu, xalq obrazının inkişafında birinci mərhələdir. Növbəti xor – “Ah, intiqam!” xalqın artan qəzəbinin təcəssümü ki-

mi səslənərək, Rövşənin “Sənin qanın yerdə qalmaz!” sözləri ilə yekunlaşır. Bu I pərdənin dramatik kulminasiyasıdır. Ondan sonra dramatik dönüş yaranır. “Ah, intiqam!” qəhrəmanı xorundan sonra səslənən “Yazıq Alı” xor kanonu kor edilmiş insanın acısına yanan xalqın naləsi kimi qəbul edilir. Belə dinamik kulminasiyalı xor epizodu “Ah, intiqam!” xorundan sonra “Yazıq Alı” xor kanonu ziddiyyətli səslənir. Xalqın qəhrəmanlıq hissləri ilə yanaşı onun naləsi də təqdim olunur. Öz dramaturji funksiyasına görə bu xor “sərsəmlik ansamblı”nı (M.S.Druskinin «ансамбли отцепнения» terminologiyasına görə) xatırladır. Məsələn, Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila”sında Lüdmilanın oğurlanmasından sonra səslənən “Necə möcüzəli andır” kanonu, Çaykovskinin “Qaratoxmaq qadın” operasında “Mən qorxuram” kvinteti və s. Nəhayət, xalq obrazının ikinci kulminasiyası I pərdənin tamamlayıcı xoru – “Hər bir yerdən qalxsın üsyan” operanın qəhrəmanı sonluğunu diqtə edir.

Xor səhnəsinin əsas məqsədi – üsyana çağırışdır. Əgər əvvəlki “Ah, intiqam!” xorunda üsyana çağırış daha çox xalqın qəzəbinin (Koroğlunun atasının kor edilməsindən sonra) nəticəsidirsə, “Hər bir yerdən qalxsın üsyan” ikinci xor nömrəsində isə bu artıq kütlələrin qarşısıalınmaz qəti qərarıdır. Xalq üsyanının mütləqliyini dərk edir və tamamlayıcı xor səhnəsi döyüşə final hazırlığı kimi qavranılır.

Beləliklə, I pərdədə xalqın obrazının təhlili əsasında xalqın şüurunda inqilabi hazırlığın mərhələlərlə inkişafı və yüksəlməsi aşkar olur.

Ardıcıl ziddiyyətin digər növü “eynizamanlı” ziddiyyətdir. O, “daxili” ziddiyyət növü ilə yanaşı həmçinin ən mühüm vasitələrdən biri olub, “Koroğlu”nun bəzi şəkillərində çoxplanlılıq yaradır və iki müxtəlif obrazlı-dramatik xəttlərin paralel qarşılaşdırıldığı səhnələrin əsasını təşkil edir. Bu ziddiyyət tipi xüsusilə I pərdədə – xalqın obrazının və onun

əsas qəhrəmanlarının zülmkarlara qarşı qoyulmasında parlaq şəkildə göstərilmişdir. Lakin bu ziddiyyət tipi qəhrəmanların öz partiyalarında da özünü qabarıq şəkildə büruzə verir. Belə ki, Rövşenin – qəhrəman Koroğlunun musiqi dilində onun Nigara qarşı duyğularını ifadə edən, müğənni və şair kimi daxili mənəvi aləmini əks etdirən lirik cizgilər də çoxdur. Həmçinin, Nigarın partiyasında da onu yalnız Koroğlunun sevgilisi kimi deyil, həm də zülmkarlar və istismarçılarla mübarizədə ona kömək edən, öz xalğının igid qızı kimi səciyyələndirən qəhrəmanlıq, qətiyyətlik cizgiləri verilmişdir.

Eyni xamanda Həsən xanın da partiyasının əsasında ziddiyyət durur. Bu, hər şeydən öncə onun II pərdədən mərkəzi ariyasında – onun qəddarlığını və hökmranlıq hərisliyini səciyyələndirməklə yanaşı, yaxınlaşmaqda olan xalq tufanı qarşısındakı qorxusunu əks etdirən musiqi nömrəsində təzahür edir.

Beləliklə, “Koroğlu”nun dramaturji quruluş prinsipinin özündə bütöv mərhələlərin ziddiyyətli qarşılaşdırma metodu, həmçinin ardıcıl ziddiyyət tipləri (“daxili” və “eynizamanlı”) dramaturgiyanın aralıq tipinin yaradılmasında başlıca xüsusiyyətlərdən birini təşkil edir.

Bu, heç də formal olaraq ziddiyyətli səhnələrin zahirən qarşılaşdırılması və ya ənənəvi növbələşdirilməsi deyil, məhz ardıcıl və məqsədyönlü, dərin və inandırıcı şəkildə aparılan məntiqi daxili inkişafdır. Burada hər bir yeni hadisə özündən əvvəlki ilə şərtlənmişdir və səhnələr bir-biri ilə səbəb-nəticə əlaqələri ilə bağlıdır.

Hacıbəyli “Koroğlu”da klassiklərin ziddiyyətli opera dramaturgiyasının ən yaxşı ənənəvi prinsiplərinə istinad edərək və ədəbi mənbə – eposun musiqi folklorunun müxtəlif səciyyəli janrları ilə ziddiyyətli müqayisə xüsusiyyətlərindən irəli gələrək, eyni zamanda ziddiyyətli müqayisənin keyfiy-

yətcə yeni tipini (məsələn, muğam və sonata forması – III pərdəyə antraktda, “Çənlibel” xorunda və uvertürada) təsdiq edir. Sonradan bu xüsusiyyətlər milli ənənənin əsasını təşkil etmişdir.

“Koroğlu”nun musiqi dramaturgiyasında daxili inkişafın yaradılması yollarından biri – musiqili-tematik təkrarətmə sistemi – opera-simfonik formanın, bədii inkişafın vəhdətində mühüm birləşdirici vasitədir. Belə təkrarlar operanın bədii-dramaturji məqsədi ilə, müəllifin yalnız məzmunu tam şəkildə ifadə etmək cəhdi deyil, həmçinin musiqi formasının ciddi-liyinə riayət etməsi ilə bağlıdır. Təbiidir ki, parlaqlıq və qabarıqlıq baxımından onlar dinləyicinin diqqətindən yayına bilməzlər. Onların köməyi ilə bəstəkar dinləyicinin diqqətini cəlb edir və onun sayəsində operanın məzmununun inkişafını dərinlənən duymağa məcbur edir. Bununla birgə, musiqi yalnız müəyyən səhnə vəziyyətini ifadə etmir, həmçinin əsər daxilində ideya-bədii əlaqəni möhkəmləndirərək, dramın və onun hadisələrinin inkişafını öz məntiqi gücünə tabe edir.

Operada musiqili-tematik təkrarlar hələ Qərbi Avropa klassikləri (Motsart, Bethoven, Veber, Verdi və b.) tərəfindən istifadə edilmiş və sonralar rus opera məktəbi (Qlinka, Borodin, Musorqski) tərəfindən davam etdirilmiş vasitədir. Bu klassik ənənəni davam etdirərək, Hacıbəyli operanın mövzuları əsasında öz uvertürasını qurur. Lakin klassik bəstəkarlar kimi o, həmçinin irəli gedərək musiqi təkrarlarının geniş və müxtəlif mövzulu sistemini işləyir. Bu, operanın mövzularının uvertürada istifadə edilməsinin yalnız bir həlqəsini təşkil edir.

Musiqi mövzularının təkrarlanmasında əsas məqsəd dinləyicinin əsərin ümumi ideyasını aydın dərk etməsi, operanın bütöv bir musiqili bədii əsər kimi qavranılmasıdır.

Məsələn, musiqi mövzularının ideya-məna əhəmiyyətini təsdiq edən bir nümunəni diqqətdən keçirək: V pərdədə xalq

III pərdənin qəhrəmanı “Çənlibel” xorunun mövzusunun intonasiyalarını (“Zalım” sözləri ilə) təkrar edir və bu “Çənlibel”-in variantı kimi tanınır:



Operanın finalında, Nigarın edam edilməsi kimi qorxunc bir dramatik səhnədə bu mövzunu istifadə etməkdə Hacıbəylinin məqsədi nə idi? Məyər xalqın vəziyyətini bu səhnəyə uyğun olan yeni bir melodiya vasitəsi ilə ifadə etmək olmazdı? Hacıbəyli üçün Nigarın öz xalqının qızı olmasını, öz qorxmazlığı ilə məhz ondan güc almasını qeyd etmək çox vacib idi. Bu ideyanı ifadə etmək üçün bəstəkar məhz qəhrəmanı “Çənlibel” xorunun mövzusunı xalqın təkrarında verir. Xorun tanış melodiyasını eşidən tamaşaçı xalqın möhtəşəm obrazını xatırlayır və Nigarın arxasında bütün xalqın durduğunu başa düşür.

“Koroğlu”da təkrarlanan musiqi epizodlarını iki növə bölmək olar:

1) pərdədaxili təkrarlar və 2) pərdəarası təkrarlar.

Pərdədaxili təkrarlar hər şeydən öncə operanın orkestr antraktlarında xüsusilə, II, III, IV pərdələrin fərqlənən vokal və rəqs epizodlarının mövzularının səslənməsi ilə bağlıdır.

Hacıbəyli antraktları, bir qayda olaraq, operanın epizodlarının mövzuları əsasında qurur: II pərdədə – Koroğlunun mövzusu, III pərdədə – “Çənlibel” xorunun ritmik müşayiəti, IV pərdədə – saray qızlarının rəqsi.

Antraktların bilavasitə mövzu bağlılığı sayəsində pərdənin musiqi forması çərçivələnir: o, sanki eyni bir musiqi materialı ilə əhatə olunaraq, artıq antraktın səsləndiyi andan etibarən dinləyicini dramatik hadisələrin əsas məzmununu duymağa cəlb edir.

III və IV pərdələrdən öncəki antraktlara Hacıbəyli sanki uvertüra funksiyası verir: əgər uvertüra bütün operanın məzmununu özündə cəmləşdirərək onu ixtisar olunmuş şəkildə ifadə edərsə, yuxarıda adı çəkilən antraktlar isə verilmiş pərdənin əsas məzmununu açıqlayır. Pərdədaxili təkrarlara misal olaraq, I pərdədən Alının ariozosunu və Həsən xanın “Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti” ariozosunu, II pərdədən isə Həsən xanın ariyasının mövzusunu qeyd etmək olar. Pərdədaxili təkrarlar kompozisiyanın təşkilində mühüm rol oynayaraq, musiqi materialının ifadə edilməsində epik metodu vurğulayır.

Operanın kompozisiyasında pərdə arası təkrarlar da xüsusi maraq doğurur. Onların arasında operanın dramaturgiyasında böyük əhəmiyyət kəsb edən leytmotivlər sistemi xüsusilə fərqlənir.

Məlumdur ki, opera janrının təşəkkülü prosesində iki əsas prinsip bərqərar olmuşdur: birincisi, daxili prinsip – personajın səciyyələndirilməsində onu əvvəldən sonadək inkişaf etdirən və zənginləşdirən prinsip və ikincisi, dəyişilməyən leytmotiv səciyyəsi – obrazı verilmiş şəkildə musiqi dramaturgiyasının “daimi” elementi kimi möhkəmləndirən prinsipdir. Bu iki

qütbləşmiş tiplərə təmiz şəkildə çox nadir hallarda rast gəlinir, lakin müəyyən tarixi və milli məktəblərə – istiqamətlərə – bu prinsiplərdən yalnız birinə üstünlük verilməsi səciyyəvidir.

Rus klassik operası öz istiqamətlərinin bütün müxtəlifliyinə baxmayaraq, əsasən birinci səciyyə metodunu – realist dramaturgiyanın məsələlərinə daha çox cavab verən və insan şəxsiyyətinin, xasiyyətinin və dramatik ziddiyyət nəticəsində onun təşəkkülünün hərtərəfli göstərilməsini tələb edən metodu seçir.

İkinci prinsip isə Qərbi-Avropa romantik operasında formalaşmış və Vaqnerin yaradıcılığında öz bitkin ifadəsini tapmışdır.

Hacıbəylinin “Koroğlu”sunda həm “daxili” səciyyə tipinə, həm də “eynimənalı” səciyyə-leytmotivlərə rast gəlmək olar.

Daxili səciyyə ilə əsasən operanın baş qəhrəmanı – xalq göstərilmişdir. Nigar və Koroğlunu müşayiət edən leytmotivlər isə daha qapalı olub, intonasiya dəyişikliyinə uğramır. Lakin “Koroğlu”nun leytmotivləri bu və ya digər obrazın konkret səciyyəsinə xidmət edərək, həmçinin ümumiləşdirilmiş dramaturji funksiya daşıyır: onlar əsas ideyanın musiqi təcəssümü vasitəsi olub, operanın hərəkətverici qüvvələri ilə bağlıdır. Bu, Hacıbəylinin simfonik təfəkkürünün əsas xüsusiyyətlərindən birini əks etdirir.

Operanın mühüm leytmotivləri – xalqın, Koroğlunun və Nigarın ümumiləşdirilmiş xasiyyət daşıyan leytmotivləridir. Onlardan hər biri özündə böyük obraz vəhdəti yaradaraq, verilmiş obrazın mahiyyətini daha parlaq şəkildə ifadə edə bilən intonasiya, ritm və tembr xüsusiyyətlərindən ibarət olan “kütlə” təşkil edir.

Xalqın dörd leytmotivi içərisində yalnız biri bütün opera boyunca dəyişilməz qalır, digər üç leytmotiv isə daxili

inkişafda verilir. Məzlum xalqın leymotivi ilk dəfə əsərin başlanğıcında – I pərdədə səslənir və dəyişilməz qalır:

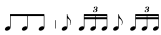
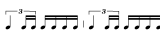
2

Allegro moderato



Burada gizli, tutqun bir obraz yaranır. Fasiləsiz şəkildə təkrarlanan ritmik ostinato sanki üzücü ümitsizlik hissi aşılayır. Minor səslənmə, “sürünən” xromatik intonasiyalar musiqiyə tutqun, düşüncəli xasiyyət gətirir.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, məzlum xalqın leymotivi həmçinin operanın xalqın obrazı ilə bağlı olan müqəddiməsindən yaranmışdır və operanın baş leymotivlərindən birini təşkil edir.

Bu mövzunun bəzi quruluş xüsusiyyətlərini qeyd edək. O, iki elementdən ibarətdir: A ibarəsi –  səciiyyəvi ritmik formula ilə və B ibarəsi –  başqa ritmik formula ilə verilir. Sonra bu iki ibarə bir-birindən ayrılaraq operanın musiqi materialında müstəqil “yaşayır”. Lakin onlar nisbətən müstəqil olub, bir mövzu ilə sıx bağlıdır. Bu, onların ritmik formullarının yaxınlığından və mövzunun özünün inkişafındakı daxili vəhdətdən irəli gəlir.

Birinci leytmotiv – triolvari qəhrəmani leyt-mövzu operada daha çox qəhrəmani-dramatik epizodlarda səslənir (məsələn, III və IV pərdələrdə), ikinci leytmotiv isə sonradan növbəti leyt-mövzuların, xüsisilə məzlum xalqın leytmotivinin əsasını təşkil edir.

Operanın xalqın obrazı ilə bağlı olan digər leytmotivi də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Lakin onu Koroğlunun leytmotivi hesab etmək olar. Marş ritmi, dəqiq ritmik şəkil mövzuya enerjili impuls verir:

3

Andante maestoso



Maraqlıdır ki, Koroğlunun leytmotivi yalnız hərəkət epizodlarında deyil, həmçinin kontr-hərəkət epizodlarında da səslənərək, sanki yaxınlaşan təhlükəni xəbər verir.

Operada xalqın obrazı ilə bağlı olan, daxili səciyyəli mövzulardan biri də “qəhrəmani” mövzudur:

4



Onun melodiyası yuxarı registrdə simli və ağac nəfəs alətləri qrupunun ifasında səslənərək, güclü tutti ilə müşayiət olunur. Punktirli ritm, melodiyanın yüksələn hərəkəti mövzuya nikbin himnvari əhvali-ruhiyyə gətirir. Major diatonikası onu işıqlı tonlarla bəzəyir.

Operada həmçinin Nigarın leytmotivi də mühüm rol oynayır:

5



Onun leytmotivində, xüsusilə onun birinci yarısında Koroğlunun leytmotivi ilə intonasiya və ritm əlaqəsinin olduğunu görmək mümkündür. Onun punktirlə inkişaf edən melodiyası səsaltı intonasiyalarla müşayiət olunaraq, ona oxunaqlıq və müəyyən zəriflik gətirir. Nigarın leytmotivi öz işıqlı lirizmi ilə kontr-hərəkətin mövzularına, kədərli xalq avazlarına qarşı təzad təşkil edir. O, operada insanlığın ümumiləşdirilmiş işıqlı obrazı kimi çıxış edir.

Bütün bu sadaladığımız leytmotivlər operada hərəkətin həlledici məqamlarında (vokal və daha çox orkestr partiyalarında) meydana çıxaraq, müxtəlif dramaturji funksiyalar daşıyır.

Onlar əsas ideyanı aşkar edərək, bir çox ayrı-ayrı səhnə vəziyyətlərinin gizli, dərin aspektlərini açır. Məsələn, “qəhrəmani” mövzu uvertüranın kodasında və operanın finalında, xüsusilə xanin xalqa qarşı qəddarlığından bəhs edən əsas dramatik həlledici epizodlarda bir neçə dəfə müxtəlif variantlarda səslənir.

Nigarin leytmotivi yalnız onu müşayiət etmir, həmçinin onun olmadığı səhnələrdə də tez-tez səslənir. Belə ki, o, I pərdədə Koroğlunun aşiq mahnısından əvvəl, həmçinin II pərdədə Həsən xanın Qıratı oğurladığına görə Həməzə bəyə gözəl Nigarı bağışlamağı vəd etdiyində səslənir.

Operanın qəhrəmani finalında Nigarin leytmotivi “qəhrəmani” motiv ilə birləşərək, Koroğlunun həyatı və məhəbbəti vəsf edən məhəbbət apofeozuna qovuşur.

Koroğlunun leytmotivi xalqla və onun baş qəhrəmanı ilə bağlı olan epizodlarda səslənir. O, andıçmə epizodunda xüsusilə təntənəli səslənir (III pərdənin finalı). Artıq qeyd edildiyi kimi bu leytmotiv yalnız əsas hərəkət ilə deyil, həmçinin kontr-hərəkətin epizodları ilə də bağlıdır. Həsən xanın sarayını təsvir edən II pərdəyə orkestr müqəddiməsi məhz bu mövzu əsasında qurulmuşdur. Həmin mövzu hökmdarın öz xalqının taleyi haqqında bədbin düşüncələrə daldığı epizodlarda da səslənir.

