

Azərbaycanlılar üçün çox aspektdə yeni olan musiqili-səhnə əsəri kimi operanın şərti olsa da milli ənənələr sistemində 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 - şebihlərdir. Azərbaycan mədəniyyəti sistemində din ilə əlaqədar təbəqənin ən maraqlı qatı olan şebih tamaşaları tədərəcə, 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 şebihlər Azərbaycanda Sovet dövlət quruluşunun ilk günlərindən rəsmi surətdə qadağan olundu. Dövlətdə ateizm bayrağı altında xalqın həm şüurundan, həm mədəniyyətindən, həm məişətindən, həm də mədəniyyətindən dini əqidinin zorla çıxarılması siyasəti yeridildi. Bu davamlı siyasətin həyata keçirilməsinə xüsusi diqqət verilir, Allahın adının sadəcə yad edildiyi klassik poeziya nümunələri belə senzuranın çox vacib redaktələrindən məruz qalırdı. Azərbaycanın hər bölgəsində dinlə bağlı mədirləşmiş yerlər, abidələr, məscidlər, pir yerləri dağıdıldığı 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 şebih tamaşaları da tamamilə aradan çıxır və tədqiqatçılar bu tamaşalar haqqında, onların bədii, musiqi məzmunu barədə əyani birləşmələrdən məhrum olaraq, o dövrün qaynaqlarından, mətbuat səhifələrindən, xatirələrdən, bilavasitə musiqi ilə əlaqəsi olmayan mənbələrdən almağa məcbur olmuşdur. Bu təsəvvür artıq qiyabı yaradılan bir təsəvvür və deməli bəliklə idi. Tədqiqatçılar sanki cəmi bir neçə onilliklər əvvəl ilbəil mövcud olan hələ də canlı şahidləri olan şebihləri sanki yüzilliklər öncə itirilmiş bir ənənə kimi bərpa etmiş olurlar. Bu mənbələr müəyyən mənada şebihlərin strukturu, formaları, musiqi materialı baxımından tipik xüsusiyyətləri haqda fikir yürütməyə imkan verir.

Şebihlərin musiqi məzmunu haqda Azərbaycan musiqişünaslığında dəyərli araşdırmalar professor Səadət Seyidovaya məxsusdur. (1) Şebihləri xalq tamaşaları kontekstində araşdırən mənbələrdən M.Allahverdiyevin «Azərbaycan xalq teatri» kitabını göstərmək olar. (2) Şebih 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 şebih tamaşaları haqqında Azərbaycanda olan əcnəbi səyyahlar 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.

Şebihlərin tarixi haqda kifayət qədər yazıldığından biz bir sıra məqamları sadəcə olaraq yada salmaq istərdik. Artıq VII əsrdən şairlər Hüseynə, onun tərəfdarlarına, əqidə şebidilərinə Omeyidlər xəlifəsindən gizli yas saxlayırdılar. Bu gizli yığıncaqların iştirakçılarından biri Kərbəla hadisələrindən danışar, şebidiləri mədh edərdi. Zaman keçdikcə bu mətnlərin ifadəsinin forması ağı deyib ağılaşmaq çərçivəsində çıxaraq, dramatik tamaşa şəklinə düşür. VIII əsrdə Omeyidləri Abbasilər əvəz etdikdən sonra şiələr açıq surətdə Kərbəla şebidilərini, Hüseyni yad etməyə, onun qəbrini üzərində mərasim keçirməyə başlayır. Həzrəti Əli və onun ailəsinin, tərəfdarlarının faciəli taleyini, şebidliyini 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 baş verən məlum hadisələrdən: münaqişə, müharibə, nəhayət faciəvi qətl, övladlarını, yaxınlarını itirən, susuzluqdan, aclıqdan, işgəncələrdən, amansızlıqdan əzab çəkən insanların faciəsindən, qəhrəmanlıqdan, sədaqətdən, şebidlikdən söhbət açan şebih tamaşalarında musiqi sadəcə müşayiət, necə deyirlər, tərtibat elementi rolunu oynayırdı. Onun rolunu 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 mənaslı 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 təmin də diqqətdən yayınmamalıdır.*

