

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA KOMİK OBRAZLARIN TƏCƏSSÜMÜ

İxtisas: 6213.01 – Musiqi sənəti

Elm sahəsi: Sənətsünaslıq

İddiaçı: **Könül İldırım qızı Əhmədova-Yusifova**

Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın

AVTOREFERATI

Bakı – 2022

Dissertasiya işi Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
"Musiqi tarixi" kafedrasında yerinə yetirilmişdir.

Elmi rəhbərlər:

Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

Şəhla Həsən qızı Həsənova

Əməkdar müəllim,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Könül Yasif qızı Nəsirova

Rəsmi opponətlər: sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Sevda Firuddin qızı Qurbanəliyeva

Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Mehriban Fikrət qızı Əhmədova

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Leyla Zəki qızı Quliyeva

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya
Komissiyasının Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
nəzdində fəaliyyət göstərən FD 2.36 Dissertasiya şurası

Dissertasiya şurasının
sədri:

Xalq artisti, professor
Fərhad Şəmsi oğlu Bədəlbəyli

Dissertasiya şurasının
elmi katibi:

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Leyla Ramiz qızı Zöhrabova

Elmi seminarın sədri:

sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
İmruz Məmməd Sadıx qızı Əfəndiyeva

DİSSERTASIYANIN ÜMUMİ SƏCİYYƏSİ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. Komizm tarixən Azərbaycan mədəniyyətində böyük yer tutmuş, əsrlər ərzində dəyişikliklərə uğrayaraq, bu günümüzə qədər gəlib çatmışdır. Onun müxtəlif formaları mərasimlərdə, şifahi ənənəli ədəbi və musiqi nümunələrində öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan xalqının müdrik düşüncəsinin, insanların daxili dünyasının ifadəsi olaraq, o XX əsrdə əsaslı şəkildə zənginləşir. Dahi Ü.Hacıbəylinin səyləri nəticəsində komizm bəstəkar yaradıcılığında tətbiq edilir, musiqi məzmununun ifadəsində effektiv üsula çevrilir. Onun ayrı-ayrı formaları sənətkarın musiqili komediyalarında, “Koroğlu” operasında öz əksini tapır.

Daima inkişafda olan komiklik sonrakı nəsil Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində fərqli şəkildə tətbiq edilir, qrotesk, parodiya, sarkazm və digər bu kimi formaları yaranır. Bunların tətbiqi əsərlərin yazıldığı konkret tarixi zamanından, sənətkarların dünyagörüşü, üslub xüsusiyyətləri, musiqi nümunələrinin məzmunundan asılı olur. Milli bəstəkar musiqisinin bütün inkişaf mərhələlərində komiklik anlayışında Azərbaycan xalq musiqisi və Ü.Hacıbəyli ənənələrinə dayaqlanması özünü göstərir. Məhz bu ənənələrin inkişafı müxtəlif nəsillər arasında yaradıcılıq əlaqələrini təmin edir, komik obrazların təşəkkülü və inkişafını izləməyə imkan verir.

Komiklik Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlı musiqi əsərlərində öz təcəssümünü tapır və bu kompozisiyalarda keçmiş dövrün milli ənənələri müasir musiqi sənəti kontekstində yenidən dərk edilir. Komik obrazların tətbiqi yollarını, bədii-üslub xüsusiyyətlərini müəyyən etmək milli bəstəkar musiqisi haqqında təsəvvürü genişləndirməyə imkan verir və işin aktuallığını təmin edir.

Komiklikliyə həsr edilmiş çoxsaylı tədqiqatlar mövcuddur. Musiqi elmində bu qəbildən olan fikir və müddəaları təkzib edəcək tutarlı, səmaliyyətli tədqiqatlar çox azdır. Azərbaycan musiqişünaslığında isə bu xüsusi tədqiqat obyektinə çevrilməyən problemlərdən biridir.

Musiqidə komizmin ayrı-ayrı aspektləri bir sıra dissertasiya işlərində^{1,2,3} araşdırılmışdır. Bu tədqiqatlarda komiklik müəyyən bəstəkarların yaradıcılığı, rus musiqisinin müəyyən dövründə gülüşün obraz aləmi və komizmin bədii mədəniyyətdə tətbiqi yolları izlənilmişdir.

Rus musiqi elmində komikliyə həsr olunmuş tədqiqatlardan M.Bonfeldin “Haydnın simfoniylarında komiklik”¹ adlı dissertasiyasını, V.Konenin “Teatr və simfoniya”⁴ monoqrafiyasında komik operanın instrumental janrlara qədər genezisini izləyən əsərlərini xüsusi vurğulamaq lazımdır. M.Bonfeld həm də S.Prokofyev və D.Şostakoviç yaradıcılığında komikliyi müxtəlif janrların nöqtəyi-nəzərindən araşdırır⁵.

Musiqidə komiklik üçün səciyyəvi olan formalar, ənənəvi musiqi ifadə vasitələri B.Borodinin⁶ tədqiqatında açıqlanır. Bu sırada T.Malışevanın XX əsrin ilk onilliklərində rus və sovet musiqi teatrında qroteski araşdıran işini də⁷ xatırlamaq lazımdır.

Azərbaycan musiqi elmində ənənəvi musiqi və bəstəkar yaradıcılığında komizmin təcəssümü problemi X.Məlikov⁸,

¹ Бонфельд, М.Ш. Комическое в симфониях Гайдна: / Автореферат дис. кандидата искусствоведения. / – Ленинград, 1979. – 24 с.

² Волонт, И.И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX-XX веков: / Автореферат дис. кандидата искусствоведения. / – Новосибирск, 2008. – 24 с.

³ Горячева, Т.А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: / Автореферат дисс. кандидата философских наук. / – СПб., 2009. – 25 с.

⁴ Конен, В.Д. Театр и симфония / В.Д. Конен. – Москва: Музыка, – 1968. – 352 с.

⁵ Бонфельд, М.Ш. XX век: смех сквозь жанр // – Нижний Новгород: Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры, – 2001. – с. 117-125.

⁶ Бородин, Б.Б. Комическое в музыке / Б.Б. Бородин. – Москва: Композитор, – 2004. – 234 с.

⁷ Малышева, Т.Ф. Гротеск в русском и советском музыкальном театре первой трети XX века: / Автореферат дис. кандидата искусствоведения. / – Москва, 1987. – 27 с.

⁸ Меликов, Х.Г. Особенности стиля и драматургии музыкальных комедий Узеира Гаджибекова / Х.Г. Меликов. – Баку: Азернешр, – 1963. – 160 с.

E.Abasova^{9,10,11}, L.Abezqauz¹², S.Qasimova^{13,14,15}, L.Karagiçeva¹⁶, N.Ələkbərova¹⁷ tərəfindən müəyyən mənada işıqlandırılır.

Azərbaycan bəstəkar musiqisində komiklik oratoriya janrında öz tətbiqini tapır. S.Qasimova¹³ C.Cahangirovun “Sabir” oratoriyasını nəzərdən keçirsə də, komiklik nöqtəyi-nəzərindən onu araşdırmır.

Alimlər həm də Azərbaycan xalq mahnılarında, oyunlarda¹⁸, aşığı deyışmələrində¹⁹ yumorun əks olunmasından yazır. Professor A.Rəhimova meyxana janrında komik mövzunun əlamətlərini, meyxananın xüsusiyyətlərinin bəzi bəstəkar əsərlərində tətbiqini izləyir²⁰. Lakin milli musiqi elmində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında komik obrazların təcəssümü problemi əhatəli şəkildə xüsusi tədqiqat işi kimi araşdırılmayıbdır.

⁹ Абасова, Э.А. Оперы и музыкальные комедии У.Гаджибекова / Э.А. Абасова. – Баку: АН АССР, – 1961. – 192 с.

¹⁰ Абасова, Э.А. Сеид Рустамов / Э.А. Абасова. – Баку: Азернешр, – 1973. – 47 с.

¹¹ Абасова, Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества / Э.А. Абасова. – Баку: ЭЛМ, – 1985. – 200 с.

¹² Абезгауз, И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора / И.В. Абезгауз. – Москва: Советский композитор, – 1987. – 231 с.

¹³ Касимова, С.Д. Джангир Джангиров / С.Д. Касимова. – Баку: Азернешр, – 1964. – 67 с

¹⁴ Касимова, С.Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана: [в 2 томах] / С.Д. Касимова. – Баку: Азгосиздат, – т.1. – 1973. – 102 с.

¹⁵ Касимова, С.Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана: [в 2 томах] / С.Д. Касимова. – Баку: Ишыг, – т.2. – 1986. – 123 с.

¹⁶ Карагичева, Л.В. Балеты Кара Караева / Л.В. Карагичева. – Москва: Музгиз, – 1959. – 87 с.

¹⁷ Алекперова, Н.Ю. Ариф Меликов / Н.Ю. Алекперова. – Баку: Ишыг, – 1988. – 175 с.

