

AİDA HÜSEYNOVA

Müslüm
Maqomayev

AİDA HÜSEYNOVA

MÜSLÜM
MAQOMAYEV

Oçerkələr

«ÇİNAR-ÇAP»
BAKİ – 2003

Ön sözün müəllifi
Fərhad BƏDƏLBƏYLİ
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti,
SSRİ xalq artisti, professor

Elmi redaktoru
Solmaz QASIMOVA
sənətşünaslıq namizədi, professor

Aida Hüseynova.

H96 **MÜSLÜM MAQOMAYEV. Ocerklər.** Bakı, «ÇINAR-ÇAP»
müəssisəsinin nəşriyyatı, 2003, – 92 səh.

Sənətşünaslıq namizədi, dosent Aida Hüseynovanın yeni kitabı görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin yaradıcılığına həsr olunmuş uzunmüddətli tədqiqatların davamı kimi meydana gəlib. Kitabda təqdim olunan tarixi və nəzəri araşdırma Məqomayevin fərdi yaradıcı üslubunun başlıca xüsusiyyətlərini aşkar edir, bəstəkarın milli musiqimizin xəzinəsinə verdiyi töhfələri və tutduğu yeri müəyyənləşdirir. Tədqiqat zəngin arxiv mənbələrinə istinad edir.

Kitab mütəxəssislər üçün nəzərdə tutulub. Dərs vəsaiti kimi də istifadə oluna bilər.

ÖN SÖZ

Azərbaycanın tanınmış bəstəkarı, musiqi xadimi Müslüm Maqomayevə həsr olunmuş ocerklər məndə xüsusi bir hissələr oydadı. O uzaq 30-cu illərdə mənim atam Şəmsi Bədəlbəyli, əmim - Əfrasiyab Bədəlbəyli sənət yolunda ilk addımlarını atarkən Müslüm Maqomayev bir ağsaqqal, böyük musiqiçi kimi baxırdılar. Müslüm Maqomayev dünyasını tez dəyişdi: o, nə ilk Azərbaycan baletinə, nə də atamın Opera və Balet Teatrında qoyduğu tamaşaları görmədi. Lakin taleyin qəribə bir məntiqi var. İllər ötəcək... və mən bəstəkar Müslüm Maqomayevin nəvəsi, böyük müğənni Müslüm ilə dostluq edəcəyəm. Onunla birgə Azərbaycan musiqisinin təbliğatçısı kimi, ata-babalarımızın yolunu davam etdirəcəyik.

Hər dəfə Opera Teatrına qədəm qoyanda əmim Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə yanaşı, bu teatra ömrünü həsr etmiş Müslüm Maqomayevi xatırlayıram. Mən əminəm ki, istedadlı musiqişunas Aida Hüseynovanın hazırladığı ocerklər bu böyük insanın – bəstəkarın həyat yolu, yaradıcılığı haqda təsəvvürümüzü genişləndirəcək.

Fərhad BƏDƏLBƏYLİ
*Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru,
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti,
SSRİ xalq artisti, professor*

REDAKTORDAN

A. Hüseynovanın kitabına daxil olan dörd oçerk görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin çoxşaxəli yaradıcılıq fəaliyyətinin ən müxtəlif aspektlərinə yönəldilmişdir. Birinci məqalədə Müslüm Maqomayevin bədii ideyaları XX əsr Azərbaycan musiqisinin ümumi kontekstində, milli bəstəkarlıq məktəbinin sonrakı nailiyyətləri baxımından dərk olunmuşdur. İkinci yazıda Üzeyir Hacıbəyovun və Müslüm Maqomayevin yaradıcı prinsiplərinin müqayisəli təhlili verilmişdir. Maqomayevin şah əsərləri «Şah İsmayıł» və «Nərgiz» operalarında formalasən orijinal melodik üslub üçüncü məqalədə təqdim olunan tədqiqatların əsas obyektidir. Və nəhayət, dördüncü oçerkdə Müslüm Maqomayevin şifahi ənənəli milli musiqimizin qaynaqlarından bəhrələnməsi və həmin prosesin müxtəlif təzahür formaları aşkar olunur.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gələcək perspektivləri və Müslüm Maqomayevin həmin sahədə göstərdiyi əməller kitabın ümumi yönümünü, «ana xəttini» təşkil edir. Müslüm Maqomayev barədə mövcud olan elmi ədəbiyyata əsaslanaraq, A. Hüseynova, həmçinin, bəstəkarın yaradıcılıq irsi ilə əlaqədar olaraq bir sıra yeni ideyalar irəli sürür. Bu nöqtəyi-nəzərdən Maqomayevin bədii üslubunun təhlil olunması və onun əsas tərkib hissələrinin müəyyən edilməsi xüsusilə qeyd olunmalıdır.

Məlumdur ki, Müslüm Maqomayev Üzeyir Hacıbəyovun ən yaxın silahdaşı, məslək dostu olmuş, Üzeyir bəylə bahəm cəsarətli sənət axtarışları aparmışdır. Belə ki, Müslüm Maqomayevin «Şah İsmayıł» operası Hacıbəyovun yaratdığı muğam opera janrıının əsas xüsusiyyətlərinə istinad edirdi. Xalq musiqisinin öyrənilməsinə və toplanılmasına böyük diqqət yetirən Maqomayev Üzeyir bəylə birgə milli musiqi xəzinəmizin bir çox nümunələrini nota salmış və bununla da, milli folklorşunaslığa mühüm töhfələr vermişdir.

Eyni zamanda, artıq ilk qələm sınaqlarından başlayaraq, Müslüm Maqomayev sənətdə yeni yollar aramış və orijinal bədii üslub əldə etmişdir ki, nəticədə iki böyük sənətkarımızın yolları müəyyən mənada ayrılmışdır. Üzeyir Hacıbəyovun sənət dünyası

obyektiv və təmkinlidirsə, Maqomayev mahiyyətcə subyektiv və lirikdir. Sözsüz ki, həmin ayrılma eyni bədii konsepsiyanın, ilk növbədə, əsl millilik ideyasının çərçivəsində baş verdi. Əlamətdar haldır ki, hər iki bəstəkar təfəkkürlerinin və musiqi üslublarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, səylərini eyni məqsədə - Azərbaycan musiqisində milli opera yaratmaq məqsədine yönəltmişlər. Həmin niyyətin nəticəsi Üzeyir bəyin dahi «Koroğlu»sunda və ona aparan yolda əhəmiyyətli mərhələ olan Müslüm bəyin «Nərgiz» operasında təzahür edir.

A. Hüseynova Müslüm Maqomayevin musiqi üslubunun özü-noməxsusluğunu aşkar edir, həmin cəhətləri müəyyənləşdirən amilləri inandırıcı surətdə çatdırır. Bəstəkarın milli musiqi xəzinəmizə müraciət formalarından söhbət açaraq, müəllif Maqomayevsayağı yanaşmanın özünəməxsusluğunu bir daha təsdiq edir.

Təqdim olunan elmi araşdırmalar zəngin axiv mənbələrə əsaslanır. Həmin cəhət Maqomayevin bədii axtarışlarının arxasında duran laboratoriya prosesinin aşkarlanması və nəticədə, Maqomayev üslubunun daha dərindən dərk edilməsinə imkan yaradır.

Oçerklərin əsas məziniyyəti mövzunun müasir mövqedən işləndirilməsindən və musiqimizin əhəmiyyətli mərhələsinin tarixi mövqedən bir daha dərk edilməsindən irəli gəlir. Məhz bu cəhət kitabın yeniliyini və elmi dəyərini şərtləndirən əsas amildir. Güman edirəm ki, Aida Hüseynovanın kitabı ilk növbədə mütəxəssislərin, eləcə də Azərbaycan musiqisi ilə maraqlananların diqqətini cəlb edəcək.

Solmaz QASIMOVA
Sənətşünaslıq namizədi, professor

MÜSLÜM MAQOMAYEV VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQİSİ

Görkəmli bəstəkar, dirijor və musiqi-ictimai xadim Müslüm Maqomayev Azərbaycan musiqisi tarixində böyük iz qoymuş, əbədi yaşayan sənətkarlarımızdandır. Onun operaları, simfonik əsərləri, mahnıları, kino və dram teatrı üçün musiqisi milli bədii irsimizin parlaq səhifəsidir. Müslüm Maqomayevin Azərbaycan musiqisinin tarixi kontekstindəki rolunu müəyyənləşdirərək biz, adətən «Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banilərindən biri», «Üzeyir Hacıbəyovun silahdaşı, həmkarı, məslək dostu» kimi ənənəvi formullardan istifadə edirik. Həmin formullar həqiqi ol-salar da, Maqomayevin yaradıcılıq axtarışlarının özünəməxsusluğunu, bəstəkarın bədii dəst-xəttinin orijinallığını bir qədər kölgədə qoyur. Bu məqalədə biz, «Maqomayev və Azərbaycan musiqisii» mövzusuna yenidən müraciət edərək, bəstəkarın Azərbaycan musiqisine verdiyi töhfələri və tutduğu yeri müəyyənləşdirmək niyyətindəyik.

Tale əzəldən Müslüm Maqomayevə həddən ziyadə mürəkkəb rol hazırlamışdı. Dahi Üzeyir Hacıbəyovun müasiri, məsləkdaşı olan Maqomayev onun nəhəng şəxsiyyətinin təsiri altına düşərək Hacıbəyovun bir növ «dublyoruna», onun yaradıcı prinsiplərini sadəcə təkrarlayan epiqonçuya çevrilə bilərdi. Lakin, bu baş vermədi. Maqomayevin musiqisi orijinal, dərhal tanınan və Hacıbəyovdan fərqli olan intonasiya ilə seçilir. Bu fərq iki sənətkarın əsərlərinin artıq empirik qavrama prosesində duyulur. Hacıbəyov dünyası obyektiv, müdrik, təmkinli və ahəngdardır; Maqomayev isə mahiyyətcə subyektividir, kəskin emosionallığı, romantik-afektlə ifadə tərzinə malikdir. Lakin başlıcası odur ki, Maqomayev Hacıbəyovun musiqidə Şərq və Qərb sintezi ideyasını özünəməxsus yolla həyata keçirmişdir. Üzeyir bəy bəstəkar yaradıcılığı normalarını bir növ oriyentir tutub milli bədii təməldən yeni yaradıcılıq prinsipləri hasil etmiş, daha doğrusu, icad etmişdir. Maqomayev isə klassik Avropa modellərini bilavasitə tətbiq etmiş, onları milli musiqi kontekstində uyğunlaşdırılmış və nəticədə Şərq və Qərb, monodik və homofon düşüncə tərzlerinin üzvi vəhdətinə

nail olmuşdur. Maqomayevin Avropa bəstəkarlıq fondundan məniməsdiyi və fərdi müəllif üslubunun atributlarına çevirdiyi modelərdən XIX əsr romantik melodikasının qanuna uyğunluqlarını, period strukturunu, üçhisəli və təzad-tərkibli formanı, klassik lad-harmonik sistemin normalarını göstərmək olar. Həmin prinsiplər, muğamvariliklə sintezləşərək əsaslı surətdə dəyişdirilir, lakin öz tipologiyasını heç də itirmir. Maqomayev intonasiyasının bu cür ikili, muğam-homofon təbiəti, zənnimizcə, onun musiqisinin özünəməxsus təravətini şərtləndirən başlıca amildir.

Müslüm Maqomayev Azərbaycan musiqisində Avropa janrlarının məniməsənilməsində mühüm rol oynamışdır. O, Hacıbəyovun yaradıcı ideyalarına istinad edərək bu prosesi sanki sürətləndirmişdir. Əlamətdardır ki, artıq «Şah İsmayıł» operasının ilk redaksiyasında (1919)(1) Maqomayev muğam operasının qanuna uyğunluqlarını tətbiq edərək Hacıbəyov modelindən xeyli uzaqlaşmışdır. Əslində Maqomayev muğam operasının yalnız formasını həyata keçirmiş, lakin onun muğamatla dərin, çoxsəviyyəli əlaqəsinə kənardə qoymuşdur. «Şah İsmayıł»ın əsas xüsusiyyəti muğam və klassik opera prinsiplərinin birgə tətbiq olunmasıdır. Belə ki, operaya epik «muğam» qəhrəmanları ilə yanaşı lirik-dramatik opera personajı - Aslan şahın daxil edilməsi əsərin dramaturji konsepsiyasında vokal-tembr təzadının bərqərar olunmasına gətirib çıxarıır; muğam operası üçün heç də səciyyəvi olmayan bu cəhət, əksinə, avropatipli operanın ayrılmaz atributudur. «Şah İsmayıł»ın sonrakı redaksiyalarında (1924, 1932, 1934) klassik opera əlamətlərinin dairesi tədricən genişlənir. Müəllif materialının çəkisi artır, recitatıvlər daxil edilir, leyt-xasiyyətnamə prinsipi daha fəal tətbiq olunur. Beləliklə, Maqomayev muğam opera modeli çərçivəsində klassik operaya keçidi fəal hazırlanmış olur. Nəticədə, orijinal sintezləşdirilmiş janr modeli formallaşır ki, bu, sanki büükülmüş şəkildə milli operanın ümumi təkamül prosesini əks etdirir. Həmin model Azərbaycan operasının gələcək inkişafi prosesində də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. C.Cahangirovun «Xanəndənin taleyi» və Ş.Axundovanın «Gəlin qayası» operaları bu fikri sübuta yetirir.

Maqomayevin «Nərgiz» operası milli incəsənət salnaməsində ilk avropasayağı opera kimi əbədi qalacaqdır. Əlbəttə, «Nərgiz» operası istər konsepsiya, istərsə də bədii nəticə baxımından Hacıbəyovun iki il sonra səhnəyə qoymuş dahi «Koroğlu»su ilə bir

səviyyəyə qoyula bilməz. Lakin buna baxmayaraq «Nərgiz» operasının mərhələvi rolü danılmazdır. O, milli operanın inkişafında yeni dövri keçidi işarə vermiş, ümumiyyətlə, milli musiqinin artan kamilliyyini, bəstəkar yaradıcılığının ən mürəkkəb formalarını mənimsəmək iqtidarında olmasını təsdiq etmişdir.

Maraqlıdır ki, nəinki klassik operanın forması, habelə «Koroğlu» mövzusunun özü Maqomayevi Hacıbəyovdan önce özünü cəlb etmişdir. Məlumdur ki, Maqomayev «Koroğlu» operası üzərində işini 1928-ci ildə başlamışdır; bəstəkarın Azərbaycan Opera və Balet teatrı ilə bağladığı müqavilə, qaralama klaviri və bir sırada eskizlər buna dəlalət edir. Lakin naməlum səbəblər üzündən əsər tamamlanmamışdır.

«Nərgiz» operasının yaradıcı prinsipləri milli musiqi teatrının ümumi təkamül yoluna cəlb olunmuşdur. Belə ki, Maqomayev niyyətlərinin varislik axarı F.Əmirovun «Sevil» operasına aparıb çıxarır. Bu əsərləri mövzu (Azərbaycan qadının yeni taleyi), janr xüsusiyyətləri (ictimai dəyişmələr fonunda lirik-dramatik çarışmalar), intonasiya məzmunu (ariya tipli melodika, muğamvarılık, deklamasiya, kütləvi mahnı, məişət musiqisinin elementləri), «özgə» musiqidən sitat gətirmə prinsipləri yaxınlaşdırır. Sonuncu aspektdə əlaqələr xüsusişlə qabarlıqdır: həm Maqomayev, həm də Əmirov opera partiturasına inqilabi mahniların melodiyalarını (hər iki əsərdə «Internasional» və «Marselyeza» səslənir) və müəllif yaradıcılığı nümunələrini (Maqomayev Hacıbəyovun «Qara gözlər» mahnisini, Əmirov isə P.Sarasatenin «Qara yelpik» romansını) daxil etmişlər.

