

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**  
**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ**  
**имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

*На правах рукописи*

**РУБАБА МАГЕРРАМ ГЫЗЫ МАМЕДОВА**

**РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ  
В ОПЕРАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**6213.01 – Музыкальное искусство**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

**диссертации на соискание учёной степени  
доктора философии по искусствоведению**

**Баку – 2017**

Диссертация выполнена на кафедре «Истории и теории музыки»  
в Азербайджанской Национальной Консерватории

**Научный  
руководитель:** доктор наук по искусствоведению,  
доцент  
**Улькяр Сабир гызы Алиева**

**Официальные оппоненты:** доктор наук по искусствоведению,  
профессор  
**Наиля Расим гызы Рагимбейли**

доктор философии по искусствоведению,  
доцент  
**Айтен Рауф гызы Бабаева**

**Ведущая организация:** **Азербайджанский Государственный  
Педагогический Университет кафедра  
«Музыки и методики преподавания»**

Защита диссертации состоится «\_\_\_» ноября 2017 г. в «14:00»  
часов на заседании Диссертационного Совета Ф/Д 02.151 по  
специальности 6213.01 - Музыкальное искусство при Бакинской  
Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

Адрес: Az 1014, г.Баку, ул. Ш.Бадалбейли, 98.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской  
Музыкальной Академии им.У.Гаджибейли.

Автореферат разослан «\_\_\_» октября 2017 г.

Учёный секретарь  
Диссертационного Совета,  
доктор философии по искусствоведению,  
доцент

**Х.В.МАМЕДОВА**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

**Актуальность темы.** Начиная с первой азербайджанской оперы «Лейли и Меджнун» основоположника современной азербайджанской композиторской школы Узеира Гаджибейли, которая заложила основу оперного жанра на мусульманском Востоке, опера стала одним из ведущих жанров в азербайджанской музыкальной культуре. И на сегодняшний день путь развития оперного жанра в творчестве азербайджанских композиторов насчитывает более ста лет.

По сравнению с многовековым развитием этого жанра в западно-европейской и русской музыке - это недолгий путь. Однако, опираясь уже на достигнутое в области оперного жанра в мировой практике, азербайджанские композиторы в сравнительно небольшой промежуток времени смогли поднять азербайджанскую оперу до высокого художественного уровня, соединив основы традиции азербайджанской музыки с европейской. Важная роль оперного жанра в музыкальной культуре Азербайджана начала XX – XXI вв. обуславливает актуальность научной разработки вопросов, связанных с проблемами становления и развития оперного жанра в азербайджанской музыке как в историческом, так и в теоретическом ракурсах.

Изучение многостороннего круга проблем азербайджанской оперы в настоящее время только начинается. Недостаточная теоретическая разработка проблем оперного творчества азербайджанских композиторов выдвигает практическую необходимость исследования данной проблемы. Среди них в настоящее время одной из актуальной является проблема всестороннего раскрытия музыкальной драматургии в операх азербайджанских композиторов, так как в трудах азербайджанских музыковедов данная проблема ещё не получила своё освещение.

Между тем, драматическое действие играет ведущую формообразующую роль в опере. Соотношение музыки и драматического действия формирует композиционный тип оперы, характер взаимодействия отдельных сцен, номеров, эпизодов. Разработка вопросов, связанных с раскрытием музыкальной драматургии оперного жанра, способствует также более глубокому постижению художественного замысла произведения. Поэтому исследование закономерностей драматургии является одной из важнейших задач при анализе многостороннего круга проблем, связанных с операми азербайджанских композиторов.

Следует отметить, что теоретический интерес к данной области музыкальной науки в мировом музыкознании с каждым годом возрастает и сейчас можно говорить о существовании относительно самостоятельного и развивающегося учения о музыкальной драматургии. Актуальность исследования проблемы оперной драматургии в творчестве азербайджанских композиторов в музыке объясняется следующими причинами:

- недостаточной разработанности представленной проблемы в азербайджанском музыкознании. Во всех вышеупомянутых работах проблема музыкальной драматургии в оперном творчестве композиторов Азербайджана рассматривалась в контексте творчества отдельных композиторов или анализа отдельных опер. В азербайджанском музыкознании отсутствуют специальные музыковедческие труды, рассматривающие данную проблему в историческом, эволюционном аспекте, общей художественно-композиционной концепции, а также содержащие законченную методологическую систему исследования вопросов драматургии в творчестве азербайджанских композиторов.

- динамическим характером самой темы исследования. Достигнутый уровень знания об оперной музыкальной драматургии не может быть исчерпан, поскольку развитие музыкально-театрального искусства, постоянно приводит к появлению новых концепций, жанров, новых форм их образного воплощения. Это в свою очередь приводит к переосмыслению достигнутого уровня знания о проблеме исследования.

Таким образом, малоизученность проблемы в целом, а также тема исследования – музыкальной драматургии опер азербайджанских композиторов обуславливает актуальность названной темы, а также открывает широкую перспективу для дальнейшей разработки представленной проблемы в азербайджанском музыкознании.

**Степень разработанности.** К настоящему времени накоплено много теоретических исследований, в которых рассматриваются проблемы оперной драматургии. Данные работы позволили изучить само явление драматургии, в целом и оперной музыкальной драматургии, в частности. Среди перво-источников по теории драмы особо следует отметить труды Аристотеля<sup>1</sup>, И.В.Гёте, Ф.Шиллера<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Аникст А. Теория драма от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967.

<sup>2</sup> Гёте и Шиллер. Переписка, т. 1, М.-Л.: Academia, 1937.

Г.В.Ф.Гегеля<sup>3</sup>, Г.Э.Лессинга<sup>4</sup>, Г.Фрейтага<sup>5</sup>, М.Бахтина<sup>6</sup>, Б.Брехта<sup>7</sup> и др. Интересными, с точки зрения непосредственного воплощения фабульного замысла произведения, являются высказывания самих композиторов – Узеира и Джейхуна Гаджибейли, М.Магомаева, Ниязи, К.Караева, Дж.Гаджиева и др., а также корифеев театрального искусства, работавших одновременно в жанрах драматического и оперного спектаклей – К.Станиславского, Ф.Дзеффирелли, Б.Покровского, Л.Ротбаум (данные работы важны вследствие понимания музыкальной драматургии как самого оперного искусства, в целом, так и отдельных опер, в частности).

Однако к настоящему моменту азербайджанское музыкознание не располагает специальным монографическим исследованием, посвященным оперной драматургии в творчестве азербайджанских композиторов. Во всех изданных работах об азербайджанской музыке, данная проблема рассматривается не как самостоятельная аналитическая область, а в общем контексте исследований, посвященных тем или иным вопросам, касающимся оперного творчества национальных композиторов. Среди данных работ отметим двухтомное исследование Солмаз Касимовой «Оперное творчество композиторов Азербайджана»,<sup>8</sup> а также отдельные работы азербайджанских музыковедов, посвященных оперному творчеству У.Гаджибейли, М.Магомаева, Ниязи, А.Бадалбейли, К.Караева, Ф.Амирова, Дж.Гаджиева, Дж.Джахангирова, В.Адигёзалова, Ф.Али-заде и др.

**Научная новизна диссертации** определяется тем, что это первое исследование, специально посвященное комплексному освещению проблемы оперной драматургии в творчестве азербайджанских композиторов.

Принципиально новым в диссертационной работе является разработанная автором теория типов драматургического конфликта в

---

<sup>3</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук в 3-х т. Т. 1. (Наука логики). М.: Мысль, 1974.

<sup>4</sup> Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.-Л., Academia, 1936.

<sup>5</sup> Freytag Gustav. Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art Paperback. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.

<sup>6</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

<sup>7</sup> Брехт Б. О театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.

<sup>8</sup> Касимова С. Оперное творчество композиторов Азербайджана. I часть. Баку: Азернешр, 1973; Касимова С. Оперное творчество композиторов Азербайджана. II часть. Баку: Ишыг, 1986.

опере, представленная в начале в виде схемы и далее раскрываемая более подробно на основе конкретных примеров оперного творчества азербайджанских композиторов.

Фактором научной новизны представленной работы также является выявление основополагающих положений, связанных с методом анализа драматургии опер азербайджанских композиторов. Среди них:

- впервые предпринята попытка раскрытия целостной картины оперной драматургии в творчестве азербайджанских композиторов;

- впервые представлено разнообразие жанровых форм азербайджанских опер;

- впервые раскрываются музыкально-драматургические принципы организации опер азербайджанских композиторов;

- впервые представлена композиционно-типовая характеристика опер азербайджанских композиторов, дающая возможность рассмотрения эволюцию азербайджанской оперы в плане выявления общих закономерностей в соотношении музыки и драмы. Также впервые исследуют теоретические вопросы, связанные с установлением принципов подачи музыкально-драматургического содержания в каждом из установленных типов опер;

- впервые представлена проблема конфликтности в операх азербайджанских композиторов. В работе принцип конфликтности рассматривается как целостная организационная система, которая охватывает концепционный и драматургический уровни, проявляется в различных музыкально-выразительных приёмах.

