

DOI: <https://doi.org/10.36719/3005-3137/8/69-81>

Kəmalə Ələsgərli

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent

<https://orcid.org/0000-0001-8154-1340>

aleskerli-kamalia@rambler.ru

Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında sonata formasının klassik təfsirinə bir nəzər

Xülasə

Təqdim olunmuş məqalə Azərbaycan musiqisinin klassiki Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında böyük sənətkarlıqla nümayiş etdirdiyi sonata formasının klassik təfsirinin tədqiqinə həsr olunub. Azərbaycan musiqişünaslıq elmində yetəri dərəcədə araşdırılmayan bu problem bəstəkarın bədii kəşflərindən biridir. Buradan irəli gələrək hazırkı məqalədə Azərbaycan opera sənətinin bütün nailiyyətlərini özündə cəmləşdirən və onu yüksək zirvəyə qaldıran “Koroğlu” operasının sonata formasında yazılmış beş əsas səhnəsi (Uvertüra, I pərdədən xalqın xoru, Həsən xan və onun dəstəsi, III pərdəyə Antrakt, “Çənlibel” xoru) geniş nəzərdən keçirilir. Tədqiqat göstərir ki, milli musiqinin (muğam, mahnı, rəqs) incəliklərinə dərinədən bələd olan Ü.Hacıbəyli özünün “Koroğlu” operasında iri həcmli simfonik epizodlar və kütləvi xor səhnələrində sonatalılıq prinsiplərinin klassik təfsirini yaradaraq sonata formasının bütün tələblərini tam mənada yerinə yetirmişdir. Odur ki, bu nümunələrdə sonata formasının əsas tərkib hissələri öz əksini tapıb. Vyana klassiklərinin (Y.Haydn, V.Motsart, L.Bethoven) yaradıcılığında ciddi kompozisiya normaları kimi dəqiq müəyyənlanmış və uzun tarixi inkişaf yolu keçmiş klassik sonata formasına əsaslanan Ü.Hacıbəyli yaratdığı sonata nümunələrində aramsız və gərgin inkişafa, mövzular arasındakı təzadın kəskinləşməsinə, inkişaf prosesində musiqi mövzularının bir-birinə yaxınlaşması və ümumiləşməsinə xüsusi əhəmiyyət vermişdir. “Koroğlu” operasında sonata formasının əsas bölmələri (ekspozisiya, işlənmə, repriza) klassik janra müvafiq qurulmuşdur: ekspozisiyada əsas mövzu əsas tonallıqda şərh olunub, bağlayıcı mövzu köməkçi mövzunu hazırlayır, tamamlayıcı mövzu yekun xarakterli yeni mövzudan təşkil olunub, işlənmədə ekspozisiyadakı mövzular inkişaf etdirilir, bir çox tonallıqlar bir-birini əvəz edir, reprizada ekspozisiyanın mövzuları yenidən şərh olunur, lakin əsas və köməkçi mövzular artıq eyni (əsas) tonallıqda səslənir. Hacıbəyli yaratdığı sonata formalarına müqəddimə və koda (ümumi tamamlayıcı hissə) kimi əlavə bölmələr də daxil edir. Bəstəkar klassik

sonata formasının normativ planını əsas götürərək onun inkişaf mərhələlərində dəyişikliyə məruz qalmış iki və daha artıq mövzuların qarşılaşdırılması prinsipini başlıca əlamət olaraq saxlamışdır. Tədqiqat göstərir ki, sonata formasının milli nümunələrini yaradaraq bəstəkar “Çənlibel” xorunun ekspozisiya hissəsində, Uvertüranın giriş və əsas mövzularında, III pərdəyə Antraktda “Şur” ladının kvartakvinta quruluşuna əsaslanmışdır. Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasındakı sonata formaları bu janrın müxtəlif həlli yollarını nümayiş etdirir. “Çənlibel” xoru - mahnı-kuplet zəminində yetişmiş işlənməsiz sonata formasıdır, Antrakt daha çox epik-muğam tipli sonata növünə aiddir. Operaya əzəmətli Üvertürə isə milli muğam üsullarını özündə ehtiva edən təzadlı simfonizm prinsiplərinə əsaslanır.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, “Koroğlu” operası, bədii kəşf, sonata forması, klassik təfsir, simfonik üslub, forma hissi, konfliktli dramaturgiya, leytmotiv sistemi

Kamala Alasgarli

Baku Academy of Music named after Uzeyir Hajibeyli

Doctor of Arts, Associate professor

<https://orcid.org/0000-0001-8154-1340>

aleskerli-kamalia@rambler.ru

Classical interpretation of sonata form in Üzeyir Hajibeyli's opera "Koroğlu"

