

Azərbaycanlılar üçün çox aspektdə yeni olan musiqili-səhnə əsəri kimi operanın şərti olsa da milli ənənələr sisteminə uzaq «qohumu», bir çox əlamətlərinə görə isə yaxın «bənzeri» var idi. Bu, milli operanın qaynaqları sırasına muğam sənəti ilə yanaşı, müəyyən mənada bir çox parametrlərdə model rolunu oynamış

Azərbaycanda operanın yaranması:

milli qaynaqlar

dini musiqi dramları - şəbihlərdir. Azərbaycan mədəniyyəti sisteminə din ilə əlaqədar təbəqənin ön maraqlı qatı olan şəbih tamaşaları təsəvvüf kimi, müasir həyatımızda artıq tarixi bərpası zor olan bir səhifəsinə çevrilmişdir. Bir neçə əsr ərzində xüsusi təmtəraqla keçirilən, hazırlanması və ifası artıq az qala professional bir teatr tamaşası olan səviyyədə icra olunan şəbihlər Azərbaycanda Sovet dövlət quruluşunun ilk günlərindən rəsmi surətdə qadağan olundu. Dövlətdə ateizm bayrağı altında xalqın həm şüurundan, həm mədəniyyətindən, həm məişətindən, həm də mədəniyyətdən dini əqidənin zorla çıxarılması siyasəti yeridildi. Bu davamlı siyasətin həyata keçirilməsinə xüsusi diqqət verilir, Allahın adının sadəcə yad edildiyi klassik poeziya nümunələri belə senzuranın çox vacib redaktələrində məruz qalırdı. Azərbaycanın hər bölgəsində dinlə bağlı mədirləşmiş yerlər, abidələr, məscidlər, pir yerləri dağıdıldı. İki kimi, dinlə bağlı mənəvi abidələr, ənənələr də yasaq elan olundu. Az qala hər kənddə allahsızlar cəmiyyəti yaradıldı, din xadimlərinin tutulub, sürgünlərə göndərildiyi, güllələndiyi bir zamanda dini mövzuların, adətlərin, bayramların, əlamətlərin ayla- rın qeyd olunması haqda söhbət gedə bilməzdi. Məktəblərdə oxuyan yeni nəsəl tamamilə dindən bixəbər kommunist inancları ruhunda tərbiyələndirdi. Təbii ki, bu şəraitdə şəbih tamaşaları da tamamilə aradan çıxır və tədqiqatçılar bu tamaşalar haqqında, onların bədii, musiqi məzmunu barədə əyani birləşmələrdən məhrum olaraq, o dövrün qaynaqlarından, mətbuat sənədlərindən, xatirələrdən, bilavasitə musiqi ilə əlaqəsi olmayan mənbələrdən almağa məcbur olmuşdur. Bu təsəvvür artıq qiyabi yaradılan bir təsəvvür və deməli bəliklə idi. Tədqiqatçılar sanki cəmi bir neçə onilliklər əvvəl ilbəl mövcud olan hələ də canlı şahidləri olan şəbihləri sanki yüzilliklər öncə itirilmiş bir ənənə kimi bərpa etmiş olurlar. Bu mənbələr müəyyən mənada şəbihlərin strukturu, formaları, musiqi materialı baxımından tipik xüsusiyyətləri haqda fikir yürütməyə imkan verir.

Şəbihlərin musiqi məzmunu haqda Azərbaycan musiqişünaslığında dəyərli araşdırmalar professor Səadət Seyidovaya məxsusdur. (1) Şəbihləri xalq tamaşaları kontekstində araşdırən mənbələrdən M.Allahverdiyevin «Azərbaycan xalq teatri» kitabını göstərmək olar. (2) Şəbih tamaşaları haqqında görkəmli opera aktyoru Hüseynqulu Sarabskinin «Köhnə Bakı» kitabında (3), N.Ələkbərovanın tədqiqatlarında da maraqlı məlumatlar var (4). Bakıda, Qubada, Naxçıvanda, Şamaxıda, Şuşada məhərrəmlik ayında keçirilən şəbih tamaşaları haqqında Azərbaycanda olan ənənəvi sənətkarlar maraqlı məlumatlar vermişlər. (5). Şuşada keçirilən tamaşalar xüsusi dəbdəbə ilə təşkil olunurdu. Məşhur rus rəssamı V.Vereşşaqin 1865-ci ildə Şuşada olarkən məhərrəmlik tamaşalarına baxmış və bu mərasimləri rəsm əsərlərində əks etdirmişdir.