Sadaladığımız epizodlarda Koroğlunun leytmotivinin səslənməsi “alın yazısı” mahiyyəti kəsb edir – o, Həsən xana daima təhlükəli düşməninə xatırladır. Bu mövzu həmçinin, sanki xalq qəhrəmanının gələcək zəfərindən xəbər verir.

Beləliklə, “Koroğlu”nun əsas leytmotivləri, xüsusilə daxili mövzular intensiv simfonik inkişafa uğrayır. Hacıbəyli simfonik işləmənin ən müxtəlif üsullarından istifadə edir: mövzuların ziddiyyətli müqayisəsi, onların qarşılıqlı təsiri, motivlərə bölünməsi, yeni tərzdə təqdim edilməsi, sekvensiyavari inkişafı, mövzuların polifonik qovuşması və s.

Çox zaman yeni təqdimatda leytmotiv başqa tərzdə səslənir, onun intonasiya, ritm, tembr, harmoniya xüsusiyyətləri daima variant dəyişikliyinə uğrayır. Belə ki, I pərdənin sonunda xalqın iki mözusunun intonasiyaları qovuşur:



Operanın finalında qəhrəmanlıq motivi Nigarın mövzusu ilə birləşərək, Koroğlunun qəhrəman və aşiq kimi vahid bir obrazını yaradır.

“Koroğlu”da simfonik inkişafın ən parlaq nümunəsi kimi uvertüranı, həmçinin pərdələr arasında səslənən orkestr epizodlarını göstərmək olar.

Operanın daxili inkişafının özünəməxsus nəticəsi kiçik “sonluqlar” şəklində verilmişdir. Onlar artıq göstərilmiş şəklilə və ya pərdənin əsas mövzuları üzrə qurularaq, onun emosional-məntiqi nəticəsi kimi sonda səslənir. Məsələn, V pərdənin “sonluğu” dramatizmdən tutmuş xalqın qələbə bayramınadək dramatik mübarizənin gedişatını vurğulayır və operanın bütün inkişafını ümumiləşdirir.

Müqəddimə və sonluqlardan başqa Hacıbəylinin bütün operasını dolğun simfonik inkişaf əhatə edir. Vokal səhnələrində orkestrin ifası heç də yalnız müşayiət xarakteri daşımır. O, vokal partiyalarını “bəzəyir”, onun mənasını dəqiqləşdirir və genişləndirir. Orkestr partiyası bəzən vokal partiyası ilə eyni

səviyyədə, hətta müstəqil çıxış edir. Məsələn, II pərdədən Nigarın məşhur ariyasında vokal və orkestr partiyalarının üstünlüyünü müəyyən etmək çətinidir. Obrazın səciyyəsi simfonik və vokal xüsusiyyətlərinin sintezini əks etdirir.

Bu ariyada orkestr səciyyəsi iki funksiya daşıyır. Bir tərəfdən, o, vokal melodiyanı müşayiət edir, digər tərəfdən – qəhrəmanın mənəvi dramının fəal ifadəçisi funksiyasını daşıyır (müqəddimə və sonluq). Həmçinin I pərdədən Nigarın ariyasında da orkestr mühüm rol oynayır.

Hacıbəylinin orkestr palitrası çox zəngindir: qəhrəmanlıq səhnələrində son dərəcə parlaq və ya dramatik kulminasiyalarda çox gərgin səslənən güclü tuttilər, kədər, lirika, qorxu hisslərini ifadə edən incə, şəffaf, sakit səslənmələr və s. Orkestrləşmənin qeyri-adi özünəməxsusluğu – ilk növbədə, simfonik orkestrə xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi yeniliyi ilə izah edilə bilər. Bu, musiqiyə xüsusi tərəvət, milli orkestr çalarları gətirdi. Operanın bir sıra dramatik epizodlarında, xüsusilə xalq səhnələrində bəstəkar tarın səslənməsindən istifadə etmişdir.

Nəfəs alətlərində iti, “qırıq” ibarələrdən, simlilərdə xromatik gəzişmələrdən və trellərdən, “sürüşən” əskildilmiş akkordlardan istifadə edərək, o, kontr-hərəkət ab-havasını yaradır.

Bəstəkar tutqun qorxu hisslərini əks etdirən səhnələri göstərmək üçün viola və violonçellərin imitasiyalı növbələşmə üsulundan istifadə edir. Müxtəlif alətlərin bütün operanın musiqisini dolğunlaşdıran ifadəli solo çıxışlarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Demək olar ki, Hacıbəyli leytmotivlərlə yanaşı, həmçinin leyttembrləri tətbiq edir.

Kontr-hərəkət obrazları ilə bağlı olaraq istifadə edilən leyttembrə nümunə olaraq, adətən, Həsən xanın I və II pərdələrdəki çıxışlarından öncə trubaların və trombonların ifasında səslənən “fanfara”ları (şeypurların çağırışı) göstərmək olar.

Digər mühüm leytembr – fleyta-pikkolo operanın xalq-janr səhnələri ilə bağlıdır (fleytanın tembri milli Azərbaycan musiqi aləti olan zurnanın səslənməsini xatırladır).

Hacıbəyli müxtəlif instrumental sololardan psixoloji ifadə məqsədi ilə istifadə edir. Belə ki, I pərdədə Alının kədərli ekspressiv ariozosu qoboy və faqotun şikayətedici intonasiyaları ilə daha da təsirli səslənir.

Həsən xanın fikrə daldığı məqamlarda viola və violonçelin reçitativi səslənir (II pərdə).

Nigarın incə, zərif obrazı isə simli alətlərin, xüsusilə solo violin və ya violanın tembri ilə assosiasiya yaradır (Nigarın I və II pərdələrdən ariyaları).

Beləliklə, orkestr “Koroğlu”da psixoloji ifadə amili olub, hər şeydən öncə ideya və fəlsəfi ümumiləşmiş məzmunun bədii vasitəsi kimi çıxış edir. Dramaturji tipinə görə Hacıbəylinin “Koroğlu” operası – simfonikləşmiş musiqi dramıdır: o, fasiləsiz musiqi axını üzrə inkişaf edir, böyük səhnələr – daxili inkişafın mərhələləri – bir-birini əvəz edir.

Operanın daxili inkişaf xüsusiyyətləri musiqili-dramatik və simfonik başlanğıcların sıx qarşılıqlı təsiri ilə müəyyən edilmişdir.

“Koroğlu”nun musiqi formaları

Realist opera tarixi məzmunun daha dolğun açılmasında musiqi formasının mühüm əhəmiyyəti olduğunu bir daha sübut etdi. Məlum olduğu kimi, opera janrının klassikləri çox gözəl başa düşüldülər ki, müxtəlif opera formalarının düzgün istifadə edilməsi mühüm faktordur. Onun köməkliyi ilə verilmiş əsərdə əsas məzmunu iri planda göstərmək, musiqi obrazında əsas ideyanın mahiyyətini “iri cizgilərlə” açmaq mümkündür.

“Koroğlu”nun bir çox opera nömrələrinə ümumi səciyyəvi formayaradıcı xüsusiyyə, o cümlədən parlaq qeyd edilmiş reprizlik, özünəməxsus şəkildə təfsir olunan dinamik reprizli üçhissəlilik prinsipi xasdır. Ən müxtəlif formalardan (üçhissəli, rondo, sonata) istifadə edilməsi, mühüm reprizlik prinsipinin hiss olunması və mövzuların variasiya şəklində dəyişməsi opera janrının tendensiyaları ilə bağlı olub, obrazın başlanğıc vəziyyətə qayıtmasına xidmət edir.

Hacıbəylidə reprizliyin təfsiri son dərəcə orijinaldır. O, öz dərin kökləri ilə xalq yaradıcılığına bağlı olub, XVIII – XX əsrlərin simfonizm mədəniyyətinin geniş qatlarını ümumiləşdirir.

Formanın belə kompozisiya həlləri nəticəsində yaranmış simfonizm üslubunu List, Çaykovski, Raxmaninov və Skryabinin somfonik poema əənələri ilə, Qafqaz xalqlarının incə-

sənəti ilə və eyni zamanda XIX – XX əsrlərin klassiklərinin, o cümlədən Myaskovskinin silsilə simfonik irsinin yaradıcı şəkildə tətbiq edilməsi ilə bağlı olan epik-dramatik üslub kimi müəyyən etmək olar.

Quruluş baxımından “Koroğlu”nun reprizalarının əsas xüsusiyyəti onun məxsusi olaraq yekun bölməsində qeyd edilərək, başlanğıc bölmə – proloq ilə “körpü” yaratmasında ifadə edilir.

Dramaturji cəhətdən bu məhz epiloqdur (və ya müəllifin son sözüdür). Bununla yanaşı olaraq, bütün inkişaf xətlərinin, əsərin bütün dramatik kolliziyalarının “açılması” üçün simfonik tamamlanma çox vacibdir.

Epik monumentallıq, arxitektonik tarazlıq və bununla yanaşı dramatik inkişafın gərginliyi – “Koroğlu”nun səciyyəvi cəhətləridir.

Çoxcəhətli epik-dramatik obraz gərgin muğam improvizasiyası ənənələrində, bir sıra “hərəkət” planlarının ziddiyyətli qarşılaşdırılmasında əks olunan geniş simfonik inkişaf tələb edirdi. Bu da öz növbəsində bədii cəhətdən özünü doğruldaraq, reprizanın “körpü”sü ilə bütün monumental əsəri çərçivələyir və başlanğıc qəhrəmani obrazın dinamik təsdiqinə gətirib çıxarır.

Orkestr parçalarının, ayrı-ayrı opera səhnələrinin vokal nömrələrinin quruluşuna nəzər salarkən, müəllifin qarışıq formalara üstünlük verməsi aşiq-aşkar görünür. Bu formaların ümumi cizgiləri içərisində sonatanın formayaradıcı prinsiplərinə cəhd edilməsi özünü büruzə verir.

Sonata forması – ən ali instrumental forma olub, mürək-kəb və çoxcəhətli həyat proseslərinin əks olunmasında, dramatik ziddiyyətlərin, böyük ideya və dərin ümumiləşmələrin ifadə edilməsində çox böyük imkanlara malikdir.

Həqiqətən, sintetik quruluşu olan sonata formasının istifadə edilməsi Hacıbəyli üçün çox vacib idi. Onun operada tətbiqi həmişə orijinaldır: təbii improvizasiya və rəngarəng variasiyalılıq.

Operada sonata formasının bəzi nümunələrini nəzərdən keçirərkən, ilk növbədə simfonik inkişafa gözəl nümunə olan Uvertüranın üzərində dayanmaq istərdik. Bu – sonata-allegrosu formasında yazılmış lakonik uvertüra özündə mübarizə və qəhrəmanlıq obrazlarını, lirikanı və qalib xalqın təntənəsini sintezləşdirir.

Hələ ilk baxışdan Uvertüranın musiqisini nəzərdən keçirərkən bu parlaq simfonik freskanın vahid bir metro-ritmik hərəkətdə davam etməsi diqqəti cəlb edir. Maraqlıdır ki, bu cəhət ona bir bütövlük və inkişaf vəhdəti gətirir.

Uvertüra iki bölmədən ibarət olan müqəddimə mövzusu ilə başlayır. Müqəddimənin əsas mövzusu – onun birinci bölməsi dövr (period) şəklində olub (14 xanə), xalq folklorundan qaynaqlanmışdır (muğam improvizasiyası). Müqəddimənin mövzusunu dinləyərkən onun quruluş etibarilə iki müxtəlif ikixanəlik avazdan ibarət olduğunu hiss etmək mümkündür. Beləliklə, bu improvizasiyalı mövzu çərçivəsində klassik quruluş xüsusiyyətlərini görmək olar.

Müqəddimənin mövzusunun ikinci bölməsi 16-cı xanədən başlayaraq, həm obraz-emosional nöqtəyi-nəzərdən, həm də melodiya-ritm cəhətdən birinci bölmə ilə oxşardır. O, birinci bölməyə cavab kimi səslənir.

Uvertüranın əsas partiyası (qoboyun solosu, si-bemol major) müqəddimədən yaranır. O da öz növbəsində ikinci bölməyə cavab xarakteri daşıyır. Dövr (period) formasında şərh olunan, kodalı üç cümlədən ibarət olan əsas partiya daxilən variant avazlara bölünür.

Bəstəkar bu mövzuda yalnız mövzu variantlığından deyil, həmçinin tembr variantlığından istifadə etmişdir (birinci cümlədə – qoboy, ikincidə – balaban, üçüncüdə – violonçello, qoboy, balaban).

Bağlayıcı partiya əsas partiyanın variantı olub, köməkçi partiya ilə o qədər sıx qovuşur ki, onu yalnız yeni obrazın (Nigarın mövzusu) səslənməsi ilə fərqləndirmək mümkündür.

Ümumiyyətlə, bütünlükdə bütün uvertürə üçün yalnız mövzulararası deyil, həmçinin bölmələrarası sezuranın olmaması səciyyəvidir. Muğamda olduğu kimi ziddiyyətli mövzular bir-birindən törəyir (muğamın ziddiyyətli bölmələri əsas mövzudan yaranır və vahid bir improvizasiya dalğasına qovuşur).

Lirik köməkçi partiya dövr (period) formasında yazılıb, həmçinin əsas mövzudan yaranır. Müşayiətdə saxlanan ostinat-ritmik formula bunu bir daha təsdiq edir.

Bütün dövrün (periodun) tonika üçsəsliliyi üzərində orqan punktunda saxlanması və onun əsas melodiyanın punktirli ritmi və ziddiyyətli polifoniya ilə birləşməsi yalnız həzin lirik hisslər yaratmış, həmçinin Nigarın qətiyyətli qəhrəmani xarakterini göstərir.

Müqəddimənin mövzusunun re-minorda səslənməsi işlənmə bölməsinin başlanğıcını təşkil edir. O, bütünlükdə əsas partiyanın variant inkişafı üzərində qurulmuşdur.

Reprizada köməkçi partiya olduğu kimi səslənmir, lakin hələ əsas partiyadan da əvvəl onun bəzi cizgiləri hiss olunur (punktirli ritm). Bu, güzgülü repriza elementlərinin olduğunu sübut edir.

Uvertüranın inkişafının zirvə nöqtəsini möhtəşəm koda təşkil edir. Koda iki inkişaf mərhələsindən ibarətdir: hazırlıq mərhələsi və mərkəzi mərhələ. Birinci bölmədə I pərdədən xalqın “Hər bir yerdən qalxsın üsyan” xorunun intonasionaları

eşidilir, ikinci bölmədə isə V pərdədən qalib gəlmiş xalqın “Nə şənli bayram” xoru səslənir. Bu intonasiyaların fasiləsiz “xırdalanması” fonunda inqilabi mahnılara bənzər, yüksək himnvari əhvali-ruhiyyəli qəhrəmani mövzu səslənir.

“Koroğlu” operasının Uvertürası son dərəcə yığcam və qeyri-adi quruluş formasına görə heyvətəməlidir. Uvertürada istifadə olunan sonata allegrosunda kəskin kardinal quruluşlara təsadüf etmək çətindir. Kompozisiya quruluşunun bütün əsas cəhətləri çox böyük ustalıqla müəyyən edilmişdir: ciddi ziddiyyət yaradan mövzulardan (B – d) ibarət aydın və nisbətən tamamlanmış ekspozisiya, qeyri-sabit tonal inkişafda (D – d) verilən işlənmə, mövzuların (B – B) ənənəvi yaxınlaşmasından başqa heç bir əhəmiyyətli dəyişikliyə uğramayan, güzgüli elementləri olan ixtisar edilmiş repriza .

Hacıbəyli əlavə üsullardan istifadə edərək, onun bütövlüyünə və birliliyinə nail olmuşdur. Bu üsullardan biri də daxili ostinato-ritmik formuldur. Onun əsas mahiyyəti ondan ibarətdir ki, müxtəlif səciyyəli materialın inkişafı ilə əlaqədar olaraq, ritmik intonasiya operanın özünəməxsus leytritmi rolunu oynayır. Bununla birgə Hacıbəyli musiqi formasının bütövlüyünü və birliliyini qeyd edərək, ziddiyyətli mövzuların daxili əlaqələrini gücləndirir.

Hacıbəylinin yaradıcılığına xas olan digər tipik üsul mövzunun variant dəyişikliyidir. Hər bir yeni variantın daxil edilməsi əvvəl səslənmiş variantın davamı kimi qavranılır. Mövzunun variant inkişafının əsas məntiqi bəstəkarın, həqiqətən, virtuoz ustalığına nail olduğunu göstərir.

Nəhayət, Uvertüranın ənənəvi sonata allegrosu quruluşunun ciddi klassik cizgilərini qeyd edərək, Hacıbəyli yaradıcılığının özünəməxsusluğunu xüsusi vurğulamaq istədik. Belə ki, tanış və ənənəvi sxemlər burada yeni əlaqələrlə verilərək, folklorun incə nüansları ilə tamamlanmışdır.

Mürəkkəb üç hissəli formada yazılmış I pərdədən “Bu gözəl təbiət” xorunda sonata cizgilərini görmək mümkündür. Bəstəkar burada variant-variəsi inkişaf üsulundan məharətlə istifadə edərək, musiqi materialının dərin təkamülünə nail olmuşdur. Sonata formasının prinsipləri xorun orta hissəsinin ikinci bölməsində (kəndlilər – Vəli və Nadirin janr duet-səhnəsində) özünü büruzə verir. Özünəməxsus kompozisiya quruluşuna görə o, iki nisbətən müstəqil bölməyə ayrılır. I bölmədə xorun birinci hissəsinin musiqi materialının inkişafı davam edir. İkinci bölmə isə yeni mövzular əsasında qurulmuşdur. Burada intonasiya oxşarlığı ilə qeyd olunan, xalq mahnısı üslubunda yazılmış, bir-birini tamamlayan iki ziddiyyətli mövzu verilir.

Kəskin ritmli, rəqsvari xasiyyət daşıyan birinci mövzu lirik, oxunaqlı mövzu ilə əvəz edilir.