- впервые в терминологию оперной драматургии вводятся такие понятия – «личный конфликт»<sup>9</sup> и «приём отстраняющего действия».

Таким образом, в диссертации впервые поднимается проблема оперной драматургии азербайджанских композиторов во всей своей совокупности, что позволяет, на основе анализа отдельных опер, раскрыть общие тенденции драматургии опер азербайджанских композиторов, выявить драматургические процессы, характерные для творчества отдельных азербайджанских композиторов.

Главная **цель исследования** представленной диссертационной работы состоит в многоохватном, синтезирующе-целостном освеще-

---

<sup>9</sup> Термин «личный конфликт» используется в психологии, однако в исследовании для определения конкретного драматического конфликта в оперном жанре, в частности, и в музыкознании, в целом используется соискателем впервые.

нии теоретических проблем (определение структуры и функциональных особенностей) музыкальной драматургии в оперном творчестве азербайджанских композиторов с периода зарождения оперного жанра в азербайджанской музыкальной культуре до наших дней.

Достижение поставленной цели предполагает решение целого ряда **задач**:

- раскрыть содержание, структуру и специфику музыкальной драматургии в оперном жанре;
- определить общие и частные функции музыкальной драматургии в опере;
- уточнить ряд теоретических понятий, связанных с терминологией, имеющих важное значение при изучении оперной музыкальной драматургии;
- дать анализ жанровой панорамы оперных произведений азербайджанских композиторов;
- рассмотреть музыкально-драматургические особенности оперного творчества азербайджанских композиторов в сочетании принципов исторического исследования с обоснованием теоретических проблем (анализом музыкальной драматургии произведений, композиции, тематизма и т.д.);
- на основе многообразия композиционных решений («номерной», «сквозной», «монтажной», «смешанной» композиций) определить типологические музыкально-драматургические закономерности опер азербайджанских композиторов;
- выявить формы драматического конфликта в азербайджанских операх;
- на конкретных примерах проанализировать вопросы музыкальной драматургии опер азербайджанских композиторов с рассмотрением индивидуальных особенностей каждого анализируемого произведения

Таким образом, **объект исследования** диссертационной работы – оперное творчество азербайджанских композиторов. **Предмет исследования** – изучение особенностей музыкальной драматургии опер азербайджанских композиторов.

**Методологическая основа.** Проблема исследования и постановка связанных с нею задач определили и выбор методологии изучения оперной музыкальной драматургии. Очерченный выше круг проблем исследуемых в диссертации, обуславливает комплексную направленность методологического подхода на основе взаимодействия следую-

ших методов: исторического (в освещении закономерных эволюционных процессов азербайджанской оперы) и теоретического (апробированная научная литература по музыковедению азербайджанских, русских и западно-европейских авторов, призванная раскрыть своеобразие музыкально-выразительных средств, композиционных и драматургических процессов опер азербайджанских композиторов).

В процессе исследования особенностей жанровых разновидностей оперы, её структуры, типов оперной драматургии мы опирались на сравнительно-типологический и структурно-функциональный методы исследования. Необходимость применения данных методов обусловлено синтетической природой оперного жанра. Данные методы исследования способствуют:

- выработке единой концепции в систематизации драматургии оперного жанра;

- рассмотрению сюжетных, жанровых и стилевых моделей азербайджанских опер;

- выявлению общих закономерностей формообразования опер азербайджанских композиторов с рассмотрением особенностей организации действия, роли драматургии в системе целого в анализируемых операх;

- выявлению «узловых» моментов драматургии опер азербайджанских композиторов.

Проблема изучения оперной драматургии также базируется на диалектическом подходе, как отражение взаимосвязи музыкального и вне музыкального начал (сюжетного, текстового).

Обращение к оперному творчеству азербайджанских композиторов обусловило методологическую опору на учение У.Гаджибейли об органичном синтезе национальной ладовой системы с гармонической системой мажора-минора.<sup>10</sup>

В разработке проблематики основная опора диссертационного исследования была сделана на основополагающие труды азербайджанских музыковедов: Э.Абасовой, Г.Абдуллазаде, И.Абезгауз, У.Алиевой, Р.Зохрабова, У.Имановой, С.Касимовой, И.Эфендиевой, З.Кафаровой, Ш.Махмудовой, Т.Мамедова, З.Сафаровой, С.Сеидовой, Т.Сеидова, Дж.Гасановой, А.Тагизаде, Р.Фархадовой, С.Фархадовой, Н.Гусейновой и др.

---

<sup>10</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Язычы, 1985.



Методология диссертации также опирается на работы В.Ванслова, К.Дальхауза, М.Друскина, Г.Кулешовой, В.Фермана, Г.Фрейтага, Б.Ярустовского и др., раскрывающие концепцию музыкальной драматургии оперы. К числу методологических источников диссертации должны быть отнесены труды, отражающие общие проблемы музыкальной драматургии Б.Асафьева, В.Бобровского, В.Медушевского, Е.Назайкинского, Т.Черновой и др., послужившие своеобразной призмой осмысления метода, открывшие возможность многомерного видения предмета исследования.

**Материалом исследования** стали партитуры, клавиры, дискография наиболее значительных оперных сочинений азербайджанских композиторов начиная с первой азербайджанской оперы «Лейли и Меджнун» основоположника азербайджанской современной композиторской школы Узеира Гаджибейли и заканчивая последней азербайджанской оперой (на данном этапе) – «Море - имя твоё» Фиренгиз Али-заде.

Среди них: оперы «Лейли и Меджнун», «Шах Аббас и Хуршуд Бану», «Асли и Керем», «Кёр-оглы» У.Гаджибейли, «Шах Исмаил» и «Наргиз» М.Магомаева, «Ашуг Гариб» З.Гаджибекова, «Хосров и Ширин» Ниязи, «Низами» и «Ивы не заплачут» А.Бадалбейли, «Вэтэн» К.Караева и Дж.Гаджиева, «Севиль» Ф.Амирова, «Мертвецы» и «Натаван» В.Адигёзалова, «Азад» и «Судьба певца» Дж.Джахангирова, «Багадур и Сона» С.Алескерова, «Вагиф» Р.Мустафаева, «Айгюн» З.Багирова, «Скала невесты» Ш.Ахундовой, «Обманутые звёзды» М.Кулиева и «Интизар» Ф.Али-заде.

В работе, в ракурсе драматургического, анализа представлены и камерные оперы азербайджанских композиторов: одноактная опера «Гнев народный» Б.Зейдмана и А.Бадалбейли, опера «Море – имя твоё» Ф.Али-заде и монооперы «Нежность» К.Караева и «Journey to Love» (Путешествие к любви) Ф.Караева.

Таким образом, конкретно-аналитический аспект исследования в представленной диссертации проявляется в разборе 26 оперных произведений азербайджанских композиторов. Исследовательский материал не локализован в определённом конкретном разделе, а приводится там, где в нём возникает необходимость

Не все избранные произведения рассматриваются в одинаковой степени углублённо. Наиболее значительные образцы азербайджанского оперного жанра анализируются более детально. В ряде слу-

чаев даётся общая характеристика структуры оперы и степень её воздействия на развитие драматургии музыкального воплощения.

**Теоретическая и практическая значимость диссертации.**

Теоретическое значение представленной диссертационной работы состоит в том, что в ней впервые комплексно исследуются основные проблемы оперной драматургии композиторов Азербайджана, параллельно проводится системный анализ азербайджанских опер с точки зрения тематического разнообразия и художественно-концептуальной специфики.

Практическая значимость исследования определяется тем, что результаты работы охватывают довольно широкий круг музыковедческой проблематики. Основные положения могут быть использованы в учебных курсах истории азербайджанской музыки, анализа музыкальных произведений. Положения, касающиеся разных аспектов музыкальной драматургии азербайджанских опер могут стать определённым подспорьем в работе оперных композиторов и либреттистов, музыкальных критиков, театроведов, исследующих проблемы музыкального театра, оперных режиссёров, дирижёров, исполнителей-вокалистов.

Научные положения диссертационной работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях в области теории отечественного оперного искусства, в целом, и драматургии опер азербайджанских композиторов, в частности.

**Апробация работы.** Диссертация была обсуждена на заседании кафедры Истории и теории музыки Азербайджанской Национальной Консерватории и была рекомендована к защите.

Основные положения исследования опубликованы в статьях, рекомендованных ВАК, сборниках научных трудов, материалах международной и республиканской научных конференций.

**Структура и объём работы** обусловлены поставленными задачами и содержанием исследования. Представленная работа состоит из Введения, трёх глав, заключения, списка научных трудов, нотографии и сайтаграфии.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во Введении обосновывается актуальность темы, анализируется степень разработанности исследуемой темы, формулируется предмет, цели и задачи исследования, научная и практическая значимость

исследования, излагаются методологические основы и структура диссертации, приводятся сведения об апробации результатов.

