

DOI: <https://doi.org/10.36719/3005-3137/8/31-41>

Lalə Hüseynova-Həsənova

Kastamonu Universitetinin İncəsənət və Dizayn Fakültəsi

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

<https://orcid.org/0000-0003-0980-3179>

lhuseynova@kastamonu.edu.tr

Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin təşəkkülü və inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” triosunun rolu

Xülasə

Hazırkı məqalə anadan olmasının 140 illiyini qeyd etdiyimiz milli musiqimizin klassiki, dahi bəstəkar, musiqişünas, publisist, dramaturq və musiqili-ictimai xadim Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) 1931-ci ildə violin, violonçel və fortepiano üçün yazdığı “Aşıqsayağı” triosunun Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin təşəkkülü və inkişafında rolunun müəyyənəşdirilməsinə həsr olunub. Təqdim olunmuş məqalədə bəstəkarın kamanlı (arco) musiqi alətləri üçün aşiq musiqisi üslubunda yazdığı əsərinin bədii əhəmiyyəti və təsir gücü üzə çıxarılır. Aydın olur ki, bir çox opera, simfonik və vokal əsərləri ilə bərabər, kamera-instrumental janra aid olan bu əsərində də bəstəkar milli musiqi üslubunun əsasını qoymuşdur. Məqalədə bu üslubun sonrakı nəsil bəstəkarların instrumental musiqi yaradıcılığına təsiri izlənilir, davamı və inkişafı müəyyənəşdirilir. Əsərin musiqi tematizmi, lad-məqam əsası geniş nəzərdən keçirilən məqalədə Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” pyesinin zahirən sadə görünən, lakin daxilən təzadlı və çoxmənalı təzahürləri üzə çıxarılır. Bu əsərdə Ü.Hacıbəylinin sevimli bəstəkarı olan XVIII əsrin Avstriya bəstəkarı, Vyana klassik məktəbinin dahi nümayəndəsi V.A.Motsartın təsiri duyulur. Bu təsiri Motsartsayağı klassik sadəlik və təbiilikdə, musiqi formasının yığcamlığında, ümumiyyətlə əsərin fakturasının zərifliyində görmək mümkündür. Lad modulyasiyaları (“Şur”, “Segah”, “Şüştər”) ilə zəngin olan bu əsərin musiqi quruluşunun çoxcəhətliyinə (sonatalılıq, rondovarilik, variasiyalılıq, üçhissəlilik) diqqət yetirilir. Təhlillər göstərir ki, həcmnin kiçikliyinə baxmayaraq bu miniatür pyesin dəyəri həm də ondadır ki, Ü.Hacıbəyli bir tərəfdən muğama, o biri tərəfdən aşiq sənətinin zənginliklərinə əsaslanmışdır. Bununla da milli xalq musiqisinin əsas formalarını ilk dəfə olaraq instrumental janrda əhatə edə bilmişdir. Bəstəkarın instrumental musiqi sahəsindəki ilk yaradıcılıq təcrübəsi olan bu pyesdə həmin janrın

musiqi üslubunun bütün xüsusiyyətləri öz ifadəsini tapmışdır. Bu gün də konsert ifaçılarının nəzərini özünə cəlb edən “Aşıqsayağı” pyesi ilə Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda Avropa musiqi alətlərinin, yeni janrların yaradılması və təbliğində rolu əvəzsizdir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, “Aşıqsayağı” triosu, kamera ansamblı, aşıq üslubu, lad modulyasiyası, sonata forması, üçhissəli forma, aralıq forma

Lala Huseynova-Hasanova

Faculty of Fine Arts and Design, Kastamonu University,
Doctor of Philosophy in Art Sciences, Professor
<https://orcid.org/0000-0003-0980-3179>
lhuseynova@kastamonu.edu.tr

The role of Uzeyir Hajibayili's "Ashigsayagi" trio in the formation and development of Azerbaijan camera-instrumental music