Əsas partiya (si-bemol major) variantlıq elementləri olan təkrarlanan dövrdən (perioddan) ibarətdir:

7



Bu dövr (period) ekspozisiya ərzində üç dəfə təkrarlanır. Belə ki, birinci iki təkrarlar əsas partiyanın sahəsinə aiddir, üçüncü təkrar isə köməkçi partiyaya modulyasiya edən bağlayıcı rolunu oynayır (fa-major). Bununla yanaşı, bütün bu üç dövr (period) əsas mövzunun üç variantını təşkil edir. Belə ki, əsas partiyanın inkişafında variantlıqdan istifadə edilmişdir – hər bir təkrarda başlanğıc quruluşa cüzi dəyişikliklər edilmişdir. Burada da variant inkişafa ciddi, klassik kompozisiya quruluşu verilmişdir. Çünki Hacıbəyli klassik formada mövcud qanunların mahiyyətini aydın dərk edirdi.

Köməkçi partiya (Andante, fa – major) xalq-mahnı nümunələrinə yaxındır, lakin burada tonika üçsəsliyinə istinad etmə, həmçinin melodiyanın diatonikliyi bəstəkarın lad təfəkkürünün klassik əsaslarından xəbər verir.

8



Kvadrat dövr (period) fopmasında ifadə olunan köməkçi partiyadan dərhal sonra əsas partiyanın reprizası başlanğıc tonallıqda – si-bemol major – səslənir. Birinci iki dövr (period) həm quruluş, həm də mövzu baxımından olduğu kimi saxlanılır, lakin üçüncüsü – ekspozisiyanın keçmiş bağlayıcı mövzusu yenə də başlanğıc tonallıqda köməkçi partiyanın reprizasına keçid təşkil edir (klassik repriza prinsipində olduğu kimi). Reprizada köməkçi partiyanın quruluşunu nəzərdən keçirdikdə, onu səkkiz xanəli iki dövrə (perioda) bölmək olar. Birinci dövr (period) ekspozisiyada olduğu kimi saxlanılır (8 xanə, lakin fa – majorda deyil, si bemol – majorda), ikinci dövrü isə bəstəkar böyük ikihissəli formanın orta hissəsindən mərkəzi “A” reprizasına (si bemol – majordan do – minora) keçid üçün vacib hesab etmişdir.

Beləliklə, bu dövrün (periodun) əsas mahiyyəti – üçhissəli formanın orta “B” hissəsindən “A” reprizaya modulasyaedicə bağlayıcı rolundan ibarətdir.

“Bu gözəl təbiət” xorunun təhlilinə əsaslanaraq, deyə bilərik ki, Hacıbəyli üçün opera əsərinin yaradılmasında klassik forma əsas bünövrə olmuşdur.

Bəstəkarın musiqisinin aydın dərk edilməsi onun əsas xüsusiyyəti olan klassik və milli cəhətlərin sintezi kimi qavranılmasından ibarətdir.

I pərdədən Həsən xan ilə Həmzə bəyin “Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti” duetində də sonata cizgiləri vardır. İlk baxışdan duet iki cümlədən ibarət olan dövr (period) kimi qavranılır. Birincisi – 20-ci xanədə dominantada tamamlanır, ikincisi – tam kamil kadensiya ilə 22-ci xanədə tamamlanır. İkinci cümlə, demək olar ki, birinci cümləni həm mövzu, həm də mətn baxımından olduğu kimi təkrarlayır. Dəyişilən yalnız kadensiyaadır – ikinci cümlə iki xanə artır.

Cümlələri daha dəqiq təhlil edərkən onlardan hər birinin üç ibarəyə bölündüyünü – kupletli variasiyalılıq və sonata cizgilərini sintez etdiyini görmək mümkündür.

Ekspozisiyanın və reprizanın, eləcə də tonal baxımından qeyri-sabit olan orta bölmənin tonal planının xüsusiyyətlərindən irəli gələrək, II pərdədən Həsən xanın ariyasında da sonata elementlərini qeyd etmək olar.

Əyani olaraq bunu sxemdə göstərə bilərik:

E k s p o z i s i y a	A
İ ş l ə n m ə	B
R e p r i z a	A

Verilmiş halda birinci cümlə əsas partiya kimi, ikinci cümlə köməkçi partiya kimi izah edilir. İşlənmə bölməsi – “B” tipik cəhətləri saxlayır, yəni əsas mövzunun elementlərinin inkişafı, subdominantə sahəsinə keçid və reprizada başlanğıc tonallığın təsdiqi.

Ariyanın mövzusunun inkişafında melodik ostinato təkrarlığı böyük rol oynayır. Burada Hacıbəyli yaradıcılığı üçün tipik olan, klassisizmə xas üsulun - mövzunun elementlərinin bölünərək çoxlu təkrar edilməsi üsulunun mənbəyi dəqiqliklə aşkar olur.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Hacıbəyli, adətən, sadəcə olaraq qısa və natamam motivi deyil, nisbətən bitkin musiqi mövzusunı təkrarlayır. Hacıbəylinin melodik ostinatosunun klassiklərin işlənmə bölmələrindəki təkrarlıq ilə prinsipial fərqi məhz bundan ibarətdir.

Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında qarışıq formalara parlaq nümunə olaraq III pərdəyə antraktı göstərmək olar. Növbəti “Çənlibel” xorundan əvvəl geniş inkişafli simfonik müqəddimə rolunu oynayan antrakt özündə rondo, sonata, variasiyalıq və muğamvarilik cizgilərini sintezləşdirir. Daha dəqiq təhlil edək:

A – müqəddimə

9



A1 – B – A2 – B – əsas partiya, müqəddəmənin materialı əsasında qurularaq, iki zidd cümlədən – A1 və A2 ibarət olub, təkrarlanan geniş dövr (period) təşkil edir. Burada ikinci cümlə həmçinin refren rolunu yerinə yetirir (variant inkişaf edərək bütün antrakt ərzində altı dəfə səslənir).

Müqəddimə A – 8 xanəli dövr (period) formasında olub, “Şur” muğamının birinci şöbəsi – “Mayeyi-şur” kimi qəbul edilir və onun tonikası fa diyez ətrafında gəzişir (muğamın ümumi tonallığı).

Əsas partiya (A1 B A1 B) variasiyalılıq elementləri olan təkrarlanan dövrdür.

Birinci cümlə A1 (9 xanə) mövzu etibarilə müqəddimə ilə bağlıdır və öncə “Şur-şahnaz” şöbəsi kimi qəbul edilir. Burada Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinə görə tonikanın (si) üst kvartası ətrafında gəzişilir, lakin II xanədə si-minorun subdominantasına (mi) modulyasiya edilir, yəni fa-diyez “Şur”dan si “Şur”a modulyasiya baş verir.

İkinci cümləsi “Segah”a modulyasiya edərək, eyni zamanda subdominantaya doğru yönəlir. Bu, “Nişibi-fəras” şöbəsinin cizgilərini təsdiq edir. Sonra əsas partiyanın təkrarı verilir. Variant inkişaf özünü doğruldur.

Əsas partiyanın birinci cümləsi bir oktava yuxarıda səslənərək, “Şur” muğamının “Simayi-şəms” şöbəsi ilə uyğunluq yaradır. Mövzu olduğu kimi bir oktava yuxarı keçir.

Əsas partiyanın birinci cümləsi əsas mövzunu variant şəklində inkişaf etdirərək, onun hesabına 14 xanəyədək genişlənir. Belə ki, əsas partiyanın yalnız birinci intonasiyası variant improvizasiyasına uğrayır – başlanğıc triol və onun üzərində qurulan improvizasiya. Burada muğama xas olan cizgilər – tipik olaraq səs ətrafında “fırlanma”, əsas intonasiyanın variant inkişafı, ostinat ritmik şəkil, orqan punktu daha aydın hiss olunur.

Artıq qeyd edildiyi kimi, əsas partiyanın təkrarı zamanı “Simayi-şəms” şöbəsinə olduğu kimi hər şey bir oktava yuxarı köçürülür. Lakin məsələ bundadır ki, Hacıbəylinin sisteminə görə ənənəvi muğamda “Mayeyi-şur” yuxarı köçürülür. (“Simayi-şəms”də melodiya “Mayeyi-şur” çərçivəsində gəzişir. Ona görə də yeni musiqi əvəzinə əsərin tamlığı baxımından “Mayeyi-şur”un bir oktava yuxarıda təkrarlanması məsləhət görülür”)¹.

¹ Уз.Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Азернешр, 1957, стр. 58.

Bəs təhlil etdiyimiz antraktda nə baş verir? Burada “Maye” müqəddimədir, əsas partiya isə “Şur-şahnaz” şöbəsi ilə uyğundur – tonikanın kvartasının gəzişməsi, sonra subdominanta sahəsinə modulyasiya vasitəslə “Şur” muğamının digər şöbəsinin – “Nişibi-fəras” cizgilərinin nümayiş etdirilməsi.

Deməli, faktiki olaraq əsas partiyanın təkrarı zamanı onun birinci cümləsi bir oktava yuxarı “Maye” şöbəsinə deyil, məhz “Şur-şahnaz” şöbəsinə köçürülür. Bu, ənənəvi muğam sxemi ilə uyğun gəlmir və faktiki olaraq qanunlardan kənara çıxmaqdır. Buradan daha bir vacib nəticə hasil olur ki, Hacıbəyli üçün əsas qanun musiqi forması deyil, onun prinsipləridir. Ona görə də o, quruluş prinsiplərini belə variant şəklində dəyişdirir. Hacıbəyli “Simayi-şəms” şöbəsinə yalnız “Mayeyi-şur”un deyil, həmçinin “Şur-şahnaz”ın da köçürülməsini mümkün etmişdir.

Əsas partiyanın ikinci cümləsi də həmçinin təkrar zamanı təkrarların və modulyasiyanın sayəsində 12 xanəyədək genişlənir. O da ekspozisiyanın köməkçi partiyasına bağlayıcı rolunu oynayır. Bundan başqa, əgər muğamın quruluşuna müraciət etsək görərik ki, burada kulminasiyadan – “Simayi-şəms” başlanğıc nöqtəyə, yəni “Şur-şahnaz”a qayıdış baş verir. Bu qayıdış “Şur”un tersiya quruluşu istiqamətində yönəlməsi kimi “Zəminxarə” şöbəsi vasitəslə olur. Daha sonra isə kvarta quruluşu istiqamətində “Nişibi-fəras”a yönəlmə baş verir və köməkçi partiya başlanır. O, öz qəhrəmani-çağırış xarakterinə görə əsas mövzu ilə ziddiyyət təşkil edir. Onun əsasını təşkil edən kvarta-kvinta intonasiyaları, punktirli ritm, si-minorun tonika orqan punktu bu ziddiyyəti daha da artırır. Burada ritmik dəqiqlik və sərtlik sərbəst improvizasiyalılıq ilə birləşərək, milli azərbaycan musiqisinə xas olan orijinal poliritmik xüsusiyyət yaradır. Dövr (period) formasında ifadə olunan köməkçi partiyanın quruluşunda maraqlı “dönüş”ü qeyd etmək

lazımdır. Ekspozisiyanın köməkçi partiyasının sahəsinə əsas partiyanın elementləri (onun ikinci cümləsi “B”) daxil olaraq, vahid ritmik hərəkətdə qovuşur və təbii, bütöv bir səslənmə yaradır. Əgər yenə də köməkçi partiyayı muğam forması ilə müqayisə etsək, onu “Nişibi-fəras” şöbəsi ilə qarşılaşdırmaq olar. Belə ki, o, kvarta quruluşu istiqamətində modulyasiya edir. Köməkçi partiyanın daxilində çox qısa müddətdə tersiya quruluşu istiqamətində “Zəminxarə”yə (Iya-minor) yönəlmə baş verir. Buradan daha bir nəticə hasil olur: bəstəkar muğamın forma və inkişaf prinsiplərindən istifadə edərək, onu müxtəlif tonal yönəlmə və modulyasiya üsulları ilə zənginləşdirir.

Biz bilirik ki, “Şur” muğamında, adətən, modulyasiya ya kvarta quruluşu istiqamətində – “Nişibi-fəras”, və yaxud da kvinta quruluşu istiqamətində – “Bayatı-kürd” – baş verir, digər şöbələr isə sadəcə olaraq ladın müxtəlif səsləri ətrafında gəzişir və ya bir oktava yuxarı köçürülür.

Burada bəstəkar “Zəminxarə”dən tonikanın tersiyasının gəzişməsi kimi deyil, məhz tersiya quruluşu istiqamətində yönəlmə kimi istifadə edir. Belə ki, Hacıbəyli bunu şöbələr arasında deyil, yalnız bir şöbə daxilində edir. Beləliklə, kvarta quruluşu istiqamətində yönəlmə olan “Nişibi-fəras” şöbəsinin daxilində tersiya quruluşu istiqamətində yönəlmə baş verir (yəni, “Zəminxarə” şöbəsinin cizgiləri özünü büruzə verir); bundan başqa, eyni bir melodiyanın bir oktava yuxarı köçürülməsi “Simayi-şəms” şöbəsinin xüsusiyyətlərini aydın şəkildə göstərir. Beləliklə, eyni bir “Nişibi-fəras” şöbəsi çərçivəsində digər şöbələrlə – o cümlədən, “Simayi-şəms” və “Zəminxarə” şöbələri ilə əlaqə yaranmış olur.

Ekspozisiyanın subdominanta sahəsinə (si-minor) modulyasiya edən köməkçi partiyasından sonra başlangıç tonallığa (fa diyez-minor) qayıdılır.

Köməkçi partiyadan sonra səslənən və əsas partiyanın variantı (burada onun hər iki cümləsi – “A” və “B” variasiyaya uğrayır) olan mövzunu tamamlayıcı kimi qəbul etmək olar.

Klassik sonata formasında tamamlayıcı partiya köməkçi partiyanın tonallığını möhkəmləndirir və bəzən yeni musiqi materialı əsasında qurulur. Lakin əksər hallarda ekspozisiyanın mövzuları ilə tematik bağlılığa rast gəlmək olar.

Verilmiş sonata formasında tamamlayıcı partiya əsas partiyanın variant inkişafı üzərində qurulur: onda belə bir şübhə yaranır ki, bu, tamamlayıcı deyil, sadəcə olaraq əsas mövzunun təkrarıdır. Lakin tonal plan bizim şübhələrimizi yox edir. Biz bilirik ki, antraktın əsas tonallığı – fa diyez-minor (fa diyez - “Şur”) yalnız müqəddimədə, yəni bu tonallığı təsdiq edən ekspozisiyanın başlanğıcında səslənmişdi və həmçinin işlənmə bölməsinin başlanğıcı ilə uyğun gəlir. Bölmələr arasında sərhədlər o qədər qovuşuqdur ki, onları yalnız məntiqlə fərqləndirmək mümkündür. Yənə də belə bir şübhə yarana bilər ki, bu, işlənmə deyil, sadəcə olaraq əsas refrenə qayıdışdır (əgər biz onu rondo forması kimi təhlil etsək, bu, o zaman doğru olardı), lakin sonatanın işlənmə bölməsi nöqtəyi-nəzərindən təhlil etdikdə heç bir şübhə olmamalıdır: “Şur” muğamının “Bayatı-kürd” şöbəsinə uyğun olaraq, bu, kvinta quruluşu istiqamətində do diyez-minora modulyasiya sayəsində baş verir.

“Bayatı-kürd”də tonikanın kvintasından ən kənar pərdəyə sıçrayış səciyyəvidir. Hətta, tonikanın kvintası öz funksiyasını dəyişərək, yeni “Şur”un tonikasına çevrilir (kvinta quruluşu istiqamətində yönəlmə).

Beləliklə, yeni “Şur”un pərdələrinin əlavə edilməsi sayəsində səs sırasının genişlənməsi mümkün olur.

“Şur” muğamının bu şöbəsində, yəni təhlil etdiyimiz işlənmə bölməsində də həmin vəziyyət yaranır: tonikanın

kvintasından – “do diyez” – ən kənar pərdəyə – “mi” – sıçrayış baş verir, sanki do diyez-minora modulyasiya edilir, lakin bəstəkar əvvəlcə sadəcə olaraq yönəlmədən istifadə edərək, sonra başlanğıc fa diyez-minor tonallığına qaydır.

Do diyez-minora modulyasiya iki xanədən sonra (22 rəqəmindən sonra) baş verir.

Demək lazımdır ki, “Şur” muğamının “Bayatı-kürd” şöbəsində də bəstəkar digər şöbələrin xüsusiyyətlərindən istifadə edir. Məsələn, əvvəldə “Simayi-şəms” şöbəsinin cizgiləri “Mayeyi-şur”un əsas mövzusunun bir oktava yuxarı köçürülməsində özünü büruzə verir. Bundan başqa, əgər “Bayatı-kürd”ü maye kimi qəbul etsək, sonda kvinta quruluşu istiqamətində – do diyez-minordan fa diyez-minora modulyasiya baş verir, yəni “Mayeyi-şur”dan “Nişibi-fəras” şöbəsinə modulyasiya edilir. Beləliklə, eyni bir “Bayatı-kürd” şöbəsi çərçivəsində “Simayi-şəms” və “Nişibi-fəras” şöbələrinin cizgiləri görünür.

İşlənmə çərçivəsində əsas tonallığa – fa diyez-minor – qaydırılması bəstəkarın sonata formasının digər bir özünəməxsus təfsirini aşkar etməyə imkan verir: işlənmə çərçivəsində tonal reprizanın göstərilməsi (bölmələr arasında sərhədlərin silinməsi).

Belə ki, işlənmədə əsas partiya göstərilmişdi və sonda formanın əsas tonallığı təsdiq edilmişdi. Reprizanı isə bəstəkar birbaşa köməkçi partiya ilə başlayır. O, reprizada ənənəvi olaraq əsas tonallıqda səslənir (onu violinlər yuxarı registrdə ifa edirlər).

Köməkçi partiya mövzu və həcm etibarilə ekspozisiyaya uyğun gələrək, reprizanın sonunda mi-minora modulyasiya edir. Özündə tamamlayıcı partiyanın xüsusiyyətlərini və əsas partiyanın ikinci işlənmə xüsusiyyətlərini, həmçinin refren “A” xüsusiyyətlərini cəmləşdirən yeni bölmə başlayır. Bu, tamam-

layıcıdır. Əgər onu ekspozisiya ilə müqayisə etsək görərik ki, orada da həmçinin köməkçi partiyadan sonra bu mövzu səslənərək, sonda əsas tonallığı – fa diyez minor – təsdiq edir. O bölmənin tonal qeyri-sabitliyi sayəsində (burada əvvəl mi-minora, sonra si-minora modulyasiya edilir və daha sonra fa diyez-minora qayıdılır) özündə ikinci işlənmə xüsusiyyətlərini daşıyır. Eyni zamanda o, refrendir. Belə ki, əgər rondo nöqtəyinə nəzərdən baxsaq, o, əsas mövzunun yenidən səslənməsindən ibarətdir.