Summary

The presented article is dedicated to the study of the classical interpretation of the sonata form, which was demonstrated with great mastery by the classic of Azerbaijani music Uzeyir Hajibeyli in the opera "Koroglu". This problem, which has not been sufficiently studied in Azerbaijani musicology, is one of the composer's artistic discoveries. Proceeding from this, the present article comprehensively examines the five main scenes of the opera "Koroglu" written in sonata form (Overture, People's Chorus from Act I, Hasan Khan and his group, Intermission from Act III, "Chenlibel" Chorus), which embodies all the achievements of Azerbaijani opera art and elevates it to a high peak. The research shows that U.Hajibeyli, who was deeply familiar with the intricacies of national music (mugham, song, dance), fully fulfilled all the requirements of the sonata form by creating a classical interpretation of the principles of sonata in large-scale symphonic episodes and mass choral scenes in his opera "Koroglu". Because these examples reflect the main components of sonata form. Based on the classical sonata form, which was clearly

defined as a strict compositional norm in the work of the Viennese classics (Y. Haydn, V. Mozart, L. Beethoven) and had a long historical development path, U. Hajibeyli attached special importance to the continuous and intense development, the sharpening of the contrast between themes, and the convergence and generalization of musical themes in the process of development in the sonata examples he created. In the opera "Koroglu", the main sections of the sonata form (exposition, development, reprise) are structured according to the classical genre: in the exposition, the main theme is interpreted in the main tonality, the connecting theme prepares the auxiliary theme, the complementary theme consists of a new theme of a concluding nature, in the development, the themes in the exposition are developed, a number of tonalities replace each other, in the reprise, the themes of the exposition are reinterpreted, but the main and auxiliary themes are now sounded in the same (main) tonality. Hajibeyli also includes additional sections such as an introduction and a coda (a general complementary part) in his sonata forms. The composer took the normative plan of the classical sonata form as a basis and retained the principle of contrasting two or more themes, which have undergone changes in the stages of its development, as its main feature. The research shows that, creating national examples of the sonata form, the composer based on the fourth-fifth structure of the "Shur" scale in the exposition part of the "Chanlibel" chorus, in the introduction and main themes of the Overture, and in the Interlude of Act III. Thus, the sonata forms in U. Hajibeyli's opera "Koroglu" demonstrate various solutions to this genre. If the "Chenlibel" chorus is an undeveloped sonata form developed on the basis of a song-couplet, the Interlude belongs more to the epic-mugham type of sonata. The magnificent Overture of the opera is based on the principles of contrasting symphonism, which includes national mugham techniques.

Keywords: *Uzeyir Hajibeyli, opera "Koroglu", artistic discovery, sonata form, classical interpretation, symphonic style, sense of form, conflict dramaturgy, leitmotif system*

Giriş

Dahi bəstəkar, Azərbaycan professional musiqisinin banisi, istedadlı alim-nəzəriyyəçi, böyük dramaturq və yorulmaz musiqiçi, ictimai xadim Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) öz qarşısına qoyduğu hər bir bədii sənət məsələsinin həllinə kamali qaydada ciddiyyətlə yanaşmışdır. Bu, ilk növbədə bəstəkarın musiqili-səhnə əsərlərinə - onun opera və operettalarına aiddir. Məlum olduğu kimi, Ü. Hacıbəylinin sənət yolu opera kimi mürəkkəb janrdan başlanıb. "Leyli və Məcnun" operası

üzərində 1907-ci ildə işləyərək o, bəstəkarlıq fəaliyyətinə məhz opera janrı ilə qədəm qoyub. Təkcə Azərbaycanın deyil, həm də bütün Şərqi ilk operası olan “Leyli və Məcnun”dan başlayaraq bəstəkarın “Milli musiqimizdə məhz musiqili-səhnə əsərləri bəstələmək təşəbbüsü” (Hacıbəyov, 1917) gözəl nəticə verdi. Bir-birinin ardınca yaranan muğam operaları (“Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Söhrab”, “Şah Abbas və Xurşidbanu”, “Əsli və Kərəm”, “Harun və Leyla”) və operettaların (“Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan”) müvəffəqiyyəti Üzeyir bəyin yaradıcılıq yolunu qəti müəyyənləşdirdi. Hər yeni səhnə əsəri ilə öz qələmini getdikcə daha çox cilalayan dahi Azərbaycan klassiki opera sənətimizin zirvə əsərinə - “Koroğlu” operasına qədər inamla yüksəldi.

Tədqiqat

Tamaşaçının əqlinə və qəlbinə, onun hafizəsinə hakim kəsilən “Koroğlu” operası ilə bəstəkar öz qarşısına qoyduğu əsas məqsədlərdən biri olan “vəzifəyi-musiqiyyəməiz”in (Hacıbəyov, 1985, s.173) həlli yollarını uğurla təmin etmiş, bunun üçün “yevropeyski” deyilən musiqini öyrənməyin vacibliyini əyani surətdə göstərmişdir. Ümumiyyətlə, Üzeyir bəy bütün yaradıcılığı boyu Azərbaycanda yeni musiqi həyatı qurmaq üçün “Şərqi musiqisinin gələcək tərəqqi məsələsi” [3]_yolunda əlləşib çalışmış, özünə vəzifə bilirdi və bu missiyanı yerinə yetirməyi böyük zərurət hiss edirdi. Buradan irəli gələrək onun hər növbəti səhnə əsəri musiqi fakturasının texniki cəhətdən gücləndirilməsi, orkestr və xorun səs ahənglərinin zənginləşdirilməsi, nəhayət “Avropa musiqi texnikası ilə daha çox silahlanması” (Hacıbəyov, 1935) demək idi.