Təsədüfi deyil ki, bu funksiyanın yerinə yetirilməsi üçün şebihlərə çox vaxt professional xanəndələri, müğənniləri dəvət edirdilər. Mətnin musiqili- ifadəli təqdimatı - təsirli nüanslarla dolu mətni bütün çalarları 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 səsi 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 üsulları keçilirdi. Təsədüfi deyil ki, bir çox tanınmış xanəndələr şebihlərdə də iştirak edirdilər: Səttar, Hacı Hüsü, C.Qaryağdı oğlu, S.Mirbabayev, Mehralı Öglü Bahadır, Əbülhəsən xan Azər, İqbal Soltan, Bülbül, S.Şuşinski və bir çox başqaları məhərrəmlikdə şebihlərdə çıxış edirdilər. Azərbaycan opera ifaçılığı sənətinin də ilk təməli məhz şebihlərdə qoyulmuşdur desək səhv etmərik. Opera sənəsinin bir çox mahir ifaçıları musiqi teatri ilə əlaqəli vərdişlərini şebih tamaşalarında almışdılar. İlk opera artistlərindən Hüseynqulu Sarabski şebih tamaşalarında Qasım, Səkinə, Zeynəb rollarında çıxış etmişdir.

Şebih tamaşaları ənənəsinin Azərbaycan 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 şebih olduğu şübhəsizdir. Filhəqiqə, Azərbaycan türk operasının forması (şekli) Avropa operalarından əvvəl edilmişse, iştirak edənlərin üsul-təğənnisi şebihlərdən götürülmüşdür. Təfavüt bir bundadır ki, operalar şebihdən 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, şebihlərin musiqi məzmununda mərsiyələr, növhələrlə yanaşı muğamlar əsas yerlərdən birini tuturdu. Gəncliyində şebih tamaşalarında iştirak edən böyük Azərbaycan müğənnisi Bülbül bu haqda yazırdı: «Məsələn, «Qasım şebih» verildə məclis «Bayatı-Şiraz»la başlanırdısa, şebihdə iştirak edənlərin hamısı «Bayatı-Şiraz» muğamını yaxşı bilməli idilər. Mərasimdə iştirak edənlərin rolları elə bölünürdü ki, onlar şebih 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 mükməməl 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 «Şikəste-yi-fars», dördüncü «Hicaz», «Əraq» və yaxud «Sə-rənc» oxuyardı. Göründüyü kimi, «Şur» dəstgahı şebihdə iştirak edənlər tərəfindən tamam oxunardı». (6, s. 20) Beləliklə, şebihlərdə təbii 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 şebihlərdən gələn ənənədir. Şebihlərdə 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 intonasiya sferasına əsaslanmış musiqi dramaturgiyasının apardığı məqam-tonal prinsipi. Şebihlərdə mənfii və müsbət obrazların vokal ifaçılıq tərzində riayət olunan parlaq təzad prinsipi muğam operalarında da özünəməxsus tərzdə davam etdirilmişdir. Məlum olduğu kimi şebihlərdə mənfii 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 səsle danışmalı» idilər. Həm səs tembrlərinin, həm ifa tərzlərinin digər ifaçılardan fərqlənməsi üçün bu cür rollara başqa millətlərin nümayəndələrinin (ermənilərin, rusların) cəlb olunması praktikasi da mövcud idi. Milli səs tembrı ilə ifa olunan milli musiqi ahəngli musiqi ilə müqayisədə qeyri- milli vokal kolorit parlaq təzad yaradırdı. Buna bənzər prinsipdən muğam operalarında da istifadə olunurdu. Məsələn kimi «Əsl və Kərəm» operasında mənfı obraz - Keşşin bariton səsə tapşırılmasını göstərə bilər. Azərbaycan tamaşaçısı üçün bu səs tembrı qeyri-təbii, xoşagəlməz idi. Sevğililərin ölmünə bəis olan Qara Keşşin nifrət obyektı kimi qavranılmasında bu səs seçimi düzgün hesablanmış bədii 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 analoji 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 şəkiləndən 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 ansambllının müşayiəti ilə bir giriş xarakterli musiqi müqəddimə ifa olunurdu (operada ifa olunan üvertürə kimi). Musiqiçilər dəstəsinə nəfəs (zurna, 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 xüsusilə döyüş səhnəsində musiqi müşayiətinin rolu artırdı. Musiqinin təsir gücünü artırmaq üçün bəzən hətta hərbi orkestr də dəvət edirdilər. «Leyli və Məcnun»dakı Nofəlın 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 şəh, toy əhval - ruhiyyəsinin Məcnunun gəlişi ilə pozulması, kədərli, faciəli məcraya yönəlməsi, «Əsl 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.Hacıbəyovu təqlidən yazılmış «Fərhad və Şirin» operasının məhz şəbih kimi qiymətləndirilməsi ilə də rastlaşırıq: «operanəvis olmağa çox zaman görə, 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 «cəhdlərinin» 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. Muzika 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. Məmmədsadıq. «Fərhad və Şirin» operası münasibətilə. «Yeni həqiqət», 1911, 8 mart.