Əsas tonallığı təsdiq edən yığcam koda kiçik son söz kimi səslənərək, antraktın əvvəli ilə körpü yaradır və bununla da üçhissəli simmetriya əmələ gəlir.

Nəhayət, “Koroğlu” operasının III pərdəsinə simfonik antraktın təhlili əsasında aşkar olur ki, Hacıbəyli klassik musiqi formaları ilə xalq musiqi formalarının xüsusiyyətlərini orijinal şəkildə birləşdirir. Verilmiş nümunədə sonata, rondo, üçhissəlilik, variasiyalılıq prinsipləri “Şur” muğamının quruluş xüsusiyyətləri ilə qovuşmuşdur.

* * *

Özünəməxsus sonata alleqrosu nümunəsinə biz Həsən xanın II pərdədən ariyasında da rast gələ bilərik. Ekspozisiya, işlənmə və reprizanın ənənəvi tonal planı qanunauyğunluqlarına əsasən ariyanın formasını sonata forması kimi müəyyən etmək olar.

Sonata ekspozisiyasının əsas xüsusiyyətlərindən biri onun bölünməzliyidir, yəni əsas və köməkçi partiyalar mövzu və obraz baxımından bir-biri ilə bağlıdırlar və başlanğıc intonasiya materialının variantlılığı üzərində qurularaq vəhdət təşkil edirlər. Bir çox hallarda saxlanan ritmik şəkil ekspozisiyanın bütövlüyünü təmin edir.

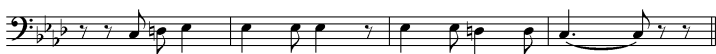
Bəs onda sonata ekspozisiyasını müdafiə edən nədir? Əlbəttə, hər şeydən öncə, tonal qanunauyğunluğudur.

Bölünməzliyinə baxmayaraq ekspozisiya şərti olaraq daxilən iki şöbəyə bölünür. Belə ki, ikinci şöbə birincidən yaranaraq onun bilavasitə cavabverici davamı kimi qəbul edilir. Ekspozisiyanın bu iki şöbəsi, demək olar ki, əsas və köməkçi mövzular ilə müqayisə edilə bilər.

Birinci şöbə 21-ci xanədə əsas tonallığın – I-ya bemol-majör – tonikasında tamamlanır, elə bu xanədən də ikinci şöbə başlanır və mi bemol-majorda tamamlandığına görə köməkçi mövzu kimi qəbul edilir. Bu mövzular intonasiya ümumiliyinə baxmayaraq, ariyanın mətn xüsusiyyətləri ilə bağlı müxtəlif obraz çalarları ilə ziddiyyət təşkil edirlər. Birinci şöbədə (əsas partiya) qətiyyətli və təntənəli musiqi Həsən xanın öz qulluqçularına əmri kimi səslənərək, onların öz hökmdarlarına itaət etmələrini əks etdirir. Burada vokal partiyası aforistik xasiyyət daşıyır. O, iti, enerjili sıçrayışlar əsasında qurularaq, musiqiyə aydın ifadə olunmuş deklamasiya xasiyyəti gətirir.

İkinci şöbədə musiqi daha sakit xarakterdə olub, öz öyüd-nəsihət intonasiyaları ilə qulluqçuların Ehsan-paşanın ləyaqətlə qarşılanmasına hazırlığı kimi qəbul edilir. Burada vokal partiya daha həzin və kantilenlidir:

10



Beləliklə, bütünlükdə musiqi “intonasiyası”nın bölünməzliyinə baxmayaraq, ziddiyyətli obraz-intonasiya elementləri tonallıq amili ilə yanaşı ekspozisiyanın “sərhədlər”ini müəyyən edir.

Sonata cizgilərini həmçinin işlənmə bölməsi (ariyanın orta hissəsi) təsdiq edərək bu bölməyə xas olan xüsusiyyətləri saxlayır: subdominanta sahəsinə keçid (c, t) və əsas intonasiya materialının işlənmədəki kimi inkişafı:

11



Qeyd etmək lazımdır ki, verilmiş sonata alleqrosunun işlənməsi öz kompozisiya xüsusiyyətlərinə malikdir. O, öz növbəsində həcmində görə, demək olar ki, eyni olan və müxtəlif tonallıqlarda yazılan iki hissədən ibarətdir. İşlənmənin hissələrindən hər biri tonal qanunauyğunluqlarından irəli gələrək, həmçinin sonata ekspozisiyasının xüsusiyyətlərinə malikdir. Birinci hissə bölünməyən dövr (period) şəklində verilərək, mi bemol-majorda başlayır və tamamlanır (ekspozisiyanın mövzularına xas olan klassik tonal qanunauyğunluğu).

İşlənmənin ikinci hissəsi həmin musiqi materialını digər tonallıqlarda – paralel münasibətlərdə olan fa-minor və lya bemol-majorda təkrarlayır.

Nə üçün biz işlənməni II ekspozisiya hesab edirik? Çünki o, faktiki olaraq I ekspozisiyanın yeni intonasiya-melodik variantını təqdim edir. İri sonata alleqrosu miqyasında isə o, sonata formasında tutduğu yerə və tonal qanunauyğunluğuna (subdominanta sahəsinə keçid) görə, həmçinin ilkin intonasiya materialını inkişaf etdiyinə görə işlənmə kimi qəbul edilir.

Nə üçün bəstəkar II ekspozisiyanı (yəni işlənməni) iki dəfə müxtəlif tonallıqlarda (c, Es və f-As) təkrar edir? Bəs onu olduğu kimi təkrarlamaq olmazdı? Həm də melodiya və mətn qətiyyəən dəyişməmişdir?!

Bu, ariyada qarşıya qoyulan dramaturji məqsəddən irəli gəlir. Sonata allegrosunun bu bölməsinin mətn hissəsində Həsən xan öz yaxınlarını köməyə çağırır ki, onlara kasıblıqla mübarizədə yardım edə biləcək Paşa ilə düşmənçiliyə son qoy-sun. Təkrarlama və mövzunun kvarta yuxarı tessituraya (dominordan fa-minora) köçürülməsi də elə bununla izah edilir.

Həsən xanın ariyasının reprizası I ekspozisiyanı demək olar ki, heç bir dəyişiklik olmadan təkrarlayır, yalnız dövr (period) özü burada artıq modulyasiya etmir və yenə də sonata formasının tonal prinsiplərinə uyğun olaraq ariyanın əsas tonallığını təsdiq edir.

Beləliklə, ekspozisiyanın və reprizanın intonasiya inkişafının qeyri-sabit tonal planı xüsusiyyətlərindən irəli gələrək və orta hissənin ekspozisiyasının əsas intonasiyalarının variantı üzərində qurulan bu ariyada sonata cizgilərini aşkar etmək mümkündür.

Həsən xanın ariyasında sonata formasının daha bir xüsusiyyəti var. Silsilədə formanın bütün iri bölmələrini birləşdirən mövzu böyük rol oynayır. Təhlil etdiyimiz bu sonata allegrosunun ümumi tonal planı aspektində bu mövzu fəal tonal inkişafına təkan verir.

Lakin onun intonasiya cəhətdən dəyişməzliyi və quruluş etibarilə tamlığı ona bir qədər refren xüsusiyyətləri gətirir. Beləliklə, sonata formasına rondovarilik cizgiləri aşılayır.

* * *

III pərdədən “Çənlibel” xoru da mürəkkəb formada ifadə edilmişdir. Burada sonata, fuqato, rondo və muğam formalarının xüsusiyyətləri üzvi surətdə birləşmişdir.

Xorda istifadə edilən işlənməsiz sonata forması klassik formaya xas olan özünəməxsus tonal münasibətləri ilə qeyd

olunmuşdur. Ekspozisiyada əsas partiya fa diyez-minorda, köməkçi – mi-majorda verilir, reprizada isə ənənəvi tonal birliyi yoxdur. Klassik sonata formasının ekspozisiyası üçün səciyyəvi olan yeni tonal münasibəti (əsas partiya fa diyez-minorda, köməkçi – lya-majorda səslənir) yaranır. Reprizada tamamlayıcı partiya da lya –majorda səslənir. Sonata forması daxilində iki tonallıq – fa diyez-minor və lya-major arasında sanki “mübarizə” gedir və sonda lya-major “qalib gəlir”. Beləliklə, sonata alleqrosuna xas olan tonika-dominanta münasibətləri başqa aspektdə verilərək, ekspozisiyada deyil, məhz köməkçi partiyanın reprizada və ekspozisiyada səslənən mövzusunun tonal ziddiyyətində özünü büruzə verir. Bununla yanaşı, sonata alleqrosunun ekspozisiyası üçün səciyyəvi olan paralel tonallıqlar ziddiyyəti reprizada meydana çıxır.

Tamamlayıcı partiya ənənəvi olaraq köməkçi partiyanın tonallığını – mi-major – təsdiq edir və sonata alleqrosunun ekspozisiya bölməsini yekunlaşdırır.

Reprizaya keçid maraqlı şəkildə qurulmuşdur. Tamamlayıcı partiyanın plaqal əlavədə dayanması (fa-diyez, lya, do-diyez) əsas tonallığın tonikası ilə bərabərləşdirilir. Repriza gərgin polifonik inkişaf sayəsində ekspozisiyanı (fa diyez, lya) daha yüksək dinamik səviyyədə təkrarlayır.

İşlənmə bölməsinin yoxluğu tamamlayıcı partiyanın iri miqyaslı olması ilə əvəz edilir. O, özündə yalnız ənənəvi tamamlayıcı partiyanın xüsusiyyətlərini əks etdirməklə kifayətlənmir, həmçinin sonata alleqrolarının işlənmə bölmələrinə xas olan dinamik inkişaf sayəsində, işlənmə bölməsini də əvəz edir.

Beləliklə, öz parlaq quruluş xüsusiyyətləri ilə yadda qalan və operanın ümumi arxitektonik ideyası ilə üzvi vəhdət təşkil edən bu xor tamaşaçılara çox güclü təsir bağışlayır və musiqi dramaturgiyasında fəal rol oynayır.

“Koroğlu” operasının ayrı-ayrı nömrələrinin təhlili əsasında aşkar olur ki, Hacıbəyli sonata formasında artıq klassik musiqidə bərqərar olan kompozisiya-quruluş xüsusiyyətlərindən kənarlaşmağa çalışır. Bununla yanaşı, “Hacıbəyli üslubu” klassik və milli xüsusiyyətlərin üzvi vəhdətindən ibarətdir. Klassiklik bəstəkar üçün mənbə olub, onun əsasında yeni keyfiyyətdə millilik yaranır. Nəticədə, “Koroğlu”da hər dəfə fərdi şəkildə dəyişdirilən və milli xüsusiyyətlərlə zənginləşdirilən özünəməxsus sonata forması meydana gəlmişdir. Onun əsas fərqləndirici cəhətlərini qeyd edək.

Operanın sonata formaları yalnız mövzulararası deyil, həmçinin bölmələrarası sezuraların yoxluğu ilə səciyyələnir. Xalq muğamında olduğu kimi ziddiyyətli mövzular bir-birindən yaranır (muğamın ziddiyyətli şöbələri əsas mövzu-tezisdən doğaraq, vahid improvizasiya dalğası ilə inkişaf edir). Hacıbəyli sonatanın quruluşunda şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinə xas olan tipik üsulların birindən – mövzunun variant-variəsi dəyişikliyindən istifadə edir. Hər bir yeni variantın başlanması əvvəl səslənmiş materialın davamı kimi qəbul edilir (uvertürə, III pərdəyə antrakt). Mövzunun variant inkişaf məntiqində bəstəkar böyük ustalığa nail olmuşdur. Beləliklə, sonata alleqrolarında, o cümlədən, bəstəkarın istifadə etdiyi digər klassik formalarda intonasiya əlaqələri müstəsna dərəcədə genişdir və üzvi vəhdət təşkil edir. Bütün musiqi inkişafı faktiki olaraq başlanğıc tematik materialın variant dəyişikliyinə əsaslanır.

Hacıbəyli sonata formasının bütövlüyünə nail olmaq üçün həmçinin, ostinat ritmik formuldan istifadə edir. Çox zaman bu, operanın leytritminə çevrilir. Bununla yanaşı, Hacıbəyli ziddiyyətli mövzuların daxili dramaturji əlaqələrini

gücləndirərək, eyni zamanda musiqi formalarının bütövlüyünə və vəhdətinə nail olur (uvertüra, “Bu gözəl təbiət” xoru, “Çənlibel” xoru, Həsən xanın ariyası).

Operanın sonata nömrələrinin kompozisiya quruluşunun əsas xüsusiyyəti formaların qarışdırılmasında ifadə olunur: məsələn, III pərdəyə antraktda rondo, sonata, üçhissəli, variasiya xüsusiyyətləri qarışdırılmışdır. “Bu gözəl təbiət” xorunda mürəkkəb üçhissəli forma ikihissəlilik cizgiləri və orta hissədə sonata xüsusiyyətləri ilə birləşmişdir. Belə ki, bu nömrələrdə müxtəlif formaların qarşılıqlı əlaqəsi o qədər qovuşuqdur ki, ilk baxışdan onları bu və ya digər forma nöqtəyi-nəzərindən təhlil etmək mümkün olmur.

Operanın ənənəvi klassik quruluşların milli formalarla, xüsusilə muğamla qovuşan nömrələri (məsələn, III pərdəyə antrakt və “Çənlibel” xoru) daha çox maraq doğurur.

Bəstəkar muğamın forma və inkişaf prinsiplərindən istifadə edərək, onu müxtəlif tonal yönəlmələr və modulysiyalarla zənginləşdirir. Muğamın bir şöbəsi çərçivəsində başqa bir muğamın cizgiləri verilir. “Koroğlu”nun III pərdəsinə antraktın təhlili əsasında aşkar olur ki, Hacıbəyli klassik musiqi formalarını xalq musiqi formalarının xüsusiyyətləri ilə orijinal şəkildə birləşdirir.

Xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, “Koroğlu” operasında sonata formasından başqa musiqi formalarının digər geniş yayılmış növlərindən, o cümlədən üçhissəli (sadə və mürəkkəb), rondo, variasiya və s. istifadə edilmişdir. Ənənəvi sxemlərə istinad etmə tamamilə aydındır. Ziddiyyətlərin çoxluğu, müxtəlif xasiyyətli materialın fasiləsiz dəyişməsi, bütöv bir tamlıq yaratmaq məqsədilə onun tərkib hissələrinin düşünülmüş və qanunauyğun şəkildə planlaşdırılmasını tələb edirdi.

Opera musiqisinin dərk edilməsi zamanı yaxşı tanınan, asan qavranılan musiqi özünəməxsus təyinedici rolunu oynayır. Bundan başqa, hətta qeyri-adi olan da, özümüzdən asılı olmayaraq, tanınmış adı ilə müəyyən analoqlar yaradır. Əgər əsərdə klassik quruluşun əlamətləri varsa, onda onun qavranılması asanlaşır. Əgər kəskin ziddiyyətdən sonra yenidən əvvəlki musiqi eşidilirsə, deməli bu üçhissəli formanın əlamətidir. Hacıbəylinin ənənəvi formalara müraciət etməsi məhz bu məqsədi (yəni asan qavranılan musiqi kompozisiyasına nail olmaq) daşıyır və xüsusi dəqiqliyi ilə fərqlənərək, eyni zamanda səciyyəvi milli formayaradıcı cəhətlərə istinad edir.

Hacıbəylinin operasında forma məsələsi böyük maraq doğurur. Bəstəkarın heyrətamiz əsərindən vəcdə gələrək, Hacıbəyli yaradıcılığının bir çox tədqiqatçıları (Ə.Abbasov, E.Abasova, İ.Abezqauz, X.Məlikov və b.) onun musiqisində aydın və klassik forma bitkinliyini daima qeyd etmişlər. Şübhəsiz ki, bu məsələ gələcəkdə də xüsusi tədqiqat predmeti olacaq.

“Koroğlu”nun üslub xüsusiyyətləri

Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında özünəməxsus parlaq milli musiqi dili yaratmışdır.

Operanın musiqisi o qədər fərvidir ki, artıq ilk xanələrdən onun müəllifini tanımaq mümkündür. Bəstəkar milli ənənələri üzvi şəkildə tətbiq edərək, şüurlu surətdə beynəlmiləl nailiyyətlərlə bağlı olan yeni üslub axtarışlarına nail olmuşdur.

“Koroğlu” Hacıbəyli yaradıcılığının ifadə vasitələrinin istifadə edilməsində, fərdilik və müasirliyin sintezində keyfiyyətə yeni mərhələsini təşkil edir.

Operada Hacıbəylinin üslubunun iki xüsusiyyəti parlaq şəkildə təzahür etmişdir. Onlardan birincisi, milli mənəblərin (aşiq mahnılarından muğamadək, lirik xalq mahnılarından məişət mahnılarınıadək) müstəsna dərəcədə müxtəlifliyidir. İkinci üslub xüsusiyyəti isə ondan ibarətdir ki, bütün bu fərdi xüsusiyyətlər müasir gerçəkliyin qarşısında duran bədii məqsədə çatmaq üçün dünya musiqi incəsənətinin ən yüksək nailiyyətləri ilə üzvi surətdə qovuşmuşdur.

“Koroğlu”nun ifadə vasitələri sisteminin dərinliyi və müxtəlifliyi ideya-bədii konsepsiyanın yeniliyi və irimiqyaslılığı ilə, operanın yeni məzmunu ilə izah edilir. Bu nova-

torluq həm musiqi formaları və janrların təfsirində, həm ziddiyyətlər baxımından, həm tematik inkişafda, həm də musiqi dilinin bütün elementlərində, o cümlədən melodiya, ritm, harmoniya və orkestrləşmədə öz təzahürünü tapmışdır.

“Koroğlu”nun musiqi dilinin ən əhəmiyyətli cəhəti – bütün ifadə vasitələrinin vəhdətidir. Musiqi dilinin əsas komponentləri (melodiya, harmoniya, ritm) üslub baxımından bir-biri ilə sıx əlaqədardır. Onlar bütünlükdə operanın ideya məzmunundan irəli gələrək, bəstəkar tərəfindən seçilmiş mövzuya tamamilə uyğundur. Belə ki, musiqi ifadə vasitələri sahəsində novatorluq beynəlmiləl və milli ənənələrin qarşılıqlı təsirində öz parlaq əksini tapmışdır.

