

UOT 78.02

**Könül Babək qızı Hüseynova**  
**Bakı Musiqi Akademiyası**  
**Doktorant**  
**e-mail: [konulpresto@gmail.com](mailto:konulpresto@gmail.com)**

## **RAUF HACIYEVİN OPERETTALARINDA LİRİK MAHNILARIN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ**

**Xülasə:** Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Rauf Hacıyevin musiqimizdə olan önəmi, həmçinin, operetta janrında olan xidmətlərindən bəhs edilir. Bəstəkarın operettalarındakı lirik mahnılara nəzər yetirilmiş, müasir musiqi və milli lad xüsusiyyətləri ilə vəhdəti araşdırılmışdır.

**Açar sözlər:** musiqi, mahnı, janr, harmoniya, bəstəkar, xoreoqrafiya, obraz, element

Azərbaycan və SSRİ-nin Xalq artisti, görkəmli və unudulmaz bəstəkar Rauf Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrindən biridir. Onun adı XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov, Cahangir Cahangirov kimi korifey sənətkarların adı ilə yanaşı çəkilir.

Rauf Hacıyev musiqi sənətinin müxtəlif janrlarında yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O, müxtəlif mövzulu operettaların, kinofilmlərə musiqinin, simfonik əsərlərin, 150-dən artıq mahnının, kantataların, kamera-instrumental əsərlərin, xoreoqrafik kompozisiyaların və s. müəllifidir. İstər operettalarında, istər kino musiqisində, istərsə də kamera-instrumental və simfonik əsərlərində o, hər zaman mahnı bəstəkarı kimi çıxış etmişdir. Mübaligəsiz demək olar ki, Azərbaycanda operetta janrının, mahnı və estrada musiqisinin inkişafında onun yaradıcılığının mühüm əhəmiyyəti var. Rauf Hacıyevin ilk mahnıları onun Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəyovun gənc müəllim kimi Raufla məşğul olduğu illərə təsadüf edir. Sonrakı illərdə musiqi xəzinəmizi zənginləşdirən kantata və oratoriyalar, balet və operettalar, simfoniya və instrumental konsert janrlarında da qələmini uğurla sınımışdır.

XX əsrin ikinci yarısında kütləvi mədəniyyətin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir edən janrlardan biri operetta və musiqili komediya idi. XX əsrin 60-cı illəri Rauf Hacıyevin də yaradıcılığında operetta janrı sahəsində əldə etdiyi nailiyyətləri ilə əlamətdar olmuşdur. Bəstəkar özü bu haqda deyir: “Mən teatrı çox

sevirəm. Onunla ünsiyyət həmişə insanı zənginləşdirir. Axı, teatr sintetik sənətdir. Teatr üçün musiqi yazmaq isə çox çətin və məsuliyyətlidir” [4; s. 11].

Bəstəkarın operettalarında məhəbbət, arzu, xəyal, ümid, qəm və həsrət ilə bağlı lirik mahnılar xüsusi yer tutur. Bu mahnılar lirik xarakterin ifadəsinə görə müxtəlifdir. Bəstəkarın lirik mahnıları melodik, axıcı, həyatsevər, ən əsası isə ürəkdən gələndir.

Rauf Hacıyevin operettalarında lirik mahnı ideoloji fokusa çevrilir. Mahnıda əsərin başlıca ideya əsası cəmləşir və ona görə də mərkəzi yer tutur. Məsələn, “Romeo mənim qonşumdur” operettasında “Sevgilim”, “Ana, mən evlənirəm” əsərində isə “Leyla” adı altında tanınan mahnılar müstəqil şöhrət tapmışdır. Təsadüfi deyil ki, operettalarda istifadə olunan bir çox mahnılar sonradan ən məşhur müğənnilərin repertuarını bəzəmiş, populyarlaşmış və öz müstəqil həyatını yaşamışdır.

Operettaların musiqili dramaturgiyada mahnının üstünlüyü vokal üslubun sadəliyini şərtləndirir. Vokal üslubun sadəliyinə bütövlükdə harmoniyanın plastikliyi cavab verir. Harmoniyanın ənənəviliyi (harmonik fonun avtentikliyi, plaqallığı) romantik üslub bazasından götürülmüş bir sıra ifadəli – kolorist priyomlarla zənginləşdirilir. Mahnıvarilik operettaların, xüsusilə, lirik qəhrəmanlarının partiyalarında özünü aydın göstərir. Mahnı hər bir personajın xarakterinə uyğun olaraq fərdiləşdirilir.

Rauf Hacıyevin operettalarında mahnıvarilik, deklamasiyalıq, valsvarilik, marşvarilik çox vaxt sintez şəklində verilir. Bu, həm ritmintonasiya quruluşunda, həm vokal partiyaların ümumi strukturunda özünü göstərir.

Məsələn, bəstəkarın “Ana, mən evlənirəm” operettasında sevimli janrı valsdır ki, bu da əsərdə əsasən lirik obrazlıqla bağlıdır. Bunu biz Rufik və Nairanın sevgisinin ümumiləşdirilmiş məhəbbət mövzusunda, Nairanın I pərdədəki mahnısında, Tamillanın II pərdədəki mahnısında aydın müşahidə edirik. Musiqiyə valsın janr elementlərinin daxil edilməsi ona emosional, ekspressiv çalarlar əlavə edir.