**A**zərbaycan teatr musiqisi sahəsində fəal işləyən bəstəkarlardan biri də Respublikanın əməkdar artistı Oqtay Kazimidir.

Bəstəkarın dram tamaşalarına yazılmış musiqisini Azərbaycan teatrının inkişaf yolu kontekstində nəzərdən keçirək, qeyd edə bilərik ki, O.Kaziminin ilk əsərləri artıq Azərbaycan teatr musiqisinin püxtələşməsi dövründə yazılmışdır (1950-70-ci illər). Bu tarixi mərhələdə Azərbaycan teatr musiqisi bir sıra yüksək keyfiyyətlər, yeni özəlliklər əldə edərək musiqi sənətimizin müstəqil qoluna çevrilmişdir. Bu yeni keyfiyyətlər arasında biz xüsusilə teatr tamaşalarına yazılmış musiqinin artmış dramaturji rolunu və janr rəngarəngliyini qeyd etmək istərdik.

1970-2000-ci illər ərzində O.Kazimi aşağıdakı dram tamaşalarına musiqi bəstələmişdir. Azərbaycan Akademik Milli Teatrı üçün «Yatmış gözəl və yeddi qardaş» (A.Puşkinin poeması əsasında, quruluşçu rejissor M.Kazimov, 1974-cü il), «Qılınc və qələm» (M.S.Ordubadinin romanı əsasında, 1976-cı il), «Ümid» (M.İbrahimbəyov, rejissor T.Kazimov, 1976-cı il), «Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli Şah» (M.F.Axundov, rejissor T.Kazimov, 1978-ci il), «Fitnə» (A.Şaiq, rejissor K.Kazimov, 1979-cu il), «Cəhizsiz qız» (A.Ostrovski, quruluşçu rejissor Ə.Şərifov, 1979-cu il), «Büllür sarayda» (İ.Əfəndiyev, rejissor A.Kazimov, 1983-cü il), «Çahargah fantaziyası» (K.Kəriyov, quruluşçu rejissor A.Kazimov, 1984-cü il), Rus dram teatrı üçün «Cavan qadın üçün bir

kişi» (M.İbrahimbəyov, rejissor K.Adamov, 1984-cü il). Bir məqalə çərçivəsində, əlbəttə, O.Kaziminin bütün dram

mövzusu klassiklərdən alınmış əsərlərinin bir qismi sönükdür» (Ə.Mirəhmədov. Abdulla Şaiq. Bakı 1956, s.120).

Lakin əsasında Bəhrəm şahla sadə kəndli qızı Fitnənin məcərəsi duran pyes dramatik kolliziyalarla, fəlsəfi, ibrətamiz fikirlərlə zəngindir.

## **Oqtay Kaziminin teatr musiqisi**

**Azərbaycan bəstəkarlarının teatr musiqisi son dərəcə maraqlı və aktual tədqiqat mövzusunur. Azərbaycan teatr musiqisinin inkişaf tarixinə nəzər saldıqda, belə bir fikir söyləmək olar ki, professional musiqinin bu janrı uzunmüddətli təkamül yolu keçmişdir. Azərbaycan bəstəkarları üçün teatr musiqisi sahəsi bir növ axtarışlar və eksperimentlər meydanı olmuşdur. A.Zeynalli, Ə.Bədəlbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Rüstəmov, R.Hacıyev, A.Məlikov, E.Sabitəoğlu kimi bəstəkarlar teatr musiqisinin orijinal, yüksək bədi-estetik keyfiyyətlərə malik olan nümunələrini yaratmışdılar.**

tamaşalarına yazdığı musiqini ətraflı surətdə təhlil etmək qeyri-mümkündür. Bu səbəbdən biz bəstəkarın yalnız bəzi dram tamaşalarına bəstələdiyi musiqini araşdırmaq fikrindəyik.