¹⁸ Allahverdiyev, M.Q. Azərbaycan xalq teatrı tarixi / M.Q. Allahverdiyev. – Bakı: Maarif, – 1978. – 234 s.

¹⁹ Məmmədov, T.A. Azərbaycan xalq-professional musiqisi: Aşıq sənəti / T.A. Məmmədov. – Bakı: Şur, – 2002. – 96 s.

²⁰ Rəhimova, A.E. Azərbaycan musiqisində meyxana janrı / A.E. Rəhimova. – Bakı: Nurlan, – 2002. – 122 s.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqat işinin obyektı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri, predmeti isə – müxtəlif janrlı əsərlərdə komik obrazların təcəssümüdür.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində komik obrazların mahiyyətini müəyyənləşdirmək, komikliyin müxtəlif janrlarda inkişafının yollarını tədqiq etməkdir. İşin məqsədindən çıxış edərək, aşağıdakı vəzifələrin həlli nəzərdə tutulur:

- Azərbaycan musiqisində komikliyin mövzu müxtəlifliyini anlamaq;
- bəstəkarlarının bədii dünyagörüşünə komikliyin təsirini açıqlamaq;
- bəstəkar yaradıcılığında musiqi janrları ilə ədəbi nümunələrdə komikliyin qarşılıqlı əlaqəsini izləmək;
- bəstəkarların əsərlərində komikliyin əldə olunmasına qulluq edən musiqi ifadə vasitələrini araşdırmaq;
- vokal əsərlərdə komikliyin spesifik xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq;
- musiqili-səhnə əsərlərində komik obrazların təsvirini izləmək;
- instrumental əsərlərin obraz aləmində komikliyin tətbiqi yolları işıqlandırmaq.

Tədqiqat metodları. Dissertasiyanın metodoloji əsasını Azərbaycan və xarici musiqişünaslığın elmi-nəzəri fikir və mülahizələri təşkil edir. Tədqiqatda Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsinin müddəaları, araşdırma metodu tətbiq edilir. Tarixi-müqayisəli metod əsas götürülür ki, bu da əsərlər arasında oxşar və fərqli cəhətləri, janrlar arası münasibəti, bəstəkarların yaradıcılığında komik obrazların özünəməxsus təcəssümünü izləməyə imkan verir. Bu metodların tətbiqi dissertasiyada qarşıya qoyulmuş əsas məqsəd və vəzifələrin həyata keçirilməsinə, müvafiq elmi yeniliklərin ortaya çıxmasına qulluq edir.

Müdafiəyə çıxarılan əsas müddəalar:

- XX əsrin əvvəlində Azərbaycan bəstəkar musiqisində – yeni mədəni, tarixi, ictimai vəzifələrin həyata keçirilməsi ilə bağlı yeni komizm formaları yaranır. Onların təşəkkülü və inkişafında əsas rolu dahi Ü.Hacıbəyli oynayır;

- Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq üslubu və bədii məqsədləri ilə bağlı yeni komik janrlar yaranır (satirik mahnı, satirik romans, satirik opera, satirik oratoriya və s.), onlarda milli komik ənənələr öz əksini tapır;
- komiklik musiqi əsərlərində bədii məzmunun əsasını təşkil edir, onu zənginləşdirir, musiqi ifadə vasitələrini müəyyənləşdirir, müəllifin dünyagörüşünü, mövqeyini təcəssüm etdirir;
- dövrünün sosial və mədəni mühitini əks edən komizm musiqidə dəyişikliklərə uğrayır, həm daimi, həm də yeni xüsusiyyətlərin daşıyıcısı kimi çıxış edir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi:

- Azərbaycan bəstəkar musiqisində komik obrazların təcəssümü ilk dəfə olaraq sistemləşdirilmiş şəkildə araşdırılır və rolu müəyyənləşdirilir. Bu yanaşma komik mövzuların əsas parametrlərini aydınlaşdırmağa, hər bir əsəri ümumi və spesifik xüsusiyyətlərə malik olan sistemin komponenti kimi qəbul etməyə imkan yaradır.
- Azərbaycan bəstəkar musiqisində komik obrazların təcəssümü mahiyyət etibarilə bütün musiqi janrlarında gerçəkliyin bədii əksi üçün ifadəli üsul kimi çıxış edir. Komik obrazların təsviri zamanı formalaşmış musiqi ifadə vasitələri yumor, məzhəkə, satira, qrotesk, istehza, alleqoriya və digər obrazların açıqlamasına imkan verir, musiqi üslub vasitələrinin zənginliyini müəyyənləşdirir;
- Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili-səhnə əsərlərində komiklik sosial mənsubiyyət baxımından əks olan qəhrəmanların fərdiləşdirilməsi üçün geniş imkanlar yaradır;
- Azərbaycan xalq və bəstəkar musiqisində komiklik həm milli xüsusiyyətlərin, həm də ümumbəşəri mövzuların açıqlanması rolunu oynayır;
- komik obrazların təcəssümü xalqın ictimai-siyasi həyatı ilə əlaqəli olur, əsərlərin bədii formasını, ideoloji yönümünü müəyyən edir.

Tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti. Dissertasiya işinin müddəalarından Azərbaycan mədəniyyətində komik obrazların araşdırılması zamanı istifadə oluna bilər. XX əsr Azərbaycan

musiqisinə aid dərslik və dərs vəsaitləri, habelə komizmlə əlaqədar tədqiqatlarda dissertasiyadan mənbə kimi istifadə etmək mümkündür. Praktiki əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, tədqiqatın nəticələrindən ali musiqi məktəblərində “Azərbaycan xalq musiqisi”, “Azərbaycan musiqi tarixi” kurslarının tədrisində istifadə oluna bilər.

Aprobasiyası və tətbiqi. Qarşıya qoyulan problemlə bağlı aparılan araşdırmalar müxtəlif beynəlxalq, respublika konfranslarında, jurnal və məcmuələrdə çap edilmişdir.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilatın adı. Dissertasiya işi Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi tarixi” kafedrasında hazırlanmışdır.

Dissertasiyanın struktur bölmələrinin ayrılıqda həcmi qeyd olunmaqla dissertasiyanın işarə ilə ümumi həcmi. Dissertasiya giriş, üç fəsil, səkkiz paragraf, nəticə, istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı və əlavələrdən ibarətdir. Dissertasiyanın struktur bölmələrinin həcminə gəlincə, giriş 6 səhifə 9070 işarədən, I fəsil 21 səhifə 37219 işarədən, II fəsil 43 səhifə 58030 işarədən, III fəsil 88 səhifə 139885 işarədən, nəticə isə 9 səhifə 15250 işarədən ibarətdir. Tədqiqat işinin ümumi həcmi isə istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı və əlavələr istisna olunmaqla 169 səhifə və 261272 işarədən ibarətdir.

DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Dissertasiyanın **Giriş** hissəsində mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi əsaslandırılır, onun elmi yeniliyi açıqlanır, tədqiqatın məqsəd və vəzifələri, o cümlədən elmi araşdırmada tətbiq olunan metodlar, müdafiəyə çıxarılan əsas müddəalar, tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti müəyyənləşdirilir. Dissertasiyanın **I fəsl** – **“Musiqidə komiklik”** adlanır və iki paragrafdan ibarətdir. **1.1. “Komik mövzu və obrazların musiqidə tətbiqi tarixindən”** adlı birinci paragrafda qeyd olunur ki, musiqidə komik obrazların təcəssümü elmdə az işıqlandırılmış məsələlərdən biridir.

İncəsənətin müxtəlif növləri ilə bir sırada musiqidə də komiklik mühüm rol oynayır. Hər bir xalqın dünyagörüşünü əks edən özünəməxsus yumor hissi var. O, adət-ənənələrdə, ədəbiyyat və

incəsənətdə öz əksini tapır. Komiklik – geniş anlayışdır və özündə müxtəlif formaları birləşdirir. Yumor və satira komikliyin iki əsas formasıdır.

Komikliyi ədəbiyyatda və incəsənətdə araşdıran Q.Kazımov belə nəticəyə gəlir ki, o, bu yollarla formalaşır: *“obyektiv gülüş (gülünc, komik) – komizm vasitələri (dil vasitələri – fonetik, leksik, frazeoloji....) – komizm üsulları (...kinayə – əksinə söyləmə, deformasiya, gözlənilməzlik, uyğunsuzluq, anlaşılmazlıq...) – komizm formaları (yumor, satira) – nəticə-gülüş (komizm): təbəssüm, gülüş, şən gülüş, qəh-qəhələr, acı gülüş, qəhərli gülüş, göz yaşları içərisində gülüş”*²¹.

Musiqidə müəyyən janrlar vardır ki, onlar yuxarıda deyilən fikirləri ehtiva edir: skertso, burleska, yumoreska, operetta, buff operası, musiqili komediya və s.