Gənc qəhrəmanların musiqili nömrələrində onların hissləri, bir-birinə olan səmimi, incə münasibətləri lirik, şən əhval-ruhiyyəli mahnılarında ifadə olunur. Bu musiqi nömrələrində bəstəkar milli və müasir estrada janrının üzvi surətdə qovuşmasına nail olmuşdur.

“Ana, mən evlənirəm” operettasının lirik xəttini gənc cütlüklər – Naira və Rufik, Tamilla və Çingiz təmsil edirlər. Onların musiqili xarakteristikaları lirik musiqi ifadə vasitələrinin müvafiq elementlərinin (geniş oxucu intonasiyalar, sekvent inkişaf priyomları, poetiklik, emosionallıq və s. ) istifadə olunduğu mahnı və duetlər vasitəsilə açılır.

Məsələn, Naira obrazı ilə bağlı zərif elegiyalı musiqidə bəstəkar mahnı quruluşu kantilenadan geniş istifadə edir. Onun partiyasında romansvarilik, arioza üslublu cəhətləri eşitmək olar. Lirik qəhrəmanlardan Rufikin partiyası da məzmununa görə Nairanın musiqili xarakteristikasına yaxındır. Bu obrazın ekspozisiyası da mahnıvaridir. Onun I pərdədə ilk sevgi hissini təcəssüm edən mahnısı Rauf Hacıyevin ən gözəl mahnı nümunələrindən biri kimi geniş şöhrət tapmışdır.

Operettanın əsas lirik cütünü olan Rufik və Nairanın partiyasına əsərin ən lirik və poetik musiqi nömrələri tapşırıılır. Məhz onların musiqili xarakteristikaları vasitəsilə lirik ruhlu əsərin ümumi emosional tonusu müəyyənləşir. Gənc qəhrəmanların leytmövzuya çevrilən məhəbbət mövzusu operettanın dramaturgiyasında mühüm rol oynayaraq bütün musiqi materialını birləşdirir.

Məhəbbət mövzusu Nairanın mahnısının əsasını da təşkil edir. Burada artıq məhəbbət mövzusunun valsvari təbiəti mahnının metroritmində və tempində aydın özünü göstərir. Do-minor tonallığına köçürülən mövzunun vokal partiyada səslənməsi onu daha da təsirli və emosional dolğun intonasiyalarla zənginləşdirir.

Naira mahnısında ilk baxışdan Rufika aşiq olduğunu etiraf edərək yaranan bu hissində inandırılmaz təəssürat yaratdığını ifadə edir. Buna müvafiq olaraq onun həyəcanlı hisslər keçirməsi musiqi dilində, melodik inkişafın məntiqiliyində əksini tapır. Belə ki, əvvəlcə, mahnının birinci bəndində ladın D pərdəsinin (sol) üzərində möhkəmlənən və onun ətrafında dolanan danışıq tipli qısa və uzun frazaların ardıcılığından hörülən melodik parçada (12 xanə) gənc qızın ilk sevgi təəssüratının açıqlaması verilsə, sonrakı musiqili inkişaf prosesində onun hissələrinin dərinliyi və ciddiliyi izahını tapır. Bu, melodik inkişafın yüksələn xətlə, sekvent halqalarla irəliləməsində və tonikaya meylin güclənməsində təsdiq olunur. Hissələrin kulminasiyası nəqəratın başlanması ilə eyni vaxta təsadüf edir. Nəqərat, sanki öncəki sekvent inkişafın davamı kimi qavranılır və obrazın keçirdiyi emosional həyəcanı əks etdirir.

Rufik operettada çox lirik ifadəli mahnılarla xarakterizə olunur. Onun I pərdədəki mahnısı olduqca lirik hisslərə qapılan, işıqlı ümidlər bəsləyən, nikbin xəyallara qərq olan obrazın romantik intizarını əks etdirir. Bu mahnı dinləyicini bir qədər sentimental hisslər aləminə aparır.

Mahnının səmimi, ifadəli melodiyası plastikliyi və oxuculuğu ilə valeh edir. Çox tərəvətli və dolğun intonasiya əsasına malik olan musiqi materialı, həm də parlaq milli koloriti ilə diqqəti cəlb edir.

Mahnının musiqi dilinin bütün tərkib hissələri ladintonasiya cəhətdən milli köklərlə dərindən bağlıdır. Bunu biz mahnının lap əvvəlində, kiçik instrumental giriş hissəsində aydın görürük. Burada bəstəkar muğam ifaçılığından gələn improvizasiyalılıqdan istifadə edərək milli mənbə ilə əlaqəni önə çəkir.