Maqomayevin simfonik yaradıcılığına müraciət edək. Əgər Hacıbəyov simfonik düşüncə prinsiplərini, əsasən, musiqili-səhnə janrları çərçivəsində işləyirdi, Maqomayev simfonik musiqiyə müstəqil janr kimi baxmışdır. Bəstəkarın çoxsaylı orkestr yazıları, o cümlədən «Azərbaycan çöllərində» rapsodiyası, «Marş RV-8», «Azad Azərbaycan qadınının rəqsi», «Dərviş» və digər əsərləri Azərbaycan simfoniyasının təşəkkülünü hazırlamış və eyni zamanda milli simfonizmin programlı qolunun müjdəcisi olmuşdur. Sonralar bu xətt Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazi, S.Hacıbəyov, V.Adıgözəlov, A.Əlizadə və başqalarının yaradıcılığında geniş vüsət tapmışdır. Nəhayət, Maqomayev XX əsr Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin ən parlaq bədii kəşflərindən olan, F.Əmirov və Niyazi tərəfindən heyata keçirilmiş muğamın simfonikləşdirilmə-

si ideyasını qabaqcadan duymuşdur. Əvvəlcə o, muğamın ayrı-ayrı şöbələrini sadəcə olaraq orkestrləşdirilmişdir («Azərbaycan çöllərində») və «Ceyran» rapsodiyaları, «Pişdəramədi cahargah», «Dəraməd şüştər», «Təsnif şur», «Rəng şüştər» əsərləri). «Şah İsmayıllı» operasının son redaksiyasında isə bəstəkar bu istiqamətdə daha bir addım ataraq səhnələrdən birini («Əbu Həmzə və İbn Tahir») bütövlükdə Rast muğamının materialı üzərində qurmuşdur.

1936-ci ildə Maqomayev «Dəli Muxtar» baletini yazmağa başlayır, lakin vaxtsız ölüm bu niyyəti həyata keçirməyə aman vermır. Arxivdə saxlanılan ssenari əsərin bədii konsepsiyası barədə müəyyən dərəcədə xəbər verir. Bəstəkarın milli balet yaratmaq niyyəti həyata keçməsə də, onun Azərbaycan musiqisində yeni janr sahəsinə müraciəti diqqətəlayiqdir. Maqomayevin bu cəhdidən dörd il sonra səhnəyə qoyulmuş ilk Azərbaycan baleti – Ə.Bədəlbəylinin «Qız qalası»nın yaranması ərəfəsində bir növ «qələm sınağı» kimi dəyərləndirilməlidir.

Müslüm Maqomayev etnomusiqişünaslıq sahəsində də mühüm işlər görmüşdür. Bütün həyatı boyu bəstəkar xalq musiqi nümunələrinin toplanması və işlənməsinə böyük maraq göstərmişdir. Maqomayev Üzeyir bəylə birgə tərtib etdiyi «Azərbaycan türk el nəğmələri» məcmuəsindən (1927) başqa 300-ə yaxın xalq melodiyasını nota salmış və onlara şərh vermişdi. Bu nümunələr içərisində mahnilar, rəqsler, təsniflər, rənglər, habelə Rast muğamının Qurban Pirimovun çalğılarından edilmiş nadir not yazısı var ki, onu Azərbaycan musiqisində muğam tematizmini notlamağın ilk təcrübəsi hesab etmək olar. Beləliklə, Maqomayev etnomusiqişünaslıqda ən mürəkkəb problemlərdən birini qaldırmış və həmin sahədə bir sıra Azərbaycan bəstəkarları - Niyazi, T.Quliyev, Z.Bağışov, N.Məmmədovun və digərlərin sələfi olmuşdur.

Müslüm Maqomayev başqa xalqların folkloruna böyük maraq göstərmiş ilk bəstəkarlarımızdır. Onun özünün notladığı xalq melodiyaları sırasında çəçen (əslən Çeçenistandan olan Maqomayev bu yerin musiqisini yaxşı bilir və sevirdi), gürcü, İran mövzuları diqqəti cəlb edir. Arxiv mənbələrində həmçinin ərb, türk, rus, Ukrayna, qırğız folklorunun nümunələri də var ki, bunları da bəstəkar, zənnimizcə, müxtəlif mənbələrdən götürmüştür. Maqomayevin digər xalqların musiqi irlərinə göstərdiyi marağını, «Xoruzbəy» komediyasında da izləmək mümkündür. Belə ki, hadisələr Türkiyədə baş verir, əsərdə türk, ləzgi, yunan, yəhudİ, kumik

mahnıları, çarlston, hind, Çin, gürcü və qaraçı rəqsleri səsləndirilir. Bəstəkarın daha bir əlyazması da diqqətəlayiqdir: bu, Hindistan və Çinin ənənəvi musiqisinin xüsusiyyətləri barədə müəllifin qeydləridir. Beləliklə, Müslüm Maqomayev Azərbaycan musiqisinin başqa xalqların xüsusiyyətlərini eks etdirən bütöv bir təbəqəsinin gələcək təşəkkülü üçün ciddi təkan vermişdir. Bu təbəqənin həqiqi yaranışı Q. Qarayevin adı ilə bağlıdır; o, öz musiqisində alban, zənci Afrika, bolqar, Vyetnam, ispan, türk folkloru elementlərini fərdi üslub qanunauyğunluqları ilə parlaq tərzdə çulğalaşdırmışdır. Müxtəlif millətlərin musiqi ənənələri həmçinin, F.Əmirov, Niyazi, S.Hacıbəyov, R.Hacıyev, A.Məlikov, V.Adıgözəlov, F.Qarayev, F.Əlizadə, F.Hüseynov və başqalarının yaradıcılığında da eks olunmuşdur.

Biz, görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Müslüm Maqomayevin XX əsr milli musiqinin təkamülü fonunda portretini canlandırdıq. Sənətkarın bədii axtarışlarının fərdiliyini qeyd edərək biz əsla onun milli incəsənət xəzinəsinə bəxş etdikləri ilə Hacıbəyov yaradıcılığı arasında «bərabərlik» işarəsi qoymağə can atmamışq: Üzeyir Hacıbəyov Azərbaycan musiqisində tayı-bərabəri olmayan nadir bir simadır. Bununla belə Maqomayev Üzeyir bəyin ideyalarını həyata keçirərək milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafına bir sira mühüm yeniliklər əlavə etmişdir. Məqalənin əvvəlində Maqomayev musiqisində nəzərə çarpan romantik tendensiyalar dan söhbət açmışıq. Bəstəkarın yaradıcılığının janr-üslub xüsusiyyətlərinin müfəssəl təhlili bu fikri bir daha təsdiqləyir. Maqomayev musiqisinə xas olan lirik-dramatik obrazların üstünlüyü, sənətkarın melodik üslubunda muğamlı Qərbi Avropa romantik məlodiyasının üzvi sintezi, sərbəst improvisasiya təbiətli janrlara (rapsodiya, fantaziya, süita), eləcə də programlıq meyl və folklor qaynaqlarının estetik tərzdə təcəssüm olunması məhz romantik mənbələrdən irəli gəlir. Hacıbəyov ırsındə romantik çizgilər bəstəkarın bədii dünyagörüşünün ümumi klassik qəmətini heç də pozmur, Maqomayev yaradıcılığında isə romantik təmayüllər, obraz düşüncəsinin və musiqi dilinin əsasını, məğzini təşkil edir. Bu baxımdan XX əsr Azərbaycan musiqisində sonralar üzə çıxan romantik tendensiyaların inkişafında da, Asəf Zeynallı ilə bərabər Müslüm Maqomayevin rolü əvəzsizdir.

Məqaləmizin digər nəticəsi ondan ibarətdir ki, Hacıbəyovun bir çox novator axtarışları sanki qabaqcadan Maqomayev musiqi-

sində «kamillik sınağı» keçərək, orijinal tərzdə eks olunmuşdur. Bununla yanaşı Maqomayev sənətdə müstəqil axtarışlar aparmış, keçilməmiş sənət zirvelərini cəsaretlə fəth etmişdir. Bəstəkarın bir çox ideyaları Azərbaycan musiqisinin sonrakı təkamül mərhələlərində öz inkişafını tapmışdır. Müslüm Maqomayev dövrün bədii tələbatını duyan, yeniliyi hiss etməyə bacaran, sənətdə öz cığırı ilə addımlayan sənətkar idi. Deyilən keyfiyyətlər bəstəkarın parlaq istədədi üzərinə gələrək Müslüm Maqomayevin tekrarolunmaz musiqi dünyasını yaratmışdır. Bu dünya XX əsr Azərbaycan musiqisinin ən gözəl səhifələrindən biri kimi daim yaşayacaq.

QEYD

- (1) Burada və daha sonra kitabda Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar İstututunda saxlanılan arxiv materiallarından istifadə olunub (fond 25).

УЗЕИР ГАДЖИБЕКОВ И МУСЛИМ МАГОМАЕВ

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев... Корифеи азербайджанской музыки, первооткрыватели ее новой, композиторской эры... Соратники, сподвижники, единомышленники... Вместе они вели азербайджанскую музыку к высотам европейского профессионализма, осваивали дотоле неведомые жанры и формы, мужественно отстаивая свою позицию в борьбе как с ревнителями старины, так и с излишне рьяными поборниками советской идеологии. Обоим довелось пройти через горнило серьезных испытаний, неизбежных в эпоху грандиозных социальных перемен. История их творческого содружества, вероятно, еще ждет своего осмысления, ибо многие обстоятельства их богатой фактами и событиями биографии по-прежнему остаются за пределами наших представлений. В данной статье предлагается сравнительный анализ жанровых и стилевых установок Гаджибекова и Магомаева, который имеет целью подтвердить самобытность творческих исканий Магомаева, его стремление идти непроторенными путями. Разумеется, сказанное отнюдь не отрицает общности идеино-эстетических и творческих устремлений великих азербайджанских музыкантов. Общность эта несомненна: выдвинутая Гаджибековым идея приобщения национальной музыки к достижениям европейского профессионализма стала программной и для Магомаева. В этом русле шло настойчивое освоение обоими художниками классических жанров и форм, вырабатывались основы азербайджанского композиторского стиля. Но ведь есть и другое – изумительная непохожесть творческих стилей Гаджибекова и Магомаева, которая ощущается уже при простом эмпирическом восприятии их музыки. Творческой натуре Гаджибекова присущи объективный взгляд на мир, мудрая уравновешенность и гармоничность самовыражения. Магомаев же, в сущности, суб-

ъективен, склонен к обостренно-эмоциональному, романтически-аффективированному высказыванию. Но главное – Гаджибеков и Магомаев избирают различные пути синтеза национального и европейского. Предлагаемый в данной статье сравнительный анализ стилевых установок Гаджибекова и Магомаева призван подтвердить оригинальность художественных исканий композиторов и тем самым обогатить наше представление об этапе становления азербайджанского композиторского творчества.

Объектом исследования служат музыкально-театральные опусы Гаджибекова и Магомаева прежде всего оперы «Шах Исмаил» и «Нэргиз»(1). Выбор этот неслучаен: общеизвестна особая органичность музыкально-сценических жанров в контексте становления азербайджанского композиторского творчества. В силу этого они аккумулируют характерные приметы индивидуального стиля творцов и, соответственно, ведущие тенденции становления национального композиторского искусства.

Сформулируем основной тезис работы. Гаджибеков и Магомаев занимают различные позиции по отношению к нормам европейского композиторского творчества, что предопределяет различный ракурс состыковки этих норм с национальной традицией. Для Гаджибекова закономерности европейской музыки выступают в качестве своеобразного ориентира, в соответствии с которым он «извлекает» из национальной традиции, в сущности, изобретает качественно новые и для азербайджанской и для европейской музыки нормы и принципы. Магомаев же трактует закономерности европейского композиторского творчества как некую данность и, сохранив в целом их типологию, адаптирует их в условиях азербайджанской музыкальной традиции, насыщая новыми, национально-характерными чертами. Важно подчеркнуть, что при этом из национальной традиции Магомаевым заимствуется не внешнее, формальное, а внутреннее, содержательное. Именно в симбиозе двух равнозначимых художественных качеств и заключается главная специфика магомаевского стиля.

Обратимся к трактовке каждым из художников жанра мугамной оперы. Узеир Гаджибеков, побуждаемый стремлением

создать национальную оперу по подобию европейской, обращается к мугаму, как высшему достижению восточной музыкальной традиции, концентрированному выражению типологии национального музыкального мышления. Именно мугам «подсказал» композитору практически все параметры нового жанра – ценностно-сематические, концепционно-драматургические и композиционные. В этом смысле термин «мугамная» обозначает не столько факт использования мугамов в функции вокальных характеристик, сколько глубинные связи с художественно-эстетическими принципами мугамата (напомним данное Э.Абасовой определение ранних опер Гаджибекова как «опер-мугамов»)(2). Вероятно, этим и объясняется принципиальный отказ Узеир бека от «европеизации» мугамно-оперной модели. Симптоматично, что созданная в 30-е годы ария отца Меджнун – зрелый образец композиторского творчества – не вводится автором в партитуру «Лейли и Меджнун» и получает статус самостоятельного произведения.

Иное – у Магомаева. Создавая «Шаха Исмаила», композитор поначалу ориентировался на гаджибековский опыт: «Я поставил перед собой задачу создания оперы по типу оперы... Гаджибекова»(3). Однако реальный художественный результат (I редакция – 1919 г.) продемонстрировал значительное обновление гаджибековских принципов, которое нарастало по мере создания новых редакций сочинения (II-1924, III-1932, IV-1934 гг.) (4). Главная специфика магомаевского прочтения мугамной оперы, которая неизменно подчеркивается в работах о «Шахе Исмаиле», заключается в том, что в нее тонко инкрустированы классические признаки жанра. В итоге формируется самобытная, не имеющая аналогов жанровая модель, органично синтезирующая разнородные источники. В известном смысле в окончательной редакции «Шаха Исмаила» как бы в свернутом виде представлена эволюция азербайджанской оперы в целом: от мугамной модели к европейской.

Поясним сказанное. Уже в I редакции сочинения один из главных персонажей – Асланшах – охарактеризован исключительно ариозными номерами. В последующих редакциях сфера авторского тематизма расширяется, замещая мугам-

ную. Активно используются классические оперные формы – арии, ариозо, ансамбли. Следует особо отметить обращение Магомаева к принципу лейтхарактеристик, причем лейтфункцией наделяется не только мотив, но и ритм, лад. Существенным моментом «европеизации» «Шаха Исмаила» становится подключение испытанных в классической оперной практике способов объединения композиции. Это – трехчастные и рондообразные группировки, тематические «арки», оркестровые связки между сценами. Эволюционирует и вокально-тембровая структура сочинения. В I-II редакциях единственным оперным тембром был баритон Асланшаха; все остальные партии были рассчитаны на исполнение ханэнде-мугамалистами. Заметим, что, стремясь персонифицировать вокальный тембр, наделить его семантической функцией, Магомаев поначалу ориентируется на гаджибековскую идею: использование малопривычного для аудитории низкого мужского голоса в партии отрицательного персонажа перекликается с «Асли и Керем» (характеристика Гара Кешиша). Начиная с III редакции, с введением сопрано (Гюльзар), тенора (Визирь), взаимодействие народного и оперного вокала усложняется. Тембровое различие косвенно подчеркивает антитезу некоторых объективно соотносимых героев: хрупкой Гюльзар – и воинственной Араб-Зенги, легковерного молодого наследника – и коварных Асланшаха, Визиря. Подтверждением магомаевской тяги к европейской оперной модели является и бесцитатный контекст авторского тематизма «Шаха Исмаила». Как известно, Гаджибеков активно использует в своих мугамных операх подлинные образцы всех жанров азербайджанской музыки устной традиции. Магомаев изначально декларирует свое несогласие с этой гаджибековской идеей. Приведенная выше мысль о приверженности Магомаева «типу оперы... Гаджибекова» имеет следующее продолжение: «с той только разницей, что за исключением мугамов... все остальное должно быть моим оригинальным творчеством»(5).

Выявленная особенность магомаевского оперного стиля предопределяет и специфику его эволюции. Мугамная опера, точнее, ее оригинальный, синтезированный тип, входит в орбиту стилевых исканий Магомаева и в то время, когда Гад-

жибеков считает ее полностью исчерпанной. В результате в оперном творчестве Магомаева отсутствует четкая дифференциация на «мугамный» и «классический» этапы, которую мы наблюдаем у Гаджибекова.

Самобытность творческих почерков Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева рельефно проявляется в сфере музыкального языка. Суть гаджибековского подхода – в творческом обобщении богатейшего интонационного комплекса азербайджанской музыки устной традиции, «создании совершенно новых, противостоящих европейской традиции синтаксических и композиционных норм, а также решительном переосмыслении старых, общеизвестных»(6). Магомаев же нацелен на творческое освоение типических закономерностей гомофонной музыки.