Avropa musiqisində komiklik əldə etmək məqsədi ilə bəstəkarlar melodiyanın inkişaf istiqamətinin bilərəkdən pozulması, musiqidə sadələşmiş və ya gözlənilməz melodik, harmonik dəyişiklikləri kimi üsulları tətbiq edir. Sənətkarlar ciddi obrazları “yüngül” musiqi ilə səciyyələndirir, hədsiz kanon, orkestr tembrlərinin təzadı, gözlənilməz pauzaları və xaric notları daxil edir, ritm və tempin qəflətən dəyişilməsi vasitəsi ilə buna nail olur. Musiqidə komizm uyğunsuzluğun sayəsində meydana gəlir. Bəzən gözlənilməz bir effektin istifadəsi də şən, məzhəkəli əhval-ruhiyyə oyadır.

XX əsr bəstəkarlarının yaradıcılığında komizmin hansısa yeni üsulları meydana gəlir. Musiqidə komikliyin formaları müxtəlif yeni təmayüllər kontekstində öz əksini tapır.

Musiqidə komik obrazları, situasiyaları əks etdirmək üçün tətbiq edilən üsullar içərisində ritm və tempin qəflətən dəyişilməsi, çoxsaylı sinkoplar, sıçrayışlar, dinamika, tembr, registrlərin təzadlı qarşılaşdırılması, müəyyən akkordların səslənməsi kimi üsulları sadalamaq olar. Musiqili – səhnə əsərlərində sürətli danışığı təsvir edən, fasiləsiz təkrarlardan, yerindəcə fırlanan intonasiyalardan hörülmüş vokal partiyalar da komik surətlərin təcəssümü vasitəsi hesab oluna bilər.

²¹ Kazımov, Q.Ş. Seçilmiş əsərləri: [10 cildə] / Q.Ş. Kazımov. – Bakı: Nurlan, c. 2. – 2008. – s. 377.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da komik mövzunu bir başa və ya dolayı yolla özündə ehtiva edən əsərlər vardır. Burada əvvəla Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında əsas qoyulan və sonrakı bəstəkarlar tərəfindən davam etdirilən musiqili komediya və operetta janrını xatırlamaq olar. Komik obrazlar müxtəlif janrlı kompozisiyalarda parlaq şəkildə təcəssüm edilir – Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Təlxək, F.Əmirovun “Sevil” operasında Atakişi, Babakişi, Məmmədəlibəy, Əbdüləlibəy, Dilbər, Z.Bağirovun “Aygün” operasında Məti, Rəfi obrazlarını misal göstərmək olar. Həmçinin V.Adıgözəlovun Azərbaycanda ilk satirik opera olan “Ölülər”, komik obrazların maraqlı təcəssümünü təqdim edən M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” operası, bəzi simfonik, kamera-vokal və kamera-instrumental əsərlər bu qəbildəndir. Komik obrazların təsviri üçün bəstəkarlar meyxana janrı, aşıq musiqisinin, xalq mahnı və rəqslərin xüsusiyyətlərindən məharətlə istifadə edir. Onları yaradıcılıq “süzgəcindən” keçirərək, yeni şəraitə yerləşdirir və orijinal bədii effektin yaranmasına nail olurlar.

1.2. “Musiqidə komikliklə bağlı janrlar haqqında” adlanan ikinci paragrafda komikliyin təcəssümü ilə bağlı olan musiqi janrları səciyyələndirilir. Vurğulanır ki, onların hər biri tarix boyu müəyyən təkamülə uğrayır, bəziləri mənə cəhətdən dəyişir. Bu qəbildən olan instrumental janrlar sırasında yumoreska, skertso, burleska; musiqili-səhnə əsərləri arasında isə komik opera, operetta və s.

Demokratik ruhlu buff operası “ciddi” opera sənətinə qarşı bir reaksiya kimi yaranır. Onun əsas mənbəyi tədricən Neapolun həududlarından kənara çıxan musiqili komediyadır. Bu janrın əsas xüsusiyyətləri – ictimai əxlaqi normalara diqqət, zadəganlara qarşı incə satira, hansı ki, şərti müsbət qəhrəmanlardan, karikatura xarakterli qulluqçulardan, komik qocalardan uzaqlaşır, yeni qəhrəmanın obrazını təcəssüm edir.

Komik opera – kiçik məşəbə, komik-məişət mövzuları, sadə xalq melodiyaları, azsaylı personajları, spesifik rəqətitəvləri, “buff” musiqi dilinin tətbiqi ilə seçilir.

Vodevil – komik toqquşmalar, hər hansı əhəmiyyətsiz sosial normanın komik şəkildə pozulması ilə seçilir. O, musiqili komediya

ilə müqayisədə daha kiçikdir, nitq dialoqları üstünlük təşkil edir, hərəkətin sürətli inkişafı ilə seçilir.

Musiqili komediya – komik süjetə əsaslanan musiqili-səhnə əsərinə deyilir. Bu termin geniş mənada istifadə olunur və çox digər janrlarla eyniləşdirilir. Onun xüsusiyyətləri arasında musiqinin səhnə hərəkəti ilə o qədər də sıx bağlı olmaması, ansambl, xorların epizodik halda rast gəlinməsi, ariyaların yoxluğu ilə seçilir. Musiqili komediyalarda – musiqi köməkçi, dramaturgiya isə aparıcı rol oynayır. Məlumdur ki, janr “donmuş” anlayış deyil, o hər bir dövrdə sənətlə birgə dəyişir və belə olmadığı halda öz aktuallığını itirir. Musiqili komediya da müxtəlif milli ənənələr zəminində yarandığı və inkişaf etdiyi üçün onun fərqli janr variantları meydana çıxır.

Operettanın əsasını məişət və estrada musiqisi təşkil edir, burada spesifik opera formalarından istifadə olunur. Danışiq dialoqları olan operaya bənzər operetta, ondan dövrün musiqi məişətinə daha sıx əlaqəli olması ilə seçilir. Operetta məzmun və formasına görə fərqlidir – parodiyalı, satirik, lirik-komik, qəhrəmani-romantik.

Komikliyin musiqidə təcəssümü özünü bir sıra instrumental janrlarda tapır. Bu qəbildən olan “yumoreska” adı ilk dəfə fortepiano pyeslərindən birində R.Şuman tərəfindən işlədilmişdir. Bəstəkar yumoru xəyalpərəstliklə zarafatın vəhdəti kimi təsvir edir və pyesini adlandırarkən məhz bunu nəzərdə tutur.

Musiqidə yumoristik səciyyəli məzmunu malik daha bir janr – “burleska”dır ki, bunun kökləri bir zamanlar səyyar musiqiçilərin göstərdiyi tamaşalara gedib çıxır.

Geniş intişar tapmış instrumental janrlardan biri də “skertso”dur ki, xalq sənətində yaranır, sonradan bəstəkar yaradıcılığında vokal və instrumental janrlarda öz tətbiqini tapır. Vyana klassiklərinin yaradıcılığında skertso sonatalı simfonik silsilənin bir hissəsi kimi möhkəmlənir, XIX əsrdə isə bu janrın lirikləşdirilməsi prosesi başlayır. XX əsrdə skertsonun janr diapazonu daha da genişlənir, müstəqil əsər kimi tamamilə yeni məzmunun daşıyıcısı qismində çıxış edir [8].

Sadaladığımız janrlar çərçivəsində müəyyən ifadə vasitələri formalaşır: cəld temp, *staccato*, *glissando*, musiqi mövzularının tez-

tez dəyişilməsi və bunun nəticəsində “gözlənilməzlik” effektinin yaranması, kəskin təzadların və “dialog” prinsipinin tətbiqi.

Avropa milli bəstəkarlıq məktəblərinin formalaşdığı dövrdə bu janrlar konkret milli xüsusiyyətlərlə aşılır. Onlar Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində də maraqlı təfsirini tapır və zənginləşir.

İki paraqraftan ibarət dissertasiyanın ikinci fəslı **“Azərbaycan musiqisində komiklik”** adlanır. **2.1. “Xalq musiqi yaradıcılığında komiklik”** adlı birinci paraqrafta qeyd olunur ki, Azərbaycan xalqı özünün musiqi yaradıcılığında gündəlik həyatın bütün tərəflərinə münasibətini bildirmiş, aktual problemlərdən söz açmışdır. Milli musiqi folklorunda yumor hissi ilə aşılannmış mahnı və rəqslər, aşıq sənətindəki “deyişmələr”, meyxanada xalqın həyata nikbin münasibətini nümayiş edilir. “Aman nənə”, “Qara qaşın vəsməsi”, “Səni görüm yanasan, yanasan, qaşa çəkmə vəsməni”, “Qoy gülüm gəlsin”, “Sandığa girsəm neylərsən”, “Bağa girdim üzümə”, “Səndən mənə yar olmaz”, “Ay qız sənə mailəm”, “Dedim bir busə ver”, “Sandığa girsəm, neylərsən”, “Səni yanasan, toyuq aparan”, “Yaylıq” mahnılar, “Lağ-lağı”, “Kim-kimə”, “Mübaydə”, “Cəhrə”, “Tapp elədi”, “Qodu-qodu”, “Ciki-ciki” kimi rəqslər ilk dəfə olaraq komiklik baxımından araşdırılır.