Bundan əlavə, mahnının başlanğıcında iki ladın – şur və şüştərin qarşılaşdırılması diqqəti cəlb edir. İlk növbədə, girişdə lya-şurun intonasiya kompleksi kvintolların geniş passajında aydın eşidilir. Bu kiçik girişdən dərhal sonra vokal partiyada lya-şüştər ladına əsaslanan intonasiya materialını daxil etməklə bəstəkar yaxın qohumluq ailəsinə aid olmayan ladlar arasında ladintonasiya əlaqəsi yaradır. Hər iki ladın lya-tonallığında verilməsi onların arasında bu dayaq tonun əsas əlaqə yaradan vasitə kimi çıxış etdiyini bildirir. Onu da qeyd edək ki, girişin musiqi materialı sırf gözəl, əlvan fon funksiyasını yerinə yetirir.

Hər iki ladın səs sırasında ortağ hissələr mövcuddur ki, bu da onların arasında müəyyən bağlılıq yaratmağa imkan verir.

Mahnının vokal hissəsində şüştərin ladintonasiya materialından bəstəkar xalq ifaçılığından fərqli tərzdə, sərbəst şəkildə istifadə edir. Bildiyimiz kimi, xalq ifaçılığı ənənəsində şüştərin tamamlayıcı tonu (III pərdə) tam kadans funksiyasını, VI pərdə isə mayə funksiyasını daşıyır və bütün xalq musiqi nümunələri tamamlayıcı tonla bitir.

Rufikin mahnısında isə əksinə, bəstəkar lya-mayəni tam kadans rolunda, mi-tamamlayıcı tonu isə yarımkadans rolunda təqdim edir. Beləliklə, mahnıda iki dəyişkən dayaq tonu olan (lya və mi) lad sistemi çıxış edir. Belə bir yozumun yaranmasına mahnının melodik strukturunun, inkişaf xəttinin xalq mahnı yaradıcılığından fərqli tərzdə getməsindən irəli gəlir (melodik inkişaf yuxarıdan aşağı yox, əksinə, aşağıdan yuxarıya kulminasiyaya doğru irəliləyir). Yəni burada xalq musiqisi ilə dərin köklərlə bağlı olan bəstəkar bu mənəbəyə özünəməxsus yanaşmasını nümayiş etdirir. Belə ki, melodiyanın ilk frazasının mayə tonun oxunması və onun üzərində cəmləşən musiqi fikrinin iki dəfə təkrarlanması müəyyən məsafədə yenidən təkrarlanmasını tələb edir. Bu parlaq, koloritli frazanın məhz üçüncü dəfə, artıq medianta yuxarı köçürülərək səslənməsi ladın tamamlayıcı tonuna cəhd və bütün musiqi axınının zirvəyə doğru yüksəlişi kimi qəbul edilir.

Nəqərat bütün bu gərgin, ekspressiv enerjinin tədricən zəifləməsinə şərait yaradır. Belə ki, əldə olunmuş zirvədən (mi) aşağı sekvent zəncirlərlə enmə mayəyə gətirib çıxarır ki, bu da sanki, yaydan buraxılmış ox təəssüratını yaradır. Demək olar ki, mahnının bütün dramaturji ağırlığı və mənə yükü nəqəratın üzərinə düşür. Bu, poetik mətnin obrazlı məzmunundan irəli gələn xüsusiyyətdir.

Mahnı girişdə səslənən muğamsayağı passajla və demək olar ki, bütün registrləri əhatə edən IV-D-T funksiyalı akkordların donuq, uzanan səslənməsi ilə tamamlanır. Onu da qeyd edək ki, Rufikin bu mahnısı bəstəkarın “Leyla” adı altında müstəqil şəkildə dillər əzbəri olmuş və bir çox görkəmli müğənnilərin repertuarını bəzəmişdir.

Tamilla operettada yalnız bir mahnı ilə çıxış edir. Onun II pərdədə oxuduğu mahnı (N18) dərin lirizmi ilə seçilir. Mahnıda gənc qızın Çingizə olan hədsiz sevgisi, səmimi, saf hissləri bütün incəliyi ilə əksini tapmışdır. Lya-minor tonallığında yazılan mahnının melodik təşkilində danışiq tərzli çərək notların dalğavari hərəkəti poetik mətnin obrazlı məzmunu ilə vəhdət təşkil edir.

Mahnının  $\frac{3}{4}$  ölçüsü ona valsvaricizgilər əlavə edir. Bu, onun zərif ruhlu musiqi dilini bir qədər də yüngülləşdirir.

Mahnının melodik əsasını motiv inkişaf prinsipi təşkil edir. Burada inkişaf, əsasən, tonika pərdəsi (Iya) ətrafında gedir. Bu pərdənin dəfələrlə təkrarlanması, onun hər iki tərəfdən oxunaraq vurğulanması əsas poetik obrazın göstərilməsinə xidmət edir.

Mahnının strukturu şərti olaraq iki hissəyə bölünür. Birinci hissə müxtəlif emosional nüanslarla fərqlənən səkkizxanəli dörd melopoetik misradan ibarətdir. Bunların hər biri tam, bitmiş fikri bildirən kvadrat periodlardır.