Şəbihlərin tarixi haqda kifayət qədər yazıldığından biz bir sıra məqamları sadəcə olaraq yada salmaq istərdik. Artıq VII əsrdən şairlər Hüseynə, onun tərəfdarlarına, əqidə şəhidlərinə Omeyidlər xəlifəsindən gizli yas saxlayırdılar. Bu gizli yığıncaqların iştirakçılarından biri Kərbəla hadisələrindən danışar, şəhidləri mədh edərdi. Zaman keçdikcə bu mətəb ifadəsinin forması ağı deyib ağılaşmaq çərçivəsində çıxaraq, dramatik tamaşa şəklinə düşür. VIII əsrdə Omeyidlər Abbasilər əvəz etdikdən sonra şiələr açıq surətdə Kərbəla şəhidlərini, Hüseyni yad etməyə, onun qəbrini üzərində mərasim keçirməyə başlayır. Həzrəti Əli və onun ailəsinin, tərəfdarlarının faciəli taleyini, şəhidliyini vəsf edən tamaşalar verməyə başlayırlar. Məlum olduğu kimi şiəlik Azərbaycanda Şah İsmayıl Xətəinin dövründə rəsmi qəbul edilmiş və elə o zamandan məhərrəmlik ayında tamaşalar dövlət səviyyəsində təqdir edilir.

Kərbəlada bəş verən məlum hadisələrdən: münaqişə, müharibə, nəhayət faciəvi qətl, övladlarını, yaxınlarını itirən, susuzluqdan, aclıqdan, işgəncələrdən, amansızlıqdan əzab çəkən insanların faciəsindən, qəhrəmanlıqdan, sədaqətdən, şəhidlikdən söhbət açan şəbih tamaşalarında musiqi sadəcə müşayiət, necə deyirlər, tərtibat elementi rolunu oynayırdı. Onun rolu əhəmiyyətli dərəcədə idi. Bütün ifaçılar bir-birilə musiqili deklamasiyaya, Avropa vokal üslubundakı recitativə yaxın tərzdə avazla danışirdilər. Tamaşa boyu hadisələri söyləyən, onları şərh edən rövzəxanlar da təsirli, güclü səsə malik idilər.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinin janr sisteminə Avropa mənsəpli operanın daxil olması milli mədəniyyət sahəsində gedən qərbyönlü yeniləşmə prosesinin təzahürlərindən biri idi. Bu janrın elə ilk nümunəsinin geniş tamaşaçı kütləsi tərəfindən qəbul edilməsi Ü.Hacıbəyovun bəstəkar və dramaturq kimi dahiyənə istedadının qələbəsi oldu. Eyni zamanda, operanın yaranması və qəbul edilməsini şərtləndirən musiqi-bədii, daha geniş götürsək, kulturoloji zəmin də diqqətdən yayınmamalıdır.

Təsəvvüfi deyil ki, bu funksiyanın yerinə yetirilməsi üçün şəbihlərə çox vaxt professional xanəndələri, müğənniləri dəvət edirdilər. Mətnin musiqili- ifadəli təqdimatı - təsirli nüanslarla dolu mətni bütün çalaları ilə tamaşaçılara çatdırmaq rövzəxanın, bütün iştirakçıların həm aktyorluq məharətindən, həm də musiqi istedadının, ifaçılığının səviyyəsindən asılı idi. Bunun üçün isə bütün il boyu hazırlıq gedirdi. Yaxşı səsli olan gənclər bu məqsədlə hazırlanırdı. Şuşada məşhur musiqişünas, Xarrat Qulunun musiqi məktəbində məhərrəmlik təzyiqlərində iştirak etmək üçün onlara muğamat, dini musiqi nümunələri - növhələr, mərsiyələr, sinəzənlər öyrədilirdi (6, s.17). Beləliklə, musiqi tədrisində iki istiqamət - dini və dünyəvi musiqi repertuarı, ifa üslubları keçilirdi. Təsəvvüfi deyil ki, bir çox tanınmış xanəndələr şəbihlərdə də iştirak edirdilər: Səttar, Hacı Hüsni, C.Qaryağdı oğlu, S.Mirbabayev, Mehralı Öglü Bahadır, Əbülhəsən xan Azər, İqbal Soltan, Bülbül, S.Şuşinski və bir çox başqaları məhərrəmlikdə şəbihlərdə çıxış edirdilər. Azərbaycan opera ifaçılığı sənətinin də ilk təməli məhz şəbihlərdə qoyulmuşdur desək səhv etmərik. Opera sənəsinin bir çox mahir ifaçıları musiqi teatri ilə əlaqəli vərdişlərini şəbih tamaşalarında almışdılar. İlk opera artistlərindən Hüseynqulu Sarabski şəbih tamaşalarında Qasım, Səkinə, Zeynəb rollarında çıxış etmişdir.