Komik mövzunu əks etdirən xalq mahnılarının bir qismi yumor hissi ilə aşılannmışdır; digərləri isə lirik xüsusiyyətlərə malikdir. “Aman nənə” mahnısı sevgilisinin xəyanətindən şikayət edən qızın dilindən oxunur; “Qara qaşın vəsməsi” mahnısında sevdii qızın gözəlliyindən söz açan oğlan onu “qarğışlayır”; “Səndən mənə yar olmaz”, “Ay qız sənə mailəm”, “Dedim bir busə ver” kimi mahnılarda yumorun təcəssümündən danışmaq olar. Bu mahnıların əksəriyyətində məndəki komik elementin ifadəsini eyni bir motivin, cümlələrinin dəfələrlə təkrarında, rəqsvari ritmlərdə, sözlərin və eyni intonasiyaların təkrarı zamanı müxtəlif ritmik qruplaşdırmalar, melodik inkişafın – metrik qanunları üstələməsi, bəzi nümunələrdə sanki oğlanla qızın söhbətini onlardan birinin dilindən təsvir edən dialog lövhəsini canlandıran müxtəlif üsullarda görmək olar.

Azərbaycan xalqının rəqs mədəniyyətində yumorla aşılannmış nümunələr də vardır. Rəqslərdə onların yaratdığı obraz və musiqi ifadə vasitələrinin adlarında komikliyin ehtiva edilməsi əks olunur.

Qədim xalq rəqsi olan “Cəhrə”də bu söz həm real, həm də məcazi mənada işlədilir. Real mənada cəhrənin iş prosesini, məcazidə isə “nasaz” mənasını bildirir. Musiqidə sanki “cəhrənin” fırlanması və cəhrəçinin nəql etdiyi hadisə təsvir olunur. Burada yumorlu boya cəhrəçinin cəhrəyə “deyinməsi” ilə göstərilir. Bu, sinkopalar, melodik cümlələrin təkrarı, trel səslənmələr vasitəsilə əldə olunur.

“Tapp elədi”, “Kim-kimə”, “Lağ-lağı” da mordent səslənmələr, alterasiya işarələrinin çoxluğu, xanədaxili eyni motivlərin variant dəyişiklikləri, melodiyanın zəyif təqti ilə başlanması, nitq intonasiyaları, registr variantlığı, sinkopalar yumorlu ovqat yaradır.

Beləliklə, Azərbaycan xalqı musiqi yaradıcılığında komiklik melodik xəttin rabitəsinin pozulması, lirik və şən parçaların ardıcılılaşması, metrik dəyişkənlik, təkrarlar, reçitativ-deklamasiya üsulu ilə yaranır.

Meyxana janrında isə komikliyin səciyyəvi xüsusiyyətləri arasında metrikləşdirilmiş musiqili-poetik spesifik ritmik quruluşu, reçitativ-deklamasiyalı vokal üslubu vurğulamaq lazımdır.

Komik obrazların xalq mahnılarında təcəssümü isə əsasən cəld temp, rəqsvari melodiya, şən yumor, satira ilə yaranır. Çox zaman komiklik lirik mahnılar daxilində müşahidə edilir və belə halda deyişmə, iki qəhrəmanın “söhbəti” üsulu izlənilir. Bu mahnılar sual-cavan prinsipi, eyni motivlər, musiqi cümlələrinin “müxtəlif pesonajlar” tərəfindən təkrarlanması, müəyyən məqamın istinad pillələri ətrafında musiqi materialının qarşılaşdırılması prinsipi üzrə qurulur.

Rəqs nümunələrində isə komiklik əvvəla onların adlarında və təbii ki, musiqi ifadə vasitələrində öz əksini tapır. Onların sırasında intonasiya xəttinin kiçik diapazon çərçivəsində bir yerdə “taptalanması”, axınaqlığının pozulmasını, təsviredici xarakterini vurğulamaq lazımdır.

2.2. “Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında komiklik” adlı ikinci paraqrafda dahi sənətkarın ədəbi irsində komiklik haqqında, yaradıcılığının erkən dövründə komediya janrına müraciətindən, komikliyin musiqili komediyalarda və “Koroğlu” operasında tətbiqi yollarından bəhs olunur.

Azərbaycan dramaturgiyası və publisistikasını Ü.Hacıbəylinin qələmindən çıxmış satirik yazılar, hekayə, felyetonlarsız təsəvvür edə bilmədiyimiz kimi, milli bəstəkar yaradıcılığını da bu sənətkarın musiqili komediyaları olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Onun publisistikasında surətlər üçün adlar seçimində xalq yaradıcılığından, Azərbaycan və rus satirik ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrinin prinsiplərindən yaradıcılıqla istifadə etməsinin bariz nümunəsidir.

Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarının yüksək bədii səviyyəsini şərtləndirən başlıca amillərdən biri məhz onların librettosu və musiqisinin eyni müəllifin qələmindən çıxması idi.

Dahi sənətkarın “Ər və arvad” musiqili komediyası yaradıcılığında komik mövzunun təcəssümünün ilk musiqi nümunəsi olaraq, sonrakı fəaliyyətində möhkəmlənmiş prinsiplərin əsasını qoymuşdur [9]. Əsərdəki bədii təzadlar obrazların musiqi xasiyyətnaməsindəki müxtəlif vasitələrlə həm qəhrəmanların öz dilindən, həm digər personajların dilindən verilir. Obrazın komik təbiətini açmaq məqsədilə bəstəkar şifahi ənənəli musiqi janrlarının mahiyyətinin dəyişdirilməsi üsuluna müraciət edir. Mərcan bəyin kupletində (I pərdə) Füzulinin “Leyli və Məcnun”undan “Qəzəli ustad” qəzəlinə oxunan təsnifin melodiyasından istifadə edilmişdir. Lirik melopoetik nümunəni öz komik qəhrəmanının dilindən təqdim etməklə, onun komikliyi qabardır. Mərcan bəyin ikinci mahnısında (II pərdə) isə lirik xarakterli melodiya vals ritmindədir.

Səfinin mahnısında lirik xalq mahnısı “Laçın”ın variant dəyişikliyinə uğradılmış melodiyası ilə uyğunsuzluqa nail olur.

Sonda isə nöqərlər Mərcan bəyin təkidi ilə birlikdə oxuyurlar ki, bunun tematik materialında “Qarabağ şikəstəsi”nin instrumental hissəsindən bir melodik fraqmentdən istifadə edilir. Xorun təntənəli musiqisi ilə bəyi ələ salan nöqərlərin ovqatı arasında yaranmış uyğunsuzluq situasiyanın komik mahiyyətini daha da qabartmış olur.

Artıq bu musiqili komediyasında bəstəkar folklordan, şifahi ənənəli professional musiqinin janrı olan təsnifdən, Avropa janrlarından əsil komedioqraf bacarığı ilə istifadə edir.

Ü.Hacıbəyli ikinci musiqili komediyası olan “O olmasın, bu olsun”da artıq komik obrazların bütöv bir qalereyasını yaradır [10].

O, qroteski şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın, şifahi ənənəli musiqimizin janr və quruluş xüsusiyyətlərinə arxalanır.

Məşədi İbadın “Mən nə qədər qoca olsam da” mahnısı “Uzundərə” melodiyası üzərində qurulur. Mətnlə melodiyanın bir-birinə zidd olması obrazının mahiyyəti ilə kəskin ziddiyyət təşkil etməsi, ona qrotesk əlaməti aşılayır və bu nömrəni mahnı-satira kimi səciyyələndirməyə əsas verir. Komizmin üsullarından biri olan “özünü tərifləmə yolu ilə ifşa” göz qabağındadır. Məşədi İbadın (II pərdə) rast məqamı üstündə fars dilində oxuduğu qəzəli və özünü Məcnun kimi bir aşiqə bənzətməsi, IV pərdədə isə artıq Gülnaza sahib olduğunu zənn edərək, Hafizin qəzəlindən də bir beyti zümzümə etməsi onun satirik mahiyyətini daha da qabartmış olur.

Məşədi İbadın əhatəsində olan mənfi surətlərin musiqi xasiyyətnaməsində qroteskdən ümumiləşmiş şəkildə, xorlar vasitəsilə istifadə edilmişdir. “Ey, kimsən orda”, “Məşədi İbad, çox mübarək olsun” xorların musiqisində marş janrının üçün səciyyəvi olan ifadə vasitələri qrotesk şəklini alır.

Yumorla aşılانmış Rüstəm bəylə Gülnazın “Qızım, sənə yaylıq alım” dueti, şən məişət lövhəsi olan hamam səhnəsində hamamçıların oxuduğu xor, əsərin məzəli xarakterinə tamamilə uyğundur.