Вначале обратимся к мелодико-интонационной сфере. Мелос Гаджибекова уникален: вобрав в себя черты оперных, романских кантилен, симфонического тематизма, он одновременно всецело опирается на закономерности азербайджанского музыкального мышления. Именно от национальной традиции – удивительная пластичность, плавность, замедленность мелодического развертывания, то, что И.Абезгауз называет «культом интонирования». «Гаджибеков избегает столь характерных для европейской музыки экспрессивных скачков на септимы, сексты, на неустойчивые хроматические интервалы»(7). Все выявленные исследователем принципы мелодического стиля Гаджибекова – опевание, секвенция, «предъем на расстоянии», «мелодия, направленная к тонике» – есть порождение особой, унаследованной от фольклора системы мелодического мышления. Магомаевскую мелодику, напротив, отличает стабильная тяга к преодолению интонационной устойчивости. Именно оттуда ведет свое происхождение главный фактор выразительности магомаевской кантилены – вторжение мелодической вершины – «вспышки», а также задержания, синкопы, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы. Все эти особенности адаптируются в условиях традиционных для национального музыкального мышления моделей – «ядро-вариант (повтор)», «ядро-вариант (повтор)-секвенция», «мелодия, направленная к тонике», субъективируют их, что и обуславливает специ-

фический романтический тонус магомаевской интонации. Еще одно обстоятельство, ярко высвечивающее магомаевскую концепцию синтеза, – это метроритмическое расчленение мугамной интонации, к которому композитор прибегает в лирико-ариозных и маршево-песенных фрагментах. В мугамную по интонационной природе и логике развертывания мелодику привносится акцентность. Попутно значительно упрощается ритмический рисунок, устраняются характерные витиеватости, повышается интонационная весомость каждого тона(8).

В мелодико-интонационной сфере есть и иные различия, непосредственно не связанные с проблемой синтеза национального и европейского. Оба художника привержены принципу опевания, идущему от азербайджанской музыкальной традиции. Однако если Гаджибеков склонен к асимметрии мотивов опевания, то Магомаев, напротив, тяготеет к их симметрии. Далее, существенным элементом и гаджибековского, и магомаевского мелоса является секвенция. Гаджибековскому секвенцированию присущи «особая миниатюрность мотивов и очень текущее, пластичное сопряжение звеньев с минимальными цезурами»(9). Магомаев же избирает мугамный тип секвенцирования, характеризующийся значительной протяженностью и развитостью звеньев.

Единая для Гаджибекова и Магомаева особенность музыкального языка – мелосное формообразование. «Основа этого явления, – пишет И.Абезгауз, – в фольклоре, суть его – в особой нерасторжимости формы, мелодии и ладового развития»(10). Гаджибеков допускает безраздельную «гегемонию» мелосно-формообразующего фактора и преподносит в своем творчестве поистине гениальные образцы формы, «вылепленной» преимущественно мелодическими средствами (хрестоматийным примером является песня Ханэнде гыз из «Кероглы»). У Магомаева же чисто мелосных структур немного, к тому же они организуют лишь отдельные разделы, но не форму в целом.

Далее, в кристаллическом аспекте Гаджибеков ориентируется на структурную расчлененность, присущую азербайджанским народным песням, танцам, ашугским напевам. В сложном взаимодействии ладово-мелодического разверты-

вания и расчлененности фольклорного типа рождаются оригинальные гаджибековские структуры – рефренность четного участка формы, период типа «тезис-периодическое развертывание», построение, основанное на прогрессирующем сжатии масштаба и т.д. Что касается Магомаева, то он в поисках структурного оформления материала апеллирует к синтаксическим закономерностям гомофонного стиля. В одних случаях мелосная форма реализуется Магомаевым сквозь призму периода, что ведет к образованию самобытной национальной модели этой типической гомофонной структуры. Необходимо подчеркнуть, что тенденция к внедрению в азербайджанскую музыку периода органически присуща раннему творчеству Гаджибекова, проявляясь, в частности, в оперетте «Аршин мал алан». Однако если Узеир бек стремится на этом этапе к нормативному воспроизведению периода и, по мысли Э.Абасовой, адаптирует его «на почве типичной для народной песенно-танцевальной музыки периодической структуры» (11), то Магомаев, напротив, нацелен на его преобразование. Нормативные для периода масштабные соотношения расшатываются вследствие проникновения мелосно-вариантного начала, мелодическая линия нередко имеет национально-характерный нисходящий динамический профиль, гармоническая логика испытывает определенное воздействие азербайджанской ладовой системы. Следует отметить также, что Гаджибеков постепенно отступает от активного использования структуры периода – Магомаев же разрабатывает ее на всем протяжении своего творческого пути. И если в «Кероглы» «построения, приближающиеся к обычному периоду [...] чаще всего [...] встречаются в речитативах и не слишком развитых ариозных эпизодах, иначе говоря, на музикально-драматургической «периферии» оперы» (12), то в магомаевых опусах данная структура организует существенные в драматургическом аспекте сольные высказывания героев.

Магомаев прибегает и к совместному действию, своеобразному «двоевластию» свободно-мелосного и ритмоструктурного принципов. В построениях подобного рода линейная канва продолжает оставаться объединяющим фактором, однако подвергается дополнительной конструктивной органи-

зации – путем квадратного оформления стадий мелосного развертывания, замыкания их синтаксическими кадансами, а также посредством различных проявлений повторности. Для Гаджибекова подобное гомофонное расчленение мелосной формы совершенно нетипично(13).

В области формообразования яркое новаторство Гаджибекова проявилось, в первую очередь, в создании национального типа сонатной формы, которому нормативные признаки самой зрелой гомофонной структуры синтезируются с мугамными принципами. Назовем также оригинальный куплетно-вариационный цикл, основанный на принципе синтаксического обновления разделов, а также трехчастную форму с репризой-рефреном. Два последних формообразующих принципа – куплетность и трехчастность – активно используются и Магомаевым, но в их типологической форме, вне каких-либо качественных преобразований. В первом случае Магомаев, который, как и Гаджибеков, привержен принципу *soprano ostinato*, ограничивается фактурным варьированием куплетов, во втором – допускается сокращение репризного раздела, продуцируемое логикой мугамной композиции. Вместе с тем в магомаевском формообразовании есть своя «заповедная» область, примечательная оригинальным авторским подходом. Речь идет о контрастно-составном принципе, к которому Магомаев обращается в поисках композиционной организации оперной арии, шире, оперной формы(14). В этом смысле опыт Магомаева корреспондирует с особенностями становления оперного жанра в европейской музыке. Как отмечает В. Протопопов, «зарождение контрастно-составных форм относится [...] ко времени возникновения оперы. Обычное сочетание «речитатив-ария»... многие оперные арии, ансамбли, финалы (например, у Моцарта, Бетховена, итальянцев) при всем эмоциональном и структурном многообразии представляют контрастно-составную форму(15). Новизна магомаевской интерпретации контрастно-составной формы заключается в том, что она «накладывается» на линейно-мелосную стезю. Таким образом, жанрово-интонационный и образно-эмоциональный контраст разделов оказывается уравновешен единой канвой ладового развертывания, что обусловливает моноладовость,

моноинтонационность материала и, как результат, высокую спаянность композиции.

В отношении гармонического языка сравнение стилевых установок Гаджибекова и Магомаева несколько проблематично, ибо здесь нет равнозначности, равнценности творческих результатов. Пожалуй, лишь в ранних опусах оба мастера демонстрируют единый художественный уровень: в мугамных операх Гаджибекова и I редакции «Шаха Исмаила» зафиксированы первые, пока весьма скромные попытки подвести под многоцветье азербайджанских ладов обобщающий гармонический фундамент. Однако если в творчестве Гаджибекова впоследствии сформировался оригинальный модальный гармонический язык, то у Магомаева скачка к качественно новому уровню синтеза не произошло. Все же мы вправе сравнивать если не результаты, то подходы, которых придерживаются композиторы. Гаджибековская гармония модальна по своей природе, она вбирает в себя специфические закономерности азербайджанских ладов. Магомаев же опирается на классические ладофункциональные закономерности, и национальные ладовые элементы лишь проецируются на эту генеральную канву.

Когда речь идет о художниках-современниках, каковыми являются Гаджибеков и Магомаев, то актуальным представляется и соотнесение их творческих установок с социокультурной ситуацией и с существовавшими в то время музыкально-стилевыми явлениями. Безусловно, Магомаев гораздо более тесно, чем Гаджибеков, связан со стилевыми тенденциями советской музыки 20-30-х годов. Данный тезис является косвенным подтверждением магомаевской концепции адаптации, предрасполагающей к свободной ассимиляции «инородных» явлений. Следует подчеркнуть, однако, что все эти флюиды переосмысливаются сквозь призму потребностей национальной культуры и проявляются в новом, самобытном варианте.

В идеино-содержательной канве произведений и Гаджибекова, и Магомаева, созданных после 1920 года, наблюдается акцентирование социального аспекта, продуцируемое канонами соцреализма. Общим для художников являются «актуализация» содержания эпических первоисточников за счет

заострения тех его качеств, которые оказалисьозвучны новой социокультурной «ауре». В этом смысле гаджибековский «Кероглы» и две последние редакции магомаевского «Шаха Исмаила» прямо перекликаются друг с другом. Однако в творчестве Магомаева присутствует и современная тематика как таковая. Последняя вступает во взаимодействие, точнее говоря, диффузию с темами и образами, подсказанными национальной культурой. Так, в опере «Нэргиз» и радиопьесе «Пастухи», послужившей ее прямой предтечей, героико-революционная тема сочетается с актуальной для восточных культур темой раскрепощения женщины, а в балете «Дэли Мухтар» незамысловатый «колхозный» сюжет вращается вокруг традиционного персонажа национального эпоса – «дэли» (юродивого).

В творчестве Магомаева, а именно, в опере «Нэргиз», «отозвалось» и так называемое «песенное» направление советского оперного творчества 30-х годов (16). Однако композитор претворяет данную модель избирательно, вне ее очевидных «упрощенных» тенденций. Главное – песенное начало не является определяющим фактором драматургии и музыкального языка. В мелодико-интонационном содержании, формообразовании оперы песенность сосуществует с типологическими признаками различных жанров азербайджанской музыки устной традиции – прежде всего, мугама. В ряду оперных форм присутствуют не свойственные песенному направлению арии, речитативы. Наконец, в концепции «Нэргиз» сохраняются отдельные элементы мугамно-оперной эстетики – в частности, образно-смысловая роль лада. В итоге складывается самобытная жанровая модель, обобщающая под эгидой песенной оперы предыдущий опыт азербайджанского музыкального театра, намечающая новые его рубежи.

Существенное различие творческих установок Гаджибекова и Магомаева обнаруживается и в области привлечения подлинных образцов азербайджанской музыки устной традиции. Эволюция гаджибековского оперного творчества от «Лейли и Меджун» к «Кероглы» сопровождается последовательным ограничением сферы прямого заимствования устных первоисточников. Магомаев же, не использовав в I редакции

«Шаха Исмаила» (имеется в виду авторский тематический материал), ни одной подлинной народной мелодии, в последующих редакциях той же оперы, а также в «Нэргиз» активно вводит их в интонационную ткань. Помимо этого, Магомаев чаще Гаджибекова прибегает к радикальному переинтонированию устных образцов, насыщению их «инородными», не типичными для национальной музыкальной традиции качествами. Особого упоминания в этом смысле заслуживает жанровая трансформация первоисточников – переосмысление их в сферу лирической ариозности, массовой песенности. Есть и иные проявления связи магомаевской сферы аудиовизуальных искусств со стилевыми тенденциями советской музыки: приметы «массовой культуры» в музыкальной комедии «Хорузбей», приверженность принципу «знаковости» в опере «Нэргиз», музыке к пьесам «Мертвцы» Дж.Мамедкулизаде, «В 1905 году» Дж.Джаббарлы и «Сегодня» М.С.Ордубады.

В завершение сравнительной характеристики – об идеально-образной основе музыкально-театральных опусов Гаджибекова и Магомаева. Момент сходства здесь явно превалирует. В поисках оперных сюжетов оба композитора обращаются к национальному эпическому наследию, избирая при этом хорошо известные, популярные его образы. Вместе с тем, магомаевский «Шах Исмаил» следует расценить как попытку обновить сюжетно-содержательный комплекс мугамной оперы, привнести в него элементы исторической проблематики(17). Далее, в своих музыкальных комедиях и Гаджибеков, и Магомаев критикуют патриархальные устои и неравноправное положение женщины, хотя первый воссоздает в триаде «Муж и жена», «Не та, так эта» и «Аршин мал алан» образы соотечественников, а второй в «Хорузбее» – быт и нравы Турции 20-х годов(18). Однако оказывается различие культурно-исторических реалий: в магомаевском опусе, появившемся после общественно-политического сдвига 1920 года, значительно усилен, по сравнению с гаджибековскими образцами, социальный аспект.

Обобщая сказанное, попытаемся конкретизировать роли Гаджибекова и Магомаева в эволюции азербайджанского композиторского творчества. Узеир бек был первопроходцем,

генератором новых дерзких художественных идей, предопределивших пути и перспективы развития национальной музыки. Роль Гаджибекова уникальна: благодаря его гениальным творениям и подвижническим усилиям азербайджанская музыка всего за два десятилетия проделала путь, который в европейской музыкальной традиции исчислялся столетиями. И пусть в западном музыкознании подчас раздаются голоса о гаджибековской концепции синтеза Запада и Востока как о мертворожденном детище советской культурной и национальной политики, впечатляющие успехи азербайджанской композиторской школы в XX веке, равно как и бережно сохраненные традиции и новый расцвет мугамного искусства, свидетельствуют об обратном.

Творческие искания Магомаева разворачивались в художественном поле, созданном Гаджибековым. Однако Магомаев в силу ли склада художественного мышления или сознательных установок избрал несколько иной, отличный от гаджибековского путь претворения гаджибековской мега-идеи. Закономерности европейской гомофонной музыки стали для него отправной точкой, первоосновой, в которую были тонко инкрустированы, подчеркнем, сущностные же качества национальной музыкальной традиции.

Помимо этого, различными оказались и стилевые приоритеты композиторов. Романтизм (а не классицизм, как у Гаджибекова) стал основой музыкального высказывания Магомаева, предопределив тем самым щемящий, взволнованный тонус его интонации. «Шах Исмаил», «Нэргиз», «Марш РВ-8» и многие другие страницы магомаевской музыки навеки останутся с нами как память о великом композиторе, сумевшем прочертить в национальной музыке яркую, оригинальную художественную стезю и завещавшем свои самобытные принципы будущим поколениям азербайджанских композиторов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Здесь и далее в книге оперы «Шах Исмаил» и «Нэргиз» анализируются в авторской редакции. Драматургические новшества, а также изменения гармонического, фактурного и оркестрового

- контекста, предпринятые в новых редакциях опер – К. Караевым и А. Бадалбейли в «Шахе Исмаиле» (соответственно, 1947 и 1954 гг.), Р. Глиэром и Ниязи в «Нэргиз» (1938 и 1951 гг.) нами не рассматриваются.
2. Абасова Э. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. – Б., Элм, 1985, с.178.
 3. Магомаев М. О музыкальном искусстве Азербайджана. – Б., Ишыг, 1987, с.45.
 4. На основе изучения архивных материалов нами предлагается обновленная классификация вариантов «Шаха Исмаила» – а именно, наличие не трех, как считалось ранее, а четырех редакций произведения.
 5. Магомаев М. Цит. раб., с 45.
 6. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова / О художественных открытиях композитора. – М., Сов. композитор, 1987, с.7.
 7. Абезгауз И. Цит.раб. с 38.
 8. Указанные особенности мелодического стиля Магомаева подробно рассматриваются в следующей статье нашего сборника.
 9. Абезгауз И. Цит.раб., с.22.
 10. Абезгауз И. Цит.раб., с.65.
 11. Абасова Э. Цит раб., с.180.
 12. Абезгауз И. Цит.раб., с.67.
 13. Как исключение, назовем тему Гимна Азербайджанской ССР, которая, сохраняя устойчивые признаки «мелодии, направленной к тонике», в то же время «укладывается» в рамки 16-тактного периода.
 14. Элементы контрастно-составных форм наблюдаются и во многих оркестровых опусах Магомаева – увертюрах к «Шаху Исмаилу» и «Нэргиз», симфонических пьесах «Джейрани», «На полях Азербайджана». Однако здесь правомернее говорить о сюитности, ибо роль организующего, скрепляющего стержня незначительна.
 15. Протопопов В. Контрастно-составные музыкальные формы. – «Советская музыка», 1962, № 9, с.33.
 16. Заметим, что процесс приобщения национальных композиторских школ к нормативам оперного жанра посредством песенной оперы был типичен для советской культуры 1930-х годов.
 17. По мнению М.Тахмасиба, в дастане «Шах Исмаил – Гользар» нашла отражение реальная борьба за престол представителей Сефевидской династии (Тахмасиб М. Азербайджанские народные дастаны (средние века) – Б., Элм, 1972, с. 319). Небезынтересно и суждение Г.Исмаиловой о том, что Магомаев избрал тот вариант дастана, где «связи героя с личностью сефевидских шахов – Исмаила I и Исмаила II [...] весьма ощущимы». (Исмаилова Г. Муслим Магомаев – Б., Азернешр, 1986, с.74)
 18. Введение в сюжет «Хорубея» Мешади Ибада воспринимается как реминисценция с музыкальной комедией «Нет та, так эта», косвенно подтверждая близость магомаевской концепции жанра к гаджибековской.