Şəbih tamaşaları ənənəsinin Azərbaycanda musiqili teatr ənənəsinin - milli opera sənətinin yaranmasında xüsusi rolunu Ü.Hacıbəyov qeyd edərək yazırdı: «1907-ci sənədən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli opera emələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin şəbih olduğu şübhəsizdir. Filhəqiqə, Azərbaycan türk operasının forması (şekli) Avropa operalarından əvvəl edilmiş, iştirak edənlərin üsul-təğənnisi şəbihlərdən götürülmüşdür. Təfavüt bir bundadır ki, operalar şəbihdən daha artıq və daha geniş bir surətdə mövcud dəstgahlarımızdan istifadə edib səhnə tərtibatı və «orkestr» istemali ilə zahirdə Avropa operasına yavuş bir şəkildə alırdı». (7, s. 222)

Mənbələr göstərir ki, şəbihlərin musiqi məzmununda mərsiyələr, növhələrlə yanaşı muğamlar əsas yerlərdən birini tuturdu. Gəncliyində şəbih tamaşalarında iştirak edən böyük Azərbaycan müğənnisi Bülbül bu haqda yazırdı: «Məsələn, «Qasım şəbihi» veriləndə məclis «Bayatı-Şiraz»la başlanırdısa, şəbihdə iştirak edənlərin hamısı «Bayatı-Şiraz» muğamını yaxşı bilməli idilər. Mərasimdə iştirak edənlərin rolları elə bölünürdü ki, onlar şəbih mərasiminin tələbi üzrə bir-birini tamamlayırdı. Birisi oxuyub, müəyyən yerdə kəsdikdə, o birisi onu davam etdirməli idi və i.a. Beləliklə bir dəstgah bir neçə nəfər arasında mükəmməl surətdə icra edilirdi. Məsələn, əgər məclis «Segah Zabul» ilə başlanırdısa, ikinci oxuyan «Manəndi-muxalif» ilə başlayır, üçüncü «Hasar», dördüncü isə «Zabul» oxuyardı, yaxud məclis «Şur» üstündə başlanırdısa, ikinci «Şur-Şahnaz» deyir, sonra «Düğah»a keçir, üçüncü «Şikəstə-yi-fars», dördüncü «Hicaz», «Əraq» və yaxud «Sərahən» oxuyardı. Göründüyü kimi, «Şur» dəstgahı şəbihdə iştirak edənlər tərəfindən tamam oxunardı». (6, s. 20) Beləliklə, şəbihlərdə tətbiq edilən və sonralar ilk operalarda musiqi formalarının təməlini təşkil edən muğamların (təbii ki, onların ifası dini mərasimin spesifikasiyasına uyğunlaşdırılırdı) əsas vokal opera forması kimi istifadə olunması hər iki janrın müstəqil əlaməti kimi qəbul edilə bilər və muğam musiqili-dramatik forma kimi şərhli şəbihlərdən gələn ənənədir. Şəbihlərdə müəyyən süjet parçalarının eyni məqam əsaslarına malik musiqi nömrələri üzərində qurulması prinsipi ilk Azərbaycan operalarında da saxlanılmışdır. Məsələn, «Leyli və Məcnun» operasında bütün şəkillərin eyni bir muğam - məqam intonasıya sferasına əsaslanmış musiqi dramaturgiyasının apardığı məqam-tonal prinsipi.

Şəbihlərdə mənfəi və müsbət obrazların vokal ifaçılıq tərzində riayət olunan parlaq təzad prinsipi muğam operalarında da özünəməxsus tərzdə davam etdirilmişdir. Məlum olduğu kimi şəbihlərdə mənfəi personajların obrazını yaradan aktyorlar onlara qarşı

nifrət hissi yaratmaq üçün məhz səs tembrı, danışıq tərzinin fərqliliyi faktorundan geniş istifadə edirdilər: «aktyorlar yöndəmsiz, boğuc, qorxunc bir səslə danışmalı» idilər. Həm səs tembrlərinin, həm ifa tərzlərinin digər ifaçılardan fərqlənməsi üçün bu cür rollara başqa millətlərin nümayəndələrinin (ermənilərin, rusların) cəlb olunması praktikası da mövcud idi. Milli səs tembrı ilə ifa olunan milli musiqi ahəngli musiqi ilə müqayisədə qeyri- milli vokal kolorit parlaq təzad yaradırdı. Buna bənzər prinsiplərdən muğam operalarında da istifadə olunurdu. Məsələn kimi «Əsli və Kərəm» operasında mənfi obraz - Keşişin bariton səsə tapşırılmasını göstərə bilərik. Azərbaycan tamaşaçısı üçün bu səs tembrı qeyri-təbii, xoşagəlməz idi. Sevgiilərin övladınə bais olan Qara Keşişin nifrət obyektı kimi qəbulanmasında bu səs seçimi düzgün hesablanmış bədi vasitə idi.

