

Ülkər HÜSEYNOVA
sənətşünaslıq magistri (AMK),
Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova,
Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: ulkerhuseynova2022@gmail.com

ÜZEYİR HACIBƏYLİ YARADICILIĞI İZABELLA ABEZQAUZUN TƏDQİQATLARINDA

***Xülasə:** Məqalədə XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığında əhəmiyyətli iz qoymuş tədqiqatçı-alim İzabella Vladimirovna Abezqauzun həyat və yaradıcılıq yolu işıqlandırılır. Abezqauz 1954-1988-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında pedaqoq, musiqişünas-alim kimi fəaliyyət göstərmişdir. Onun Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayev əsərlərinə həsr olunmuş tədqiqatlarının araşdırılması bu dahi şəxsiyyətlərin bəstəkarlıq fenomenini dərinədən dərk etməyə imkan yaradır. “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” kitabındakı nəzəri təhlillər musiqişünaslıq elmi üçün zəngin təməl hesab edilə bilər. İ.V.Abezqauzun elmi irsinin Hacıbəyli yaradıcılığı ilə bağlı müəyyən hissəsinin şərhini və dərkini təqdim olunan məqalənin məzmununu təşkil edir.*

***Açar sözlər:** İzabella Vladimirovna Abezqauz, Üzeyir Hacıbəyli, “Koroğlu” operası*

Azərbaycan musiqişünaslığı Orta əsr müsəlman Şərq musiqi elminin inkişafı nəticəsində yaranmış və formalaşmışdır. XX əsrin əvvəllərində milli musiqi elminin müstəqil bir elm sahəsi kimi təşəkkül tapması maarifpərvər ziyalıların əməyi sayəsində baş verir və Üzeyir Hacıbəyli həm də milli musiqişünaslığın təməlini qoymağa müvəffəq olur. Azərbaycanlı mütəxəssislərlə yanaşı keçən əsrin 30-cu illərindən etibarən musiqinin ən müxtəlif sahələrində, o cümlədən ali musiqi tədrisində Moskva və Sankt-Peterburqdan dəvət olunmuş yüksəkixtisaslı peşəkarlar çalışmağa başlayır. Onların sırasında Azərbaycan musiqi elminə əvəzsiz töhfələr vermiş İzabella Abezqauzun xüsusi yeri vardır.

İzabella Vladimirovna Abezqauz 14 may 1923-cü ildə Bakıda V.İ.Abezqauzun ailəsində dünyaya göz açmışdır. Gələcək musiqişünas-alim taleyin ilk ağır zərbəsini hələ uşaq ikən, yəni 7 yaşında alır. 1930-cu ildə İzabella Abezqauz atasını itirir. Lakin buna baxmayaraq ixtisasca həkim işləyən anası qızının gözəl təhsil almasına nail olur və İzabella Vladimirovna 1942-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tərkibindəki Onillik musiqi məktəbini fortepiano ixtisası üzrə bitirir. Ali təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında alan Abezqauz bununla kifayətlənmir və 1945-ci ildə musiqi elminin bütün sirlərini öyrənmək üçün Moskva Konservatoriyasına daxil olur. 1948-ci ildə P.İ.Çaykovski adına

Moskva konservatoriyasının nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsini musiqi tarixi üzrə V.E.Fermanın sinfini fərqlənmə ilə, 1951-ci ildə isə T.N.Livanovanın rəhbərliyi altında elmi biliklərini mükəmməlləşdirərək aspiranturanı bitirir. 1948-1954-cü illərdə Moskva konservatoriyası nəzdindəki Onillik mərkəzi musiqi məktəbində işləyir, burada musiqi ədəbiyyatı fənnindən dərs deyir. Moskvada işlədiyi müddətdə lektorluq fəaliyyəti ilə də məşğul olur, mühazirələr söyləyirdi.

Öz doğma Bakı şəhərinə qayıtdıqdan sonra İzabella Abezqazun 1954-cü ildən müəllim, 1959-cu ildən isə dosent kimi Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) “Musiqi tarixi” kafedrasında çalışır. Pedaqoji fəaliyyət illərində rus musiqi tarixi, incəsənət tarixi, musiqi tarixinin tədris üsulları, musiqişünas tələbələrə fərdi ixtisas dərslərini özünəməxsus və maraqlı tərzdə keçir. 1955-ci ildə “Oktyabr inqilabı ərəfəsində Rus opera mədəniyyəti: 1905 və 1917-ci illər arasında opera yaradıcılığı və tənqidində təmayüllərin mübarizəsi” (“*Русская оперная культура накануне Октября: борьба направлений в оперном творчестве и критике в период между 1905 и 1917 годами*”) mövzusunda dissertasiya işini müdafiə edərək sənətsünaslıq namizədi olur.

İ.Abezqazun Azərbaycan musiqişünaslığında dərin iz qoymuş alimlərdəndir. Onun 30-dan çox sanballı elmi məqaləsi vardır ki, əksəriyyəti nüfuzlu “Sovetskaya muzıka” jurnalında nəşr edilib. Bunların içərisində ““Koroğlu” operasında Üzeyir Hacıbəyovun melodik üslubu” (onun nəzəri və dinamik qayda-qanunları), “Bir ritmik fiqur haqqında”, “Musiqi sintaksisinin müəyyən cizgiləri”, “Azərbaycan musiqisinin müntəzəmliyi barədə”, “Ü.Hacıbəyov – bənzərsiz musiqi tiplərinin yaradıcısı” məqalələrinin əhəmiyyəti xüsusi vurğulanmalıdır. Abezqazun öz araşdırmalarında daha çox o hallar üzərində dayanır ki, ya bu haqda heç yazılmayıb, ya da kifayət qədər geniş tədqiq olunmamışdır. Yorulmaz tədqiqat səyləri onu elmi axtarışlarının sonunda əsas mövzuda fundamental tədqiqat əsəri - “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” kitabını yazmağa şövqləndirir.

Abezqazun “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” monoqrafiyası bəstəkarın bədii kəşflərini üzə çıxaran zəngin bir araşdırmaadır. Kitab Moskvada “Sovetskiy kompozitor” (“Советский композитор”) nəşriyyatında 1987-ci ildə 232 səhifə həcmində 2650 nüsxə tirajla çap olunmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) yaradıcılığı hər zaman musiqişünasların diqqətini cəlb etmişdir. Sovet musiqişünaslığında bu görkəmli bəstəkarı coşqun marağın ilk dalğası 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə “Koroğlu” operası və “Arşın mal alan” musiqili komediyasının parlaq nümayişindən sonra yaranmışdı. Bu dövrdə həmçinin Hacıbəyli haqqında geniş ədəbiyyat siyahısı da yazılıb çap olunmuşdu. Burada əks olunan materiallar dövrünün problemləri və onların həlli yollarını əks etdirirdi və bu problemlərin bir çoxu hal-hazırkı gündə də aktual olaraq qalmaqdadır.

Azərbaycan musiqi elminin əsas vəzifələrindən biri də Hacıbəyli sənətinin fenomenini dərk və izah etmək, onun başladığı yolun – milli ənənəvi musiqi mədəniyyətini Avropa peşəkarlığının geniş yoluna çıxartmağın məğzini açıb göstərmək olmuşdur. Musiqişünas Nikolay Çumakov Əşrəf Abbasovun “Ü.Hacıbəyli və onun “Koroğlu” operası” monoqrafiyasına yazdığı ön sözdə tədqiqatçıların qarşısında duran vəzifələri belə ifadə edirdi: *“Milli mədəniyyətin ən gözəl nümunələrinin öyrənilməsi və tədqiqi, bu sənət hadisəsini qidalandıran xalq yaradıcılığı qaynaqlarının tapılması, sənətkarların qoyub getdikləri dərin musiqi irsinin təbliği musiqişünaslığın təxirəsalınmaz vəzifəsi və bu sənətə töhfə verən xadimlərin borcu olub milli mədəniyyətin inkişafı və yüksəlişinə şərait yaradır”*[7]. Bu fikirlər Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş əsərlərin əksəriyyətinin məzmun və istiqamətini əks etdirir.

Avropa və qeyri-Avropa musiqi ənənəsinin sintezi probleminin bir çox ölkələrdə geniş müzakirə edildiyi günlərdə Şərqi ən gənc milli məktəblərindən birinin banisi Ü.Hacıbəylinin bədii kəşflərinin yalnız Azərbaycan musiqisinin “daxili” problemi olmadığını və bu kəşflərin nəzəri dərk olmadan Sovet Şərqində baş vermiş bədii inqilabın əsl mənasını bütövlükdə açmağın mümkün olmadığını Abezqauz öz tədqiqatında nəzərə çatdırır.

Əgər əvvəlki illərin əsərlərində əsasən Hacıbəylinin Azərbaycan folklorundan və Avropa ənənəsindən nə götürdüyü sualına cavab verildisə, Abezqauzun araşdırmasında Hacıbəylinin Avropa sənətinə nələr verdiyini, onu nə ilə zənginləşdirdiyini öyrənmək məqsədi ortaya qoyulur. Hacıbəyli sintezi Şərq melosunun professional musiqinin forma və janrlarının qovuşmasında birtərəfli “təşəbbüs” idimi? Yoxsa o, həqiqətən də yeni, ümumbəşəri əhəmiyyətli bədii keyfiyyətlər yaratmışdır? Bütün bu suallara cavab tapmaq məqsədilə musiqişünas-alim gərgin zəhməti sayəsində hazırda araşdırdığımız kitabı ərsəyə gətirir.