Abstract

The current article is dedicated to determining the role of Uzeyir Hajibeyli (1885-1948), where we celebrate the 140th anniversary of his birth, a classic of our national music, genius composer, musicologist, publicist, dramatist and musical-social activist (1885-1948) in the formation and development of the chamber-instrumental music of Azerbaijan. The presented article reveals the artistic significance and impact of this work written in the style of ashig music for bowed musical instruments. It is clear that along with many operas, symphonic and vocal works, the composer laid the foundation of the national musical style in this chamber-instrumental work. The article traces the influence of this style on the instrumental music creation of the next generation of composers, and determines its continuation and development. The article, which extensively examines the musical thematism and lad-maqam basis of the work, reveals the seemingly simple but internally contradictory and multifaceted manifestations of U.Hajibeyli's play "Ashigsayagi". In this work, the influence of U.Hajibeyli's favorite composer, Austrian composer of the 18th century, W.A.Mozart, a genius representative of the Viennese classical school, can be felt. This influence can be seen in Mozart's classical simplicity and naturalness, the conciseness of the musical form, and the overall elegance of the work's texture. Rich in modal modulations ("Shur", "Segah", "Shushtar"), attention is paid to the multifaceted nature of the musical structure (sonata, rondo, variation, three-part) of the work. Analyses show that despite its small volume, the value of this

miniature piece lies in the fact that U.Hajibeyli drew on the richness of mugham on the one hand and ashug art on the other. Thus, he was able to encompass the main forms of national folk music in an instrumental genre for the first time. This piece, which was the composer's first creative experience in the field of instrumental music, expresses all the characteristics of the musical style of that genre. U. Hajibeyli's role in the creation and promotion of European musical instruments and new genres in Azerbaijan is invaluable, with his piece "Ashıqsayağı", which still attracts the attention of concert performers today.

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, "Ashıqsayağı" trio, chamber ensemble, ashıq style, modal modulation, sonata form, three-part form, intermediate form.*

Giriş

Azərbaycanda bütün janrlar kimi kamera-instrumental musiqinin tarixi də öz başlanğıcını professional musiqimizin klassiki Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığından götürür. Kamera-instrumental janr onun diqqətini ötən əsrin 30-cu illərinin əvvəllərində özünə cəlb etmişdir. "Azərbaycanda vokal və instrumental kamera musiqisinin ilk nümunələrini Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və A.Zeynallı yaratmışlar. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin simli kvartet üçün dörd xalq mahnısından ibarət "Dörd pyes" məcmuəsi ("Dağlarda çiçək", "Telləli", "Üç telli durna" – işləmə Ü.Hacıbəylinindir), "Dağıstan dağ yeridir" (işləmə M.Maqomayevindir) Azərbaycan kvartet janrının ilk nümunələridir" (Hüseynova-Həsənova, 2016, s.33).

Odur ki, Üzeyir Hacıbəylinin violin, violonçel və fortepiano üçün "Aşıqsayağı" pyesi Azərbaycan musiqi tarixində kamera-instrumental janrın ilk nümunələrindəndir. Bəstəkar Azərbaycan musiqi folklorunun əsas sahələrindən biri olan aşıq üslubuna müraciət edərək aşıqların repertuarında işlənilib kamilləşən klassik havaları əldə rəhbər tutmuşdur. "Aşıq havaları Azərbaycan xalq musiqisinin başqa janrları ilə qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etmişdir. Aşıq musiqisinin professional musiqi sənətinə güclü təsiri var. Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu", Q.Qarayev və C.Hacıyevin "Vətən" operalarında, Q.Qarayevin III simfoniyasında (II hissə), F.Əmirovun "Azərbaycan süitəsi"ndə aşıq havalarının üslub xüsusiyyətlərindən istifadə edilmişdir" (Ələsgərli, 2013, s.10).

Ü.Hacıbəyli 1937-ci ildə bəstələdiyi "Koroğlu" operasındakı aşıq üslubunu artıq 1931-ci ildə yazdığı "Aşıqsayağı" pyesində müvəffəqiyyətlə sınaqdan keçirmişdir. Bu əsər həyatı harmonik vəhdətdə, nıkbın ruhda göstərən Hacıbəylinin musiqi dəst-xəttinin bariz ifadəsidir. Bu pyesdə Hacıbəylinin sevimli bəstəkarı V.A.Motsartın təsiri duyulur. Bu təsir klassik sadəlik və təbiilikdə, yığcam musiqi formasında, əsərin fakturasının zərifliyində özünü göstərir.

“Aşıqsayağı”da aşiq və muğam (xüsusilə zərbi-muğam) janrlarına məxsus musiqi üslubu üzvi surətdə birləşmişdir. Hacıbəyli ilk dəfə Azərbaycan professional musiqisinin bu iki müxtəlif sahəsini əsl yaradıcı dərinlik və novatora xas sərbəstliklə işləmişdir” (Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası, 2007, s.30). Qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda geniş təzahürünü tapan aşiq sənətinin əhəmiyyətinə hələ 1928-ci ildə yazdığı “Aşiq sənəti” məqaləsində yer vermişdir. Bu məqalədə aşiq sənətinin yayılmasında mühitin təsirindən, musiqi üslubu və formalarından ətraflı söz açmışdır.

