

ÜZEYİR HACİBƏYLİNİN“CAHARGAH” FANTAZİYASIINDA TAR ALƏTİNİN ROLU

Cəbrayıl GÖYÜŞOV

Dahi Üzeyir Hacıbəyli xalq çalğı aletləri orkestri üçün Birinci-“Çahargah”fantaziyasını 1931-ci ildə bəstələyərək rəhbərlik etdiyi kollektivin ifasında səsləndirmişdir. Hər iki fantaziya Səid Rüstəmov tərəfindən ilk dəfə olaraq solo tar aleti üçün köçürülmüşdür. Bəstəkar “Çahargah” fantaziyasının tar partiyasını orkestr partiturasından C-dur tonallığına köçürməklə solo tar aletində ifa üçün əlverişli tonallıq seçmişdir.

“Çahargah” və “Şur” adlanan bu fantaziyalarda eyni adlı muğamları klassik fantaziya üsulları ilə yaradıcı şəkildə qovuşduran bəstəkar qiymətsiz əsərlər yaratmağa nail olmuşdur. Fantaziyalarda bəm registrdə yerləşən bas səsləri hasil etmək üçün partituralara fortepiano aletini daxil etməklə, bəstəkar orkestr fakturasını dolğunlaşdırmışdır. Ümumiyyətlə, bəstəkar fantaziyalarda fortepiano partiyasına xüsusi əhəmiyyət verərək ondan istifadə edir. Məlum olduğu kimi fortepiano aleti geniş diapazon, güclü səstexnik-ifadə imkanları ilə seçilir. Üzeyir Hacıbəyli fortepiano üçün registrlərindən istifadə etməklə səslənmə palitrasını zənginləşdirir, kulminasiyada fortepiano mövzunu akkordlar şəklində səsləndirərək digər qruplara dayağ səs verir. Ü.Hacıbəyli fortepiano və klavir aletlərini xalq çalğı aletləri orkestrinin tərkibinə daxil etməsinə baxmayaraq avropa aletlərinin orkestrimizə gətirilməsinin tərəfdarı deyildi. Lakin, bu aletlərin hər ikisini zərurətdən orkestrə daxil etmişdir. Hətta, o öz çıxışlarında qeyd edirdi: “Unutmamalıyıq ki, avropa aletlərinin xalq çalğı aletləri orkestrinə daxil edilməsi orkestrdə milli koloriti poza bilər. Bu səbəbdən də tar və kamançanın bas və kontrabas növlərini yaratmalı və nəfəsli aletlərimizi təkmilləşdirməliyik”. (3, səh. 27).

“Çahargah” fantaziyası dörd hissədən ibarət olub, birinci hissə sonata alleqrosu formasındadır.

Təntənəli, bayram əhval-ruhiyyəli, qəhrəmanlıq xarakteri daşıyan birinci hissənin ekspozişiyasında əsas mövzu 4/4 ölçüsündə, “Alleqretto” tempində başlayır. Mövzunun harmonik dilində “Çahargah” məqamının xüsusiyyətinə əsaslanan əskidilmiş akkordlardan istifadə olunur. Orkestr partiturasında harmonik akkordları ikinci tarlar, birinci və ikinci kamança və balabanlar ifa edir. İlk xanədən solo tar aleti yanm notları üzərində tremolo ştrixini tətbiq edərsə əsər daha da təntənəli səsləndirilir. Birinci xanə güclü (f) ifa olunaraq üçüncü xanədən səslənmə nisbətən mülayimləşdirilməlidir. (*mf, diminuendo*).

Əsas mövzu ilə köməkçi mövzu arasında fortepiano solo ifasında qamımaarı bir fraza işlədilir. Həmin fraza sekvensiyalarla aşağıya doğru hərəkət edir və köməkçi mövzudan əvvəl bir xanəli keçir

səslənərək ritmik fon yaradır. Həmin ritmik fonun müşayiətilə səslənməyə başlayan köməkçi mövzu, “Çahargah” məqamının “Hasar” şöbəsinə əsaslanıb lirik mahni xarakterini daşıyır. Kamança qrupu öz mülayim, axıcı tembrilə lirik xarakterli, olduqca incə və zərif bir obraz yaradır və fortepiano müşayiəti ilə kamançaların ifasında səslənən bu melodik mövzu aletin solo partiyasını təsdiqləyir. Sonrakı gedisdə tarlar kamançalara qoşulur. Dörd xanədən sonra temp bir qədər sürətlənərək “*Piu mosso*”ya çatdırılır. Yanm və çərək notlardan ibarət musiqi mövzusu xirdalanaaraq səkkizlik və onaltılıq notlar üzərində qurulan melodiyaya çevrilir. Solist tar xanənin ilk güclü təqtilində və sonuncu zəif təqtilində səkkizlik notlarla çıxış edir. Bu notları üzərində vurğu etməklə solo mövzunu daha da qabanqlaşdırır.