Bütün bunların məntiqi yekunu olan “Koroğlu” operasında bəstəkar “öz mədəni vəzifəsini kamalınca yerinə yetirməyə” (Hacıbəyov, 1985, s.203) müvəffəq olmuşdur. Yazdığı opera və operettaların musiqi təcrübəsinə söykənərək o, “Koroğlu”da klassik operanın tələb etdiyi bütün başlıca yazı metodlarına tam şəkildə riayət etmişdir. Bu ölməz səhnə əsərində yaratdığı reçitativlər, vokal ifaçılar üçün ayrıca bitkin partiyalar, simfonik üslubda yazılan ansamblar, anraktlar, xor və rəqs səhnələrini Üzeyir bəy böyük ustalıqla işləmişdir. Bununla bəstəkar “gözəl incəsənəti yüz illər boyu istifadəsiz qalan xalq qarşısında” (Hacıbəyov, 1938) borcunu ödəyərək musiqi sənətkarı kimi özünü tam şəkildə doğrultmuşdur.

Qeyd edək ki, operanın yazılmasından hələ 20 il əvvəl dahi bəstəkar Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını və köklərini öyrənmək işinə başlamışdı. Bu sahədə hazırladığı bir çox məruzələr ətrafında musiqi tədqiqatçıların mübahisə və müzakirələrini izləyərək o, bu yol ilə el musiqisini nə qədər dərindən öyrənə bildiyini sınıamışdı. Digər tərəfdən isə özünün sənətkarlıq texnikasındakı hiss etdiyi nöqsanların ləğvinə çalışmışdı. Bəstəkar yazırdı: “Opera yazmaq sənətinin hər bir

cəhətini ətraflı öyrənirdim. Bütün bunların yekununda 1930-cu ildə “Koroğlu” operasını yazmaq üçün özümdə hazırlıq hiss edərək, cəsarətlə işə başladım” (Hacıbəyov, 1938).

Azərbaycan xalqının qəhrəmani keçmişindən, çəkdiyi əzab-əziyyətdən, düşmən tərəfindən məruz qaldığı zülm və işkəncələrdən, nəhayət, onun arzu və qələbələrindən bəhs edən əzəmətli “Koroğlu” operasının ilk tamaşası 30 aprel 1937-ci ildə baş tutmuşdur. Unutmamalıyıq ki, “Koroğlu” operası haqqında hamıdan əvvəl və hamıdan yaxşı müəllifin özü fikir söyləmişdir və çox doğru olaraq yazmışdır: “Sərbəst qurulmasına və musiqi fakturasının mürəkkəb olmasına baxmayaraq, “Koroğlu” operası Azərbaycan dinləyicilərinə Azərbaycan xalq mahnı və melodiylərini eynilə təkrar edən bəzi əsərlərdən daha yaxşı çatır, çünki “Koroğlu” operası xalqın doğma musiqi dilində yazılmışdır” (Hacıbəyov, 1985, s. 13).

“Koroğlu” operasını bəstələyərkən Üzeyir bəy Avropa texnikasından mümkün qədər geniş istifadə etməyi, forma hissi və ölçü ahəngini əvvəlki səhnə əsərləri ilə müqayisədə daha aydın göstərməyi, leytmotiv sisteminin tətbiqini öz qarşısına məqsəd olaraq qoymuşdur. Buradan irəli gələrək “Operanın ümumi stili” klassik stildir, bu stilə yabançı olan hər cür formalizm və naturalizm ünsürləri buraya qarışdırılmamışdır” (Hacıbəyov, 1985, s.209) deyən bəstəkar heç şübhəsiz ki, ilk növbədə klassik musiqi formalarını, əsasən də sonata formasını nəzərdə tutmuşdur.

Azərbaycan simfonizminin tarixi öz başlanğıcını “Koroğlu” operasında təzahürünü tapan beş sonata formasından götürür. Bu formalardan ön sırada duran “Koroğlu” operasına Uvertüra şübhəsiz ki, Azərbaycan musiqisində ilk simfonik nümunə kimi özünə layiqli yer tutur. Bu fakt özü-özlüyündə tədqiqat üçün xüsusi dəyərə malikdir. Uvertüra ilə yanaşı “Koroğlu” operasının sonata kompozisiyalarından III pərdəyə Antrakt və “Çənlibel” xoru Ü.Hacıbəylinin instrumental musiqisinin başlıca üslub xüsusiyyətlərini üzə çıxarır.

Yuxarıda qeyd olunanlarla yanaşı Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından beş sonata kompozisiyasına həm də I pərdədən xalqın xor səhnəsi (“Bu gözəl təbiət bu şən mənzərə, bir daha səadət verməz bizlərə”) və zalım Həsən xan və dəstəsinin dialoq səhnəsi (“Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti, qamçısız yaşamaz xanın dövləti”, Moderato con moto) də daxildir. Operadakı bu nömrələrin sonata formalarını nəzəri təhlil etdikdə aydın olur ki, sonata quruluşu onların heç birində obraz-mündəricə, dramaturji funksiya etibarını itirməmiş, hər dəfə tamamilə başqa cür həllini tapır. Beş sonata kompozisiyası arasında Uvertüra və III pərdəyə Antraktın bir-birinə bənzərliyi isə daha çoxdur. Bu oxşarlıq ondadır ki, onların hər ikisi instrumental simfonizm nümunəsidir. İri həcmli “Çənlibel” xoruna gəldikdə isə bu monumental vokal-instrumental lövhə daha çox kantata-oratoriya xarakteri daşıyır.

Burada əksini tapmış musiqi mövzularının sonatalılıq əlaqələri - ilk növbədə - işlənməsiz sonata forması, fuqa xarakterli əsas mövzu və s. ilə səciyyələnir.