MÜSLÜM MAQOMAYEVİN MELODİK ÜSLUBUNA DAİR

Müslüm Maqomayev haqlı olaraq Azərbaycan musiqisi tarihində ən parlaq melodistlərdən biri hesab olunur. Onun operalarında, simfonik və vokal əsərlərində ifadəli melodik üslub formalaşmışdır ki, həmin üslub Üzeyir Hacıbəyov tərəfindən işlənilmiş milli və Avropa müsiqi ənənələrinin sintezi konsepsiyasının Maqomayev tərəfindən məxsusi tətbiqini parlaq təzahür etdirir.

Üzeyir sağa yanaşmanın mahiyyəti şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin intonasiya kompleksinin ümumiləşdirilməsindədir. Maqomayevin isə səyləri homofon müsiqinin tipik qanunauyğunluqlarının yaradıcılıqla mənimşənilməsinə, onların milli zəmində adaptasiyasına yönəlmüşdür.

Bu məqalədə Maqomayevin «Şah İsmayıllı» və «Nərgiz» operalarında püxtələşmiş melodik üslubun səciyyəvi xüsusiyyətləri müəyyənləşdirilmişdir. Qeyd edək ki, təhlil obyekti kimi operaların təkcə son variantları deyil, onların təşəkkülü arxasında duran laboratoriya prosesi də nəzərdən keçirilmişdir. Bununla da bəstəkarın yaradıcılıq meyllerinin «daxili mexanizmi» aydınlaşdırılmış, son bədii nəticədə sezilməyən, yaxud örtülü olan keyfiyyətlər müəyyən edilmişdir.

«Şah İsmayıllı»ın artıq 1-ci redaksiyasında (müəllifə məxsus tematizm nəzərdə tutulur) Maqomayevin bütün opera yaradıcılığı boyu əhəmiyyətini saxlayan iki aparıcı janr-intonasiya layı müşahidə olunur: Azərbaycan musiqisi üçün yeni olan aria və ənənəvi mahnı-rəqs layları. Burada yalnız dramatik tipdə təzahür edən birinci lay III redaksiyada həmçinin lirizm ilə zənginləşir. «Şah İsmayıllı»ın II redaksiyasında opera melosunun mənimşənilməsi yolunda bir növ ilkin mərhələ təşkil edən muğam layı formalasır. Daha sonra, əsərin III redaksiyasında deklamasıya xarakterli müsiqi sferası yaranır. «Nərgiz»in janr-intonasiya bünövrəsi bütün göstərilən tipləri qovuşduraraq, eyni zamanda, kütləvi mahnıya xas olan yeni üslub keyfiyyəti ilə zənginləşir.

Maqomayev operaların intonasiya quruluşu iki mənbəyə əsaslanır. Milli ənənənin, ilk növbədə muğamın linear melosun qanunuñayğunluqlarına dayaqlanan birinci mənbə üstünlük təşkil edir. Təsadüfi deyil ki, bir çox aria tipli, marş, mahnıvari xarakterli epizodların ilkin eskizlərində muğam tematizmi mövcuddur. Həmin tematizm sonradan tədricən müxtəlif janr-üslub keyfiyyətlərinə uyğun olaraq dəyişdirilir. Maqomayev melodikasının ikinci mənbəyi harmonik məntiqə dayaqlanır ki, bu da bəstəkarın homofon üslubun normativlərini mənimsəmək niyyətini aşkarlayır və əsasən deklamasiyalı və marş, mahnıvari epizodları səciyyələndirir.

Əvvəlcə linear melos tipinə müraciət edək. Lirik aria və marş, mahnıvari layların təşəkkülündə əməli şəkildə təzahür etmiş muğam intonasiyasının dəyişdirilməsinin aparıcı amili metritmik bölünmədir. Homofon melodikanın tipoloji keyfiyyəti olan vurğulu ritmikaya müraciət Maqomayevin sintez konsepsiyasının spesifikasını bir daha aşkarlayır. Metroritm aparıcı rol oynadığı üçün biz bu sahəni melodik məzmundan əvvəl təhlil edək. Əlbəttə, milli intonasiya kompleksinin vaxt baxımından yeni təşkil problemlərinə bu və ya digər dərəcədə sonra da toxunacağıq. Lakin əsas istiqamətləri bəri başdan müəyyənləşdirmək vacibdir.

Lirik obrazlar yaradarkən, Maqomayev çox vaxt üçbölmülü ölçünün ifadə imkanlarından istifadə edir (IV pərdədən Aslan şahin, I pərdədən Nərgizin ariyaları, Əlyarın mahnısı və ariyası). Maqomayev musiqisindəki üçbölmülü iki müxtəlif təfəkkür tərzinin qovuşduğu yerdə yaranır. Bir tərəfdən, bu cəhət Azərbaycan xalq musiqi təfəkkürünə üzvi surətdə xasdırısa (mahnilar, təsniflər)(1), digər tərəfdən Avropa mənşəli vals janrının xüsusiyyətlərindən irəli gelir. Valsın ritm və intonasiya xassələri Aslan şahin ariyasında çox aydın sezilir. (misal № 1). Melodik rəvanlıq, uzadılmış səslərin əsasən ağır bölməldə verilməsi (2 və 8 xanələrində verilən sinkoplar yansəslər kimi qavranılır) elə bir özünməxsus ifadəlik yaradır ki, onu L. Mazelin sözləri ilə desək «valsvarılıkdən qeyri bir anlayışla izah etmək çətindir» (2) «Vals» – müəllif remarkası ilə müşayiət olunan Nərgizin I pərdədən ariyasının eskizi (misal № 2) bu fikri təsdiq edir.

Arxiv materialları lirik, aria tipli layın metrormitmik təşkilinin əsas istiqamətlərini aşkarlamağa imkan verir. Ritmikanın sadələş-

dirilməsi, onun əksər bər-bəzəklərdən azad edilməsi, həmçinin hər bir tonun intonasiya tutumunun, davamiyətinin artırılması muğam melosuna xas olan pilləvari inkişafi hamarlaşdırır və müsiqi şərhinə plastik, rəvan xarakter aşayılar. Bununla yanaşı, lirik kontekstdə Maqomayev melodiyanın yuxarı həddinin – başlangıç tonun qorunub saxlanılmasına xüsusi üstünlük verir. Sonra melodik xəttin aşağı enməsi ilkin intonasiyanı «zirvə-mənbəyə» yaxınlaşdırır (misal № 3,4,5). Göstərilən melodik hərəkət muğam tematizminin xüsusiyyətlərindən irəli gəlir.

Marş, mahnıvari epizodlarda muğam sahəsinə aid olan metritmik tərtibatın dəyişdirici effekti daha qabarlıq təzahür edir. İki-bölmülü, xorey motivlərin yamb motivləri ilə əvəz olunması ritmik şəkli sadələşdirir ki, bu da melodikaya lapidar xarakter aşayılar. Dediklərimizin təsdiqi üçün yoxsullar xorunda və Əlyarın ariyasında tematizmin kristallaşmasına müraciət edək. Hər iki epizodun hüceyrə-eskizində sərbəst melos inkişafi hökmranlıq edir və metrik bölünmə nominal xarakter daşıyır (misal №6). Xorun və ariyanın sonrakı variantlarında metrin dəqiq təşkili özünü açıq aşkar göstərir və tədricən möhkəmlənir. Eyni zamanda melodiyanın ritmik cəhətdən sadələşməsi baş verir (sərbəst improvisasiya xarakterli şərhədən vurğulu ritmikaya keçidi əks etdirən epizodlar 7, 8 №-li misallarda göstərilir).

Marş, mahnıvari sahənin metrik qanunañaygunluqları ayrı-ayrı hallarda bötvüldə vurğulu fiksasiyaya məruz qalmayan muğam layına da öz təsirini göstərir. Bu mənada Nərgiz və Əlyarın ariyalarında başlangıç kvarta sıçrayışının variantlarını tutuşdurmaq məraqlıdır. Hər iki fragməntin ilk eskizlərində rast məqamının inkişafi üçün səciyyəvi olan bu sıçrayış sonra daxildən yüksələn ritmik dinamika ilə zənginləşir, punktir fiqurla kəskinləşir və xanədənkənar kiçik avaza çevrilir (9 və 5 № li, 6 və 10 №-li misalları müqayisə edək).

Lirik-dramatik epizodlarda zaman nisbətlərinin sərbətliyinə yol verilir. Görünür, bu cəhət həmin janr-intonasiya layının Maqomayev yaradıcılığının ilkin mərhələsinə aid olduğundan irəli gəlir. «Şah İsmayıł»ın müvafiq fragmentlərində bir qayda olaraq iki zona fərqləndirilir: birincisi dəqiq metrormitmik tərtibata uğrayır, ikincisi isə – improvisə cizgilərini saxlayır. Melodik fikrin şərhi əsnasında olan metrormitmik təzad məhz bundan irəli gəlir.

Həmin prinsip 1 pərdədən Aslan şahın ariyasında daha ardıcıl eks etirilir (misal №11).

Birinci hissə (1-4 xanələr) bir çox xassələri ilə homofon mövzuya yaxınlaşır. Ağır bölmələrin vurğululuğu, sanki 1-ci xanıənin qeyri-sabitliyini sabitləşdirən 2-ci və 3-cü xanələrin ritmik təkrarları diqqəti cəlb edir. Başlıcası isə odur ki, *a bayatı*-şiraz mayesinin mərkəzləşdirici dayaq əhəmiyyəti zəifləyir. Əvvəlcə, o, «e»-yə fövrən yuvarlanması və onun sinkoplus durumu ile örtülür. Sonra «a» yüngül və nisbətən ağır bölmələrdə göstərilir və yalnız son xanəndə qərarlaşır. Nəticədə melodik xətt istinad pərdə ətrafında gəzişmə funksiyasını itirir və rəvan, ifadəli xarakter alır. Yeni ritmik şərait həm də bayatı-şiraz üçün qeyri-tipik yüksələn «e-s» seksta gedişini qabardır. Sözgəlişi qeyd edək ki, belə hallar həmçinin Aslan şahın və Nərgizin ariyalarında (hər ikisi V-ci pərdədən) müşahidə olunur: burada seksta intonasiyası daha geniş sahədə özünü göstərsə də, ritmik vurguların hesabına çox aydın seziklir. (12 №-li misalın 1-2 xanələri, 13 №-li misalın 1-3 xanələri). Daha sonra, Aslan şahın ariyasının ikinci hissəsində (11 №-li misalın 5-14 xanələri) ritmik «nəfəs» surətlərin: sinkoplar, çevrilmiş punktir ritm meydana çıxır. İfadəli *ad libitum* kadensiyası metrik təşkili tamamilə «dağıdır».

Metroritmik kontekstin kəskin dəyişməsi Aslan şahın V pərdədəki ariyasında da baş verir. Lakin birinci hissənin «qatı» ritmik quruluşundan sonra ikinci hissənin ritm baxımından seyrəkliyi o qədər də inandırıcı deyildir (misal №12).

«Nərgiz»in lirik-dramatik epizodlarında bəstəkar başqa principlər tətbiq edir. Belə ki, Nərgizin V pərdədəki ariyasında metroritmik kontekstin differensiasiyası nəzərə çarpsada, o, müxtəlif keyfiyyətlərin bir-birinə nüfuz etdiyindən o qədər də duyulmur: birinci bölmədə metrik dəyişkənlilik qabaqlanır, ikinci bölmədə isə «axsayan» ritm formulu saxlanılır (misal №13).

Beləliklə, təhlilin nəticələri Maqomayevin lirik-dramatik melosunun təşəkkül yoluunu aşkarlamağa imkan yaradır. Həmin yol iki müxtəlif ritmik sistemin, daha geniş desək, musiqi təfəkkürü-nün «görüşündən» onların qovuşmasına doğru aparır.(3)

İndi isə bilavasitə melodik qanuna uyğunluqlara müraciət edək. Operalarda musiqi fikrinin qurulmasının bir sıra sabit modelləri müşahidə olunur. Onların hər biri müxtəlif janr, üslub kon-

tekstində reallaşır. Özək-variant (təkrar); sekvensiyalar; özək-variant (təkrar)-sekvensiyalar; «tonikaya doğru istiqamətlənmiş melodiya» (İ.Abezqauz) kimi modelləri qeyd edək. Üçüncü quruluş iki cür təzahür edir: bir halda melodiyanın obraz məna tərəfinin «ağırlıq mərkəzi» «özək-variant», digər halda-sekvent inkişaf mərhələsinin üstünə düşür. İstisna olaraq, göstərilən əlamətləri əzəldən aralıq tipə də rast gəlinir. (V pərdədən Nərgizin ariyası). Göstərilən modellər muğam təbiətli linear melosun inkişafı üçün son dərəcədə səciyyəvvidir. Lakin müəllif elə vasitələr axtarıb tapır ki, bu vasitələr ənənəvi sxemləri modifikasiya edir və onların yeni, fərdi təcəssümünü şərtləndirir.

1. Özək – variant (təkrar);

Bu modelin qurulmasında bir neçə üsul ayırd etmək mümkündür. Öksər mahni-rəqs melodiyaları özəyin hüdüdlərini əhatə edən ifadəli kvinta sıçrayışı ilə başlanır; bundan sonra ya həmin sıçrayışın arası «doldurulur», ya da yuxarı ton ətrafında gəzişmə tətbiq olunur (misal № 14,15,16,17). Bu tipə müraciət etdikdə bəstəkar bir qayda olaraq materialın təkrarı ilə kifayətlənir. Aşağıdan xalis kvarta və yuxarıdan tersiya vasitəsilə istinad pərdə ətrafında ikitərəfli gəzişmə hallarına da təsadüf olunur (misal № 13,18,19,20). Burada özəyin variant inkişafı yuxarı həddin tədrisən genişlənməsi ilə müşayiət olunur. Eyni zamanda gəzişmənin tersiya fiquru refren tək qorunub saxlanılır.

Ariya tipli epizodlarda göstərilən üsullar sintezləşdirilir. Bir tərəfdən, həmin interval nisbətlərində ikitərəfli gəzişmə ideyası, digər tərəfdən sıçrayış vasitəsilə başlangıç kvarta diapazonunun qabartmaq niyyəti qeyd olunmalıdır (misal № 11,12). Beləliklə, əgər mahni-rəqs nümunələrində sıçrayış ən parlaq intonasiya anıdır və sonrakı inkişaf onun enerjisini yalnız «sərf edirsə», ariya tipli nümunələrdə həmin sıçrayış melodik hərəkətin impulsu rolu-nu oynayır.

İkitərəfli gəzişməyə aid nümunələr arasında elələri də var ki, onların halqaları arasındaki əlaqə nisbətən zəifdir. Nərgizlə Əlyarın lirik, mahnivari duetinin başlangıç quruluşunda «es 2» tonu ətrafında aşağıdan gəzişmə ondan əhəmiyyətli dərəcədə uzaqlaşmağa («as 1») gətirib çıxarır. Nəticədə gəzişmənin «bərpası» seksta sıçrayışı ilə başlanır (misal №21). Həmin tipin muğam ana-

loqu olan «Gülzarın ağısın»da Maqomayev metroritm vasitəsilə quruluşları daha aydın differensiasiya edir: «d 2» kvinta tonu «bəyan olunduqdan» sonra melodiyanın «sürüsdüyü» «d1» tonikası zaman etibarilə güclü bölümde verilərək quruluşu fəal surətdə qapayır. Gəzişmənin yeni mərhələsi – yuxarıdan – müstəqil melodik qurum kimi çıxış edir (misal № 22).

«Özək-variant» modelinin digər növü muğam tematizmi üçün səciyyəvi olan avaz-variant inkişafın prinsipinə əsaslanır. Məqamin ritm cəhətdən sabit istinad pərdəsi də, avazların məcmusu da özəyin funksiyasını icra edir (misal № 4,23,24). İstinad pərdə tədricən gəzişmə fiqurları ilə «hörülür». Eyni zamanda diapazonun yuxarı çərçivəsinin «həddini aşması», həmçinin variantlarının miqyas etibarilə genişlənməsi müşahidə olunur. Melodik halqların lakinliyi və bir-birindən təcrid olunması bu prinsipin kantilena kimi «mənimsenilməsinə» mane olur və əksinə, ənənəvi muğamvari epizodlardan başqa marş, mahnıvari kontekstdə (yoxsulların xoru, Əlyarın arıyası) onun üzvi adaptasiyasını şərtləndirir.

