

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

Azərbaycan Musiqi Tarixi

Üçüncü cild

Azərbaycan Milli
Kitabxanası

Bakı – 2018

III fəsil

SOLTAN HACIBƏYOV

(1919-1974)



Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacıbəyovun adı və yaradıcılığı musiqi mədəniyyətimizdə böyük və şərəfli bir yer tutur. Parlaq istedadlı musiqiçi, ictimai xadim və pedaqoq olan S.Hacıbəyov Azərbaycan milli simfonik üslubunun formalaşması və inkişafında, 1940-1970-ci illər Azərbaycan musiqisində realist tendensiyaların inkişafında mühüm rol oynamışdır. Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı olan, klassik rus musiqisinin ən gözəl nümunələri əsasında təhsil alan S.Hacıbəyov sənətdə öz yolunu tapmağa, öz münasibətini bildirməyə çalışırdı.

Müasirlik ab-havasına malik əsərlərində S.Hacıbəyov reallığın müxtəlif cəhətlərini əks etdirirdi. Dövlərlə bu həmahənglik onun həyatsevərliyi, parlaqlığı ilə seçilən musiqisinin obrazlı-emosional quruluşu ilə vəhdətdə idi. Onun musiqisində müasir həyat proseslərinin dinamikası çox gözəl verilib.

S.Hacıbəyovun yaradıcılıq marağı bir çox janrları əhatə edib. O, kantata, uşaqlar üçün opera, balet, kamera-instrumental əsərlər də yazmışdır, lakin simfonik musiqi bəstəkarı daha çox cəlb edirdi. Məhz bu sahədə onun istedadı özünü daha parlaq göstərir və məhz simfonik janrdə yazdığı əsərlər onu nəinki Azərbaycanda, həmçinin ölkəmizin hüdudlarından kənar da məşhurlaşdırmışdır.

Soltan İsmayıl oğlu Hacıbəyov 1919-cu il mayın 8-də Qarabağın Şuşa şəhərində dünyaya göz açıb. 1930-cu ildə Hacıbəyovlar ailəsi Bakıya köçür. 1937-ci ildə orta məktəbi bitirən S.Hacıbəyov Bakı musiqi məktəbinə, A.Kolpinskiyə truba sinfinə daxil olur.

Həmin dövrdə peşəkar Azərbaycan musiqi sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı, həm də onunla qohumluq əlaqələri və bu əlaqələr daxilində sıx ünsiyyət gənc musiqiçinin yaradıcılığının formalaşmasına böyük təsir göstərmişdir.

S.Hacıbəyov 1938-ci ildən 1940-cı ilə qədər Bakı Musiqili Komediya Teatrında dirijor işləyir. Onun Ü.Hacıbəylinin operetasının təsiri altında yazdığı ilk böyük əsəri olan "Qızılgül" (1939) musiqili komediyasının yaranması da bu dövrə təsadüf edir. 1940-cı ildə Bakı Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində (dirijor A.Loxovitski, rejissor S.Əliyev) "Qızılgül" musiqili komediyasının uğurlu premyerası Soltan Hacıbəyovun bəstəkar olmaq qərarını tam qətiləşdirir.

"Qızılgül" mahiyyətə Soltan Hacıbəyovun ilk bəstəkarlıq təcrübəsi idi. Bəstəkarın operetta kimi böyük və mürəkkəb janrdə gücünü sınaması ilə bağlı olaraq, təbii ki, musiqi dramaturgiyasında bəzi çatışmayan cəhətlər də özünü göstərmişdir. Operettanın ən uğurlu səhifələrində isə S.Hacıbəyovun yaradıcılığının aydın tematizmi, konkretliyi, xalq mahnı və rəqslərini əla duymaq keyfiyyətləri özünü aydın büruzə verir.

1941-ci ildə Soltan Hacıbəyov Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının bəstəkarlıq şöbəsinə, professor B.İ.Zeydmanın sinfinə daxil olur. Təhsil illərində o, müxtəlif janrlara müraciət edir: fortepiano üçün iki prelüdiya: (a-moll və es-moll), sonata, simli kvartet, simfonik variasiyalar, vokal əsərlər – "Güllərin söhbəti", "Neftçi mahnısı" (İ.Zamanskiyə sözlərinə), "Quşcuğaz" (A.S.Puş-

kinin sözlərinə), “Tənha yelkən ağarır” (M.Lermontovun sözlərinə) kimi mahnı və romanslarını bəstələyir.

Əlbəttə, bu sadalanan əsərlərin bədii dəyəri eyni dərəcədə qiymətləndirilə bilməz; rus poeziyası obrazlarının bəstəkarın milli musiqi təfəkküründən süzülüb keçərək tərənnüm olunduğu romanslar daha maraqlıdır.

Soltan Hacıbəyovun Konservatoriyada təhsil aldığı illər Böyük Vətən Müharibəsi illərinə təsadüf edir ki, məhz bu tarixi fakt da həmin dövəndə bütün incəsənətin ideya xəttini müəyyən edirdi. Qəhrəmani-vətənpərvərlik tematikası milli musiqidə simfoniya janrının inkişafına daha böyük vüsət verir. İlk simfoniya yaradılmasında Qara Qarayev, Cövdət Hacıyevlə bərabər Soltan Hacıbəyov da iştirak edir.

Soltan Hacıbəyov Birinci simfoniyasında milli musiqinin janr və formalarını ümumdünya simfonizminin ənənələri ilə sintez etməyə çalışır.

Bəstəkarın simfoniya janrında yazdığı bu ilk əsər, təbii ki, qüsurlardan xali deyildi, lakin ən vacib cəhət ondan ibarət idi ki, artıq burada bəstəkar tərəfindən folklorun ən qədim qatlarına müraciət üçün zəmin yaranır.

Məhz bu dövrdə S.Hacıbəyov insanların ağır müharibə şəraitində qəhrəmanlıq və dözümlü, həyata məhəbbətini tərənnüm edən bir sıra kütləvi mahnılar yazır. “Döyüşçülərin nəğməsi”, eləcə də Sovet İttifaqı Qəhrəmanları Q.Qasımov, İ.Məmmədova və həsər olunmuş mahnılar, əfsanəvi 416-cı diviziyaya həsər olunmuş xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Marş” bu qəbildən idi.

Bəstəkar teatr musiqisinə də yetərinə diqqət ayırırdı. Məsələn, o dövrdə Bakıda səhnəyə qoyulmuş S.S.Axundovun “Eşq və intiqam” (1943), S.Rəhmanın “Aşnalər” (1945), S.Vurğunun “İnsan” (1945) pyeslərinə yazılmış musiqini qeyd etmək olar. Azərbaycanca sovet hakimiyyətinin qurulmasının 25 illiyinə həsər etdiyi Kantata da bəstəkarın diqqətəlayiq əsərlərindəndir.

S.Hacıbəyovun orkestrlə skripka üçün Konserti – Azərbaycanca ilk instrumental konsertlərdən biri olaraq, milli musiqidə yeni janrın mənimsənilməsi sahəsində uğurlu nümunə kimi xüsusi qeyd edilməlidir.

Bəstəkarın 1945-ci ildə yaradılmış ən parlaq əsərlərindən biri “Karvan” simfonik lövhəsidir (ikinci redaksiyası 1952-ci ildə). “Karvan”da A.Borodin və N.Rimski-Korsakovun təsviri simfonizm ənənələrindən istifadə olunmuşdur.

İlk simfoniya fərqli olaraq, “Karvan”da bəstəkarın yaradıcılıq istedadının yaxşı xüsusiyyətləri daha qabarıq şəkildə özünü büruzə verir, konkretlik və lakonizm, formanın simmetrikliliyinə meyillilik, koloritli orkeströvka kimi üslub xüsusiyyətləri özünü göstərir. “Karvan” tanınmış sovet dirijorlarının repertuarına daxil olaraq S.Hacıbəyovun ən məşhur əsərlərindən birinə çevrilmişdir.

S.Hacıbəyovun 1946-cı ildə Azərbaycan Konservatoriyasını bitirərkən diplom işi kimi yazdığı İkinci simfoniya, “Karvan”dan fərqli olaraq, obrazlı-emosional xüsusiyyətləri ilə diqqət cəlb edir. Bu əsər Qara Qarayevin İkinci simfoniyası, Cövdət Hacıyevin Üçüncü simfoniyası ilə yanaşı, milli instrumental musiqi janrının inkişafındakı böyük irəliləyişlərdən xəbər verir.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasında Böyük Vətən Müharibəsi mövzusu Birinci simfoniya ilə müqayisədə daha geniş, dərin və təsirli işlənmişdir. Obrazlı intonasıya quruluşunun aydın ifadə olunmuş dramaturgiyası, formanın dəqiqliyi, musiqi materialının mənimsənilməsi gənc müəllifin peşəkarlığının nəzərəcarpacaq dərəcədə artmasına dəlalət edir. İkinci simfoniyanın xalq-məişət tematizmi yaradıcı şəkildə yenidən mənalandırılaraq, öz üslub keyfiyyətlərini itirmədən üzvi şəkildə simfonik ənənələrlə birləşdirilir.

1960-cı illərdə S.Hacıbəyov yenidən bu əsərə qayıdır, bir daha üzərində işləyir, materialı ixtisar edir, orkeströvkanı yeniləşdirir. Yeni redaksiyada əsərin ümumi strukturu daha tam, bütöv bir şəkil alır. İkinci simfoniya S.Hacıbəyovu püxtələşmiş bir bəstəkar kimi təsbit edən əsər sayıla bilər.

1947-ci ildə S.Hacıbəyov uşaqlar üçün “İskəndər və çoban” adlı opera yazır. Operanın librettosunu M.Seyidzadə Nizaminin “İsgəndərnamə” əsərinin motivləri (Makedoniyalı İskəndərin buynuzunun olması barədə əfsanə) əsasında yazmışdır.

S.Hacıbəyovun operası bir pərdə və üç şəkildən ibarətdir. Uşaq ifaçılığının imkanlarını nəzərə alaraq, bəstəkar operanın

məzmununu bədii ifadəli musiqi ilə səciyyələnən səhnə obrazlarında təqdim etmişdir.

Uşaqlar üçün musiqi bəstələmək həvəsi sonralar da davam edir. Bir qədər sonra, 1949-cu ildə o, uşaqlar üçün mahnılar silsiləsi yaradır. Bəstəkar uşaqlarla onlara aydın olan dildə danışır, fərdi üslubunu itirmədən onlara yaxın obrazlar seçir. Ətraf aləmin reallıqlarının təsvirində bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna xas aydın konkretlik, musiqidə həyat nəfəsi, sevinc dolu melodiyalar ona uşaq dünyasını inandırıcı şəkildə işləməyə imkan verir.

Bəstəkarın uşaqlar üçün əsərlərində tematika rəngarəngdir. Həm məktəbli həyatından səhnələr (dörd mahnı silsiləsi), həm təbiət təsvirləri (“Yeni il”, “Bahar” – 1945) burada yer almışdır. 1953-cü ildə bəstəkar “Oynaq topum”, “Laylay”, “Bənövşə”, “Bahar gəldi”, “Yolka”, “Pioner marşı” əsərlərini yaradır. Bütün bu mahnılar musiqisi emosional xarakteri ilə seçilir, ifası çox asandır və hər biri milli uşaq musiqi ədəbiyyatına verilmiş dəyərli töhfədir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yüksəlişi ilə seçilən 50-ci illərdə S.Hacıbəyovun yaradıcılığı iki böyük əsəri ilə dolğunlaşır – “Gülşən” baleti və simfonik orkestr üçün “Uvertüra”.

“Gülşən”də çox aktual, rus baleti tərəfindən az işlənmiş bir mövzu – yaradıcı əmək əks olunmuşdur. Bu əsərdə kollektiv əməyin pafosu parlaq, qabarıq verilmiş, böyük ümumi əhəmiyyət daşıyan xalq səhnələri yaradılmışdır. Azərbaycan musiqi-xoreoqrafiya sənətində müasir mövzunun işlənməsi təcrübəsi baxımından ilk əsər olmaqla, “Gülşən” də bəzi çatışmazlıqlardan xali deyil. Əsas çatışmazlıq librettoda (librettosu H.Almaszadə) və bununla bağlı olaraq musiqidə də əsl konfliktli dramaturgiyanın olmamasıdır. “Konfliktsizlik nəzəriyyəsi” adlandırılan və o dövəndə sovet incəsənətinin müxtəlif sahələrində əksini tapan fikirlərin də bunda az təsiri olmamışdır. Bununla belə, “Gülşən” bəstəkarın balet qanunlarını çox yaxşı duyduğunu sübut etdi; “Gülşən”in təbiətə oynaq rəqs musiqisi yalnız formanı deyil, plastik obrazların mahiyyətini musiqi xarakteristikalarının, tamamlanmış rəqs nömrələrinin rəngarəng orkestrrovkasında yaradıb.

1950-1953-cü illərdə S.Hacıbəyov xalq çalğı alətləri orkestri üçün xalq mahnıları və muğamlar üzərində işləmələrini yazır: “Sarı bülbül”, “Leyla”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Bayatı-kürd”, “Kürdün qızı”. 1956-cı ildə bəstəkar yeni folklor nümunələrinin toplanması və nota yazılması məqsədilə Naxçıvan və Zaqatala bölgələrinə səfər edir. Bu səfərin nəticəsi olaraq səs və fortepiano üçün “Gülşən”, “Mənim gözəlim”, “Ceyran bala” kimi vokal miniatürlər yaranır. Bu əsərlərin sadə, incə harmoniya, məqam əsası xalq melodiylarının milli özünəməxsusluğunu zərif və dəqiq şəkildə əks etdirir. Xüsusilə, xalq lirikasının təsirli nümunələrindən olan “Mənim gözəlim” mahnısı diqqətəlayiqdir.

Bəstəkarın dördsəslı xor, solo bariton və simfonik orkestr üçün yazdığı “Partiya haqqında mahnı” da (S.Rüstəmin sözlərinə) bu dövrə aiddir. Ukraynanın Rusiyaya birləşdirilməsinin 300 illiyi münasibətilə 1959-cu ildə ən yaxşı vokal əsər üçün ümumittifaq müsabiqəsi elan edilir. Soltan Hacıbəyov bu münasibətlə səs və orkestr üçün “Ukraynaya salam” (Z.Cabbarzadənin sözlərinə) adlı mahnı bəstələyir. Münsiflərin qərarı ilə bu mahnı üçüncü mükafata layiq görülür. “Ukraynaya salam”da Azərbaycan musiqi ənənələri ilə kütləvi qəhrəmanlıq mahnılarının xarakterik xüsusiyyətlərinin qovuşdurulması özünü biruzə verir. Əsərdəki marş ritmi, melodiyanın relyefli cizgiləri də buradan irəli gəlir.

S.Hacıbəyov M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına uzun illər rəhbərlik etmiş və filarmoniyanın yaradıcı kollektivlərindən biri olan Mahnı və Rəqs Ansamblı üçün bir sıra əsərlər yaratmışdır: “Vətən” suitası (1955), “Məzəli əhvalat” (1956) yumoristik səhna.

50-ci illərin önəmli əsərlərindən biri də simfonik orkestr üçün yazılmış və bəstəkarın yaradıcılığında müasir mövzu xəttini davam etdirən “Bayram uvertürası” idi.

Əsərdə Vətənin ümumiləşdirilmiş obrazı, xalqın mənəvi gücü təəcəssüm olunur. Bu mənada S.Hacıbəyovun “Uvertüra”sı xalqın musiqili simvoluna çevrilmiş Ü.Hacıbəyovun “Koroğlu” uvertürasının ideya-obraz məzmununu yeni, müasir üslubda davam etdirir.

“Uvertüra” S.Hacıbəyovun bəstəkarlıq üslubunun əsas xüsusiyyətlərini aydınlaşdıraraq və təsbit edərək, onun yaradıcılığında yeni mərhələ açır. Burada bəstəkar müasir instrumental musiqi sahəsinə milli xarakterli obrazlar gətirməyə nail olmuşdur. Artıq “Gülşən”nin partiturası orkestronun gözəlliyi və effektivliyi ilə seçilirdi, lakin “Uvertüra”da S.Hacıbəyovun bu sahədəki ustalığı nəzərəcərpacaq dərəcədə artır. Partitura parlaqlığı, orkestr boyalarının seçimi, yeni səs kombinasiyaları ilə seçilir.

Azərbaycan bəstəkarlarının birinci qurultayı münasibətilə (1956) yazılmış bu “Uvertüra” Niyazinin rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin ifasında səslənərək böyük şöhrət qazanır.