Qeyd etmək vacibdir ki, bəstəkar “Koroğlu” operasındakı yetkin sonata formalarından əvvəl hələ 1931-ci ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Çahargah” və “Şur” fantaziyalarını yaradarkən artıq bu əsərlərdə sonata forması üzrə böyük təcrübə toplamış və ciddi eksperimentlər həyata keçirmişdir. V.A.Motsartın C-dur sonatasından Allegro-ya (KV545) əsaslanaraq Ü.Hacıbəyli bu materialı milli zəmində - Azərbaycan ladlarının məqam xüsusiyyətləri ilə uzlaşdırmaqla tamamilə yeni bir şəkildə təqdim etmişdir və bununla da xalq ladları əsasında klassik sonata formasının yaratmaq mümkünlüyünü isbatlamışdır. Bu mənada musiqişünas-alim İ.Abezqauzun fikri diqqətəlayiqdir: “Bu əsərlərin ritm, sintaksis, forma və qismən də fakturası Motsartın sonatasının təqlid olunmuş şəklidir (Əslinə qalsa, ciddi qaydada təqlid ancaq “Çahargah”ın I hissəsində özünü göstərir, “Şur”un I hissəsində isə sonata daha sərbəst həllini tapmışdır)” (Aбeзгауз,1987, s.152).

Bəs görəsən “Koroğlu” operasında Uvertüra, yaxud III pərdəyə Antrakt hansı sonata tipinə aiddir? Ümumiyyətlə, bu simfonik epizodların musiqili dramaturgiyası, simfonik təşkili necədir? İlk növbədə qeyd etməliyik ki, Uvertüranın mərkəzində xalqın obrazının iki əsas cəhəti (əzab çəkən və qələbəyə yüksələn xalq) öz əksini tapıb. Ona görə də artıq operanın başlanğıcı olan Uvertürada xalq obrazının hər iki cəhəti konfliktli dramaturgiya əmələ gətirir. Bu da vacibdir ki, operada mahnıvari və rəqsvari mövzuların sayı çox olsa da, Uvertüra üçün musiqi seçimində bəstəkar müxtəlif mövzulardan düzəldilmiş lazımsız popurri yaratmayıb. Uvertüranın əsasını çox konkret və lakonik leymotivlər təşkil edir: bunlar – girişdəki I və II mövzu (qəhrəmani çağırış, xalqın izzət mövzusu), Koroğlu və Nigarın məhəbbət mövzusu və kodada xalqın qələbə mövzudur.

“Koroğlu” operasına Uvertüranın bədii dəyəri həm də ondadır ki, sonata ekspozisiyası milli materialın müxtəlif qatları (aşiq, muğam, mahnı, improvizə və s.) zəminində qurulmuşdur. Konfliktli musiqi dramaturgiyasının əsasını təşkil edən əsas və köməkçi mövzular rəqsvari və mahnıvari xarakterə malikdirlər. Hacıbəyli klassik sonatanın ən vacib prinsiplərindən biri olan əsas mövzunun dinamik qeyri-sabitliyini köməkçi mövzunun sabit polifonik çoxsəsliyi ilə uzlaşdırmışdır. Amma mövzular arasındakı təzad təkcə bununla məhdudlaşmır. Mövzulararası fərq həm də lad-məqam cəhətdən özünü göstərir: əsas mövzu – “Segah”, köməkçi mövzu – “Bayatı-Şiraz” və “Çahargah” məqamlarına əsaslanır. Vurğulayaq ki, Uvertürada Azərbaycan xalq məqamlarının bütün rəngarəngliyini dolğun əks etdirən bəstəkar onların təbii gözəlliyini göstərməklə kifayətlənməyib. O, milli prinsiplərə söykənərək sonata forması daxilində doğma mədəniyyətin təkrarsızlığını qürurla və fəxrlə nəzərə

çarpdırıb.

Uvertüranın girişinin yaddaşıma həkk olunmuş ilk xanələrinin qəhrəmani-epik əzəməti bütün sonata ekspozisiyasından, ümumilikdə isə Uvertüranın sonrakı mövzularından daha üstündür. Girişin janr prototipini hərbi çağırış əsasında qurulan muğam improvizasiyası təşkil edir. Girişin bu məğrur və sarsılmaz musiqi obrazı nəinki Uvertüranın, həm də bütün operanın epigrafıdır. Girişin özək mövzusunun nə əsas, nə də köməkçi mövzu ilə bağlılığı yoxdur. Bu mövzu opera boyunca öz davamını və inkişafını hələ çox sonra – yəni, III pərdənin Antraktında tapır və beləliklə də Uvertüranın girişindən III pərdənin Antraktına doğru böyük bir təg əmələ gəlir və bəstəkarın yanılmaz dramaturgiya duyumunu təsdiq edir.

Uvertürada sonata formasının tonal planı aşağıdakı kimidir: giriş – c-moll (I mövzu), B-dur-Es-dur-B-dur (II mövzu), əsas mövzu – B-dur, köməkçi mövzu – g-moll, işlənmə - D-dur. Digər tərəfdən Uvertüranın qeyri-adiliyi ondadır ki, reprizada köməkçi mövzu tətbiq olunmamışdır. Bu isə ənənəvi sonata formasının sxemindən uzaqlaşma deməkdir. Həm də onu nəzərə almaq lazımdır ki, reprizada əsas mövzu ixtisar olunub və bununla da repriza dinamikləşdirilərək Uvertüranın zirvə nöqtəsini təşkil edən əzəmətli koda - apofeoza qədər çatdırılıb. Bəstəkar köməkçi mövzunu tamamilə yeni material olan koda ilə əvəz edərək onu “b” mayəli Rast ladı üzərində qurub.