Qeyd edək ki, həmin məqalə Azərbaycan xalqının öz doğma sənəti, onun musiqi yaradıcılığının ayrılmaz tərkib hissəsi olan aşiq yaradıcılığına ictimaiyyətin diqqətini yönəltmək, Azərbaycanın müxtəlif regionlarındakı aşıqları birləşdirmək məqsədi ilə, eyni zamanda Azərbaycan aşıqlarının I qurultayının çağırılması münasibəti ilə yazılmışdır. Məqalədə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin nümayəndələrini iki qismə ayıraraq aşağıdakıları qeyd edir: “Hazırda Azərbaycan xalq musiqisinin nümayəndələri iki qrupa bölünür: sazəndələr, zurnaçılar və aşıqlar. Aşıqlar sazəndələr və zurnaçalardan bununla fərqlənirlər ki, onlar dəstə ilə deyil, tək çıxış edir, yalnız nadir hallarda saz çalan aşıqdan və iki zurnaçıdan ibarət dəstə təşkil edirlər” (Hacıbəyov,1928).

Diqqətəlayiqdir ki, Ü.Hacıbəylinin “Aşiq sənəti” onun aşiq musiqi yaradıcılığına dair yeganə məqaləsi deyil. O, öz elmi-publististik irsində aşiq musiqisinə dair ardıcıl olaraq öz fikir və mülahizələrini bölüşmüşdür. Məsələn, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində ustad musiqiçilərdən bəhs edərək o, aşağıdakıları qeyd etmişdir: “Peşə və sənət məqamında musiqi icrası “ustad”ların işidir; bu ustadlar, qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümərə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud “məclis” musiqiçiləri ki, bunlara məlum olduğu üzrə, xanəndə və sazanda dəstəsi deyilir; biri zümərə kənd və ya “çöl” musiqarlarıdır ki, onlar aşiq (aşiq) və zurnaçı dəstəsidir. Bunlardan birinci dəstəyə “mədəni” və ikinciye “bədəvi” demək caiz hesab edilərsə, təfəvütləri daha bəlli görünər” (Hacıbəyov,1985, s.185).

Buradan göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin istər bəstəkarlıq, istərsə də nəzəri, elmi-publististik irsində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı tarixində aşiq musiqisinin öyrənilməsi və təbliği hər zaman mühüm yer tutmuşdur. “Aşıqsayağı” əsərində aşiq musiqi üslubunu üzə çıxaran cəhətlər ondadır ki, “Burada aşiq melodiyasının müşayiətinə xas olan səslərin kvarta-kvinta birləşməsi, uzun dəm notları, intonasiya və ritm təkrarı, qısa melodik bəzəklər, taktın zərqli hissələrinin qeyd olunması və s., yəni aşiq incəsənəti üçün səciyyəvi olan üsullar özünü göstərir” (İsazadə, 1961, s.33).

Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” pyesində ritm və intonasiya cəhətdən aşiq

instrumental musiqi ifasına yaxınlıq vardır. “Aşıqsayağı”nın melodik dili üçün aşıq intonasiya xüsusiyyətləri, forşlaqa bənzər xanə xaricləri səciyyəvidir. “Məhz “Aşıqsayağı” fortepiano triosunda Ü.Hacıbəyovun yaradıcılığında sonrakı dövrlərdə meydana çıxan aşıq üslublu əsərlərə (“Əsli və Kərəm”, “Koroğlu”) doğru yol uzanır” (Bəbaeva, 1997, s.53).

Bir çox Azərbaycan bəstəkarları, o cümlədən Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Əlizadə və başqaları “Aşıqsayağı” pyesindən təsirlənərək əsərlərində aşıq yaradıcılığının obraz-intonasiya kökünü işləmişlər. A.Zeynallı Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” pyesini 1931-ci ildə violonçel və fortepiano üçün transkripsiya etmişdir. Q.Qarayev XX əsrin 60-cı illərində “Aşıqsayağı”nı kamera orkestri üçün işləmişdir. Bu barədə elmi ədəbiyyatda aşağıdakılar öz əksini tapıb: “Aşıqsayağı” pyesi Qara Qarayev tərəfindən 1964-cü ildə kamera orkestri üçün işlənmişdir. Bu əsər Azərbaycanda kamanlı alətlər üçün kiçik formalı janrların inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmişdir” (Кулиев, 1971, s.10).