Şəbihlərdə geniş istifadə olunan xorlar müxtəlif funksiyalar daşıyırdı. Onlar həm baş verən hadisələri ümumiləşdirir, həm onları şərh edir, həm də onlara münasibəti açıqlayırdı. «Leyli və Məcnun» operasında da xorlar analogi məqsədlərə xidmət edir. Bu operanın iki xorunun musiqisinin dini musiqi ilə əlaqəsi haqda elmi ədəbiyyatda qeyd olunur. Operanın proloqunda səslənən «Şəbi-hicran» xorunun melodiyasının, 4-cü şəkildən kişilərin «Söylə bir görək» xorunun melodiyalarının artıq xalq ifaçılığında mərsiyə kimi oxunması qeyd edilir. (9, s.140) Şəbih tamaşalarındakı birsəslı unison oxuması təzı ilk milli operalarda da xor oxumasının yeganə forması idi.

Şəbih tamaşalarında vokal ifa əsas forma idisə də, instrumental musiqi də kifayət qədər əhəmiyyətli rol oynayır. Qeyd etmək lazımdır ki, tamaşa boyu vokal musiqinin instrumental müşayiəti istifadə olunmurdu. Tamaşadan əvvəl musiqi ansamblının müşayiəti ilə bir giriş xarakterli musiqi müqəddimə ifa olunurdu (operada ifa olunan üvertürə kimi). Musiqiçilər dəstəsinə nəfəs (zumna, balaban, ney), zərb (nağara, təbil), bəzən də kamança daxil idi. Döyüş və faciəvi səhnələrdə instrumental musiqi parçaları ifa olunurdu. Muğam operalarında da bu ənənə saxlanılır: «Leyli və Məcnun»da hər şəkil instrumental müqəddimə ilə başlanır. Şəbihlərdə xüsusi dəyüş səhnəsində musiqi müşayiətinin rolu artırdı. Musiqinin təsir gücünü artırmaq üçün bəzən hətta hərbi orkestr də dəvət edirdilər. «Leyli və Məcnun»dakı Nofəlin və Leylinin atasının qoşunları arasındakı döyüş səhnəsinin də musiqili- ifadə vasitələri bu mənada varis-

liyi ifadə edirdi. «Leyli və Məcnun» operasında Leyli ilə İbn - Səlamın toy səhnəsində şən, toy əhval-ruhiyyəsinin Məcnunun gəlişi ilə pozulması, kədərli, faciəli məcraya yönəlməsi, «Əsli və Kərəm» operasında son səhnədəki hadisələr, məsələn, «Qasımın toyu» şəbihindəki toydan yasa keçiddəki parlaq təzadı, daha dəqiq desək eyni emosional teatral effekti xatırladır. Beləliklə, şəbihlərdə oynanılan bir çox səhnə situasiyaları yeni məzmun kontekstində muğam operalarında da sanki əks olunurdu.

İlk Azərbaycan operalarının şəbihlərlə genetik əlaqəsi güclü idi. Hətta əsrin əvvəllərinin mətbuatında Ü.Hacıbəyovun təqlidən yazılmış «Fərhad və Şirin» operasının məhz şəbih kimi qiymətləndirilməsi ilə də rastlaşırıq: «operanəvis olmağa çox zaman gərəkdir, camaət bu operadan əsla razı qalmadılar, hər kəsə ki, rast gəldik «a balam! .. bu ki, şəbih məclisidir» deyirdi.(9) Üzeyir Hacıbəyovun operaları ilə müqayisədə bu əsərin və başqa opera «əhdlərinin» artıq operaya bənzəməyərək şəbih tamaşası kimi qiymətləndirilməsi muğam operası ilə şəbihlər arasındakı varisliyin artıq müasirlər tərəfindən əyani görüldüyünü və dərk edildiyini bir daha sübut edir.

Fərəh Əliyeva,
sənətsünaslıq namizədi, dosent

İstifadə edilən ədəbiyyat

1. S.Seyidova . Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Bakı, 1996.
2. M. Allahverdiyev . Azərbaycan xalq teatr tarixi. B.1978.
3. H.Sarabski. Köhnə Bakı. B.1958.
4. N.Alekberova. Muzıka v kontekste kulğturi Azerbaydjane. VIII - XVI vekov. B.Azerb.Qos. İzd - vo 1996.
5. Puteşestvenniki ob Azerbaydjane. B.1961.
6. F. Şuşinski .Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, 1985
- 7.Ü. Hacıbəyov. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.1965.
8. S. Seyidova. Ü.Hacıbəyov və dini musiqi. «Musiqi dünyası» jurnalı B. 2000, № 3-4. s. 139-141.
9. Məmmədsadiq. «Fərhad və Şirin» operası münasibətilə. «Yeni həqiqət», 1911, 8 mart.