Uvertüranın musiqi dramaturgiyasında diqqəti cəlb edən məqamlardan biri isə aşağı istiqamətli inkişaf xəttinin üstünlük təşkil etməsidir. Girişin II mövzusunun, reprizaqabağı predikt və kodadan başqa Uvertüranın sonata formasının bütün epizodları zirvə-mənbədən aşağıya doğru süzülüb axır. Belə mövzu modeli Azərbaycan xalq musiqisi üçün olduqca səciyyəvidir. Bu mənada Uvertüranın əvvəli (giriş) ilə sonu (koda) arasında məntiqi qanunauyğunluq əmələ gəlir. Yəni, sonata formasının ekspozisiyası zirvə-mənbə ilə aşağıya doğru enməklə başlayır, reprizada isə başladığı yüksəkliyə yenidən qayıdır (B-dur) və bu mövzuların hər ikisi xalqın qəhrəmani-epik obrazını təsdiqləyir.

“Koroğlu” operasının Uvertürası ilə yanaşı, III pərdəyə Antrakt da həmçinin sonata formasında yazılmışdır. Uvertürə kimi bu sonata nümunəsi də dahi bəstəkarın yanılmaz dramaturji hissiyyatını bir daha təsdiq edir. Biz bu məqalədə Uvertürə ilə Antrakt arasındakı leytmotiv bağlılığından, qəhrəmani çağırışla başlayan Uvertüranın Antraktdakı əks-sədasından artıq bəhs etmişdik. Amma Uvertürə ilə Antraktın müxtəlif səpkili sonata formalarına malik olmasından hələ bəhs etməmişik. Sözsüz ki, onların hər birində sonata-muğam inkişaf prinsiplərinə ciddi riayət olunub. Amma fərq bundadır ki, əgər Uvertüranın ekspozisiyasında milli ladlararası təzad mövcuddursa, Antraktda əvvəldən sona kimi “Şur” ladı (fis-moll) hakim mövqeyini

bir an belə əldən vermir. Uvertürə ilə daha bir bənzərlik həm də budur ki, həm Uvertüranın, həm də Antraktın başlanğıcı “Şur” ladının səssırası üzərində qurulub və onlar vahid intonasiya özəyindən təşkil olunub. Odur ki, əgər Uvertürada müxtəlif lادلara modulyasiya baş verirsə, Antraktda yalnız “Şur” ladının intonasiyası qətiyyətli və sabit qalaraq heç bir lad kontrastlığı əmələ gətirmir.

Antraktın əsas və köməkçi mövzuları tonal-tematik cəhətdən bir-birinə qarşı qoyulub ki, bu da sonata forması üçün vacib olan potensial işlənməyə geniş meydan açır. Əsas mövzu improvizəli melosa malikdir. Köməkçi mövzu isə əsas mövzuya nisbətən daha çevikdir, hətta deyə bilərik ki, müəyyən mənada rəqsvaridir. Beləliklə, ekspozisiya “fis” Şur (əsas mövzu), “h” Şur (köməkçi) və “e” Şur (tamamlayıcı) üzərində qurulub. Antraktın harmonik dilinin əsasını kvarta-kvinta növbələşməsi təşkil edir ki, bu da Şur ladının səsdüzümü üçün tipik haldır.

Antraktın girişi Sonata Allegro-nun həm harmonik, həm də obrazlı-tematik prototipidir. Girişdə üç müstəqil sezuralara ayrılmış element vardır və onlardan hər biri ekspozisiyadakı mövzuların embrionunu təşkil edir. Girişdəki qəhrəmani çağırış mövzusu Antraktın əsas və tamamlayıcı mövzularını hazırlayır. Girişin II elementi köməkçi mövzunun əsasını qoyur. Bu mövzu kvarta-kvinta intonasiyalıdır. Girişin III elementi isə onaltılıq notlardan təşkil olunub. Bu faktura Antraktın işlənmə bölməsində öz inkişafını tapır. Həmin onaltılıq passajlar fakturada öz mövqeyini möhkəmlədərək improvizəli inkişaf əmələ gətirirlər. İşlənmənin sonunda isə onaltılıq notlar dinamik sonata predikti rolunu icra edirlər.

Antraktın bədii cəhətdən ən diqqətəlayiq hissəsi isə reprizaya təsadüf edir. Çünki məhz bu hissədə Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq metodunun sintetikliyi öz parlaq ifadəsini tapıb. Uvertüranın reprizindən fərqli olaraq Antraktın reprizi Allegro moderato-dakı mövzuların yeni bir şəkildə mənalandırılmasıdır. Əgər Uvertürada köməkçi mövzu tamamilə aradan qaldırılıbsa, Antraktda isə əksinə, ön plana keçib və reprizanın hətta kulminasiya zirvəsini təşkil edir. Köməkçi mövzunun parlaq milli siması Ü.Hacıbəylinin musiqi mövzularına xas olan zirvə-mənbədən başlayaraq aşağıya doğru sekvensiyalı şəkildə hərəkət etməklə tonikaya çatdırılır və burada möhkəm qərar tutur.