Təbii ki, əvvəllər də dolayı formada oxşar suallara toxunulmuşdur. Avropa musiqisinin ənənəvi formalarına improvizasiya, lad-məqam, metroritmin bəzi xüsusiyyətlərini (məsələn, 6/8 və 3/4 ölçülərinin bir-birini əvəz etməsi), variantlıq, sekventlik və kvarta-kvinta “aşıq xəttinin”, muğam ornamentallığının gətirilməsini tədqiqatçılar tamamilə haqlı olaraq yeni milli üslubun elementləri kimi qeyd etmişlər. Dediymiz kompleksdə məqam intonasiyası dominantlıq təşkil edir, çünki, məlumdur ki, Şərqlə Qərb musiqisi arasında ən mühüm sərhəd məhz intonasiyadır. Demək olar ki, bütün tədqiqatlarda Hacıbəyli əsərlərinin melodik-məqam tərəfinin təhlilinə xüsusi diqqət yetirilirdi. Əslində bu təhlil üsulu tam doğrudur, çünki bəstəkar musiqisinin ən qiymətli keyfiyyətlərindən biri məhz məqam özünəməxsusluğudur. Adətən, tədqiqatçılar araşdırılan melodiyanın bu və ya digər məqama və ya hər hansı bir bölməsinə aid olduğunu göstərməklə kifayətlənirdilər. Bu cür qiymətləndirmələr çox vaxt musiqinin digər, məsələn, obraz-emosional və. s. kimi keyfiyyətlərinin qiymətləndirilməsini əvəz edirdi. Bəs görəsən Ü.Hacıbəyli musiqisinin milli özünəməxsusluğunu yalnız onun məqam

quruluşu ilə məhdudlaşdırmaq olarmı? Elə isə, milli musiqinin təhlilində stereotip yanaşma təhlükəsi yaranmırmı?

Hələ 1948-ci ildə Q.Qarayev yazırdı: “*Ü.Hacıbəyov əsl novatorudur, çünki o, tək-cə melodiya deyil, musiqi sənətinin bütün elementlərini zənginləşdirmək, həqiqi xalq ruhunu qidalandırmaq, onları vahid bədii məqsədə tabe etmək üçün vasitələr tapmışdır*” [4].

Bir şey tam aydındır ki, Hacıbəylinin musiqi dilinin milli meyarı o dövr üçün yenilənməliydi. Həmçinin bu baxış Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin digər bəstəkarlarının musiqisinə də mütləq şəkildə şamil edilməli idi. Axı tədqiqatçıların diqqətini cəlb edəcək milli üslubun digər obyektiv, həm də dayanıqlı əlamətləri vardır. Tək-cə məqam quruluşu ilə fərqlənən deyil, həm də xüsusi inkişaf xəttinə malik olan, yəni melodik şəbəkəli naxışları ilə diqqəti çəkən mövzular da mövcud idi. İmprovizasiya ilə yanaşı həmçinin son dərəcə orijinal sabit ritmik strukturlar da vardı. Həm daxili tempi, həm də musiqi istiqamətini müəyyən edən xüsusi dinamik normalar da özünəməxsusluğu ilə yer tuturdu. Nəhayət, tək-cə muğam deyil, həm də milli formayaratma növü vardır ki, onun da daşıyıcısı müəyyən növ milli melodiyalar idi.

Yuxarıda sadalananlardan ən az işlənmiş sahə formayaratma prinsipinə aid məsələlər idi. Abezqauza qədər Azərbaycan musiqişünasları əsasən musiqi formasının inkişafında muğam prinsiplərinin müəyyən edilməsi ilə məşğul olmuşlar. Belə bir analitik aspekt çoxdan ənənə halını almışdı ki, bu da bəstəkarın musiqisi əsasında folkloru üzə çıxartmağa imkan vermişdi.

Birtərəfli yanaşma təhlükəsinin təcrübəyə nüfuz etməsini də tədqiqatçı-alim təəssüflə öz yazılarında qeyd edirdi. Musiqi formasının ən mühüm komponentlərindən biri olan spesifik muğam intonasiya prosesi, demək olar ki, heç vaxt və ya çox nadir hallarda forma ilə əlaqələndirilir və məsələnin konstruktiv tərəfi, əsərin intonasiyası və onun məntiqi sxemi dialektik qarşılıqlı münasibətdə nəzərə alınmırdı. Abezqauz keyfiyyətcə yeni xüsusiyyətlərin və ya bədii kəşflərin nəticə etibarlı ilə intonasiya prosesinin təsiri altında yaranan musiqi əsərində açılmamış qaldığını söyləyirdi. Yəni də məhz muğamın yerləşdirilməsinə müvafiq olaraq bəstəkarın xarakterik milli musiqi təfəkkürünün dərinliklərinə nüfuz etməyə imkan verən yeganə fakt kimi analitik aspekti sayılırdı. Digər məsələlərdə ənənəvi təhlil üsulu qalırdı. Xüsusilə də əgər söhbət muğam və musiqili komediyalardan gedirdisə o, ya dramatik düşüncənin aydınlaşdırılmasına tabe olur, ya da əsərdəki folklor elementlərinin aşkar edilməsinə yönəlirdi.

Abezqauz qeyd edirdi ki, Hacıbəyli əsərlərinin kompozisiya spesifikliyinə gəlinə, onun musiqisindəki kuplet-variatsiya, reprizli və digər formalar nədənsə diqqətdən kənarda qalıb. Əlbəttə bu fikirlər o dövr üçün aktual idi. Abezqauz bütün bunları müxtəlif müəlliflərin səhvi kimi deyil, bədii sintez kateqoriyasının həddən artıq mexaniki anlaşılması kimi diqqətə çatdırırdı. Formanın həmişə ənənəvi olduğunu təcrübə olmadan düşünmək mütləq şəkildə ən çox yayılmış iki

analitik səhvə gətirib çıxarırdı. Əsər ya özünün spesifikasına zidd olaraq məşhur klassik standartda uyğunlaşdırılır, ya da surətdə heç bir məlum sxemlərə qəti uyğun gəlmirsə, o zaman “azad” və ya “improvizə edilmiş” elan olunur, daha doğrusu təhlilə uyğun gəlməyən kimi hesab edilirdi. Azərbaycan musiqisini təhlil edənlər üçün başqa bir “variasiyalı dəyişkənlik” dəlili də vardı, lakin bu təkrarların necə təşkil olunduğu barədə heç bir aydınlatma verilmirdi.

Abezqauzun işinin məqsədi burada milli melosun (melodiyanın) formayaratma prosesinə fəal şəkildə necə daxil olmasını, həmçinin musiqi dilinin digər sahələrinə də necə sirayət etdiyini göstərməkdir. Milli təfəkkür tipinin dialektik qarşılıqlı əlaqəsi ilə xalq formasının yeni, bəstəkar anlayışı ilə təqdimi, Hacıbəylinin Avropa ənənəsinə zidd olan tamamilə yeni sintaktik və kompozisiya normaları yaratması ilə köhnənin və artıq qəbul olunmuşun yenidən mənalanması ilə əlamətdar oldu.

İzabella Vladimirovna bu tədqiqat işində Ü.Hacıbəylinin musiqi sintaksisi sahəsində ən parlaq bədii kəşflərini xarakterizə etməyə cəhd edir. Burada bəstəkar bir neçə yeni sintaktik növ yaradıb və o, Avropa sintaktik növlərindən qəti şəkildə fərqlənir. Musiqişünas onları şərti olaraq dövrlərin (periodların) növləri kimi səciyyələndirir: tezis – periodik inkişaf, refren prinsipinə əsaslanan struktur, melos – variantlı struktur, miqyasın sıxlaşmasına əsaslanan dövr və s. kimi qeyd edilmişdir. Tədqiqatçı bu strukturların ümumi xüsusiyyətini və eyni zamanda onların klassik dövrdən əsas fərqi bir sıra təbii ümumi xüsusiyyətlərə əsaslanan sərbəst (yarı improvizasiya) yerləşdirmə olduğunu söyləyirdi. Buna görə də eyni qrupa aid olan iki kompozisiya nəinki təfərrüatlarda, hətta mühüm göstəricilər baxımından da heç vaxt üst-üstə düşmürdü.

Hacıbəyli musiqisində melodiya və formanın ayrılmazlığı, təmtərağı və buna müvafiq harmoniyanın formayaratma vəzifəsinin zəifləməsinə qəbul edərək sırf improvizasiya kimi görünən bir çox quruluşları təhlil edib sistemləşdirə bilməyin vacibliyini, həmçinin buna bənzər melodik quruluşların təhlil üsulunun da əlbəttə ki, ənənəvi ola bilməzliyini də qeyd edir. O, xüsusilə də əsas miqyas vahidləri kimi ölçüləri deyil, sintaktik və metroritmik artikulyasiya və ya bölünmələrlə üst-üstə düşən, ya da düşməyən melodik mərhələlərin götürülməsini məqsədə uyğun sayırdı.

Kitabda həmçinin Hacıbəyli yaradıcılığında monodik musiqi təfəkkürünün təsiri nəticəsində zənginləşən fundamental yeni keyfiyyətlərdən sonata, kuplet variasiya, üçhissəli və digər formalardan da bəhs edilir. Eyni zamanda göstərilir ki, Hacıbəylinin bir çox formaları üslub baxımından “perioddan” tutmuş “sonata al-leqro” formasına kimi uyğun olsa belə, yenə də Avropa klassikliyindən fərqlənir.