O.Kaziminin Azərbaycan Akademik Milli Dram teatrında səhnəyə qoyulmuş A.Şaiqın «Fitnə» pyesinə yazdığı musiqini bəstəkarın teatr musiqisi sahəsində yaratdığı maraqlı nümunələrdən biri hesab etmək olar. Musiqinin təhlilinə keçməzdən əvvəl, pyes haqqında məlumat verməyi lazım bilir.

A.Şaiqın «Fitnə» pyesi Nizaminin «Yeddi gözəl» poeması əsasında yazılmışdır. A.Şaiqın yaradıcılığının tədqiqatçısı Ə.Mirəhmədovun fikrincə, «Şaiqın

tinin təsvir edilməsi kimi təyin etmək olar. Ostinat fonda səslənən əsas mövzu muğam improvizasiyalığından irəli gələn sekvensiyalıq, variantlıq prinsipləri üzərində qurulmuşdur. Burada «Şur» muğamının əsas intonasiyaları müxtəlif ritmik, registr, tembr dəyişikliklərinə məruz qalaraq müqəddimənin üç hissəli formasında biçimlənir. Orta hissədə orkestrin ostinat akkord fonunda udun «Şur» muğamı üzərində qurulmuş sərbəst improvizasiyası sanki orta əsrlər mühitini təsvir edir.

O.Kaziminin «Fitnə» pyesinə bəstələnmiş musiqi nömrələrindən bəziləri bilavasitə təsviredici xarakter daşıyır ki, bu da, məlum

olduğu kimi, teatr musiqisinin ən aparıcı funksiyalarından biridir. Məsələn, «Bəhrəmin sarayı» adlanan ikinci nömrədə şeyxurları səslənənin təqlidi şah sarayının təmtəraqlı mühitinə təsvirinə xidmət edir. Parlaq, qabarıq obrazın yaranmasında lad-harmonik vasitənin də (K3 məsafəsində D-F-As tonallıqlarda səslənən akkord ardıcılıqları nəzərdə tutulur) rolu az deyil.

Qədim muğam köklərinə malik olan bu improvizə səciyyəli nömrə lirik-dramatik hekayət kimi qavranılır.

Həç sübhəsiz ki, «Saray rəqs» adlanan 3 və 9-cu nömrələr şah sarayında hökm sürən əhval-ruhiyyənin, ümumi mühitin təsvirinə həsr olunmuşdur.

Hər iki nömrə zərif, mülayim xarakterlidir və əksər Azərbaycan rəqsləri üçün səciyyəvi olan 6/8 ölçüdə bəstələnmişdir.

Bu nömrələrin yaratdıqları aliyuziyalar, semantik əlaqələr haqqında danışarkən, biz ilk növbədə Ü.Hacıbəyovun «Koroğlu» operasının II pərdəsindən «Rəqs»i qeyd etməliyik.

«Fitnə» pyesinə yazılmış musiqinin təsvirədi xüsusiyyətlərinə toxunarkən biz, əlbəttə, ov səhnənin də qeyd etməliyik (№11). Bu nömrənin təsviri üçün də bəstəkar «Ov səhnələri» üçün ənənəvi olan musiqi ifadə vasitələrindən (çağırış xarakterli kvarta intonasiyalarından, əksədə üsulundan, tremolo priomundan) istifadə etmişdir.

Təsvirədi xarakter daşıyan nömrələrdən biri də müəyyən dramaturji qüvvəyə malik olan «40 pilləkən musiqisidir». Ostinat ritmik fon, kvartaların birləşməsində meydana gələn sonrakı akkordların ardıcıl səslənməsi, uzaq registrlərin uzlaşmasından yaranan faktura xüsusiyyətləri hər gün pilləkənlərə qalxan dözümlü, müdrik Fitnəni təsvir edir.