Mahnının ikinci yarısı variant və sekvent inkişaf prinsiplərinin tətbiq olunduğu kulminasiya-mərkəzi hissədir. Burada birinci hissənin motivləri üzərində qurulan sekvent zəncirlərin (d-moll, C-dur, a-moll) yüksək registrdən tədricən aşağı D-ya (mi) enərək onda qərarlanması (12 xanə), lakin bununla inkişafın bitmədiyi, yenidən sekvent inkişafın variant təkrarının tələb olması melodik inkişafı son nöqtəyə çatdırır.

Beləliklə, Tamillanın mahnısı özünün emosional və dramaturji inkişaf prinsiplərinə görə ariyalıq cizgiləri qazanır və bu da obrazın xarakterinin açılmasında mühüm rol oynayır.

Lirik xəttin əsas nümayəndələri olan Naira və Rufik də operettada iki duetlə təmsil olunurlar. Onların hər iki pərdədə solo mahnı-çıxışları duetlə tamamlanır. Bu duetlərdən ikincisi birincinin reministensiyasıdır. Birinci duetdə isə hər iki gəncin həyəcanlı, ehtiraslı, sevgi dolu hissləri incə, zərif boyalarla tərənnüm olunur. Artıq duetin ilk xanələrindən “Sevirəm!” kəlməsinin reçitativ tərzdə oxunması hisslərin həqiqiliyini ifadə edir.

Duetin musiqi dili çox canlı və ehtiraslı nüanslarla zəngindir. Belə ki, həyəcanlı sevgi etirafları duetdə müvafiq ifadə vasitələri ilə çatdırılır. Artıq duetin ilk frazalarında xromatik dönmənin (d-cis-c-h) geniş sıçrayışlı (kvinta, seksta) intonasiyalarla əvəzlənməsi, punktir ritmik fiqurların, alterasiyalı tonların tətbiq edilməsi (D-dur) və s. melodik inkişafın tədricən yüksələn xətlə genişlənməsinə təkan verir.

Rauf Hacıyevin bütün lirik cütlüklərinin duetlərində olduğu kimi, Naira və Rufikin duetində də əvvəlcə, dialoq quruluşlu ifa sonradan birləşərək dramaturji inkişafı kulminasiyaya çatdırır. Kulminasiyada hər iki partiya bir-birinə qovuşaraq lirik obrazların hər ikisinin vahid ideya ətrafında birləşdirdiyini nümayiş etdirir.

Coşğun hisslərin ən yüksək həddə çatdığıının bədii ifadəsindən sonra tədricən emosionallığın zəifləməsi vokal partiyada aşağı enən sekvent halqaların təzələndirilmiş ardıcılığı aydın göstərir.

Duet Rauf Hacıyevin üslubuna uyğun çox zəngin boyalı, mürəkkəb akkordika ilə müşayiət olunaraq onun emosional məzmununu daha da dərinləşdirir.

“Gülüşünü gizlətmə və ya Qafqazlı qardaşqızı” operettasında lirik xəttin parlaq obrazlarından biri Lalədir. Onun xarakteristikasında da incə qüssə, zərif lirizm ifadə olunmuşdur. Lalənin üçüncü şəkildəki mahnısında keçirdiyi narahatlığın, həyəcanın səbəbini öyrənmək üçün çinara, axan çaya müraciətlərində onun poetik lirik obrazı təsvir edilir. Bənd-nəqərat formasında qurulan mahnının (f-moll) melodik əsasını yuxarı və aşağı sekvent hərəkətdə olan qısa frazalar təşkil edir. Punktir ritimli qısa frazaların uzun dayaq tonlarla bir-birindən ayrılması ifaya danışıq, səmimi söhbət cizgiləri verir. Belə bir sərbəst ifa tərzii, təbii olaraq, cümlələrin qeyri-bərabərliyini, periodik assimetrikliyini yaradır (4x. +4x. +4x. +5x. ).

Lalənin mahnısının parlaq harmonik müşayiəti öz təravəti ilə də diqqəti cəlb edir. Artıq kiçik (4 xanəli) instrumental girişdə keçici səslərlə zənginləşmiş mürəkkəb alterasiyalı akkordların ardıcılığı (T-VI-II<sup>#5</sup><sub>9-11</sub>-II<sup>b</sup>-D<sub>9-13</sub>-T) bütün mahnı boyu saxlanılaraq ona müasir estrada –caz səslənməsi verir. Xüsusilə, mahnının sonunda, kodadan əvvəl instrumental keçiddə saksafonun solo partiyasının daxil edilməsi (4 nömrəli işarə) bu üslubu daha qabarıq göstərir.

Arifin ikinci şəkildəki “Qəmli mahnısı” qəhrəmanın öz sevgilisi haqda düşündüyünü, onu xatirəsində, xəyallarında axtardığını çox lirik ifadəli melodik quruluşu vasitəsilə dolğun şəkildə əks etdirir. Kuplet- nəqərat formasında yazılan bu nömrədə melodik hərəkətin genişliyi (d<sup>1</sup> - f<sup>2</sup>) qəhrəmanın emosional vəziyyətinin, keçirdiyi qəm, qüssə hissənin dərinliyini inandırıcı şəkildə çatdırır.