Abezqauz bəstəkarın məqsədyönlü yazı üslubunu belə qiymətləndirir. Bəstəkar ardıcıl olmayan və ya məsələn, qeyri-sabit orqan punktunun köməkliyi ilə dinamikanın dalğalı təzyiği, sekventlik, tematik kənarlaşmalar və ənənəvi inkişafın digər üsulları xas deyildir. Əksinə hazırlanmamış, qəfil sıçrayışlarla melodik kul-

minasiya – zirvələrin fəthi və tədricən enən hərəkətlərlə tükənməsi xarakterikdir. Buna görə də, bu cür formaların dinamik silueti inkişafın ümumi yüksələn istiqamətinə baxmayaraq enən hərəkətli faza ardıcılığı ilə müəyyən edilir. Ümumi təsvirdən də görüldüyü kimi, melodiyanın formayaratma vəzifəsinin düzgün qiymətləndirilməsi Hacıbəyli milli üslubu barədə təsəvvürləri daraldır və kasadlaşdırır.

Abezqazun musiqi təfəkkürünün monodikliyinin mühüm nəticəsi kimi qeydlərində Hacıbəyli musiqisinin müxtəlif kompozisiya səviyyələrində milli melosun tipik elementlərinin (milli melosun tipik elementləri dedikdə mütləq şəkildə nəğmə, sekventlik, tonikaya doğru yönləndirilmiş melodiya nəzərdə tutulmalıdır) və xalq modal tərkibinin təzahür etdiyini də bildirir. Burada təzahürün həm bir-baş, həm də dolayı yolla baş verdiyini çatdırır.

Abezqazun “Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası” (“Опера “Короглы” Узеира Гаджибекова”) kitabında demək olar ki, bütün mövzular sadə nəğmələrin ilkin rüşeymi və vacib olan əsas element kimi kompozisiya kateqoriya təsvirlərinin əsası kimi götürülür. Nəğmələrin strukturu bir və ya eyni təməldən olan iki cümlənin bir-birindən yalnız öz oxunuşu ilə fərqlənən bir perioddur. Həmçinin burada tonikaya doğru istiqamətlənən tipoloji, tədricən enən melodiya və bir çox cəhətlərdən ona oxşar və bilavasitə həm də qapalı çərçivədə pərçimlənən harmonik ardıcılıq nəzərdən keçirilir.

O, inkişafedici sintaktik bölünmənin həm ayrıca mövzunun (period), həm də bütün rəqs səhnələrinin (rəqs-rapsodiya səhnələri) strukturu üçün eyni dərəcədə xarakterik olduğunu və bunun, məsələn, həm milli “refrenlik” (nəqərat), həm motiv səviyyəsində baş verdiyini, həm də böyük üç hissəli ariya həcmində üzə çıxdığını qeyd edir. Bütün bu təhlillər nəticəsində belə oxşarlıq və bənzətmələrdə Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı üslub cəhətdən monolit, mürəkkəb və çox özünəməxsus bir sistem kimi təzahür edir.

İzabella Abezqazun sözügedən tədqiqat işində Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operası ilə yanaşı, həm də, “Arşın mal alan”, xalq çalğı alətləri üçün “Çahargah” və “Şur” (1931) fantaziyaları, Nizami Gəncəvinin sözlərinə “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan” (1941) romans qəzəlləri, “Aşıqsayağı” triosu (1931) və Ü.Hacıbəylinin yetkin üslubunun əlamətlərini üzə çıxaran və parlaq tapıntıları zəngin olan digər əsərlərinə də baxılmışdır.

Beş pərdəli tarixi-qəhrəmanlıq operası olan “Koroğlu” Azərbaycan musiqi tarixində özünəməxsus mövqeyinə görə Hacıbəyli üslubunun “ensiklopediyasına” çevrilmişdir. O, milli bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması dövründə yazılmış və bununla da bu məktəbin ən yüksək nailiyyətinə çevrilmişdir. Abezqazun bu operanın sintetik janr və dərin məzmunlu olduğunu, həmçinin bu operanın yazılması üçün bəstəkardan yüksək diqqət, konsentrasiya tələb edən yaradıcılıq qüvvələrinin səfərbər olmasının önəmini söyləyirdi. Kitabda “Koroğlu” operasının musiqi dramaturgiyasının təhlili bütün beş fəslə əhatə etmişdir, çünki, bu kitabı təqdim etməkdə məqsəd heç də bir əsərin fərdi xüsusiyyətlərini deyil, Ü.Hacı-

bəyli üslubunun ümumi və sabit amillərini öyrənməkdir. Musiqişünas-alim “Koroğlu” operasının bəstəkarın digər erkən əsərlərindən fərqlənmə səbəbini təkcə tarixi hadisələrlə deyil, həm də bəstəkarın özünün yaradıcılığında kəskin keyfiyyət sıçrayışı ilə əlaqələndirirdi.

Qara Qarayev: *“Koroğlu” operası Üzeyir Hacıbəyovun uzun və mürəkkəb yaradıcılıq yolunun ən uca və kulminasiya nöqtəsi olmaqla, heyratamiz keyfiyyətləri ilə təəccübləndirən, onu respublikamızın musiqi sənətinin ölməz nümunəsinə çevirən əsərdir. Respublikamızın opera sənətinin gələcək inkişafına “Koroğlu” operasının təsiri tamamilə göz qabağındadır. Azərbaycan bəstəkarları hələ sağlığında musiqi sənətimizin klassikinə çevrilmiş dahi Azərbaycan bəstəkarının əsasını qoyduğu gözəl ənənələri öz yaradıcılığında inkişaf etdirərək Üzeyir Hacıbəyovun parlaq partiturasını yaxından öyrənməlidirlər*” [4, s.44, 46].

Bilirik ki, Ü.Hacıbəylinin sələfləri olmayıb və məhz o, Azərbaycan bəstəkar musiqisinin yaradıcısı olmuşdur. Bəstəkarın erkən operaları olan “Leyli və Məcnun”, “Şah Abbas və Xurşud Banu”, “Əsli və Kərəm” sonsuz emosiya axını və ciddi fərqlənməyən səhnə obrazları, improvizasiya ilə oxunan mətni və milli məişət-konsert formalarından az və ya heç fərqlənməyən forması olan muğam operaları idi. Burada Abezqauz Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində opera janrında dönüş nöqtəsini rus bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə müqayisə edir. Abezqauz “Koroğlu” operasının yaranma tarixini “Leyli və Məcnun” operasının yaranma tarixindən ayıran zaman məsafəsini M.Qlinkanın “İvan Susanin” (1836) operası ilə M. Sokolovskinin “Dəyirmançı-sehrbaz” (“Мельник – колдун, обманщик и сват” 1779, mətni dövrümüzə gəlib çatmış ilk rus komediya-məişət operası) operası və ya M.Popovun “Anyuta” (“Анюта”, rus dilində yazılmış ilk operalardan biri, 1772) operasının yaranma tarixindən ayıran zaman məsafəsi ilə eyniləşdirir.

Çox maraqlıdır ki, Abezqauzun kitabı eynilə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının beş pərdədən ibarət olduğu kimi beş fəslə əhatə edir. Biz bunun müəllif tərəfindən bilərəkdən etdiyini yalnız ehtimal edə bilərik. Ola bilsin ki, o, bəstəkara hörmət və izzət bəsləyərək, bəlkə də “beşlik” paradiqmasından kənarlaşmamaq məntiqi ilə hərəkət etmişdir.

Kitabdakı fəsilər aşağıdakı mövzular üzrə sıralanmışdır:

I fəsil – melodiya bəzədədir;

II fəsil – ritm haqqındadır. Burada ritmik fiqurasiyalar və polimetriyadan danışılır;

III fəsil – melos və sintaksisə həsr olunub. Bu fəsil səkkiz paraqraftan ibarətdir;

IV fəsil – formanı əhatə edir. Fəsildə kuplet-variasiya, üçhissəli forma, sonata forması geniş təfsir olunur. Operadakı ariyaların, xorun və əsasən də Üvertüranın hansı formada yazıldığı aydınlaşdırılır;

V fəsil – məqam melosu və harmoniya haqqındadır.

Həmçinin kitabda Hacıbəylinin bədii kəşflərinin müasir musiqi üçün hansı məqsəd və təsiri olduğu işıqlandırılır. Bunun üçün Abezqazun Hacıbəyli yaradıcılığını dövrün ən aparıcı bəstəkarlarının əsərləri ilə qarşılaşdırır.

Məlumdur ki, zəngin polifonik potensiala malik Azərbaycan musiqisi bir çox yüzilliklər boyu musiqi təfəkkürü tipinə görə əsas etibarı ilə monodik olaraq qalmışdır. Abezqazun öz tədqiqat işində qeyd edir ki, Üzeyir Hacıbəyli bu keçilməz sərhədləri aşaraq onu genişləndirdi və xalq mahnılarının, rəqslərin, muğamların təksəsliyindən harmonik özəyi götürərək onu Avropa funksional təfəkkür sistemi ilə möhkəm bağladı. “Koroğlu” operasını yazarkən artıq onun üçün folkloru köçürməyə ehtiyac yox idi. Bəstəkarın öz musiqisi milli intonasiyaların bütün zəngin kompleksini içində cəm etmişdi.

Abezqazun “Melodiya” fəslində qarşısına qoyduğu məqsəd Hacıbəylinin melodik üslubu ilə rus və Qərbi Avropa məktəblərinin melodik üslubu arasındakı bəzi əsaslı fərqləri aydınlaşdırmaq idi. Tədqiqatçının fikrincə bu təhlil bəstəkarın beynəlxalq musiqi xəzinəsinə verdiyi obyektiv töhfəni daha düzgün qiymətləndirməyə imkan yaratmalıydı. Müəllif folklorşünas olmadığından Hacıbəyli melodiyanın bütün xalq mənşəyi və əlaqələrini açmağa çalışmırdı. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın əsərləri bu istiqamətdə dəfələrlə tədqiq olunmuşdur.