Operada xalq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini sərbəstliklə tətbiq edən Hacıbəyli ənənəçi olmaqdan “çəkinmir”.

“Koroğlu”da folklor ənənələri sanki yenidən yaranaraq, onların ifadə imkanları qeyri-adi şəkildə təzələnmişdir. Bir çox istedadlı sənətkarlar, o cümlədən Bethoven, Çaykovski, Qlinka kimi Hacıbəyli də folklorun müxtəlif ifadə vasitələrindən ustalıqla istifadə etmişdir. O, böyük məharətlə onları mürəkkəb ifadə vasitələri ilə birləşdirərək, bir tərəfdən yeni ifadə vasitələrinin qavranılmasını asanlaşdırmış, digər tərəfdən isə onların ifadəliliyini gücləndirmişdir.

Bir sözlə, “Koroğlu”nun musiqi üslubu musiqi vasitələrinin yeni sisteminin yaranması ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, hər bir musiqi üslubunun “simasını” melodiya təyin edir. Hacıbəylinin yaradıcılığında bütün ifadə vasitələri sistemində melodika başlıca yer tutur. O, bəstəkarın bədii təfəkkürünün, onun estetik fikirlərinin bir çox özünəməxsus xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir.

Hacıbəylinin melodiya hələ ilk dinləmədən qəlbləri “fəth edir”, öz qeyri-adi emosional cazibəsi ilə, qəfil intonasiya

“kəşfləri” ilə insanı valeh edir. İntonasiyanın məzmunluluğu, emosiyaların daxili mədəniyyəti, geniş nəfəslilik, ən başlıcası isə təkrarolunmaz milli tərəvət – bütün bunlar Hacıbəylinin melodikasına xas olan səciyyəvi cəhətlərdir.

Hacıbəylinin melodizmində folklor resurslarının klassik melodik təfəkkür ənənələri ilə üzvi sintezi nəticəsində yaranan üslub mənbələri son dərəcə parlaq şəkildə əks olunmuşdur. Bununla yanaşı, “Koroğlu”nun melodik dilində bəstəkarın özünəməxsus parlaq tapıntılarını, sırf onun şəxsi “dəsti-xəttinə” xas olan fərdi cəhətləri əks etdirən melodiyları da aşkar etmək olar. Nəhayət, melodik üslubun xüsusiyyətləri bir çox hallarda “Koroğlu”nun dramatik məzmunundan asılı olaraq, onun həzin-lirikadan tutmuş dramatik-qəhrəmani vəziyyətlərdə dəyişən geniş obraz diapazonu ilə izah edilir.

Operanın melodikasının təhlilinin bəzi ümumi mülahizələri belədir. Melodiyanın janr təbiətinin və janr köklərinin təhlili əsərin bədii quruluşunun bir çox cəhətlərini açıb göstərir. Belə ki, “Koroğlu”da mühüm funksiya daşıyan bir-biri ilə sıx bağlı iki aspekt – xalq musiqi janrları və professional musiqidə yaranan janrlar mövcuddur.

Beləliklə, “Koroğlu”nun melodizmini aşağıdakı qruplara bölmək olar:

a) janr xüsusiyyətləri Azərbaycan xalq musiqisindən (aşığı mahnı yaradıcılığından muğamadək, lirik və məişət mahnılarından rəqslərə və instrumental oyun havalarından) qaynaqlanan melodizm;

b) janr kökləri instrumental musiqidə olan - homofonik və polifonik melodizm;

c) öz mənbəyini klassik operadan alan, lakin milli xüsusiyyətlərlə zənginləşən arioso melodizmi;

d) klassik operanın “nitq impulsu”ndan və xalq rəqətiativ tipindən yaranan deklamasiya üslublu melodizm.

Təbiidir ki, yuxarıda sadaladığımız janrlardan hər biri müəyyən quruluşa, melodik inkişaf tipinə, intonasiyaya və ritmə malikdir.

“Koroğlu”da bir çox xalq janrlarının, o cümlədən mahnıların, rəqslərin, rəçitativlərin (ağılar), improvizasiya tipli oyun havalarının xüsusiyyətləri təqdim olunmuşdur.

Belə ki, operada istifadə olunmuş mahnı janrını təhlil edərkən, ilk növbədə aşiq mahnı yaradıcılığını qeyd etmək lazımdır.

Koroğlunun bütün vokal partiyaları aşiq musiqisinin xüsusiyyətlərindən ibarətdir. “Koroğlu aşiqdir və onu aşıqlar vəsf edir, – deyə Hacıbəyli yazırdı, – ona görə də operada üstünlük təşkil edən üslub aşiq üslubudur”¹.

Belə ki, Koroğlunun I və IV pərdələrdəki aşiq mahnılarında vokal partiyası aşiq intonasiyalarına xas təsirli lirika və nitq ifadəliliyi ilə fərqlənir. Burada aşiq mahnı yaradıcılığının xüsusiyyətləri – sazın səslənməsini xatırladan kvarta-kvinta müşayiəti, ostinato inkişaf prinsipi, yuxarı registrdə zəngülərlə və səciyyəvi “balam ey” aşiq nidaları ilə zəngin olan deklamasiya üslublu melodiya parlaq şəkildə təzahür etmişdir.

“Koroğlu” operasında “lay-lay” və ya barkarola ruhunda yazılmış mahnılar da var. Məsələn, Nigarın I pərdədən ariyasında melodik və ritmik cizgilərin həzinliyi və rəvanlığı diqqəti cəlb edir. Melodikadakı bu rəvanlıq Azərbaycan lirik mahnılarına xas olan kiçik intervallarla “gəzişmə” (pilləvari və tersiyalarla hərəkətin üstünlüyü, kvarta yuxarı hərəkətdən sonra melodiyanın yenidən aşağı hərəkətlə “tənzimlənməsi”) sayəsində əldə edilir.

¹ Уз. Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, Азернешр, 1966, стр. 36.

İstinad səslərinin yuxarıdan və aşağıdan əhatə edilməsi də çox səviyyəvidir. Melodiya rəvan şəkildə bir neçə variant avazlarından sonra zirvəyə qalxır və yenə də rəvan hərəkətlə aşağı enərək sakitləşir. Mövzunun metro-ritmik cizgiləri də çox yumşaqdır. Onun üçpaylı ölçüsü ostinato müşayiəti ilə birləşərək, lay-lay tipli Azərbaycan lirik xalq mahnılarına xas olan işıqlı, lirik və həzin ab-hava yaradır.

Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, Nigarın I pərdədən ariyasının melodizmində folklor resurslarının klassik və müasir melodik təfəkkür ənənələri ilə üzvi sintezi nəticəsində yaranan üslub mənbələri parlaq şəkildə üzə çıxır. Belə ki, bu ariyada “gəzişən” melodiya tipi “yırğalanan” ostinato müşayiəti ilə birləşərək, klassik melodik təfəkkür tipi kimi barkarola təəssüratı yaradır.

Ariyanın orta hissəsi isə öz hərəkətli və qətiyyətli xasiyyəti, punktirli ritmi və kvarta sıçrayışları ilə sovet kütləvi mahnı intonasiyalarını xatırladır.

Müxtəlif mahnı fraqmentləri operanın xor nömrələrinin əsasını təşkil edir: burada dramatik “Ah, intiqam!” xoru enerjili və qətiyyətli “Çənlibel” xoru ilə və qəhrəmani “Nə şənli bayram” xoru ilə uzlaşır.

“Koroğlu”da ağı və oxşama xalq musiqi janrları Nigarın ariyasında və “Yazıq Alı” xor kanonunda çox maraqlı şəkildə verilmişdir. Bəstəkarın özünə mənsub olan folklor rəqs janrlarının tətbiqi də operada mühüm yer tutur. “Koroğlu”nun rəqs nömrələrinin dəqiq olaraq hansı janra aid olduğunu müəyyən etmək çətindir. Lakin Azərbaycan xalq rəqslərinə xas olan bir sıra cəhətləri aşkar etmək olar.

Dəyişkən ölçü, yuxarı registrdə milli çalğı aləti zurnanın ifasında səslənən rəqs havaları, həmçinin, milli nəfəs alətləri ilə assosiasiya yaradan ağac-nəfəs alətlərindən istifadə edilməsi, ladin pərdələrinin yüksək və aşağı variantda “sezil-

məsi”, stakkato səslənmələri, zəif payların vurğulanması, səkkizlik və onaltılıq notlarla qruplaşmalar - bütün bunlar tamamilə Azərbaycan xalq rəqslərinə xas olan xüsusiyyətlərdir. Lakin operadakı rəqslərin heç birində xalq rəqsləri ilə tam oxşarlıq tapmaq mümkün deyil. Buna baxmayaraq, obraz səciyyəsinə və inkişaf xüsusiyyətlərinə görə II pərdədən rəqsin melodiyası yavaş templi Azərbaycan xalq rəqsi “Turacı”nı xatırladır, həmin pərdədən tez templi rəqs “Tərəkəmə” ruhundadır, IV pərdədəki rəqsdə isə “İnnabı”nın cizgiləri hiss olunur.

Operada Azərbaycan muğamlarına xas olan improvizasiya gəzişmələri öz parlaq əksini tapmışdır. “Koroğlu”da onlar səhnə vəziyyətindən asılı olaraq müxtəlif şəkillərdə səslənir: gah yüksək qəhrəmani əhvali-ruhiyyədə (uvertürada, III pərdəyə antraktda), gah dramatik (“Bu gözəl təbiət” xorunda və Koroğlunun I pərdədən “Təngə gəldik” ariososundan əvvəl), gah elegiyavari-xəyalpərest (Nigarın I pərdədən ariyasında), gah da faciəvi-ekspressiv (Nigarın II pərdədən ariyasından əvvəl).

Belə bilavasitə “tətbiqi” janr xüsusiyyətləri ilə yanaşı operanın mövzularında eşidilən daha uzaq janr mənbələrinin də adını çəkmək olar. Instrumental üslublu melodiya iki növdə özünü büruzə verir: polifonik mövzular – “inkişafı” və homofonik mövzular - “aforizmlər”.

Onlardan birincisi hər şeydən öncə “Koroğlu”nun qəhrəmanı – dramatik obraz qurumunun mahiyyəti ilə əlaqədardır. Məlumdur ki, adətən, xüsusi tip tematizmdən istifadə etməklə melodiyanın kiçik “nüvə”dən inkişaf etdirilməsi prinsiplərinə əsaslanan belə məzmunlu qəhrəmani-dramatik mövzularda polifoniya ön plana keçir.

“Koroğlu”da belə tip melodiya uvertüranın müqəddiməsində – operada qəhrəmani obrazın əsas daşıyıcısı olan və

sözün əsl mənasında V. Bobrovskinin termininə (тематически концентрированное развертывание) görə, “inkışafın tematik cəmləşdirilməsi” kimi təqdim olunan leytmotivdir.

Bu mövzunun polifonik inkışafına nümunə olaraq “Çənlibel” xorunu (fuqa) göstərmək olar.

Hacıbəylinin melodik təfəkkürünün polifonik əsası ondan ibarətdir ki, onun birsəsli melodiyası “gizli polifoniya”nın müxtəlif elementləri ilə zənginləşir. Belə ki, Nigarın leytmotivində ziddiyyətli polifoniyadan, II pərdəyə antraktda imitasiyalı polifoniyadan istifadə edilmişdir.

III pərdəyə antrakt isə “gizli polifoniya”nın ikisəsli növünə parlaq nümunə ola bilər. Burada birsəsli xətdə polifoniyanın vacib prinsipi – “eynizamanlı ziddiyyət”, yəni iki əks tendensiyanın (gəzişmə tipli melodik xətt və statik) toqquşması kimi təqdim olunan prinsip gerçəkləşmişdir. Belə ki, təkrarlanan fa diyez səsi melodik inkışafı əngəlləyir, yalnız ən sonda melodiya sanki “əngəli aşaraq” ümumi hərəkət forması ilə fuqaların bölmələri arasındakı bağlayıcı intermediyaları xatırladır.

“Koroğlu”nun digər əks və mərkəzi melodiya qrupunu isə öz təbiətinə görə homofon olan, dinamik və kəskin “aforizm” – mövzular təşkil edir. Nümunə olaraq “qəhrəmanlıq” leytmotivini göstərmək olar. (Əvvəlki fəsildə leytmotivlərin təhlili zamanı aşkar oldu ki, əksər “aforizm” - mövzular öz aydın, punktirli ritmi, sadə və dəqiq “vahid istiqamətli” melodik hərəkəti ilə fərqlənirlər.) Onların obraz-məzmunu çox yiğcamdır. Çox parlaq və qabarıq olan bu mövzular sanki operanın dolğun orkestr səslənməsini “yararaq” irəliləyir. Bu mövzuların “daxili toxumasında” ifadə effekti gizlənmişdir.

“Koroğlu” operasında arioso melosuna böyük yer verilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, əgər bəstəkar xalqın sə-

ciyyəsi üçün ən çox xalq janrlarından irəli gələrək mahnı melodizmindən və ifadə vasitələrindən istifadə edirsə, qəhrəmanların fərdi səciyyəsi üçün ariozo planlı melodikadan (Koroğlu, Nigar) istifadə edir.

“Koroğlu”da ariozo üslubu bəstəkar tərəfindən istifadə edilən və operada öz parlaq əksini tapan klassik ənənələr ilə bağlıdır.

Lakin qeyd etməliyik ki, Hacıbəylinin ariozo üslubu heç də klassik nümunələri təkrarlamır, onun öz fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətlərini əks etdirir.

Ariozo tipli melodiyaların əsas mahiyyətini burada həm dramatik obraz tipi, həm də melodik təfəkkürün milli qaynaqları müəyyən edir (II pərdədən Nigarın ariyası və Həsən xanın ariyası).

Klassik opera əsərlərində olduğu kimi “Koroğlu” operasında ariozo fraqmenti obrazın həlledici cəhətlərini qeyd edərək, əsas qəhrəmanın səhnə həyatının kulminasiya anlarında meydana çıxır və “emosional” yekun mahiyyəti kəsb edir (Nigarın I və II pərdələrdən ariyaları, Koroğlunun III pərdədən ariyası və Həsən xanın II pərdədən ariyası bu qəbildəndir).

Belə planda verilmiş ariozolar kəskin və dramatik xasiyyət daşıyaraq, böyük gərginlik yaradır və səhnə daxili hərəkətin fəal məqamlarını təşkil edir. Belə ki, I pərdədən Nigarın ariyası Alı kişinin kor edildiyi dramatik səhnədən sonra səslənir və Koroğlunu köməyə çağırması kimi qəbul edilir. Nigarın II pərdədə Həsən xanın sarayında əsir olarkən oxuduğu ariyası da həmçinin kəskin dramatik məqamda – Həsən xanın Qıratın oğurlanması planından sonra səslənir.

Həsən xanın II pərdədən ariyası da dramın həlledici məqamında – xanın öz qulluqçularına paşanın gəlişi ilə əlaqədar lazımi göstərişlər verdiyi anda səslənir.

Ariozo melodizmi ilə yanaşı “Koroğlu”da həmçinin ariozo-deklamasiya və deklamasiya üslubları da mühüm rol oynayır. Bu üslub xüsusilə mənfi qəhrəmanların səciyyəsinə, habelə daxili və xarici toqquşmaların dinamik nüanslarında əvəzəlməzdir. Qeyd etmək lazımdır ki, məhz bu sahədə - reçitativ-deklamasiya sahəsində canlı insan nitqinin bütün emosional zənginliyi öz əksini tapmışdır.

Bəstəkar böyük həssaslıqla operanın musiqi dilinə müxtəlif xasiyyətli – sual, nida, hökmlü, qətiyyətli, qəhrəmani, enerjili və s. nitq intonasiyalarını daxil etmişdir. Belə ki, Həsən xanın I pərdədən “Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti” ariyası qəzəbli və gərgin nitq intonasiyasından doğan melodik reçitativdir. Aşağı enən deklamasiya hərəkəti ariozoda olduğu kimi əks hərəkətlə təmin edilir, digər tərəfdən, güclü paylarda vurğularla qeyd olunan gərgin və əsəbi ritmika nitqin impulsivliyini artırır.

Digər bir melodiya nümunəsində – Həsən xanın I pərdədən “Xanların xanıyam” ariozosunda qətiyyətli nitq intonasiyası dəqiq metrik ritmlə, marş elementləri ilə ifadə edilmişdir.

Operada ayrı-ayrı nitq intonasiyalarını əks etdirən reçitativlərdən bilavasitə gərgin vəziyyətləri ifadə edən dramatik vasitə kimi istifadə edilmişdir. Nigar və Koroğlunun partiyalarındakı etiraz, təəccüb və s. intonasiyaları bu qəbildəndir.

Analoji məqamlar digər xorlarda da müşahidə edilir. Məsələn, I pərdədən Alı kişinin kor edilməsindən sonra səslənən xor kanonunda ah-nalə intonasiyaları eşidilir, II pərdədən “Xan, Koroğlu!” xorunda döyüşçülərin həyəcanlı çağırışları onların Koroğlunun gücü qarşısında vahimə hissini daha aydın ifadə edir. Bu xor həmçinin melodik nitq və ya notasiya edilmiş deklamasiyaya parlaq bir nümunə olub, emosional gərginliyin daha yüksək olduğu epizodlarda meydana çıxır.

Beləliklə, “Koroğlu”nun melodizmləri opera və instrumental melosunun mürəkkəb tərkibli elementlərindən ibarət olub, Avropa musiqisinin janrı və vasitələrində formalaşmış və folklor mənbələrində təşəkkül tapmışdır.

Hacıbəylinin musiqisi lad-tonal təfəkkürü üzrə qurularaq, xalq mənbələrinin tam və dolğun şəkildə tətbiqinə əsaslanır və özünəməxsus müxtəlifliyi ilə təzahür edir.

“Koroğlu”da xalq-lad təfəkkürü xüsusiyyətləri profesional Avropa harmoniyasının normaları ilə birləşir.

Belə ki, Hacıbəyli bəstəkarlıq fəaliyyətinin, bəlkə də, digər sahələrindən daha çox məhz lad-harmoniya təfəkkürü sahəsində öz missiyasını yerinə yetirərək, milli musiqi incəsənətini Avropa bəstəkarlıq yaradıcılığı səviyyəsinə qaldırmış və gələcəkdə Azərbaycan bəstəkarlarının qarşısında yeni yollar açmışdır.