1950-ci illərin sonunda S.Hacıbəyovun şöhrəti daha da artır. O, nümayəndə heyətinin tərkibində Bolqarıstana, Çexoslovakiyaya səfər edir. Bu ölkələrin musiqisi ilə tanışlıq xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı “Bolqar suitası” (1957) və “Çex rəqsi”ndə (1958) təənnüm olunur.

1960-cı illərdə S.Hacıbəyov teatr musiqisi sahəsində işləməyə davam edir. C.Cabbarlının “Aydın”, S.S.Axundovun “Eşq və intiqam” və “Tərən”, Z.Xəlilin “Qatır Məmməd”, M.Hüseynin “Alov”, S.Rəhmanın “Əliqulu evləni”, M.İbrahimovun “Kəndçi qız” əsərlərinə musiqi bəstələyir. Teatr musiqisi ilə yanaşı, bəstəkar bu illərdə simli kvartet üçün də əsərlər yazır.

Ansambel musiqisi janrı S.Hacıbəyovu lap çoxdan özünə cəlb edirdi. 1943-cü ilə yazılmış “Simli kvartet” – tələbəlik illərinin məhsulu idi. 1949-cu ildə o, simli kvartet üçün Birinci və İkinci skertsonu yaradır. Xüsusilə Çexoslovakiyada Ostrovski kvartetinin repertuarına daxil edilən və müəllifin məhz bu kollektiva həsr etdiyi İkinci skertsonu böyük şöhrət qazanır. Çex skripkaçısı Voytex Meritin rəhbərlik etdiyi Ostrovski kvarteti bu skertsonu Çexoslovakiyanın bir çox şəhərlərində ifa edirdi.

1962-ci ildə simli kvartet üçün üç pyes – “Rəqs”, “Andante”, “Skertso”, 1963-cü ildə “Andante” və “Fuqa”, 1964-cü ildə isə, bəstəkarın Hindistan səfəri təəssüratlarının nəticəsi kimi “Hind mövzusunda süita” ərsəyə gəlir.

S.Hacıbəyovun instrumental miniatürələrinin xüsusiyyəti xalq musiqisi ilə canlı bağlılığı, melodikanın tərəvəlliliyi, emosionallığı idi. Bu əsərlərdə bəstəkarın diqqəti əsasən janr tematikasında cəmlənmiş, o, kvartet texnikasının müxtəlif üsullarından istifadə etmişdir. İkinci skertso və “Rəqs”də stakkato və leqatonun kontrastları, yüngül qlissandolar və müxtəlif ştrixlərin kombinasiyaları çox effektiv alınmışdır. Qeyd olunan miniatürələrdə S.Hacıbəyov alətləşdirmənin şəffaflığına üstünlük verir və musiqi materialını rəngarəng tənbe boyaları ilə işıqlandırır.

S.Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün “Konsert”ində 1960-cı illərdəki musiqi yaradıcılığının xarakterik təmayülləri bariz surətdə əksini tapmışdır. Bu baxımdan bəstəkarın barokko dövrünün musiqi irsinə, orkestr üçün konsert janrlarına, qədim süitalara, kamera üslubuna, obraz məzmununun obyektivliyinə marağı qeyd olunmalıdır. “Konsert”in mühüm keyfiyyəti bəstəkar tərəfindən XX əsr musiqisinin ən yeni ənənələrinin dərinədən mənimlənməsi və buradan da xalq yaradıcılığının janr-intonasiya quruluşunun yeni rəkursdan mənalandırılması ilə bağlıdır. Bu planda “Konsert” yalnız bəstəkarın deyil, ümumilikdə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında yeni mərhələ olmuşdur. O dövrlərdə Azərbaycanda yaradılmış bir çox musiqi əsərləri kimi, S.Hacıbəyovun “Konsert”ində D.Şostakoviç, B.Bartok və XX əsrin digər korifeylərinin yaradıcılığından varislik əlaqələri duyulur.

S.Hacıbəyovun simfonik orkestr üçün “Konsert”ində janr xüsusiyyətləri daha dərin qatların – şəxsiyyət mövzusunun açığlanması üçün fon kimi istifadə olunur. Bu Konsertə qədər yazılmış ayrı-ayrı əsərlərdə subyektiv, lirik başlanğıc janr, epik cəhətlər fonunda, demək olar ki, görünməz olurdu. “Konsert”də isə, psixoloji problematikanın açılması istiqamətində dəyişiklik hiss olunur. Burada ilk dəfə olaraq, insan obrazı önə çəkilərək, onun daxili aləminin bütün mürəkkəbliyi üzə çıxarılır. “Konsert” 1964-cü ilin martından – Moskvada dirijor Gennadi Rojdenstvenskinin rəhbərliyi altında Ümumittifaq Radiosunun Simfonik Orkestrinin ifasında ilk dəfə səsləndirildiyi andan geniş şöhrət qazanır.

1964-cü ildə S.Hacıbəyov Hindistanda səfərdə olarkən oradakı musiqini dinləyə-dinləyə artıq simfonik əsərin planını fikrində hazırlamışdı. Və beləcə, beş hissəli simfonik suita – “Hindistan lövhələri” yaranır.



Niyazi, S. Hacıbəyov, D.Şostakoviç və Q.Qarayev

Artıq əsərin adı onun təsviredici şəkildə yazıldığını açıqlayır. Bəstəkarın hind xalqının həyatı, məişəti, mənəvi aləmi ilə tanışlıqdan aldığı təəssüratlar rəngarəng, canlı və real obrazlarla ifadə olunmuşdur. Bəstəkar hind musiqisinin tipik qanunauyğunluqlarını və ənənələrini ümumiləşdirməyə çalışır. Lakin bu zaman folklorə münasibətdə S.Hacıbəyovun fərdi bəstəkarlıq keyfiyyətləri də az rol oynamır.

Görkəmli musiqiçi və ictimai xadim S.Hacıbəyov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müxtəlif sahələrində böyük xidmətlər göstərmişdir. Müxtəlif illərdə o, M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına rəhbərlik etmiş, Azərbaycan

can Bəstəkarlar İttifaqının sədr müavini, 1963-cü ildən SSRİ Bəstəkarlar İttifaqı İdarə Heyətinin üzvü olmuşdur.

1947-ci ildən S.Hacıbəyovun taleyi Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası ilə bağlı olub; bəstəkar burada müəllim, dosent, professor, 1969-cu ildən isə rektor vəzifəsində çalışıb.

S.Hacıbəyovun alətləşdirmə sinfini bir neçə bəstəkar və musiqişünaslar nəslinin nümayəndələri bitirmişdir.

Konservatoriyada rektor olarkən S.Hacıbəyov tədris prosesinin yaxşılaşdırılmasına istiqamətlənmiş bir sıra konkret tədbirlər həyata keçirir: nəzəri bəstəkarlıq fakultəsinin xalq-nəzəri və tarixi-nəzəri şöbələrini birləşdirir, folklorşünaslığın inkişaf etdirilməsi məqsədilə yenidən Elmi-Tədqiqat Musiqi Kabinetinin (1930-cu illərdə Bülbülün rəhbərliyi altında yaradılmışdı) fəaliyyət xəttini bərpa edir, 1971-ci ildə Azərbaycan xalq musiqisi kabinetini açır.

1971-ci ildə musiqi ictimaiyyəti Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılmasının 50 illik yubileyini təntənəli şəkildə qeyd etdi. Konservatoriya Qırmızı Əmək Bayrağı ordeni ilə təltif olundu.

Professor-müəllim heyətinin əməyi qiymətləndirildi.

Musiqi incəsənətinin inkişafında və yüksək ixtisaslı kadrların hazırlanmasında göstərdiyi xidmətlərinə görə S.Hacıbəyov iki dəfə Qırmızı Əmək Bayrağı Ordeni ilə təltif edilmiş, 1973-cü ildə SSRİ xalq artisti adına layiq görülmüşdür.

S.Hacıbəyov 1974-cü il sentyabrın 19-da qəflətən dünyasını dəyişmişdir.

BİRİNCİ SİMFONİYA “KARVAN” SİMFONİK LÖVHƏSİ İKİNCİ SİMFONİYA

Xalq musiqisi janrlarına əsaslanma, fəal ritmika, melodiyanın genişliyi və ahənglərin yeni səslənmələri S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasının musiqisinə sadəlik, təbiilik və canlılıq verir. Məhz bu keyfiyyətlər 1944-cü ildə Tbilisidə keçirilən Qafqaz

respublikalarının musiqi incəsənəti dekadasında R.Qliyerin, Y.Saporinin, S.Vasilenkonun bu əsər haqqında müsbət və yüksək fikir söyləmələrinə əsas vermişdir. Birinci Simfoniyanın mahiyyətində müəyyən bir proqram olduğunu müəllif özü də qeyd edir: “Simfoniya müharibənin dağıtdığı insan həyatını (I hissə), fəlakət dolu dəhşətli mənzərəni (II hissə) göstərməyi və nəhayət, düşməne nifrət, qələbəyə ümid hissələrini (III hissə) ifadə etməyi qarşıma məqsəd qoymuşdum.”

S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasında ümumiləşmiş Vətən, xalq, düşmən obrazları aparıcı rol oynayaraq, musiqinin bütün inkişaf prosesi boyunca modifikasiyaya uğramır. Simfoniya ekspozisiyalıq prinsipinin fikrin prosesual inkişaf məntiqi üzərində üstünlük təşkil etməsi də buradan irəli gəlir ki, bu da gənc bəstəkarın simfonik formanı sxematik şəkildə qavramasından xəbər verir.

Skertsoda D.Şostakoviçin Yeddinci simfoniyasından “hücum epizodu”nun təsirini qeyd etmək olar. Lakin Şostakoviçdə “Hücum mənzərəsi”nin, konkret real hadisələrini – yaxınlaşan düşmən qoşunun tank kolonlarının, qurbanların fəryadına qarışmış səslərini izləyiriksə, S.Hacıbəyovda hücum ideyası “təhlükə mövzusu” ilə mexaniki şəkildə təkrarlanan marşvari “hücum mövzusu”nun qarşılaşdırılması əsasında təsvir olunur.

Allegro %

Simfoniyanın final hissəsi bir-birini əvəzləyən epizodlarla yanaşı, silsilənin tam və üzvi yekunu deyil. Bu – sxematik qələbə-bayram musiqisidir. Bununla belə, S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyası ümumiyyətlə plakat planlı olmasına baxmayaraq, müəyyən məziyyətlərlə diqqəti cəlb edir. Əsərin dəyərli cəhətlərindən biri xalq mahnılarından qaynaqlanan zəngin melodikaya malik olmasıdır (birinci hissədən əsas və köməkçi mövzular, finalda Şüştər məqamına əsaslanan epizod). Mahnıvari mövzular və instrumental simfonik tipli tematizm bu simfoniya sanki iki sərbəst təbəqə əmələ gətirir ki, bu da, heç şübhəsiz, əsərin musiqi quruluşunun üslub rəngarəngliyinə təsir göstərir. Simfoniyanın xalq-mahnı tematik əsası milli folklorun müxtəlif janrlarına xas olan variational inkişaf prinsipini şərtləndirir. Lakin bilavasitə əsas mövzuda faktura və tembr vasitələri ilə variasiya olunma əsas obrazı dəyişmir. Yaxud, məsələn, birinci hissənin köməkçi mövzusu işlənmə xarakterinə malik variasiyalar sayəsində inkişaf edir. Köməkçi mövzunun başlanğıc intonasiya halqasının bəndlərlə təkrarlanması zamanı orkestr səslənməsinin dinamikasında fərqlər özünü göstərir. Dinamikanın yüksəlişi ritmik gərginlik, sekvensiya bölünmələri, köməkçi mövzudan ayrılmış motivlərin təkrarlanması yolu ilə baş verir.

Birinci simfoniya bəstəkarın yaradıcılıq üslubunda başlanğıc mərhələ olmaqla yanaşı, həmçinin Azərbaycan simfonizminin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir: bu əsərdə müşahidə edilən milli musiqi prinsiplərinə əsaslanan inkişafın dünya, xüsusən rus simfonizm ənənələri ilə sintez edilməsi tendensiyası “Karvan” simfonik lövhəsində və Böyük Vətən Müharibəsi hadisələrinə həsr olunmuş İkinci simfoniyasında davam etdirilir.

“Karvan” orkestr pyesi kimi geniş tanınan musiqinin ilkin variantı S.Hacıbəyov tərəfindən 1945-ci ildə Məhdimqulu adına Türkmənistan Dövlət Opera və Balet teatrının sifarişi ilə yazılmış “Kəminə və Qazi” operasının simfonik epizodunu təşkil edirdi. Daha sonra bu fraqment konkret janr-simfonik lövhə xü-

susiyətlərini qazanaraq, sərbəst formaya qədər inkişaf etdirilir. İlk dəfə bu əsər Niyazinin rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri tərəfindən ifa olunub. 1955-ci ildə əsərin Ü.Hacıbəyova həsr olunmuş yeni orkestr redaksiyasında partiturası işıq üzə görünür. Orta Asiya mənzərələrini əks etdirən “Karvan”ın musiqisində S.Hacıbəyovun peyzaj təsvirinə meyil göstərməsi üzə çıxır. Bəstəkar burda özünü mənzərəçi rəssam kimi göstərir. Təbiət obrazlarının təsvirində S.Hacıbəyov fərdi, təkrarolunmaz ustalığ, həssas bədii duyum göstərmişdir. “Karvan” simfonik əsəri musiqi vasitələrinin seçimindəki ixtiraçılıq, parlaq obrazlılıq və ifadəliliyi ilə seçilir. “Karvan”ın obraz rəngarəngliyi açıqlanmış süjet proqramına malik olmasa da, bir çox məqamda A.Borodin “Orta Asiyada” simfonik pyesinə yaxındır. Cənub təbiətinin mənzərəsi – ucsuz-bucaqsız səhralar, karvanlar və karvanbaşının qəmli musiqisi konkret bədii ifadə vasitələri ilə açıqlanır.

Əsərin qayəsində fəlsəfi məna da var: insan və təbiət vəhdətdir. Tələsmədən hərəkət edən karvanın ayaqları altında qalan səhranın möhtəşəm mənzərəsini seyr edən insan sanki təbiətin qoynunda əriyərək yox olur. Əsərin musiqi mövzuları xarakterikdir və xüsusi obrazlı lakonizmlə fərqlənir.

“Karvan”da bəstəkarın əsas məqsədi əsərin arxitektikasının bitkinliyinə və mütənasib quruluşuna nail olmaqdan ibarət idi. Proqram başlanğıcı əsərin üçhissəli strukturunu müəyyən edir. Əsərin əsas mənasını təəssüm etdirən anlar belə bir sxem üzrə inkişaf edir: karvanın görünməsi, təbiət hadisələrinin coşması, karvanın uzaqlaşaraq gözdən itməsi.

Artıq girişin ilk səslərindən ritmik impuls meydana gəlir ki, bu da bütün miniatür boyu karvanın daimi hərəkətinin təsvirini yaradır. Giriş hissədə əmələ gələn səs fonu iki elementdən ibarətdir. Birincisi – ucsuz-bucaqsız səhranı, məkanı və sükutu təmsil edir və sadə, lakonik vasitələrlə – bas klarnet, faqot və skripkanın flajoletlərinin sanki isti havada əriyən sədaları ilə yaradılır. İkincisi – hərəkətin ritmi ilə bağlı olub, çox sadə şəkildə, bas simli alətlərin və arfanın “addımları” ilə, təəssüm olunur. Onların yerışı yekrəng və müntəzəmdir – eyni kvarta gedişləri

əks hərəkətdə də təkrarlanır. Bu, rəvan, süst “yuxulu” yırğalanmanı xatırladır. Kiçik bir təsviri detal – ksilofon və zınqırovların cingiltili sekundaları, fleytanın yüngül “uçuşları” dəvələrin qumrovlarının səsləşməsi ilə assosiasiya olunur.

Musiqidəki konkret təsvir “Karvan”da tematik materialın xüsusi lakonizminin üstünlük təşkil etməsini şərtləndirir. Şərti olaraq “Karvan mövzusu” kimi adlandırılan mövzu dörd xanədən ibarətdir. Bu pillə-pillə enən, kvinta diapazonu ilə məhdudlaşdırılmış melodiya klarnetin ifası ilə müşayiət olunur.