**Глава I - «Принципы организации музыкальной драматургии в операх азербайджанских композиторов»** - состоит из трёх разделов. **1.1. Общая характеристика термина «музыкальная драматургия»** - отмечается, что сам термин «музыкальная драматургия» в теоретическом музыкознании приобрёл довольно широкое применение. Данная тенденция обусловила тот факт, что на сегодняшний день, говоря о драматургии, обычно имеют в виду универсально музыкально-теоретическое понятие, которое применимо для всех жанровых сферах музыкального искусства.

В представленной работе музыкальная драматургия рассматривается как средство выявления специфики содержания произведения, как комплекс приёмов реализации композитором художественного замысла произведения. По отношению к композиции драматургия рассматривается нами как организационная составляющая (на основе двухсторонней связи содержания и формы), которая служит воплощению художественной идеи произведения.

Особенностью же оперной драматургии является в единстве музыкального и драматургического начал образующих единое сценическое музыкально-драматическое действие. В данном параграфе отмечается, что опера не может «строиться» по законам чистой драматической пьесы или по законам чисто инструментальной (в частности, симфонической) музыки. Можно говорить о «смешанной» организации оперного жанра. Столкновение драматического действия и музыкальной выразительности создают синтез музыки и театра, который подчинён специфическим законам музыкальной драматургии.

Отмечая соотношение музыки и драмы в опере, следует всё же отметить ведущую роль музыки в образовании музыкально-драматургического действия. В опере, музыка не только несёт в себе действие, но и ведёт его. Как отмечал К.Станиславский: «Музыка и есть драматическое содержание оперы, данное в готовой музыкальной форме. В ней, и только в ней, надо искать природу действия».<sup>11</sup>

Разнообразие идей, тем, образов, как и в известной мере индивидуальный стиль композитора влияет на определении, разработке

---

<sup>11</sup> Цит. по: «Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.А.Антаровой» [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0120.shtml)

типа музыкальной драматургии каждой оперы. Исходя из вышесказанного, в представленной диссертационной работе мы основной акцент сделали на исследование общих и частных принципов музыкальной драматургии опер азербайджанских композиторов, посредством которых раскрывается идейное содержание представленных опер. Ставя себе целью рассмотреть в историческом контексте процесс становления оперной драматургии, а также индивидуальные различия художественного воплощения идейной основы опер азербайджанских композиторов, которые обусловлены их творчеством, мировоззрением, мы, в то же время, постарались раскрыть при указанных различиях структурно-драматургические закономерности анализируемых в работе произведений:

- основные принципы организации музыкальной драматургии (музыкально-драматургический уровень системы оперы);

- типовую классификацию музыкальной драматургии и функциональные особенности номерной, сквозной и монтажной формы композиции;

- основные типы и роль конфликта в драматургии опер композиторов-классиков Азербайджана.

**1.2. Музыкально-драматургические принципы оперы на примере оперного творчества азербайджанских композиторов** – рассматриваются три основные музыкально-драматургические принципы.

В первом разделе - **«Принципы формирования оперы-драмы»** раскрываются особенности архитектоники, композиции, разработки, организация драматического действия данного вида оперы. Отмечается, что основные положения драмы, изложенные в труде «Поэтика» Аристотеля, сохранили своё фундаментальное значение до настоящего времени. По Аристотелю, действие драмы проходит три обязательных этапа: завязка действия, раскрывающая основную сюжетную фабулу сценического действия - основное действие, раскрывающий основной конфликт драматического действия – итоговое утверждение драматических положений.

Основываясь на «аристотелевскую» концепцию драматического действия, концепция драмы была дополнена немецким драматургом Густавом Фрейтагом в своём известном труде «Техника драмы».<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Freytag G. Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art Paperback. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.

Согласно теории драматического развития, Г.Фрейтаг определяет пять этапов драматургического действия: экспозиция - усложнение действия – кульминация - задержка действия - развязка. Принципиально новым этапом здесь является момент кульминации, пиковой точки конфликта, требующей от главных персонажей тех или иных действий, обуславливающих развязку.

Фрейтаговская композиция драмы нашла своё применение в опере «Наргиз» М.Магомаева и опере «Кёр-оглы» У.Гаджибейли, а также оказало заметное влияние на драматургию построения оперы «Азад» Дж.Джахангирова. В диссертации представлен подробный сравнительный анализ драматургии трёх опер, прослеживается структурная взаимосвязь драматургической концепции трёх опер.

Во втором разделе - **«Принцип формирования эпической оперы»** - рассматриваются основные особенности данного принципа, а также отмечается, что в опере эпического жанра принцип драматического развития (диалектика взаимодействия контрастирующих драматургических сфер) имеет равноценное значение, образуя синтетический оперный жанр – эпическую драму.

Особенности азербайджанского героического эпоса – дастана «Кёр-оглы» – его поэтический строй; преобладание цельного образного построения и развитие сюжетной канвы; раскрытие характерных особенностей главных действующих лиц дастана; передача через призму чувств и мыслей исполнителя дастана-ашуга героических событий прошлого – всё это обусловило гибкий характер трансформации эпоса в более сжатую драматическую форму сюжетной канвы одноимённой оперы У.Гаджибейли.

В данном разделе отмечается, что сама композиция героического эпоса (дастана) «Кёр-оглы» по своей природе близка к оперному жанру (точнее, к моноопере). Прямая речь всех персонажей, которая исполняется певцом-ашугом поётся, чередуясь с повествовательной частью, излагаемой речевыми средствами. Такая структура азербайджанского дастана не может не вызвать аналогии с музыкально-театральными произведениями. Эпические монологи из дастана по драматургической функции близки к разновидностям внутриоперных вокальных жанров. Высказывания героев дастана - ашугом функционально сходны с различными сольными внутриоперными жанрами: арией и её разновидностями - ариозо, речитативом.

Основу драматургического конфликта составляет противопоставление и столкновение двух контрастных сил: народа во главе с Кёр-оглы и окружение Гасан-хана. Таким образом, яркая динамика развития сценического действия оперы «Кёр-оглы» наряду с обострённой конфликтностью<sup>13</sup> - всё это способствует «жанровой модуляции» (термин Ж.Ордалиевой): к «переводу» эпоса в драму, точнее, слиянию эпоса и драмы в единый синтетический жанр эпическую драму.

В третьем разделе - «**Принципа формирования лирической оперы**» - отмечается, что основой данного вида оперы составляет лирическая образная сфера. Даже при использовании в качестве сюжетной канвы шедевры мировой литературы (например, «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, «Фауст» В.Гёте), опера утрачивает глубокую философскую идею, выдвигая на первый план любовную драму, то есть происходит «подмена» идейной проблематики произведения на лирическую драму.

Несмотря на то, что в основу мугамных опер азербайджанских композиторов составляет эпико-романтическая «ветвь» поэзии Востока, однако преобладание ярко выраженного лирического начала, которое проявляет себя главным образом в гуманистической направленности основы сюжетной канвы, где главной темой является побеждающая сила любви, позволяет нам причислить мугамные оперы к жанру лирической оперы. Лирические тенденции мугамных опер проявляется через сольные номера-портреты или хоровых номеров, отражающих моменты внутреннего состояния героев, воспроизводящие модус того или иного эмоционального состояния-размышления; эпизоды внешнего отстранения, возникающие на протяжении развития действия имеющих важную драматургическую роль – предвосхищая сценические действия или косвенно раскрывая мысли, мотивы поступков героя (героев).

Если непосредственно рассматривать драматургическую структуру мугамных опер, то пятиактная опера «Лейли и Меджнун» стала своего рода образцом в плане построения мугамных опер, как в творчестве самого композитора, так и в творчестве других азербай-

---

<sup>13</sup> Драматургия оперы преодолевает (для обострения конфликта) статичность некоторых линий эпического источника и показывает героев в развитии. Усиливается роль социального конфликта (жестокий правитель – угнетённый народ), учитывая исторический контекст создания оперы «Кёр-оглы» 1936 год.

джанских композиторов. В качестве примера в диссертации приводится сравнительный анализ построения драматургии мугамных опер азербайджанских композиторов - «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем» У.Гаджибейли, «Шах Исмаил» М.Магомаева, «Скала невесты» Ш.Ахундовой.

**1.3. Некоторые особенности музыкальной драматургии на примере отдельных опер азербайджанских композиторов** – на примере трёх опер – «Севиль» Ф.Амирова, «Низами» А.Бадалбейли, «Интизар» Ф.Али-заде - рассматриваются характерные особенности драма-тургических концепций данных опер.