“Koroğlu”nun lad palitrası zəngin və çoxşaxəlidir. Bəstəkar bu operada da hər şeydən öncə Azərbaycan xalq musiqisinin ladlarına istinad edir.

Məlumdur ki, Ü. Hacıbəyli uzun illər ərzində Azərbaycan xalq musiqisinin ladlarının tədqiqi ilə məşğul olmuş, sonralar “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” nəzəri işini ərsəyə gətirmişdir. Uzun illər bu sahədəki işi operanın yaradılmasında bəstəkarın yaradıcılıq fantaziyasına güclü təkan vermişdir. Hacıbəyli yazırdı: “Bir bəstəkar kimi mənim üçün Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının öyrənilməsi elə bir təcrübə əhəmiyyət kəsb etmişdir ki, mən bütöv bir “Koroğlu” operasını yaza bilmişəm”¹.

Operanın lad zənginliyi həmçinin Hacıbəylinin melodiyalarının gözlənilməz “gəzişmələri” və dönmələri ilə izah edilə

¹ Уз. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку. Азернешр, 1957, стр.6.

bilər. Operada lad resursları qanunauyğunluqlarının dərin və özünəməxsus tətbiqinə görə “Koroğlu” Hacıbəylinin yaradıcılığında mərkəzi yer tutur. Hacıbəyli qeyd edir: “Sərbəst ifadə tərzinə və musiqi fakturasının mürəkkəbliyinə baxmayaraq “Koroğlu” operası Azərbaycan dinləyicisi üçün daha anlaşılıqdır, nəinki sırf Azərbaycan xalq avazlarını və melodiyalarını təqlid edən digər əsərlər. Çünki “Koroğlu” xalqın öz musiqi dilində yazılmışdır”¹.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsas ladları – Şur, Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz və digərləri Hacıbəylinin musiqisinin əsasını təşkil edir.

Ə. Abbasov “Ü. Hacıbəyov və onun “Koroğlu” operası” kitabında yazır: “Xalq ladlarının geniş və müxtəlif tərzdə istifadə edilməsi ... operanın musiqi dilini və onun bədii ifadə vasitələrini qeyri-adi şəkildə zənginləşdirmişdir. Hacıbəyli lad dəyişiklikləri, keçidləri və qarşılaşdırmaları yolu ilə operanın bədii məzmununun inkişafındakı mühüm məqamları vurğulamağa çalışır. Musiqi inkişafının lad vasitələri digər musiqi ifadə vasitələri ilə birgə ziddiyyətli xarakterlər, dramatik vəziyyətlər və s. yaradılmasına xidmət edir”. Əgər bəstəkar qəhrəmani-dramatik epizodlarda “Şur” və “Segah” kimi qəhrəmani xarakterli ladları tətbiq edirsə (uvertüra və III pərdəyə antrakt), lirik və məişət epizodlarında “Segah” və “Bayatı-Şiraz” ladlarından (I pərdədən Nigarın ariyası, III pərdədən Koroğlunun ariyası) istifadə edir və onları klassik majoro-minor sisteminin qanunauyğunluqları ilə üzvi surətdə birləşdirir.

Bununla yanaşı olaraq, operada müxtəlif sintetik lad birləşmələri də mühüm rol oynayır (III pərdəyə antrakt, “Çən-

¹ Уз. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку. Азернешр, 1957, стр.6.

libel” xoru). “Koroğlu”da xalq-mahnı intonasıyalarının tətbiqi Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisinin yalnız lad xüsusiyyətlərinin deyil, həmçinin ritmik xüsusiyyətlərini də mənimsəməsi ilə bağlıdır.

Bəstəkar Azərbaycan xalq mahnı və rəqslərinin zəngin və dərin özünəməxsus metro-ritmik quruluşunu həssaslıqla duymuş və böyük ustalıqla əks etdirmişdir.

“Koroğlu”nun partiturasında biz Azərbaycan musiqisinə xas olan sadə ikipaylı və üçpaylı quruluşlara (lakin vurğuların mürəkkəb dəyişkənliyi, xanənin güclü payının dəyişməsi ilə), qarışıq və tez-tez dəyişən ölçülərə, parlaq ifadə olunmuş as-simmetriyaya, poliritmika elementlərinə təsadüf edirik. II və IV pərdələrdəki rəqslər zəngin və müxtəlif ritmik başlanğıcları ifadə edən parlaq musiqi nümunələridir. Bəstəkar xalq polifonik ritmlərindən istifadə edərək, onu ustalıqla inkişaf və davam etdirmişdir. Əgər IV pərdədən kişilərin yüksək əhvali-ruhiyyəli rəqsində dəyişkən ölçü enerjili döyüş təəssüratı yaradırsa, II və IV pərdələrdən qızların rəqsində poliritmika milli ritmikanın incə və zərif dəyişkənlik effektini əks etdirir.

IV pərdədən Koroğlunun “Eşitsin xanlar, paşalar” aşiq mahnısında aşiq mahnı yaradıcılığının improvizasiya tərzinə xas olan ölçü dəyişkənliyini, xanədaxili metrik quruluşlarda vurğuları aşkar etmək olar.

“Koroğlu”nun rəqs nömrələrində zərb alətləri və ya barmaqlarla ifa edilən ostinato ritmik formulaları böyük yer tutur. Operada ritm mühüm formayaradıcı rol oynayaraq, əksər hallarda ziddiyyətli musiqi dramaturgiyasının yaradılmasında güclü vasitələrdən biridir. Operada hadisələrin dramatik dönüşü, adətən, ritmik hərəkətin kəskin dəyişilməsi sayəsində baş verir. Belə ki, iti ritimli “cəngi”nin (kəndlilərin rəqsi) Nigarın ariyasının (I pərdə) həzin, sanki “donmuş” barkarola ritminə daxil olması və ya xanəndə qızın melanxolik məhəbbət mah-

nısının – “Saqi, bə nuri badə” rəqsvari melodiyasının xor ilə əhatə olunması bu qəbildəndir.

Həmçinin, “Vergi yığıdığ kəndlilərdən” xorunun həyəcanlı, pulsasiyalı ritmi II pərdənin həzin və iti ritmli rəqsləri ilə ziddiyyət təşkil edir. III pərdədən Koroğlunun himn-and səhnəsinin təntənəli ritmi isə tufan səhnəsini əks etdirən orkestr epizodu ilə əvəz edilir.

Operanın xalq mənəbləri və dramaturgiya ilə sıx bağlı olan harmonik dili bilavasitə xalq çoxsəsliyinin xüsusiyyətlərinə istinad edir. Belə ki, “Koroğlu”nun harmonik dilinin formayaradıcı amilləri içərisində müxtəlif akkordlu-harmonik və polifonik üslublarda işlədilən bas səsləri mühüm rol oynayır. Harmonik üslublu akkordlardan operanın qəhrəmani-dramatik, epik və lirik epizodlarında, həmçinin hərəkət və plastika ilə bağlı olan rəqs nömrələrində geniş istifadə edilmişdir. Onların bas səsləri harmonik funksiyanı yerinə yetirərək, çox zaman eyni bir səsin qalan səslərin ritminə uyğun çoxsaylı təkrarı şəklində orqan punktu yaradır. Bas səsinin, həmçinin digər səslərin hərəkəti əsasən sekunda və tersiyalarla yuxarı və ya aşağı istiqamətdə davam edir.

Melodik xətti bütünlüklə üst səslərdən birinə uyğun gələn bas səsləri xüsusi kateqoriya təşkil edir.

Belə bas səslərinin üç növünə rast gəlmək olar:

- a) bas səsi üst səslə oktava nisbətində səslənir;
- b) bas səsi üst səslə kvinta nisbətində hərəkət edir;
- c) bas səsi orta səslə unison nisbətində hərəkət edir.

Bütün bu qeyd olunan bas növləri Azərbaycanda xalq çoxsəsliyinin tarixi inkişafının müəyyən mərhələsinin göstəricisidir.

1. Bas səsinin və üst səsin oktava hərəkəti – çoxsəsliyin ən qədim formalarından biridir. “Koroğlu”nun uvertürasına müqəddimə buna parlaq nümunədir.

2. Bas səsi ilə birinci səsin paralel hərəkəti ilə yanaşı operanın ayrı-ayrı nömrələrində kənar səslərin paralel kvintalarla hərəkətinə tez-tez rast gəlinir.

Bas səsi ilə orta səslərin belə münasibətini biz Nigarın I pərdədən ariyasında da aşkar edirik. Burada bas səsi və orta səslər paralel oktavalarla, orta səs ilə üst səs isə paralel kvintalarla hərəkət edir.

“Koroğlu”nun partiturasında biz uzaq tonallıqların, eyniadlı və paralel tonallıqların qarşılaşdırılmasına və enharmonik akkord dəyişkənliklərinə əsaslanan rəngarəng çalarlı tembr harmoniyasının çoxsaylı nümunələrinə rast gəlirik.

“Koroğlu”nun harmonik inkişafı tersiya və qeyri-tersiya quruluşlu akkordlar sisteminə əsaslanır. Əksər hallarda hər bir akkord real və ya gizli şəkildə böyük və kiçik tersiyalarla qurulmuşdur. Akkordların belə prinsipdə quruluşu operanın müxtəlif nömrələrində özünü müxtəlif şəkildə büruzə verir. Harmonik üslubun üstünlük təşkil etdiyi nömrələrdə klassik operalarda olduğu kimi, tersiya quruluşlu akkordlar xüsusilə aydın şəkildə aşkar olur. Belə ki, Nigarın və Koroğlunun ariyalarında akkordların tersiya quruluşu kompleks hərəkətdə daha “şəffaf” və aydın şəkildə verilir. Xalq polifonik üslubunun xüsusiyyətlərindən qaynaqlanan nömrələrdə isə akkord ahəngləri səslərin melodik hərəkətinə qarışır (uvertüra, III pərdəyə antrakt və s.).

“Koroğlu”da daha çox qarışıq fakturadan istifadə edilmişdir: burada səslər gah akkord kompleksləri ilə (harmonik üslub), gah da müstəqil melodik xətlərin inkişafı (polifonik üslub) kimi hərəkət edir.

Operada tersiya quruluşlu akkordlara üçsəslilər, həmçinin septakkordlar və nonakkordlar şəklində rast gəlinir. Adətən, tam üçsəslilər sıx quruluşda işlənmişdir. Akkordun səslərinin tersiya nisbətinə, demək olar ki, bütün pərdələrdə rast gəlmək

olar. Tersiya quruluşlu akkordlara bariz nümunə olaraq operanın bir sıra nömrələrini, o cümlədən İbrahim xanın ariozosunu, I pərdədən Koroğlunun aşiq mahnısını göstərmək olar. Burada üçsəslilər tam və natamam şəkildə verilmişdir.

Operada septakkordlar, xüsusilə VII pərdənin aparıcı septakkordu və IV zilləşdirilmiş pərdənin alterasiyalı septakkordu ("Bu gözəl təbiət" xoru, Nigarın I və II pərdələrdən ariyaları və s.) böyük yer tutur. Natamam septakkordlarda tersiya və ya kvinta səslərinin ixtisar edilməsi sayəsində bu akkordlarda lad yönəlmələrini vurğulamayan yumşaq səslənmə əldə edilir.

I və VI pərdələri septakkordları səslərin sərbəst hərəkəti, yəni sıçrayışlar nəticəsində yaranır (I pərdədən Nigarın ariyası). Kəskin dramatik vəziyyətlərdə, o cümlədən II pərdədən Həsən xanın ariyasında D9 tətbiq edilmişdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Hacıbəyli operanın qəhrəmanı-dramatik epizodlarında xüsusilə qabarıq ekspressiv tipli harmoniyalardan daha çox istifadə edir. Xalqın və Nigarın mənəvi sarsıntılarının, xalq ilə kontr-hərəkət nümayəndələrinin dramatik toqquşmalarının musiqi təcəssümündə isə bəstəkar mürəkkəb tonal-harmonik qarşılaşdırmalarını, qeyri-akkordlu səslərlə zəngin olan xromatik və əskildilmiş harmoniyaları, tonal yönəlmələrini və uzaq tonallıqların müqayisəsini daxil etməklə gərginliyi artırır.

Operada həmçinin bəstəkarın müsbət və mənfi düşərgənin nümayəndələrini təsvir etmək üçün müxtəlif növlü harmoniyalardan istifadə etməsi diqqəti cəlb edir.

Belə ki, Azərbaycan xalqını və onun qəhrəmanları Rövşən və Nigarın obrazlarını səciyyələndirən harmoniyalar öz sadəliyi, təbiiliyi, ciddi diatonikliyi ilə fərqlənərək, Azərbaycan xalq musiqisinin lad-intonasiya quruluşu ilə üzvi surətdə bağlı olub, xalq ladlarının əsas və köməkçi pərdələrinə əsaslanan

akkordikada və harmonik (funksional) əlaqələrin məntiqində təzahür edir.

Operada təsadüf edilən alterasiyalar (uvertüra, III pərdəyə antrakt, “Bu gözəl təbiət” xoru) öncədən düşünülmüş xromatik dəyişikliklərin və mürəkkəb harmoniyaların nəticəsi kimi deyil, məhz Azərbaycan ladlarının spesifikasiyasına uyğun lad dəyişkənliyi ilə bağlı olan xüsusiyyətlərin təzahürü kimi meydana çıxır. Belə ki, operanın uvertürasının harmoniyasında Hacıbəyli “Şur” və “Çahargah” ladlarının, III pərdəyə antraktın harmoniyasında isə “Şur”, “Segah” və “Rast” ladlarının əla-mətlərini qeyd etmişdir.

Operada Azərbaycan xalqının obrazını bu və ya digər tərəfdən əks etdirməsindən asılı olaraq, Hacıbəyli müxtəlif vəziyyətlərdə fərqli harmonik intonasiyalardan istifadə edir: lirik cəhətləri əks etdirmək üçün daha yumşaq və həzin intonasiyaları və ya qəhrəmani, qətiyyətli cizgiləri vurğulamaq üçün daha fəal və iradəli intonasiyaları seçir.

Mənfi obrazları səciyyələndirən harmoniyalar isə tamamilə fərqlidir. Burada əskildilmiş harmoniyalar, alterasiyalı septakkordlar üstünlük təşkil edir. Bu xüsusiyyətlər Həsən xanın və onun əyanlarının iştirak etdiyi səhnə-epizodlarda xüsusilə bariz şəkildə özünü büruzə verir.

Digər musiqi – ifadə vasitələri kimi harmoniya da həmçinin, “Koroğlu”nun musiqi dramaturgiyasının hərəkət-verici vasitəsidir. Operanın tonal-harmonik münasibətləri səhnələri və pərdələri kompozisiya baxımından birləşdirərək, öz gərgin, modulyasiyalı keçidləri və ya kəsişmələri ilə, dramatik kulminasiyaları və dönmələri ilə onları daha da ifadəli edir.

Mənfi obrazların musiqi mövzuları yuxarıda qeyd edildiyi kimi, kəskin tonal keçidlərlə, tamamilə yeni ziddiyyətli tonallıqların və harmoniyaların iştirakı ilə müşayiət edilir.

Musiqili-səhnə dramizmi (məsələn, xalqın dramatik xoru, Nadir və Vəlinin janr duet-səhnəsi, daha sonra İbrahim xanın I pərdədən ariozosu) ziddiyyətli harmonik sahələrin qarşılaşdırılması yolu ilə kəskinləşir.

IV pərdənin dramizmləşməsi (Koroğlunun aşiq paltarı geyinərək xanın sarayına daxil olduğu səhnə) də harmonik vasitələrlə – aşiq xalq melodiylarının təbiətinə xas olan aydın, diatonik harmoniyların tədricən dəyişilərək, Həmzə bəyin Koroğlunu tanıdığı məqamda mürəkkəb, alterasiyalı harmoniylarla əvəz edilməsi yolu ilə əldə edilir.

Operanın partiturasında gərginlik və dramizmi (Nigarın ariylarında), sakit əhvali-ruhiyyə (qızların rəqsində və IV pərdədən xanəndə-qızın mahnısında), psixoloji vəziyyət (I pərdədən “Yazıq Alı” xor kanonu) yaradan orqan punktları mühüm yer tutur.

Hacıbəylinin ən çox istifadə etdiyi orqan punktlarından biri də şərq musiqisinə, xüsusilə, qafqaz musiqisinə xas olan üsul – bas səsinə kvintaların saxlanmasıdır (xüsusilə, rəqs səhnələrində və Nigar və Koroğlunun partiyalarında).

Bu operada Hacıbəyli həmçinin polifonik yazı ustadı kimi çıxış edir.

“Koroğlu”da üstünlük təşkil edən kontrapunkt ifadə üsulu vasitəsilə Hacıbəyli mövzuları birləşdirərək, onların dramaturji və bədii mahiyyətini dərinləşdirməyə nail olmuşdur.

Polifonik başlanğıc bütün operanın partiturasında özünü büruzə verərək, ziddiyyətli polifoniyadan tutmuş imitasiyalı-polifonik üsullaradək, habelə, kanon və fuqalaradək müxtəlif formalarda və inkişaf üsullarında təzahür edir. Məsələn, I pərdədən “Yazıq Alı” xor kanonu, I pərdədən Alı kişinin naləsində qoboy və faqotun imitasiyalı-polifonik səslənmələri, III pərdədən “Çənlibel” xorunda ən yüksək polifonik forma – fuqadan istifadə edilməsi buna bariz nümunədir. “Çənlibel” xoru

operada polifonik formadan istifadə edilməsinin yüksək mərhələsi kimi, imitasiyalı inkişafın klassik üsullarını milli ladintonasiya quruluşunun səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə sintezləşdirmişdir.

Əlbəttə, Hacıbəyli xalq musiqisinə əsaslanan öz polifonik yazı üslubu ilə həm də rus klassik bəstəkarlarının ənənələrinə yaxındır. Bu barədə B.V.Asafyev yazırdı: “Xəlqiliyin canlı həyat hissi ilə yenilənən bu polifonik mədəniyyət (rus bəstəkarlarının polifoniyası nəzərdə tutulur – Z.Q.) qonşu şərq mədəniyyətinə, xüsusilə Qafqazın mədəniyyətinə təsir göstərmişdir”¹.