“Arşın mal alan”da da Üzeyir bəyin satirik tənqid hədəfi qadının azadlığını, köhnəlmiş qayda-qanunlardan bəhs olunur. Burada qroteskdən daha çox, komik cəhətlərin başlıca daşıyıcıları olan Soltan bəy, Telli, Vəli kimi personajların musiqi səciyyəsində əsas etibarilə yumoristik portretləri görürük. Soltan bəyin kupletləri “Canlar içindəki canım” xalq mahnısının melodiyası üzərində qurulmuşdur ki, əslində lirik məhəbbət hissəsinə parodiya kimi səslənir. Sonuncu kupletində həmin melodiyanı “Nə pis oldu halım mənə, gəl alım” sözlərilə oxunması isə yeni bir uyğunsuzluq yaradır.

Vəli ilə Tellinin dueti milli rəqs musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini daşıyan mövzu üzərində qurulur, nəqərat bölməsində danışiq dialoqunun daxil edilməsi isə bu nömrənin məzəli xarakterini daha da rəvnəqli edir.

Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında Təlxək, Həsən xanın tərəfdarlarından biri olaraq, Koroğlunun ələ keçməsində xana kömək

edir. O, incəsənət nümunələrində, ədəbiyyatda rast gəldiyimiz ənənəvi Təlxək obrazının daha bir nümunəsidir. Dahi C.Verдинin “Riqoletto” operasındakı Təlxək surətini misal gətirməklə kifayətlənə bilərik. Bu müqayisə iki görkəmli bəstəkarın yaratdığı təlxəklər arasında birbaşa paralellər aparmağa əsas verməsə də, ümumiləşmiş bir tipik obraz olaraq hər ikisinin daşdığı müştərək cizgilər sayəsində onları tutuşdurmağa imkan yaradır. Hər iki əsərin mühüm dramaturji məqamlarında Təlxəklərin çıxışı hadisələrin gedişinə öz həlledici təsirini göstərir. “Riqoletto” operası saray əyanı Çepранonu ələ salan Riqolettonun faciəsi ilə bitir. “Koroğlu”da isə Təlxəyin məsləhəti ilə Koroğlunu hiylə yolu ilə tuta bilirlər.

Təlxəyin partiyasında mühüm cəhət özünəməxsus rəcətativ üslub, meyxananın janr xüsusiyyətlərinə arxalanmasıdır, yəni zərb alətinin səciyyəvi metrоритмик fiqurla müşayiəti fonunda rəcətativin söylənməsidir. Mahnısında isə “Hey” nidasının səslənməsi aşiq sənətindən gələn cəhətlərin də yer aldığını göstərir.

Ü.Hacıbəyli komizm effekti yaratmaq məqsədilə “uyğunsuzluq”, “gözlənilməzlik”, “söz və kəlmələrin başqa mühitə yerləşdirilməsi” kimi üsullarından bəhrələnilir. Komizmin geniş inтиşar tapmış üsullarını milli bəstəkar yaradıcılığında ilk dəfə tətbiq edərək, gələcəkdə Azərbaycan bəstəkarlarının bu istiqamətdə yaradıcılıq fəaliyyəti üçün geniş yollar açır.

“Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlı əsərlərində komikliyin təcəssümü” adlı dissertasiyanın üçüncü fəslі dörd paraqrafdan ibarətdir. **3.1. “Vokal miniatür və oratoriya janrlarında komikliyin təcəssümü”** adlanan birinci paraqrafta Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərində komikliyin tətbiqi yolları araşdırılır. C.Cahangirovun “Sabir” oratoriyasında şeirlərin musiqinin inkişafına, əsərin formasına bir başa təsiri və satirik effektin hansı üsullarla yaranması izlənilir. Sabirin poetik aləminə müraciət edən digər Azərbaycan bəstəkarlarının vokal miniatürlərində də sözlərin intonasiya və ritm düzülüşünün musiqi ifadə vasitələrinə təsiri aşkarlanır.

C.Cahangirov “Dinmə” mahnısının tempini – “Məzəli” kimi göstərir, satirik obrazın yaranmasına “uyğunsuz” akkordlar, kiçik bir submotivin melizmlərlə səslənməsi, melodikanın eyni ölçülü fərqli

qruplaşması ilə inkişafı, qırıq-qırıq səslənən müşayiətin oktavalı akkordlarla əvəzlənməsi, müxtəlif ölçülü notların, fakturanın tez-tez dəyişilməsi, melodika ilə müşayət arasındakı mövcud olan təzadlıqla nail olur. Bu xüsusiyyətlər həmçinin “Sabir” oratoriyasında da müşahidə edilir.

Sabirin eyniadlı şeiri əsasında yazdığı “Oxutmuram, əl çəkin!” mahnısında Z.Bağirov satirik obrazlara yeni “musiqili” həyat bəxş edir, meyxana janrının səciyyəvi xüsusiyyətləri əsasında uşağını oxutmaq istəməyən ata obrazını yaradır [12]. Mahnı sanki dialoq şəklində qurulub, bu isə qəhrəmanın daxili aləminin təsviri üçün maraqlı bir üsula çevrilir. Reçitativ – deklamasiyalı melodik xətt, kuplet forması, dəyişməyən metrik ölçü, sadə faktura və “meyxanasayağı” akkompaniment dolğun satirik obrazın yaranmasına qulluq edir.

Sabirin “Millət necə tarac olur-olsun nə işim var” şeirinə satirik mahnı yazan H.Nəcəfova da reçitativ oxu tərzini, fortepiano partiyasının qırıq-qırıq səslənməsi, melodik və ritmik variantlıq kimi üsullara müraciət edir [5]. Yəni janr prototipi kimi əsas götürülən meyxananın səciyyəvi xüsusiyyətləri bu nümunəni digər bəstəkarların mahnıları ilə birləşdirir.

A.Əlizadənin uşaq xoru və fortepiano üçün “Yumoreska”sında (“Şakaçı”) dissonans səslənmə, akkordlara sekundaların daxil edilməsi, onun kəskin və maraqlı səslənməsi ilə xorun kiçik diapozonlu, axınlı, mülayim partiyası təzad yaradır. Bu mürəkkəbliyə uşaq aləminə xas olan dəyişkənliyin göstəricisi olaraq əsərin janrını etiva edir.

Komik obrazın təcəssümü baxımından M.Quliyevin şair Ə.Salahzadənin sözlərinə yazılmış Azərbaycan musiqi tarixində ilk vokal silsilə olan “Triptix”indən “Güzgüyə bax” miniatürü maraqlı doğurur [14]. Şair “güzgüyə bax” söyləməklə insana daxili aləmini görməyi təklif edir. Kompozisiya mürəkkəb tonal ardıcılığı, “qarşılaşdırmalar”, alterasiyalı akkordlar və bunların kəskin, gizli dissonans səslənmələri, epizodlar arasında “sərhədsizlik”, şərti notlar əsərin məzmununun yüksək peşəkarlıqla tətbiq olunduğunu aydın göstərir.

Beləliklə, bəstəkarlar satirik mahnı və romanslarda Ü.Hacıbəylinin bəhrələndiyi meyxana janrının xüsusiyyətlərini tətbiq

edirlər. Bu, metr, ritmik və dinamik dəyişkənlik, reçitativ-deklamasiyalı intonasiya xəttində özünü göstərir. Onlar meyxana janrı ilə məhdudlaşmır, bir əsər çərçivəsində müxtəlif janrları birləşdirir, bəzi vokal nümunələrdə ikinci personajın olmadığı halda onu dialoq kimi quraraq satirik effektin güclənməsinə nail olurlar.

Üçüncü fəslin **3.2. “Operetta janrında komik obrazların təsviri”** adlanan ikinci paragrafında Ü.Hacıbəylinin əsərlərində rast gəldiyimiz komizm formalarını digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında davamı izlənilir.

S.Rüstəmov bu janrın təfsirində, mövzu seçimində, komik situasiya və obrazlarda, surətlər “cütlüyü”nün fərqli intonasiyalarla səciyyələndirilməsində öz dahi sələfinə arxalanır. O, “Beşmanatlıq gəlin” operettasında Ü.Hacıbəyli ənənələrini davam etdirərək Qiyas və Naznaz obrazlarını lirik xarakterli ariya və duetlər vasitəsilə verirsə, komik surət Kəblə Hüseynəlini məzəli kupletlərlə səciyyələndirir. Folklor nümunələrdən istifadə etdikdə ona “əl gəzdirir”, sanki bunun daha bir variantını təqdim edir [7].

S.Rüstəmovun “Durna”, F.Əmirovun “Gözün aydın”, S.Ələsgərovun “Ulduz” əsərlərində kənd həyatında baş verən yeniliklər, kənd məişətinin təsviri, insanlar arasında münasibətlərdə köhnəlmiş qayda-qanunlar, bir-birini sevən gənclərin qarşılaşdığı problemlər, “atalar və oğullar”ın fərqli baxışlarının toqquşması əks olunur.