«Özək-variant» mərhələsi gəzişmə prinsipinin maqomayev-sayağı təsvirinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini cəmləşdirir. Bəstəkar gəzişmə motivlərinin simmetriyasına, yəni istinad pərdəni əhatə edən sahələrin tarazlığına meyl edir. Asimetriya ilə yanışı, folklor təcrübəsinə xas bu üsul Maqomayev yaradıcılığında qanuna uyğunluq səciyyəsi əldə edərək, melodik fikrin sabit sahələrinin təşkil vasitəsinə çevrilir. Məqamın xüsusiyyətləri nəzərə alınmaqla simmetriya bərqərar olunur. Burada motivlərin təxminini bərabərliyi (kvarta-kvinta, tersiya-kvarta) mümkündür. Bu ya özəyin ilk təzahüründə (misal № 11,12,23), ya onun variant dəyişmələri prosesində (misal № 13,19,24,25) təsdiq olunur.

Bir çox mahnı – rəqs və marş, mahnıvari epizodlarda simmetrik intonasıya məkanının hüdudları, bir qayda olaraq toxunulmaz qalır. Ariya sahəsində isə yuxarı həddi qısa müddətə aşma üsulundan istifadə edilir. Melodik zirvə – «alışma»nın müdaxiləsi yolu ilə intonasıya simmetriyasının pozulması Maqomayev üslubunun əsas xassələrindəndir. XIX əsrin romantik melodikasının təsiri altında formallaşan bu cəhət, məsələn, «Gülzarın ağısı»nda xüsusi silə duyulur: burada tersiya diapazonunun dəf olunması tipik «llirik» intonasıya – kiçik sektaya yüksələn sıçrayış vasitəsilə əldə olunur (misal № 22). İntonasıya simmetriyasını «yarma» prinsipi

bəzən «özək-variant-sekvensiya» modeli hüdudlarında da reallaşdırılır (bu barədə aşağıda deyiləcək).

2. Sekvensiya;

Sekvent inkişaf Maqomayev melosunun əhəmiyyətli elementidir. Bəstəkar Azərbaycan musiqisi üçün ənənəvi olan tonal və aşağı enən sekvensiya formalarına üstünlük verir. Maqomayev sayağı sekvent inkişafın ən parlaq nümunələri operaların ariyasayağı və muğamvari səhnələrində cəmlənmişdir. Müvafiq epizodlarda bəstəkar halqların genişliyi və aşağı istiqamətlənən inkişafi ilə səciyyələnən muğam tipinə əsaslanır.(4) Nəticədə, sekvent hərəkətin hər bir fazası inkişafın özünəməxsus, müəyyən daxili quruluşa malik mərhələsi kimi dərk olunur.

Motivlər, bir qayda olaraq, iki elementli olur, özü də ikinci element çox vaxt öz növbəsində aşağıenən sekvensiya təşkil edir. Belə şəraitdə intonasıya inkişafının aşağı meyllənməsi artır və müəllif həmin hərəkəti ləngidən, dayandıran amillərə əl atır. Beləliklə, Maqomayev təfsirinin spesifikasiyasını həm də sekvent inkişafın aşağı istiqamətlənən enerjisini dəfetmə təmayülü müəyyənəşdirir.

Həmin dəfetmənin əsas üsullarını səciyyələndirək. Çox vaxt birinci element ritmik cəhətdən uzun müddət bəyan etmək (misal № 5) və ya qısaca gəzişmək (misal № 16,19,23) yolu ilə ikinci elementin başlangıç intonasıya səviyyəsini qoruyub saxlayır. Digər hallarda isə birinci element mini-sekvensiyanın astanasında – təxminən ikinci halqa səviyyəsində – yerləşdirilir (misal № 21). Burada sekvensiyaya keçid başlangıç dayağın ifadeli tərzdə genişlənməsi ilə müşayiət olunur. Qeyd edək ki, «Nərgiz»in I pərdəsinin finalında genişləndirmək, başqa sözlə, həddi aşmaq ideyası eyni zamanda sekvensiyanın motivi və bütün şəkli çərçivəsində reallaşır. Sekvensiya motivin aşağı enən hərəkəti elə birinci yerdəyişməsindən sonra iki dəfə dayandırılır: əvvəlcə o, başlangıç səviyyəsindən sekunda yuxarı bərpa olunaraq, sonra isə nəzərdə tutulmuş istiqamətdə maneəsiz irəliləyir (misal № 26).

Bəzən göstərilən üsular bir-birilə qovuşduğu üçün ləngimə güclənir. «Gülzarın ağısı» və Nərgizin ikinci arıyasında birinci tonun qorunub saxlanılması da, başlangıç həddin aşılması da xasdır (misal № 13,22).

Kantilena tipli sekvensiyaların melodik şəklinə də ayrıca to-

xunmaq lazımdır. Onun əsas əlamətləri: lirik-dramatik kontekstdə çevrilmiş punktir ritmlə kəskinləşdirilmiş ləngimələr, əksilmiş, artırılmış intervalikanın qabardılması şərhə həyəcanlı xarakter aşılıyır (misal № 11,12,13).

3. Özək – variant (təkrar) – sekvensiyalar;

Bu melodik tipin əsas elementləri yuxarıda səciyyələndirdiyimizə görə, yalnız onların uzlaşdırılması üsulları üzərində dayanır. Vurğusu birinci mərhələyə təsadüf edən melodiyalarda sekvensiya, adətən, birinci mərhələnin əsas tonundan təkan alaraq intonasiya cəhətdən onunla bağlı olur. «Təntənəli xor»un 3-cü və 7-ci xanələrində (misal № 24) göstərilən qısa avaz birbaşa əxz olunur. «Gülzərin yalvarışı»nda ikinci mərhələ sanki 6-cı və 7-ci xanələrin (misal № 4) aşağı istiqamətlənən hərəkətini davam etdirir. Gülgərin ariozosunda sekvensiyanın motivi başlanğıc dönəminin çevrilmiş variantı kimi qavranılır (misal № 23)(5)

«İkinci mərhələdə vurğu» anlayışı təkcə sekvent mərhələnin intonasiya parlaqlığından deyil, həm də onun «özək-variant (təkrar)» mərhələsi ilə uzaşması spesifikasından doğur. Ariya tipli epizodlarda yenidən yuxarıda müəyyən olunmuş simmetriyanın pozulması prinsipi özünü göstərir. İkinci mərhələ mənimsənilmiş intonasiya məkanından yüksəkdə səslənərək gözənlənməz emosional «müdaxilə» təsiri bağışlayır. Belə ki, Aslan şahin I və V pərdələrdəki ariyalarda özək kiçik seksta diapazonunda (kvarta aşağıdan, kiçik tersiya yuxarıdan) tonika ətrafında gəzişmədən ibarətdir. İkinci mərhələnin başlanğıcı tonikadan kvinta, sonra isə seksta məsafəsinə uzaqlaşır. Ritm, eləcə də aşağı sektorun sıçrışış vasitəsilə əhatəsi aşağı həddi qabardaraq aşma anına diqəti cəlb edir (misal № 11,12).

İndicə nəzərdən keçirdiyimiz ariya tipli sferadan fərqli olaraq, mahni-rəqs epizodlarında aşma simmetrik məkanı «yarmaq» funksiyani icra etmir. «Toy xoru»nda istinad pərdənin ətrafında əvvəlcə aşağıdan kvinta, yuxarıdan sekunda (misal № 17), Nərgiz və Əlyarın duetində isə – aşağıdan kvinta, yuxarıdan kiçik tersiya (misal № 21) vasitəsilə gəzişmə müşahidə edilir. Birinci halda yuxarı həddin yarımton, ikinci halda isə bir ton aşması elə intonasiya simmetriyasının təsdiqinə gətirib çıxarır. «Şah İsmayılov»ın II pərdəsindəki sonuncu xorun quruluşu da diqqətəlayiqdir (misal № 19). Burada birinci mərhələnin simmetriyası da (tonikanın ətrafin-

da hər iki tərəfdən kvarta diapazonunda gəzişmə), onun pozulması da (kvinta, seksta, septima məsafəsinə tonikadan ardıcıl uzaqlaşma) mövcuddur. Lakin müəllif «müdaxilə» iddiasından imtina edir və aşmanı qısa bağlayıcı quruluş vasitəsilə hazırlayır.

4. «Tonikaya doğru istiqamətlənmiş melodiya»;

İ.Abezqauz yazar ki, «belə bir inkişafın ən bariz folklor prototipləri aşiq havaları və muğam formasının son mərhələsidir, çünki burada melodiya kulminasiya zirvəsindən aşağı tonikaya enir»(6). Aslan şahin V pərdədəki ariyasında bu modelin ariyakantilena (misal №1), «Nərgiz (tək)» səhnəsində isə muğam reprezentasiyasına rast gəlinir (misal № 27). Eskizlərdə Gülzərin nəzərdə tutulan musiqi ifadələrinin variantlarını - birinci halda muğam, ikinci halda mahni səpgili epizodları da qeyd edək (misal № 28,29). Bütün fragmentlərin ümumi xassəsi – zirvənin qısaca, intonasiya cəhətdən qabarlıq göstərilməsi folklor təcrübəsi ilə təzad təşkil edir: orada ilkin səviyyənin uzun müddətli hökmranlığı, onun ətrafında köməkçi tonların ləng «yırğalanması» müşahidə olunur. Bununla di bir daha Maqomayevin intonasiya «alışması» üsuluna üstünlük verməsi aşkarlanır.

Bəzi hallarda müəllif aşağı enən hərəketi səslənmə müddəti etibarilə iki eyni fazaya ayırır (misal № 28,29). Sonuncu üsul period strukturunun kristallaşması ilə six bağlıdır.

Harmonik mənqiqli melodiyalara üz tutaq. Əksər hallarda onlar homofon musiqi üçün səciyyəli olan TSDT formuluna dayaqlanır. Bununla belə, melodik hərəkətin keyfiyyətcə yeni profilinə baxmayıaraq, Maqomayev yaradıcılığındaki harmonik melos nümunələrində şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinə xas olan inkişafın ayrı-ayrı prinsipləri qorunub saxlanılır. Gəzişmə başlanğıc, tonika sahəsinin təşkilində əsas vasitəyə çevirilir. Linear bünövrəli melodiyalarda olduğu kimi, Maqomayev çox vaxt istinad pərdə ətrafında iki tərəflə – yuxarıdan və aşağıdan – gəzişmə üsuluna müraciət edir. Tonikamı əhatə edən motivlərin simmetriyası prinsipi də saxlanılır (misal № 30).

Harmonik model çərçivəsində Maqomayev aşağı enən sekvensiyadan da istifadə edir. Bu üsul melodik zirvə enerjisinin tədricən tükenməsi funksiyasını yerinə yetirir. Belə halda vurğusu ikinci mərhələyə təsadüf edən ikitərkibli melodiyalarda artıq rast gəlmışik. Kulminasiya rolunu çox yuxarı registrdə yerləşən

tonika icra edir ki, bu da Azərbaycan musiqisinin məqam-intonasiya qanuna uyğunluqlarının təsirinə dəlalət edir. Burada kulminasiya linear mənşəli nümunələrdə olduğu kimi qurulur: zirvə sıçrayışla alınır və dərhal tərk olunur (misal № 31).

Harmonik məntiqin aşkarlanmasıının digər yolu - melodianın akkord səsləri üzrə irəliləməsi - Maqomayevin operaları üçün qaydadan çox istisnadır. Əlyarın ariozosunda, Aslan şahin və Vəzirin duetində tonika üçsəsliyinin konturları aydın nəzərə çarpır. Sonuncu halda, tonikadan savayı, əksilmiş aparıcı septakkord harmoniyası da diqqəti cəlb edir (misal № 25, 32).

Linear və harmonik tiplərin çarpazlaşması nöqtəsində kvarta intonasiyanının fəal tətbiqi də Maqomayev melodikasının səciyyəvi keyfiyyəti kimi qeyd olunmalıdır. Bəstəkara həsr olunmuş işlərdə həmin məsələdən ətraflı bəhs olunduğu üçün biz onun üzərində dayanmırıq.

Beləliklə, Maqomayevin melodik üslubu mənbə rəngarəngliyi ilə seçilir. Müxtəlif təfəkkür tipləri - linear və harmonik, müxtəlif janr-üslub keyfiyyətləri - muğamvarılık, milli mahnı-rəqs sahəsi, XIX əsrin romantik melodikası, kütləvi mahnıvarılık - bütün bunlar bəstəkarın yaradıcılığında yeni, məxsusi bədii şəklini alır. Ariya tipli və marş, mahnıvari layların təşəkkülündəki əsas amil olan muğam intonasiyasının metroritmik bölünməsi müəllifin homofon melodikanın milli tipini yaratması niyyətini bariz nümayiş etdirir.

NOT MISALLARI

Misal 1

Aslan şahin ariyası

(I, V pərdə)



Bir an mə-ni gül-dür-mə - di, ey text sən ey



tac, la - kin ye-ne ru - hum ah si - ze



ma - il, si - ze möh - tac!

Misal 2

Nərgizin ariyası

(II, I pərdə. Eskiz)



Misal 3

«Xor, Nərqiz və Əlyar»

(II, I pərdə)



Sən - siz dö - nür gö - züm - de bu dağ - lar cə -



hən - nə - me. Sən ol - ma - yan - da cöh - re - si gül - mez



bu na - zən - de çə - men - le - rin.

Misal 4

«Gülzarın yalvarışı»

(I, V pərdə)

2/4 time signature. The first staff starts with a treble clef. The second staff starts with a bass clef. The lyrics are:

Ey şahim, ta-rehimqıl, bu nazülmət-mə sən!
Ba - gış - la ya - ri - mu, in - cit - mə sən, al

Misal 5

Nərgizin ariyası

(II, I pərdə)

3/4 time signature. The lyrics are:

Dağ - lar - dan in - ce bir ses ge - lir,
Din - le - dik - ce in - ce bir zöv - qüm
bir ses ge - lir, ge - lir. Var - li - güm bu se - sin
in - cə - lir, ru - hum in - cə - lir.
in - ti - za - rin - da, on - suz in - lo - yi - rem qəm di - ya - rin -
da. Qel - bim - də var - dir
O sev - da me - nim
od - lu bir sev - da! Bir sev - da
qa - nim - da pey - da!
me - ni ya - şa - dar, is - te - yim Əl - yar,

2/4 time signature. The lyrics are:

di - le - yim Əl - yar, sev - gim Əl - yar!
Əl - ya - rın sə - si - dir bu, o - dur o, o - dur o, o - dur o!
Xor
Ner - giz, bu bir boş duy - gü.
Ner - giz, i - nan, bu ney çä - lan baş - qa ço - ban.

Misal 6

Yoxsulların xoru, Əlyarın ariyası

(II, III pərdə. Eskiz)

3/4 time signature. The lyrics are:

3 3 3



Misal 7

Yoxsulların xoru

(II, III pərdə. Eskiz)



Misal 8

Əlyarın ariyası

(II, III pərdə. Eskiz)

Misal 9

Nərgizin ariyası

(II, I pərdə. Eskiz)



Misal 10

Əlyarın ariyası

(II, III pərdə)



Ox-şa - maz ru-hu - mu cey-ran - li yo-xuş - lar, də-re-lər.

Misal 11

Aslan şahın ariyası

(I, I pərdə)

Oh - va - lim ey væ-zir - lər bil - mi-rəm nə - dən
Xa - rab o - lur, a - ciz ol - dum də - va-sin - dan
mən. Qəlbim ol - ma - di qəm - den ra - hət bir - cə gün, der - ma - num - da
a - ciz - dir tə - bib - lər bü - tün. Bu - dər - di - me ta - pin dər - man ra - ha -
tim yox bir an.

Misal 12

Aslan şahın ariyası

(I, V pərdə)

Ey - le bir dər - de dü - çar et - di qə - mi - da - ran bə - na.
Yaz ba - har ol - sa ye - ne şad ye - lə - məz bir an bə - ni Text ta - cim ta - bu - ta
dön - müş qüs - so - dən. Mehv ol - dum, di - rilt - məz qəl - se ə - gor log - man bə - ni.

Misal 13

Nərgizin ariyası

(II, V pərdə)



Bir sev - da - nin ə - si - ri - yem, o - na bağ - li - yam möh - kem.

Misal 14

Əyanların xoru
(I, V pərdə)

Bülbülü-mü sen sal - mi-san, bu qa-ran - liq qe - se.
O-nu kur - tar, Nər-gi - zi sal bu ö-lüm - lü meh - se.
Ah!
Za - hm dün - ya, za - hm
dün - ya!
Ah!
Mər - hə-mə - tin yox - mu u - ya?
Ah!
Öl-dür-mə o - nusen, təs-lim o-lum sə - ne men!