“Koroğlu” operasında Hacıbəyli həmçinin orkestr yazısı ustadı kimi çıxış edir. Orkestr operanın qəhrəmani-dramatik, epik, lirik-məişət epizodlarını “təsvir edir”, səhnə hərəkətini, qəhrəmanların həyəcanlarını “şərh edir”, psixoloji “sətiraltı”nı açıqlayaraq, ümumiləşdirilmiş musiqili-dramatik inkişafın mühüm amilinə çevrilir və operanın ayrı-ayrı səhnələrinin vahid musiqi axınına qovuşur.

Digər ifadə vasitələri ilə qarşılıqlı əlaqədə olaraq operanın orkestrləşməsi bütünlükdə əsas məzmunun açılmasına, obrazların təcəssümünə xidmət edir. “Koroğlu”nun orkestr üslubu orkestrləşmənin müxtəlif üsullarını özündə ehtiva etməklə yanaşı, müstəsna dərəcədə ciddiliyi, şəffaflığı və qənaətcilliyi ilə fərqlənir. Hacıbəyli səslənmənin nisbi gücündən istifadə etməmək şərti ilə, az sayda vasitələrlə orkestrin lazım olan, tam səslənməsinə nail olmağa çalışır. Ona görə də o, əsasən kiçik klassik orkestr tərkibindən istifadə edərək, yalnız müstəsna hallarda onu genişləndirir.

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды. М., т. I, 1952, стр. 67.

E.Abasova “Hacıbəyli orkestrləşməsi”nin xüsusiyyətlərindən bəhs edərək yazır ki, o, rəngarəng və “təmiz” orkestrləşmənin tərəfdarı idi. O, alətlər qrupunun fərdi tembr keyfiyyətlərini vurğulayaraq, hər bir alətin müstəqil xəttini aydın şəkildə göstərməyə çalışırdı. Daha sonra yazır: “... Hacıbəylinin orkestr üslubunun mənbəyini həmçinin xalq musiqisində axtarmaq lazımdır”¹.

Operanın musiqisinin milli qaynaqları yalnız Azərbaycan xalq musiqisinin ladlarının, melodik dönmələrinin və ritmlərinin geniş istifadəsindən ibarət deyil, həmçinin Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin (zurna, tar, kamança, balaban, dəf) böyük novatorluqla partiturasına daxil edilərək, simfonik orkestrin səslənməsinə özünəməxsusluq və orijinallıq gətirməsi ilə izah edilir.

Hacıbəylinin bu təcrübəsi orkestrin tembr palitrasını əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirdi və onun səs imkanlarını zənginləşdirdi. 1938-ci ilin 16 aprel tarixli “Pravda” qəzeti “Xəlqilik və sənətkarlıq” məqaləsində yazırdı: “Koroğlu”nun partiturasına çox böyük cəsarətlə xalq çalğı alətlərinin (tar, yastı-balaban, dəf) daxil edilməsi yalnız Azərbaycan operası üçün deyil, ümumilikdə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu əsl yaradıcılıq tapıntısı orkestrin zənginləşdirilməsində yeni imkanlar açır”.

Müxtəlif, xüsusilə, klassik və milli orkestr sistemlərinin məhz bu qarşılıqlı əlaqə prinsipi “Koroğlu”nun orkestr üslubunun özünəməxsusluğunu təşkil edir, həmçinin onun Azərbaycan musiqişünaslığında aktual problem kimi müstəqil şəkildə tədqiq edilməsinə ehtiyac duyulur.

¹ Э. Абасова. Уз. Гаджибеков. Баку, Азернешр, 1975, стр. 121.

Azərbaycan opera incəsənətində "Koroğlu" ənənələri

Ü.Hacıbəylinin dərin ideyalı və yüksək bədii dəyərlərə malik opera irsi Azərbaycan musiqisinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

"Koroğlu" operası Azərbaycan musiqisinin klassik əsəridir: onun zəminində yaranmış imkanların gələcəkdə inkişaf etdirilməsi təbii və qanunauyğundur.

Azərbaycan opera mədəniyyətinin ən parlaq əsəri olan "Koroğlu"nın ilk tamaşasından təxminən 80 il ötür. O, artıq Azərbaycan operasının tarixinə, onun inkişaf edən ənənələrinə çevrilmişdir.

Ölkəmizdə Hacıbəylinin operasının ənənələrinin yaradıcılıqla mənimsənilməsi, demək olar ki, elə əsərin premiyerasından sonra (1937-ci il) başlamışdır. Əsər 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan respublikasının musiqi incəsənəti Ongünlüyündə – əsasən, ümumi tendensiyaya uyğun olaraq tarixi mövzuları (məsələn, A.Prokofyevin "Aleksandr Nevski", Y.Şaporinin "Kulikovo çölündə" kantataları, A.Tolstoyun "I Pyotr" romanı, A.Eyzenşteynin "İvan Qroznı" kinofilmi, E.Brusilovskinin "Er-tarqın", V.Vlasov, A.Maldıbayev və

V.Ferenin “Ayçurek” operaları və s.) əks etdirən əsərlərin nümayiş edildiyi Dekada dövründə müvəffəqiyyətlə səslənmişdir.

Orta Asiya və Qafqazın opera səhnələrində tamaşaya qoyulmuş “Koroğlu” operası çoxmillətli sovet mədəniyyətinin nailiyyətinə çevrilmişdir.

Böyük Vətən müharibəsi illərində rus dilinə tərcümə edilən opera M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyularaq yeni səpkidə qəbul edildi. O, zamanın tələbinə cavab verərək, ölkənin cəbhələrində rəşadətlə döyüşən igid Azərbaycan oğullarının qəhrəmanlıqlarını sanki obrazlı şəkildə insanlara xatırladırdı.

Müasir zamanda “TÜRKSOY”un xətti ilə “Koroğlu” operası bir çox türkdilli xalqların səhnələrində, o cümlədən Türkiyədə, Orta Asiyanın bir sıra şəhərlərində tamaşaya qoyulur.

Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, o, öz qəhrəmani-epik operasını əfsanəvi-tarixi süjetə yaxınlaşdıraraq, onu müasir həyata, yeni zamanın estetik ideallarına uyğunlaşdırmışdır. Konkret tarixi dövrün mahiyyətini əks etdirən süjetə əsaslanaraq, o, öz operasını Azərbaycan ədəbiyyatının aparıcı tendensiyaları ilə, onun yeni ideya-obraz məzmunu ilə əlaqələndirmişdir. Belə ki, “Koroğlu” operasında taleyi xalqın maraqları ilə, inqilabi hadisələrlə sıx bağlı olan yeni qəhrəman tipi təsdiq edilmişdir.

Həmçinin, qeyd etmək lazımdır ki, obraz məzmununun zənginliyi, onun janr və dramaturgiya özünəməxsusluğu Azərbaycan opera incəsənətinin inkişafında böyük perspektivlər açmışdır.

Hacıbəylinin müxtəlif həyatı hadisələri özünəməxsus şəkildə, musiqili-səhnə formasında əks etdirən operasının təsiri

müxtəlif nəslədən olan bəstəkarların yaradıcılığında özünü büruzə vermişdir.

Azərbaycan bəstəkarları Hacıbəylinin opera ənənələrinin inkişafına nə gətirmişlər? “Koroğlu”dan sonra Azərbaycan opera incəsənətinin inkişafının əsas tendensiyaları hansılardır?

Müasir Azərbaycan operalarının taleyi digər respublikalardakı milli bəstəkarlıq məktəblərinin opera janrlarının ümumi inkişaf problemləri ilə sıx əlaqədardır. Uzun müddət belə bir fikir formalaşmışdı ki, milli respublikalarda opera Avropa nümunəsi üzrə inkişaf etməlidir, lakin başqa nöqteyi-nəzərin tərəfdarları hesab edirdilər ki, milli respublikalarda opera özünəməxsus tərzdə, müxtəlif yollarla inkişaf etməlidir. Qardaş respublikaların bəstəkarlıq yaradıcılığının musiqi təcrübəsi ikinci mülahizənin aktuallığını sübut etdi.

Azərbaycan bəstəkarları özünəməxsus “Koroğlu” operasının – “Avropa” tipli böyük operanın ənənələrini yaradıcılıqla işləyərək, müasir dövrü parlaq şəkildə əks etdirən yeni müxtəlif janrlı əsərlər yaratmışlar.

“Koroğlu” operasının ənənələri əsasən, iki tipik xətt üzrə inkişaf etmişdir:

- 1) epik;
- 2) lirik-epik.

Birinci tipə uyğun olaraq Q.Qarayev və C.Hacıyevin Böyük Vətən müharibəsinə həsr olunmuş “Vətən” operasını (1945) göstərə bilərik. Əgər “Koroğlu” operasının qəhrəmanivətənpərvərlik ideyası Azərbaycanın tarixi keçmişini əks etdirən süjet ilə əlaqədar idisə, “Vətən” operası bu xətti başqa istiqamətdə - müasir həyata uyğun olaraq inkişaf etdirmişdir.

Bu operada “Koroğlu” ilə bağlılıq epik-tarixi opera ənənələri ruhunda göstərilən xalq qəhrəmanı Aslan obrazının təfsirində daha parlaq şəkildə özünü büruzə verir. Operada xalq kütlələrinin rəhbəri kimi çıxış edən Aslan obrazlı şəkildə xalqın

qəhrəmanlıq ideyalarını vəsf edir. Aslan və Koroğlu obrazlarının doğmalığı onların həmçinin musiqi ifadə üsullarındakı ümumi cəhətləri şərtləndirir. Hər iki halda bəstəkarlar baş qəhrəmanları – Aslan və Rövşəni səciyyələndirərkən aşiq musiqi janrlarına (şikəstə, qəhrəmani, cəngi) istinad edirlər. “Koroğlu” operasında böyük rol oynayan aşiq musiqisi, həmçinin “Vətən” operasının da musiqi materialını zənginləşdirmişdir.

Təsadüfi deyil ki, Hacıbəyli “Vətən” operasını yüksək qiymətləndirərək, onun musiqisində xalq-mahnı yaradıcılığı elementlərinin inkişafını əsas nailiyyət kimi qeyd etmişdir. “Vətən” operasını “Koroğlu” ilə doğmalaşdıran həmçinin muğam-improvizasiya ifadə tipidir. Bu, operanın həm əsas iştirakçıların partiyalarında (“Koroğlu”nun I pərdəsindən Nigarın ariyasında və “Vətən”dən Mərdanın ariyasında), həm də orkestr antraktlarında (“Koroğlu”nun I və III pərdələrinə orkestr müqəddimələrini yada salaraq, “Vətən”in I və III pərdələrinin antraktları ilə müqayisə etmək kifayətdir) mühüm rol oynayır.

“Koroğlu”da olduğu kimi “Vətən” operasının da antraktları əsərin əsas ideyasını – Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq mübarizəsi və vətənpərvərlik ideyalarını ümumiləşdirir.

“Vətən”in xor səhnələrinin oratoriallığı “Koroğlu”da olduğu kimi, operaya süjet xəttinin çoxplanlı inkişafında ifadə olunan epiklik, nəqlədici əhvali-ruhiyyə gətirir.

Hacıbəylinin ənənlərini davam etdirən gənc bəstəkarlar xalq çalğı alətlərinin səslənməsini əks etdirməyə çalışaraq, simfonik orkestrə Azərbaycan xalq çalğı alətlərini – tar, dəf, saz daxil etmişlər. Belə ki, I pərdədən xorun orkestr müşayiətində ağac nəfəs alətlərinin və simli alətlərin ifasında kvarta-kvinta orqan punktu sazın səciyyəvi səslənməsini təqlid edir. Həm-

çinin, xalq rəqslərindən istifadə edilməsində də “Koroğlu” ilə yaxınlıq hiss olunur. Məsələn, “Vətən”in I pərdəsindəki “Yallı” ilə “Koroğlu”dakı “Yallı”nı göstərmək olar.

Hacıbəyli kimi “Vətən”in müəllifləri də xalq musiqi təcrübəsindən qaynaqlanan xalq ladlarının qohumluq prinsipinə istinad etmişlər. Lakin bununla yanaşı olaraq, onlar bu prinsipi zənginləşdirmişlər. Əgər Hacıbəyli “Koroğlu”da xalq musiqi ənənələrindən çıxış edirsə (eyniadlı tonallığa yönəlmə, başlanğıc səsin saxlanması – sol-sol), “Vətən”in müəllifləri ona klassik tersiya nisbəti prinsipini – fa-re – gətirmişlər. Xalq musiqi üsullarından daima istifadə edilməsindən başqa “Vətən”də, eləcə də “Koroğlu”da musiqinin gümrah, enerjili xarakterinin əks olunması marşvari başlanğıcın böyük rol oynaması sayəsində baş verir. Burada eyni zamanda “Vətən”in səciyyəvi cəhətləri – o dövrün “məişət” intonasiyalarını özündə əks etdirən tipik sovet operasının xüsusiyyətləri təzahür edir.

“Vətən” operası üzərində iş prinsipi haqqında danışaraq Q.Qarayev qeyd edirdi: “Biz xalq incəsənəti mənbələrini müasir sovet opera mədəniyyətinin nailiyyətləri ilə birləşdirməyə çalışırıq”¹.

Analoji olaraq Hacıbəylinin “Koroğlu” operası üzərində işi barəsində mülahizələrini xatırlayaq: “Koroğlu” üzərində işləyərkən, mən müasir musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən istifadə etməklə, forma etibarilə milli opera yaratmağı qarşıma məqsəd qoymuşdum...”

Bu sitatları müqayisə edərək Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin və C.Hacıyevin musiqi əsərlərinin yaradılmasında düzgün və yeganə mütərəqqi yolu təsdiq edən yaradıcılıq prinsiplərinin ümumiliyini aşkar etmək çətin deyil.

¹ Л. Карагичева. К.Караев. «Советский писатель», М., 1960, стр. 32

“Koroğlu”nun ənənələri C.Cahangirovun “Azad” operasında (1956) da hiss olunaraq, Hacıbəylinin operasının qəhrəmani-epik xəttini davam etdirir. “Azad” operası həm məzmununa, həm də kompozisiya xüsusiyyətlərinə görə “Koroğlu”ya yaxındır. Lakin Hacıbəylinin operasından fərqli olaraq burada Azərbaycan xalqının tarixi keçmişinə aid olan hadisələrdən deyil, Sovet dövlətinin sərhədlərindən kənarda yerləşən Cənubi-Azərbaycanın xalq kütlələrinin müasir həyatından bəhs edilir. Cahangirovun operasını “Koroğlu” ilə doğmalaşdıran əsas ideya – xalqın azadlıq mübarizəsi, ümumi epik əhvali-ruhiyyə, kütləvi xalq səhnələrinin əhəmiyyətli dərəcədə üstünlüyü (xüsusilə I və III pərdələrdə) və epik-qəhrəmani xətlə lirik-dramatik xəttin sintezidir.

R.Mustafayevin “Vaqif” operasını (1960) da “Koroğlu” ilə müqayisə edərkən assosiasiya yaranır. Bu opera da həmçinin qəhrəmani-tarixi opera olub, Azərbaycan xalqının yerli feodallara və İran şahı Qacara qarşı azadlıq mübarizəsini əks etdirir. Operanın əsas ideyası – xalqın öz azadlığı uğrunda mübarizəsi, operanın nəqlədiyi epizodlarında və kütləvi xalq səhnələrində təzahür edən ümumi epik əhvali-ruhiyyə “Koroğlu”ya yaxındır. “Koroğlu”da olduğu kimi R.Mustafayevin operasında da epik xüsusiyyətlər lirik-dramatik xüsusiyyətlərlə birləşir.

“Vaqif” operasında toy səhnəsinə xanəndə qızın solusunun daxil edilməsi bilavasitə ənənənin davam etdirilməsi kimi qəbul edilərək, xüsusilə aydın şəkildə “Koroğlu” ilə assosiasiya yaradır.

Öz istedadının üslub xüsusiyyətlərinə görə Azərbaycan professional musiqisinin banisinin ənənələrinin bilavasitə davamçılarından biri olan F.Əmirov da öz yaradıcılığında “Koroğlu”nun təsirini hiss etmişdir.

F.Əmirovun “Sevil” operası (1952) – “Koroğlu”nun ənənələrinin yaradıcılıqla inkişaf etdirilməsinə bariz nümunə olub, onu artıq qəhrəmani-epik janrda deyil, yeni lirik-psixoloji opera janrı istiqamətində davam etdirir.

“Sevil”də Hacıbəylinin opera prinsiplərinin əhəmiyyətini haqqında bəstəkar özü kifayət qədər dəqiq şəkildə bəhs edərək, həmçinin onun Çaykovskinin lirik opera ənənələrinə meyilli olduğunu etiraf edir. “Operanı yazarkən mənim qarşımda iki dahi bəstəkarın yaradıcılıq nümunəsi var idi. Bir tərəfdən - böyük rus bəstəkarı Çaykovskinin yaradıcılığı, digər tərəfdən – Azərbaycan opera incəsənətinin banisi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı. Ü.Hacıbəylinin operalarının qaynaqlandığı Azərbaycan xalq musiqisi ilə bilavasitə bağlı olan xüsusiyyətləri və P.İ.Çaykovskinin opera yaradıcılığında irəli sürülən dərin düşüncəli insani keyfiyyətləri öyrənərək, mən öz operamda bu iki başlanğıcın birləşdirilməsinə nail olmuşam”¹.

Əmirovun bu etitafı “Sevil”in “Koroğlu” ilə sıx əlaqədar olduğunu çox aydın şəkildə təsdiq edir. Bu operalardakı ümumilik həm məzmunun əsasını təşkil edən azadlıq ruhunda, həm əsas qəhrəmanların taleyinin xalqın taleyi ilə bağlılığında, həm də xalqın dramatik hadisələrin gedişatında fəal və həlledici qüvvə kimi əks olunmasında təzahür edir.

“Sevil” ilə “Koroğlu”nun əlaqəsi həmçinin əsas qadın obrazının ifadə və təfsir metodunda, xalq həyatını əks etdirən səhnələrin təcəssümündə, orkestrdə xalq çalğı alətlərindən istifadə edilməsində, ən başlıcası isə - xalq musiqi folklorunun tətbiqi metodlarında özünü büruzə verir. “Koroğlu”da olduğu kimi “Sevil”də də musiqi üslubu və inkişaf üsulları xalq həyatından qaynaqlanır.

Əgər Əmirov əsas qəhrəman Sevil obrazında Nigarın lirik xəttini davam etdirirsə, Gülüşün partiyasının iradəli,

¹ Ф. Амиров. «Севиль». Баку, Изд-во Мин. Культуры Азерб. ССР, 1953, стр. 35.

qətiyyətli cəhətləri Nigarın qəhrəmanı xüsusiyyətlərini xatırladır.