A.Şaiqin pyesinə yazılmış musiqi nömrələri arasında qəhrəmanların daxili aləmini, psixoloji vəziyyətlərini təsvir edən parçalar da az deyil. İlk növbədə bu nömrələr arasında biz pyesin əsas qəhrəmanını - Fitnəni təsvir edən musiqi parçalarını qeyd etməyə istərdik. Artıq Fitnəni təsvir edən ilk musiqi nömrəsi - mono-loq fəlsəfi xarakter daşıyır. Polifonik elementləri ilə zəngin olan müqəddimənin muğamvari inkişaf prinsiplərini davam etdirən mono-loq Fitnənin daxili aləmini, düşüncələrini təsvir edir. Ümumiyyətlə Fitnə obrazının təsviri ilə bağlı olan nömrələrin təhlili belə bir fikir yürütməyə imkan verir ki, rejissor və bəstəkar məhz bu obrazı səciyyələndirən mono-loq və mahnılar vasitəsilə pyesin əsas ideyasını tamaşaçılara çatdırmağa nail olurlar. Məsələn, lirik mahnı üslubunda Nizaminin sözlərinə bəstələnmiş «Bir gün» mahnısını bilavasitə Bəhrəm şahın mənfəi cəhətlərini təsvirinə həsr olunmuşdur.

**Sərxoşluq edən dövlət  
Hüsyar olacaq bir gün.  
İllərca yatan bəxtim  
Bidar olacaq bir gün.**

Tamaşanın dramatik epizodlarından birində - şahın qılıncla Bəxtiyarın üstünə hücum etməsi səhnəsində də Fitnənin oxuduğu mahnı böyük dramaturji əhəmiyyətə malikdir. Orkestrin gərgin ostinat fonunda «Segah» muğamının improvizasiyası üzərində qurulmuş mahnı yenə də pyesin əsas ideyasının açılmasına yönəlib:

**Hani, ele şah hani,  
Yer üzündən silsin qanı?  
Zülmü kökündən qaldırın  
Gülşən etsin bu dünyanı.**

Fitnəni lirik qəhrəman kimi səciyyələndirən nömrələr də mövcuddur ki, bunlardan biri də «Oxu bülbülüm» mahnısıdır. Sadə fakturası, daxili dinamikası ilə

seçilən bu mahnı intonasivə xüsusiyyətlərinə, melodik inkişafına görə bəzi Azərbaycan xalq mahnılarının (məsələn «Kəklük») melodiyasına yaxındır.

Pyesin əsas qəhrəmanlarından biri olan Bəhrəm şahın ziddiyyətli obrazı daha qabarıq şəkildə «Bəhrəm tək qalır» nömrəsində təsvir olunur. Bu nömrəni əsl mənada Bəhrəm şahın dolğun xasiyyətnaməsi, musiqi portreti adlandırmaq olar: iki təzadı sepmək - şahın qəddarlığını təsvir edən akkord ardıcılığı və onun daxili iztirablarının əksi olan muğam prosessualıq prinsipi üzərində qurulan sekvensiya dönüşümləri əsasında inkişaf edən bu nömrə tamaşanın, hadisələrin gedişatında kontrpunkt kimi səslənərək, Bəhrəm şahın ziddiyyətli obrazını aqır.

«Fitnə» tamaşasına yazılmış musiqi nömrələri arasında xalq kütlələrinin təsvir edən «Yallı» rəqslərinin də xüsusi yeri var. Tamaşanın musiqi müqəddiməsini «Şur» meqamı üzərində qurulmuş rüseymdən yaranmış bu rəqslər apofezə, xeyrin şər üzərində qələbəsinin təcəssümü kimi qavranılır.

Beləliklə, O.Kaziminin, A.Şaiqin «Fitnə» pyesinə yazılmış musiqisinin təhlilini yekunlaşdıraraq, qeyd edə bilərik ki, məhz musiqi ünsürü tamaşanın əsas ideyasının çatdırılmasında müəyyən dramaturji vəhdət yaranmasında önəmli rol oynayır.

O.Kaziminin teatr musiqisi sahəsində ən maraqlı əsərlərindən biri də H.Cavidin «Şeyx Sənan» pyesinə yazılmış musiqisidir. H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsi onun yaradıcılığında yeni bir mərhələ açmışdır. «Şeyx Sənan» ideya və əqidələr faciəsi, eyni zamanda lirik məhəbbət poeması idi (C.Cəfərov. Azərbaycan teatri (1873-1973) Bakı, 1974 səh.97).