Lalə və Arifin lirik hisslərinin zirvəsini onların ikinci şəkildəki dueti təşkil edir. Duetdə hər iki gəncin bir-birinə olan sevgi etirafı dialoq tərzli ifalarında verilir.

Duetin strukturunda üçhissəlilik özünü göstərir. I bölmənin vokal partiyada (10 xanə) xromatik yarımtonlarla aşağı sekvent intonasiyalardan hörülmüş melodik struktur R. Hacıyevin yazı üslubunun xarakter priyomu kimi çıxış edir. Belə ki, xromatizmlərlə “sürüşən” melodik dönmələrin tətbiqi bəstəkarın əsərlərində geniş şəkildə istifadə olunur və bu onun musiqi dilinin vacib xüsusiyyəti kimi qiymətləndirilir. Belə bir priyom duetin II bölməsində istifadə olunur “Məhəbbət” leytmotivində də özünü göstərir.

Duetin kulminasiyası III bölmənin başlanması ilə üst-üstə düşür. Burada ən yüksək tondan (a<sup>2</sup>) sekvent zəncirlə enən melodik dönmələr hisslərin zirvəsini,

yüksək həddini əks etdirir. III bölmədə girişin 8 xanəli mövzusunun təkrarlanması duetin musiqi materialını çərçivəyə alır.

Duetin müşayiəti romantik harmoniyalarla zəngin akkordların bir-birini əvəz etməsi ilə diqqəti cəlb edir. Duetin f-moll tonallığında başlamasına baxmayaraq, inkişaf prosesində baş verən geniş ladtonal yönəlmələr sonda As-dur leyttonallığının möhkəmlənməsinə gətirib çıxarır. Xüsusilə, duetin II (Des-dur, c-moll, f-moll, As-dur) və III (f-moll, c-moll, b-moll, c-moll, C-dur, As-dur) bölmələrində alterasiyalarla, xromatizmlərlə zənginləşmiş septakkord və nonakkordlar vasitəsilə yeni tonal sahələrə yönəlmələr baş verir.

Bu duet Arif və Lalənin lirik məhəbbət hisslərini əks etdirən mərkəzi nömrəsi olmaqla yanaşı, həm də bütün əsərin ən parlaq və zəngin boyalı səhifəsidir. Duet gəncliyin, müasirliyin rəmzi olaraq öz musiqi dilində də bunu nümayiş etdirir. Belə ki, müşayiətdə müasir caz-estrada mahnı elementlərinin istifadəsi tək-cə harmonik əsasda deyil, həm də instrumental ifadə, xüsusi olaraq, saksafonun solo ifasının daxil edilməsində özünü aydın bildirir. Duetin “Məhəbbət” leytmotivinə əsaslanan II bölməsində saksafonun vokal partiya ilə “dialoqa” girməsi mürəkkəb səs qatını əmələ gətirir ki, bu da fakturanın çoxlaylı quruluşuna xüsusi tembr-çaları qatır.

Burada vokal partiyasının sekvent quruluşlu melodik xəttinə qarşı saksafonun “sınıq xətlə”, geniş sıçrayışlı, triol əsaslı, punktir ritmli replikalarının verilməsi olduqca müasir və cəzbedici səslənir.

Operettanın digər qəhrəmanı Natavanın II pərdədəki mahnısı da lirik xarakteri ilə fərqlənir. Burada lirik ifadəni göstərən zəngin alterasiyalı pərdələrin tətbiq olunduğu minor tonallığı (a-moll), melodik hərəkətdə sıçrayışlı intonasiyaların dalğavari quruluşlu xətlə ardıcılılaşması, sekvent əsaslı enişli melodik dönmələr (4 rəqəmi), təkrar prinsipli frazalardan təşkil olunmuş refren- kadanslar (6 rəqəmi) Natavanın keçirdiyi emosional hissləri parlaq əks etdirir. Mahnıda üç fazalı (A - 8xanə + B - 11 xanə + C - 16 xanə) melodik inkişaf prosesində gənc qızın keçirdiyi həyəcan, Bubaya qarşı olan çox sərt və haqsız münasibətinə görə təəssüf və peşimançılıq hissi ifadə olunur.

Bəstəkarın “Ordan-burdan” operettasında Həmid obrazının musiqili xarakteristikası lirikliyi və səmimiliyi ilə seçilir. Onun “Aşiqəm bənd olmuşam” sözlərilə başlayan ariyasında mənəvi vəziyyəti dolğunluğu ilə əksini tapır. Bu ariya operettanın ən gözəl lirik səhifələrindən biridir. Ariya həm poetik, həm də musiqili məzmununa görə olduqca həlim, bədii cəhətdən təsirlidir. Burada Həmidin dərin məhəbbət hissi, keçirdiyi emosional durumu çox həyəcanlı, lirik- ekspressiv tonlarla özünü göstərir. Demək olar ki, Həmid bəy obrazının bütün sonrakı səhnə inkişafı bu emosional musiqinin ekspozisiyasından çıxış edərək baş verir.