Melodiyanın sanki pauzalarla “kəsilmiş” bölümləri, ikinci əskidilmiş pillə vasitəsilə yaradılan harmonik effekt, melodiyanın xarakterik fonla gücləndirilən ritmik yekrəngliyi, bas klarnetin tembri “karvan mövzusu”na sət-arkxaik görünüş verir. Əsərin əsas obrazı da onunla əlaqəlidir və dəfələrlə keçirilərək, harmonik və orkestr boyaları ilə zənginləşdirilir.

Əsərin ikinci obrazı ilk dəfə olaraq solo fleytada səslənən mövzu ilə bağlıdır.

Andante con moto

Onun quruluşunda və inkişafında bir çox amillər bəzəkli muğam monodiyasına söykənir – improvizəli quruluş, intonasıya

fazaları ilə inkişaf, eyni bir emosional rakursda uzun müddət qalma bu qəbildəndir.

The image shows a musical score for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with triplets and quintuplets. The bottom four staves are bass clefs, likely representing a string quartet or a similar ensemble. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation marks.

Lakin inkişaf prosesində “muğam” mövzusu sanki durğunluqdan çıxır, onun intonasiyaları daha həyəcanlı və dinamik olur. Musiqi çoxqun reçitativ monoloq cizgiləri əldə edir ki, bu da öz kökləri ilə muğama bağlıdır.

“Karvan”ın hər iki əsas mövzusunun ekspozisiyası boyu ümumi tonal plan dəyişilməz qalır və d-moll çərçivəsi ilə məhdudlaşır. Yalnız reçitativ monoloq mövzunun ifadəsi zamanı g-moll – subdominanta sahəsinə yönəlmə baş verir. Tonal sferanın milli özünəməxsusluğu “Karvan”ın hər iki mövzusunun məqam əsasının xüsusi koloriti ilə: “Şur” muğamı və onun bölmələrindən biri olan “Hicaz”la müəyyən edilir.

Simfonik lövhənin birinci bölməsi əvvəl simlilərin, daha sonra mis nəfəslə alətlərin ifasında akkordlarla “karvan mövzusu”nun təsviri ilə bitir. Mövzuda gərginliyin artmasına sanki aşıq musiqisində eşidilən kvarta-sekunda səslərin güclənməsi təsir edir. Səslənmənin dinamikası artaraq orta bölmədə kulmina-

siya nöqtəsinə çatır. Səhrada qəfil yaranan qasırganın mənərəsi sanki dinləyiciyə əyani şəkildə görünür. Birinci hissənin musiqi materialı burada nəzərəçarpaq dərəcədə mənalandırılır. Ritmik fon əvvəlki ağır ahəngini itirərək, iki dəfə tezləşir. Fleytanın solosunda triol intonasiyalar qarşılıqlı şəkildə kəşiflər, uzlaşırlar. Burada akkordların müşayiəti ilə “karvan mövzusu”nun əzmlili fanfarları israrlı səslənir. Səslərin sürətli axımının qarşısını gözlənilmədən orkestrin titrək tutti-si saxlayır. Bu andan etibarən əsas tonallığın dominantlığı ön plana keçir. Gərgin harmonik fonda yüngül imitasiya olunmuş səsləşmələr – “karvan mövzusu”nun əks-sədələri yaranır. Tədricən musiqidə sakitlik, səslənmədə tarazlıq yaranır. Yenidən başlanğıc bölmənin təqdim olunma qaydasında bəzi dəyişikliklərlə mövzular sakitcə səslənir. Səslər getdikcə azalır, yox olur – karvan da gözədən itir... lap uzaqdan güclə eşidilən zınqırovların da səsi kəsilir.

“Karvan”ın üçhissəli kompozisiyası dəqiq quruluşu və bitkinliyi ilə seçilir.

“Karvan”ın mövzuları bütün əsər boyu ehtibarlı bir böyük modifikasiyalara uğramır və bəstəkar tərəfindən verilmiş ilkin xarakteristika dəyişilməz olaraq qalır. Əsərin proqramı materialın təşkil metodu şərtləndirir ki, burada təkrar və variasiyalıq aparıcı prinsiplər kimi önə çıxır. “Karvan”ın əsas tematizminin qarşılıqlı intonasiya əlaqəsindən danışmaq olar. Sərt-asketik “karvan mövzusu” ilə fleyta partiyasının oynaq-zorif mövzusu arasında ümumi cəhətlər çoxdur. Musiqi tematizminin vahid ahəng-intonasiya əsası bir sıra müxtəlif kontrapunkt uyğunlaşmalarda xüsusilə aydın görünür, məsələn reprizdə: eyni vaxtda “karvan mövzusu” ilə fleytanın melodiyası arasındakı ziddiyyət intonasiya yaxınlaşması baxımından eyni bir obrazın iki cəhəti kimi qəbul edilir.

“Karvan”ın orkestr tərtibatı təmiz tembrləri, şəffaflığı və partituranın “yüngüllüyü” ilə seçilir. Burada solo alətlərin – fleyta, klarnet, skripka, faqotun partiyaları zəngin surətdə təqdim olunur. Orkestrə xüsusi tembrə malik xarakter alətlər – arfa, ksilofon, zınqırovlar daxil edilir. Birinci mövzunun inkişafında tembr dəyişmələri prinsipindən istifadə olunub. Birinci hissə bo-

yu "karvan mövzusu" növbə ilə klarnetdə, faqotda, skripkada və mis nəfəs alətləri qrupunda keçir. Bu rəngarəng tembr variasiyaları mövzunun ifadəli keyfiyyətini zənginləşdirir, müxtəlif koloritli səslənmələrə yol açır. S.Hacıbəyovun ustalıqı orkestrdə crescendo üsulundan məharətlə istifadə etməsində də özünü göstərir ki, bu da çox yerinə düşən və xüsusən karvanın yaxınlaşması effektinin təzahürü ilə bağlıdır; tədricən orkestrin tərkibində mis nəfəsli alətlər qrupuna üstünlük verilir, eyni zamanda səs dinamikası da artır, ayrı-ayrı alətlərin solo ifa prinsipi orkestr qruplarının solo ifası ilə əvəzlənir.

Orta hissə boyu tutti hökmranlıq edir. Bu halda orkestr fakturası sıxlaşdırılır, ağac-nəfəsli alətləri və simli alətlər qrupunun yüksək registrlərinin kəskin-gərgin səslənməsi "karvan mövzusu"nu aydın intonasiya ilə ifa edən mis alətlərin akkordları ilə qarışır. Reprizada tədrici diminuendo prinsipindən istifadə olunur ki, bu da alətlərin sayının azaldılması, aşağı registrə keçid və səslənmənin *ppp* qədər azaldılması ilə müşayiət olunur.

"Karvan"da S.Hacıbəyovun təsviri obrazlar yaratmaq bacarığı daha qüvvətlə özünü büruzə verir. Bəstəkarın bu yaradıcılıq xəttini sonrakı əsərlərində də izləmək olar.

Müharibədən sonrakı illər Azərbaycan simfonik musiqisinin sürətli dirçəliş mərhələsidir. Bu dövrdə yaradılmış Q.Qarayevin İkinci simfoniyası və S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyası (1946), C.Hacıyevin Üçüncü simfoniyası (1947) – bəstəkarların yetkin ustalıqının nümunələri sayıla bilər.

Xalqın faşist işğalçıları üzərində qələbəsi, əmin-amanlığın, sülhün bərqərar olunması həyatı dəyərlərin bütün təzadları və ziddiyyətləri ilə əks etdirilməsinə, onların çoxcəhətliliyinin dərk olunmasına yol açdı. Geniş, sabit dünyagörüşünün və onun yaradıcı təəcəssümünün təzahürü olan simfoniya janrı da məhz bu tələblərə cavab verməli idi.

S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyasında özünəməxsus şəkildə təəcəssüm olunan milli mövzu, İkinci simfoniya "keyfiyyətə-

yeniləmiş şəkildə – müasir ideyalar, hisslər, yeni həyat ritmləri və intonasiyalar sayəsində dirçəldilir"¹.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasında öz xalqını sevən və onun həyəcanlarını hiss edərək cavab verən bir sənətkarın vətənpərvərlik pafosu duyulur.

Dörd hissəli simfoniyanın əsasını xatirələrin drammatizmi, sakit düşüncələr, qələbə sevinci təşkil edir. Əsərin dramaturji konflikt epik miqyas və ümumiləşmələr qazanan xalq-vətənpərvərlik konsepsiyasına əsaslanır.

S.Hacıbəyovun İkinci simfoniyasının dörd hissəsi bəstəkarın qarşısına qoyduğu bədii məqsədin ardıcıl olaraq açıqlanmasına xidmət edir: hüzn səhnələrindən, xalqın rəşadətli mübarizə səhnələrindən (I hissə) başlamış, janr-məişət səhnələrinin dinamikliyi (skertso) və qəhrəmanlıq lirikası (Andante) vasitəsilə işğalçı düşmən üzərində qələbə sevinclərinə qədər (final) – bunlar simfoniyanın ideya-dramaturji konsepsiyasını təşkil edir. Dramaturji baxımdan simfoniyanın birinci hissəsi daha mühüm əhəmiyyətli və iri həcmlidir. Burada hər bə və sülhlə bağlı konfliktli obrazlar musiqiyə daxil edilir. Birinci hissənin obraz məzmununun diapazonu da genişdir; həm müharibə həyəcanı atmosferi, nifrət dolu etirazların gücü, həm mübarizə əzmkarlığı var, həm də qəmli lirika – müharibədə həlak olanların xatirəsinə rekviyem öz təzahürünü tapır.

Simfoniyanın dramaturji tamlığının yaranmasında birinci hissənin giriş mövzusu böyük rol oynayır və dinləyicini simfoniyanın obrazlar aləmi ilə tanış edən proloq kimi qəbul olunur., Moderato bölməsinin başlanğıcında səslənən kvinta sadası unison şəkildə bütün orkestr qruplarında keçərək, ümumxalq fəlakət signalı kimi səslənir.

Bu səda yalnız giriş mövzusunun deyil, simfoniyanın, demək olar ki, bütün əsas mövzularının intonasiya rüşeymi kimi çıxış edir. Skripka, ağac-nəfəsli alətlər, valtorna, violonçel, trombon və kontrabaslarda ifasında kvinta sadasının kanonik səslənməsi

¹ Абезгауз И.В. Талант, гражданственность, мастерство // Советская музыка, 1968. № 2.

böyük registr diapazonunu əhatə edir, ümumilikdə, orqan səslən-məsinin təəssüratı yaranır.

Girişin ikinci bölməsi – Andante qayğılı düşüncələr, ağır fi-kirlər atmosferi ilə bağlıdır. Materialına görə, bu, başlanğıc böl-mənin – Moderato-nun davamı olub, lakin bir qədər dəyişilmiş şəkildə verilir. Burada interval gedişləri nisbətən məhduddur (kvintanın əvəzinə tersiya), ritmika qırıq nəfəslidir. Andante böl-məsində temp sona doğru daha da zəifləyir. Pauzalarla kəsilən (3 xanə, 2 xanə, 1 xanə) Andante mövzusu baş vermiş hadisələrdən təsirlənmiş insanın hissləri ilə assosiasya yaradır. Giriş hissənin bölmələri – Moderato və Andante arasında qəti sərhəd çəkmək mümkün deyil. Bu, müxtəlif cəhətlərdən təqdim olunmuş vahid bir obrazdır: müharibə ilə bağlı həyəcanlı xəbər – bu xəbərə emosional reaksiya. Bu baxımdan bütün giriş hissə boyu ostinato saxlanılan punktir ritmik şəkil də obrazın tamlığına təsir göstərir.

Giriş – simfoniyanın başlanğıc emosional tezi, onun dra-maturji düşüncəsidir; həyəcanlı, qəmli musiqidə qədim epö-sun əlamətləri hiss olunur. Girişin musiqisi “Şur” muğamının məqam əsası ilə, xüsusən “Hicaz” bölməsi ilə bağlı olub, mu-ğam dəstgah silsiləsindən dərəcələrlə - instrumental prelüdiyanın obrazı ilə assosiasiya olunur.

Simfoniyanın bütün hissələrində giriş mövzusu dəfələrlə təkrarlanaraq, Vətən obrazının simvolu, fəal mübarizəyə səsləyən daxili səs təəcəssümü kimi çıxış edir. Bu mövzu böyük emo-sional qüvvəyə və özünəməxsusluğa malikdir. Epizodik olaraq səslənməsinə baxmayaraq, girişin musiqisi möhkəm surətdə yaddaşlara həkk olunur, musiqinin bütün inkişafı boyu özünü göstərməklə, əsərin əsas qayəsi kimi qəbul edilir. Silsilənin üçüncü hissəsində girişin mövzusu məhz bu qismində özünü gös-tərir. Ciddi düşüncə və hisslərin dəyişməsinə ifadə edən Andan-te-nin obrazlar aləminə daxil olarkən isə, onun şəkli dəyişir. Rit-mik genişlənmə sayəsində birinci hissənin əvvəlindəki punktirli ritmik şəkil kəskinliyi, sərtliyi yumşalır. Girişin mövzusu solo violonçellərdə (hissənin əvvəlində) və trubalarda (Andante-nin sonunda) səslənərək, Andante-ni çərçivəyə alır. Simfoniyanın

finalındakı introduksiyada girişin mövzusu şəklini dəyişərək (intervalların kvinta və sekstaya qədər genişlənməsi, yuxarıya doğru hərəkət), təntənəli, qəhrəmanlıq ruhunda səslənir.

Giriş tək-cə həyəcan və narahatlıq simvolu kimi çıxış etmir. O, birinci hissədə çoxplanlı obraz mənası kəsb edir. Epik başlıq kimi, giriş mövzu birinci hissənin əsas və əlavə mövzularından əvvəl səslənir, bununla da onların obraz mənasını dəqiq surətdə bir-birindən ayırır. Birinci hissənin reprizası qarşısında giriş mövzusunun səslənməsi dramaturji rolu baxımından analoji xü-susiyyətə malikdir. Girişin materialı işlənmə bölməsində fon əhəmiyyəti qazanmaqla, musiqinin inkişafında emosional gər-ginliyi gücləndirir. Musiqinin inkişaf prosesində dönüş anlarında – emosional yüksəlişlərin kuliminasiyalarında çıxış etməklə, giri-şin musiqisi dərin daxili mənasını qoruyub saxlayaraq, mübarizə-nin əsas məqsədini xatırladır: bu mövzu Vətən obrazı ilə bağ-lıdır. Eyni vaxtda, girişin kompozisiya struktur rolu da mühüm-dür. Sonrakı hadisələrin əhəmiyyəti barədə xəbər verən giriş üz-vi şəkildə birinci hissənin əsas partiyasına daxil olur.

Əsas partiya – müharibə ilə bağlı xalqın üzərinə düşmüş ağır sınaqlar haqqında qəmli hekayə, dinc, xoşbəxt günlər barədə xa-tirə kimi səslənir.

Moderato

Archi

unis. div. unis. div. unis. div.

unis. div. unis. div. unis. div.

Mövzunun inkişaf etdirilməsində əsas metod variantlılıqdır ki, bu da onu xalq mahnıları nümunələrinə yaxınlaşdırır. Musiqinin ümumi strukturu – güzgüli repriza elementlərinə malik üçhissəli formadır.

Reprizada əsas mövzunu yenidən simli alətlər səsləndirir. Reprizanın sonuna doğru simlilərin səsi tədricən azalır, yalnız yüksək registrdə skripkanın tembri saxlanılır. Əsas partiyadan köməkçi partiya keçid sərbəst aralıq hissə olmadan baş verir. Girişin materialına əsaslanan çox da böyük olmayan beşxanlı Andante dəhşətli hadisələr haqqında xatırlatma kimi səslənir.

Əgər əsas partiya monoloq-hekayə kimi qəbul edilirsə, köməkçi partiya obyektiv-lirik tonlara boyanmış monoloq-düşüncədir.

Andante moderato

Əsas partiyanın monolit bütövlüyündən fərqli olaraq, köməkçi partiya melodik-intonasiya məzmunu ilə fərqlənən, bir-birini tamamlayan iki tematik elementin birləşməsindən ibarətdir. Onlardan biri qəmli, hüznü düşüncələri, digəri dolu etirazı tərənnüm edir. Köməkçi partiyanın birinci tematik elementi improvizasiya quruluşuna görə fərqlənir.

Onun quruluşu və inkişaf prinsipi, “Bayatı-Şiraz” muğamı ilə bağlıdır. Köməkçi partiyanın reprizasında birinci tematik element kompakt beşsəslə kanonda simlilərin ifasında səslənir. Onun orkestr koloriti – kameralıdır, şəffafdır.