Bəstəkar bu əsərdə aşıq musiqisi üçün səciyyəvi olan üsullarla yanaşı, muğamın xüsusiyyətlərindən də istifadə etmişdir. Lirik əhval-ruhiyyəni ifadə edən pyesdə Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda geniş yayılmış laddardan biri olan “Şur”a müraciət etmişdir. Bu lad bütün əsərin başlıca melodik əsasını təşkil edir. Əsərdə muğama xas olan improvizasiya üslubu və variasiya vasitəsi ilə melodiyanın işlənməsi, zərbi-muğamlarda olduğu kimi dayaq səslərinin davamlı olaraq saxlanması onun muğamla bağlı olmasını göstərir. Zərbi-muğamın özünəməxsus xüsusiyyətləri, o cümlədən instrumental müşayiət zamanı müəyyən ritmik şəklə sabit şəkildə təzahürü əsərin bütün inkişafında özünü göstərir.

Avropa və milli üslubların üzvi əlaqəsi “Aşıqsayağı”nın musiqi formasında başlıca cəhətdir. “Aşıqsayağı”nı Hacıbəylinin yaradıcılığında sonata formasına xas musiqi mövzularının işlənmə prinsipinə və bu metodların tətbiqinə hazırlıq mərhələsi hesab etmək olar. Digər tərəfdən pyesdə çoxtərəkibli musiqi formaları da özünü göstərir. Bunlara misal olaraq rondovarilik, variasiyalılıq, sadə üçhissəlilik və s. qeyd edə bilərik. “Musiqi dramaturgiyasının yeni forması trionu Ü.Hacıbəyova məxsus sonata formasının sələfi səviyyəsinə yüksəldir. Məhz “Aşıqsayağı” pyesində tematik təşəkkülün elə bir tipi yaranır ki, onun sayəsində əsər B.Asafyevin sözü ilə desək, “artım və inkişafda meydana çıxır” (Məmmədova, 1989, s.52).

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan musiqi tarixində Avropa musiqi formalarını, o cümlədən sonatalılığı ilk tətbiq edən Ü.Hacıbəyli olmuşdur. Buna bariz nümunə kimi xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Şur” və “Çahargah” fantaziyalarını misal göstərə bilərik. Lakin bununla bərabər sonatalılıq bir forma kimi bu əsərlərdə aydın ifadə olunsada Hacıbəylinin yaradıcılıq irsində məhz “Aşıqsayağı” triosu sonatalılığın

xələfi hesab olunur.

Sadə üçhissəli və sonata formaları arasında orta, aralıq formanın təzahürü müəyyən mənada bu əsəri mürəkkəb forma (mürəkkəb üçhissəli) kimi də şərh etməyə imkan verir. Məsələn, üç hissənin mövcudluğu, hissələrin hər birinə xas olan lad-tonal təzadlılıq, funksional gərginlik, tonal baxımdan major-minor çalarlarının bir-biri ilə daim növbələşməsi, lad çalarının daim yeniləşməsi formanın mürəkkəbləşməsinə əmələ gətirir. Formanın mürəkkəbləşməsi lad-məqam dramaturgiyasının təsirinin nəticəsidir. İnkişaf ən yaxın lad-tonal münasibətdən tutmuş xromatik səsləşmələrə qədər uzaqlaşır. Bunun üçün “Şur”dan “Şüştər”ə keçid, əsərin sonunda isə qaydış maraq doğurur. Ümumiyyətlə qeyd edək ki, Ü.Hacıbəylinin musiqisində drammatizm yaratmaq üçün ən çox istifadə olunan laddlardan biri “Şüştər”dir. “Aşıqsayağı” pyesində biz bunun təsdiqini görürük.

Məhz bu əsərdə bəstəkarın sonata formasına xas olan və ilk növbədə özünü bu formanın melodik təşəkkül tərzində göstərən dinamik birləşmələrin bir çox əlamətləri, o cümlədən skertsoluluq meydana çıxmışdır. Digər tərəfdən musiqi tematizminin çevikliyi və oynaqılığı, janr aydınlığı, mövzunun dönə-dönə təkrarlanması “Aşıqsayağı”nın formasına rondo cizgiləri aşılayır. Özü də həmin proses variational şəkildə təşəkkül taparaq baş verir. Əsərin musiqi tematizmi və kadensiya rüşeymlərini təhlil edərkən bir lad-məqamdan digərinə keçidin meydana çıxması, əsasən “Şur”, “Şüştər” və “Segah” laddlarının növbələşməsi, bu üç ladin ifadəli intonasiyalarının bir-biri ilə təzadlı qarşılaşdırılması diqqəti cəlb edir.