Antraktın reprizasının təhlili göstərir ki, burada “Simayi-şəms” (kulminasiya) və “Nişibi-fəraz” (mayəyə qayıdış) baş verir. Buradan irəli gələrək demək lazımdır ki, repriza güzgüldür: yəni ki, repriza köməkçi mövzu ilə başlayıb əsas mövzu ilə sona çatır. Burada Hacıbəylinin daha bir bədii kəşfi üzə çıxır: o, uzaqgörənliklə muğam kompozisiyasını sonata forması daxilinə yerləşdirib və bununla da “Muğam-sonata qovşağı” yaradıb. Bəstəkarın bədii kəşflərindən biri həm də ondadır ki, burada muğam kulminasiyası (“Simayi-Şəms”) sonata formasının reprizası kimi qavranılır.

Obrazlı dillə desək, bəstəkar muğam köklərindən şirə çəkərək tematik təzad üzərində qurulan sonata forması əmələ gətirib, muğamın monointonasiyalı prinsipini obrazlı-tematik təzadlarla səciyyələnən sonata prinsipləri ilə uzlaşdırıb.

Antraktın ardınca operanın dramaturji mərkəzini təşkil edən III pərdədən “Çənlibel” xoru səslənir. Operanın bundan əvvəl nəzərdən keçirdiyimiz Uvertüra və Antraktı kimi bu xor da sonata formasına malikdir. Burada vurğulamalıyıq ki, bir-birinin ardınca iki sonata quruluşunun (Antrakt və “Çənlibel” xoru) növbələşməsi nəinki milli, ümumiyyətlə dünya opera tarixində nadir təsadüf olunan təzahürlərdən biridir. Zənnimizcə bəstəkarın iki sonata quruluşunu ardıcıl olaraq tətbiq etməkdə məqsədi III pərdənin xüsusi əhəmiyyətini, opera boyunca məhz bu məqamda üsyana qalxmış xalqın qəhrəmani səciyyəsinin kulminasiya zirvəsi olduğunu göstərməkdən, onu xüsusi vurğulamaq istəyindən ibarət olmuşdur.

Antraktla “Çənlibel” xorunun bənzərliyi odur ki, hər ikisi “fıs” mayəli Şur ladının səsirası üzərində qurulub. Bundan başqa “Çənlibel” xorunun musiqi intonasiyalarında Antraktın kvarta-kvinta quruluşunu da görmək mümkündür. Məsələn, xorun fuqato mövzusunun tematik keçidləri kvarta diapazonu çərçivəsindədir.

Amma Antraktla “Çənlibel” xorununun fərqli cəhətləri də vardır. Bu səhnələrin hər ikisi sonata quruluşuna malik olsa da bunlardan biri sırf orkestr (Antrakt), digəri isə səhnə hərəkəti ilə müşayiət olunan xor (“Çənlibel”) üçün yazılıb. Digər fərq ondadır ki, Antraktda sonata forması muğam improvizəlidirsə, “Çənlibel” xorunda daha çox əzəmətli kütləvi marşvari xor əmələ gətirir (Alla marcia).

“Çənlibel” xorunda iki əsas cəhəti qeyd etmək lazımdır. Bunlardan birincisi fuqato, ikincisi isə mahnıvari nəqaratdır. Xorun daha bir özəlliyi və qeyri-adiliyi isə burada işlənmənin olmamasıdır. Ekspozisiya və repriza bir-birinə üç təzadlı mövzu ilə bəndlənib: əsas mövzu (qəhrəmani), köməkçi mövzu (marşvari), tamamlayıcı mövzu (xalqın əzəməti). Bu mövzular həm təzadlıdır, amma həm də biri digərini tamamlayırlar. Xorun musiqi mövzularının obraz baxımdan təzadlığı sonata forması daxilində üç müxtəlif quruluşla öz ifadəsini tapıb: əsas mövzu – fuqatodur, köməkçi mövzu – sadə üçhissəlidir, tamamlayıcı isə üçfəzalıdır. Əsas mövzuda xor səslərinin növbə ilə girişi polifonik çoxsəslilik əmələ gətirir. Bu məqamda qeyd etmək yerinə düşərdi ki, Azərbaycan professional musiqisində polifonik imitasiyalı formanın tarixi öz əsasını məhz bu fuqadan götürür.

Əsas mövzunun zəminində yetişən köməkçi mövzu ekspozisiyanın ən qapalı hissəsidir. Onun musiqi mövzusu sadə, eyni tonalıdır. Melodiyası ilə mahnı - marşvaridir. Ekspozisiyanı sona çatdıran tamamlayıcı mövzu isə işlənmə xarakterinə malikdir. Tamamlayıcı mövzu dinamik ritmlərlə irəliləyərək aramsız ostinatolu

inkişaf əmələ gətirir və işlənməsiz sonata formasının nə səbəbdən meydana çıxmasını tam şəkildə əsaslandırır.

Gördüyümüz kimi, “Çənlibel” xorunun hər üç mövzusunun epik səslənməsi sonata ekspozisiyasının daxili tamlığını yaradır. Xalqımızın birlik rəmzi olan qüdrətli “Cəngi” rəqsinin ritmi “Çənlibel” xorunda sözün əsl mənasında bərq vurur və tədricən böyüyüb sarsılmaz nöqtədə duran əzəmətli xor incisi əmələ gətirir.