**1.3.1. Опера «Севиль» Фикрета Амирова.** В данном разделе отмечается своеобразие музыкальной драматургии первой азербайджанской лирико-психологической оперы, в которой композитор, посредством принципа цитирования и использования разных жанров в рамках одной оперы, насыщает музыкальную ткань произведения различными аллюзиями, что соответствует термину «полистилистика». Попытка соединить в музыкальной драматургии как можно более контрастные приемы, цитаты приводит к насыщению, более выпуклому отображению различных образных сфер, временных акцентов (события первоначально происходят в дореволюционном Баку, в 1918-1919 гг., в последнем акте – спустя 10 лет), которое непосредственно исходит из фабульной основы одноименной драмы Дж.Джаббарлы.

В диссертации отмечается, что анализ таких составляющих музыкальной партитуры Ф.Амирова, как интонационная и метр-ритмическая основа, способствует рассмотрению музыкальной драматургии оперы в аспекте особенностей социума, в котором живут и действуют герои. Например, образ салонной певицы Дильбер, первых выход которой – песня «Мэн елэ бир дилбэгэм» передана в жанре танго. Следует отметить, что использование этого танцевального символа (танго), сочетающего в себе доходчивую мелодию и «развязный» синкопированный ритм, оказалось идеальным для передачи «изысканно»-салонного антуража Дильбер, которая «окончила маникюрные курсы в Париже и знает наизусть всю философию».

В театре гротескного абсурда, жанр танго имеет определенную семантическую окраску. Как отмечает известный театровед М.Эсслин: «Когда бунт против традиционных ценностей уничтожил все ценности, ничего не осталось, кроме голой силы – силы безмозглой массы,

танго танцуют на руинах цивилизации».<sup>14</sup> Отмечается также оригинальное использование бытового жанра – мэйханы, для передачи образов двух мошенников - Абдулалибека и Мамедалибека в сатирическом ключе и т.д.

В плане своеобразной трактовке жанровых сцен, которые становятся «узловыми», переломными моментами в драматургии оперы, особенно показателен Вальс из первого акта. Две образные сферы драмы – салонно-европейский и восточно-бытовой - переданы при помощи традиционной ритм-формулы азербайджанского народного танца «Узундере», с одной стороны, и ритма вальса, характеризующий «европейских» гостей Балаша, с другой – обуславливает драматическое столкновение двух сил как образно-тематическом, так и композиционно-структурном плане.

В разделе **1.3.2. Опера «Низами» Афрасияба Бадалбейли** отмечается, что в впервые тема, образ Поэта опосредовано были затронуты в мугамных операх азербайджанских композиторов (образ ашуг Гариба, шаха Исмаила), в которых акцент был сделан на раскрытии художественного образа главных героев (личной характеристики), но, уже начиная с оперы «Кёр-оглы», впервые образ главного героя – поэта в полной мере раскрывается в двух ипостасях – личного и социального: и как поэта, и в качестве народного трибуна, борца за его счастье. Данная тема была продолжена и в творчестве последующих азербайджанских композиторов. Среди них - опера «Низами» А.Бадалбейли.

Опера «Низами» А.Бадалбейли – это развёрнутая историческая музыкальная драма, в основе которой социально-психологический конфликт -отношение между Художником и властью. Многогранная сюжетная основа оперы, в которой раскрываются проблемы правителя и поэта, судеб народа и человека, исторической памяти и связи времен.

Первый и основной драматический конфликт оперы – это линия «Правитель и Поэт» (в опере он представлен как линия Правитель Гянджи и Гызыл Арслан с одной стороны, и линия Низами, с другой). Вторая линия конфликта, которую условно можно назвать «политической» – линия «Правитель и Правитель» (противопоставление Правителя Гянджи и Гызыл Арслана). Третья линия – «любовная», которая делится на два треугольника «Низами-Рэна-Азра» и «Низами-Азра-Правитель Гянджи). При этом, особое значение в опере

---

<sup>14</sup> Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010, с.328.



принадлежит «побочной» линии первого любовного треугольника (линия двух соперниц «Азра – Рэна»), ярко раскрываемой на протяжении всего сценического действия.

Следует отметить, что остроконфликтное содержание драмы обусловило большое драматургическое значение диалогических сцен. Одно-временно исходной точкой развития действия оперы А.Бадалбейли является отношение главного персонажа к наиболее значимым для него ситуациям, событиям, проблемам, в том числе и общечеловеческим. Мотивы поступков поэта, выступая катализаторами событий, выполняют роль системы координат, шкалы ценностей, с помощью которой определяется идейная глубина произведения, целостность и цельность образа главного героя. И в этом смысле, опера «Низами» Афрасияба Бадалбейли стала отправной для создания опер аналогичного содержания (в которых раскрывается судьба Поэта на фоне знаковых исторических событий) в творчестве последующих композиторов – оперы «Вагиф» Рамиза Мустафаева и оперы «Натаван» Васифа Адигёзалова.

**1.3.3. Опера «Интизар» Франгиз Али-заде.** Во вступительной части раздела отмечается, что начало XXI века ознаменовалось постановкой двух знаковых опер азербайджанских композиторов – лирико-драматической оперы «Натаван» В.Адигёзалова и написанной в жанре оптимистической трагедии оперы «Интизар» Ф.Али-заде.

Несмотря на яркую индивидуальность, несхожесть стилевых манер, их оперное творчество объединяют некоторые общие тенденции. Одна из них – прочная связь с классическим наследием азербайджанской оперной музыки прошлого столетия и опора на национальные истоки. Другая - обращение к животрепещущей для современной истории Азербайджана – теме Карабаха. В сюжетной канве двух опер явно прослеживается тяготение к вечным, надвременным темам и образам, их метафорически-обобщенное раскрытие с элементами символических параллелей (опера «Натаван») или огузского мифа (опера «Интизар»).

В данном разделе подробно анализируется драматургическая концепция оперы. Процесс «движения к катастрофе» (термин Г. Грубера) отражается и в музыкальной драматургии произведения с помощью углубления тонального, фактурного, метрического и динамического контрастов, а также противопоставлением между группами оркестра, возрастающих по мере приближения драмы к

трагическому финалу оперы. Подробно представлен анализ претворения сил сквозного и контрасквозного действия, особенности оркестрового письма, которое помимо интонационной и тембровой персонификации насыщено элементами конкретной музыки (звуки грозы, шипение в обрисовке сил контрасквозного действия, плач ребёнка в сцене смерти Иткина, по ошибке убитым отцом).

Следует отметить, что одним из главных образов, носителем основной идейной направленности оперы «Интизар» является образ народа. Через хоровые номера, народ также становится героем, своего рода коллективным персонажем, носителем сквозного действия. Именно хор открывает оперу, вводя в среду сценического действия, через хор выражается и кульминация, а затем и развязка всего действия. Финальный хор-апофеоз оперы «Интизар» звучит сразу после финального дуэта Мелек и Арифа, тем самым подчёркивается основная драматургическая линия оперы «судьба человеческая - судьба народная». Таким образом, сочетание эпико-ораториального начала в массовых народных сценах, с одной стороны, и лирико-драматического в обрисовке главных персонажей, с другой, обусловили героико-эпическую и лирико-психологическую направленность оперы «Интизар» Ф.Али-заде.

**Глава II – «Типы оперной драматургии на примере творчества азербайджанских композиторов»** - состоит из четырёх разделов. **2.1. Общая композиционно-типовая характеристика опер** – представлена характеристика трёх типов драматургии: сквозной, номерной и монтажной. Отмечается, что в каждом из трёх основных типов оперной драматургии возникает своя система драматургических функций музыкальных тем, обуславливающая формы выявления этих типов, специфику воплощения художественного замысла произведения. Три основных типов оперной драматургии – номерная, сквозная и монтажная – предполагает, в сущности, три способа восприятия и отражения действительности. Первый (номерной тип) – характеризуется относительной дискретностью, цезурностью сопоставленных эпизодов. Второй (сквозной) – непрерывностью в процессе развития, своего рода воспроизведение диалектики бытия. Третий (монтажный тип) – направлен на созерцание, зарисовки отдельных ярких моментов, словно изъятых из «цепи», потока сценического действия.

**2.2. Номерной тип композиции в операх азербайджанских композиторов** – отмечается, что процесс формирования в операх

данного типа, складывается из серии относительно завершённых структурных единиц. В зависимости от драматургической планировки целого, местоположения и характера музыки, каждый эпизод оперы выполняет либо динамическую функцию, обусловленную непосредственной связью с развитием основного конфликта, либо фоновую, отстраняющую и оттеняющую события основной сюжетной канвы. Совмещение функций обычно выступает как мощный динамический фактор драматизации действия.