Əgər əsərdəki bölmələrə şərti olaraq ad versək və musiqi formasına funksional baxımdan yanaşsaq “Aşıqsayağı”nın musiqi tematizminin sxemini aşağıdakı kimi şərh edə bilərik: ABAB1, AB2A. Burada A – üç başlanğıc element, B isə məntiqi-predikativ rabitədir. Buradan göründüyü kimi, “Aşıqsayağı” sadə üçhissəli forma ilə sonata forması arasında aralıq forma kimi mövqedən çıxış edir. Sadə üçhissəli formanın başlanğıc hissəsi burada keçidlərlə tamamlanır. Tamamlanma zonası həm də əlaqə xarakterlidir. Amma eyni zamanda müstəqil musiqi tematizminə də malikdir.

Ona görə də tamamlanma zonasını müəyyən mənada köməkçi mövzu da hesab etmək olar. Çünki burada material lirikləşir, musiqi tematizmi lirik keyfiyyətlərə malik olur. Bəstəkar tərəfindən təzadlı lad-məqamları uzlaşdırmaq bacarığı, lad modulyasiyalarında intonasiya prinsiplərinin məntiqi ardıcılığına riayət olunması, melodik keçidlərin tədricən mürəkkəbləşdirilməsi diqqəti cəlb edir. Sonralar belə təzahürlər Ü.Hacıbəylinin yetkin sonata formaları üçün səciyyəvi olmuşdur.

Əsas mövzunun lad-məqam təşkilində bir neçə lad sferası iştirak edir. Onlardan hər biri öz formayaradıcı funksiyasına malikdir. Bunlardan birincisi - “e” mayəli

“Şur” – ekspozisiyanın əsasını təşkil edir. İkinci funksiya - “a” mayəli “Şur” pyes boyunca müxtəlif keçidlər vəzifəsini yerinə yetirir. Onun mayəsi isə gah bu, gah da başqa bir ladın mayəsi şəklinə düşür. Üçüncü funksiya - “fis” mayəli “Segah”dır ki, “Şur”dan “Şüştər”ə keçid yaradır. Burada “fis” “Segah”dan geriye - “e” “Şur”a qayıdış baş verir. Dördüncü funksiya daha da təzadlıq sfera olan – “a” mayəli “Şüştər”dir. Onun “Şur” və “Segah”la təzadlığı ondadır ki, heç bir qohum təmas nöqtələrinə malik deyil. Amma dahiyanə bir şəkildə onlara yaxınlaşdırılmışdır. Nəhayət beşinci funksiyaya - “h” mayəli “Şur”a (reprizaya) sonluq vəzifəsini yerinə yetirərək qayıdış əmələ gətirir.

“Aşıqsayağı” pyesini hər bir tematik materialı zahirən sadə görünsə də, daxilən təzadlıdır. Lad çoxmənalılığı, onun özünəməxsus dəyişkənliyi, bir ladın hazırlanması, gözlənilmədən ondan uzaqlaşma, “e” və “h” (“Şur”) dayaqalarının səsləşməsi, Şur – Segah – Şüştər ladlarının qarşılaşdırılması bir-biri ilə təbii surətdə növbələşir. Bir ladın daxilində digər ladın yeni intonasiya cürcərtisi əmələ gəlir. Məsələn, “a” mayəli “Şur”da “fis” mayəli “Segah”ın lad sferasının (“Sarənc” şöbəsi) yeni tematik rüşeymi hazırlanır ki, bu da Ü.Hacıbəylinin ilk baxışda bu sadə, ahəstə, pillə-pillə yüksələn, yaxud enən sekvensiyalarla zəngin olan pyesinin mürəkkəb formayaradıcı xüsusiyyətlərini meydana çıxarır.

Buradan göründüyü kimi, “Aşıqsayağı” pyesində həm lad-məqam, tonal-tematik, həm də formanın təşkili cəhətdən qarşılaşdırma tipli təzadlılıq meydana çıxır və bəstəkarın sonrakı əsərlərində belə quruluş xüsusiyyətlərinin üstünlük təşkil etməsinə gətirib çıxarır. Pyesin forma təşkilində mövcud olan çoxtərkibli musiqi quruluşları, eləcə də tonal-tematik özəklərin bir-biri ilə növbələşməsi, meydana çıxan hər bir təzahürün məntiqi ardıcılığı musiqi inkişafı ərzində tamamilə təbii bir şəkildə, möhtəşəm sadəliklə cərəyan edir.