Əslində heç folklorşünaslar belə Azərbaycan ustadının melodiyaedindəki “müəllif” və “xalq” özülü arasındakı əlaqəni müəyyən edə bilməmişdilər. Belə olduğu halda haqlı olaraq bəstəkarın öz yaradıcılığında xalq yaradıcılığının əsaslarını yenidən düşünərək işləməsindən danışırdılar. Lakin çox vaxt oxşarlıqları dəqiqləşdirən tədqiqatçılar fərqlərə demək olar ki, toxunmurdular. Sonucda yalnız ümumi nəticələrə əsaslanmaq qalırdı, bununla da bu fikrə gəlməli olurdular ki, Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarını major-minorun funksional sistemi ilə sintezləşdirir və milli musiqi dilini harmonik və polifonik çoxsəslilik ilə zənginləşdirir. Bu problemin həll olunmaması, inkişaf etdirilməməsi Abezqazun tədqiqatının da sərhədlərini daraldırdı, xüsusən də Azərbaycan xalq melodiyları ilə Hacıbəyli melodiylarını hər zaman aydın şəkildə fərqləndirməyə imkan vermirdi.

Hacıbəyli melodiyanın xətti qanunauyğunluqları bir çox cəhətdən onun məqam quruluşunun qanunauyğunluqlarına bənzəyir. Məlumdur ki, Azərbaycan məqam intonasiyası mürəkkəb sistemdir ki, onun təşkilədiçi mərkəzi, vacib bünövrəsi tonikadır. Melodiylar da xüsusi şəkildə mərkəzləşir, ayrı-ayrı səslər və bütöv melodiylar əsas əhəmiyyət kəsb edən melodik dayaq ətrafında qruplaşdırılır. Belə mərkəzləşdirmə prosesinin aparıcı məqsədi oxunaqlıq prinsipini həyata keçirmək olmuşdur. Bəstəkar bir qayda olaraq, folklorada mövcud olan yalnız müəyyən strukturlu nəğmələri, melodik forma növlərini (tiplərini) çox diqqətlə seçirdi.

Hacıbəyli haqqındakı araşdırmalarda Azərbaycan melosunun ifadəsi adətən bu və ya digər məqama mənsubiyyətinə görə təsnif etməklə üzə çıxarılırdı. Bu yəqin ki, ən təbii yol idi. Çünki, Hacıbəyli musiqisinin tipik, əsasən folklor intonasiyaları onun milli məqam təfəkkürünün bütün sistemi ilə müəyyən edilir.

Abezqauz Hacıbəyli melodiyasında səslərin bir-birinə keçidini bir qayda olaraq diatonik kimi qeyd edir. Musiqişünas bu səslərin təkrarolunmaz rəngarəngliliyinə görə, onların öz səs tərkibinə görə bu və ya digər məqamın səs tərkibinə “borclu olmalıdırlar” ifadəsini böyük bir məntiqi təfəkkürdən irəli gələrək söyləmişdir. Azərbaycan məqamlarının incə səs nüansları bəzən eşitmə zamanı qeyri-adi xromatizm kimi qəbul edilir. Yarımtonların diatonik təbiəti, artırılmış sekundalar və digər buna bənzər intervallar Hacıbəyli musiqisində keçmiş Avropa bəstəkarlarının demək olar ki, hər hansı bir şərq melodiyasının xromatikliyi haqqında ənənəvi fikrinə ziddir. Abezqauz Ü.Hacıbəyli musiqisi ilə rus klassiklərinin “oriyental” əsərləri arasında diqqət çəkən fərqlərdən birinin də məhz buradan qaynaqlandığını nəzərə çatdırır. Həmçinin yaradıcılıq intuisiyası, uzaqgörənlik və bir çox hallarda əsl folklor materialı ilə birbaşa tanışlığın rus klassiklərinə Şərq musiqisinə mümkün qədər daha çox yaxın olmasına imkan verdiyini də qeyd edir. [3, s. 17] Lakin, major-minor sistemi çərçivəsində qalaraq oxşar effektlər əldə etmək, lad diatonikasının xüsusiyyətlərini imitasiya (təqlid) etmək üçün onlar uyğun gələn alterasiyalı əsərlərinə daxil etmişdilər.

Abezqauz Hacıbəyli melodiyasına xas olan əsas hərəkətin “dairəvilik” olduğunu söyləyir. Məsələn, “Koroğlu”nun melodiyasında əsasən bir istiqamətli gəzişməyə və tez-tez Azərbaycan musiqisinə çox səciyyəvi olan melodik təməlin yuxarıya doğru kiçik tersiyaların köməkliyi ilə hərəkətinə rast gəlindiyini yazır. İ.V.Abezqauz melodiya haqqındakı fəsildə tonikaya istiqamətləndirilmiş melodiyanın kiçik hissələrə bölünməklə səsin hərəkəti, sekvensiyalıq barədə izah verir.

Abezqauz melodiya fəslində bəstəkarın art.2 və əks.3 intervallarından istifadəsinə də açıqlamalar gətirir. Artırılmış sekundaların (art.2) istifadəsi heç də milli orijinallığı və ya melodik dönmələrin xüsusi gərginliyini ifadə etmir. Çünki o qeyd edir ki, bu intervalları hər hansı bir “oriyental” musiqidə də görə bilərik. Lakin Qlinka və Rimski-Korsakov, Musorqski və J.Bizedə artırılmış sekundanın (art. 2) işlənməsini harmonik major-minorda ya xasiyyətli interval kimi, ya da əlavə kolorit, bəzək kimi, minorun VII pilləsinin artırılması ilə təfsir edildiyini deyir. Bu və ya digər halda onun üst səsi aparıcı ton funksiyası daşıyır və yuxarıya doğru can atır. Abezqauz Hacıbəylinin bu məsələdə qeyri-ənənəvi həllinin isə (burada üst səs məqamın nisbətən sabit tersiyasıdır) Avropa eşitmə təcrübəsinə zidd olduğunu, həmçinin gözləntiləri aldadaaraq gərginliyin natamam boşaldılmasını göstərdiyi ilə izah edir. Abezqauz melodiya kvarta, kvinta, böyük seksta, bəzən də daha kiçik tersiya həcmində gəzişdiyini qeyd edir.

Ü.Hacıbəylinin çox zaman melodiya simmetriklərdən istifadə etdiyini (“güzgüli variantlıq”, əsasən çahargah ladi çərçivəsində yazılmış melodiyalarda) və bu simmetriya çərçivəsində melodik gəzişmələrin daha çox genişlənərək, şaxələnərək bütün məqamı əhatə etdiyini yazır.

Çahargah məqamını əhatə edən melodiyanın strukturundan danışanda rus bəstəkarı Rimski-Korsakovun bu məqama müraciət etməsinə də kitabında yer

verir. O, D.Danileviçin “Rimski-Korsakovun sonuncu operaları” (M.,1961) kitabından bəzi fikirləri gətirərək izahını verir. Söhbət Rimski-Korsakovun “Qızıl xoruz” operasındakı Şamaxı şahzadəsinin mövzusunda gedir. Çahargah məqamının simmetrik strukturu bəstəkarın diqqətini çəkmişdir. Maraqlısı isə budur ki, mövzunun lad quruluşuna görə artıq dərəcədə həqiqi “Şərqə” yaxınlaşsa da, Rimski-Korsakov melodik formanın ənənəvi gəzişməsini bilərəkdən pozur. Burada məqamın mərkəzi olan “fis” səsi melodik simmetriyanın mərkəzi deyildir.

Azərbaycan xalq musiqisi ilə Ü.Hacıbəyli musiqisində sekventliyin böyük rol oynadığı hamıya məlumdur. Abezqaz burada da həll olunmamış problemlərin olduğunu oxucuya çatdırır. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli melodiyasında dayanıqlı, hətta xalq yaradıcılığından gələn ənənəvi sekvensiya formaları, tonal və enən sekvensiyalar mövcuddur. Abezqaz Hacıbəyli əsərlərində ardıcıl pillələrlə enən sekvensiyalara daha çox rast gəldiyini qeyd edir. Bu zaman onların quruluş şəkli müxtəlif ola bilər: qonşu səsdən geri qayıtmaqla (“triollar”) və ya geri qayıtmadan (ikisəsli). Əgər melodiyanın hər bir səsi qonşu tondan yuxarıda təkrarlanarsa və eyni zamanda melodiyanın bünövrəsi təqtim güclü və ya nisbətən güclü vurğularında yerləşərsə, o zaman “zəncirvari gəzişmə” yaranar ki, bu da enən sekventlik formasını alır.

Abezqaz Hacıbəyli ilə Rimski-Korsakovun əsərlərində triol sekventliklərdən istifadənin maraqlı fərqi göstərir. Belə ki, triol gedişlərdən Rimski-Korsakov “Şəhrizad”da violinin solosunda istifadə etmişdir. Əksinə bu mövzunun ikinci elementi – a-moll-da kiçik septakkordun pillələri ilə sekvent hərəkəti rus “orientalizm” üslubunun əsas elementi olsa da Azərbaycan melodiyası üçün xarakterik olmadığını izah edir (3, s.22).