“Durna” operettasında bəstəkarın dəst-xəttinin ən parlaq xüsusiyyəti – mahnıvariliyin aparıcı rol oynamasında özünü göstərir. Obrazlar iki qrupa ayrılır, cütlüklərin komik musiqi xasiyyətnaməsi bunları bir-birindən kəskin surətdə fərqləndirir. Müəyyən kupletlər deyismə xarakterli yumoristik xalq mahnılarını xatırladır. Əsərdə Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasından “Deyillər ki toy olacaq” xorunun ilk xanələri səslənir. S.Rüstəmov dahi sənətkarın musiqili komediyasından məşhur intonasiya xəttini “informasiya potensialı”, allyuziya kimi istifadə edir və dinləyicinin diqqətini yönəldirir. “Durna” operettasında komikliyin təcəssümündə bəstəkar folklor materialından, lirik surətlərin musiqi xasiyyətnaməsi də bəzi məqamlarda yumoristik xalq mahnılarından

istifadə edir, meyxana, xalq mahnıları, aşiq sənətinin janr əlamətlərini tətbiq edir.

S.Ələsgərovun “Ulduz” operettasında məhəbbət xətti ilə komik xəttin bir-birilə sıx əlaqəli inkişafı, əsərdəki lirik yönümlü surətləri səciyyələndirən musiqi ilə komik personajları xarakterizə edən materialın fərqli olması, obrazlar cütlükləri – Üzeyir əənənələrinin tətbiqidir. Bəstəkarın komik duetləri sırasında Məhəmməd və Züleyxanın incə yumorla aşılانmış məşhur duetini, Möhsün ilə Nazikin duetində isə komik parodiya üsullarından istifadəsini qeyd etmək olar.

Ü.Hacıbəyli əənənələrini özünəməxsus tərzdə davam etdirən bəstəkarlar sırasında “Hacı Qara” əsərinin müəllifləri V.Adıgözəlov və R.Mustafayev də var. Bunu əsərin baş qəhrəmanı ilə Məşədi İbad surəti arasındakı paralellərdə müşahidə etmək olar. Hacı Qaranım pula görə az qala yalvarmasını təsvir edən səhnədə “Kəklik” xalq mahnısının həzin melodiyası poetik mətni ilə uyğunsuzluq təşkil edir.

T.Quliyev “Qızıl axtaranlar” lirik-məişət operettasında nəsillər arasında konflikti açıqladığı zaman, mənfi personaj Mir-İsmayılın obrazında meşan insanları gülüş hədəfinə çevirir. Bəstəkar onun mahnısında milli rəqslərin xüsusiyyətlərini dissonanslar, caz üçün səciyyəvi olan çoxsaylı sinkopalar, xromatizm, kəskin intervallarla birləşdirir və qrotesk xarakter yaradır. Keçmiş dövrün qayda-qanunları ilə sıx bağlı olan Rəşxəndə və Xədicənin birinci duetində isə “Hüsnü bağında” Azərbaycan xalq mahnısının intonasiyalarından istifadə edir. Bu xalq mahnısını ilk dəfə olaraq Ü.Hacıbəyli “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında istifadə edimişdir. T.Quliyev allyuziya metodu ilə Üzeyir bəyin və özünün qəhrəmanları arasında əlaqəni vurğulayır. Rəşxəndə və Xədicənin ikinci duetində təkrarlanan melodik cümləni “uyğunsuz” harmoniyalar və sadə ritmlə birləşdirir, iki qadının yumoristik söhbətini təsvir edir.

R.Hacıyevin “Romeo mənim qonşumdur” əsəri yumorisrik yönümü ilə seçilir. Klassik əənənələrlə bağlılıq operettada surətlər cütlüyündə özünü büruzə verir. Mənfi personajlar içərisində Kolumb və Stella obrazlarının komik mahiyyətini açmaq məqsədilə tətbiq edilən əənəvi uyğunsuzluq üsulu, musiqiyə xüsusi bir gənclik ruhu, şövq aşılان populyar rəqslərin sinkopalı ritmləri, triollu hərəkətləri

vasitəsilə verilmişdir. Cütlüyün yaşlarına yaraşmayan rəqsin mövzunun diapazonu məhduddur, kupletləri ilə rəqsi arasındakı tonal təzad da çox kəskindir və bu tonallıqların üçton münasibətində olması da surətlərin “coşqun ehtirasını” ifadə edir. Komik qəhrəman Stellanın janr vasitəsilə səciyyələndirilməsi qaraçı musiqisinin üslublaşdırılması, ehtiraslı romansla tanqo ritminin birləşməsi ilə verilir.

Murikin səciyyəsi üçün bəstəkar rəqs-parodiyadan istifadə edir. R.Hacıyev – personajın caza və rok-n-rolla olan meylini xromatik melodik hərəkətlər, xanənin müxtəlif paylarının vurğulanması, alterasiyalı akkordların kəskin dissonant səslənməsi ilə göstərir.

A.Rzayevin “Hacı Kərimin Aya səyahəti” operettasında da köhnə ilə yeninin mübarizəsini görürük; lakin buradakı satira, əsərin ədəbi əsası ilə bağlı, siyasi boyalarla da aşılırmışdır. Həmçinin yumor, fantastik elementlərin əlavə edilməsi ilə bəstəkar yeni xüsusiyyətlər əldə edir. Komizmin təcəssümündə o caz musiqi nümunələrinə xas olan üslub xüsusiyyətlərinin istifadə etmişdir – saksofonun səciyyəvi tembri, deklamasiya xarakterli vokal partiyasının sinkoplaşdırılmış ritmik quruluşu, bilərəkdən musiqinin milli mənsubiyyətinin “pozulması” və s.

Əsərdə Ay sakini olan qadın Siruşun hərəkətlərini mexaniki surətdə təkrar etdiyi zaman sanki qərribə bir “fantastik rok-n-roll” səslənir. Bəstəkar, qrotesk və fantastik səhnələrdə artırılmış məqam, ton-yarımtón qamması, polimelodikadan istifadə edir.

Beləliklə, komik mövzu və obrazların musiqidə təcəssümündə Ü.Hacıbəylinin tətbiq etdiyi üsullar milli bəstəkar yaradıcılığında yeni bədii ənənələr, populyar və caz musiqisinin üslub xüsusiyyətləri ilə zənginləşdirilmişdir.

Üçüncü fəslin **3.3. “Opera janrında komik obrazların təcəssümü xüsusiyyətləri”** adlanan üçüncü paraqrafında Azərbaycan bəstəkarlarının opera əsərlərində komikliyin müxtəlif növləri araşdırılır.

Milli opera sənətində komikliyin təcəssümü Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının misilsiz incisi olan “Koroğlu”da komik mövzu və obrazların tətbiqi yolları ilə bağlıdır. Bu opera onu göstərir ki, Azərbaycan bəstəkarları heç də komik növə bir aidiyyəti olmayan

operalarda da komik obrazlar yaratmış və bu zaman maraqlı üsullar tətbiq etmişlər. Məsələn, müasir mövzulu lirik-psixoloji opera olan F.Əmirovun “Sevil” operasında həm müsbət, həm də mənfi qəhrəmanların musiqi xasiyyətnaməsi komizm boyaları ilə zəngindir. Yəni Atakişi və Babakişinin musiqi portretləri Azərbaycan şifahi ədəbiyyatında “oxşama”, “nazlama” kimi müəyyən edilən janra əsaslanan kupletlərində sadələvh yumorla aşılarmışsa, Məmmədəlibəy və Əbdüləlibəyin musiqi xasiyyətnaməsindəki qrotesk, meyxana janrı vasitəsilə açılır. Dilbər surətinin qrotesk əlamətləri isə mahnı və romans janrları, salon rəqsləri, xüsusən tanqonun bir qədər “vulqarlaşdırılmış” təfsiri ilə aşılarmışdır.

F.Əmirov “Sevil” operasında Ü.Hacıbəylinin ardınca, musiqidə komizmin təcəssümündə dünya təcrübəsindən bəhrələnmiş, lakin bunu məhz milli incəsənətin prinsiplərinə arxalanaraq həyata keçirmişdir. Komik obrazların musiqi xasiyyətnaməsini yaradarkən o, şifahi xalq ədəbiyyatı və milli musiqi yaradıcılığı, aşiq sənətinin potensial imkanlarından, meyxana janrının xüsusiyyətlərindən bacarıqla istifadə edir və komizmin müxtəlif növlərini yaradır.

Z.Bağırovun lirik “Aygün” operasında komizmin təcəssümü ilə bağlı bir epizoda rast gəlinir. Məti və Rəfinin duet-dialogu F.Əmirovun “Sevil” operasındakı Məmmədəlibəy və Əbdüləlibəy cütlüyünü xatırladır. Hər iki operada bu obrazlar cütlüyü baş qəhrəmanın əhatəsində olan, onu da öz sıralarına çəkən, ürəklərində isə gülən mənfi personajlardı.