В данном разделе представлен структурно-композиционный анализ мугамных опер азербайджанских композиторов. В частности подчёркивается, что в основе структуры номерной оперы в целом, и в мугамной опере в частности, составляет сюитный принцип – чёткое динамическое распределение внутри сюит, образующее симметричные подразделения, включающие сольные, ансамблевые и хоровые номера. Основная смысловая «нагрузка» сценического действия, как правило, падает на сольные мугамные импровизации главных персонажей, раскрывающих чувства героев, мотивы их поступков, то есть данные сольные номера, наподобие арий в операх европейского типа, становятся наиболее значимой драматургической единицей в мугамных операх. Ансамблевые и хоровые номера мугамных опер «выстраиваются» вокруг данных сольных мугамных импровизаций (арий) по принципу обрамления, дополнения, продолжения или контраста.

В данном разделе также отмечается, что в номерных мугамных операх появляются и первые «зачатки» сквозной структуры построения оперы. Так, впервые лейттематический материал, на основе зерби-мугама Керими, был использован У.Гаджибейли в опере «Асли и Керем» в качестве музыкальной характеристики главного героя. В опере З.Гарджибекова «Ашыг Гариб» в Увертюре звучит ашыгская тема, которая на протяжении всей оперы становится лейтхарактеристикой главного героя.

Уже во второй редакции оперы «Шах Исмаил» М.Магомаев не только использует лейттематическую основу для характеристики женщины-воительницы Араб-Зенги (в основе музыкального материала тема близкая к ашыгской мелодии «Керими»), но и использует лейтлад для определения конкретной образной сферы оперы. Так, лад Баяты-Шираз становится лейтсимволом контрсквозных сил - характеристики Аслан-шаха и его свиты. Данный приём, использование определённого лада в определённо образно-смысловом

контексте, в дальнейшем нашло отражение и творчестве последующих азербайджанских композиторов. Например, в опере «Багадур и Сона» С.Алескерова лад «Шуштер» (наряду с наличием общего лейтмотива) приоб-ретает значение лейтлада влюблённых.

Несколько промежуточное положение между номерной и сквозной формы организации музыкального материала в опере занимает опера «Наргиз» М.Магомаева и опера «Азад» Дж.Джангирова. Написанные по принципу номерной структуры (с завершёнными музыкальными построениями - ариями, ариозами, хорами, танцевальными номерами и т.д., которые помещаются в рамки больших сцен), отдельный тематический материал оперы функционально можно причислить к лейттемам. Однако на протяжении всего сценического действия подлинного симфонического развития данные темы не получают.

**2.3. Сквозной тип композиции в операх азербайджанских композиторов** – отмечается, что в операх сквозного типа процесс формирования композиционной техники осуществляется в тесной связи со сквозной разработкой тематического материала. Если же рассматривать сквозной тип композиции в более широком смысле, то следует отметить три основные аспекты данного типа организации оперы – это взаимодействие контрастных музыкальных образов, симфоническая трактовка тематического материала и динамизация музыкального развития.

В данном разделе подчёркивается, что основная роль в системном образовании художественной и композиционной целостности оперы сквозного типа принадлежит лейтмотиву. Данный фактор обусловил рассмотрение в данном параграфе лейтмотивной системы ряда опер азербайджанских композиторов, в частности: лейтмотивной системы оперы «Кёр-оглы» У.Гаджибейли и «Хосров и Ширин» Ниязи, рассматривается использование двух лейтмотивных принципов – сквозного (развивающегося) и обобщающего (не меняющего на протяжении всего сценического действия) в опере «Севиль» Ф.Амирова, а также анализируется принцип организации музыкального материала оперы «Вагиф» Р.Мустафаева.

**2.4. Монтажный тип композиции в операх азербайджанских композиторов** - раскрываются структурные особенности данного типа композиции оперы, подчёркивается влияние «новой драматургии» (или режиссёрской драматургии), которое характеризует современный театр. Отмечаются эпизодические элементы монтажного принципа,

которые нашли отражение в оперном творчестве азербайджанских композиторов.

В качестве примера оперного творчества монтажного типа композиции в диссертации рассматривается опера «Обманутые звёзды» М.Кулиев. Оригинальная драматургия оперы (обращение к формам старинного театра - *мистерии, моралите*, наряду с поэтикой комедии *дель арте* и традициям кукольно-балаганного, фольклорно-обрядового представления) оказалась созвучной поискам новой эстетики современного театра. В этом отношении опера «Обманутые звёзды» представляет совершенно новый тип оперного жанра в азербайджанском музыкальном театре, выстроенного как концептуально организованный «свод метафор», где практически каждая сцена-картина, каждый эпизод имеет двойной смысл – буквальный и переносный. Приближение сюжетной канвы оперы к литературному первоисточнику – к дидактико-аллегорической основе, к поэтике притчи – способствует переосмыслению сюжетного замысла произведения. При этом музыка, в виде финального гимна (оды), в концепции оперы М.Кулиева становится универсальной метафорой - знак вечного стремления человека к свету истины, справедливости, любви и добра.

Элементы монтажного типа драматургии используется и в опере «Натаван» В.Адигёзалова. Этому способствует драматургическая концепция оперы, которые не укладывается в рамки традиционной композиции:

- развитие и многообразное преломление на протяжении всего сценического действия основного образа – великой азербайджанской поэтессы, последней представительницы династии карабахских правителей – Натаван;

- включение символических аспектов (пространственных и временных);

- непосредственное включение в оперу известных газелей героини.

Внутренние структуры монтажного типа драматургии подразделяются на: монтаж «по контрасту» и монтаж «по сходству» (термин В.Комиссинского). В опере «Натаван» можно говорить о втором типе монтажной драматургии – монтаже «по сходству», который предусматривает наличие контраста, однако этот контраст в последней опере В.Адигёзалова возникает в рамках общего образно-эмоционального знаменателя.

**2.5. Камерная опера и основные принципы драматургии камерной оперы в творчестве азербайджанских композиторов** – во вступительной части раскрывается и уточняется обозначение термина «камерная опера».

В данном разделе рассматривается одноактная опера А.Бадалбейли и Б.Зейдмана «Гнев народный». Отмечается, что масштаб оперы, отсутствие развитых второстепенных линий (вся линия сюжетной канвы сосредоточена исключительно вокруг сопротивления жителей пограничного села нашествию фашистов), ограниченный состав участников (Мальчик, Наташа, Старик, Председатель и хоровые сцены с участием колхозников и партизан), отсутствие фоновых и дивертисментных номеров (кроме небольшого оркестрового эпизода, изображающего сцену боя) приводит к «уплотнению» музыкально-драматургического плана и общей эмоциональной составляющей, выражающих общий замысел произведения.

Здесь также представлена общая характеристика жанра монооперы, отмечается, что в моноопере развитие музыкально-драматургического содержания происходит по линии интонационного единства – сквозным драматическим процессом, связывающим составные части произведения. Вместе с тем, основой предопределяющей драматургическое развитие монооперы становится литературный первоисточник. Литературная основа предопределяет структуру монооперы, которая может представлять с собой камерно-вокальный цикл, объединённый общей идеей (моноопера Ф.Караева «Journey to Love» - «Путешествие к любви») или единую программу вокально-инструментальной поэмы (опера К.Караева «Нежность»). И в первом и во втором случае музыкально-образные эпизоды, каждый из которых раскрывает определённую эмоцию, настроение или образ, будучи объединены в единый поток, создают непрерывную линию сквозного развития.

В данном разделе также рассматривается тип «синтетической камерной оперы» (термин М.Басок) на примере оперы «Море – имя твоё» Ф.Али-заде, в которой композитор, следуя за линией драматургического развития, в плане композиции привлекает сразу два композиционных пласта – технику современного композиторского письма и мугам (партия матери Сеймура выписана для классического вокально-инструментального мугамного трио). Вследствие привлечения разнородных средств по нескольким линиям (стилевым, формооб-

разующих, композиционных) возникает своеобразная эклектика в рамках одного жанра – камерной оперы, которая обеспечивает художественное своеобразие, неповторимость данного произведения.

**Глава III – «Проблема конфликтности в оперном творчестве азербайджанских композиторов»** делится на два раздела. **3.1. Общая характеристика проблемы конфликтности и типы конфликтности в оперном жанре** – раскрывается определение одного из важнейших принципов драматургии – конфликта и его разновидностей. Отмечается, что в музыковедческих работах термин «драматургия» нередко «привязан» к термину «конфликтность», то есть идея драматургии в музыке осознаётся как идея конфликта и его разрешения.

Рассматривая примеры конфликтности в оперном жанре, в данном исследовании мы проводим систематизацию по следующим типам:



В работе подробно раскрываются определение представленных типов конфликтности и рассматривается их претворение в драматургии опер азербайджанских композиторов (мугамных опер, а также в операх «Хосров и Ширин» Ниязи, «Айгюн» З.Багирова, «Мертвецы» В.Адигёзалова, «Вагиф» Р.Мустафаева, «Обманутые звёзды» М.Кулиева).