Öz janr əsasına görə lirik-psixoloji opera olan “Sevil” tarixi opera əlamətlərinin daxil edilməsi sayəsində “Koroğlu”ya yaxınlaşır. Dramaturji ziddiyyətin inkişafında və həll edilməsində xalqın fəal iştirakı və operanın süjetinin tarixi xətti bunu bir daha sübut edir. Məlumdur ki, müasir operanın inkişaf tarixində operanın, xüsusilə psixoloji operanın bir-birinə əks tendensiyaların yaxınlaşdırılması hesabına yenilənməsi hallarına təsadüf edilir. Belə ki, Prokofyevin “Oyunçu” operasında Çaykovskinin “Qaratoxmaq qadın” və Musorqskinin “Evlənmə” operalarının ənənələri sintezləşdirilmişdir. Sovet operalarında lirik-psixoloji operaya tarixi-inqilabi və qəhrəmanı-epik opera janrlarının xüsusiyyətlərinin daxil edilməsi faktları kifayət qədərdir (“Semyon Kotko”, “Tufanda”, “Virineya” və b. operalar nəzərdə tutulur).

Azərbaycan opera incəsənətində isə F.Əmirovun “Sevil” operası bu qəbildən olub, “Koroğlu” operasının epik-qəhrəmanı prinsiplərini yeni lirik-psixoloji opera janrı istiqamətində inkişaf etdirmişdir.

“Sevil”də, o cümlədən lirik-psixoloji tipli digər sovet operalarında geniş şəkildə təfsir edilən sosial-məişət fonu “epik ab-hava” yaradılmasına kömək edir. “Sevil”in epik cizgiləri bəstəkarın 1970-ci ildə yazdığı kino-variantında xüsusilə aydın şəkildə nəzərə çarpır. Burada nümayiş səhnəsindən əvvəl qeyd olunan simfonik antrakt Azərbaycan qadınının inqilabdan əvvəlki həyatının qəhrəmanlıq səhnəsini əks etdirir.

Nəzərdən keçirdiyimiz bütün bu operalarda Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında irəli sürdüyü estetik prinsip və ənənələrin doğruluğu və əvəzedilməzliyi daha aydın şəkildə təzahür etmişdir.

Yaradıcılıq prinsiplərinin ümumiliyi ən başlıca cəhətdə - klassik opera yazı ənənələrinin özünəməxsus millilik prinsipləri ilə üzvi sintezində ifadə olunur. Bu, musiqi əsərlərinin

yaradılmasında düzgün və yeganə doğru yol olduğunu sübut edir. Bu, həmçinin Azərbaycan operasının sovet opera mədəniyyətinin əsas istiqaməti zəminində inkişaf etməsinin başlıca göstəricisidir.

Azərbaycan bəstəkarlarının bəzi operalarında yeni forma və ifadə vasitələrinin müəyyən axtarışları hiss olunur. Onların bəzilərinə müxtəlif janr xətlərinin sintezi xüsusiyyətləri müşahidə edilir: İ.Məmmədovun “Tülkü və alabaş” operasında – nəsihətverici, qəhrəmani və komik xüsusiyyətlər, S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasında – lirik və faciəvi xüsusiyyətlər. S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona”, R.Mustafayevin “Vaqif”, Z.Bağırovun “Aygün”, V.Adıgözəlovun “Natəvan” operalarında həmçinin dramatik teatrla bağlılıq hiss olunur.

Tədricən musiqili teatrın sintetik tendensiyları – opera, dram, teatr, kino xüsusiyyətlərinin birləşməsi meydana çıxır. Yeni janr müxtəliflikləri yaranır: R.Mustafayevin “Polad” radio-operası, O.Zülfüqarovun “Pişik və sərçə” tele-operası, Q.Qarayevin “Zəriflik” mono-operası, Z.Bağırovun “Qoca Xottabıç” opera-baleti, Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” və C.Cahangirovun “Xanəndənin taleyi” opera-muğamları, M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” opera-farsı, N.Əliverdibəyovun “Cırtan”, S.İbrahimovanın “Ədalət üzüyü” opera-nağılları və F.Əlizadənin Qarabağ mövzusunda həsr olunmuş “İntizar” qəhrəmani operası və s.

Azərbaycan opera incəsənətinin ayrı-ayrı nailiyyətləri heç də onun inkişafı yolundakı çətinlikləri və çatışmazlıqları – o cümlədən, əsasən janr məhdudiyyətini və bəstəkarlar tərəfindən ifadə vasitələrindən və üsullarından kifayət qədər istifadə edilməməsini, həmçinin ideya-dramaturji boşluqları aradan qaldırmır.

Məhz buna görə də Respublika Bəstəkarlar İttifaqının V qurultayının mətbuat konfransında opera, balet və simfoniya kimi ciddi janrların gələcək inkişaf yollarına diqqət yetirilməsi

xüsusilə vurğulanmışdır. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin sədri Q.Ə.Qarayev öz çıxışında qeyd etmişdir ki, “bəstəkar bu gün öz yaşadığı gün haqqında, müasir aləm haqqında, sovet insanı haqqında, onun həyəcanı, sevinci, əməyi haqqında danışmalıdır – söhbət həm keçmiş, həm indiki, həm də gələcək zaman haqqında aparıla bilər... Bu həm mahnı janrına, həm əyləncəli yüngül musiqiyə, əlbəttə, ən çox ciddi musiqi janrlarına – onların içərisində öz dərin fəlsəfi obrazları və fikirləri ilə fərqlənən simfonik və kamera musiqisinə, opera və balet incəsənətinə aiddir”.

“Bizim bəstəkarlarımız öz yaradıcılıqlarında klassik və müasir dünya mədəniyyətinin və musiqisinin nailiyyətlərindən fəal şəkildə istifadə etməlidirlər”, - deyərək, Sov.İKP MK-nin Siyasi Bürosuna namizəd, Azərbaycanın KP MK-nin birinci katibi H.Ə.Əliyev Respublika Bəstəkarlar İttifaqının V qurultayında çıxış edərək, Azərbaycan musiqisinin uğurlu inkişafı və gələcək taleyinə görə öz narahatlığını ifadə etmişdir.

Həqiqətən də, dünya musiqisinin qüdrətli opera əsərləri xüsusilə, sovet bəstəkarlarının operaları bu janrda işləyən hər bir bəstəkarın stolüstü kitabı olmalıdır. Bizim bəstəkarlarımız ən yaxşı sovet operalarının təcrübələrinin mənimsənilməsi kimi mühüm işdə hələ kifayət qədər fəal deyillər. Halbuki, onların mütləq prinsipləri artıq digər qardaş millətlərin opera mədəniyyəti xadimlərinin yaradıcılığında işlənmişdir.

Həmçinin qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan klassik operasının özünün də bir çox ənənələri hələ fəal inkişaf etdirilməyib. Axı Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı ən müxtəlif janr xətlərinin (muğam operası, qəhrəmani-epik, lirik, komik) inkişafının bariz nümunəsidir.

Aydındır ki, Ü.Hacıbəylinin opera yaradıcılığının dramaturji prinsiplərinə Azərbaycan operasının gələcək uğurlu inkişafının yeganə yolu kimi baxmaq olmaz. Hər bir bəstəkar artıq təşəkkül tapmış opera formalarını fərdi şəkildə istifadə və inkişaf etdirir bilər. Azərbaycan operasında müxtəlif çoxşaxəli

yaradıcılıq axınları ola bilər və onların yaradıcılıq axtarışları daha cəsarətli ola bilər. Yalnız yeni müasir məzmunu təcəssüm etdirməklə opera formalarının genişləndirilməsi Azərbaycan operasının gələcək inkişafı üçün fəal imkanlar yarada bilər.

Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”yədək olan təcrübəsi tam, yüksək bədii dəyərlərə malik, özünəməxsus opera əsərlərinin yaradılması yollarını göstərir.

Hacıbəylinin “Koroğlu”da qazandığı nailiyyəti Azərbaycan musiqi incəsənətinin ən əhəmiyyətli və görkəmli hadisələrindən biridir. Bu nailiyyətlərdən yan keçərək, Şərq xalqlarının opera mədəniyyətinin fəal şəkildə yenilənməsi mümkün deyil.

Heç şübhəsiz ki, Azərbaycan bəstəkarları Hacıbəylinin ənənələrini inkişaf etdirərək, təkrarolunmaz milli özünəməxsusluqları parlaq, orijinal formada təsdiq edən yeni, görkəmli opera əsərləri yaradacaqlar.

Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının əhəmiyyəti milli mədəniyyət çərçivəsində məhdudlaşmır. Bu gün bu əsər XX əsrdə Azərbaycanın qabaqcıl bədii fikrinin mütərəqqi axtarışları nəticəsində yaradılan öxünəməxsus musiqi əsəri kimi, həmçinin milli və beynəlmiləl əhəmiyyət kəsb edən dünya musiqi fondunun hadisəsi kimi dərk edilir.

Bu gün “Koroğlu”nu bütün əlaqələri və mülahizələri ilə birgə dəyərləndirərək, biz bəstəkarın təxəyyülünün heyratamiz uzaqgörənliyinə heyran qalırıq. Bu əsər təkrarolunmaz forma bitkinliyi ilə, dinamizm və ziddiyyətləri ilə, klassik şəffaflığı ilə, ifadə üsullarının məntiqi seçimi ilə diqqəti cəlb edir. “Koroğlu”nun bütün müxtəlif bədii mənbələri Hacıbəyli tərəfindən bitkin musiqi dramına çevrilərək, vahid bir ideyanın ifadə olunmasına tabe edilmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası öz dəyərlərinə görə yeni musiqi obrazı sahəsini kəşf edən, öz zamanının müəyyən ideya axınlarını səciyyələndirən əsər kimi, “dövrün estetik zirvəsi” kimi, klassik opera incəsənətinin “qızıl fondu”na daxil olmuşdur.



Fotoalbum





Üzeyir Hacıbəyli
1885 -1948

Управление по делам Искусств при СНК АзССР

БОЛЬШОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ и БАЛЕТА
им. М. Ф. АХУНДОВА.

30 апреля, 3 и 5 мая 1937 г.

ПРЕМЬЕРА

НОВАЯ ОПЕРА

заслуж. деятеля искусств композитора

Уз. ГАДЖИБЕНОВА



КОР ОГЛУ

(сюжет заимствован из азербайджанского народного эпоса).

УЧАСТВУЮТ

(ПО АЛФАВИТУ):

Абаскулов Ш., Абдуллаев Я.,
Анатоллы А. М., Ахмедов Х.,
Багиров М. Т., Бейли-
Бейли, Григорьев Н.,
Гусейнов Г. Б., Гюль-Ара,
Джамал Г. Х., Зулалов А.,
Зулалов Н., Исмаилов Г.,
Каландаров М., Кулиев С.,
Левин М. А., Мустафаев Б. А.,
Николаев В. А., Пашаев М.,
Рзаев Агагат, Рзаев Г. Н.,
Садыков А. О., Сариев Э.,
Таиров Р., Тахмасиб Лейла,
Шермад, Эль оглу Н.

Текст **М. С. ОРДУБАДЫ**

Постановка заслуж. арт. республики **ИДАЯТЗАДЕ И.**

Внешнее оформление художника - орденоносца **МУСТАФАЕВА Р.**
САГИЯНА М.

Директор **АВТОР.**

Хормейстер **ГРОССМАН Я. А.**

Балетмейстер **АРБАТОВ И. И.**

Зав. постанов. частью **НАЙДЫШЕВ В. А.**

Билеты в кассах театра.

Начало ровно в 8 часов вечера



Üzeyir Hacıbəyli və Bülbül



Bülbül – Koroğlu



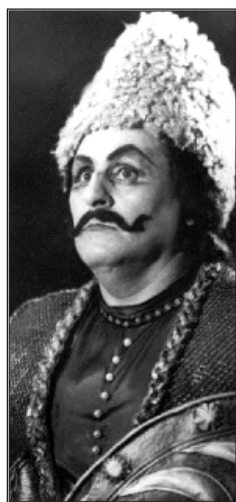
Bülbül – Koroğlu



Yaqub Rzayev –
Koroğlu



Lütviyar İmanov–
Koroğlu



Adil Məlikov –
Koroğlu

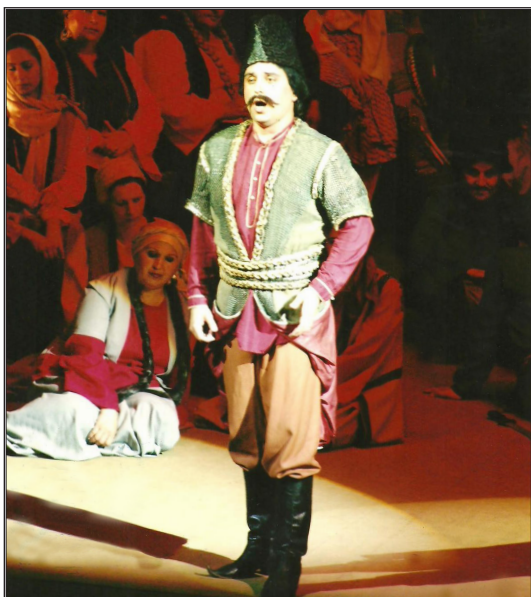
"..Совет Сосиалист Республикалари Иттифагынын
халг артисти Бўлбўл ~~исаева~~ " Қорғулу "симасынын
мисилсиз тэмсилчисиدير. "

ССРИ ХАЛГ АРТИСТИ

ҲАЧИБҲАҶОВ

Народный артист Советского Союза Ташкентом
является непревзойденный исполнитель оперы "Керем".

Народный артист Союза ССР
Ҳаҷир Ҳаҷиббеков.



Нәсән İнәм – Коруғлу



“Коруғлу” операсындан сәһнә



Samir Cəfərov – Koroğlu



Ramil Qasımov – Koroğlu



Gülərə İsgəndərova – Nigar



Firəngiz Əhmədova – Nigar



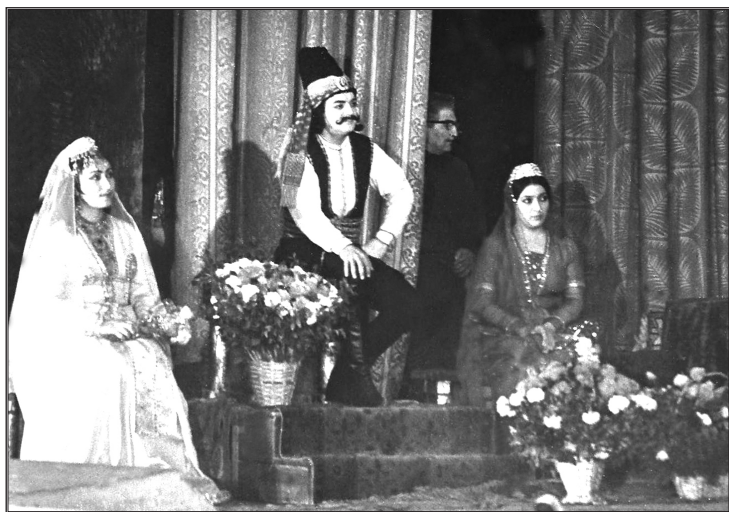
Firəngiz Əhmədova – Nigar



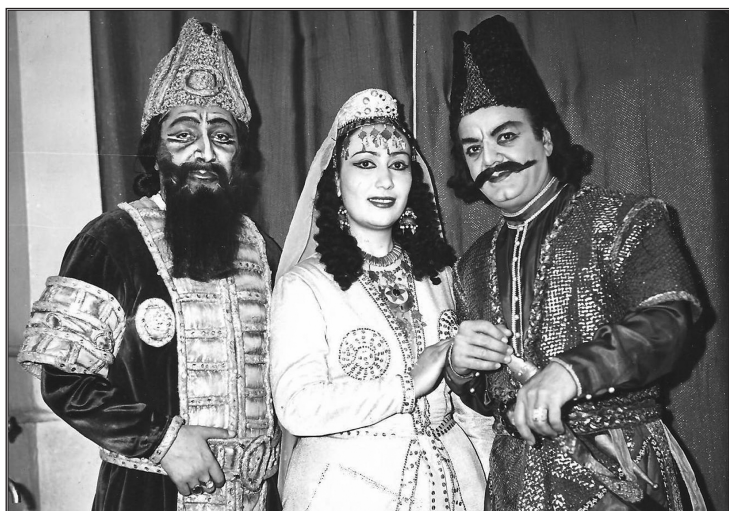
İ. Məmmədov – Koroğlu,
F. Qasımov – Nigar



Ağababa Bünyadzadə – Həsən xan,
Firəngiz Əhmədova – Nigar



Səfurə Əzimi, Lütviyar İmanov, Fidan Qasımova



Səfurə Əzimi, Lütviyar İmanov, Fidan Qasımova



Ağababa Bünyadzadə –
Həsən xan



Adil Məlikov, Fəridun Mehdiyev, Əli Haqverdiyev,
Şahlar Quliyev...



Cavanşir Qafarov –
İbrahim xan



Faiq Mustafayev –
Həsən xan





Cavanşir Qafarov – İbrahim xan,
Faiq Mustafayev – Həsən xan



“Koroğlu” operasından səhnə





Məhbubə Rzayeva –
xanəndə qız



“Koroğlu” operasından səhnə

Kitabın içindəkilər:

Ön söz.....	3
Giriş.....	5
“Koroğlu”ya gedən yol	14
“Koroğlu” eposu və operanın librettosu.....	32
Operanın ideya məzmunu	45
Operanın janr təbiəti.....	51
Operanın musiqi dramaturgiyasının quruluş xüsusiyyətləri	64
“Koroğlu”nun musiqi formaları	89
“Koroğlu”nun üslub xüsusiyyətləri.....	111
Azərbaycan opera incəsənətində “Koroğlu” ənənələri.....	130
Fotoalbom.....	141

Zemfira Qafarova

Üzeyir Hacıbəylinin
“Koroğlu”su

Nəşriyyat redaktoru:
Səkinə Səmədova

Texniki redaktor:
Ellada Səfərəliyeva

Çapa imzalanıb: 10.11.2017
Formatı 84/108 1/16.
Sifariş 39. Həcmi: 10 ç.v.
Tirajı: 500 nüsxə.

Kitab "Renessans-A" Nəşriyyat Evində hazırlanmış və
hazır diapozitivlərdən
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.