Tədqiqatçı sekvensiyaların Azərbaycan folklorunda olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli musiqisində də üstünlük təşkil etdiyini və bu sekvensiyalardan əsasən enən hərəkətdə geniş istifadə edildiyini nəzərə çatdırır. Lakin obraz fərdiliyini çatdırmaq, məsələn, Azərbaycan musiqisində yeni olan qəhrəmanlıq obrazını yaratmaq üçün (üçüncü pərdədə Koroğlunun ariyasında orta bölmə) yüksələn sekvensiyalardan istifadə edilmişdir. Dördüncü pərdədə Nigarın monoloqu da əksildilmiş kvinta intervalı həcmində yazılmış sərbəst sekvensiyalarla dramatik-qəhrəmani səslənmə yaradır. Musiqişünas çox zaman bəstəkarın yüksələn sekvensiyalardan mənfi personajların yer aldığı epizodlarda istifadəsini də vurğulayır.

Abezqaz Ü.Hacıbəylinin melodiyasındakı digər son dərəcə vacib prinsipi genetik faktor kimi oxuma texnikası ilə bağlı olan məsafədə yüksəlməni göstərir. Melodiyanın məsafədə yüksəlişinə yaxın olan intonasiyalara rus klassiklərinin əsərlərində də rast gəlmək olur (məsələn, M.Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila” operasından Ratmirin ariyası və Qlazunovun “Vostoçnyy romans” əsərində). O, formalaşdırma üçün digər qayda-qanunların mövcudluğunu qeyd edir. İlk öncə – milli Azərbaycan melosunun fenomenlərindən biri də – bir sıra sabit xüsusiyyətlərə malik olan, əsrlərin təcrübəsindən yaranan və dəqiqləşən üsul – melodik xətt

tin nisbətən daha böyük məsafədə uzadılmasıdır. Belə inkişaf üsulunun ən bariz folklor prototipləri aşiq havaları, eləcə də muğam formasının sonluqlarıdır. Burada melodiya kulminasiyadan (ən yüksək nöqtədən) aşağı tonikaya doğru enir. Ü.Hacıbəyli öz melodiylarında məhz bu üsuldan istifadə edir.

Abezqauz Hacıbəyli melodiylarının plastikliyini onun interval quruluşunun xüsusiyyətləri ilə bağlayır. Tədriciliyin üstünlük təşkil etməsi heç də sıçrayışların ifadəli rolunu istisna etmədiyini qeyd edir. Düzdür, Hacıbəyli Avropa musiqisinə xas olan ekspressiv sıçrayışlardan, septima, seksta, qeyri-sabit və xromatik intervallardan qaçır. Geniş interval arsenalından bəstəkarın yalnız xalis kvarta və kvintaya, əsasən məqamın dayaq pillələrinə üstünlük verdiyini deyir, çünki bu, səslənməyə sabit, sakit və obyektiv xarakter aşılayır.

Bəstəkarın melodiylarının ifadə orijinallığını əsasən onların genişləndirilmə ləngliyi ilə əlaqələndirir. Hər bir yeni tonun, hətta qonşu pillənin belə yaranması, burada demək olar ki, həmişə “intonasiya sürüşməsi” kimi hiss olunur. Tədricilik ardıcılıqla əvəz olunur, müxtəlif növ təkrarlardan, məsafədə yüksəlmələrdən geniş istifadə olunur.

Melodiyanın təhlillərindən çıxartdığı nəticələr əsasında Abezqauz bu iddianı irəli sürür ki, Hacıbəyli melodiya klassik və Avropa melodiylarından tək-cə ahəngdar orijinallığı ilə deyil, həm də fərqli bədii təfəkkür sistemini əks etdirən intonasiya məntiqi ilə fərqlənir. İ.V.Abezqauzun təhlillərini nəzərdən keçirdikdən sonra bu qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan klassikin bədii novatorluğunun “alfa” və “omeqası” olan milli folklorun Avropa peşəkar musiqisi ilə yaxınlaşması sırf intuitiv olsa da, prinsip etibarlı ilə fərqli düşüncə sistemləri arasında birləşdirici bir bağa çevrilmiş ən ümumi və estetik nümunələrin kəşfidir.

Abezqauz Hacıbəyli musiqisinin melodik qayda-qanunlarına nəzər salarkən, müvəqqəti olaraq onları ritmdən ayırır. Azərbaycan musiqisinin bədii spesifikasiyi, Şərq xalqlarının bir çoxunun musiqisi kimi həm də geniş ölçüdə əsasən ritmin ifadə vasitələri ilə müəyyən edilir. Abezqauzun fikrincə ilk peşəkar Azərbaycan bəstəkarı Ü.Hacıbəyli nəinki ritmik cəhətdən zərif olan xalq musiqisini tək-cə klassik metrika ilə uzlaşdırdı, həm də onunla peşəkar sənətdə iri həcmli formalar arasındakı kəsişmə nöqtələrini tapmağa müvəffəq oldu.

Hacıbəyli əsərlərinin ritmik zənginliyi Azərbaycan xalq musiqi janrlarının zənginliyini və rəngarəngliyini əks etdirir. Əgər muğam, xalq mahnıları, rəqslər, aşiq musiqisi üçün məqam-melodik təfəkkür sistemi eynidirsə, bu janrların metro-ritmik quruluşu, eləcə də forma nümunələri həmişə dərin, bəzən də kəskin şəkildə fərqlənir. Abezqauz aşiq musiqisində deklamasiyalı oxunuş üçün özünə-məxsus və təkrar olunmaz kəskin ritmin xarakterik olduğunu qeyd edir. Vurgulu metrik xalq rəqsləri, mahnıları və mahnı-rəqslər ritmik hissəciklərin virtuoz mürəkkəbliyi ilə hopdurulmuşdur. Muğamların şıltaq, sərbəst tərənnümü isə əksinə, xanə ölçüsünə tabe olmaqdan azaddır. Nəhayət, bir sıra musiqi janrlarının spesifikasiyi ən parlaq daxili ritmik təzadların mövcudluğunu yaradır.

Azərbaycan folklorunda yalnız ritmik sənətin özünəməxsus sahəsi vardır. Bu sahə təkcə zərb alətlərinin (nağara, dəf) müşayiəti ilə ifa olunan rəqslərdir. Ümumiyyətlə, zərb alətlərinin rolu demək olar ki, bütün xalq janrlarında son dərəcə vacibdir. Azərbaycan musiqisinin milli-orijinal ritmlərini ilk dəfə olaraq peşəkar sənətə Ü.Hacıbəyli gətirmişdir.

Abezqaz “Melodiya” fəslində rus bəstəkarlarının “oriyental” əsərləri ilə Azərbaycan musiqisinin qarşılaşdırılmasını verdiyi kimi, bunu ritmlə bağlı fəslidə də davam etdirir. L.A.Mazel “Melodiya haqqında” əsərində ritm haqqında yazır ki, “*rus xalq mahnılarında və XIX əsr rus bəstəkarlarının yaradıcılığında “Şərq musiqisinin” mənimsənilməsi həm də ritm sahəsində də baş vermişdir*” [5, s.172]. Əlbəttə, rus mahnısının ifadəli xarakteri və ya çılğın sinkopalı rus rəqsləri, güclü təqtidə bölünən Şərq musiqisiylə üst-üstə düşə bilmir. Lakin, digər dəyişdirmə üsulları kimi Şərq musiqisinin bu üsulu da rus musiqisi tərəfindən onun düzlüşünə və ifadəliyinə tabe olaraq asanlıqla mənimsənilmişdir.

Abezqaz rus ritminin bu cür xarakterik keyfiyyətlərinin xüsusilə “oriyental” əsərlərdə daha çox kəskinləşməsinə diqqət çəkir. O, Qlinkanın “Ruslan və Lüdmila”, Balakirevin “Tamara”, “İslamey”, “Gürcü mahnısı”, Rimski-Korsakovun “Şəhrizad”, “Mlada” və ya “Qızıl xoruz”, Qlazunovun “Raymonda” əsərlərində 6/8, 12/8 və s. kimi də ölçülərə rast gəldiyini, həmçinin müxtəlif növ sinkopaların mövcudluğunu (həmçinin güclü vurğunun parçalanması), eləcə də duol və triolların birləşməsinə də nəzərə çatdırır. Həmçinin onu da qeyd edir ki, bəzən bunlar əsl “Şərq ritmləri”nin ayrı-ayrı parlaq detalları, Şərq musiqisinə xas janrların ümumiləndirilmiş ritmik dönmələridir.

Abezqazun müddəalarından biri də bu odur ki, “oriyental” rus ritmlərinin virtuozluğu ilə müqayisədə Hacıbəyli musiqisi etnoqrafik cəhətdən təmiz sənət nümunəsi kimi görünür. O, bəstəkarın milli ritmik üslubunun bitib-tükənməyən dəyərinin dəqiq Azərbaycan üslubu olduğunu, “Şərq” üslubundan uzaq olduğunu öz təhlilləri ilə dəqiqləşdirir. Musiqişünas Azərbaycan bəstəkarları ilə rus oriyentalçılarının melodiyasındakı ayrı-ayrı texnika növlərinin oxşar cəhətlərinin də olduğunu yazır. Lakin, Abezqaz onu da qeyd edir ki, Hacıbəyli musiqi aləminə, birincisi, çoxlu yeni ritmik dönmələr, ikincisi və ən əsası isə Azərbaycan intonasiya və ritmlərini daxil etmişdir.