Ariya sadə üç hissəli formada yazılmışdır. Birinci hissə əsas mövzunun (a- 10 xanə) variant təkrarı (a<sub>1</sub>) prinsipi üzrə qurulan iki cümlədən ibarət period formasındadır. Xalq melodiyları ruhunda yazılan bu musiqi zərif lirik xarakterlidir.

Mövzu ikixanəli kiçik frazaların sonda daha da xırdalanaraq birxanəli eyni motivin üç dəfə təkrarlanması ilə tamamlanır. Mövzunun ilk ikixanəlisində major tersiyasının (Re-major) vurğulanması, sonrakı iki ikixanəlidə isə sekvent hərəkətlə rastın mayə pərdəsinə (re) yaxınlaşma baş verir. Nəhayət, sondakı birxanəli motivlər əsas mərkəzi tonu “Aşiqəm, yar” ifadəsini üç dəfə təkrarlamaqla möhkəmlədir. Bu son xanələr rast ladının xarakter mayə formul- kadensiya (mayənin üst aparıcı ton vasitəsilə alt aparıcı pərdəni də cəlb etməklə oxunması) funksiyasını yerinə yetirir.

Mövzunun ikinci cümləsi (a<sub>1</sub>) onun variant təkrarıdır. Buna tamamilə əks olaraq orta hissənin doqquz xanəli mövzusu (b) qoyulur. Xarakter etibarilə daha həyəcanlı olan bu mövzuda yüksək tonlardan aşağı geniş sıçrayışlı (seksta intervalı həcmində) intonasiyaların iştirakı böyük məhəbbət hissini möhtəşəm, lapidar boyalarla əks etdirir. Belə intonasiyalardan təşkil edilmiş sekvent halqalar mayənin kvintasından (fa) başlayaraq pillə-pillə aşağı enərək tonikada qərarlaşır. Sekvent halqanın hər biri sevgi-məhəbbət hissini bariz ifadəsidir: I – “Sevirəm”, II – “Səni mən”, III – “Sən, sən, yar”, IV – “Həyatım”. Bütün bu ifadələr qəhrəmanın dilindən olduğca təbii, emosional, dolğun səslənir.

Ariyanın üçüncü hissəsi reprizdir. Onun son tamamlayıcı frazaları xüsusi üstünlük təşkil edir. Burada birinci hissədən fərqli olaraq, “Aşiqəm, yar” ifadələri əvvəldə olduğu kimi, üç dəfə eyni cür deyil, beş dəfə müxtəlif variantlarda təkrarlanır ki, bu da qəhrəmanın hissələrinin səmimiliyini və həqiqiliyini daha da qabardır.

Bütün ariya boyu müşayiətdə saxlanılan xalq rəqs musiqisi üçün xarakter olan metroritmik fon ona xüsusi yüngüllük və oynaqlıq verir.

Bu ariya Həmid bəyin bütün sonrakı inkişaf prosesində emosional vəziyyətini təyin edir və hadisələrin gedişində rolunu, məqsədini müəyyənləşdirir.

Əsərin digər qəhrəmanı olan Rənanın musiqili ekspozisiyası onun qəmli mahnısında verilir. Rənanın xarakteristikasında, qeyd olunduğu kimi, onun Gülçöhrə obrazı ilə uyğunluğu müşahidə olunur. Hər iki obrazın ilk musiqili çıxışı özünün emosional məzmununa görə çox oxşardır. Bu çıxışda hər iki qəhrəmanın dərin gizli qüssəsi ifadə olunmuşdur.

Gülçöhrənin ariyası və Rənanın mahnısının obrazlı əlaqəsi musiqi dilinin uyğunluğuna da təsir edir. Belə ki, hər iki nümunənin əsasında şikayətli intonasiyalar üstünlük təşkil edir. Məsələn, Gülçöhrənin ariyasındakı aşağı axıcı

hərəkətlə enən dar həcmli frazalar, kəskin punktir ritmli şəkil, orta hissədə kədərli çağırış intonasiyalarının meydana gəlməsi, geniş oxuculuq, 4/4 ölçü və s. Rənanın mahnısının musiqi dilində də qüssəli obrazın yaradılmasında mühüm rol oynayır.

Rənanın qüssəli mahnısının obrazlı-emosional məzmununa si-minor tonallığının kədərli boyası da öz möhürünü vurur. Mahnı daha çox bir neçə inkişaf fazasından ibarət musiqili etirafdır. Burada Rənanın zərif duyğulu xəyalları, eyni zamanda, daxili etirazı, narahatçılığı da öz əksini tapmışdır.

Mahnının ilkin mərhələsində (8 xanə) tonika ətrafında gəzişən və güclü enerji toplayan melodik frazanın sonrakı uçuşu dominant tonuna (fa-diyez) yüksələrək növbəti ikinci mərhələnin başlanmasını şərtləndirir.

İkinci inkişaf mərhələsində melodik hərəkətin dominant tonundan aşağı tonikaya doğru aramla, ardıcıl pillələrlə enib, frazanın sonda kvarta sıçrayışı ilə yenidən dominantaya qayıtması “kədərli çağırış” təəssüratı yaradır.