**3.2. Роль художественной конфликтности в драматургии опер азербайджанских композиторов** – подробно анализируется роль конфликтности в построении общей драматургии опер азербайджанских композиторов. Отмечается, что начиная с творчества У.Гаджибейли в драматургии азербайджанских опер обозначились два

подхода: если для первого типа характерно постепенно «волновое» развитие, то драматургии второго типа преобладает чередование крупных завершённых разделов оперы, организованных по принципу «анфиладного последования» (термин В.Ванслова), то есть плотно примыкающих друг другу последовательностей разнохарактерных эпизодов, тем не менее, образующих единую сквозную линию развития сценического действия.

В работе подчёркивается, что в творчестве азербайджанских композиторов разнообразно представлены формы драматического конфликта. Среди них выделим:

- внешний конфликт, основанный на открытом противопоставлении и непримиримой вражде отдельных героев или групп персонажей, принадлежащих к различному лагерю (Керем – Гара кешиш из оперы «Асли и Керем», повстанцы под предводительством Кёр-оглы – окружение Гасан хана из оперы «Кёр-оглы» У.Гаджибейли, поэт Вагиф – шах Каджар из оперы «Вагиф» Р.Мустафаева и др.);

- скрытый конфликт, основанный на скрытом противопоставлении и непримиримой вражде отдельных героев, принадлежащих к различному лагерю. Проявляется в основном в линии контрсквозных сил, которые постепенно, по ходу сценического действия, раскрывающих свою истинную сущность (образ Хосрова из оперы «Фархад и Ширин» Ниязи, образ Хана из оперы «Скала невесты» Ш.Ахундовой, образы Чужого и Иткина в опере «Интизар» Ф.Али-заде и др.);

- внутренний конфликт, раскрывающий внутреннюю коллизию героя, ведущие в итоге к преобразованию, к образной трансформации персонажа (образ Севиль из одноимённой оперы Ф.Амирова, образ Мардана из оперы «Вэтэн» Дж.Гаджиева и К.Караева, образ Амирхана из оперы «Айгюн» З.Багирова);

- «конфликт на расстоянии» (термин Г.Кулешовой), не предполагающий непосредственного столкновения остроконфликтных образов (Меджнун – Ибн Салам из оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, Гюльзар - Араб Зенги из оперы «Шах Исмаил» М.Магомаева, Ибрагим хан – шах Каджар из оперы «Вагиф» Р.Мустафаева и др.).

В избранном ракурсе темы данного параграфа анализируется роль конфликтности в операх «Вэтэн» К.Караева и Дж.Гаджиева, «Севиль» Ф.Амирова, «Ивы не заплачут» А.Бадалбейли, «Судьба певца» Дж.Джангирова, «Интизар» Ф.Али-заде.



В **Заключении** подводятся итоги исследования драматургии опер азербайджанских композиторов и формулируются основные выводы по диссертационной работе.

**Основные положения и выводы диссертации отражены в ниже-следующих публикациях:**

1. Проблема конфликтности в оперном творчестве азербайджанских композиторов // *Harmony*. Выпуск 4/57, 2013.
2. Основные драматургические принципы опер азербайджанских композиторов // *Konservatoriya* 2(24), Bakı: «MBM», 2014, s.54-58
3. Musical-dramaturgic principles of opera by the example of opera oeuvre of Azerbaijani composers / *Science and Education*, Vol.1, February 27-28, Munich: Vela Verlag Waldkraiburg: 2014, p.30-33
4. Некоторые особенности музыкальной драматургии оперы «Низами» А.Бадалбейли // *Mədəniyyət dünyası. Elmi məcmuənin XXVIII buraxılışı*. Bakı, 2014, s. 86-90.
5. Особенности драматургии оперы «Интизар» Франгиз Али-заде // *Konservatoriya* 4(26), Bakı: «MBM», 2014, s. 23-30.
6. Жанр и драматургия мугамной оперы - парадигмы изучения // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. January-February № 1-2, Vienna: East-West, 2015, p.7-9.
7. G.Freytaqın dramatik konsepsiyasının Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiya quruluşunun yaranmasında rolu // *Musiqi dünyası* 1-2 (63), Bakı, 2015, s. 71-74.
8. Основные принципы формирования оперы-драмы и о влиянии концепции Г.Фрейтага в построении героической драмы в оперном творчестве азербайджанских композиторов / *Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XIX Respublika Elmi Konfransı*, II cild, Bakı, 2015, s. 413-414.



**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ**  
**ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI**

*Əlyazması hüququnda*

**RÜBABƏ MƏHƏRRƏM qızı MƏMMƏDOVA**

**AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ OPERALARINDA**  
**MUSİQİ DRAMATURGİYASININ ROLU**

**6213.01 – Musiqi sənəti**

**Sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə**  
**almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiyanın**

**A V T O R E F E R A T I**

**Bakı – 2017**

Dissertasiya işi Azərbaycan Milli Konservatoriyasının  
"Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasında yerinə yetirilmişdir.

**Elmi rəhbər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, dosent  
**Ülkər Sabir qızı Əliyeva**

**Rəsmi opponentlər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor  
**Nailə Rasim qızı Rəhimbəyli**

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
**Aytən Rauf qızı Babayeva**

**Aparıcı təşkilat:** **Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin**  
**"Musiqi və onun tədris metodikası" kafedrası**

Müdafiə "\_\_\_\_" noyabr 2017-ci ildə saat 14:00-da Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası nəzdində 6213.01 – Musiqi sənəti ixtisası üzrə 02.151 FD sayılı Dissertasiya Şurasının iclasında olacaq.

Ünvan : AZ 1014, Bakı şəhəri, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98

Dissertasiya işi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat "\_\_\_\_" oktyabr 2017-ci ildə göndərilmişdir.

Dissertasiya Şurasının Elmi katibi,  
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
dosent:

**H.V.MƏMMƏDOVA**

## İŞİN ÜMUMİ XASİYYƏTNAMƏSİ

**Mövzunun aktuallığı.** Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli müsəlman Şərqində opera janrının əsasını qoymuşdur. Onun ilk operası “Leyli və Məcnun”dan başlayaraq, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində opera aparıcı janrlardan birinə çevrilir. Bu gün Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında opera janrının inkişaf yolu yüz ili ötüb.

Opera janrının Avropa və rus musiqisində keçdiyi çoxəsrlik inkişafı ilə müqayisədə bu, qısa bir yoldur. Lakin opera janrının dünya təcrübəsindəki nailiyyətlərinə söykənərək, Azərbaycan bəstəkarları qısa zaman ərzində Azərbaycan operasını yüksək bədii səviyyəyə qaldırmaqla, milli musiqi ənənələrini Avropa tərzilə birləşdirmişlər. XX-XXI əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində əhəmiyyətli rol oynayan opera janrı milli musiqi mədəniyyətində bu janrın təşəkkül və inkişafı ilə bağlı məsələlərin tarixi və nəzəri cəhətdən öyrənilməsinin aktuallığını şərtləndirir.

Azərbaycan operasının çoxcəhətli problemlər dairəsinin öyrənilməsinə hazırda hələ yenidən başlanılır. Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığının nəzəri cəhətdən yetəri dərəcədə işlənməməsi hazırkı problemin öyrənilməsinin praktiki zəruriliyini irəli sürür. Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında musiqi dramaturgiyasının hərtərəfli tədqiqi məsələsi hazırkı dövrdə bu problemlərdən biridir. Çünki Azərbaycan musiqişünaslarının elmi əsərlərində qeyd olunan problem öz izahını tapmamışdır.

Bununla yanaşı, operada dramatik hadisələr əsas formayaradıcı rola malikdir. Musiqi ilə dramatik hadisənin qarşılıqlı əlaqəsi operanın kompozisiya tipini təşkil edir, ayrı-ayrı səhnə və epizodların qarşılıqlı təsirini yaradır. Opera janrının musiqi dramaturgiyası ilə bağlı məsələlərin tədqiqi əsərin bədii ideyasının daha dərinlən dərk olunmasına imkan yaradır. Bu səbəbdən irəli gələrək dramaturji qanunauyğunluqların tədqiqi Azərbaycan bəstəkarlarının operaları ilə bağlı problemlər dairəsinin hərtərəfli öyrənilməsi mühüm məsələlərdən birinə çevirir.

Qeyd etmək lazımdır ki, dünya musiqişünaslığında musiqi elminin hazırkı sahəsinə olan nəzəri maraq ildən ilə artır. Bu gün musiqi dramaturgiyasının bir təlim kimi müstəqil şəkildə öyrənilməsindən bəhs etmək olar. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında opera dramaturgiyasının tədqiqi problemlərinin aktuallığı aşağıdakı səbəblərlə izah olunur:

- Azərbaycan musiqişünaslıq elmində təqdim olunan problem yetəri dərəcədə işlənməmişdir. Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında musiqi dramaturgiyası problemi yuxarıda adı qeyd olunan bütün elmi əsər-

lərdə yalnız ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığı kontekstində, yaxud ayrı-ayrı operaların təhlili ilə bağlı olaraq nəzərdən keçirilmişdir. Azərbaycan musiqişünaslığında hazırkı problemə dair nə tarixi aspektdə, nə də Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında dramaturgiya məsələlərinin tədqiqinin bitkin metodoloji sistemini cəm edən ümumbədii-kompozisiya konsepsiyasının tədqiqinə dair xüsusi elmi əsər yoxdur.