Cavidin bu əsəri ədəbiyyatşünaslıqda müxtəlif təsvir variantları yaratmışdır. Qeyd edərkən ki, əgər sovet ədəbiyyatşünaslığında daha çox faciənin ateizm mövqeyindən təsviri səciyyəvi idisə («Sənan və Xumar surətləri ilə dinin antihumanist mahiyyəti əleyhinə qəzəbli bir etiraz, romantik üsyan ifadə edildi» (C.Cəfərov Göstərilən əsər səh. 96), son dövrdə əsərin ideya - fəlsəfi konsepsiyasının təhlilində daha çox təsvirədi baxışlar sistemini təbii üstünlük təşkil edir. Qətiyyətlə demək olar ki, klassik Şərqi filosofları kimi H.Cavidin bədii yaradıcılıqda əsaslandığı metodoloji prinsiplər din və fəlsəfə bir-birindən təcrid olunmur. Tədqiqatçıların fikrincə, «Şeyx Sənan»da Şeyx Kəbirin dili ilə söylənən aşağıdakı misralar, eyni zamanda Cavidin özü üçün də əhəmiyyətli idi:

**Feyləsufanə ruha malik olan  
Hərgiz ayrı yaşamaz Tanrıdan.**

«Şeyx Sənan» H.Cavidin yaradıcılığında konsepsiya yaratmaq baxımından vahid sistemin bir hissəsidir.

Son dövrdə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bərqərar olmuş fikrə əsasən «Şeyx Sənan» sırf sufizm mövqeyindən yazılmış əsərdir. Burada qəhrəmanın keçirdiyi dərəcələr və yetişdiyi son məqam əsərin əsas sujet xəttini təşkil edir. Konflikt qəhrəmanın mənəvi yüksəliş xətti ilə def olunan nəfsləri arasındadır. Obrazların əsərdə daşdığı funksiyası və işlətdikləri ifadələr sufizmin obraz və ifadələrini, ona aid baxışlar sistemini, təriqətləri bilmədən tam bir qaranlıq və dolaylılıq yadır. (T.Məmməd: XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası) O.Kaziminin «Şeyx Sənan» tamaşasına yazdığı musiqi dramatik inkişafının ən önəmli meqamlarının, psixoloji vəziyyətlərin qatılmasında mühüm rol oynayı.

yır.

Bəstəkarın H.Cavidin pyesinə yazılmış musiqisi həm əsərin başlıca ideyasının açılmasına, həm də müəyyən ab-hava, əhval-ruhiyyə yaradılmasına xidmət edir.

Tamaşanın proloquna yazılmış musiqi sanki mövhumata, antihumanizmə qarşı söylənilən patetik bir mono-loqdur. Girişin melodikası həyəcanlı, ekpressiv intonasiyalar üzərində qurulmuşdur. Fakturanın genişlənməsi, ostinat ritmik fonun girişin sonuna qədər saxılanması, səslənmə dinamikasının güclənməsi gərginliyin artmasına gətirib çıxarır ki, bu da faciə ilə bitən epiloqdan xəbər verir. Dərhal girişdən sonra səslənən Şeyx Sənanın mövzusu onu xeyal-pərvər, romantik bir qəhrəman kimi təsvir edir. Leytmövzunun əsasını yüksək registrdə fleyta aləti tərəfindən ifa olunan, imitasiya elementləri ilə zənginləşdirilmiş musiqi qurumu təşkil etmişdir. Şeyx Sənanın obrazının romantik tərəflərinin təsviri onun Xumar ilə səhnəsində davam etdirilmişdir. Şeyx Sənanla Xumarın duetləri üçün lirik əhval-ruhiyyə, geniş tərzli melo-dika, sekvant inkişaf prinsiplərini üstünlüyü səciyyəvidir. Duetlərin orkestr palitrası da öz zərifliyi və koloriti ilə diqqəti cəlb edir. Şeyx Sənanla Xumarın duet səhnələrinin janr semantik əlaqələrinə diqqət yetirərək, ilk növbədə romans janrının səciyyəvi xüsusiyyətlərini təsviri vurğulanmalıdır.

Şeyx Sənan mürəkkəb, təzadı bir obrazdır. Onun fəlsəfi düşüncələri, daxili iztirabı musiqi dili vasitəsilə daha qabarıq şəkildə 11-ci nömrədə verilmişdir. Bəstəkar muğam inkişaf prinsiplərini əsas götürərək, başlanğıc intonasiyanı improvizasiya üsulu ilə davam etdirərək dərin mə-

munlu mono-loq yaradır. Səciyyəvidir ki, mono-loqu mövzusu leytmotiv xarakterli olaraq həm Şeyx Sənanın ibadət etmək səhnəsində, həm də Şeyx Kəbirin təsvir edən nömrədə səslənir. Hər iki qəhrəmanın musiqi səciyyəsinin oxşarlığı onların mənəvi əqidə yaxınlığından irəli gəlir. Pyesin məzmunundan aydın olduğu kimi, hər iki qəhrəman fanatik Şeyxlər arasında real düşüncəyə əsaslanan yeni fikirlər təbliğ edir.