Tədricən orkestr fakturası polifonik cəhətdən zənginləşir, müxtəlif qruplar arasında imitasiyalar nəzərə çarpır. [4] rəqəmindən başlayaraq fortepiano ilə orkestr və aletlər qrupu arasında növbələşən epizodlara diqqət etməklə temp sabit saxlanılır.

[10] rəqəmində yenidən A Tempo tempində əsər “Alleqretto moderato” tempi ilə idarə olunur. Solist təmiz, ifadəli ansambl səslənməsinə nail olmaq üçün orkestrin partiyasını dinləməli və hər bir ifaçıya qulaq asmağı bacarmalıdır. Sonata formasının spesifikasiyasına xas olaraq əsas və köməkçi mövzular həm tonallıq cəhətdən, həm də xüsusiyyətinə görə bir-birilə təzad təşkil edir və köməkçi mövzu fortepiano müşayiəti ilə kamançalara tapşırılır. İşlənmə bölməsi bütünlüklə fortepiano ilə orkestr arasında olan dialoqlar əsasında bəstələnərək, burada sanki aletlər bir-birilə yanşmaya girir və dialoqlar gah fortepiano, gah da tar aletində eşidilir. Tonallığın modulyasiya olunması ilə tarın ifasında səkkizlik notlarla başlayan mövzu tədricən onaltılıq notlardan ibarət bir musiqi materialına çevrilir. Burada xüsusi olaraq applikaturaya diqqət yetimək tələb olunur. Məsələn: beşinci səhifədə, otuzuncu xanədə barmaqların bu şəkildə qoyuluşu düzgün hesab olunur: 2-1-2-1-2-3-2-1-1-2-1-1-2. Növbəti xanədə isə: 0-2-1-0-2-1-0-3 vəsairə. Repriza əsas mövzu ilə başlanaraq ekspozişiyada C-dur tonallığında şərh olunan mövzudan kvarta yuxarı-F-dur tonallığında səslənir.

Fantaziyanın ikinci və üçüncü hissələri birinci hissəyə nisbətən mülayim xarakterli olub, birinci hissəyə kontrast olaraq ikinci hissənin əsasını incə melodik bir mövzu təşkil edir. İkinci hissə mürəkkəb üç hissəli formada, 3/4 ölçüsündə, *Valstemp*ində dörd xanəli giriş epizodu ilə başlanır. Burada ritmik formül rəqs melodiyalarının müşayiətli xarakterinə malikdir. Giriş hissəsinin tarlar, fortepiano və zərb aletləri ifa edir, kamança aleti özünün texniki imkanlarını nümayiş

etdirir. Rəqs xarakterinə malik olan vals ritmli bu mövzu solo tarrın ifasında çox axıcı səslənərək milli qadın rəqslərini xatırladır.

Fortepiano və zərb alətlərinin davam etdirdikləri dəqiq ritmik müşayiətin fonunda birinci kamaçalar ikinci hissənin birinci mövzusunda müşayiət edərək, əsas mövzu üçün kontrapunkt səsləndirir. Dörd xanəli girişdən sonra əsas mövzu solo tarrın ifasında şərh olunur və orkestr həmin mövzunu təkrarlayır. Tarla fortepiano partiyası arasındakı dəyişmə epizodları növbəlidir. Əsərin dinamik ştrixlərlə zənginliyi solistdən xüsusi diqqət tələb edir: *p, mp, f, ff, sfz, crescendo və diminuendo*.

Solist səslənməni rəngarəngləşdirmək üçün iki dəfə təkrartanan eyni epizodu birinci dəfə forte, ikinci dəfə piano nüansı ilə interpretasiya edə bilər.