Məqalənin əvvəlində qeyd etdiyimiz kimi, “Koroğlu” operasında sonata quruluşuna malik olan daha iki səhnə də vardır. Bunlardan biri - I pərdədə xanlar, paşalar tərəfindən əzilən məzlum xalqın xor səhnəsi (“Bu gözəl təbiət bu şən mənzərə, bir daha səadət verməz bizlərə”), digəri isə zalım Həsən xanın əyanlarla səhnəsidir (“Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti, qamçısız yaşamaz xanın dövləti”). Maraqlıdır ki, hər ikisi sonata formasını təşkil edən operanın bu hissələri III pərdənin Antrakt və “Çənlibel” xoru kimi bir-birinin ardınca növbələşir. I pərdənin əvvəlində xalq və düşmən obrazlarının (Həsən xan və onun dəstəsi) toqquşmasını səciyyələndirən bu iki səhnənin hər biri öz daxilində fərqli işlənməsiz sonata forması tipinə malik olması isə heyratamizdir.

İndi isə Hacıbəylinin sonata formasının işlənmə bölmələrinə nəzər yetirək. Bu məsələyə dair onu deyə bilərik ki, bəstəkar əsasən milli musiqidə geniş intişar tapan variantlıq prinsipindən istifadə edir. Yəni, ekspozisiyadakı mövzuların variant işləməsini yaradır və mövzunun intonasiya elementlərini daxili genişlənməyə məruz qoyur. Variantlıqla yanaşı bəstəkar sonata formasının işlənmə bölmələri üçün lad modulyasiyalarından da geniş istifadə edir və özünün fərdi lad təfəkkürünün əsasında sonata formasının milli nümunələrini yaradır, musiqi materialının özünəməxsus lad-tonal şəkildəyişmələrini meydana çıxarır. “Beləliklə, Ü.Hacıbəyovun sonata formasında variasiyalılığın əhəmiyyəti olduqca böyükdür. Variasiyalılıqdan irəli gələn güclü milli spesifikasiyalar Azərbaycan xalq təfəkküründən ayrılmazdır. Digər tərəfdən, Ü.Hacıbəyovun sonata formasına inkişafın aparıcı meyli hüququnda daxil olan variasiyalılıq dinamikasının səviyyəsi bir çox cəhətdən sonata düşüncə tərzinin təsir dairəsindən asılıdır. Çünki Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan variasiyalılığın daxili dinamika keyfiyyətlərini məhz sonatalılıq üzə çıxarıb gücləndirir. Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında yeni hadisə olan monotematik sonata forması məhz həmin “xalq variasiyalılığı - sonatalıq” temasından törəyir” (Məmmədova, 1989, s.111).

Milli bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoyaraq Üzeyir Hacıbəyli öz lad təfəkkürünün prinsiplərinə uyğun qaydada sonata allegro-nun tonal qanunauyğunluqlarını yaradıb. Məsələn, “Çənlibel” xorunun ekspozisiya hissəsi, Uvertüranın giriş və əsas mövzuları, III pərdəyə Antrakt “Şur” ladının kvarta-kvinta quruluşu zəminindədir. Millilik duyumu özünü sonata allegro-nun həm də folklor

ostinatoluluğuna söykənən ritmik təşkilində göstərir ki, bu özü də potensial işlənmə əmələ gətirir. “Koroğlu” operasının nəzərdən keçirdiyimiz sonata formaları bu janrın müxtəlif həlli yollarını nümayiş etdirir. Misal üçün, “Çənlibel” xoru – mahnı-kuplet zəminində yetişmiş işlənməsiz sonata formasıdır. Antrakt isə epik-muğam tipli sonata növüdür. Üvertürəyə gəldikdə isə burada bəstəkar milli muğam üsullarını özündə ehtiva edən təzadlı simfonizm prinsiplərinə əsaslanır.

Üzeyir Hacıbəyli Avropa klassik formalarını tətbiq etmək meylini klassik avropa və rus bəstəkarlarından (Y.Haydn, V.A.Motsart, L.Bethoven, M.İ.Qlinka) əxz etmiş və onu Azərbaycan musiqisinə tətbiq etmişdir. Odur ki, biz həm Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı, həm də milli bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülü dövründə “klassik” mərhələdən danışa bilərik. Burada söhbət klassik musiqinin janr və formayaradıcı prinsiplərinin kamalınca mənimsənilib xalq-milli musiqi ənənələrinin qanunauyğunluqlarına müfəviq olaraq gerçəkləşdirilməsindən gedir. “Klassik janr prototiplərinin nümunələri üzrə Avropaya yalnız oxşar, lakin mahiyyətə novator olan, milli təfəkkür məntiqi ilə şərtlənən milli kompozisiya formaları yaratmış Üzeyir Hacıbəyov fenomeni belədir. Milli bəstəkarlıq məktəbinin banisi tərəfindən mənimsənilmiş “yeni sənətin dialektik cəhətdən mürəkkəb formulu” klassik Azərbaycan üslubunun əslində təməl daşı oldu” (İmanova, 1994, s.21).

Odur ki, Ü.Hacıbəyli ali kompozisiya səviyyəsində - iri planlı formanın yaradılmasında Avropa və rus klassik bəstəkarlarının varisi hesab etmək tamamilə düzgündür. Onun tərəfindən tətbiq olunan musiqi materialının klassik forma sabitliyi daxilində məntiqi inkişafı buna müvafiq gəlir. “Ən əvvəl bu, mövzuların geniş, ətraflı yozumunda ifadə olunmuş ekspozisiyalılığın xüsusi əhəmiyyətində, həmçinin ekspozisiya ifadə tipinin bütün başqa tiplərdən miqdarca üstünlüyündə təzahür edir. İkincisi, mövzunun ilkin strukturunu, onun obrazlı kompozisiya bütövlüyünü pozmayan inkişaf prinsiplərinin ön plana çəkilməsində özünü göstərir” (Abezqauz, 1994, s.61).