Misal 15

Şah İsmayıł və Gülzarin dueti

(I, II pərdə)

Oğ-lan, gül-lü yay - laq bu ye - rin a - di.
La - kin gül - le - rin - de şə - fa qal - ma - di.
Bur - da ca - van - li - ğum lez - zet al - ma - di.
Bə - ne ya - ban - çı - dir ye - li bu ye -
A - şiq ol - dum, a - şiq ol - dum, bu qı - za a -
rin.
şiq ol - dum!
şiq ol - dum!

Misal 16

«Salamlama xoru»

(I, V pərdə)

Sa - hi - müz, a - man - dir, rəhm - e - din bu - na!
Ca - van şah - za - de - ni ba - şış - la bi - ze!
Bü - tün sa - ra - yın xəl - qi yal - va - rrı si - ze!

Misal 17

«Toy xoru»

(I, IV pərdə)

Hay-di qız-lar, Gül - za - nn to - yun - da
Ça-lin ka-man - ca - ni, ta-ni, oy-na-yim, oy-na-yim, ve - rin na-zı,
oy - na - yin, oy - na - yin, ve - rin na - zi bi - ze.

Misal 18

«Nərgizin qəmgin mahnısı»

(II, III pərdə)

Sev-gim su-dan saf - dir, gül - den³ in - ce - dir.
Fə - qet mə - ni e - zen bir dü - şün - ce - dir.
Da-im qo - nu - şu - ram dərd - le - rim - le mən,
xyal pə-rest o - lur in - ti - zar çə - ken.

Misal 19

«Xor və Şah İsmayıł»

(I, II pərdə)

Ge - dək ve - fa - li bi - zim sev - gi - li şah - za - də - miz.

O-lar - sa e - ger em-rin ca - num - dan ke - çə - riz.
Ge - dək, bu yad el - də çək - di - yim be - la bəs - dir - la.
Her qız qa - yit - ma - ram qor - xu - lu yol - lar - dan.
Ge - dək bi - zim ve - fa - li, sev - gi - li şah - za - də - miz.
Ge - dək, bu yad el - ler - də lap e - zil - dik biz. biz.

Misal 20

Əyanların xoru

(I, I pərdə)

Qib - le - yi a - ləm! Ol - ma pe - ri - şan!
Bu dün - ya - da, bu dün - ya - da bu - lu - nur dər - man
bu - lu - nur dər - man, her bir der - de çə - re ta - pi - la.

Misal 21

Nərgiz və Əlyarın dueti

(II, I pərdə)

Nərgiz
Əlyar

Biz co - cuk - luq a - ya - min - dan Bir ya -
sa - diq her bir za - man. Mə - ni yox - sul
dog - muş a - nam Gənc ³ qı - zam, a - zad in -
sa - nam. Qel - bim - də var sev - gi - lər mə - nim,
bu qı - zıl or - man - dir Və - te - nim!

Misal 22

«Gülzarin ağısı»

(I, IV pərdə)

Ah a-tam, nə ya - rə yar ki - mi və - fa - li bir yar ol - dum.
Nə vəs - li yar i - le dil - şad ru - zi - gar ol -
dum ah! Qə - mə dü - çar

Şah İsmayıł

ol - dum a - tam, ah a - tam, mən a - g - la - ram. A!
A - g - la - ma, Gūl - za - nim! A! Və - fa - li
Gūl - za - nim! A! Və - fa - li Gūl - za - nim
Gülzar
Dur a - tam! Dur a - tam! Ah a - tam, mən a - g - la - ram. Ah!

Misal 23

Gülzarin ariozosu

(I, II pərdə)

A - man, a - man, ay a - man, ay a - man, ay a - man!
Ü - re - yim - də qal - ma - di ta - bu - ta - va - num. A!
Giz - lin - dir bə - nim fə - qa - num!
Ba - ha - rim da xe - zan gör - müs
bir gü - lem bən qa - nad - siz bir qu - şam, yox e - ya - num.

Misal 24

«Təntənəli xor»

(II, V pərda)



Misal 25

Əlyarın ariozosu

(II, I pərdə)



Misal 26

I pərdənin finalı

(II)



Misal 27

«Nərgiz (tək)»

(II, III pārda.)



Misal 28

Gülzarin ariozosu

(I, III pardə. Eskiz)

Misal 29

Yenə orada

Misal 30

Aslan şahın reçitativi

(I, I pardə)

Misal 31

Ağalar bəyin ariyası

(II, II pardə.)

Misal 32

Aslan şahın və Vəzirin dueti

(I, V pardə)

Aslan şah

1. Bü ölçünün maqomyevsayağı şərhinin «ənənəvi» kökləri operaların digər mahnı epizodlarında – məsələn, Şah İsmayıllı və Gülgazın ikinci duetində, Nərgizin və Əlyarın duetində, Ağalar bəyin evindəki səhnədən trioda da təzahür edir.
2. L.Mazel. O melodii - M., Muzgiz, 1952, c.147.
3. Ritmik ostinatonun istifadəsi müğam tematizminin vurğulu təşkili-nin maraqlı nümunəsidir. Belə ki, mənfi surətlərin - Vəzirin, Bədəlin ifadələrində çahargahın intonasiyaları Azərbaycan folkloru üçün səciyyəvi olan $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ ritmik formulu əsasında qurulur.
4. Maqomayevin musiqisindəkəi sekvensiya halqalarının qışalığı istisna adlanı bilər. Buna bəzi mahnı-rəqs, həmçinin marş, mahnıvari epizodlarda təsadüf olunur (misal № 14, 15, 25).
5. Əlyarın ariozosunda mərhələlər arasında məqam təzadı müşahidə olunur: birinci mərhələdə «f» tonu alterasiya olunur, ikincidə isə diatonik halda verilir (misal № 25).
6. Abəzgauz İ. Opera «Kerogly» Uzeira Gadjibekova / O xudo-jestvennykh otkrytiyah kompozitora – M., Sov. kompozitor, 1987, c. 30.

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В ОПЕРАХ МУСЛИМА МАГОМАЕВА

На протяжении истории азербайджанского композиторского творчества происходила смена различных форм претворения традиционного музыкального наследия. Опыт Муслима Магомаева отображает ранний этап творческих исследований азербайджанских композиторов в данном направлении. Магомаев прекрасно знал сокровищу азербайджанской музыки устной традиции; тому подтверждение – сотни дошедших до нас записей народных мелодий и мугамов (1). Он же первым вовлек мугам в орбиту симфонического жанра (пьесы «Пищдерами Чаргях», «Тәсниф шур» и т.д.). Но главное – Муслим Магомаев, наряду с Узеиром Гаджибековым, продемонстрировал художественную правомерность творческого переосмысливания образцов устного музыкального наследия, добившись при этом убедительных художественных результатов. Главным средоточием достижений Магомаева в этом аспекте стали оперы «Шах Исмаил» и «Нәргиз». Выявлению специфики магомаевского переосмысливания подлинных образцов азербайджанской музыки устной традиции и посвящается данная статья.

Интонационное содержание опер Магомаева включает обширный тематический пласт, основанный на творческом претворении подлинных образцов азербайджанской музыки устной традиции. При этом в «Шахе Исмаиле» и «Нәргиз» наблюдается различное соотношение двух установленных И.Земцовским типов обращения композитора к устному наследию – «сознательного и бессознательного, нарочитого и ненарочитого, очевидного и неочевидного»(2). «Нәргиз» характеризуется активным, равнозначным проявлением обоих типов, в «Шахе Исмаиле» шире представлен второй. Немногочисленные precedents прямого заимствования имеют место лишь в III и IV редакциях первой оперы. При этом один из них – использование мугама Раst – можно считать цитатой с известными оговорками, так как воспроизводится вари-

ант поливариантного в своей основе текста, к тому же дополнительно субъективированный авторской записью. Данная приложении таблица интонационных связей магомаевских опер с устными источниками фиксирует ряд новых, по сравнению с прежними исследованиями, моментов. В частности впервые анализируются цитатные фрагменты «Нэргиз», купированные в редакции Р.М. Глиэра, – речитатив бека из сцены с героиней, антракт и хор гостей (оба-V д.). Обнаружены дополнительные устные прообразы авторского тематизма: танцы «Дэрвишханы» («Шах Исмаил»), «Эриван гюшеси» («Уголок Эривани») и зэрби-мугам Симаи-шемс (оба «Нэргиз»). Больше внимания уделяется сфере интуитивного бессознательного воспроизведения фольклорного материала. В нее включаются, к примеру, второй дуэт Шаха Исмаила Гюльзар (I к. III д.) и сцена «Хор, Альяр и Нэргиз» (1 д.) прежде относимые к разряду прямых заимствований(3).

Впервые выдвигается идея сложного переинтонирования интегрирующего признаки различных народных мелодий: хоре крестьян из I д. «Нэргиз» совмещаются интонации танца «Аскерани» и песни «Иш башына» («На работу»), «Общей пляске» из V действия той же оперы (первый раздел) – танцев «Эриван гюшеси» и «Таракяма». Здесь устанавливается, помимо авторского, дополнительный контекстуальный слой, связанный со взаимовлиянием совмещаемых образцов. Наконец, нами уточняется название первоисточника сцены «Нэргиз и девушка»: вместо «Чыхым гая башына» («Взобрался я на утес») – «Гейда гяярчин олар» («В небе голуби летают»)(4).

Уясним основные критерии авторского отбора цитируемого материала. Некоторые из них – популярность, узнаваемость первоисточников и обращение к относительно развитым пластам устного наследия – типичны для этапа становления национальных композиторских школ. Второе обстоятельство наглядно прослеживается в момент выбора одного из двух записанных автором вариантов «Тураджи»: предпочтается версия, отличающаяся более активными вариантными преобразованиями, прихотливостью мелодических форм красочными альтерациями. В отдельных случаях магомаевский выбор стимулируется изначальным жанрово-бытовым

композиционным контекстом устного образца. Так, песня «Бахчадан гялян сес» («Звук, доносящийся из сада»), повествующая о горькой доле девушки, с подлинными народными словами звучит в момент нависшей над героиней опасности; зажигательные танцы «Иннабы», «Эриван гюшеси» органично вписываются в массовые сцены I, V дд.; вступительный раздел мугамной композиции «Дэррамед чаргях» используется в качестве оркестровой преамбулы к V д. Фактор, косвенно влияющий на авторскую волю, – «испытанность» устного образца в прошлом творческом опыте Магомаева. К примеру, «Бахчадан гялян сес», «Таракяма», «Дэррамед чаргях» ранее составляли основу одноименных пьес и обработок композитора для симфонического оркестра. Первая из названных мелодий, кроме того, обнаружена в эскизах к опере «Кероглы». С радиопьесой «Пастухи» связано первое обращение автора к песне «Гейда гяярчин олар».

Переинтонирование первоисточников в магомаевских операх затрагивает жанровый и тематический аспекты и осуществляется в двух направлениях – а именно, в пределах и вне типологических черт азербайджанской музыки устной традиции. Разумеется, предложенное разделение в известной степени условно, ибо обращение композитора к устному наследию в любом случае подразумевает вмешательство в его внутреннюю структуру. Все же подобная дифференциация представляется допустимой, так как в ней запечатлена степень творческой активности автора. С учетом того, что «переинтонирование... объединяет два основных типа обращения композиторов к фольклору...»(5), цитатный и бесцитатный способы привлечения устных источников в операх Магомаева анализируются нами совместно.

Обратимся к первому типу переинтонирования. Вначале рассмотрим его на мелодико-сintаксическом уровне. В числе наиболее употребительных приемов – вариантные преобразования в пределах мелодико-интонационной канвы первоисточника. В эпизодах, опирающихся на материал мугама Раств, рэнгов «Усейни», «Дэррамед чаргях», танцев «Шалалэ», «Тураджи», «Иннабы», «Азербайджан», «Джейрани», песни «Дэрья кянарында» («На берегу моря»), автор, как правило, ограничивается обновлением отдельных мелодических дета-

лей, интервалики. Однако порой наблюдается значительное преобразование интонационного контура устного образца. Так, авторское видоизменение мини-рефренных участков темы «Бахчадан гялян сес» («Хор, Альяр, Нэргиз и Гюльнар») приводит к тому, что из второстепенных «закруглений» они превращаются в яркие моменты интонационного становления. Отмечается расширение общего диапазона, нарушение поступенности сектовым скачком, введение в дуольный ритмический контекст триольных фигур.

В русле выявленной тенденции – и типологическое сходство магомаевского тематизма с подлинными устными образцами. Ассоциации между дуэтом Шаха Исмаила и Гюльзар «Прекраснейшая из прекраснейших» и рядом народных мелодий (см. таблицу) (пример 1 а-д) обусловлены, в первую очередь, единством ладово-мелодического (сегах, раздел «Шикестеи фарс») и жанрового (лирическая песенность) контекстов. Общим для фрагментов является устойчивая опора на квинту основного тона, трехдольность, реализуемая в мягком, неторопливом движении. Фольклорные аналогии прослеживаются также в тематическом содержании хора сановников (V д.) и дуэта Шаха Исмаила и Гюльзар «Что за место!» – эпизодов, перекликающихся друг с другом, несмотря на различие ладового контекста (соответственно, баятышираз и шур). Здесь сходство определяется общностью мелодических и синтаксических закономерностей. Распев квинтового диапазона (тоника-квинта лада), дробность призыва сближают данные эпизоды с народными песнями «Бахар» («Весна») и «Гейда гяярчин олар», интонационное сцепление двух ячеек призыва – с «А дили дили» (сравн. примеры 2 а,б с 3 а-в). Несспешное интонационное «раскачивание» вокруг основного устоя в рефрене арии Нэргиз прямо ассоциируется со вступительным разделом мугама Баяты-Гаджар, а выразительная заглавная кварта и последующее обыгрывание тоники – с народными песнями «Лачин» («Сокол»), «Пай мумбэр» («На пару с мумбэр») и др.

Нередко вариантное преобразование материала достигается за счет темброво-регистрового расцвечивания. Данный прием применяется в оркестровых эпизодах «Нэргиз», заимствующих темы «Иннабы» («Танец крестьян») и «Азер-

байджан» («Танец беков»). Последний случай следует выделить особо, ибо здесь тембровое обновление оказывает заметное воздействие на процесс формообразования: переброс среднего раздела в нижний регистр привносит в композицию (ABC) черты репризной трехчастности.

Уже в пределах первого типа переинтонирования намечается основополагающее качество второго – метроритмическое преобразование первоисточника. Правда, здесь оно пока не приводит к его образной, жанрово-стилевой трансформации. Данная тенденция прослеживается, в частности, в авторском прочтении темы «Гарабагда бирдэнесен». Магомаев изживает присущую народной мелодии переменность метра ($3/4 - 2/4$) и утверждает стабильную трехдольность. При этом двухчетвертные такты как бы растягиваются до трехчетвертных (пример 4 а,б).

Обратимся теперь к тем проявлениям первого типа переинтонирования, которые приводят к существенному переосмыслению мелодико-структурной канвы первоисточника. Второй раздел «Общей пляски» из очередного, расширенного, варианта заглавного тезиса, каким он был во втором разделе «Эриван гюшеси», превращается в самостоятельный, обособленный элемент композиции (пример 5 а,б). Преобразуя данный фрагмент, автор стремится «отдалить» его от первого раздела сцены, интегрирующего, как было указано, интонационные признаки «Эриван гюшеси» и «Таракяма». Таким образом, в форму сцены привносится образно-тематический контраст. Обновляется ладовый контекст: сегах сменяется забул. Трансформируется мелодико-структурная основа: расширение масштабов варьируемого звука (8 тт.-14 тт.) снижает действенность рефренных связей.

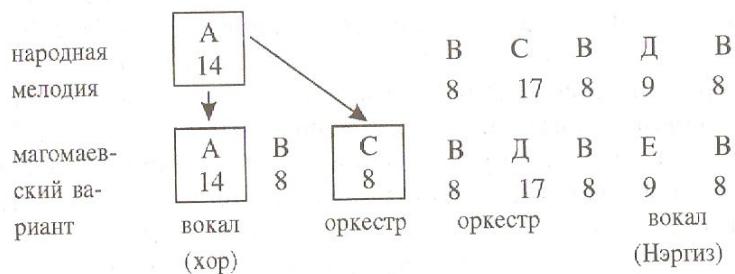
В сцене «Нэргиз и девушка» ниспадение от квинты к тонике шур претворяется иначе, чем в запеве «Гейда гяярчин олар»: вместо двух мелодических построений, каждое из которых устремлено к тоническому устою, вводится трехзвенная нисходящая секвенция, образующая единую волну (сравн. примеры 2 в и 3 б)

В архиве сохранились свидетельства достаточно радикального преобразования мелодико-синтаксической основы народных мелодий. Обратимся к кристаллизации тематизма

рефрена сцены «Нэргиз и девушки», в которой использована тема «Тураджи» (пример 6 а).