“Aşıqsayağı” pyesinin musiqi quruluşunda sonatalılıq cizgilərinin təzahürünü həm də onunla izah etmək olar ki, musiqi əsərinin sonradan inkişaf etdirilən başlıca mövzuları və yaxud motivləri pyesin artıq başlanğıc hissəsində - yəni ekspozisiyada nümayiş etdirilir. Bu mövzular sonrakı inkişaf prosesində öz sabit mövqeyini qoruyub saxlayır. Ekspozisiyanın formayaradıcı xüsusiyyətə malik olması əsas və köməkçi mövzuların muğam-lad əsaslarının mürəkkəbliyinə, sonata formasındaki tonika-dominanta funksiyalarının bir-biri ilə münasibətlərinə, onların qarşılıqlı əlaqəsinə də öz təsirini göstərir.

“Aşıqsayağı” pyesi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq təcrübəsində musiqi forması baxımından klassik normalarla Azərbaycan musiqi folklorunun uzlaşdırılması istiqamətində ilk mühüm addım olmuşdur. Belə bir sintezin vacibliyi özünü harmonik funksionallıqda, tonika-dominanta münasibətlərinin dialektik vəhdətində, tonal-

tematik təzadların yaradılmasında göstərir.

Artıq ilk akkordda əsas təzad üzə çıxır: d-moll tonallığının dominant septakkordu son dərəcə aydın səslənir, amma çox qərar tuta bilmir və tədricən öz yerini “e” mayəli “Şur” ladının səciyyəvi kadensiyasına verir. Buna görə də lad-harmonik, melodik cəhətdən əsərin tonallığını dəqiq müəyyənləşdirmək çətinləşir. Amma nəticədə “e” mayəli “Şur” ladının kadensiyası bu məqamın xarakterindən irəli gələn öz ifadəliliyinə, qətiyyətli və mərdanəliyinə görə daha üstünlük əldə edir. Beləliklə, pyesin birinci mövzusunda dominant septakkordun elementləri hökm sürsə də, ikinci mövzuda ancaq sabit “Şur” ladı bərqərar olur.

Pyesin üçüncü mövzusunda gəldikdə onu demək olar ki, burada dominant septakkordun “a” bas səsi melodiyada “fis” “Segah” ladının kadensiyasını hazırlayır. Lakin digər tərəfdən burada d-moll tonallığının olmasına baxmayaraq melodiyada “a” mayəli “Şüştər” ladının xüsusiyyətləri də mövcuddur. D-moll tonallığının mayə tersiyası “Şüştər” ladının ifadəli melodikası ilə zənginləşir. Mayənin həlledici vəzifəsini yerinə yetirən “f – a – d – f” akkordu isə ardıcıl həllinə malik olmur. Çünki “a” mayəli “Şüştər” ladına xas olan “gis-f” artırılmış sekunda intervalı meydana çıxır və beləliklə, əvvəldə qeyd etdiyimiz dominant septakkord (“a – cis – e – g”) öz həllini tapmamış qalır.

Pyesdə bu akkordun tonikaya aparılmasını axtarmaq əbəs işdir. Çünki bu akkord hər səslənmədən sonra “e” mayəli “Şur” ladının cümlə sonluqlarına tabe olur. Burada biz dominant septakkordun “Şur” ladının mayəsinin üzə çıxmasını ləngidən elementi - müəyyən mənada giriş kimi də dəyərləndirə bilərik. Qeyd etmək lazımdır ki, dominant septakkordun funksiyası inkişafa fəal element daxil etmək, d-moll tonallığına aid olmasına baxmayaraq “Şur” ladının kadensiyasına keçid yaratmaqdan ibarətdir.

Əsərin daha iki xüsusiyyəti də vardır ki, bunlar ostinatolu baslar və skertsovarikdir. Bu cəhətlərin arasında bir-biri ilə müəyyən mənada bağlılıq vardır. Çünki ostinatolu basların zəminində skertsovari yüngüllük, pərvazlıq hissi “Aşıqsayağı” pyesi boyu bir an olsun kəsilmir. Qeyd edək ki, ostinatoluluq Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan və onun təbiətindən irəli gələn bir xüsusiyyətdir. Orqan punktu əmələ gətirən ostinatolu basların sayəsində lad-tonallığın inkişafı öz istiqamətinə və məntiqi dayaq nöqtəsinə çatdırılır.