Köməkçi partiyanın ikinci tematik elementi melodiya-intonasiya məzmununa görə yeni deyil, ilkin muğam-improvizasiya elementindən əxz olunub.

Baş verən dəyişikliklər xanə ölçüsünün vəznənməsi və metrik vurğuların böyük fəallığı nəticəsində baş verir. Simlilərin sət unison çalğısında, kontrabaslarda e-moll-un ağır tonika səsinin ostinatosu fonunda ikinci tematik element, demək olar ki, nitq ifadəliliyi əldə edir. “Etiraz mövzusunun” (köməkçi partiyanın orta epizodunun mövzusu belə adlandırmaq olar) üç dəfə keçirilməsi müharibəyə qarşı publisist pafosla fərqlənən monoloq kimi qəbul edilir.

Lirik köməkçi partiyanın obrazı qəhrəmanlıq, mərdlik xüsusiyyətləri ilə tamamlanır. “Etiraz mövzusunun” inadla təkrarlanması kulminasiya – Andante maestozo-ya gətirib çıxarır. Dəhşətli hadisələr haqqında özünəməxsus xatırlatma kimi, Andante maestozo-ya simfoniyanın girişindən motiv daxil olunur. Köməkçi partiya skripkaların yüksək registrdə səslənməsinin zəifləməsi ilə bitir.

Birinci hissənin işlənmə bölməsi qəfildən, hazırlıqsız başlanır. Onun üç bölməsi epik, möhtəşəm döyüş səhnəsinin ardıcıl mərhələləri kimi təqdim olunur. Birinci bölmə – fuqatonun marş şəkilli mövzusu aqressiv qüvvələrin obrazını ifadə edir və intonasiya baxımından S.Hacıbəyovun Birinci simfoniyaının skertsosundakı hücum mövzusu xatırladır. Fuqatonun inkişaf dinamikası yüksəlmə və enmə fazalarının ardıcıl əvəzlənməsi ilə xarakterikdir. Növbəti bölmədə – Piu mosso xalq mübarizəsinin qəhrəman obrazları nümayiş olunur. onların təkamül prosesində əks qüvvələrin enerjisi aktivləşdirilir. Lakin getdikcə “Etiraz mövzusu”nun mis alətlərində möhtəşəm səslənməsində xalqın obrazında qəhrəmanlıq xarakteri təsvir olunur.

“Etiraz mövzusu”na daxil edilən qısa motivlər orkestr qrupları üzrə “paylanır”. Onlar böyük ritmik enerjiyə malikdir və trombon, truba, tuba, valtorna, simli və ağac-nəfəsli alətləri qruplarında israrla təkrarlanmaları orkestr məkənini doldurur. Böyük kulminasiyadan sonra birinci hissəni başlayan girişin materialı yenidən bütünlüklə təkrarlanır.

Birinci hissənin reprizası nəzərəcarpacaq dərəcədə ixtisar edilib. Əsas partiyada yalnız ilkin quruluş qorunub saxlanır, əlavə partiyanın miqyası daha çox ixtisar edilir – tamlığını itirir, daha fraqmentar olur, eləcə də köməkçi partiyanın iki tematik elementinin ifadə olunmasında da ardıcılıq dəyişir. Reprizdə mənə yükü “ etiraz mövzusu”nun üzərinə düşür. Valtornun solo ifasında, “c” tonik səsi fonunda o, daha mərdənə və hüznə səslənir Birinci hissənin xarakterində ballada xüsusiyyətləri hiss olunur. Bu, əsas mövzunun təhkiyə quruluşunda, xanələrin metrik strukturunda (9\8), ümumi sərt, tutqun koloritində, hissələrin gərginliyində, sonata Allegro-nun yekun bölmələrində lirik “şərhlər”in mövcudluğunda özünü göstərir.

Skertso – simfoniyanın ikinci hissəsi silsilədə ikili rol oynayır. Bir tərəfdən, birinci hissənin drammatizmini artırır, digər tərəfdən, birinci hissənin dramaturji xəttini davam etdirərək, düşmənlə mübarizəyə hazır olan xalqın enerjisini tərənnüm edir. Skertsonu başlayan mövzunun özəyi Azərbaycan xalq rəqsinə yaxın metroritmik quruluşa malikdir.

Mürəkkəb üçhissəli formada yazılmış skertsonun orta epizodu bir neçə tematik elementə malik olması ilə fərqlənir. Bu elementlər gah çox, gah da az dəqiq və sabit, oynaq şəkildə bir-birini əvəz edərək, son nəticədə oyun xarakterli bütöv bir mənzərə yaradır.

Birinci tematik element solo skripkada səslənir. Bu melodiya “des-g” triton intonasiya ilə yekunlaşan nəغمə xarakterli melodiyadır. Mövzunun müşayiətində səslənən bas simlilərin piskattosu və faqotun sərt, kəskin stakkatosu da daxil olaraq, emosional həyəcan atmosferi yaradır.

Solo trubaların gur tembrində rəqs mövzusu səslənir. Gur səs axınına düşən mövzu daha çox şücaət, mərdlik xarakteri qazanır: əvvəlki gərgin enən hərəkət fəal yüksəlişlə əvəz olunur, sekvensiya halqaları bölünməyə məruz qalır, faktura sıxlaşdırılır. Kulminasiyaya çatdırılan mövzu orkestrin ağac-nəfəslı alətlər qrupunun sürətli fiqurasıyalarında əriyir. Nəzərəcarpacaq dərəcədə “qəhrəmanlaşdırılmış” bu epizoda uyğun olaraq, birinci hissənin köməkçi partiyasından Bayatı-şiraz mövzusu trubaların ifasında

daxil edilir. Başlanğıcda xarakteri daha çox lirik olan bu mövzu skertsonun qəhrəman obrazları sferasına daxil olaraq, böyük dəyişikliyə uğrayır. Kvinta sədasının sonunda əlavə edilən ritmik artım ona güclü məqsədyönlü xüsusiyyətlər aşılayır.

Skertsonun repriza hissəsinin əvvəlindəki şən obrazları geri qaytarır.

Lakin kodada şən rəqs mövzusu soyuq və sərt səslənir. Ağac-nəfəslı alətlərin müşayiətilə, rəqs mövzusunun ikinci xanəsindən mərkəzləşmiş motivin mexaniki fasiləsiz təkrarlanması bu təəssüratı daha da gücləndirir. Skertso onu başlayan solo trubaların kvarteti ilə sona çatır.

Skertsonun dinamikası, onun hərəkətinin impulsivliyi üçüncü hissənin musiqisi ilə – Andante ilə tarazlaşır, o, İkinci simfoniya-da silsilənin ağır templı üçüncü hissəsinin ənənəvi funksiyasını daşıyır. Andante simfoniyanın ideyasının açılmasında daha bir halqadır. O, birinci hissədən yalnız intonasiyası ilə deyil, həm də musiqinin lirik istiqaməti ilə seçilir. Andante-nin lirikası qəhrəmanlıq, mərdlik xüsusiyyətləri ilə əhatələnib və solo violonçeldə müşayiət olunan giriş mövzu ilə başlayır. Bu mövzu ilə Simfoniyanın giriş mövzusunun intonasiya yaxınlığı aydın sezilir.

Andante-nin musiqisində əvvəldən səslənən düşüncə – mövzuya cavab olaraq, yüksək registrdə skripkaların ifasında “ümid mövzusu” (şərti olaraq belə adlandırmaq) səslənir. Ümumi tutqun koloritdə günəş şüası kimi peyda olmaqla, o, gələcək qələbənin müjdəçisi kimi qəbul edilir.

Andante-nin orta hissəsi əsas mövzunun variasiyalı dəyişmələrinə əsaslanır. Mövzunun diapazonu sona qədər genişlənir.

Andante-nin sonunda giriş mövzusunun və “ümid mövzusu”nun təkrarlanması materialın qısaldılması hesabına yarımçıq repriza yaradır ki, bunu repriza – koda da adlandırmaq olar.

Dördüncü hissə – final simfoniyanın obrazlarının inkişafına yekun vurur. Bu yekun əvvəlki hissələrdəki materialın cəmlənməsi ilə deyil, həm də humanist qüvvələrin qələbəsi ideyasını tərənnüm edən yeni, plakat obrazın təsdiqlənməsi ilə əldə olunur. Finalda bəstəkar geniş janr rəsmi-ümumxalq şənlik səhnəsini yaradır.

Finalın birinci mövzusu əvvəlki hissələrin dramaturji inkişaf xətlərindən irəli gələn təbii nəticədir.

Mövzu melodiya baxımından yekcins deyil. Burda marş ritmi ilə birləşən mahnı və instrumental musiqi elementləri özünü göstərir.

Finalın ikinci mövzusu tonallıq cəhətdən birinci ilə əlaqəlidir və üzvü şəkildə onun davamıdır. Musiqidə baş rolda melodiya deyil, ritmlərin şıltaq oyunu, orkestr registrləri və temblərlərinin ziddiyyətli şəkildə qarşı-qarşıya qoyulması vacib rol oynayır.

Getdikcə bayram obrazını yaradan ağac-nəfəsli və simli alətlərin səsleşməsi ikinci plana ötürülür. Ön planda isə, birinci hissənin köməkçi mövzusu durur. Şən, yüksək emosional əhval-ruhiyyənin müharibədə həlak olan qəhrəman üçün axıdılan hüznü göz yaşlarını xatırladan valtormanın monoloqunun drammatizmi ilə uzlaşması psixoloji ikiyeplənlik yaradır.

Finalın birinci dramatik-kədərli mövzusu simli və ağac-nəfəsli alətlərinin kompakt tembrində verilir.

Finalın reprizası ekspozisiya ilə müqayisədə elə bir xüsusi dəyişikliyə uğramır. Koda birinci hissənin əsas və köməkçi mövzularının birləşməsinə əsaslanır. Dueti əsas mövzu başlayır, köməkçi mövzu isə iki xanə sonra çıxış edir. Əsas mövzunun metrik sferasına (9/8) daxil olaraq, köməkçi mövzunun xanə ölçüsü dəyişir. (birinci hissənin ekspozisiyasında 3/4). Əsas mövzu f-moll tonallığında verilir. Köməkçi mövzu da elə bu tonal "məkana" daxil edilir. Koda yalnız finalın kulminasiyası kimi qəbul edilmir. Burada birinci hissənin mövzularının təkrarlanması obrazlı məna daşıyır. Təhkiyənin son fazasının onun başlanğıcı ilə qarşılaşdırılması simfoniyanın ideya genişliyini daha ayani, real edir. "Qələbə" mövzusunun finalında "Vətən" mövzusunə yüksəlmə ideya ümumiləşməsinin dərinliyinə təsir göstərir. Vətənin faciəvi taleyi ilə bağlı mövzuların birinci hissədə qaytarılması qələbənin parlaq bayram rəngləri ilə işləndiyi əsərin son hissəsində dinləyici tərəfindən bütün bəşəriyyətə ünvanlanmış çağırış kimi qəbul edilir – böyük humanist ideyaları müdafiə etmək, dünyanı müharibə təhlükəsindən qorumaq.

Strukturuna görə, final rondo xüsusiyyətlərinə malik mürəkkəb üçhissəli formadan ibarətdir. Bilavasitə kodaya keçən bu üç böyük bölmə finalın formasının əsasını təşkil edir. Lakin hər bölmənin quruluşunun ayrıca təhlili, eləcə də tematizmin inkişaf xüsusiyyətləri və üsullarına diqqət rondo prinsipinin rolunu da aydın edir. Bu, hər şeydən öncə, dəfələrlə və inadla "qələbə mövzusu"nun təkrarlanmasında özünü göstərir. Beləliklə, finalda üç hissəli strukturun sintetik formasının və rondonun əlaqələri açıq-aydın görünür.

İkinci simfoniyanın silsiləsində digərlərinə nisbətən daha çox inkişaf edən əlavə partiya ("etiraz mövzusu") xalq fəlakəti obrazının mənasını qazanır. Müxtəlif qiyafələrə düşərək, o, birinci hissənin gərgin dinamikasına daxil olur və birinci hissənin ekspozisiyasında ciddi və sərt hərbi çağırış kimi səslənir; Andante-də əhəmiyyətinə görə "müəllifin" monoloquna yaxınlaşır, nəhayət, birinci hissənin reprizasında və əsərin finalında gah kamera rekviyemi kimi, gah da müharibə qəhrəmanlarının xatirəsinə ağı kimi qəbul edilir.

Simfoniyanın humanist özüə malik obrazlarında qəhrəmanlıq-epos xüsusiyyətləri də aydın hiss olunur. Bu, birinci hissədəki Piu mosso epizodunun aktivliyində, skertsonun rəqsvari melodiyasının ritmik enerjisində, Andante-nin qəhrəmanlıq məcmusunda, finalın qələbə-bayram dinamikasında özünü göstərir.

Müharibə obrazlarının yaradılması üçün istifadə edilən intonasional asketizmə zidd olaraq, humanist obrazların xarakteristikasında (məsələn, "etiraz mövzusu") insan nitqinə yaxın olan hərəkətli, canlı intonasionalardan istifadə edilir. "Etiraz mövzusu"nda nitq intonasionaları ilə oxşarlıq, "Segah" muğamının daha ifadəli intonasionalarından istifadə hesabına, bu intonasionaların aktiv metroritmik dəyişməsi, eləcə də mövzuların təkrarlanmaları arasında tez-tez baş verən çoxmənalı təzadlar və simlilərin solo tembrə sayəsində yaranır. Obrazların diapazon genişliyi – epik, dramatik, lirik, məişət obrazları – ifadə vasitələrinin xarakterik və müxtəlif şəkildə qarşılıqlı nüfuz etməsinə gətirib çıxarır.

Janr müxtəlifliyi və xüsusən, lirik və epik planın məqsədyönlü qarşılaşdırılması İkinci simfoniya dərin dramaturji məna, mürəkkəb bədii məzmun verir. Instrumental rəqətiativ hissə

lərdə meydana çıxan və “müəllifin sözü” kimi səslənən (Andante-də və finalda) “müəllif haşiyə çıxmaları”, aydın səslənən müəllif kredosu, silsilənin yekununda açıq ifadə olunan lirizm – bütün bunlar İkinci simfoniya böyük liriklik, fikir subyektivliyi verir və əsasında duran ifadəli, dramaturji prinsipləri bir qədər lirik-dramatik simfonizmin prinsipləri ilə yaxınlaşdırır.

İkinci simfoniyanı Böyük Vətən Müharibəsinə həsr olunmuş xalq epopeyası adlandırmaq olar. Epik Vətən obrazları (giriş, birinci hissənin əsas və köməkçi partiyaları), döyüş səhnələri (birinci hissənin fuqatosu), xalq etirazı obrazının konsentrasiyası və xalq qələbəsinin təsdiqlənməsi (final) – buna parlaq sübutdur.

Ayrı-ayrı hissələrdə lirik-dramatik simfonizm elementləri olmaq şərti ilə, İkinci simfoniya epiklik böyük çəkiyə malikdir.

Epik elementin üstünlük təşkil etməsi birinci hissənin əsas və əlavə partiyalarının qapalılığında və bitkinliyində, silsilə boyu giriş mövzunun dəyişmədən təkrarlanmasında, ekspozisiya çərçivəsində əsas partiyanın mövzusunun üç dəfə keçirilməsində özünü göstərir. Epik prinsipin üstünlüyü birinci hissənin işlənmə bölməsində antoqonist başlanğıcın konfliktli toqquşması mənzərəsinin təsvirində də görünür.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, simfoniyanın əsas musiqi obrazları müharibə dövrünün müxtəlif janrlarına – həm əənəvi folklor, eləcə də kütləvi janrlarına əsaslanır. Onlardan istifadə böyük rola malikdir və yalnız ona görə yox ki, bəstəkar Böyük Vətən müharibəsinin xalq təfəkküründə obrazlı-bədii təcəssümünə çalışır, həm də ona görə ki, o, özü, hətta hissələrini, bədii düşüncələrini ifadə edən zaman, bu formalar çərçivəsində düşünür. Doğma folkloru və şifahi əənələrə malik peşəkar musiqi janrını – muğamı gözəl bilməsi S.Hacıbəyova onun yalnız xarakterik intonasiya və formayaradıcı xüsusiyyətlərindən deyil, həm də tembr zənginliyindən və milli instrumental musiqinin rəngarəngliyindən geniş istifadə etməyə imkan verir.