Abezqaz Ü.Hacıbəylinin öz operasında müxtəlif milli janr ritmlərini əhatələməyə can atdığı kitabında qeyd edir. Təmiz improvizasiya isə yalnız birinci pərdədə xanələrə bölünmədən yazılan Koroğlunun reçitativində verilir. Tədqiqatçı-musiqişünas Ü.Hacıbəyli əsərlərində “şıltaq” vurğuların, metrik quruluşu zahirən pozmayan aralıq ritmik formalarla qarşılaşdığını daha tez-tez müşahidə edir. Azərbaycan musiqisində sinkopalı ritmin musiqiyə necə təkrarlanmazlıq gətirdiyi hamıya yaxşı məlumdur.

Hacıbəyli musiqisində tez-tez xanənin güclü təqtisinin ritmik bölünməsinə rast gəlinir. L.A.Mazel belə ritmik strukturu bir sıra zərb alətlərinin təbiətindən irə-

li gəldiyini və daha çox Şərqi xalqları üçün xarakterik olduğunu dediyi halda, Abezqauz rus klassiklərinin “oriyental” əsərlərində buna analoq olan onlarca sinkopalı dönmələrə rast gəldiyini deyir (3, s.40) Qlinka, Balakirev, Rimski-Korsakov və Borodin öz dövrlərində bu ritmin xarakterini düzgün hiss etmişdilər.

Abezqauzun bir sıra Azərbaycan xalq mahnılarında etdiyi təhlillər belə qənaətə gəlməyə imkan verir ki, təsvir olunan ritmlə mahnı melodiyasının arasında müəyyən əlaqə vardır. O, bu əlaqəni aydınlaşdırmaq məqsədilə Səid Rüstəmov, Fikrət Əmirov, Tofiq Quliyevin məcmuələrindən bir neçə mahnı götürür. Nümunələrlə bəzən bir, bəzən də bir neçə xanədə ritmik şəklin xanənin güclü təqtisində bölünməsinə əyani olaraq ritmik bölünmələri not nümunələri üzərində işarələməklə göstərir.

Abezqauz bu ritmik şəklin elementlərinin formalaşdırma funksiyasının nədən ibarət olduğuna cavab axtarmağa çalışır. Məlum olur ki, ritmik parçalanmanın bütün hallarının tanış vasitələrin köməyi ilə hansısa istinad (hal-hazırkı mərhələdə mərkəzi) səsin hazırlanma anına təsadüf etdiyini müşahidə etmək çətin deyil: oxumaq, yüksəlmə və xüsusilə də burada tez-tez məsafədə yüksəlmələr daha çox yuxarıya doğru interval sıçrayışından ibarət olur.

Xanənin güclü (və ya nisbətən güclü) təqtisinə düşən bu melodik qeyri-sabit səslər ibarətin (frazə) istinad tonunu zəif və ya nisbətən güclü təqtiyə doğru geri itələyir. Onu da qeyd etməyi lazım bilir ki, əsas səsin hazırlanması-oxunması həmişə ritmik parçalanmadan öncə – hələ əvvəlki xanədə başlayır. Burada, Abezqauz çox maraqlı bir nüansa da aydınlıq gətirir. Məhz bu səbəbdən “mərkəzi” xanənin güclü təqtisində çox nadir hallarda əvvəllər müraciət olunmamış yeni bir səs yarana bilər.

Abezqauz bu halları kitabının birinci fəslində təsvir olunan qanunlara tabe olduğunu yazır. O, burada yeniliyin ənənəvi Avropa normaları baxımından qeyri-adi material parçalanmasında olduğunu göstərir. Çünki, melodiyanın yüksək dərəcəli nöqtələri xanənin güclü təqtisi ilə üst-üstə düşür. Abezqauz bu uyğunsuzluğun səbəbini dəqiq metrik çərçivəyə sığmayan melodiyanın hazırlanması mərhələsinin uzanması ilə izah edir.

Azərbaycan musiqisi üçün xarakterik olan güclü təqtinin parçalanması kifayət qədər geniş ifadə imkanlarına sahibdir. İlk növbədə bu üsul xanədəki vurğuların faktiki sayını artırmaqla ritmik aktivliyi gücləndirir. Məhz güclü təqtinin parçalanması “Koroğlu” operasındakı bir çox rəqslərin zərbəli ritminə və operadakı digər hərəkətli epizodlara xüsusi bir dəqiqlik verir. Lakin, əgər güclü təqti müşayiətə düşsə bu ritm kifayət qədər yumşalar. Bu xüsusiyyət də, xalq musiqi təcrübəsindən götürülüb. Belə bir texnikanın sabitliyi ona münasibətdə sinkopallıq anlayışını yaradır. Abezqauz bu təhlilləri ilə Azərbaycan musiqisinin üslub normativlərini bir daha üzə çıxarır. Sinkopallıqdan danışarkən o, bu dəfə rus klassiklərinin “oriyental” əsərlərində rast gəldiyi nümunələrlə müqayisə əsasında güclü təqtinin müşayiətə keçirilməsinin rus klassiklərinin “oriyental” əsərlərində

işlənməsinə baxmayaraq bu texnikanın güclü təqtinin bölünməsinə gətirib çıxara-
caq qədər diqqət cəlb edəcək dərəcədə olmadığını yazır. Bununla belə, burada da
geniş estetik planın fərqliliyi öz gücünü saxlayır. Abezqauzun diliylə desək,
“*Hacıbəyov üçün milli musiqi dilinin təbii normasına çevriləcək şey, rus klassik-
ləri üçün həmişə istisna və ən dərin bədii zənn olaraq qalmışdır*” (3, s.44).

“Koroğlu” operasının partiturası punktirli ritmlərlə hopdurulub. Onların ilk
və əsas mənbəyi Azərbaycan xalq musiqisinin rəqs janrı və aşıq rəqs-mahnılarıdır.
Digər mənbə isə Avropa marşı və onunla qismən uyğun gələn Azərbaycan folklo-
runun janr müxtəlifliyidir. Məsələn, Heyratı muğamı. Abezqauz Ü.Hacıbəylinin
punktir ritminin digər ifadə vasitələrindən istifadə etdiyini oxucuya çatdırır. Bu va-
sitələr peşəkar Avropa sənətinin çoxəsrlik təcrübəsindən irəli gələrək qanunlaşdı-
rilmişdir. Abezqauz punktir ritmin yeni şəklini Nigarın titrəyən qəmgin ariyasında
melodiyanın punktir ritm vasitəsilə nüfuz etmiş müşayiətində göstərir.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisinin vurğulu hərəkətliliyi bir çox
müxtəlif şərtlərdən (güclü təqtinin bölünməsi, sinkopa, punktirli ritm, polimetri-
ya) asılıdır. Ritmik ifadəliyə təsir edən, lakin diqqətdən qaçan başqa səbəb də
vardır. Burada söhbət melodiya forşlaqların, trel və digər melizmlərin “səyi”
ilə yaranan vurğudan gedir. Bu zaman trel ilə və ya forşlaqla bəzədilmiş və sanki
“yüklənmiş” səs ifaçıdan daha fəal səylər tələb edir və şübhəsiz ki, melodik xə-
tdə bir növ vurğu kimi seçilir və imkan olduqca digər vurğu növlərini əvəz edir.

Abezqauz Hacıbəyildə punktir ritmlərin “bolluğunu” bir növ bədii kom-
pensasiyaya ehtiyac kimi dəyərləndirir. Kiçik melodik ornamentlikdən prinsipçə
imtina edən bəstəkarın bu və ya digər şəkildə xalq melizmləri ilə zəngin melodi-
yasının özünəməxsus ritmik “şişkinliyini” və kövrək impulsivliyini yeni tipli
kontilenalarında bu və ya digər şəkildə qoruyub saxlamağa, bu keyfiyyətlərin iz-
siz itməsinə yol verməməyə çalışdığını diqqətə çatdırır.

Beləliklə musiqişünas bəstəkarın xalq musiqi nitqinin xalq dinləyicisinə
yaxşı məlum olan elementlərini ümumiləşdirməyə, diqqətə çatdırmağa, miqyasca
böyütməyə çalışdığını və buna nail olduğunu yazır. Əsas amil naminə təfərrüat-
ları qurban vermək, Hacıbəylinin milli üslubunun ən mühüm xüsusiyyətidir. Elə
buna görə də “Koroğlu” musiqisinin bir zamanlar həтта qulağı muğamat və xalq
mahnı sənəti ilə tərbiyə olunanlar üçün də vəhy, estetik kəşf kimi səslənməsinə
təəccüblənmək olmaz.

Abezqauz aydınlaşdırır ki, Hacıbəyli xalq-milli intonasiya sistemindəki
melizmlərdən imtina edir. Bundan əlavə, bir çox hallarda Hacıbəyli mürəkkəb
qruppettoları saxlayır, lakin onların ifasını ifaçının ümidinə buraxmır, not mət-
nində yerləşdirir. Belə yazılmış melizmlər Nigarın ariyasında və üçüncü pərdədə-
ki Antraktda adi melizmlərlə birgə yerləşdirilmişdir.

İ.Abezqauz Hacıbəyli ritminin ən orijinal sahəsi olan polimetriya və onunla
bağlı bəzi digər ritmik mövcudluqları da öz tədqiqatlarında üzə çıxarır və izahını
verir. O, Hacıbəyli üçün heç vaxt polimetriyanın hansısa xüsusi ifadə effektinə

nail olmaq üçün istifadə edəcəyi müstəsna bir texnika olmadığını qeyd edir. Polimetrik birləşmələrin dayanıqlığı Azərbaycan incəsənətinə, belə demək mümkünsə, təbiətin bəxş etdiyi nadir keyfiyyətdir və peşəkar bəstəkarların musiqisində üslub standartı qiymətini almışdır. Həqiqətən də, bu problemin nə qədər az işləndiyini terminoloji uyğunsuzluq da sübut edir. Məlum olduğu kimi, Hacıbəyli musiqisindəki polimetrik üsulların müxtəlifliyi fərdi xarakterik strukturların sabitliyini, xüsusən də 6/8 və 3/4 ölçü işarələrinin birləşmələrini heç də istisna etmir. Ritmik birləşmələrin prinsipləri, yəni polimetrik texnikanın özü də sabitdir. Abezqauz bu sahə üzərində daha ətraflı dayanmağı vacib görür.