Digər tərəfdən belə orqan punktu həm də lad və melodik dayaqaların fərqlərini üzə çıxarır. Bu isə əsərin səssirasını müəyyənləşdirmək üçün əhəmiyyət daşıyır. Çünki Azərbaycan musiqisində lad-məqam dayaq həm də melodik dayaq deməkdir və əksər hallarda melodik dayaq formadaxili hissələrdə lad istinadını dəyişməyə qadir olur. Ostinatolu basların saxlanması “Aşıqsayağı”nın musiqi materialının

sabit və dəyanətli inkişafına yol açır, eyni zamanda lad istinadları arasında uyğunluq yaradır.

Ostinatolu basların “Aşıqsayağı” pyesində təzahür etməsi inkişaf prosesində hərəkətverici dinamik nəbz yaradır. Deyilənləri əsaslandırmaq üçün göstərək ki, “e” mayəli “Şur” ladının intonasiyası məhz “a” bas orqan səsinə müşahidə olunur. Bundan əlavə, həmin özəyin “Aşıqsayağı”da çoxlu sayda (səkkiz dəfə) dəyişmədən təkrarlanması da öz növbəsində sabit bas ostinatosu üzərində inkişafı tam şəkildə təmin edir. Formanın bütün inkişaf prosesi “a” bas sferasında bərqərar olmağa və “Şur” ladi ilə təzad təşkil edən “Şüştər” intonasiyalarının ifadəli dinamik vasitələri ilə növbələşməsinə yönəlir. Pyes boyu “e” “Şur” sanki “a” “Şur”dan süzülüb gəlir. Bütün bunlar hərəkətverici lad-məqam tonallıqlarının əlamətləridir.

Unutmamalıyıq ki, Ü.Hacıbəyli həyat və yaradıcılığının əhəmiyyətli hissəsini Azərbaycan xalq musiqisi əsaslarının elmi-nəzəri tədqiqinə və Azərbaycan ladlarında, xalq üslubunda musiqi bəstələmək üçün əməli göstərişlərdən ibarət fundamental elmi-nəzəri əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nın yaranmasına həsr etmişdir. Bu əsərdə şərh olunan bütün qayda-qanunlar illər boyu davam edən və dəfələrlə yoxlanılmış dərin tədqiqat və təhlilin nəticəsi olmuşdur. Bəstəkar bu əsər barədə doğru olaraq qeyd edir: “Azərbaycan ladlarında musiqi bəstələmək qaydaları haqqında verdiyim məlumatı yoxlamaq üçün, bu məlumata əsasən həmin ladlarda musiqi yazmağı bəstəkarlara təklif etdim; yazılmış musiqi əsərləri mənim şərh etdiyim qaydaların bütün təfərrüatına qədər doğru-dürüst olduğunu göstərdi” (Hacıbəyov, 1985, s.12).

Bununla bərabər, “Aşıqsayağı”nın musiqisində polifonik faktura da incəliklə işlənmişdir. Əsərdə polifonik çoxsəslinin əsasən imitasiyalı və təzadlı növləri tətbiq olunmuşdur. Polifonik imitasiyalılıq özünü bir çox hallarda göstərir. Məsələn, lad istinadlarının bir-birinə uyğun gəlməməsi və yaxud melodiyanın öz mayəsindən aralanması, lad-tonal qarşılaşdırmalar zamanı, eləcə də “a” mayəli “Şüştər” ladına doğru keçiddə, sonra isə yenidən “e” mayəli “Şur” ladına qayıdış zamanı xüsusilə ifadə edir.

Şübhəsiz ki, “Aşıqsayağı”nın polifonik fakturası Azərbaycan xalq musiqisinin milli köklərində özünü göstərən instrumental çoxsəslilik ilə bağlıdır. “Hacıbəyov “Aşıqsayağı” triosunda aşıq çoxsəsliliyinin potensial imkanlarını həssaslıqla duyaraq onu “Koroğlu”nun IV pərdəsindən rəqsdə olduğu kimi dəqiq yoxlanılmış və nizama salınmış imitasiyalılıq məcrasına yönəldib” (Абєзrayз, 1987, s.183). Odur ki, bütün yaradıcılığı boyu özünü Azərbaycan xalq musiqisinin nəinki nəzəri əsaslarının, eyni zamanda onun çoxsəslili təbiətinin öyrənilməsinə həsr edən Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” pyesinin polifonik fakturası onun zirvə əsəri olan “Koroğlu” operasının

bir çox diqqətəlayiq səhnələrinin yaranmasına zəmin olmuşdur.