Mahnı mövzularında melodik xətt ilkin motivi təkrarlayan və variasiya edən halqalardan ibarət zənciri xatırladır. Xalq mahnı mövzuları üçün tipik olan bu inkişaf birinci hissənin əsas partiyasının mövzusunda meydana gəlir. Rəqs mövzularında melo-

diyalar qısa nəfəslı olması, dəqiq ritmi, kvadrat strukturu ilə (skertso mövzusu, ikinci final mövzu) seçilir. Bəstəkar muğam janrından daha geniş istifadə edir. Muğam quruluşunda olan mövzuların melodiyaları bəzən onun müəyyən parçaları ilə üst-üstə düşərək, (“etiraz mövzusu”) bilavasitə muğamın əsas intonasiyalarından doğulur, bəzən isə, muğamın bütün səs sırası əsasında qurulur.

Simfoniya muğama xüsusi əhəmiyyət verilir, belə ki, məhz onun silsilələrdən keçməsi hesabına (“etiraz mövzusu”) xalq obrazının təsdiqlənməsinə nail olunur.

Simfoniyanın mövzularında xalq-məişət janrlarından istifadə edərək bəstəkar sadəcə onların musiqi üslubunun olduğu kimi köçürülməsi ilə məşğul olmur, doğma musiqi dilinin əənələri üzərində yaradıcı şəkildə işləyir. Məsələn, “etiraz mövzusu”nda birinci mənəbəyə – muğama yaxın intonasiya özünlünü göstərməklə, musiqinin sonrakı inkişafını yeni ahəng quruluşuna (Segah-Rast) sərbəst modulyasiya yolu ilə, musiqinin nitq xarakterinə xüsusi ifadəlilik verən sərt intervallar tətbiq etməklə xalq musiqisindən fərqli bir istiqamətə yönəlir.

Mövzuların janr əsası tematik inkişafın xarakterinə məlum nişanələri qoyur. Deyildiyi kimi, xalq musiqisinin inkişafı üçün səciyyəvi olan təkrar prinsipi, variantlılıq, variasiyalılıq S.Hacıbəyovun simfoniyasında silsilənin daha böyük bölmələri üçün (Andante-nin orta bölməsi) aparıcı metodlardır.

Simfoniyanın musiqi materialının inkişaf etdirilməsi üsullarına: “açar” mövzuların mütəmadi təkrarlanması (“etiraz mövzusu”nun Andante və finalda təkrar edilməsi) silsilənin bölmələrinin inkişafına simfoniyanın giriş hissəsinin leymotivinin daxil edilməsi aiddir. Mövzuların bir-birinə qarşılıqlı nüfuz etməsi də böyük rol oynayır, simfoniyanın intonasiya-tematik məzmunu girişin materialından törəyir.

İkinci simfoniya orkestr yazısı da dramaturji inkişafa tabe olur. O, müəyyən ölçülü orkestr təbəqələrindən, uzun müddət davam edən tembrlərdən istifadə yolu ilə geniş dekorativ naxışları ilə fərqlənir.

S.Hacıbəyov alətlərin tembr xüsusiyyətlərini çox yaxşı hiss edir. Simli alətlər, xüsusən skripkalar qrupu geniş və ifadəli şəkildə təfsir olunub. Onların səmimi tembrindən birinci hissənin xarakter baxımından lirik olan əsas və köməkçi partiyalarında, skertsonun orta epizodunda istifadə olunur. Qəhrəmanlıq ruhunun daşıyıcısı kimi mis alətlər qrupu çıxış edir; skertsonun janr-məişət obrazlarını ağac-nəfəsli alətlər daha yaxşı çatdırır.

Simfoniya da dramaturgiyası musiqinin inkişaf prosesindən ayrı qalmır və onun əsas mərhələlərini əks etdirir.

Girişdə verilən "Vətən mövzusu" silsilənin bütün sonrakı hissələrində simlilərin ifasında səsləndirilir. Birinci hissənin repizasında valtornada səsləndirilən "Ağı" mövzusu eyni tembrdə finalda da təkrarlanır. Bu cür mənə "tağları"na partitürada tez-tez rast gəlinir. Ayrı-ayrı alətlərin solo ifası davamlı xarakter daşıyır. Bu, əsasən valtormanın və skripkaların solo ifasında "etiraz mövzusu"nun səslənməsinə aiddir.

İkinci simfoniyanın orkestr tərtibatı üçün alətlərin funksiyalarının dəqiq bölgüsü xarakterikdir. Materialın ekspozisiyası zamanı, bir qayda olaraq, eyni növ alətlər qrupundan istifadə olunur, daha sonra digər qruplar da səslənməyə qoşulur, orkestrəvada dialoq prinsipi isə üstünlük təşkil edir.

İkinci simfoniya bəstəkarın yaradıcılığının birinci mərhələsinə yekun vuran əsər olmaqla, eyni zamanda S.Hacıbəyovun bədii-kompozisiya ustalığına yiyələnməsi yolunda böyük paya malikdir.

"GÜLŞƏN" baleti

S.Hacıbəyovun 1950-ci ildə yazdığı "Gülşən" baletində musiqili xoreoqrafiya vasitələri ilə yeni həyat quruculuğunun mənzərəsi yaradılır, insanların qarşılıqlı münasibətlərindəki estetik məsələlərə, dostluq və məhəbbət mövzularına toxunulur.

Bəstəkarın milli rəqsin xüsusiyyətlərini yaxşı bilməsi, müasirliyi incəliklə duyması ona parlaq və rəngarəng balet partiturası yaratmağa imkan vermişdir..

Ə.Bədəlbəylinin "Qız qalası" və S.Hacıbəyovun "Gülşən" baletləri milli musiqili xoreoqrafiyada böyük tərəqqiyə yol açan əsərlər olub, Q.Qarayevin balet yaradıcılığına da təkan vermişdir.



Gülşən baletindən səhnə

"Gülşən"nin birinci redaksiyasında (librettosu Qəmər Almaszadənin) bir sıra çatışmazlıqlar özünü biruzə verirdi. Baletdə süjetin çoxplanlılığına nail olunmamış, iştirakçıların xarakterləri zəif inkişaf etdirilmişdir. Süjetin dramaturji açılması baxımından "Yuxu səhnəsi" bir qədər saxta görünürdü. Baş verənlərin reallıqdan təxəyyülə keçməsi (köhnə baletlərə xas olan xüsusiyyət kimi) məzmununa görə az əsaslandırılmışdır və ədəbi balet divertimentini yaratmaq cəhdi kimi qəbul edilirdi.

Baletin 1958-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin İkinci dekadasına hazırlanmış ikinci redaksiyasında librettoçular (Q.Almaszadə və P.Abolimov) süjet planını bir qədər dərinləşdirirlər.

Son variantda "Gülşən"nin musiqili-səhnə kompozisiyası aydınlığı və lakonikizmi ilə seçilir. Burada lirika və məişət, təbiət mənzərələri ilə əməyin təsviri üzvi şəkildə bir-birinə çulğalaşır.

S.Hacıbəyovun üç pərdəli baletində xalq obrazı aparıcı əhəmiyyətə malikdir. Bu, həm hadisələrin əsas hərəkətverici qüvvəsi, həm də musiqili dramaturgiyanın canlı özəyidir. Kollektiv səhnələrdə (I aktda “Pambıq yığıcı”, I aktın birinci şəklinə “Fəhlələrlə səhnə” və “Fəhlələrin rəqsi”) əmək mövzusu rəqs vasitəsilə açılır.

Əmək rəqsləri, onların plastikası əmək prosesinin ritmikliyini, ahəngdarlığını çatdırır. “Pambıq yığıcı” epizodunda peyza poetikləşdirilir, əməkdən doğan sevinc aşılır. Musiqinin əsasında fleytanın ifasında “Çoban-bayatı” melodiyası durur.

Xalq musiqi praktikasında geniş yayılmış bu lirik improvizasiya bəstəkar tərəfindən yenidən mənalandırılır. Musiqinin dəqiq ölçülü axınına Gülşənin leytmotivi qatılır. Bununla da onun obrazının xalqla qırılmaz bağlılığı vurğulanır. Melosun sərbəst variasiyası, metrikanın reçitativ-improvizə olunmuş sərbəstliyi “Çoban-bayatı” musiqinin özünəməxsusluğunu incəliklə imitasiya edir.

“Pambıq yığıcı” nömrəsi əhəmiyyəti və geniş musiqi materialına görə sərbəst simfonik lövhəyə qədər böyüyür və ümumiləşmiş əhəmiyyət kəsb edərək, kollektiv əməyə münasibəti ifadə edir.

“Gülşən”də xalqın obrazının traktovkasında, balet ənənəsinə uyğun olaraq, rəqs süitasına daha böyük rol ayrılır. Üzvi şəkildə musiqi dramaturgiyasına daxil olaraq, o, tamaşanın kollektiv qəhrəmanının xarakterinin ifadə edilməsində əsas vasitədir. Çox vaxt süitaya daxil edilmiş ayrı-ayrı nömrələr qəhrəmanların əlavə xarakteristikasını almağa kömək edir. Bu yolla ikinci pərdədə “Qızların valsı”nda zərif tonlarda Gülşən və Azadın xəyalpərvərliyi təsvir olunur. Həmin pərdədə “Kişilərin rəqsi”ndəki qəhrəmanlıq-şücaət ritmləri Gülşənin xarakterinin mübarizliyini, enerjisini vurğulayır.

“Gülşən” baletində Azərbaycan rəqsinin ünsürləri, janr rəngarəngliyi geniş tərzdə istifadə olunur.

İştirakçıların özünəməxsus rəqs hərəkətləri ilə yanaşı, odlu temperamentli kişi rəqsləri və incə ornament, plastikası ilə fərqlənən gözəl, yumşaq qadın rəqsləri də böyük dəqiqliklə təqdim

olunur. Baletdə qədim “Yallı” rəqsi yeni məna kəsb edir. Bütün balet boyu musiqinin inkişafı prosesində intonasiya cəhətdən hazırlanan və finalda səslənən “Yallı” xalqın ruhunun qəhrəmanlıq obrazının simvolu kimi baletin ideyasını tərənnüm edir.

Diapazon baxımından böyük olmayan mövzunun sadəliyi və lakonizmi, ölçülü-marş ritmi, mis və zərb alətlərinin güclü ifası ilə orkeströvka, güclü tutti baletin nikbin ideyasına müvafiq emosional əhval-ruhiyyə, bayram təntənəsi yaradır.

Xalq səhnələri ilə bilavasitə əlaqədə baletin aparıcı obrazlarının – yeni ərxaqın, əməyə yeni münasibətin daşıyıcıları olan Gülşən və Azadın xarakteristikaları verilir. Bütün balet boyu Gülşənin daxili gözəlliyi, əmək uğurları, qələbələri ilə bağlı mövzular işlənir. Onun timsalında zəmanə qadınlarının ən gözəl xüsiyyətləri birləşdirilib – qadınların enerjisi, yorulmazlığı, əməyə münasibəti, səmimiyyəti, məhəbbətdə zərifliyi, maraqlarının kollektivin maraqları ilə üst-üstə düşməsi.

Gülşənin xarakteristikasında “Pambıq yığıcı” səhnəsindəki rəqs mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu rəqs onun xalqdan ayrılmaz olduğunu vurğulayır. Qəhrəmanın lirik xarakteri I pərdədə “Gülşənin Azadla adajiosu”nda emosional musiqi ilə açıqlanır.

I aktın II şəklinə “Uşaqlarla rəqs” vasitəsilə Gülşənin təbiətinin gənclik xüsusiyyətləri çatdırılır.

Rəqs Gülşənin simlilərin ifasında zarafatyana-yüngül musiqili sual frazası üzərində qurulur. Ona uşaqların xorunu xatırladan fleytaların ifası ilə cavab verilir. Rəqsın birinci bölməsindəki musiqinin tondan-tona keçməsi, gözəl skertsonu vals ilə əvəzləndirir.

Müsbət balet qəhrəmanlarının ənənəvi rolunda Gülşənin sevgilisinin obrazı – mühəndis Azad durur. Gülşən (birinci və üçüncü pərdədə “Adajio”) və Əhmədlə (birinci pərdədə “variasiyalar”) birgə xarakteristika ilə yanaşı, Azad pantomim səhnələrdə çıxış edir: “Azadın hekayəti” və “Arzu səhnəsi”. Azadın yegənə solo rəqsi üçüncü pərdədəki “Variasiya”dır.

Baletin dramaturji konfliktini zahirən yarıdan Əhmədin obrazıdır. Hisslər və ictimai bərc, Gülşənə məhəbbətlə onun seçdiyi oğlana nifrət hissi arasında mübarizə Əhmədin qəlbində çevriliş yaradır – o, dostluq bərcunu şəxsi hisslərindən yüksək tutur.

Baletdə “Əhmədin qısqanlığı”, “Əhməd tək” səhnələri vasitəsilə personajın daxili təlatümləri verilir. Pantomimalarla rəqs arasında sərhədlər çox vaxt silinərək yoxa çıxır. Bu, məsələn, “Kolkoxçuların qayıtməsi” səhnəsində baş verir. Bu səhnədə pantomima bilavasitə və üzvi şəkildə parlaq boyalı xalq rəqsinə keçir. “Daşqın səhnəsi”ndə pantomima hərəkətverici rol oynayır.

Musiqi kompozisiyasının bütövlüyünün əsas prinsipini baletin ayrı-ayrı nömrələrinin aydın struktur tamlığının simfonik inkişafın ardıcılığı ilə uzlaşması təşkil edir. Buna leymotivlər, xüsusən Gülşənin leymotivi, onların qarşılıqlı əlaqəsi və inkişafı əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir.

Baletdə Gülşənin leymotivi aparıcı əhəmiyyət kəsb edir. “Bayatı-Şiraz”ın məqam əsası, oxunaqlı kantilena, melodik çevrələrin plastikliyi ona zəriflik, dalğınlıq nəcib qadınlıq görkəmi verir. Gülşənin leymotivi I aktın “Adajio”sunda bütünlüklə iştirak edərək, romantik poetikləşdirilmiş kantilenaya qədər yüksəlir. Daha sonra “Adajio”nun sonunda, birinci pərdədə “Pambıq yığıcı” rəqsində “Azad və Əhmədin variasiyaları”nın kodusunda mahiyyətə dəyişməz olan bu mövzu yaxın tonallıqlara transpozisiya edilir.

“Arzu səhnəsi”ndə Gülşənin leymotivi melodik konturlarını saxlamaq şərti ilə üzvi şəkildə Gülşən və Azadın əlvan xeyalları mühitinə daxil olur. Əmək prosesini tərənnüm edən üçüncü pərdədə “Qızların rəqs”ində Gülşənin leymotivi öz plastikliyini itirir və ritmik cəhətdən bölünərək, marş şəkili xüsusiyyətlər əldə edir.

Baletin musiqisinin inkişafındakı bütövlük, tamlıq yalnız leymotiv işlənməsi vasitəsilə deyil, həm də ayrı-ayrı musiqi fraqmentlərinin, bəzən hətta bütöv rəqslərin reminissensiyası üsulu ilə yaradılır.

Musiqinin bütün parlaqlığına rəğmən, “Gülşən” baleti bir sıra çatışmazlıqlardan xali deyil. Bu, hər şeydən əvvəl, süjetdəki dramatik konfliktin librettoda kifayət qədər əsaslandırılmaması ilə bağlıdır. Əsas iştirakçıların “üçbucağı”nı təşkil edən obrazların toqquşması xarici süjet faktoru xarakteri daşıyır. “Gülşən”in musiqi dramaturgiyasına da öz təsirini göstərən librettodakı çatışmazlıqlar bəstəkarın imkanlarını məhdudlaşdırmışdır. Musiqi

dramaturgiyasında konfliktli toqquşan xətlərin kifayət qədər inkişaf etdirilməməsi baletin musiqisində sağlam və aydın emosionaları, ümumilikdə sakit ahəngi şərtləndirir.

“Gülşən”nin musiqi dili dərin ifadəli milli xarakteri ilə fərqlənir. Baletin rəqs səhnələrində əmək, məişət, təbii, adət-ənənələrlə bağlı müxtəlif lövhələr – buradan da Azərbaycan xalq musiqisinin təkrarolunmaz xüsusiyyətləri öz əksini tapır.