Hacıbəyli üçün ən az xarakterik olan xüsusiyyət ziddiyyətli ölçülərin birləşməsinin nisbətən sabit bir xarakter aldığı və bütöv düzülüş boyunca saxlanan polimetriyadır. Abezqauz Hacıbəyli əsərləri üçün xas olan, şərti olaraq dəyişən polimetriya adlandırdığı texnikanın əsas rol oynadığını qeyd edir. Çünki bu təsir adi ardıcıl üfqi ifadədə metrik dəyişkənliyə əsaslanır.

Metrik dəyişkənlik Azərbaycan milli melosunun mühüm xüsusiyyətidir. Abezqauz vurğulayır ki, bu halda söhbət improvizasiya janrlarından və bu dəyişkənlikdən getmir, çünki, daima ölçünün dəyişilməsində ifadə olunur və ya mürəkkəb xanələrin formalaşmasına gətirib çıxarır (rus xalq mahnıları və ya rus klassiklərinin musiqisi).

Azərbaycan melodiylarının dəyişkənliyini Abezqauz daha çox daxili metrik sapmaların xüsusi sistemi kimi müəyyən etməyi vacib görür. Azərbaycan mahnılarında daxili metrik sapmaların mənbələri müxtəlifdir. Burada əsas vəzifəni Abezqauz müxtəlif sinkopaların yer tutması ilə qeyd edir. Xüsusilə xalq mahnılarında bu sinkopalara daha mütəmadi şəkildə rast gəldiyini söyləyir.

Daha çox rast gəlinən isə motivin inversiyasıdır. Burada ardıcıl iki ritmik motivin ikincisinin birinciyə simmetrik olmasıdır, yəni biri digərinin güzgülmə əksidir. Belə simmetriya xanə vurğularının dövriliyi ilə ziddiyyət təşkil edir və nisbətən güclü təqtin parçalanmasına və daha zəif olan beşinci səkkizlikdə ritmik dayanmaya səbəb olur. Nəticədə 6/8 dominant ölçüsünə etiraz edilir, çünki onunla paralel olaraq “ikinci plan” 3/4 metrik ölçüsü formalaşır.

Metroritmik dəyişkənlik Azərbaycan musiqisinin zəngin “təbii materialıdır”. Lakin, hətta Hacıbəylinin çoxsəsli fakturasında belə, təksəsli xalq mahnılarından danışmamaq şərtilə, metrin dəyişilməsi heç də hər zaman polimetrik effektlər yaratmır. Metroritmik dəyişkənliyi frazirovka və poetik mətnin xüsusiyyətləri də yarada bilər. Musiqişünas burada bir nüansı da diqqətə almağı tövsiyə edir. Əgər metrik olaraq dəyişən aparıcı melodiya fakturanın bütün komponentlərini özünə tabe edərsə, (aparıcı səs uzanan akkord və ya pauzaların fonunda səslənərsə, ya da bütün səslər sinxron hərəkət edərsə) onda polimetriyadan danışmaq mənasızdır.

Digər hal kimi isə musiqişünas bəstəkarın dəyişən melodiyanın altına ya “ostinato” bas tonunu, ya da, sadə, eyni ritmik tipli (homojen) müşayiəti qoymaqla polimetrik dəyişikliyə nail olmağı misal göstərir. O zaman iki ölçü arasın-

da daima “dəyişən” melodiya ya ritmik olaraq qalan səslərlə üst-üstə düşür, ya da sanki onlara zidd olur. Bunun nəticəsi olaraq, metrik cəhətdən aydın təqdimat çərçivəsində zamanla “polimetrik düyünlər” və ya başqa sözlə desək, bir növ dəyişən polimetriya formalaşır. Məsələn, ostinato fonunda gedən dördüncü pərdədən olan rəqsi nümunə götürərək, Abəzqaz belə polimetrik “ocaqların” simmetrik şəkildə düzöldüyünü göstərir.

Abəzqaz Hacıbəyli polimetriyasının bilavasitə təsirini, ritmlərin incə oyununu və metrik strukturların bir-birinə qarışmasını dinləyən hər kəsin hiss etdiyini diqqətə çatdırır. O, vurğuların sayının artmasının musiqini böyük ritmik güclə zənginləşdirdiyinə və gah titrək vibrasiyaya, gah da işıltılı parlaqlığa səbəb olmasıyla izah edir.

Musiqişünas “Koroğlu” operasının bir neçə epizodlarını metrik muğam janrı (zərbi muğam) ilə müqayisə edir. Onların kompozisiyasının ritmik əsası aydın ölçülü müşayiətin və öz qanunlarına uyğun olaraq işlənən geniş nəfəsdə səslənən melodiyanın qarşılıqlıdır. Lakin, bəstəkar Koroğlunun xorla birgə olan mahnısında (“Qoy guruldasın”) polimetrikliyi qeyd etmir. Xanə ölçüsü 2/4 yazılsa da mahnı bu çərçivəyə sığmır. Abəzqaz bu mahnıda bəstəkarın hansı səbəbdən polimetrikliyi qeyd etməməsinin izahını verməyə çalışır. Öz dövründə Ü.Hacıbəylinin opera ifaçılarının imkanlarına arxalanaraq bu addımı atdığını düşünməyin ən uyğun cavab olduğu qənaətinə gəlir. Buna görə də, solistin partiyasında ölçünü bir neçə dəfə dəyişmək əvəzinə, Hacıbəyli onun stabil metrik çərçivədə yazılış şəklini mürəkkəbləşdirir. Beləliklə biz Abəzqazun təhlillərindən bu nəticəni çıxarıraq ki, Hacıbəyli polimetriyaya həm də metrikləşmiş muğamı yaradıcı şəkildə dərk etməklə gəlmişdir.

Abəzqaz Azərbaycan musiqisində xüsusi tədqiqata layiq bir ritmik fiqurun olduğunu qeyd edir. Həm bəstəkarlar tərəfindən, həm folklor toplayanların, lakin Hacıbəylinin onların arasında ilk olduğunu və bu fiqurun müxtəlif variantlarını 6/8 ölçüsündə yazdıqlarını kitabında qeyd edir. Bu ritmin Azərbaycan üçün xas olması Boleronun İspaniya, Mazurkanın Polşa üçün xas olduğu qədər vacibdir. Lakin bu ritm Abəzqaza qədər araşdırılmamış və terminaloji təyinatını almamışdı. Bəlkə də, ona o qədər öyrəşmişdilər ki, təhlil etməyi vacib bilməmişdilər. Bu ritmin çoxdan xalq musiqi ifaçıları arasında rəngarəng adı mövcuddur: “Üç badam, bir qoz”. Valsın, polonezin və ya məsələn boleronun ritmlərindən fərqli olaraq, sözü gedən fiqur Azərbaycan musiqisinin heç bir janrına aid edilmir. O, həm aşıq musiqisinə, həm də rəqslərə xarakterikdir. Ona həm lirik mahnıda, həm də rəng və təsniflərdə rast gəlmək olar. Bu cür “çoxjanrlıq” həm də bu ritmin milli tipikliyindən və obrazlı ümumiləşdirilməsindən xəbər verir.

Bəs verilmiş bu fiquru etibarlı edən nədir? Abəzqaz bu suala cavab tapmağa çalışır. Onun fikrincə bu milli metroritmin ən parlaq əlamətlərinin konsentrasiyasıdır. Birincisi 6/8 ölçü, ikincisi punktirli xarakterik daktil (üç bölgülü antik metrik ölçü, bir uzun və onun ardından gələn iki qısa hecadan ibarətdir. Bir

güclü iki zəif vurğulu hecalardan ibarət misraların yaratdığı şeir) ritm, üçüncüsü hər beşinci səkkizlikdə əlamətdar sinkopa və nəticədə buradan son çərəyin ayrılması, nəhayət sonuncu dördüncü metrin gizli dəyişikliyi. Bu ritm haqqında Abezqauz 50-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında musiqişünasların diplom işlərinin müdafiəsi zamanı baş vermiş maraqlı hadisəni xatırlayır və təəssüratlarını danışır: *“Başqa respublikadan gəlmiş imtahan komissiyasının sədri bu ritmin milli tipikliyi barədə fəal şəkildə mübahisə edirdi. O öz etirazını bildirdiyi 6/8 ölçüsündə yazılmış bu ritmin guya ki, bir çox xarakterik ritmlərlə – siliiana, barkarola, tarantella ilə üst-üstə düşdüyünü deyirdi”*[3. s.55].

Abezqauz 6/8 ölçüdə olan bu ritmin izahını verərkən, xanədə altı deyil, beş real ifa olunacaq “ritmik hecaların” görüldüyünü deyir. Beş “ritmik heca” iki aksentlə idarə olunur. Birinci vurğu ibarənin (frazanın) əvvəlində (ilk səsdə), digər vurğu isə ən sonda beşinci səsdə yer alır. Bu ritmik fiqur metrik şəbəkəyə sözsüz ki, yerləşir. Sonuncu vurğu (aksent) nə güclü, nə də nisbətən güclü təqtinin payına düşmür. Sinkopa şəkildə beşinci səkkizliyə düşür. Beləliklə, bu fiqurun mahiyyəti son dərəcə özünəməxsus beş bölgülü simmetriyadadır.