Nəhayət, üçüncü inkişaf mərhələsində obrazın emosional vəziyyətinin yeni çalarları – narahatlıq, həyəcan notları aşkarlanır. Bu zaman musiqidə minor tersiyası üzərində qurulan və ona istinad edən punktir ritmli motivin variant dəyişikliklərlə dəfələrlə təkrarlanması müvafiq vəziyyətin xarakterini təsdiq edir.

Rənanın xarakteristikasında qəmli mahnısından fərqli olaraq, əks əhval-ruhiyyəsi onun Həmid ilə duetində özünü göstərir. Bu duet hər iki qəhrəmanın musiqili-dramaturji inkişafda hissələrinin uzlaşdığını əks etdirir. Burada onların bir-birinə olan işıqlı, səmimi münasibəti dolğun ifadəsini tapır.

Duetin musiqisi əsərin ən lirik, zərif nömrələrindən biri kimi çıxış edərək Rəna və Həmidin leytmotivinə (“Məhəbbət leytmotivi”) çevrilir.

Duetin vahid ladintonasiya və metroritmik mənbədən yetişən mövzusu qəhrəmanların mənəvi aləminin incə çalarlarını əks etdirir. Buna məhəbbət haqqında ilhamlı, lirik mahnı kimi də baxmaq olar.

Mövzu olduqca zərif, incə, mülayim xarakterlidir. Ona işıqlı, təbii-ılıq təsiri qısa, danışiq tərzli motivlər verir. Bütün duetin musiqisi həmin motivlər üzərində qurulmuşdur. Məhəbbət hissənin etirafına həsr olunan duetin əvvəlcə Həmidin, sonra isə Rənanın dilindən səslənən mövzusu re-rastın ifadəli ladintonasiyası və punktir ritmik şəklilə diqqəti cəlb edir.

Duetin melodiyası ladin yüksək tonlarından başlayıb tədricən, mərhələ-mərhələ aşağı, mayəyə doğru hərəkət edərək əsas dayaq pərdələrə (b-a-g-fis-e) istinad edərək sonda tonikanı bir neçə dəfə vurğulayan parlaq kadans-formul ilə tamamlanır. Belə bir inkişaf xətti ikinci dəfə Rənanın ifasında variant şəkildə təkrarlanır. Onun partiyasında mövzu yuxarı registrə köçürülərək daha işıqlı parlaq şəkildə səslənir.

Burada mayənin üst kvartasından yuxarı kvinta sıçrayışı ilə zil mayəyə yüksəlməsi və tədricən pillə-pillə daha uca tonlara qalxması Rənanın özünü

unudaraq hisslərə qapanmasını bildirir. Bütün duetin kulminasiya nöqtəsi kimi çıxış edən bu hissə (“Qəlb istəyir yarım, yarım”) Rənanın ruh yüksəkliyini ifadə edir.

Yalnız kodada hər iki sevgilinin bircə ifası mümkünləşir. “Sənsən sevgilim” sözlərilə başlayan kodada qəhrəmanların ayrılmaz birliyi, bir-birinə bağlılığı ifaları ilə öz təsdiqini tapır.

Beləliklə, Rauf Hacıyevin operettalarında lirik mahnıların təhlili onların üslub xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə əsas verir. İlk olaraq qeyd edək ki, operetta janrı lirik obrazlılığın əyani nümayişinə geniş imkan açır. Xüsusilə, burada lirik mahnılar vasitəsilə qəhrəmanların zərif, nəfis, emosional dərin hissələrinin zəngin palitrası yaradılır. Bəstəkar operettalarında lirik başlanğıcın təcəssümü üçün çox vaxt ifadə vasitələrinin milli əsaslarına müraciət edir.

Bu baxımdan, Azərbaycan xalq musiqisindən gələn xüsusiyyətlər lirik mövzuların məzmununa daxil olur. Xüsusilə, lirikanın ifadəli vasitələri kimi lirik melodik nəfəsin genişliyini, yüksələn alterasiyaların zəncirini yaradan məsafəli xromatizmləri, kiçik sekondalı intonasiyaların artımını, sekvensiyalı enişin ifadəliliyini, melodik gəzişmələrin zənginliyini göstərək. Demək olar ki, bütün bu ifadə vasitələri lirik mahnılarda parlaq təfsir olunur.

R. Hacıyev melodik strukturun təşkilində və inkişafında variant və sekvent prinsiplərdən geniş istifadə edir. Lakin bununla belə, operettalarda təqdim olunan lirik mahnılarda bəstəkar, əsasən, kuplet formanın quruluşunun, cümlə və frazalarının sərhədlərini hər zaman dəqiq göstərir.

Bununla yanaşı, mahnılarda muğam və caz ifaçılıq texnikasının təsirindən qaynaqlanan improvizasiyalı üslub da çıxış edir (məsələn, “Ana, mən evlənirəm” operettasında Rufikin mahnısında).