Şeyx Sənan obrazına yeni psixoloji cəhətlər gətirən nömrələrdən biri də Dərviş və Sənanın səhnəsidir. Bu da təsadüfi deyil. Faciənin IV pərdəsində məhz Dərvişlə Sənan arasında olan dialoqla əsərin əsas ideya xətlərindən biri - dini təəssübkeşliyə və ayrılığa qarşı mübarizə ideyası səslənir:

**İşdə gördünmü din nələr doğurur?**

**Nə balalar, nə fitnələr doğurur?  
Din bir olsaydı yer üzündə əgər,  
Daha məsud olurdu cinsi-bəşər.**

Dialoq patetik, nitq intonasiyalarını son dərəcə həssas əks etdirən musiqi fonunda səslənir. Faktura xüsusiyyətləri bu nömrədə Sənanın leytmövzusu ilə, lad-məqam, ritmik xüsusiyyətləri isə girişin musiqi dili ilə başlayır. Beləliklə, müxtəlif nömrələr arasında mövcud olan orta ritmo-intonasiyalar, melodik paralellər partituranın simfonikləşdirilməsinə gətirib çıxarır.

Şeyx Sənan obrazının psixoloji xəttinin inkişafının kulminasiyasına nöqtələrindən biri də qəhrəmanın dinindən dönmə səhnəsidir. Dramaturji baxımdan son dərəcə önəmli olan bu nömrənin emosional-psixoloji məzmunu olduqca lakonik, lakin ifadəli vasitələrlə əks etdirilmişdir. Həyəcanlı ostinat tremolo fonunda sinkopa üzərində qurulmuş aşağı, istiqamətə yönəlmiş, sekvensiya ardıcılığı qəhrəmanın daxili iztirablarını, psixoloji durumunu

cahdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, O.Kaziminin «Şeyx Sənan» pyesinə yazılmış musiqi yalnız tamaşanın psixoloji emosional məzmununu ifadə etməsilə kifayətlənmir. Bəstəkarın Şeyx Sənan pyesinə bəstələdiyi musiqi tarixən teatr musiqisinin digər önəmli funksiyasını, təsviredici rolunu da yerinə yetirir. Düzdür, «Fitnə» tamaşasına yazılmış musiqi ilə müqayisədə «Şeyx Sənan» pyesində təsviredici musiqi nömrələri o qədər də çox deyil. Lakin o dövrün ab-havasını, hadisələrin cərəyan etdiyi müəyyən məkanı belə tipli musiqi nömrələri kifayət qədər dolğun əks etdirir.

«Şeyx Sənan» tamaşasına yazılmış ələ ilk musiqi nömrələrindən biri - «Sənanın yuxusu» müəyyən təsviredici elementlərlə zəngindir. Yüksək registrdə skripkalar tərəfindən ifa olunan, xromatik dönmələrlə zəngin olan son dərəcə zərif melodiya sanki buludlar arasında görünən Xumarıncə simasını əks etdirir.

«Öldürülmə və yaşğın» səhnəsində də səslənən musiqi təsviredici xarakter daşıyır. Bu nömrənin musiqi dilində bəstəkar teatr musiqisinin dramatik növü üçün ənənəvi olan ifadə vasitələri tətbiq etmişdir: akkord - klassiklərdən qısa xromatik dönmələrin ardıcılışması, ostinat ritmik fon, müəyyən polifonik elementlər və s.

Məlum olduğu kimi, «Şeyx Sənan» əsərinin müəyyən hadisələri Gürcüstanda vəqə olur. Bu coğrafi məkanın təsviri üçün bəstəkar bezi səciyyəvi musiqi işarələrindən istifadə edir. Məsələn, Serqonun mahnısının girişində müəyyən gürcü rəqləri üçün xarakterik olan ritmik və intonasiya elementləri tətbiq olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, O.Kaziminin «Şeyx Sənan» tamaşasına yazdığı musiqinin təhlilini yekunlaş-

dıraraq qeyd etmək lazımdır ki, musiqi elementi burada mühüm dramaturji funksiyaları yerinə yetirir: tamaşanın başlıca ideyasının açılması ilə bərabər, onun emosional ab-havasını da yaradır. Tamaşanın müəyyən tempo-ritminin yaradılmasında, dramaturji baxımından önəmli məqamların vurğulanmasında da musiqinin rolunu az deyil.