“Sevil” operasındakı mənfi surətlərlə yaxınlıq hətta bunların ad seçimində də özünü büruzə verir – “Məmmədəli bəy və Əbdüləli bəy” cütlüyü kimi, “Məti və Rəfi” adlarının da həmahəng səslənməsi onların “bir-birinin tayı olmasına” bir işarədir. Əmirxanın halına yanan “dostlarının” onun pis gününə sevinməsi “uyğunsuzluq” üsulu, yəni dialogun sözləri ilə musiqisi arasındakı ziddiyyətdə özünü büruzə verir.

Milli operanın komik janra aid olmayan R.Mustafayevin lirik “Vaqif” operasında Qarı ilə Xuramanın duetində bəstəkar qroteski xalq mahnısının semantik mahiyyətinin çevrilmiş şəkildə verməsi ilə əldə edir.

V.Adıgözəlov Azərbaycan musiqisində satirik operanın ilk nümunəsi olan “Ölülər” operasında Ü.Hacıbəyli və rus bəstəkarlarının zəngin yaradıcılıq təcrübəsindən bəhrələnir, milli musiqi dili vasitəsilə komizmin orijinal təcəssümünə nail olur. İskəndərin partiyasında kinayə isə – kantilenalı reçitativ üsulunun tətbiqi ilə əldə edilir. Şeyx Nəsrullahın musiqi xasiyyətnaməsində qrotesk mahiyyətli marş-yürüş, reçitativlərdə xüsusilə geniş istifadə olunur.

M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” satirik operasında isə komikliyi surətlər üçün “danışan adlar” seçimində görə bilərik. Belə simvolik adlar daşıyan obrazların – Bəhbəhani, Qarğı, Başbilən, Yumruqoğludur musiqi səciyyəsinə meyxana, marşların üslub xüsusiyyətlərinə, kiçik diapazon, ostinato, şışirtmə üsulunun tətbiqi, “donmuş” vokal partiya ilə heç bir məntiqi əlaqəsi olmayan müşayiətin tətbiqini izləyirik. Personajlar içərisində əcnəbi ölkələrdən gəlmiş elçilər – Holland, Firəng və Fiqaronun komik surətləri Avropa musiqisi üçün ənənəvi olan buffonada ilə səciyyələnir.

Bu, Fiqaronun adı və partiyasında özünü biruzə verir ki, C.Rossinin eyni adlı personajı ilə analogiya aparmağa imkan yaradır.

Azərbaycan bəstəkarlarının operalarına komikliyin müxtəlif formaları öz təcəssümünü tapır. Bu, janr vasitəsilə ümumiləşdirmə, uyğunsuzluq, vokal və orkestr partiyaları arasında kəskin təzad, buffonada, parodiya, salon rəqslərin qrotesk təsviri, xalq mahnılarının semantik mahiyyətinin çevrilmiş təsviri və ona zidd məqam-harmonik şəraitə yerləşdirilməsi, leytharmoniyalar, reçitativlərin vasitəsilə əldə olunur. Bəstəkarlar Azərbaycan xalq yaradıcılığı, poeziyası və ənənəvi musiqisi ilə yanaşı, həm də Avropa bəstəkarlarının komik obrazların təcəssümü üçün istifadə etdiyi bəzi üsullardan bəhrələnmiş, allyuziya metoduna müraciət etmişlər.

3.4. “İnstrumental əsərlərdə komikliyin tətbiqi yolları” adlı sonuncu paraqrafda Azərbaycan bəstəkarının kamera-instrumental, simfonik və baletlərində komikiyin təcəssümünün təhlili onu göstərir ki, onların hamısı yumoristik cizgilərə malik deyil. Sənətkarlar milli musiqi yaradıcılığında skertsonun daşdığı ənənəvi semantik mənanı gücləndirəcək səmərəli “toxumlar”dan istifadə edir, bu janra yeni boyalar gətirirlər. Bunlardan biri – skertsolara aşırıq sənətindən əxz edilmiş xüsusiyyətlərin aşılmasında özünü büruzə verir.

“Aşıqsayağı” adlı pyeslərin əksəriyyətində “skertsovarilik” anlayışı işlədilir və həqiqətən də skertso üçün səciyyəvi olan cəhətlərin aşıq sənətində rast gəlinən və bunlara “qohum” olan xüsusiyyətlərlə çarpazlaşdığını müşahidə edirik: cəld temp, oynaq ritmlər, qısa motivlərin təkrarı və bunun əsasında imitasiyalardan ibarət dialoqlar.

Ü.Hacıbəylinin yaratdığı digər əsərlər kimi, onun “Aşıqsayağı” pyesi də müəyyən janr və üslub modeli qismində mühüm tarixi rol oynayır. Sonradan meydana gəlmiş “aşıqsayağı”ların bu klassik nümunədən bəhrələndiyi və aşıq sənətinin prinsiplərinin skertsonun janr əlamətləri ilə qovuşuqda təzahürünü görürük.

C.Hacıyevin “Zarafat”, F.Əmirovun “Məzəli rəqs” və “Skertso”, Q.Qarayevin “Oyun”, R.Mirişli “Zarafat”, “Məzxərə”, “Qaçtı-tutdu”, E.Dadaşovanın pyeslərində təzadlı qarşılaşdırmalar məhz milli musiqi təfəkküründən gələn xüsusiyyətlərə əsaslandırır.

E.Dadaşova və A.Dadaşov “Məzəli rəqs”lərində eyniadlı pyesin obraz aləmində komikliyin tam fərqli növlərini təcəssüm edirlər. A.Dadaşovun “Məzəli rəqsi”ndə mənfi emosiyalar o dərəcədə artır ki, bir başa sarkazmı ehtiva edir. Pyes kəskin harmoniyaları və dinamikası ilə seçilir, tematizmi intonasiya baxımından mürəkkəb və çox zaman ritmik mənşəlidir. Bəstəkar müxtəlif tonallıqları toqquşdurur, tonal və atonal epizodları uzlaşdırır, *staccato*, mürəkkəb akkordlar, qammavari hərəkətin qırıq motivlərlə arıdıcılaşması sarkazmla dolu obraz aləmini yaradır. Belə obraz və musiqi ifadə vasitələrinə həm də İ.Abdullayevin “Sarkazm” adlı fortepiano pyesində rast gəlinir.

S.Ələsgərov fortepiano üçün “Skerso”sunda bu janr üçün səciyyəvi olan punktir ritm, xromatik səslənmələr, *staccato*, temp, mövzu və dinamika dəyişkənliyi müşahidə olunur. Lakin 2/4 metrik ölçü seçimi digər bəstəkarların skersolarından fərqlidir. Bununla belə skersovarilik pozulmur və əks olunan obraz aləmi öz təsdiqini tapır.

M.Quliyevin kamera orkestri üçün “Skerso”nu öncəkilərdən fərqlənir. Əsər atonal intonasiya xətti, epizodlarla inkişaf, faktura təzadlığı və “sirli”, uğultulu səslənməsi, alterasiya qarşılaşdırılması ilə diqqəti cəlb edir. Qısa motivlərin “oynaqlığı”, “iti” dialoqlar, *staccato*, eyni səslərin və ya harmoniyaların dəfələrlə təkrarlanması, dissonans səslənmələr adlandırılan janrı ehtiva edir.

S.Hacıbəyovun milli “ruhlu” kvartet üçün rəqsvari “Skertso”su dəyişən faktura, məqam müxtəlifliyi, alterasiya işarələrinin çoxluğu, *staccato* və *pizzicato* – oynaq, şən, əzəmətli ovqat yaradaraq, sanki zorxana oyununu xatırladır.

F.Əmirovun “Nizami” simfoniyasının ikinci hissəsi rəqsvari, parlaq obraz aləmi ilə seçilir. Onun beş xanəli əsas mövzusu aşıq havalarını xatırladır, 3\8 ölçüdə səslənir, registr, tonal dəyişkənliyi ilə seçilir. Üç hissəli formada yazılmış skertsonun orta bölməsi intonasiya xəttinin qəfil dəyişməsi, orkestr çalarının zənginliyi ilə kənar hissələrdən fərqlənir. Lakin hər iki mövzu qərribə, dəyişkən və skertso janrı üçün səciyyəvi olan obraz aləmini yaradır.

C.Hacıyevin Üçüncü və Dördüncü, A.Dadaşovun 1 saylı simfoniylarında komiklik sadə və ya mürəkkəb üç hissəli forma, trellər, forşlaqlar, qısa motivlər, ritmik oynaq, müxtəlif kiçik həcmli mövzuların, rəqsvari və marşvari ritmlərin ardıcıllaşması ilə əldə edilir.