Orta bölmə melodik cəhətdən bir növ əvvəlki bölmənin davamı olub, mövzu iki xanəli musiqi ibarətlərinə əsaslanaraq, bu ibarələrdə solist fortepiano partiyasını diqqətlə izləməlidir. Orta bölmədə orqan punktu və *ostinato* müşayiəti kimi polifonik ünsürlər tətbiq edilmiş, mövzu tar alətində şərh olunarkən tonikanın orqan punktu balabanlara, *ostinato* müşayiəti isə fortepianoya həvalə edilir. Reprizada solistin birinci bölmədə ifa etdiyi mövzunu fortepiano müşayiət edir. Repriza hissəsi orkestrləşdirmə cəhətdən də diqqəti cəlb edir. Əgər birinci bölmədə mövzunu kamaçalar başlayıb, ikinci dəfə tarlar təkrarlayırsa, reprizada mövzunun orta hissəsinin *ostinato* müşayiəti fonunda fortepiano ifaya başlayır və mövzunun təkrar tar və kamaçalara göstərilir. Reprizadan sonra orta bölmənin motivləri əsasında səkkiz xanədən ibarət musiqi cümləsi səslənir ki, bu cümlə iki xanəli frazanın pillə-pillə yuxarı istiqamətli sekvensiyaları əsasında qurularaq, "Çahargah" məqamının səssizliyini pillələri hərəkət prinsipinə əsaslanır. Başlayıcı mövzunun şərhində məqam-tonal dəyişənliyi diqqəti cəlb edir. Belə ki, harmonik akkordlar vasitəsilə "si" mayəli "Çahargah"dan "fa diyez" mayəli "Bayatı-Şiraz"a keçir. (1, səh. 35).

Burada artıq "Bayatı-Şiraz" məqamında dörd xanəli beş sekvensiyadan ibarət melodik düzümlər səslənərək əsərin üçüncü hissəsinə hazırlayır. İkinci hissənin ən mürəkkəb məqamı [17] rəqəmdir (75-76-77-ci xanələr). Burada solist çərək notdan sonra xanənin zəif hissəsinə giriş etməklə ifanı kəsməlidir. Aksentlər iti, kəskin zərbələrlə forte (*f*) və *fortissimo* (*ff*) nüansında həyata keçirilir.

Əsərin üçüncü hissəsi period formasında, "Allegretto" tempində, 6/8 ölçüsündə ağır ləzginkanı xatırladır. Simmetrik quruluşa malik olan üçüncü hissə bir xanəli girişlə başlanaraq, əsas mövzu solo tarrın ifasında səslənir. Orkestrdə zərblə alətlər qrupu eyni bir ritmik formuldan istifadə edərək, əsas mövzu ilə eyni vaxtda ikinci tarlar alt mizrab ştrixi əsasında kontrapunkt əhəmiyyətli başqa bir mövzunu ifa edirlər. Bəstəkarın belə bir ştrix işləməsi ləzginka ritmini daha qabarıq şəkildə əks etdirmək üçün münasib bir üsul sayılır. Solist öz partiyasını alt və üst mizrablar tətbiq etməklə səsləndirir.

Periodun birinci cümləsinin səslənməsi zamanı orkestrdə kamaçalar qrupu pauza edir, ikinci cümlədə isə tar və fortepiano ilə birgə əsas mövzunu ifa edir. Birinci xanədə solist üst mizrablardan, ikinci xanədə üst və alt, üçüncü xanədə isə yalnız alt mizrablardan istifadə etməklə tar alətinin ifadəli səslənməsinə nail olmalıdır. Bu hissənin on səkkizinci xanəsində alt və üst mizrabların ardıcıl vurulmasında applikaturanın düzgün seçilməsinə diqqət yetirmək lazımdır. Orta hissədə temp dəyişərək fortepiano *Meno mosso* tempində müşayiət edir. Forte pianonun beş xanəli müşayiət mövzusunun sonra solist sinkopa ilə ifaya başlayıb, növbəti xanədə *glissando* etməklə ifanı rəngarəngləşdirir.

Solist "Bayatı-Şiraz" muğamından irəli gələn seçiyəvi intonasiyalar əsasında şux xarakterli bir mövzunu səsləndirir. Müəllif burada "Bayatı-Şiraz" məqamının "Bayatı-İsfahan" şöbəsinin istinad pərdəsinə sıçrayış edərək sekvensiya yolu ilə müəyyən pərdələrdə dayanmaqla məqamın mayə pərdəsinə gəlib çıxır. Bundan sonra biz periodun ikinci mövzusunun təkrarını olduğu kimi bir daha eşidirik.

Fantaziyanın dördüncü hissəsi "Allegro" tempində, 12/16 ölçüsündə olub, bu hissə üçüncü hissənin musiqisini təkrarlasa da ritmik və ölçü baxımından üçüncü hissə ilə kontrastlıq təşkil edir. Bəstəkarın bu ölçüyə müraciət etməsi ləzginka janrından irəli gəlir. Dördüncü hissədə melodiya üçüncü hissədə olduğu kimi orkestrdə yenə də tar qrupuna həvalə edilmiş, kamaçalar tonikanın əsasında ləzginkaya məxsus ritmik formullarla çıxış edirlər. Solist tarrın ifasında səslənən ritmik formullar dördüncü hissənin əsl ləzginka rəqs xarakterini urğulayaraq, ümumi rəqs əhval-hüviyyəsinin yaranmasına təkan verir. Forte piano isə tonika və subdominant funksiyalı akkordlarla melodiyanı müşayiət edir. Dirjor əvvəlcə kamaçalara, sonra balabanlara mövzunun ifaya başlaması üçün, sonrakı gedişdə bütün orkestrə TUTTI ifaya aurt vernalidir.