Diqqətəlayiqdir ki, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında yaratdığı üç aşiq mahnısının (IV pərdə) təsir qüvvəsi də öz başlanğıcını “Aşıqsayağı” pyesindən götürür. “Məhz “Koroğlu” operasından başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının mahnı yaradıcılığında aşiq üslublu mahnılar əmələ gəlir. Həmin mahnılar S.Rüstəmovun, Q.Hüseynlinin, Z.Bağırovun, Ş.Axundovanın yaradıcılığında orijinal tərzdə istifadə olunmuşdur” (Əfəndiyeva,1992, s.187).

“Aşıqsayağı” pyesi və “Koroğlu” operası arasındakı maraqlı bağlantı həm də ondadır ki, Üzeyir Hacıbəyli sazı qılınca bərabər tutur. “Sazla qılınıcı qoşalaşdıraraq sazı təkcə məclis-yığıncaq bəzəyi kimi tərənnüm etmir, həm də döyüş meydanında qılınıc dəstəsinə təpər gətirən mənəvi qüdrətə çevirir (Qasımlı, 1992, s.165).

Nəticə

Bu tədqiqatda aparılan təhlillərdən göründüyü kimi, Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” pyesi Azərbaycan kamera-instrumental musiqi tarixində ilk kamera-ansambl heyəti üçün yazılmış miniatür əsər olsa da, istər lad-intonasiya sferasının tematik zənginliyi, lad modulyasiyalarının (“Şur”, “Segah”, “Şüştər”) dolğunluğu baxımdan, istərsə də forma-struktur cəhətdən çoxtərkibli musiqi formaları (sonatalılıq, variasiyalılıq, sadə üçhissəlilik) ilə diqqəti cəlb edərək Azərbaycan instrumental musiqi üslubunun formalaşmasında və gələcək inkişafında böyük rol oynamışdır. Milli xarakterin parlaq ifadəsi, musiqi dilinin sadəliyi, tematik materialın oxunaqlığı və melodikliyi, eləcə də kamera ansamblının ahəngdar səslənməsi nəticəsində Ü.Hacıbəylinin “Aşıqsayağı” triosu nəinki ifaçıların repertuarına əbədi daxil olaqla bərabər, həm də pedaqoji işdə də əhəmiyyətli və dəyərli material hesab edilir.

Ədəbiyyat

1. Hüseynova-Həsənova L. Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-instrumental əsərləri (Cavanşir Quliyevin simli kvartetlərinin nümunəsində), Bakı, “Xəzər universiteti”, 2016, 176 s.
2. Ələsgərli K. Musiqili-terminoloji izahatlar. Dərs vəsaiti, Bakı, “Mütərcim”, 2013, 184 s.
3. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2007, 264 s.
4. Hacıbəyov Ü. Aşiq sənəti // “Bakinski raboçi” qəzeti, №109, 1928, 7 may.
5. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri, Bakı, “Yazıçı”, 1985, 653 s.

6. İsayadə Ə. Azərbaycan sovet bəstəkarlarının instrumental yaradıcılığı (Kamanla çalınan simli musiqi alətləri üçün). Bakı, "Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı", 1961, 140 s.
7. Бабаева Т. «Ашыгсаягы» У.Гаджибекова и его роль в развитии камерно-инструментальной музыки // Бəstəkar və zaman. Azərbaycan bəstəkarlarının yubileylərinə həsr olunmuş Respublika elmi konfranslarının materialları. Bakı, API nəşriyyatı, 1997, 96 s.
8. Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. Баку, «Азернешр», 1971, 125 с.
9. Мəmmədova R. Muğam-sonata qovşağı. Monoqrafiya. Bakı, "İşıq", 1989, 139 s.
10. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, "Yazıçı", 1985, 154 s.
11. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Исследование. Москва, «Советский композитор», 1987, 232 с.
12. Əfəndiyeva İ. Mahnı janrının tədqiqinə dair bəzi məsələlər // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri (I Respublika elmi konfransının materialları, Bakı, 17-19 dekabr, 1991). Bakı, "Azərbaycan nəşriyyatı", 1992, s.185-188.
13. Qasımlı M. Xətayi və aşıq sənəti // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri (I Respublika elmi konfransının materialları, Bakı, 17-19 dekabr, 1991). Bakı, "Azərbaycan nəşriyyatı", 1992, s.162-166.

Daxil olma tarixi: 01.08.25

Qəbul tarixi: 04.10.25