“Gülşən”nin birinci redaksiyasında “Səməni” və “Qazaxı” kimi xalq rəqsləri bütünlüklə istifadə olunmuşdu. İkinci redaksiyada isə, onlar çıxarılmışdı. Yalnız üçüncü pərdədə, “Rəfiqələrin rəqs”ində və “Yürüş”də “Tərəkəmə” və “Vağzalı” xalq rəqslərinin parçalarından istifadə olunub. Lakin onların da intonasiya quruluşu bəstəkar tərəfindən özünəməxsus orijinal üslubun axarında üzvi şəkildə həll olunur. Məsələn, “Rəfiqələrin rəqs”ində əsas olaraq götürülən lirik toy rəqs “Vağzalı” S.Hacıbəyov tərəfindən qəhrəmanlıq xarakteri daşıyan rəqsə çevrilir. Nəticədə, “Rəfiqələrin rəqs”i xalq rəqsinin yeni, bəstəkarlıq variantı kimi qəbul edilir. “Yürüş”də əsas olaraq “Tərəkəmə” rəqsindən istifadə edərək bəstəkar bu rəqsın məqam və forma təşkilini qoruyub saxlamışdır. (Mayə – Segah – Şikəsteyi-fars – Mayə – Segah). Eyni vaxtda prototipə “yeniliklər” də daxil edilir. Orta bölmədə (Şikəsteyi-fars) melodik hərəkət, xalq variantında olduğu kimi, dominantaya “predikt”inin təkrarlanması yolu ilə sonrakı dinamikaya yol açılır. Xalq rəqsinin melodik əsası saxlanılmışdır, intonasiya inkişafındakı dəyişikliklər, melizmlərin xanənin qeyri-zərbəli hissəsində paylanması, ritmik nüanslar bu kimi yeniliklərə aiddir.

Baletin rəngarəng, zərif orkestr nüansları ilə zəngin instrumentovkası da xüsusi diqqət tələb edir. İstedadlı orkestr tərtibatı ustası olan S.Hacıbəyovun “Gülşən”in partiturasında çox itirirləri üzə çıxır. Müxtəlif orkestr temblərini uyğunlaşdırmaqla o, orkestr səslənməsinə lazımı zənginlik və tərəvət verən maraqlı boyalar tapır. “Daşqın səhnəsi”ndə, “Fəhlələrlə səhnə”də və baletin finalında qatı temblərdən, ağır bas səslərdən, orkestr “tutti”-sindən istifadə olunur. Instrumentovkanın zərifliyi və gözəlliyi ilə “Gülşənin uşaqlarla rəqs”i, I aktda “Qızların rəqs”i xüsusi-

lə alətləşdirmənin zərifliyi və gözəlliyi ilə seçilir: bu nömrələrdə zıncırovların səsi xüsusi kolorit yaradır.

Bəstəkar ustalıqla orkestr tembrlərini balet qəhrəmanlarının xarakteristikasında tətbiq edir. Beləcə, Gülşənin obrazı qoboy və simlilərin isti lirik tembrli ilə əhatələnir (I aktda “Adajio”). Azərbaycan peyzajının obrazı Azərbaycan xalq çalğı aləti tütəyin səsi ilə assosiasiya olunan fleyta-pikkolonun gur tembrli ilə vurğulanır. “Fəhlələrin rəqsi”ndə truba, trombonların tembrindən istifadə olunur.

Baletin partiturasında daha çox istifadə olunan solo alətlər fleyta-pikkolo və qoboydur. Fleyta və qoboyun solo ifasından “Pambıq rəqsi”ndə, “Gülşən və Azadın adajiosu”nda istifadə olunur.

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi ilə parlaq orkestr partiturasını S.Hacıbəyov baletin xalq janrı səhnələrində tətbiq edir: “Kolxozçuların qayıtması” və “Qızların rəqsi”nə – tar, “Yürüş”ə – zurna və dəf, “Əsəd kişinin rəqsi”nə – balaban daxil edilib. Mis və zərb alətləri də çoxşəkilli istifadə olunub, zərb alətləri xalq tembrlərindən istifadə etməklə S.Hacıbəyov xalq musiqisi alətlərinin səsləndirilməsinin imitasiyasında ifadəli-təsirli effektdə nail olur. Truba, skripka, faqot və barabanın kombinasiyasında sazın səslənməsi yaradılır (III aktda “Qızların rəqsi”). “Əhmədin qızlarla rəqsi”ndə alt tembrindən istifadə etməklə isə, kamançanın səsinə bənzər səs əmələ gəlir.

“Gülşən” baletinin premyerası 1950-ci il dekabrın 30-da keçirilmişdir. Tamaşanın uğur qazanmasında M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrı kollektivinin bu tamaşaya ayırdığı yaradıcı maraq, quruluşa peşəkar diqqət böyük rol oynamışdır. Tamaşanın quruluşunun uğurlu olmasına istedadlı balerina, SSRİ Xalq artisti, baş rolun ifaçısı, həm də libretto müəllifi və quruluşçu xoreoqraf Qəmər Almaszadə nail olmuşdur. Q.Almaszadə milli rəqs xüsusiyyətlərini klassik formalarla uzlaşdıran xoreoqrafiya vasitələri ilə partituranın quruluşuna çox uğurlu açar tapa bilmişdir. Milli rəqslər baletdə xalq obrazının xarakteristikasının mahiyyətini açıqlayır.

Q.Almaszadənin tərəf müqabiləri də ona layiqli artistlər olmuşdur – K.Bataşov (Azad) və Y.Kuznetsov (Əhməd). Rəssam

Ə.Almaszadə tərəfindən ümumi şən koloritli rəngli dekorasiyalar hazırlanmışdır. I aktda pambıq sahəsinin mənzərəsi və III aktda parlaq bayram səhnəsi rəssamın işində daha uğurlu alınmışdır. Dirijor Niyazi baletin partiturasını diqqətlə oxuyaraq, həssaslıqla yanaşmış və onu daha əlvan rənglərlə təfsir etmişdir.

“Gülşən”in premyerası geniş ictimai rezonans doğurmuşdur. Çoxsaylı resenziyalarda deyilirdi ki, S.Hacıbəyovun obrazlı musiqisi sayəsində teatr müasir həyatı, zəhmətkeş-qurucu insan obrazlarını xoreoqrafiya dilinə çevirə bildi.

1952-ci ildə “Gülşən” baleti SSRİ Dövlət Mükafatına layiq görülmüşdür. Bu mükafatlara musiqinin müəllifi S.Hacıbəyov, librettoçu, quruluşçu və Gülşən rolunun ifaçısı Q.Almaszadə, dirijor Niyazi, artistlər K.Bataşov və Y.Kuznetsov layiq görülmüşlər.

1959-cu ildə “Gülşən” baleti M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında ikinci redaksiyada səhnələşdirilmiş və Moskvada keçirilən ikinci Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında Böyük Teatrın səhnəsində ifa olunmuşdur.

SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN “UVERTÜRA”

Azərbaycanda uvertüra janrının inkişafında milli musiqimizin klassiki Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının uvertürası böyük rol oynayaraq, yalnız operanın ideyasının üzvi ümumiləşməsi kimi deyil, həm də sərbəst forma kimi böyük əhəmiyyətə malikdir.

“Koroğlu”nun uvertürasında xalq musiqisinin janr və formalarının rus simfonizminin ənənələri ilə sintezi, xalq musiqi təfəkkürünün ümumi prinsiplərinin dərin fərdi ifadəsi – bu janrın gələcək inkişafında bünövrə rolunu oynamışdır. Uvertüra janrının inkişafında R.M.Qliyerin “Şahsənəm” operasının uvertürasının məhsuldar və müsbət təsirini də qeyd etmək yerinə düşər.

Böyük Vətən müharibəsi illərində Azərbaycan bəstəkarlarının uvertüralarında qəhrəmani-vətənpərvərlik tematikası üstünlük təşkil edirdi. Buna misal olaraq, Niyazinin “Döyüşdə” (1941), Süleyman Ələsgərovun “Bayram uvertürası” (1945), Mithət Əhmədovun “Qəhrəmanlıq uvertürası” (1945) əsərlərini misal göstərmək olar.

XX əsrin 50-ci və sonrakı illərində milli uvertüra janrı yeni mövzularla zənginləşir: əmin-amanlığın sevinci, qəhrəmanlıq pafosu İ.Quliyev, N.Əliverdibəyovun uvertüralarında ifadə olunur. O.Zülfüqarovun “Şənlən xalqım” uvertürası bu janrın parlaq nümunəsi sayıla bilər.

Yuxarıda qeyd olunan milli simfonik uvertüra nümunələri arasında S.Hacıbəyovun 1956-cı ildə bəstələdiyi “Uvertüra” xüsusi yer tutur. Əsər sevinc dolu koloriti ilə, musiqinin inkişaf prosesinin ümumi dinamik məqsədyönlülüyü ilə, forma yığcamlığı və maraqlı orkestrrovkası ilə diqqəti cəlb edir. S.Hacıbəyovun “Uvertürası”nda klassikanın ən gözəl ənənələri öz təzahürünü tapır.

S.Hacıbəyovun “Uvertürası”nda bu janrın ən yaxşı nümunələrinə xas müsbət keyfiyyətlər toplanmışdır – obrazların ziddiyyəti və xarakterikliyi, ifadənin lakonikliyi, “hadisələrin” nisbətən sürətlə bir-birini əvəzləməsi, inkişafın aydın məntiqiliyi, musiqinin parlaqlığı, coşqunluğu. S.Hacıbəyovun uvertürası hər hansı bir təkrarçılıqdan uzaqdır. Doğma milli musiqinin, eləcə də rus klassik və Avropa musiqisinin ən təsirli ənənələri müəllif tərəfindən fərdi bədii üslub nöqtəyi-nəzərindən işlənmişdir.

“Uvertüra”nın tematizminin parlaqlığı, inkişafın ümumi obrazlı-məna istiqaməti əsərdə proqramlılıq keyfiyyətləri aşkar edir. Musiqi xalqa, onun qüdrətinə, yaradıcı qüvvəsinə həsr olunmuş himn kimi səslənir.

“Uvertüra”nın musiqi dramaturgiyası əsərin əsas ideyasının parlaq formada, mükəmməl şəkildə açılmasına və təsdiqinə istiqamətlənib.

Əsərdə sonata allegro formasının ölçüləri dəqiq düşünülmüş detalları ilə seçilir və kifayət qədər lakonikdir. Əsər bütövlükdə bir nəfəsə açılır və kulminasiyaların məqsədyönlü surətdə paylanması nəzərdə tutan vahid bir kompozisiya kimi qəbul edilir.

“Uvertüra”nın əsas mövzusu əsərin atmosferini müəyyən edir: onun sevinc dolu zəngin musiqisi dinləyicidə kütləvi bayram şənliyi təəssüratı yaradır.

Presto

Bütöv, birnəfəsə səslənən əsas mövzu struktur baxımından üç hissəlidir. O, orta hissədə bir neçə kiçik bölməyə ayrılır.

Birinci bölmə bütövlükdə, əsas mövzunun obrazının əsasını təşkil edən oyun başlanğıcını gücləndirən tematik variant kimi qəbul edilir.

İkinci bölmədə əvvəlki materialın inkişafı əsas mövzunun orta hissəsində yerləşən sonuncu bölməyə gətirib çıxarır ki, bu da əsas mövzunun başlanğıcındakı “təkanverici” intonasiyaya əsaslanır. Bu intonasiyanın israrlı təkrarından sonra repriza səslənir.

Əsas mövzunun quruluşu simmetrikliliyi ilə fərqlənir: onun orta hissəsindəki bölmələrin hər birində fərdi tematik özak ümumi hərəkət formaları ilə – ənənə və ya yüksələn qammavari fiqurasiyalarla əvəz olunur. Bu, bir tərəfdən, aydın şəkildə bir bölməni digər bölmədən ayırır, digər tərəfdən, musiqinin inkişafındakı fasiləsizliyi təmin edir.

Əsas mövzuda birləşdirilmiş rəqs və marş xüsusiyyətləri musiqiyə dolğunluq, tükənməz enerji, xüsusi təntənə aşılayır. Əsas mövzunun dinamik inkişafına ritmin möhkəmliyi də təsir göstərir. Bu yalnız əsas mövzunun deyil, ümumilikdə bütün əsərin mühüm emosional-ifadəli komponentidir. “Uvertüra”nın əsas mövzusunə nəzər salarkən diqqəti ilk cəlb edən – ritmin dəqiq, ciddi təşkil olunmasıdır. Ritmik fiqurlarının dövrü təkrarlanması –

yalnız əsas mövzunun hər bölməsi çərçivəsində deyil, onun ümumi inkişaf prosesində xarakterik olan bir keyfiyyətdir. Məhz bu, musiqinin hərəkətini eyni bir istiqamətdə təşkil edir.

Moderato

Arpa

Arçhi

Qısa ritmik fiqurların və bütöv xanələrin dövrü təkrarlanmasının əsasında ritmik ostinatlıq durur. “Uvertüra”nın musiqisinin inkişafında onun rolu böyükdür. Bir tərəfdən, musiqi materialının dinamikləşməsinə təsir göstərir, digər tərəfdən, müəyyən qədər sabitləşmiş hərəkətin ümumi formaları boyu ideya-obrazın təhlili, vəhdəti effektini yaradır.

Əsas mövzudan köməkçi mövzuya keçid üzvi surətdə baş verir. Əsas mövzunun inkişafının sonuncu fazası dinamikanın gücləndirilməsi ilə xarakterizə olunur, sonradan bu, ənənə xromatikləşmiş gedişlərdə zəifləyərək, “Uvertüra”nın köməkçi mövzuna gətirib çıxarır.

Simlilərin ifasında səslənən köməkçi mövzuda təcəssüm olunan obraz hərərətli hisslərə bürünmüş səmimi, ürəkdən gələn xeyrixah lirika ilə bağlıdır.

Mövzunun ümumi xarakteri işıqlı, elegiya çalarına malikdir. Musiqidə kantilena xüsusiyyəti və deklamasiya-nitq ifadəliliyi uzlaşır.

Əsas və köməkçi mövzular arasındakı zahiri fərqlə baxmayaraq, onların kompozisiya quruluşu ilə bağlı bir ümumilik var. Hər iki mövzunun strukturunun əsasında musiqi dinamikasının yüksəlişi və enməsi fazalarının mütənəsibliyi prinsipi durur. Bu, mövzulara simmetriklik xüsusiyyəti verir, formanın dəqiqliyinə təsir göstərir. Metroritmik baxımdan köməkçi mövzu əsas mövzu ilə müqayisədə daha “sərbəstdir”. Əsas mövzuda olduğu kimi, köməkçi mövzunun müşayiətində də xromatik əks hərəkətli quruluşlar böyük rol oynayır.

Köməkçi mövzunun melodik əsası xalq mahnı qaynaqları ilə birbaşa əlaqəlidir.

Onun inkişafının dolğunluğunda polifonik faktor da az rol oynamır. Əgər əsas mövzu üçün homofon-harmonik quruluş xarakterikdirsə, köməkçi mövzunun melodiyasının təbiəti onun inkişafında əsas faktorlardan biri olan polifoniyani meydana çıxarır. Simlilərin ifasında köməkçi mövzunun imitasiyalı – tematik inkişafına truba və valtornaların ifasında yeni melodik xətt qoşulur. Tədricən registr və temblərin qat-qat yığılması polifonik əsası qatılaşdırır. Simlilər köməkçi mövzunu səsləndirməkdə davam edir, mis alətlər imitasiya işini həll edir, ağac-nəfəsli alətlərin partiyası isə, həmin fragmentin harmoniya fakturasına əsaslanır.

İşlənmə bölməsinin ümumi məqsədi – ekspozisiyanın əsas musiqi obrazlarının ifadə imkanlarının maksimum şəkildə açılmasından ibarətdir. İşlənmə bölməsinin kompozisiyası əsas və köməkçi mövzuların ayrı-ayrılıqda və birləşmiş şəkildə qurulmuş bir sıra bölmələrdən ibarətdir. Onların daxilində gizli qalmış təzadlı elementlər aşkara çıxarılır.

İşlənmə bölməsi faqotun solo ifasında sakit, marş quruluşlu, bir qədər qroteskli səslənən mövzu ilə başlanır. Demək olar ki, onun əsasını köməkçi mövzunun çevrilmiş şəkildə verilən ilkin

intonasiyası təşkil edir. İşlənmənin əvvəlində iştirak edən alətlərin sayı minimuma qədər azalır. Faqot, fleyta tematik, simlilər isə, müşayiətçi funksiyasını daşıyır.

Faqotun mövzusunun növbəti halqası solo fleytanın ifasında təkrarlanır. Bu iki alət arasında tematik funksiyanın sonrakı növbələnməsi özünəməxsus kəskin xarakterli dialoq yaradır. Solo alətlərin tembr və registr fərqi burada böyük rol oynayır.