- Tədqiqatın mövzusu dinamik xarakterə malikdir. Operanın musiqi dramaturgiyası ilə bağlı məlumatlar bitib-tükənmişdir. Çünki musiqili teatr sənətinin inkişafı daim yeni konsepsiya və janrların, eləcə də onların obrazlı təcəssümünün yeni formalarının meydana çıxmasına səbəb olur. Bu, öz növbəsində tədqiqatın mövzusunə dair məlumatların yenidən mənalandırılaraq dərk olunmasına gətirib çıxarır.

Beləliklə, hazırkı problemin, eləcə də tədqiqatın mövzusunun - Azərbaycan bəstəkarlarının opera musiqi dramaturgiyasının ümumilikdə az tədqiq olunması adı qeyd olunan mövzunun aktuallığını şərtləndirir, eyni zamanda Azərbaycan musiqişünaslığında ortaya qoyulan problemin gələcəkdə öyrənilməsi üçün geniş üfüqlər açır.

**Tədqiqatın işlənmə dərəcəsi.** Hazırkı dövrdə opera dramaturgiyası problemini nəzərdən keçirən çoxsaylı nəzəri əsərlər vardır. Bu işlər ümumilikdə həm dramaturji təzahürlərin, həm də operanın musiqili dramaturgiyasının öyrənilməsinə imkan vermişdir. Dram nəzəriyyəsinə dair əsas mənbələr arasında Aristotel<sup>15</sup>, İ.V.Höte, F.Şiller<sup>16</sup>, Q.V.Hegel<sup>17</sup>, Q.E.Lessinq<sup>18</sup>, Q.Freytaq<sup>19</sup>, M.Baxtin<sup>20</sup>, B.Brext<sup>21</sup> və digərlərinin elmi əsərlərini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Əsərdə təsvir edilən hadisələrin məzmununa - fabulaya dair bəstəkarların şəxsi fikirləri maraq doğurur. Üzeyir və Ceyhun Hacıbəyli, M.Maqomayev, Niyazi, Qara Qarayev, C.Hacıyev, eləcə də dram və opera tamaşalarını səhnələşdirən teatr sənətinin korifeyləri olan K.Stanislavski, F.Dzeffirelli, B.Pokrovski,

---

<sup>15</sup> Аникст А. Теория драма от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967.

<sup>16</sup> Гёте и Шиллер. Переписка, т. 1, М.-Л.: Academia, 1937.

<sup>17</sup> Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук в 3-х т. Т. 1. (Наука логики). М.: Мысль, 1974.

<sup>18</sup> Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.-Л., Academia, 1936.

<sup>19</sup> Freytag Gustav. Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art Paperback. Honolulu: University Press of the Pacific, 2004.

<sup>20</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

<sup>21</sup> Брехт Б. О театре. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.

L.Rotbaumun elmi işləri opera sənətinin musiqili-dramatik əsər kimi qavranılmasına əsas verir.

Buna baxmayaraq bu gün Azərbaycan musiqişünaslıq elmində Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında opera dramaturgiyasına həsr olunmuş xüsusi monoqrafiya yoxdur. Azərbaycan musiqisi ilə bağlı nəşr olunmuş bütün əsərlərdə hazırkı məsələ müstəqil analitik sahə kimi deyil, milli bəstəkarların opera yaradıcılığına dair bu və ya digər məsələlərin ümumi tədqiqi kontekstində nəzərdən keçirilir. Belə işlərdən Solmaz Qasimovanın iki cilddən ibarət “Оперное творчество композиторов Азербайджана”<sup>22</sup>, Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Niyazi, Ə.Bədəlbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, C.Hacıyev, C.Cahangirov, V.Adıgözəlov, F.Əlizadə və başqa bəstəkarların opera yaradıcılığına həsr olunmuş digər tədqiqat işlərini qeyd edə bilərik.

**Dissertasiyanın elmi yeniliyi** onunla müəyyənləşir ki, hazırkı iş Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında opera dramaturgiyası probleminin kompleksli işıqlandırılmasına həsr olunmuş ilk, xüsusi tədqiqatdır.

Dissertasiya işində müəllif tərəfindən işlənib hazırlanan operadakı dramatuji konflikt tipləri nəzəri cəhətdən yeni olub, əvvəlcə sxem kimi təqdim olunur, sonra isə Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığından konkret nümunələr əsasında daha müfəssəl şəkildə şərh olunur.

Təqdim olunmuş dissertasiyanın elmi yeniliyini üzə çıxaran amil həm də odur ki, Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasında təhlil metodu elmi işdə başlıca müddələrdən biridir. Bunlardan aşağıdakılar qeyd olunmalıdır:

- Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında opera dramaturgiyasının tam mənzərəsinin yaradılması cəhdi ilk dəfə olaraq irəli sürülmüşdür;
- Azərbaycan operalarının janr növlərinin müxtəlifliyi birinci dəfə təqdim olunmuşdur;
- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında musiqili-dramaturji prinsiplər ilk dəfə üzə çıxarılmışdır;
- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında kompozisiya nümunələri birinci dəfə təqdim edilmişdir ki, bu da Azərbaycan operalarında musiqi və dram arasındakı qarşılıqlı əlaqənin ümumi qanunauyğunluqlarının üzə çıxarılmasına səbəb olmuşdur. Eyni zamanda hər bir opera növünə aid edil-

---

<sup>22</sup> Касимова С. Оперное творчество композиторов Азербайджана. I часть. Баку: Азернешр, 1973; Касимова С. Оперное творчество композиторов Азербайджана. II часть. Баку: Ишыг, 1986.

miş nümunədə musiqili-dramaturji məzmunla bağlı olan nəzəri məsələlər ilk dəfə araşdırılır;

- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında konflikt problemi birinci dəfə təqdim olunur. Dissertasiya işində konflikt prinsipi konsepsiya və dramaturji dərəcələri əhatə edən, müxtəlif musiqili-ifadə üsullarında əksini tapan vahid təşkilat forması kimi nəzərdən keçirilir;

- Opera dramaturgiyasının terminologiyasına ilk dəfə olaraq “şəxsi konflikt”<sup>23</sup> və “hadisənin uzaqlaşdırılma üsulu” daxil edilmişdir.

Beləliklə, dissertasiya işində ilk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyası problemi bütün təfərrüatı ilə ortaya qoyulur. Bu işə operaların təhlili əsasında Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasının ümumi təmayüllərini, ayrı-ayrı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan dramaturji prosesləri üzə çıxarmağa imkan verir.

Təqdim olunmuş dissertasiya işinin əsas **məqsədi** Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında musiqi dramaturgiyasının nəzəri problemlərinin hərtərəfli bir şəkildə sintezləşdirilərək işıqlandırılmasından (struktur və funksional xüsusiyyətlərin müəyyənləşdirilməsindən) ibarətdir.

Qarşıya qoyulan məqsədə nail olmaq üçün bir sıra **vəzifələr** öz həllini tələb edir:

- opera janrında musiqi dramaturgiyasının spesifikasiyası, strukturu və məzmununun üzə çıxarılması;

- operada musiqi dramaturgiyasının ümumi və xüsusi funksiyalarının müəyyən edilməsi;

- opera dramaturgiyasının öyrənilməsində terminologiya ilə bağlı mühüm əhəmiyyət daşıyan bir sıra nəzəri məfhumların dəqiqləşdirilməsi;

- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında janr mənzərəsinin təhlilinin yerinə yetirilməsi;

- Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında nəzəri problemlərin əsaslandırılması (əsərin musiqi dramaturgiyası, onun kompozisiyası və tematizminin təhlili və s.) şərti ilə musiqi dramaturgiya xüsusiyyətlərinin tarixi araşdırma prinsipləri ilə əlaqəli şəkildə gözdən keçirilməsi;

- kompozisiya həllərinin müxtəlifliyinə (“nömrəli quruluş”, “yarıb keçən inkişaf”, “montajlı”, “qarışıq” kompozisiyalar) əsasən Azərbaycan

---

<sup>23</sup> “Şəxsi konflikt” termini psixologiyada istifadə olunur, lakin tədqiqat işində, eləcə də musiqişünaslıqda hazırkı termin opera janrındakı konkret dramatik konfliktin tədqiq olunması üçün iddiaçı tərəfindən ilk dəfə olaraq istifadə edilir.



bəstəkarlarının operalarında musiqi dramaturgiyasının tipoloji qanunauyğunluqlarının müəyyənləşdirilməsi;

- Azərbaycan operalarında dramatik konfliktli formaların üzə çıxarılması;

- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında musiqili-dramaturji məsələlərin konkret nümunələr əsasında təhlilə cəlb olunması və hər əsərin fərdi xüsusiyyətlərinin gözdən keçirilməsi.