A.Əlizadənin Üçüncü və “Muğamvari”, A.Dadaşovun 6 saylı simfoniylarında isə qrotesk xarakterli obraz aləmini təzadlı obrazların birləşməsi nəticəsində yaranır. Bu skertsolar əvvəlkilərdən asta tempi, sual-cavab prinsipi üzərində qurulan mövzuların kiçik diapozonu, tematizmin gərgin inkişafı ilə seçilir və obrazlılıq baxımından tamamilə fərqli aləmi təcəssüm edir.

Komiklik A.Dadaşovun Kvinteti, “Lugubre və Scherzo”, “Adajietto və Schersino” əsərlərində orkestr, faktura variantlığı, klasterlər, sonor texnikası, trixord intonasiyaların ritmik və variant dəyişkənliyi, aleatorik vasitələrlə əldə olunur.

Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Məlikov kimi sənətkarlar baletlərində komikliyin müxtəlif cəhətlərini təcəssüm etdirən gözəl nümunələr yaratmışlar. Q.Qarayev “Yeddi gözəl” və “İldırmı yollarla”, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi”, F.Əmirovun “Min bir gecə” baletlərində bəstəkarlar “janr vasitəsilə ümumiləşdirmə” prinsipinə müraciət edir və triton intonasiyası, mövzu və ritmik formulanın dəfələrlə mexaniki təkrarı, dissonans, uzaq diapazonların qarşılaşdırılması, kəskin dinamik işarələr, simfonik variasiyalar formasında yazılmış rəqs-marş, kəskin lad, harmonik, tembr çaları ilə qrotesk obraz aləmini yaradır. Bununla yanaşı şən ovqatlı,

yumorisitik səhnələrdə komiklik skertso janrı üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərlə təcəssüm olunur.

Azərbaycan bəstəkarları skertso janrının tipoloji xüsusiyyətlərini milli musiqinin qanunauyğunluqları ilə uzlaşdırır, musiqidə qarşılaşdırmalardan, “yamsılamadan” istifadə edərək, əsərlərdə komikliyin müxtəlif növlərini təcəssüm edir. Əsərlərdə oynaq, şən skertsolarla yanaşı, həm də dərin psixoloji, sarkazm, istehza ilə dolu skertsolara rast gəlik ki, bu da kəskin harmoniyalar, politonal və polilad effektlər, ostinato, mürəkkəb tematizmlə əldə olunur. Simfonik və balet musiqisində qarşıdurmalar daha qabarıq şəkildə öz ifadəsini tapır və konflikt dramaturgiyanın açıqlanması üçün sənətkarlar “janr vasitəsilə ümumiləşdirmə” prinsipinə müraciət edir.

Dissertasiyanın **nəticə** bölməsində qeyd olunur ki, komiklik Azərbaycan bəstəkar musiqisində ilk dəfə olaraq Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında tətbiq olunur. Sənətkarın musiqili komediya janrına müraciəti XX əsrin əvvəlində baş verən proseslərin, satirik ədəbiyyatın məhsuldar təsiri ilə bağlı olur. O, ustalıqla xalq yumorundan bəhrələnir. Bu, onun “Quyruqlu ulduz” yaxud “Revizor”u yamsılama” adlı komediyasında qəhrəmanların rəmzi mənə daşıyan və onları xarakterizə edən “danışan adlarında” özünü göstərir [11]. Libretto və musiqisi Üzeyir bəy tərəfindən yazılmış “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili komediyalarında, “Koroğlu” operasında o, xalq musiqi nümunələrinin semantik mahiyyətinin dəyişdirilməsi, sözlə mətnin arasında uyğunsuzluq, müxtəlif janrların uzlaşması və onların xüsusiyyətlərinin dəyişdirilməsinə müraciət edir. Avropa komediyaları və komik operalar üçün səciyyəvi olan azsaylı iştirakçılar, gülüş doğuran gözlənilməz məqamlar, “qapı arxasından pusub qulaq asma” kimi xüsusiyyətlərdə bu əsərlərdə yer alır.

Ü.Hacıbəyliyə sonra bu üsullar zənginləşərək, sonrakı nəsil Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz inkişafını tapır:

1. təsvir edilən hadisənin təhrif olunması, hansıki bədii obrazın dəyişməsinə gətirib çıxarır;

2. gözlənilməzlik, qarşılaşdırmalar, yəni musiqi ifadə vasitələrinin kəskin təzad prinsipi üzrə təşkili;

3. hadisələr arasında uyğunsuzluq – musiqi üslubunun hansısa elementinin şişirdilməsi;

4. fərqli hadisələrin birliyi, yəni musiqidə əks xüsusiyyətlərin toqquşması;

5. allyuziya və polistilistika;

6. janr vasitəsilə səciyyələndirmə;

7. janr və üslubların sadələşmiş traktovkası;

8. üslublaşma;

9. musiqinin milli xüsusiyyətlərinin “pozulması”.

Dissertasiyanın məzmununa uyğun olaraq müəllifin aşağıdakı əsərləri çap olunmuşdur:

1. Əhmədova, K.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında komik obrazların təəcəssümü // Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XX respublika elmi konfransının materialları, – Bakı: – “ADNSU”, – 24-25 may, – 2016, – s. 497-498.
2. Əhmədova, K.İ. Komik mövzu və obrazların bəstəkar yaradıcılığında təəcəssümünə dair // – Bakı: Harmony, – 2016. №15, – s. 1-6.
3. Əhmədova, K.İ. Tarixi aspektdə skertso janrının semantikas: komizmdən faciyyəyədək // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2017. 1/70, – s. 49-51.
4. Əhmədova, K.İ. Üzeyir Hacıbəylinin müzikal komedilerinde komik unsurların araç ve yöntemlerinin uygulaması hakkında // III.Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, – Türkiyə: – Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi, – 20-22 oktyabr, – 2017, – s. 269-272.
5. Əhmədova, K.İ. “Ölümlər” və İskender tipinin müzikal karakteri // III.European Conference On Science, Art and Culture. ECSAC18, – Northern Cyprus: – Oral presentations, – 12-14 oktyabr, – 2018, – s. 6.
6. Əhmədova, K.İ. Üzeyir Hacıbəyli satirasının ədəbi-bədii mənbələri haqqında // IV. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, – Türkiyə: – Müzik eğitimi yayınları No.108. Kültür Kitapları Serisi No.32, – 19-21 oktyabr, – 2018, – s. 275-280.

7. Əhmədova, K.İ. Azərbaycan incəsənətində satira intermedial münasibətlər çərçivəsində // – Bakı: Qobustan, – 2019. 2/183, – s. 80-82.
8. Əhmədova, K.İ. C.Cahangirov və H.Nəcəfovanın mahnı yaradıcılığında satirik mövzunun tətbiqi yolları // Müasir Azərbaycan bəstəkarı və zaman, – Bakı: – Doktorant və gənc tədqiqatçıların Respublika elmi konfransının materialları və məqalələr toplusu, – 11-12 aprel, – 2019, – s. 45-52.
9. Əhmədova, K.İ. S.Rüstəmovun musiqili səhnə əsərlərində komik üsulların tətbiqi // – Bakı: Mədəniyyət.az, – 2019. (326), – s. 58-61.
10. Əhmədova, K.İ. Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad” əsərində komizm // – Bakı: Konservatoriya, – 2019. 2 (44), – s. 45-53.
11. Əhmədova, K.İ. Zakir Bağirovun şarkılarında hicivsel konu // V. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, – Türkiyə: – Müzik eğitimi yayınları No.119. Kültür Kitapları Serisi No.34, – 22-26 iyul, – 2019, – s. 117-122.
12. Ахмедова, К.И. К проблеме претворения комических тем и образов в опереттах азербайджанских композиторов // – Москва: Музыка и время, – 2019. №9, – с. 3-7.
13. Ahmadova, K.İ. Mamed Quliyev: “Look in the mirror” or satire in musical language // – Bakı: İncəsənət və mədəniyyət problemləri, – 2019. №4 (70), – s. 79-91.
14. Əhmədova, K.İ. Azərbaycanin sözlü geleneğe dayalı musiqi türlerinde komikliğin belirmesi // VI. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, – Türkiyə: – Müzik eğitimi yayınları No.133. Kültür Kitapları Serisi No.37, – 30-31 oktyabr, – 2020, – s. 245-250.

Dissertasiyanın müdafiəsi 22 fevral 2022-ci il tarixində saat 12:00 Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində fəaliyyət göstərən FD 2.36 Dissertasiya şurasının iclasında keçiriləcək.

Ünvan: Azərbaycan Respublikası, Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küç. 98, AZ 1014.

Dissertasiya ilə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanasında tanış olmaq mümkündür.

Dissertasiya və avtoreferatın elektron versiyaları Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rəsmi internet saytında yerləşdirilmişdir.

Avtoreferat 21 yanvar 2022-ci il tarixində zəruri ünvanlara göndərilmişdir.

Çapa imzalanıb: 17.01.2022

Kağızın formatı: 60x84 1/16

Həcm: 44 534 işarə

Tiraj: 100