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasındakı sonata formalarında əldə etdiyi böyük üstünlük odur ki, burada o, konkret janr tematizmi ilə simfonik təfəkkürü birləşdirməyə müvəffəq olub. Buna görə də “Koroğlu” operasındakı sonata formaları bu janrın klassik nümunələridir. Ü.Hacıbəylinin sonata nümunələrinin tədqiqi göstərir ki, fəal yüksəliş, uzunmüddətli predıktın tətbiqi bəstəkarın musiqi üslubu üçün bir o dərəcədə səciyyəvi deyildir. Hacıbəylinin musiqisində hökm sürən xalq musiqi yaradıcılığına xas melodik-harmonik dilin sintaksisi əsasən zirvə-mənbədən aşağıya doğru hərəkətlə xarakterizə olunur. Bu isə folklor prinsiplərinin iri planlı sonata formalarına yaradıcılıqla uzlaşdırılmasından bəhs edir. Bütün qeyd olunanlar Azərbaycan opera sənətinin ölməz abidəsinə çevrilmiş Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu”

operasında bütün mövcud musiqi formaları içərisində məhz sonatalılığa xüsusi olaraq diqqət verməsini bir daha isbatlayır.

Nəticə

Beləliklə, yerinə yetirilən tədqiqat göstərir ki, Azərbaycanın ilk klassik opera nümunəsi olan “Koroğlu” təkcə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında deyil, ümumiyyətlə Azərbaycan opera sənətinin tarixində əlamətdar bir hadisədir. Bu operada sonata formasının klassik təfsirinə nəzər yetirməklə təhlilə cəlb olunan əsas səhnələr (operaya Uvertüra, I pərdənin “Bu gözəl təbiət bu şən mənzərə, bir daha səadət verməz bizlərə” xor səhnəsi, Həsən xanın öz dəstəsi ilə səhnəsi -“Qamçıdır saxlayan bu rəiyyəti, qamçısız yaşamaz xanın dövləti”, III pərdəyə Antrakt, “Çənlibel” xoru) göstərir ki, sonata forması sahəsində Ü.Hacıbəylinin simfonik axtarırları genişmiqyaslı və çoxcəhətli olmuşdur. “Koroğlu” operasında Ü.Hacıbəyli sonata formasının bütün dərinliklərinə nüfuz edərək onları kamali qaydada işlətməmiş, öz operasında milli zəmində - Azərbaycan ladlarının məqam xüsusiyyətlərini Avropa kompozisiya sxemləri ilə uzlaşdırmaqla sonata formasını tamamilə fərqli bir şəkildə təqdim etmiş və əhəmiyyətli dərəcədə yeniləndirmişdir. Yəni, xalq milli musiqi ənənələrindən irəli gələrək – milli ladlar əsasında klassik sonata formasının yaratmaq mümkünlüyünü isbatlamışdır. Ölməz bəstəkarın şah əsəri olan “Koroğlu” operası hər zaman milli opera səhnəmizin yaraşığı, xalqımızın mənəvi qüdrətinin ifadəsi olacaq.

Ədəbiyyat

1. Hacıbəyov Ü. Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında // “Kaspi” qəzetinə əlavə buraxılış (“Bakı Müsəlman İctimai Təşkilatları Komitəsinin Xəbərləri”), 28 oktyabr 1917-ci il, №242.
2. Hacıbəyov Ü. Vəzifəyi-musiqiyyəməizə aid məsələlər // Ü.Hacıbəyov Seçilmiş əsərləri, Bakı, “Yazıçı”, 1985, 653 s.
3. Hacıbəyov Ü. Türk operaları haqqında // “Kommunist” qəzeti, 3 oktyabr 1924-cü il, №220.
4. Hacıbəyov Ü. Aprel mənə imkan və şərait yaratdı // “Kommunist” qəzeti, 24 noyabr 1935-ci il, №270.
5. Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi // Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri, Bakı, “Yazıçı”, 1985, 653 s.
6. Hacıbəyov Ü. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər // “Bakinski raboçi” qəzeti, 16 mart 1938-ci il.
7. Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası haqqında // “Kommunist”qəzeti, 5 aprel 1938-ci il, №78.

8. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, “Yazıçı”, 1985, 154 s.
9. Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası // Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri, Bakı, “Yazıçı”, 1985, 653 s.
10. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Исследование. Москва, «Советский композитор», 1987, 232 с.
11. Məmmədova R. Muğam-sonata qovşağı. Monoqrafiya. Bakı, “İşıq”, 1989, 129 s.
12. İmanova Ü. Azərbaycan musiqisində neoklassisizm təmayülünün yaranması və inkişafı haqqında // XX əsrin Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu (Elmi redaktor və tərtibçi A.Tağızadə). Bakı, “APİ” nəşriyyatı, 1994, s.18-30.
13. Abezqauz İ. Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəyovun bədii kəşflərinin inkişafı // XX əsrin Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu (Elmi redaktor və tərtibçi A.Tağızadə). Bakı, “APİ” nəşriyyatı, 1994, s.53-65.

Daxil olma tarixi: 12.07.25

Qəbul tarixi: 18.09.25