Abezqauz öz işi daxilində bu ritmik quruluşu “beşhecalı Azərbaycan ritm düsturu” adlandırmışdır. Azərbaycan musiqisində ən məşhur ritm 6/8 ölçüdə olan beşhecalı ritm düsturunun bədii təsiri onun yüksək aktivliyi ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli bu ritmlərə yalnız əsərlərdə yüngüllük hissi və şən dinamiklik yaratmaq lazım gəldikdə müraciət edirdi. Respublikamızda ilk olaraq Ü.Hacıbəyli Azərbaycan beşhecalılığını təşviq (hamıda bu ritmə maraq oyatmağa) etməyə başlamışdır. Musiqişünas əsl yenilikçi kimi onun qədim zamanlardan xalqın məişətini bəzəyən bu ritmik fiquru peşəkar musiqinin sərvətinə məharətlə çevirdiyini qeyd edir.

Həmişəki kimi Abezqauz yenə də rus klassiklərinin əsərlərini bu səmtə tutuşdurur. Ümumiyyətlə Abezqauz öz təhlillərində həmişə müqayisəli və müqayisəli-tarixi metoddan geniş istifadə edir. Bu da onun təhlillərini çox qiymətli edən keyfiyyətdir. Abezqauz bütün rus klassiklərinin “Şərq haqqında musiqi”sində oxşar nümunəyə yalnız iki dəfə rast gəldiyini ehtimal edir. P.İ.Çaykovskinin “Şelkunçik” baletində “Ərəb rəqsi” və İppolitov-İvanovun “İveriya” simfonik süitasında “Laylay”. Hər iki bəstəkar öz əsərində əsl gürcü melodiyası istifadə etmişdir. “Laylay” sinkopalı ritmlə, heç bir yerdəyişməsiz və polimetriyasız səslənir. Beşhecalı punktir ibarə qeyri-adi yumşaqılıqla səslənir və o, astalayan templə hamarlanmışdır. Abezqauz Çaykovskidə isə həm də müşayətdə eyni vahid ritmik fiqurasıyaları qeyd edir. Abezqauz bu ritmin R.Qliyerin “Şahsənəm” operasında “Ənzəli” rəqsində də yer aldığını qeyd edir və bu ritmin işlənməsinin rus bəstəkarlarının əsərlərində təhlilini aparır. “Qızıl xoruzun” ikinci pərdəsindən “Şamaxı şahzadəsi” və “Dodonun rəqsi” diqqət çəkir. Təhlildən məlum olur ki, Rimski-Korsakov onun hissələrinin birinin əsasına (Allegretto 6/8, B-dur) beşhecalı dönmə qoyur, lakin burada ritmdə punktirdən istifadə olunmayıb. Rimski-Korsakov ibarəsinin “mərkəzi ağırlığı” triolla bəzədilmiş 4-cü sək-

kizlikdir, bunun hesabına axırıncı səsə düşən vurğu burada zəifləyir. Lakin, Azərbaycan ritminə bənzərlik sonuncu beşinci səkkizliyə düşən vurğunun olmasıdır. Tanış ritmik fiqur Qliyerdə müşayiətçi səsə görünür. Qliyer bütün varlığıyla Azərbaycan folkloruna “baş vurmuşdu”. Onun “Ənzəli” rəqsində etdiyi qruplaşdırma sonuncu çərəyin təcrid olunmasına gətirib çıxarır. 3/4 ölçüsü narahatlıq yaratsa da, beşhecalı ritmin ikili xüsusiyyəti azad seçim imkanı yaradır.

Abezqazun izahına görə Ü.Hacıbəyli 3/4 ölçüsündən “beşhecalı” xanələrin yazılmasında çox nadir hallarda istifadə edərmiş. Həmçinin Ü.Hacıbəyli xanələri Qliyer kimi 3-3 deyil, 2-2 qruplaşdırır. Bunun nəticəsində də 6/8 ölçüsünün ritmik böyüdülməsi kimi gizli altı vurğuluq qazanır (“Koroğlu” operası 2-ci şəkildən rəqs).

Musiqişünas bu xalq ritminin hər iki müəllif tərəfindən işlənməsindəki fərqləri axtarmağa çalışır. Birincisi Qliyerdə beşhecalı ibarə ona xas olan aksentliyi (vurğu) itirir: sonuncu səs hətta qruplaşmaya baxmayaraq, qəfil zəifləyir, çünki, o, xanənin 3-cü ən zəif təqtisinə düşür. Hacıbəyliyə isə bildiyimiz kimi o, çox parlaq sinkopa ilə qabardılır. Bu ibarənin əsas spesifik xüsusiyyətini – onu əhatə edən iki bərabər vurğunun simmetriyasını inkar edir. İkinci fərq birinci ilə bağlı olaraq yaranır. Qliyerin versiyasında heç bir ikilik, gizli dəyişkənlik yoxdur. Belə “texnoloji” uyğunsuzluq səslənmədə fərqə səbəb olmaya bilməzdi. “Ənzəli” rəqsində beşhecalı fiqur yumşalmış formada təqdim olunur. Onun ritmik gərginliyi (intensivliyi) hiss ediləcək qədər “soyudulub”. Lakin mübaligəsiz deyə bilərik ki, Qliyerə Azərbaycan ritminin xarici qrafik konturlarını qüsursuz təsvir etmək nəsbət olsa da, eyni zamanda onun daxili ekspressiv əsasını sonadək tam açıb göstərməyə müyəssər olmamışdır.

Sonda Abezqazun təhlillərindən bu nəticəyə gəlirik ki, Qliyer “Şahsənəm”də, ona qədər isə Çaykovski, İppolit-İvanov və Rimski-Korsakov Qafqaz ritmləri üçün ən səciyyəvisinə yaxınlaşmağa nail olsalar da, bu ritmi onun folklor təkrarolunmazlığını itirmədən not yazısına salmaq və peşəkar musiqi dilinə “tərcümə etmək” Hacıbəyliyə nəsbət olmuşdur. Yada salmalıyıq ki, buna qədər Qlinka, Rimski-Korsakov və Borodin digər hallarda Şərqi musiqisinin orijinal xarakterini hiss etməklə polimetriyaya inadkarcasına yaxınlaşmışdılar.

Abezqazun “Koroğlu” operasında üzə çıxartdığı ritmlərin bəzi özəlliklərini ümumiləşdirsək deyə bilərik ki, bəstəkar sadə xanə ölçüləri arxasında gizlənərək onlara yeni rəng və yeni bədii məna vermişdir. Ola bilər ki, bütün bu üsulların hamısı yenilikçi (novatorluq) xüsusiyyətlərinə aid olmasın. Amma onların arasında elələri var ki, ya peşəkar Avropa musiqisi tərəfindən tanınmır, ya da onda o qədər geniş yayılmamışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Абасова Э.А. О новаторских принципах в творчестве Кара Караева. – Б.: Ени Несил, 2000, 20 с.
2. Аббасов А. Узеир Гаджибеков и его опера “Кероглы”. – Б.: 1956, 63 с.

3. Абезгауз И.В. Опера “Кероглы” Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. Москва, Советский композитор, 1987, 232 с.
4. Караев. К. Узеир Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. – Известия АН АзССР, 1948, № 12.
5. Мазель Л. О мелодии. – М.: 1952. 255 с.

Saytoqrafiya

6. http://www.karaev.net/t_int_musacad1.html

Улькар ГУСЕЙНОВА
Магистр искусств (АМК)

**ТВОРЧЕСТВО УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ
В ИССЛЕДОВАНИЯХ ИЗABELЛЫ АБЕЗГАУЗ**

***Аннотация:** В статье освещается жизнь и деятельность видного ученого – музыковеда Изабеллы Владимировны Абезгауз, оставившей значительный след в азербайджанской музыкальной науке XX века. В 1954-1988 годах Абезгауз вела музыкально- исторические и теоретические дисциплины в Азербайджанской Государственной Консерватории. Знакомство с ее исследованиями о творчестве Узеира Гаджибейли и Кара Караева позволяет глубже понять феномен данных композиторов. Теоретические положения и выводы монографии И.Абезгауз «Опера Узеира Гаджибекова “Кероглы”» являются солидным и достойным научным вкладом в узеиуроведение.*

***Ключевые слова:** Изабелла Владимировна Абезгауз, Узеир Гаджибейли, опера «Кероглы», музыковедение*

Ulkar HUSEYNOVA
Master of Arts (ANC)

**UZEYIR HAJIBEYLI'S CREATIVITY IN THE STUDIES
OF ISABELLA ABEZGAUZ**

***Abstract:** The article highlights the life and work of the scientist-researcher Isabella Vladimirovna Abezgauz, who left a significant mark on the Azerbaijani musicology of the 20th century. In 1954-1988, Abezgauz worked as a teacher, scientific musicologist-researcher at the Azerbaijan State Conservatory. Acquaintance with his analysis of the works of Uzeyir Hajibeyov and Gara Garayev allows us to better understand the compositional phenomenon of these geniuses. Theoretical analyzes in the book “Uzeyir Hajibeyov's Opera ‘Koroglu’” can be considered a solid scientific foundation for the science of uzeiurology.*

***Keywords:** Isabella Abezgauz, Uzeyir Hajibeyov, opera "Koroglu", musicology*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva;
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Fəttah Xalıqzadə