Daha sonra əsərin inkişaf prosesinə “Üvertüranın” əsas mövzusunun fleytaların, klarnetin ifasında səslənən və violonçellərin qısa passajları ilə müşayiət olunan motivi daxil olur, orkestrin müxtəlif registrlərində səslənərək kəskin xarakter alır. Dinamikanın güclənmə dərəcəsindən asılı olaraq, inkişaf prosesinə başqa alətlər də qoşulur, orkestr tərkibi artır. Dəfələrlə təkrarlanmalar, bir-birini əvəzləyən solo alətlərin səslənməsi yumor təbiətini yaradır. Musiqinin yüngül, əyləncəli, oyun xarakteri işlənmə bölümünün əvvəlindəki kobud-biçimsiz koloritini zəiflədir.

Skertso motivinin intensivliyi ümumi hərəkət formalarının yaranmasına gətirib çıxarır. Kənar registrlər – simli və ağac-nəfəsli alətlərin partiyası ritmik pulsasiya ilə zənginləşir. Orta registrdə isə, mis nəfəsli alətlərdə köməkçi mövzusunun ayrı-ayrı intonasiya elementlərinin şəffaf polifonik toxunması özünü göstərir. Solo faqotun mövzusu burada mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun bu prosesdə iştirakı hər dəfə yeni bölmənin əvvəli ilə bağlıdır. Bu, ona əlaqələndirici-intermedia mənasını verir.

Birinci bölmədə orkestr səslənməsində artan dinamika kulminasiya nöqtəsinə çatır. Yüksək registrdə ağac-nəfəsli alətlər və skripkaların kəskin trelləri fonunda, yenidən işlənmə bölməsinin başlanğıc mövzusu səslənir. Simlilərin tembriləri ilə uzlaşaraq, mis nəfəsli alətlərin gur, parlaq tembriləri, dəqiq stakkato ritmi onda sərt xarakter yaradır. İşlənmənin ikinci bölməsi köməkçi mövzusunun intonasiya-tematik parçasını inkişaf etdirir. Köməkçi mövzusunun ayrı-ayrı intonasiya elementlərinin polifonik toxunması ağac-nəfəsli alətlərin fiqurasialı hərəkəti fonunda simli alətlərin vasitəsilə inkişaf etdirilir.

Bu fiqurasialı hərəkətin əsasını əsas mövzudan alınmış üçsəslilə motiv təşkil edir. Əsas mövzudan köməkçi mövzuya daxil edilən ayrı-ayrı intonasiyalar zamanı yaranan sərbəstlik mövzu-

ların üzvi əlaqəsi və dərin daxili vəhdətin nəticəsidir. Materialın inkişafının əsas metodu subdominantada dairəsi üzrə inkişaf edən sekvensiyadır. Yüksələn sekvensiya həlqələri üzrə hərəkət edən köməkçi mövzu H-dur-a – ikinci bölmənin tonallığına modulyasiya edir. Vahid tonal mühit ilə bu cür əhatələnmə bölməyə tamliq və bitkinlik verir.

Inkişaf prosesi güclü dinamik dalğa ilə yuxarıya doğru irəliləyərək “a” pedal səsinə dayanır – beləliklə, işlənmənin yeni bölməsi başlayır. Bu bölmə əsas mövzusunun skertso motivinə əsaslanır. Motiv ritmik cəhətdən hamarlanır, coşqun notlar yox olur, musiqi mərdlik xarakteri qazanır.

Bas simlilərin, mis-nəfəsli alətlərin və faqotun möhtəşəm, ahəngdar unisonlarına mis alətlər qrupu və ksilofonun təntənəli akkordları cavab verir. Orkestr partiyasının emosional gərginliyi ağac-nəfəsli və simli alətlərin aşağı registrində pedal səslə güclənir və mövzusunun mərdlik xarakterini daha da gücləndirir. Ağır cəngavər mövzusunun səslənməsi işlənmənin daha bir yeni bölməsinə yol açır. Əvvəlcə musiqinin ritmik nəbzi sabitləşir. Truba və trombonların qırıq-qırıq akkordlarının fonunda violonçellərin ifasında qəmli, ehtirash “Şüştər” muğamına əsaslanan kantilena səslənir.

Daha sonra violonçel melodiyasının səslənməsinə fasilələrlə fleyta, faqot və klarnetin ifasında qısa, kəskin-ritmik motiv qarışır.

İmitasiyalı səslənmələrdə meydana çıxan bu skertso xarakterli motiv aparıcı mövzusunun lirik təbiətinə zidd deyil. Violonçel mövzusunun kəskin akkordlu müşayiəti ilə onun təbii əlaqəsi obrazın ikiqanlılığına səbəb olur. Violonçel mövzusu əsas mövzusunun “mətnaltı” atmosferini – “Üvertürə”nin aparıcı musiqi obrazını qoruyaraq, sanki axın kimi ifadə olunur.

Ostinat hərəkətdə C-dur-un dominantası üzərində qurulan və bununla da onu möhkəmləndirən uzlaşmalar inadla təkrarlanır. Xromatik hərəkətin bas kompleksi C-dur-un dominantası üzərində təbəqələnməsi nəticəsində yaranan sərt, kəskin harmoniyalar səslənmədəki gərginliyi son həddə çatdıraraq əsas pauza ilə qeyd olunur. Bunun ardınca işıqlı, şadlıq əhval-ruhiyyəli re-priza gələrək, parlaq orkestr tutti-si ilə “Üvertürə”nin əsas möv-

zusununu və onun saf səslənməsi ilə bərq vuran C-dur tonallığını təsdiqləyir.

“Uvertüra”da zərbi muğam janrı ilə də asosiasiya olan mövzulara rast gəlinir. Bu, violonçel mövzusunun qurulmasında, melodiyanın açılmasında, deklamasiya sərbəstliyində və müşayiətin ritmik ostinatlığında təcəssüm olunur.

“Uvertüra”nın əsas mövzularının janr xarakterində faktura az rol oynamır. Əsas mövzuda melodiya və müşayiətin aydın differensiasiyası müşahidə olunur. Məhz dəqiq, kompakt əsas mövzusunun müşayiətinin xarakteri onun musiqisinin janr mənbəyini bürüzə verir – bu, marşdır. Onun sərbəst hərəkətli, xromatizmlərlə zəngin inkişafı dinamikanı müəyyən edən stimullardan biridir və əsas mövzusunun musiqi obrazına yaxındır. Melodiya şaquli şəkildə, böyük planda, artıq faktura detalları ilə əhatələnmiş halda inkişaf edir.

Soltan Hacıbəyovun “Uvertüra”sının polifonik yazı tərzində xalq musiqi sənətindən gələn daha sabit prinsiplərdən istifadə olunur. Ekspozisiyada köməkçi mövzusunun zəngin inkişaf prosesində polifoniya xüsusilə böyük rol oynayır. Ekspozisiyada mövzusunun “h”-dan “fis”-a transpozisiyası zamanı melodiyanın aparıcı xəttini təşkil edən simlilərdə solo trubanın ifası, eləcə də violonçel və kontrabaslara qısa imitasiyası qoşulur. Bu üç xəttin kanon üzləşməsi dörrdə bir xanədə aktiv-konsentrisiyalı musiqili inkişaf yaradır.

Soltan Hacıbəyovun “Uvertüra”sı tək-tək obrazlara görə yox, ümumi ruhu və üslubuna görə Azərbaycan xalq musiqisi ilə dərinə bağlıdır. Folklorun daha tipik xüsusiyyətlərinin daha uğurlu seçimi və ümumiləşdirilməsi nəticəsində bəstəkar maksimum şəkildə folkloru yaxınlaşır, eyni zamanda, “Uvertüra”nın səs tərkibinin təkrarolunmaz fərdiliyini də saxlayır. “Uvertüra”nın obrazlarının və musiqi dilinin dərin milli köklərinə görə S.Hacıbəyovun yaradıcılıq üslubunun formalaşmasında böyük mərhələ əsəri kimi xarakterizə olunur..

SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN KONSERT

Simfonik orkestr üçün Konsert təzadların parlaqlığı, orkestr rənglərinin zənginliyi və rəngarəngliyi ilə seçilən böyük bir kompozisiyadır. Digər əsərlərində olduğu kimi, “Konsert”də də S.Hacıbəyovun yaradıcılıq üslubunun xarakterik xüsusiyyətləri və obrazların janr-məişət səciyyəsi öz ifadəsini tapır. Lakin “Karvan”, yaxud “Uvertüra”dan fərqli olaraq, “Konsert”də janr-məişət təsviri fon rolunu oynayır. Bu fonda psixoloji “hadisələr” – bəstəkarın həyat haqqında, sənətkarın cəmiyyətdəki yeri barədə fikirləri, onun dünyada baş verən mürəkkəb proseslərinin dərinliyinə varmaq cəhdləri açıqlanır.

“Konsert”in ideya-dramaturji məzmununun yeniliyi təsviri və psixoloji, obyektiv və subyektiv planlı obrazların mürəkkəb uzlaşmasından ibarətdir. S.Hacıbəyovun buna qədərki yaradıcılığı ilə müqayisədə yenilik əsərin bütün musiqi quruluşunda özünü göstərir – tematizmin lakonikliyi, “tezisvari”liyi, musiqi dilinin bütün komponentlərinin qırılmaz əlaqəsi, kompozisiyanın üslub bütövlüyünü şərtləndirən “tembr-harmoniya”, “tembr-ritm” fenomeninin yaranması xüsusi qeyd olunmalıdır.

“Konsert”də yeni bədii səviyyədə xalq musiqi dilinin qənaatlılığı öz təcəssümünü tapır. Bəstəkar folklor xəzinəsindən onun intonasiya-ritm sistemini və janr-obraz strukturunu geniş surətdə əxz etmişdir. Janr-məişət mövzularında folklorun məqam-intonasiya xüsusiyyətləri mürəkkəb harmonik dil səviyyəsində gərginləşir. Burada səslərin kəskin paralelizmlərindən, çarpazlaşmalarından istifadə edilir. Bəstəkar tez-tez melodiya və harmoniyanın məqam-funksional çalarlarının qəsdən üst-üstə düşməsi üsulundan istifadə edir. Nəticədə, ənənəvi melodiya ibarətləri çox vaxt qeyri-adi səslənir (birinci bölmədə rəqs mövzusu). Xüsusilə əsərin səs materialının intonasiya mahiyyəti ilə üzvi şəkildə qovuşmuş orkestrləşməsi yüksək virtuoz səviyyədədir. Bəstəkar tembrlərin, rəng çalarlarının seçimində tükənməz yaradıcı fantaziyasını nümayiş etdirərək, musiqi alətlərini konsert-solo tərzində təfsir etməyə çalışmışdır.

Qədim konsert janrı C.Hacıbəyov tərəfindən yeni milli əsasda dirçəldilmişdir. Azərbaycanda bu cür təcrübə artıq Əşrəf Abbasovun “Konsertino” (1955) əsərində öz əksini tapmışdı.

S.Hacıbəyovun “Konsert”ində bəstəkarın bədii görüşləri prizmasından “köhnə” və “yeni”nin orijinal qovuşması meyillərini özündə ehtiva edən müasir musiqi klassikasının nailiyyətləri mənimsənilmişdir. Nəticədə, milli qaynaqlarla sıx əlaqəli olan və müasir musiqi dilinin səviyyəsinə cavab verən bənzərsiz əsər yaradılmışdır. Birhissəli əsərin ideya-bədii konsepsiyası dörd bölmədə açıqlanır. El şənliyinin çoxrəngli mənzərəsi (birinci və ikinci bölmələr), subyektiv-lirik düşüncələr (üçüncü bölmə), daim hərəkətə çağıran həyat burulğanı (dördüncü bölmə) bir-birini əvəz edir. “Konsert”in quruluşunu əmələ gətirən bu dörd bölmə sonata-simfonik silsilənin hissələrinə uyğun gəlir. Birinci bölmə – əsərin ideya-məna mərkəzidir, ikinci bölmə əvvəlkinin obrazlı inkişafını davam etdirir, yeni cəhətlərini açır, üçüncü bölmə – əsas dramaturji xətti dərinləşdirir, dördüncü bölmə isə, silsiləni yekunlaşdırır. “Konsert”in birinci bölməsinin musiqisi ciddi, fəal hərəkətli olub, orkestr rənglərinin zənginliyi ilə parlaq. Bu bölmənin musiqisi yüngül işıq saçan axını ilə dinləyicidə sevinc, bayram hissləri doğurur. Birinci bölmədə musiqinin inkişafı, kütləvi bayram şənliyinin parlaq mənzərəsi müəyyən dərəcədə kinosüjetin dinamikası ilə müqayisə oluna bilər. Filmdə kadrlar sürətlə dəyişdiyi kimi, burada da müxtəlif musiqi epizodları bir-birini əvəz edir.

Giriş hissə yalnız birinci bölmənin deyil, bütünlükdə əsərin tematik “konspekt”i qismində çıxış edir. Giriş biri digərindən tersiya məsafəsində geri qalan iki akkordla başlayır. Onları valtoranın xromatizmlı fiqurası əvəz edir. Daha sonra fleytaların ifasında rəqs motivi ona qoşulur. Səslərin sürətlı axını saxlayan qəfil pauzalar, registrlərin tez-tez dəyişməsi, melodik xətin yüksəliş və enişləri, ayrı-ayrı alətlərin şəffaf solo ifası ilə dolğun səslənmənin bir-birini əvəzləməsi – bütün bunlar bayram əhval-ruhiyyəsi yaradır. Bölmənin birinci mövzusunun – fleytanın ifasında səslənən axıcı rəqs melodiyasının sonrakı ifadəsinə fleyta-pikkolonun kəskin frazaları, faqot və trubaların replikaları

müdaxilə edir: sanki ümumi bayram şənliyində ara-sıra karnaval maskaları gözə dəyir.



Bu replikalarda rəqs mövzusu bir qədər gərgin səslənmə kəsb edir: onun ümumi axarı bu tembr müdaxilələri ilə pozulur, bu, musiqi fakturasını mikrotəzadların zərif oyunu ilə zənginləşdirir.

Birinci bölmənin ikinci mövzusu simlilər qrupunun ifasında səslənir və melodiya rəqs quruluşudur, lakin birinci mövzunun lirikasına əks olaraq, mərd, coşqun əhval-ruhiyyəyə malikdir. Onun kvarta-kvinta xarakterli harmonik müşayiətin bir-birindən aydın şəkildə bölgüsü və eyni zamanda onların üzvi əlaqəsi ikinci mövzunu bir qədər aşıq musiqisinə yaxınlaşdırır.

Hər iki mövzunun işlənmə bölməsinin birinci böyük dalğası “aşıqsayağı” mövzusunun motivini ifa edən mis nəfəslı və simli alətlərin səsləşməsi üzərində qurulur.

Birinci bölmə “aşıqsayağı” mövzusunun xarakter ritmik fiquru ilə də yekunlaşır (barabanın sədalrı).

“Konsert”in ikinci bölməsi faqotun solosu ilə açılır. Birinci bölmənin sonundakı gərgin atmosferdən sonra ikinci bölmənin skertsoya bənzər musiqisi sanki yarımçıq qalmış xalq bayram şənliyini bərpa edir.

İkinci bölmə effektiv şəkildə yekunlaşır – yüksək zirvədə gərgin xarakterli mövzu kəsilir, müşayiətedici melodik xətlərdən ibarət sıx toxunuşlu fonun düyün nöqtələri zərb alətlərinin solo ifasında ani şəkildə açılır. Bundan sonra yenidən “aşıq” mövzundan ritmik fiqur verilərək, həmin bölməni əhatə edir.

Üçüncü bölmə – Andante – “Konsert”in əsas leyintonasiyasının truba və trombonlarda ifası ilə başlayır. Andantenin musi-

qisi poetik əhval-ruhiyyəsi ilə fərqlənir və əsərin lirik mərkəzi kimi düşünülmüşdür.



Burada pauzalar böyük rol oynayır. Bəstəkar hərəkəti dayandırmaqdan və dinləyicini uzun müddət düşüncələrə dalmağa məcbur etməkdən çəkinmir. Bu tendensiya bütün Andante boyu davam edir və tematizmin ifadəsinə xüsusi monoloq quruluşu aşılayır.

Andante hissəsini yekunlaşdırən koda sakit karakter daşıyır. Musiqi təbiət mənzərəsinin təəssüratları oyadır. Eyni zamanda, bu musiqi müəllifin psixoloji fikirlərinin məhsulu və ifadəsi olub, təbiətin ucsuz-bucaqsız genişliyi, həyatın sonsuzluğu ilə assosiasiya olunur.