В одних случаях танцевальная жанровая основа первоисточника и связанная с ней расчлененность сохраняется (пример 6 б), в других – изживается (пример 6 в). Имеется и своего рода промежуточный вариант: четкая, пружинистая метроритмическая канва разрушается в последним такте колорированием обретенного интонационного уровня (пример 6 г). В мугамном ключе предполагалось переосмыслить «Аскерани» («Хор, Нэргиз и Альяр»). В одном из эскизов вместо двустороннего опевания центрального устоя «в» дается «фазовое» расширение диапазона с характерным «бурдонным» удержанием нижнего тона «f» (пример 7).

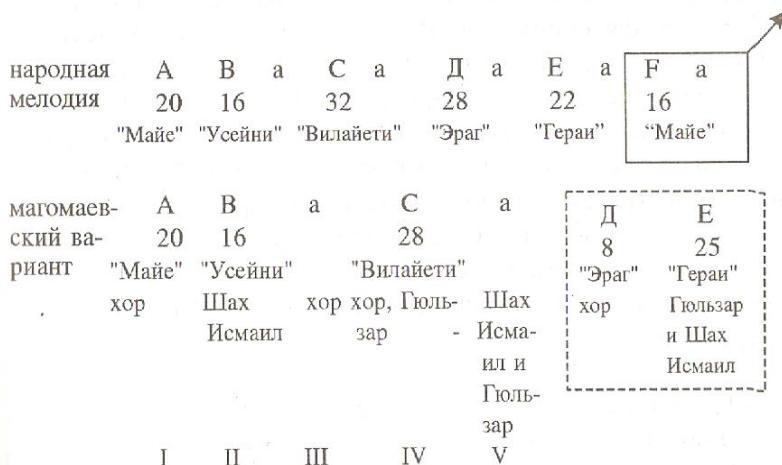
Теперь проанализируем проявления второго типа переинтонирования на уровне формообразования. В магомаевском варианте «Тураджи» усугубляется присущая народному обращу рондальность. Первый эпизод рассекается надвое дополнительным проведением рефрена, вследствие чего количество разделов возрастает.



Указанное новшество стимулирует и намеченную в первоисточнике трехчастность. Эпизод, отличающийся наибольшей тематической развитостью (в оперном варианте – Д, в народном – С), выделяется у Магомаева также масштабно и благодаря этому закрепляется в роли среднего раздела. Трехчастность усиливается и вследствие видовых изменений – «арочной» вокализации эпизодов А и Е.

Авторская интерпретация формы «Шалалэ» («Хор, Шах

Исмаил и Гюльзар») примечательна, напротив, тенденцией к сокращению:



Из шести разделов народной мелодии в окончательный вариант оперной сцены полностью вошли лишь первые три – опирающиеся на тонику (А), ее кварту (В) и квинту (С). В результате в ладово-интонационном профиле сцены проступает логика классического кругооборота гармонических функций ТСДТ. Как видно из схемы, в авторском прочтении первоисточника с самого начала ощущался акцент на начальных разделах. Последующий материал хотя и воспроизводился, но со значительными сокращениями.

Обращает внимание и специфика видовых изменений устного прототипа. Распределение материала между участниками сцены следующее: хору поручаются тоникальные, устойчивые, солистам – отдаленные от центрального устоя участки. При этом необходимо подчеркнуть, что темброво-вокальный ряд наделен определенной автономией по отношению к музыкальной форме. Трем разделам, дифференцируемым по ладово-интонационному и структурному признакам (А В С), соответствуют пять участков (обозначены на схеме римскими цифрами), из которых первый и третий поручены хору, второй и четвертый – соответственно, Шаху Исмаилу и Гюльзару, наконец, последний представляет собой дуэт героев.

Образцом сложного переинтонирования в рамках первого типа является интеграция материала «Эриван гюшеси» и «Таракяма» в первом разделе «Общей пляски» (пример 5 а-в). Единые для обеих тем мелодико-структурные качества – рефренность, вариантность – выступают в роли своеобразного «общего знаменателя». При этом «Таракяма» осуществляет свою контекстуальную функцию активнее, нежели «Эриван гюшеси»: назавем однотактный масштаб рефренного элемента (вместо двухтактного), а также конкретные мелодические очертания. Кроме того, воздействием структурных особенностей «Таракяма» следует объяснить изживание «игры» квадратностью и неквадратностью, возросшую дробность построения.

«Таракяма»	2 2 2 2 2 2
«Эриван гюшеси»	4 4 3 3 4
«Общая пляска»	1 1 2 2 2 2 4 4 2 2 2 2

Контекст «Эриван гюшеси» сказывается, главным образом, в большей свободе вариантов преобразований исходного зерна.

Второй тип переинтонирования в магомаевских операх связан, в первую очередь, со становлением новых для азербайджанской музыки жанрово-интонационных пластов – лирико-ариозного, маршево-песенного и ариозно-декламационного. Данный тип характеризуется преобразованием всего комплекса выразительных средств первоисточников – прежде всего, метроритма. Тем самым проявляется коренное свойство мелодического стиля Магомаева – гомофонная, метроритмическая организация национально-характерной интонации.(7)

Вначале обратимся к переинтонированию устных образцов сквозь призму маршево-песенных стилевых нормативов. Яркий пример – трансформация материала «Вилайети» (раздел мугама Раст) в ариозо Альяра. Новая метроритмическая основа фрагмента, которая характеризуется акцентностью сильных долей и укрупнением длительностей, способствует рельефному выделению в мелодической линии контуров ма- жорного трезвучия (сравн. примеры 8 (раздел В) и 9). В ав-

торском варианте темы «Чыхды гюнеш» («Взошло солнце») (финал I д. «Нэргиз») обращает внимание смена плавного трехдольного «покачивания» подчеркнутой двухдольностью. Указанное новшество сопровождается, как и в предыдущем образце, выделением сильных долей (пример 10 а, б).

В сферу маршевости переинтонируется каденционная попевка лада раст, на которой, как уже отмечалось, основан лейтмотив Агаларбека (пример 11 а, б). Авторский метроритмический контекст тяжеловесен и аскетичен: мурное движение лишь единожды нарушается пунктирной фигурой. Отмечается и метроритмическая симметрия – обрамление отрывка половинными нотами.

В лирико-ариозном ключе переосмыслен лишь один устный первоисточник – «Аскерани» («Хор, Нэргиз и Алъяр») (пример 12 а, б). Ассоциации с народной мелодией – весьма условные в окончательном авторском варианте – на ранних стадиях работы проступают достаточно отчетливо. Версия, представленная в первом авторском клавире, отмечена сохранением танцевальной жанровой основы (пример 12 в). В процессе подготовки второго авторского клавира происходит последовательное метроритмическое преобразование материала, способствующее его переосмыслению в лирико-ариозную сферу: вначале удерживается верхняя граница мелодии, затем тема обрамляется долгими звуками; наконец утверждается ритмически однородное движение (пример 12 г-е).

Метроритмический фактор играет основополагающую роль и при переинтонировании в ариозно-декламационную сферу. Пример подобного рода – трансформация фрагмента зэрби-мугама Симаи-шемс в лейтмотиве Моллы Муталлиба. Ладовая переменность, присущая заглавной инструментальной фразе зэрби-мугама Симаи-шемс, удачно отображает «хамелеонскую» сущность Моллы. Новый размер – 6/8 вместо 2/4, «прихрамывающие» ритмоформулы нивелируют суровый, мужественный характер фрагмента Симаи-шемс, переводя его, тем самым, в русло гротескового осмысления (пример 13 а, б). Метроритмический абрис лейтмотива способствует также выявлению внешних черт персонажа – его смешной, подпрыгивающей походки.

Перейдём к ладово-мелодическому аспекту переинтонирования. Для маршево-песенных эпизодов типичным становится упрощение, выпрямление интонационного рисунка первогоисточника. Так, в магомаевском варианте «Чыхды гюнеш» «отсекаются» краткие кадансовые образования, дополнительно закрепляющие тонику, а открывающее народную мелодию поступенное восхождение к тонике заменяется активным квартовым скачком. Изживается национально-ладовая окраска тематизма: переливчатость «Майе» – «Замин-хара» (шур) сменяется четким утверждением мажорной основы (пример 10 а, б). В лирико-ариозной модификации «Аскерани» ярче выявлена трактовка квинты тоники «f» как «вершины-источника» (Л.Мазель). Это сказывается в характере мелодического ниспадания к тонике – не уступчато-секвентном, как в народном образце и ранней авторской версии (пример 12 б, в), а беспрепятственном поступенном, словно изливающемся из вершины. Специфика авторского прочтения просматривается уже в одном из ранних эскизов, где наблюдается длительное удерживание тона «f» и отказ от секвенцирования (пример 12 д), и окончательно закрепляется в последующих черновых набросках (пример 12 е). Другое отличие магомаевской версии от первогоисточника – в том, что вершина является не только источником, но и целью мелодического развития. С учетом установленного выше метроритмического обрамления материала следует констатировать утверждение автором ритмоинтонационной симметрии. Заметим, что данное качество проявляется также при переинтонировании канденционной попевки лада раст (пример 11 а, б).

Обновление мелодических контуров может происходить и вне жанровой трансформации первогоисточников. Наглядное тому подтверждение – «отравление» хроматическими интонациями мелодии «Дэрвишханы», положенной в основу рецитатива Визиря (пример 14 а, б), второго раздела танца «Эриван гюшеси» (в отношении последнего намерение Магомаева осталось неосуществленным) (пример 5 г). В «Эриван гюшеси», помимо этого, отмечается замена нисходящего секвенцирования восходящим. Приведенные моменты переинтонирования помимо всего свидетельствуют о воздействии образно-драматургического контекста: и хроматизмы, и вос-

ходящее секвенцирование наделены Магомаевым семантикой «зла».

Яркое проявление второго типа переинтонирования на уровне формы – контрастно-составная композиция сцены «Абу-Гамза и Ибн-Тахир», выстроенная на базе материала мугама Раст (пример 8). Воспроизведем для наглядности таблицу интонационных заимствований:

	A	B	C	D	связка	E
магомаевский вариант	41	42	12	23	7	17
мугам Раст	«Майе» тт. 22-38	«Вилайети» тт. 1-25	«Майе» тт. 39-49	«Эраг» тт. 4-9	«Гераи» тт. 4-9	«Усейни» тт. 2-34

В основе авторского отбора – принцип ладово-интонационного и тематического контраста. Продуцируется он образно-смысловой многогранностью данной сцены. Установка на интонационный контраст подтверждается, в частности, тем, что из двух разделов, опирающихся на квинту лада – «Вилайети» и «Шикестей-фарс» – Магомаев предпочитает первый, для которого типичны «минорные» альтерационные изменения. Симптоматичен также отказ автора от развернутого показа «переходного» раздела «Гераи».

Взаимодействие музыкально-тематического и вербально-го рядов в рассматриваемой оперной сцене в высшей степени органично. Материал «Майе», как явствует из таблицы, привлекается дважды. Фрагмент, расположенный ближе к началу мугамной композиции и отмеченный преобладанием экспозиционности, составляет основу раздела А, содержащего начальные реплики героев. Что же касается отрезка «Майе», который вошел в центральный раздел, то он характеризуется преобладанием разработочного начала и содержит колорирование ладовых ступеней. Соответствие словесному ряду обеспечивается здесь, во-первых, понижением tessitura по сравнению с предыдущим «Вилайети», что удачно передает таинственный шепот Абу-Гамзы; во-вторых, «немугамной» силлабической подтекстовкой, создающей эффект скороговорки. Строго говоря, в композиции оперной сцены есть еще одна зона «Майе» – раздел Е (хотя автор обращается здесь к «Усейни», фактически задействован участок,

группирующийся вокруг центрального устоя). Присущее ему разрежение интонационной атмосферы, корреспондирующее с разделом А, удачно соотносится с сюжетно-смысловой нагрузкой момента: Ибн-Тахир, пораженный сообщением Абу-Гамзы, изъясняется отрывистыми, лаконичными репликами. Осталось проанализировать четные разделы сцены: «минорность» «Вилайети» передает лицемерную скорбь Абу-Гамзы; мугамная кульминация «Эраг» удачно отображает гнев Абу-Гамзы и напряженный диалог героев.

Рассмотренный механизм переинтонирования подразумевает сохранение некоторых качеств первоисточника. Главное – сюжетно-смысловые грани оперной сцены совпадают со сменой ладово-интонационной опорности. При этом первичными для автора становятся закономерности литературного текста: для достижения соответствия с музыкальной формой допускаются повторные, вариантные проведения мугамного материала. Существенно, далее, сохранение важнейших вех ладово-интонационного строения устного прототипа. Наконец, от мугама унаследовано рефренное возобновление характерных кадансовых формул, которое способствует единству авторского эпизода. Последнее достигается также за счет неоднократного проведения «Майе». Однако напомним, что в магомаевской композиции основополагающим является не ладово-функциональное, а мелодико-тематическое сопряжение фрагментов. С этой точки зрения цементирующую роль осуществляют «арочность» не всех, а только обрамляющих сцену «Майе» (разделы А, Е), отмеченных, как уже отмечалось, значительным интонационным сходством.

На уровне фактуры второй тип переинтонирования проявляется в полифоническом осмыслении устных образцов. В «Нэргиз» имеется интереснейший опыт построения строгого канона на теме запева песни «Бахчадан гляян сес» (пример 15). Налицо творческое развитие Магомаевым гаджибековской идеи фуги, основанной на национально-характерном материале. Часто встречается гетерофонная, подголосочная «оправа» устных образцов. Следует особо упомянуть хор «Милостивый шах!» и фрагмент сцены «Нэргиз и хор», где на гетерофонный пласт кратковременно накладываются контрастные подголоски (пример 2 а, б). Аналогичные подго-

лоски взаимодействуют с основной мелодической линией в дуэте Шаха Исмаила и Гюльзар «Что за место!» (пример 2 в). В речитативе Асланшаха, опирающемся на рэнг «Усейни», предпринята попытка сопряжения контрастных интонационных планов. Наложение реплик героя на мелодическую линию рэнга, проводимую в оркестре, предшествует их унионному слиянию.

Итак, мы проанализировали два ведущих направления магомаевского переинтонирования устных первоисточников – не выходящее за пределы системы национальной музыки устной традиции и свободно ее трансформирующее. В соответствии со стилевыми установками автора главным фактором «радикального» переинтонирования становится метроритмическое обновление материала. Необходимо особо акцентировать предвосхищение Магомаевым одного из ярчайших художественных открытий азербайджанской композиторской школы, осуществленного Ф.Амировым и Ниязи – симфонизации мугама. Явление неслучайное: оперный жанр, как установлено В.Конен, традиционно служил лабораторией многих симфонических новаций. Перспективной оказалась не только сама магомаевская идея – выстроить на базе мугамного материала оригинальную авторскую концепцию, но и конкретные пути переинтонирования первоисточника – его новая композиционная организация, способствующая углублению ладово-интонационного, тематического контраста.

УСТНЫЕ ПЕРВОИСТОЧНИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ОПЕР

Устные первоисточники

Оперные сцены

Цитирование

«Шах Исмаил»

Мугам Раств (Сб I,
Рэнг Усейни)

танцы «Шалалэ»
«Дэрвишханы» (СбII)

мугамы «Дэррамед чаргях»
Раст: раздел Вилайети
(Сб I)

фрагмент Симаи-шемс

танцы «Тураджи» (Сб I, II)
«Иннабы» (Сб I)
«Азербайджан» (Сб I, II)
«Эриван гюшеси» («Уголок
Эривани») (Сб I, Сб II)

«Джейрани» (Сб I, II)
песни «Гейда гяярчин олар»
«В небе голуби летают»
(Сб I, II)

«Бахчадан гляян сес» («Звук, до-
носящийся из сада») (Сб II)
«Чыхды гюнеш» («Взошло солн-
це»)
«Дэрья кянарында» («На берегу
моря») (Сб I)
«Гарабагда бирдэнэсэн» (Ты
единственная в Карабахе) (Сб II)

Оперные сцены

Заключительный хор (VI д.)
Речитатив Визиря («О мой воз-
любленный шах!») (I д.)

«Нэргиз»

Антракт и хор гостей (V д.)
Ариозо Альяра из сцены
«Агаларбек и Альяр» (I д.)
Лейтмотив Агаларбека

Лейтмотив Моллы
Муталлиба (II д.)