Melodiyanın sonrakı inkişafı zamanı ayn-ayn səslər xromatikləşərək əsas məqam "Çahargah"a keçmək üçün hazırlıq yaranır. Belə xromatikləşmə Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərinin başlıca keyfiyyətlərindən olub, bəstəkar bütün əsərlərində bir məqamdan başqa məqama keçmək üçün məhz bu üsulu tətbiq edir. (4, səh. 37).

Bütün bunlardan sonra "Çahargah"ın pərdələrində gəzişmə baş verir və belə gəzişmə prosesi xüsusilə tarlarda zəng simdən yerli-yerində istifadə olunması xalq instrumental ifaçılıq sənətindən irəli gələn bir xüsusiyyətdir. Sekvensiyavari gəzişmə prosesi böyük oktavanın "si" səsinə ikinci oktavanın "do bekar" səsinə qədər davam edir və gəzişmənin kulminasiya nöqtəsində mayənin üst apancı tonu vasitəsilə təntənəli melodiya eşidilir. Bu birinci hissənin əsas mövzusu olub, birinci hissədə olduğu kimi burada da həmin mövzu orkestrin TUTTI ifasında səsləndirilir. Beləliklə solist birinci fantaziyanı apofeoza şəkildə özəmətli ifa ilə bitirir.

Beləliklə, dahi Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələdiyi "Çahargah" fantaziyasında tar

aləti misilsiz rola malikdir. Ümumiyyətlə, xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmiş əsərləri tar aləti olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Tar aləti orkestrin səslənməsinə dolğunluq, tamlıq, ifadəlilik və rəvanlıq gətirir. "Çahargah" fantaziyasında şübhəsiz ki, solo alət kimi tar alətinə geniş yer verilmişdir. Tar aləti

bu əsərin ümumi kompozisiyasının açılmasında, əsas ideya və məzmunun təqdim edilməsində, müxtəlif xarakterli obrazların əks etdirilməsində mühüm rol oynayır.

Acar sözlər: tar, fantaziya, solo, müşayiət, partitura, orkestr, Üzeyir Hacıbəyli, çahargah

ƏDƏBİYYAT

1. Zöhrabov R. Muğam. B.: Azərneşr, 1991, 219 s.
2. Kazımov N. S. Rüstamovun tar məktəbi. Musiqi dünyası, 2007, 1-231.
3. Rzayeva G. Səid Rüstəmov yaradıcılığının Azərbaycan musiqi mədəniyyətində rolu. Bakı, Gənclik nəşriyyatı, 114 səh.
4. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri II cild. (Cildin redaktoru M. İbrahimov; tərtibat, kommentariya və lüğət Q. Qasımovundur). B., Azər. EA nəşri, 1965.

Роль музыкального инструмента тар в фантазии «Чохаргях» Узеира Гаджибеяли

Статья посвящена роли музыкального инструмента тар в фантазии «Чохаргях», великого композитора Узеира Гаджибеяли. В исследовании анализированы теоретические особенности фантазии «Чохаргях», выявлены ее форма, ладоинтонационные и метроритмические особенности. Тар характеризуется автором как солирующий, так и аккомпонирующий инструмент. Также анализируются звуковые и технические возможности инструмента тар в фантазии «Чохаргях», сочиненный Узеиром Гаджибеяли, для оркестра народных музыкальных инструментов.

Ключевые слова: тар, фантазия, соло, музыкальное сопровождение (аккомпанемент), партитура, оркестр, Узеир Гаджибеяли, «Чохаргях»

The role of the musical instrument Tar in the fantasy "Chahargah" by Uzeyir Hajibeyli

The article is devoted to the role of the musical instrument tar in the fantasy "Chahargah", by the great composer Uzeyir Hajibeyli. In the study, the theoretical features of the fantasy "Chahargah" was analyzed and its form, modal-intonation and metrorhythmic features were revealed. The role of the musical instrument tar as a soloist and accompanist was researched. In this article, the sound and the technical capabilities of the tar in the fantasy "Chahargah", which composed by Uzeyir Hajibeyli, for the orchestra of folk musical instruments, were analyzed.

Key words: tar, fantasy, solo, musical accompaniment, partition, orchestra, Uzeyir Hajibeyli, "Chahargah"