Dərin fikirli mövzunun səslənməsi qəflətən trombon və trubaların sərt və boğuc ifası ilə pozulur. Onun intonasiya əsasını birinci bölmənin rəqs mövzusu təşkil edir. Sərtliyinə və kəskinliyinə görə o, qaçılmaz ölüm obrazını ümumiləşdirən orta əsrlərin kilsə oxumasını – “dies ire”-ni xatırladır.

Qəflətən ağac-nəfəsli alətlər, simlilər, mis nəfəsli alətlər, arfanın harmonik fonunda birinci bölmənin rəqs mövzusunun səsləndirirlər. Artıq rəqs mövzusu ümumi səslərin burulğanında gərgin karakter kəsb edir. Onun üzərində mis-nəfəsli alətlərin ifasında kontrapunktik təbəqə şəklində səslənən yeni mövzu gələcək finalın əsas mövzusu kimi birinci dərəcəli əhəmiyyət kəsb edir. Artıq üçüncü bölmənin çərçivəsində onun əhəmiyyəti hər xanədən-xanəyə daha da artır.

Finalda mövzu iki elementə bölünür ki, bunlardan da hər biri mis nəfəsli alətlər qrupunun partiyaları arasında bölüşdürülür. Truba və valtornaların “qarşıdurması” gərginliyi artırır. Qarşıalınmaz bir qüvvə, durmadan hərəkət edən kütlə obrazını yaradır.

Finalın mövzusunun nümayişi birinci bölmədəki mövzunun ritmi ilə kəsilir və yenidən bərpa olunaraq, daha sərt hökmə səslənir. Durmadan artan burulğanlı hərəkətdə son dəfə birinci bölmənin rəqs mövzusu özünü göstərir və orkestrin digər qrupları ilə dəstəklənən mis-nəfəsli alətlərin “xor”u final mövzusunun təntənəli şəkildə ifa edir. Orkestrdə tədricən qruplar azalmağa başlayır. Registrlər zəifləyir, uzaqda fleytanın təksəsli fiqurası susur. Qısa akkord “Konsert” i tamamlayır.

“Konsert”-in obraz məzmunu geniş və çoxtərəflidir. Burada xalq bayramı şənliyi, dərin düşüncələr və peyzaj assosiasiyaları özünü göstərir. Janr-rəqs mühiti birbaşa ardıcıl inkişaf xəttini kəsb edir. O, “Konsert”-in bütün bölmələrindən keçərək, finalda yeni çalar qazanır. Üçüncü bölmədə subyektiv-psixoloji obrazların “axınından” sonra finalın musiqi inkişafının atmosferində janr-məişət obrazları onlara xas olan sadəliyi və həyatsevərliyi itirir, sərt, hətta bir qədər dramatik karakter əldə edirlər.

“Konsert”dəki hər bir obrazın emosional aydınlığı, konkretliyi onun dəqiq tematizmi ilə müəyyən edilir. Mövzuların aydın quruluşu, melodik görünüşü, struktur sadəliyi “Konsert”-in mövzularının qavranılmasını asanlaşdırır.

Əsərin musiqi dilinə xas olan lakonizm və zənginlik bütün tematik materialın xarakterik keyfiyyətidir. Lakin lakonizm burada fikrin yarımçıq qalması demək deyil.

“Konsert”də hər bir obrazlar dairəsinə müəyyən xarakterli mövzular uyğun gəlir. Janr-məişət, rəqs xarakterli obrazlar qısa ritmik-intonasiya rüşeyminin əsasında inkişaf edən mövzularda təcəssüm olunurlar. Finalın musiqisinin sərt, hökmli xarakteri əsas aparıcı mövzunun, eləcə də orta əsr xoralını xatırladan giriş mövzusunun sərt melodik konturları sayəsində yaradılır.

“Konsert”-in əlamətləri – qeyri-adi, aktiv inkişaf, əsasən, ritmik dinamikanın hesabına yaranır. Bu musiqinin rəngarəngliyi, fəallığı, kəskin ifadəliliyi böyük dinamik impuls hesabmadır.

S.Hacıbəyov folklor xəzinəsindən Azərbaycan xalq musiqisinin qiymətli və parlaq bədii keyfiyyətlərindən olan metroritmin itilini, rəngarənglik və əsrarəngizliyini əxz etmişdir.

“Konsert”in musiqi dinamikasının ən fəal mənbəyini xalq musiqisindən mənimsənilmiş metroritmik quruluş təşkil edir.

Musiqinin inkişafında geniş yayılmış elementlərdən biri ritmik ostinatodur. Məhz onun sayəsində böyük dinamiklik, gərginliyin artırılması effekti hiss olunur.

İki-üç hissəli ölçülərin qeyri-bərabər uzlaşmasından başqa, poliritmik uzlaşmalara da rast gəlinir. Quruluşca poliritmik epizodlardan hər biri iki müxtəlif ölçülü təbəqəni birləşdirir: aparıcı melodiya xəttində və müşayiətdə. Eyni hal birinci hissənin ikinci mövzusunun inkişaf prosesinin orta bölməsində də müşahidə olunur.

Əsərin üçüncü bölməsində məzmunca dərin intellektual obrazlarla yanaşı, ölçü dəyişkənliyi sərbəst ifadəyə təsir göstərən xarakterik ritm xüsusiyyətlərindən biridir.

Ümumiyyətlə, bu hissə, digərləri ilə müqayisədə, geniş ritm rəngarəngliyi ilə xarakterizə olunur. Beləcə, başlanğıc improvizə mövzusunda nisbətən qısa zaman kəsiyində bir neçə təzadlı ritmik fiquraların bir-birini əvəzləməsi baş verir. Mövzuya xas olan ölçü dəyişkənliyi, bəzən hətta xanə sərhədlərini də pozaraq böyük sərbəstlik, sadəlik verir.

Metroritm “Konsert”də çox vaxt dramaturji birləşdirici faktor kimi iştirak edir. Beləcə, məsələn, birinci və ikinci hissələrin əsası olan 3/8 ölçüsü “Konsert”in final hissəsində də səslənir.

Beləliklə, ritm “Konsert”də mühüm dramaturji faktor kimi çıxış edir, başqa sözlə, yalnız hər mövzunun deyil, ümumilikdə bütün kompozisiyasının inkişafında əsas impuls olur.

“Konsert”in mürəkkəb qeyri-sabit harmoniya kompleksləri möhkəm tonal köklərlə tarazlaşır. Lakin tonika məqamları arasındakı məsafə genişlənmişdir.

Bəstəkar harmoniyanın koloristik tərəflərindən də istifadə etmişdir.

“Konsert”in ümumi kompozisiya probleminə toxunarkən qeyd etməliyik ki, əsərin əsas hissələrinin daxilində ayrı-ayrı epizodların tarazlıq münasibəti və qarşılıqlı əlaqələri klassik formalara arxalanır. Formanın böyük hissələri arasındakı belə bir dəqiqlik kiçik hissələrin müəyyən dərəcədə bir-birinə qarışması halını kompensasiya edir.

Musiqi inkişafının fasiləsizliyi, finalda birinci hissənin tematikasının təkrarlanması (tam şəkildə olmasa da) əsərin strukturunun bir hissəli quruluşunu aydın şəkildə göstərir.

Xüsusilə orta hissələr (II, III) daha çox bitkinliyi ilə seçilir. Bununla belə, onlardan hər biri inkişaf prosesini finala doğru yaxınlaşdırır və burada əsərin hissələrini bir arada birləşdirən çoxsaylı intonasiya-tematik izlər kəşifir.

Beləliklə, S.Hacıbəyov silsiləni bütöv kompleks struktur kimi verir. Eyni zamanda, “Konsert”də sonata-simfonik formaya xas silsiləlik əlamətləri də kifayət qədər açıq-aşkardır. Əsərin birinci hissəsi simfonik silsilənin birinci hissələri üçün ənənəvi olan sonata allegro formasına uyğundur. İkinci hissə skertso, üçüncü isə silsilənin asta hissəsi olan Andante ilə analojidir. Dördüncü hissə bütün əsərin final funksiyasını özündə daşıyır.

S.Hacıbəyov – geniş inkişaflı orkestr təfəkkürünə malik bir bəstəkardır. Alətləşdirmə onun yaradıcılığının ən mühüm amillərindən biridir. “Konsert”də bu keyfiyyət daha parlaq şəkildə özünü göstərir. Bu əsərdə o, əsl orkestr ustası kimi çıxış edir. Böyük və kiçik planlı rəngarəng detallarla zəngin partitura, eləcə də mürəkkəb orkestr fakturası bunu təsdiq edir. Mühüm amil kimi, orkestr əsasının çoxtəbəqəliliyini, hər bir təbəqənin “muxtariyyəti” də daxil olmaqla, müxtəlif qrup alətlərin qarşılıqlı təbəqəlilik prinsipi göstərmək olar.

Artıq əsərin adından bəstəkarın alətləri bu və ya başqa dərəcədə konsert-solo tərzində istifadə etmək cəhdi aydın olur. “Konsert”də solo alətlər, yaxud alətlər qrupu orkestrin tutti-si ilə, yaxud onun qrupları ilə “yarışaraq”, bir-birini əvəz edir.

Bəstəkar musiqi fikirlərini səs çalarkı ilə qırılmaz surətdə bağlayır. Məsələn, birinci hissədə yüngül, gözəl rəqs havası fleytanın avası ilə üzvi şəkildə əlaqələndir.

Skripkaların tembrü üçüncü hissənin ilham dolu improvizasiyasını ən yüksək şəkildə gözəl ifadə edir. Birinci hissədə klarnetin ifadəli solosu – “Çoban-bayatı” ilə assosiasiya olunur. Maraqlı haldır ki, ayrı-ayrı alətlərin solo ifasında bəstəkar xalq çalğı alətlərinin səsinə bir daha canlandırmağa çalışır. İkinci hissənin sonunda litavrların solo ifası da çox maraqlıdır - bu, çox vaxt dinamik, yaxud səs təsviri funksiyaları ilə kifayətlənən zərb alətlərinin yeganə solo ifasıdır.

Alətlərin solo ifasından başqa, “Konsert”də orkestr qruplarının fasiləsiz solo ifasına da rast gəlinir. Partiturada müəyyən bədi-məna ifadəliliyinə malik vasitə kimi eyni tembrdən uzunmüddətli istifadə olunan hissələr çoxdur. Beləcə, Andante-də əsas məna yükünü simli alətlər daşıyır. Finalda coşub-daşan xalq gücünün obrazı mis alətlər qrupunun köməyi ilə verilir.

Tembrlərin ardıcıl səslənməsindən də musiqi formasının inkişaf prosesi ilə bağlı üsullar meydana çıxır. Əsasən, formanın hissələrinin sərhədləri, çox hallarda alətləşdirmənin əvəzlənməsi ilə qeyd olunur. Hər hissənin sonu (asta səslənən üçüncü hissə istisna olmaqla) dinamik inkişafın kulminasiyası olmaqla, adətən, tembrləri bir yerə cəmləşdirir. Əgər hissənin sonundakı kulminasiyaya qədər solo ifa prinsipi, yaxud ansambllıq prinsipindən istifadə olunursa, kulminasiyalarda buna qədər pərakəndə şəkildə göstərilən, bütün alətlər və ya instrumental qruplar da daxil olmaqla, tutti üstünlük təşkil edir.

“Konsert”də orkestrin koloristik vasitələrindən geniş istifadə olunur. Əsərin partiturasında arfa, ksilofon, zınqırov, brusok və bas klarnet kimi rəngarəng çalğı alətləri iştirak edir. Onlardan “qənaətli” və təbii şəkildə istifadə edilməsi əsərin obraz-məna məzmunundan irəli gəlir. Ayrı-ayrı mövzular və ritmlərlə əlaqəli olan tembrlər burda mühüm rol oynayır. Orkestr alətlərinin zərif diferensiasiyasına misal olaraq, ikinci hissənin epizodunu göstərmək olar. Burada zahiri sabit faktura ilə yanaşı, daxili çoxşəkilli hərəkətə doğru potensiya vardır. Ritm o qədər böyük əhəmiyyət kəsb edir ki, çox vaxt gərginliyi azaltmaq üçün müşayiətsiz ifa olunan melodik-solodan istifadə olunur.

“Konsert”in obraz məzmununun xüsusiyyətlərinin, musiqili ifadə vasitələrinin təhlili bəstəkarın yaradıcılığının təkamülünü bir daha göstərir və Azərbaycan musiqi sənətinə yeni üslub keyfiyyətləri gətirir.

S.Hacıbəyov milli köklərindən ayrılmayan, eyni zamanda, müasir musiqinin yaradılmasının səviyyəsinə cavab verən əsər yaratmışdır. Sonuncu amil tematikanın iti lakonizmi, müxtəlif ziddiyyətli xüsusiyyətlərlə inkişaf prosesinin zənginliyi və orkestr məzmunlu detallarının kəskinliyi ilə təsdiq olunur. “Konsert”də istifadə olunan politonallıq, poliritmiya üfqi şəkildə (müxtəlif xarakterli melodiyaların, mövzu və epizodların qısa zamanda əvəzlənməsi) tətbiq edilir. Müasir musiqi təfəkkürünə xas olan bu xüsusiyyətlə yanaşı, müxtəlif ifadə elementlərinin – məqam və metroritm, tembr və harmoniya, tembr və ritmin bir-birinə qarşılıqlı nüfuz etməsinin böyük rolunu da qeyd etmək yerinə düşər. Bu, musiqili obrazın formalaşması prosesində yeni ifadə və xarakter keyfiyyəti yaradır. Beləliklə, müasir musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətlərindən istifadə etməklə yanaşı, S.Hacıbəyov həm də əsl milli sənətkar olaraq qalır.

“Orkestr üçün Konsert”də mühüm cəhət budur ki, daha ifadəli və güclü yaradıcılıq vasitələrinin axtarışında bəstəkar milli köklərə əsaslanır. O, bu əsərində dünya musiqi mədəniyyətinin, müasir musiqi dilinin üsullarını öz xalqının musiqi ənənələri ilə sintezləşdirərək, milli simfonizmde yeni bir dönüş yaradır. S.Hacıbəyovun bu əsəri 60-70-ci illərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin böyük nailiyyəti sayılır. Bəstəkar bu əsərdə yalnız Azərbaycan musiqi sənətinin üslub xüsusiyyətlərini ümumiləşdirməmiş, həm də onun inkişafında yeni perspektivlər açmışdır.

Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığı Azərbaycan musiqisində parlaq səhifələrdən biri olmaqla, həm də xalq musiqi vasitələrinin müasir dünya musiqi sənəti ilə dərin və üzvi şəkildə birləşdirilməsi yolunda, Azərbaycan musiqisi tarixinə böyük töhfə olmuşdur.

O, Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Fikrət Əmirovla çiyin-çiyinə, o zaman gənc olan Azərbaycan simfonizminin bü-

növrəsini qoymuş, bizim musiqimizi dünya məkanına çıxararaq, Azərbaycan xalqının mədəniyyətinə yüksək beynəlxalq nüfuz qazandırmışdır. Soltan Hacıbəyovun yaradıcı şəxsiyyətində böyük müəllimi, Azərbaycan xalqının dahi oğlu Üzeyir Hacıbəylinin işıqlı təsiri var idi və o, digərləri ilə bərabər, dahi Üzeyirdən yaradıcılıq estafetini qəbul edərək, onu şərəflə və layiqincə bütün ömrü boyu daşımışdır.

Yaşadığı zəmanənin ruhunu, nəbzini tutan bəstəkar yeni həyatı tərənnüm etməklə yanaşı, dərin köklərlə öz xalqının tarixinə, mədəniyyətinə, doğma torpağına bağlı idi. Öz dövrünün görkəmli bəstəkarları ilə söylərini birləşdirən Soltan Hacıbəyov – fəal surətdə simfonik forma, milli üslubun inkişaf etdirilməsi və yenilənməsi sahəsindəki axtarışlarını davam etdirirdi..

Bəstəkar öz musiqisinin bütün obraz quruluşunu müasir məzmunla, müasir insani hiss və fikirlərlə zənginləşdirirdi. Bu səbəbdəndir ki, “Karvan”, “Uvertüra”, “Konsert”, “Gülşən” balətindən süita və bir çox başqa əsərləri xalq tərəfindən sevilir, geniş şöhrət tapır. Öz əsərləri, ictimai musiqi fəaliyyəti ilə Soltan Hacıbəyov yalnız Azərbaycanın musiqi sənətinin inkişafına deyil, həm də ümummillə mədəniyyətə böyük töhfə vermişdir.