«Нэргиз и хор» (I д.)
Танец крестьян (I д.)
Танец беков (Vд.)
Пляска беков (Vд.)

Танец девушек (V д.)
«Нэргиз и девушки» (I д.)

«Хор, Альяр, Нэргиз и
Гюльнар» (III д.)
Финал I д.
Речитатив Агаларбека из сцены
«Агаларбек и Нэргиз» (V д.)
Сцена Джакан, Назназ и Энбер
(II д.)

Бесцитатное привлечение

«Шах Исмаил»

песни «О хал нэ халдыр» («Что за ро-
динка») (Сб II)
«Гадан алым ай гарагез»
(«Да буду я твоей жертвой, о
черноокая»)
«Элляря да вер»
(«Даруй и народам»)

танец «Вагзалы»
песни «Гейда гяярчин олар»
«А дили-дили»(Сб II)
«Бахар» («Весна») (Сб II)

Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар
(«Прекраснейшая из прекрас-
нейших») (Iк. II д.)

Хор сановников («Милости-
вый шах!») (V д.)
Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар
(«Что за место!») (I к. II д.)

«Нэргиз»

мугам Баяты-Гаджар
песни «Лачин» («Сокол»)
«Паи мумбэр» («На пару с
мумбэр») (Сб I)

танцы «Аскерани» (Сб I)
«Таракяма» (Сб I, II)

Ария Нэргиз (I д.)
«Грустная песня Нэргиз» (III д.)

Хор крестьян (I д.)
Пляска беков (Vд.)

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1а

Дуэт Шаха Исмайла и Гюльзар

(«Прекраснейшая из прекраснейших»)

Qol - bin - do - dir ma - heb - bo - tim.
 Söñ - mez, dön - mez a - lov - la - n! Sən - siz
 so - lar hə - ya - tu - min gül - ler a - çan
 son ba - ha - n. Sən - siz so - lar hə - ya -
 u - mun gül - ler a - çan son ba - ha - n.

Пример 1б

Народная песня «О хал нэ халдыр»

(запись М.Магомаева)

l - re - van - da xan qal - ma - di, o xal
 no xal - dir o - ra düz - düz - mü - sen, de gó - rüm
 ne xal - dir, o - ra düz - düz - mü - sen?

Пример 1в

Народная песня «Гадан алым ай гарагез»

(запись Р.Рустамова)

Zna - eшь, плен - ник твой дав - но я, что ж су -
 ro - va ty со мно - ю? Raz - ve за лю - бовь каз -
 kiat? В чем же в чём я ви - но - ват?

Пример 1г

Народная песня «Элляря да вер»

(запись Р.Рустамова)

Спи, мой сы - нок, ба-ю - ба - ю. Ти-хо те - бе
 пес - нию спо - ю. Мир - ным сном спят са - ды стих ве - тс -
 рок. Спят ор - лы, спи и ты, ми - лый сы - нок.

Пример 1д

Народный танец «Вагзалы»

(запись Б.Гусейнли)

A musical score for piano, featuring three staves of music. The top staff begins at measure 6, showing a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The middle staff begins at measure 11, also with a treble clef and one sharp. The bottom staff begins at measure 17, with a treble clef and one sharp. The music consists of various note patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like $\text{♩} = 120$.

Пример 2а

Хор сановников

(«Милостивый шах!»)

A musical score for two voices (Soprano and Bass) in 3/4 time. The Soprano part starts with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Sahumiz' are followed by a short rest. The Bass part begins with a sustained note. The lyrics continue with 'aman', another short rest, and 'dir'. The Soprano part then enters with 'röhlm' and concludes with 'din bu'. The Bass part continues with 'röhlm', another short rest, and ends with 'din bu'. The vocal parts are separated by vertical bar lines.

A musical score for two voices, labeled '13' at the top left. The score consists of two staves. The top staff uses soprano C-clefs and the bottom staff uses bass F-clefs. The lyrics are written below the notes in a cursive script. The first section of lyrics is 'ba - gış - la bi - ze!' followed by a measure of rests. The second section is 'Bü - tüñ sa -'. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is indicated as '♩ = 120'.

Пример 2б

Дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар

(«Что за место!»)

Gülzar

Oğ - lan, gül - lü yay - laq bu ye - rin a - di.
 La - kin gül - le rin - də şe - fa qal - ma - di.

Bur-da ca-van - li - gñm lez - zet al - ma - di.
Be - nè ya-ban - qñ - dir ye - li bu ye

I I
II II
VIII T

Gülzar

A - şıq ol - dum!

Şah İsmayıl

A - şıq ol - dum, a - şıq ol - dum, bu qı - za a - şıq ol - dum!

A - şıq ol - dum,

Şah İsmayıl

A - - - a - çıq ol - dum!

Пример 2в

«Нэргиз и девушки»

Gö - zel Ner - giz, genc qı - za sov - gi

Gö - zel Ner - giz, genç qı - za sev - gi

6

bir düs - men. Ner - giz, Ner - giz,

11 tez çe - kil bu dü - şün - ce - den!

16 Söy - lo Ner - giz, söy - le Ner - giz,

21 ki - mi se - vir - sen?

Nergiz

25 Ah, sev - dim o - nu,

Xor

31 Ner - qiz, se - ne bu sev - gi - ler ya - ra - şan de -

sev-dim he - ya - ti - mun ilk ba - ha - rin - da, sev-dim he - ya - ti - mun

yil, Ner - giz, ya - ra - şan de - yil,

36 ilk ba - ha - rn - da sev - dim!

Пример 3а

Народная песня «Бахар»

(запись М.Магомаева)

Ba - ha - ri dil - kəş rə - si - də dil - be - çə
ne ba - şət. Az on - ki dil - bər rə-mi -

12 də fik - ri - mə nə ba - şət. Süb - hi -
Bər - di -

18 dən bül - bül bə - xan - də - mi göft.
rax ti - gü'l

24 Na - za - ni - nan - za - məh - çə -

30 bi. nan - za və - fa nə ba - şət.

Пример 3б

Народная песня «Гейда гярчин олар»

(запись М.Магомаева)

Göy - de gö - yer - çin o - lar, bel - de
ke - mer - çin o - lar. Baş - da a - rax - çin o -

12 lar, qəl - qəl a - hu - ba - la - si! Dil - be -
rin, dil - be - rim! Gel - gel, a - hu ba - la -

24 si, u - ca dag - lar la - la - si!

Пример 3в

Народная песня «А дили дили»

(запись М.Магомаева)

Hay di - li dil - dil hay di - li dil - dil hay di - li dil - dil - di - li - de
hay di - li dil dil hay di - li di - li - di - li da.

Пример 4а

Речитатив и трио Джахан, Назназ и Энбер

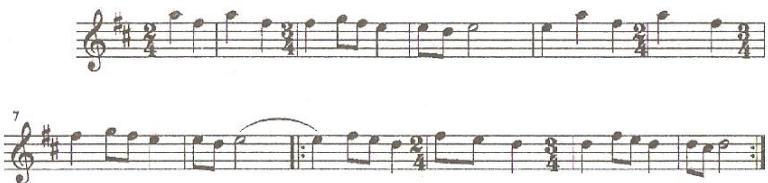
(эскиз)

6

12

Пример 4б

Народная песня «Гарабагда бирдэнесен»
(запись М.Магомаева)



Пример 5а

Общая пляска

Musical notation for 'Общая пляска' showing two staves of music in G major, 2/4 time. The notation is divided into two sections: I and II. Section I starts with a series of eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Section II begins with a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes.

Пример 5б

Народный танец «Эриван гюшеси»
(запись М.Магомаева)

Musical notation for 'Эриван гюшеси' showing two staves of music in G major, 3/4 time. The notation is divided into two sections: I and II. Both sections feature eighth-note patterns with occasional grace notes indicated by small 'tr' symbols above the stems.

Пример 5в

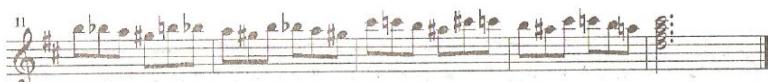
Народный танец «Таракяма»
(запись М.Магомаева)





Пример 5г

«Общая пляска»
(эскиз)



Пример 6а

Народный танец «Тураджи»
(запись М.Магомаева)



Пример 6б

«Нэргиз и хор»
(эскиз)



Пример 6в

«Нэргиз и хор»
(эскиз)



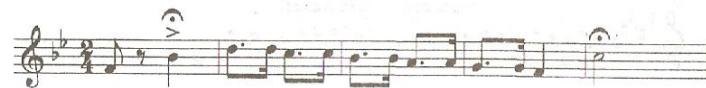
Пример 6г

«Нэргиз и хор»
(эскиз)



Пример 7

«Хор, Альяр и Нэргиз»
(эскиз)



Пример 8

Мугам Раст

Фрагменты вошедшие в сцену
«Абу-Гамза и Ибн-Тахир»
(запись М.Магомаева)



5

10

14

17 В (Вилайети)

21

24

28

33

38

C (Майе)

42

44

46

48

52

57

62

68 связка (Геран)

73

78

83

86 Е (Усели)

91

96

Пример 9

Ариозо Альяра



Пример 10а

Финал 1д.

Za - hm - dir bu dün - ya! Kes xül - ya! Üs - yan -
da ni - cat var! Az - ğın
lar! Genc üs - yan, yo - rul - maz üs - yan! Boş üs - yan! Qan!
Üs - yan - siz da e - zir bi - zi mül - kə - dar bey - xan!

Пример 10б

Народная песня «Чыхды гюнеш»

(запись У.Гаджибекова и М.Магомаева)

Çix - di gü - neş, dol - du ca - han nur i -
lo lo Cüt - çü sü - rür tar - la -
da cüt sur i - la. Ie.

Пример 11а

Мугам Раст

(запись Н.Мамедова)



Пример 11б

«Нэргиз и хор»

(эскиз)

Hey! Ho - ya - siz in - san - lar!

Пример 12а

«Хор, Нэргиз и Альяр»

Se - siz dö - nür gö - züm - de bu dağ - lar ce -
hen - ne - me. Sen ol - ma - yan - da cöh - re - si gü - maz
bu na - zen - da qo - mon - lo - rin.

Пример 12б

Народный танец «Аскерани»
(запись М.Магомаева)



Пример 12б

«Хор, Альяр и Нэргиз»
(черновой клавир)



Пример 12г

«Хор, Альяр и Нэргиз»
(эскиз)



Пример 12д

«Хор, Альяр и Нэргиз»
(эскиз)



Пример 12е

«Хор, Альяр и Нэргиз»
(эскиз)



Пример 13а

Зэрби-мугам Симаи-шемс
(запись А.Бакиханова)



Пример 13б

Ария Моллы Муталлиба



Пример 14а

Речитатив Визиря (О мой возлюбленный шах!)

Da - ha ol - ma pə - ri - şan - hal, a - çar bu müş - kü - lü rem - mal,
da - ha ol - ma pə - ri - şan - hal, a - çar bu müş - kü - lü rem - mal, bu müş - kü - lü a - çar rem - mal,
bu - yur gol - sin bu - ra dor - hal rem - mal!

Пример 14б

Народный танец «Дервишханы» (запись М.Магомаева)

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В архиве Магомаева содержатся два сборника авторских записей народных мелодий (ф.25, оп.2, ед. хр.106 и 107), материалы которых использованы в данной статье (в дальнейшем именуются, соответственно, Сб I и Сб II).

2. Земцовский И. Фольклор и композитор / Теоретические этюды – Л., Сов. композитор, 1977, с.40.

3. В монографии Г. Исмайловой в качестве устного прототипа дуэта из «Шаха Исмаила» упоминается песня «Гезеллерин гезелисан» (это начальные слова оперного эпизода – «Прекраснейшая из прекраснейших»). Однако в опубликованных фольклорных сборниках, трудах по народной музыке нам не удалось обнаружить ни текста, ни какой-либо информации о данной мелодии. Консультации с этномузыкологами и исполнителями также не подтвердили ее существования. Весомым аргументом в пользу авторского происхождения эпизода является магомаевский комментарий, обнаруженный в материалах по пьесе «В 1905 году», где указанная мелодия фигурирует в характеристике одной из героинь: «Сона является типом лирическим, почему и в лейтмотив мнай внесен лиризм. Построен материал на ладе Сегах и Шикестеи – фарс» (Ф.25 оп.2 ед. хр.113, л.93 об.).

4. Так данная мелодия озаглавлена самим Магомаевым в Сб I и Сб II.

5. Земцовский И. Цит. раб., с.43.

6. Пунктирной рамкой обозначены разделы, первоначально запланированные, но исключенные в ходе работы.

7. Этому вопросу посвящена статья «Müsüm Maqomayevin melodik üslubuna dair» («О мелодическом стиле Муслума Магомаева») включенная в настоящий сборник.

Aida Hüseynova

MÜSLÜM MAQOMAYEV

Oçerkələr

MÜNDƏRİCAT

Ön söz (<i>Fərhad BƏDƏLBƏYLİ</i>)	3
Redaktordan (<i>Solmaz QASIMOVA</i>)	4
Müslüm Maqomayev və Azərbaycan musiqisi	6
Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев опыт сравнительной характеристики	12
Müslüm Maqomayevin melodik üslubuna dair	25
Азербайджанская музыка устной традиции в операх Муслима Магомаева	53

NAŞİRİ
Qoşqar İsmayıloğlu

BƏDİİ REDAKTORU

İlham İsmayılov,

TEXNİKİ REDAKTORLARI

Akif Dənzizadə,

Leyla Qarayeva,

KORREKTORLARI

Rəfiqə Qənbərqızı,

Eldar Şərifov,

OPERATORLARI

Ləmiyə Şükürova,

Məlahət Qurbanova,

ÇAPƏ MƏSUL

Xaqani Axundov,

Anar Abdullayev,

Azər Yunusov.

Yığılmağa verilmiş 15.04.2003,
çapa imzalanmış 25.06.2003,
formatı 60x90 1/16,
fiziki ç.v 5,75, şərti ç.v. 5,75,
offset kağızı №1, tayms qarnituru,
sifariş 49. Sayı 700

Kitab
«ÇINAR-ÇAP» müəssisəsinin nəşriyyatında
nəşrə hazırlanmış
və
«QAPP-POLİQRAF» Korporasiyasının
mətbəəsində çap olunmuşdur.

✉ 370025. Bakı şəhəri, N. Rəfiyev küçəsi, 24.
☎ Tel.: 902757, 989555, 937255

Аида Гусейнова
МУСЛИМ МАГОМАЕВ
Очерки

Aida Guseynova
MUSLIM MAGOMAYEV
Essays

ИЗДАТЕЛЬ
Гошгар Исмаилоглы
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
Ильхам Исмаилов,
ТЕХНИЧЕСКИЕ РЕДАКТОРЫ
Акиф Дениззаде,
Лейла Гараева,
КОРРЕКТОРЫ
Рафига Ганбакызы,
Эльдар Шарифов,
ОПЕРАТОРЫ
Ламия Шукюрова,
Малахат Гурбанова,
ОТВ. ЗА ПЕЧАТЬ
Хагани Ахундов,
Анар Абдуллаев,
Азер Юнусов

PUBLISHER
Goshgar Ismayiloglu
ARTISTIC EDITOR
İlham İsmayılov,
TECHNICAL EDITORS
Akif Danzizade,
Leyla Qarayeva,
PROOF-READERS
Rafiga Gambargizi,
Eldar Sharifov,
TYPISTS
Lamiya Shukurova,
Malahat Gurbanova,
PRINTING OFFICERS
Khagani Akhundov,
Anar Abdullayev,
Azer Yunusov.

Сдано в набор 15.04.2003,
Подписано к печати 25.06.2003.
Формат 60x90 1/16,
физ. п.л. 5,75, усл. п.л. 5,75.
Заказ 49. Тираж 700

Submitted for typing 15.04.2003,
signed for printing 25.06.2003,
size 60x90 1/16, physical p.p. 5,75
conditronal p.p. 5,75, offset paper №1,
times font, order 49, circulation 700

□ Книга подготовлена к изданию
в издательстве
предприятия "ЧИНАР-ЧАП"
и отпечатана в типографии
Корпорации "ГАПП-ПОЛИГРАФ"

✉ 370025, Баку, ул. Н.Рафиева, 24.
☎ Tel.: (+99412) 902757, 989555, 937255.

This book has been developed
in Publishing House
"CHINAR-CHAP" Enterprise
and printed in printing house,
"GAPP-POLIGRAF" Corporation.

✉ 370025. Baku , N. Rafiyev street, 24.
☎ Tel.: 902757, 989555, 937255

1960

1960
1960