Buna baxmayaraq, göstərilən mahnıda aydın ifadə olunan milli xarakter xüsusi gözəllik verir. Belə ki, burada milli lad sisteminin özünəməxsusluğu vacib rol oynayır. Bu, mahnının musiqi dilini zənginləşdirir, ona intonasiya təravəti verir. Eyni zamanda, bəstəkarın yazı üslubuna xas olan milli laddardan sərbəst istifadə tərzini bu mahnıda da aydın əksini tapır. Mahnıda bu cəhət uzaq qohumluq əlaqəsində olan laddların (şur-şüştər) birləşməsində özünü göstərir.

Xalq mahnı, həmçinin, muğam oxuma üslubundan gələn bir çox cəhətlər Rauf Hacıyevin lirik mahnılarının melodik quruluşunda müşahidə olunur. Bunları mahnılarda reçitativ başlanğıcı təcəssüm edən melodik parçaların, qısa oxumaların çıxış etməsində görmək olar. Məsələn, “Ana, mən evlənirəm” əsərində Tamillanın mahnısı, “Gülüşünü gizlətmə” əsərində Lalənin mahnısı buna əyani nümunədir.

Demək olar ki, lirik mahnıların çoxunda qısa dalğavari oxumaların sekvent dönmələrlə uzlaşdırılması lirik ifadəliliyin güclənməsinə əhəmiyyətli təsir edir.

Lirik mövzuların melodiyasında zəruri olan oxuculuğu yaradan sekvensiyaların ənənə zənciri xarakter cəhət kimi qiymətləndirilir.

Ən başlıca cəhət isə ondan ibarətdir ki, Rauf Hacıyevin lirik mahnıları özündə lirik xalq musiqi ənənəsindən gələn bir çox cəhətləri daşımaqla yanaşı, həmişə müasir və yeni səslənir. Bunda da bəstəkarın milli və estrada-caz mahnı ənənələrinin üzvi surətdə sintezindən özünəməxsus üslubunun yaranmasına nail olması özünü göstərir. Bununla bağlı Gürcüstanın Xalq artisti, bəstəkar Vaja Azaraşvilinin Rauf Hacıyev haqqında qiymətli fikrini qeyd etmək istərdik:

“Onu Azərbaycanın estrada musiqisinin tamamilə yeni üslubunun yaradıcısı adlandırsam səhv etməyəm, burada caz elementləri və Azərbaycan xalq melosunun xarakter prinsipləri orijinal həllini tapmışdır. Zəriflik və parlaqlıq, temperament və incə yumor – bütün bunlar çoxsaylı lirik miniatürlərin, geniş rapsodiyaların, rəqs süitalarının və Rauf Hacıyevin digər əsərlərinin cəlbedici “tərkib elementləridir”, bunlar təkcə Azərbaycanın deyil, həm də Zaqafqaziyanın sərhədlərindən kənarında estrada həvəskarları arasında populyardırlar. . . ” [8; s. 56]

#### **Ədəbiyyat siyahısı:**

1. Мирзоева, Эмилия. Рауф Гаджиев. - Баку: Ишыг. -1983, -стр 145
2. Мирзоева, Эмилия. Рауф Гаджиев. Советский композитор. -Москва: -1988, - сәh 167.
3. Abasova, Elmira. Rauf Hacıyev. . -Bakı: Azərnəşr. -1967, - сәh 36
4. Zöhrabov, Ramiz. Rauf Hacıyev. -Bakı: Şur nəşriyyatı. - 1993, - сәh 24
5. Таги-заде, Аida. Рауф Гаджиев. -Баку: Азербайджанское Государственное Издательство. - 1965, - ст 12.
6. Карақиçева, L. Kara Karaev. İzd. “Sovetskiy kompozitor”. -1966, - s. 68.
7. Mextiyeva, N. Kinomuzıka Kara Karaeva. B. :, Azərnəşr, -1966, -s. 32
8. Azaraşvili, V. Rauf Hacıyev - Zaqafqaziya respublikalarının musiqisi. - Tbilisi: Xlobneva, -1975, - s. 312-313 .

#### **Кенуль Бабек кызы Гусейнова**

#### **СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН В ОПЕРЕТТАХ РАУФА ГАДЖИЕВА**

**Резюме:** В статье рассматривается значимость Рауфа Гаджиева, яркого представителя азербайджанской композиторской школы, в нашей музыке, а также его заслуги в жанре оперетты. Рассмотрены лирические песни в опереттах композитора, изучено их единство с современной музыкой и особенностями национального настроения.

**Ключевые слова:** музыка, кино, жанр, гармония, композитор, изображение.

**Konul Babek qizi Huseynova STYLE**  
**FEATURES OF LYRIC SONGS IN RAUF HAJIYEV'S**  
**OPERETTAS**

**Summary:** The article discusses the importance of Rauf Hajiyev, a prominent representative of the Azerbaijani school of composition, in our music, as well as his services in the operetta genre. Lyrical songs in the composer's operettas were considered, their unity with modern music and national mood features was studied.

**Key words:** Music, film, harmony, composer, choreography, element, image, genre.

**Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 30.04.2022**

**Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Güllü İsmayılova**