O.Kaziminin teatr musiqisi sahəsində son işlərindən biri C.Cabbarlının ilk dramatik əsərlərindən olan «Ədirnə fəthi» pyesi üçün yazılmış simfonik lövhələrdir. Bu əsər «Trablis müharibəsi» və «Bakı müharibəsi» pyesləri ilə bərabər C.Cabbarlının Türkiyənin yaxın tarixi keçmişinə həsr edilmiş trilogiyasını təşkil etmişdir.

Pyesin ana xəttini «Balkan müharibələri dövründə təslimçi, riyakar mövqə tutmuş hakim dairələrə qarşı türk xalqının qəzəbi, müvəqqəti itirilmiş Ədirnə torpaqları uğrunda vətənpərvərlik hərəkatı, qəhrəmanlıq və rəşadət» (A.Rüstəmi «Susmaz duyğuların səltənətində», B.Elmi 2002. s.43) təşkil edir. Qeyd etmək lazımdır ki, «Ədirnə fəthi» pyesinə yazılmış simfonik lövhələri bəstəkar «Böyük Türk xalqının dahi sərkərdəsi Mustafa Kamal Atatürk»ə ithaf etmişdir.

O.Kaziminin «Ədirnə fəthi» pyesinə yazılmış instrumental epizodlar əsərin qəhrəmanlıq, mübariz ideyasının açılmasında bu və ya digər səhnə situasiyalarının ön plana çəkilməsində önəmli rol oynayır.

Əsərin qəhrəmanlıq süjet xətti «Mətanət», «Döyüş», «Üsyan», «Qalibyyət marşı», «Cihat» nömrələrinin musiqisində son dərəcə ifadəli vasitələrlə ifadə edilmişdir. Bu nömrələr arasında biz xüsusilə leytmotiv xarakter daşıyan «Döyüş» fraqmentini qeyd etmək istərdik. Dö-

yüş hərbi musiqisi üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələrindən, yəni ostinat fonndan, qağırış xarakterli kvarta intonasiyalarından, dinamikanın təcridən artmasından və s. istifadə edən bəstəkar «Döyüş» fraqmentini dramaturji baxımından mühüm səhnələrdə tək-rar edir.

Gərgin, dramatik «Döyüş» fraqmentindən fərqli olaraq «Qalibyyət marşı» parlaq, təntənəli xarakter daşıyır. Marş janrı üçün ənənəvi 3 hissəli formada yazılmış bu fraqment pyesin nikbin sonluğunun musiqi təəcəssümüdür.

«Ədirnə fəthi» pyesinə bəstələnmiş musiqi lövhələri arasında əsərin lirik xəttini təsvir edən nömrələr də vardır. «Orxanın məhəbbəti», «Ulduzun məhəbbəti» və «Orxan və Ulduzun vüsala çatması» fraqmentlərinin təhlili belə fikir söyləməyə imkan verir ki, lirik səhnələr əsasən zərif xarakterli, geniş diapazona malik olan melodikaya əsaslanır. Ümumiyyətlə, O.Kaziminin «Ədirnə fəthi» pyesinə yazılmış musiqisi tamaşanın tempo-ritmini və dinamik quruluşunu yaradan əsas bədiə vasitələrəndən biridir.

Məqaləməzə yekun vuraraq qeyd etməliyik ki, O.Kaziminin təhlil etdiyimiz «Fitnə», «Şeyx Sənan» və «Ədirnə fəthi» tamaşalarına bəstələdiyi musiqi Azərbaycan teatr musiqisinin maraqlı örnəklərindən sayıla bilər. O.Kaziminin çoxsaylı tamaşalara yazılmış musiqisi həm bəstəkarın yaradıcılıq dəst-xəttinin özəlliklərinin tədqiqi, həm də Azərbaycan teatr musiqisinin inkişaf tarixinin öyrənilməsi baxımından böyük maraq kəsb edir.

**Ruqiyyə Süleymanova**