Beləliklə, **dissertasiya işinin obyektini** Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığı təşkil edir. **Tədqiqatın predmeti** – Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi dramaturgiyasının xüsusiyyətlərinin öyrənilməsindən ibarətdir.

**Tədqiqatın metodoloji əsası.** Tədqiqatın problemi və onunla əlaqədar ortaya qoyulmuş məqsəd və vəzifələr opera musiqi dramaturgiyasının tədqiqedilmə metodologiyasını müəyyənləşdirmişdir. Dissertasiya işində adı çəkilən problemlər dairəsinə metodoloji yanaşmanın kompleksli istiqaməti aşağıdakı metodların qarşılıqlı əlaqəsini şərtləndirir: tarixi (Azərbaycan operalarının qanunauyğun təkamül proseslərinin işıqlandırılması) və nəzəri (Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında musiqi ifadə vasitələri, kompozisiya və dramaturji proseslərin özünəməxsusluğunu üzə çıxaran Azərbaycan, rus və Qərbi-Avropa müəlliflərinin aprobeasiya olunmuş elmi əsərləri).

Operanın janr müxtəlifliyi, onun quruluşu və dramaturji növlərinin tədqiqi prosesində biz müqayisəli-tipoloji və struktur-funksional metodlara dayaqlanmışıq. Bu metodların tətbiqedilmə zəruriliyi opera janrının sintetik təbiəti ilə şərtləndirilmişdir. Tədqiqatın hazırkı metodları aşağıdakılara səbəb olur:

- opera dramaturgiyasının sistemləşdirilməsində vahid konsepsiyanın yaradılması;

- Azərbaycan operalarında üslub, janr və süjet modellərinin nəzərdən keçirilməsi;

- Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında forma təşkilinin ümumi qanunauyğunluqlarının üzə çıxarılması, təhlil olunan operalarda səhnə hadisələri və dramaturgiyanın rolunun vahid sistem kimi nəzərdən keçirilməsi;

- Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasında “düyun nöqtəsi”nin üzə çıxarılması.

Opera dramaturgiyası ilə bağlı problemlərin öyrənilməsi həmçinin musiqi və qeyri-musiqi başlanğıclarının (süjet xətti, mətn) qarşılıqlı dialektik əlaqəsinə əsaslanır.

Ü.Hacıbəylinin milli lad sistemi ilə major-minor sisteminin üzvi sintezinə əsaslanan nəzəri metodologiyası<sup>24</sup> Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığına müraciət etməyimizə səbəb olmuşdur.

Dissertasiya işində problemin işlənməsi zamanı İ.Abezqauz, E.Abasova, S.Qasımova, R.Zöhrabov, A.Tağızadə, İ.Əfəndiyeva, G.Abdullazadə, T.Seyidov, Z.Səfərova, S.Seyidova, Ü.İmanova, Z.Qafarova, S.Fərhadova, R.Fərhadova, T.Məmmədov, Ş.Mahmudova, C.Həsənova, Ü.Əliyeva, N.Hüseynova və digər Azərbaycan musiqişünaslarının elmi əsərləri əsas istinad nöqtəsi olmuşdur.

Dissertasiyanın metodologiyası həm də V.Vanslov, K.Dalhauz, M.Druskin, Q.Kuleşova, V.Ferman, Q.Freytaq, B.Yarustovski və digər alimlərin opera musiqi dramaturgiyasının konsepsiyasını üzə çıxaran elmi əsərlərinə söykənir. Musiqi dramaturgiyasının ümumi problemlərini işıqlandıran B.Asafyev, V.Bobrovski, V.Meduşevski, Y.Nazaykinski, T.Çernova və digər alimlərin elmi əsərləri dissertasiyanın metodoloji mənbələrinə aid edilməlidir. Çünki onlar tədqiqat predmetinin çoxölçülü görünüşünə imkan yaradan metodların dərk olunmasında özünəməxsus baxış nöqtəsini təşkil edir.

Müasir Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından bu günün son Azərbaycan operası - Firəngiz Əlizadənin “Sənin adın Dənizdir” operasına qədər Azərbaycan bəstəkarlarının ən əhəmiyyətli operalarının partitura, klavir və diskoqrafiyaları **tədqiqatın materialını** təşkil etmişdir.

Bunların içərisində Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Şah Abbas və Xurşudbanu”, “Əsli və Kərəm”, “Koroğlu”; M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”, “Nərgiz”, Z.Hacıbəyovun “Aşiq Qərrib”; Niyazinin “Xosrov və Şirin”; Ə.Bədəlbəylinin “Nizami”, “Söyüdlər ağlamaz”, Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən”; F.Əmirovun “Sevil”; V.Adıgözəlovun “Ölülər”, “Natəvan”; C.Cahangirovun “Azad”, “Xanəndənin taleyi”; S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona”; R.Mustafayevin “Vaqif”; Z.Bağirovun “Aygün”; Ş.Axundovanın “Gəlin qayası”; M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar”; F.Əlizadənin “İntizar” operaları qeyd olunmalıdır.

Dissertasiya işində Azərbaycan bəstəkarlarının kamera operaları da həmçinin dramaturji təhlil rəkursunda təqdim olunmuşdur. B.Zeydman və Ə.Bədəlbəylinin “Xalq qəzəbi”; Q.Qarayevin “Zəriflik”, F.Qarayevin “Journey to Love”; F.Əlizadənin “Sənin adın Dənizdir” operaları buna misaldır.

---

<sup>24</sup> Гаджибеков У. Основы Азербайджанской народной музыки. Баку: Язычы, 1985.

Beləliklə, təqdim olunmuş dissertasiya işində yerinə yetirilən tədqiqatın konkret analitik aspekti Azərbaycan bəstəkarlarının 26 operasının təhlilində öz ifadəsini tapır. Tədqiqat materialı konkret bir hissə ilə məhdudlaşdırılmamışdır, tələb olunan anlar zamanı öz əksini tapmışdır.

Lakin seçilmiş bütün əsərlər eyni dərəcədə əsaslı və ciddi surətdə nəzərdən keçirilir. Azərbaycan opera janrının əhəmiyyətli nümunələri isə daha təfərrüatlı təhlilə cəlb olunur. Bir sıra hallarda opera strukturunun ümumi səciyyəsi verilir və musiqi dramaturgiyasının inkişafına onun təsiri göstərilir.

**Dissertasiyanın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti.** Təqdim olunmuş dissertasiyanın nəzəri əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, burada Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasının problemləri ilk dəfə olaraq kompleksli şəkildə tədqiq olunur. Bununla yanaşı, Azərbaycan operalarının tematik müxtəlifliyi və bədii-konseptual spesifikliyi nöqtəyi-nəzərindən sistemli təhlil yerinə yetirilir.

Tədqiqatın praktik əhəmiyyətini müəyyənləşdirən odur ki, işin nəticələri musiqişünaslıq baxımından kifayət qədər geniş problemlər dairəsinin əhatə olunması ilə müəyyənləşir. Başlıca müddəalardan “Azərbaycan musiqi tarixi”, “Musiqi əsərlərinin təhlili” üzrə tədris kurslarında istifadə oluna bilər. Azərbaycan operalarının musiqi dramaturgiyasının müxtəlif aspektlərinə dair fikirlər opera bəstəkarları və libretto müəlliflərinin, musiqili teatr problemlərini tədqiq edən musiqi tənqidçiləri və teatrşünaslar, opera rejissorları, dirijorları, vokal ifaçılarının işində müəyyən köməkdir.

Ümumilikdə dissertasiya işinin elmi müddəaları milli opera sənətinin, o cümlədən Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasının nəzəriyyəsi sahəsində gələcək tədqiqatlar üçün istifadə oluna bilər.

**İşin aprobasiyası.** Dissertasiya Azərbaycan Milli Konservatoriyasının Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının iclasında müzakirə edilərək müdafiəyə tövsiyə olunmuşdur.

Tədqiqatın əsas müddəaları Ali Attestasiya Komissiyasının tövsiyə etdiyi məqalələrdə, elmi əsərlər toplusunda, beynəlxalq və respublika elmi konfranslarının materiallarında dərc olunmuşdur.

**İşin strukturu və həcmi** qoyulmuş problemin məzmunu ilə şərtlənir. Təqdim olunmuş dissertasiya işi Giriş, üç fəsil, nəticə, istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısı, notaqrafiya, saytoqrafiyadan ibarətdir. Dissertasiya fəsilləri ümumidən xüsusiyyətdə doğru ardıcılıqla - əvvəlcə ümumi təmayüllər üzə çıxarılır və sonra opera dramaturgiya tiplərinin individual formaları nəzərdən keçirilir.

## DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Girişdə mövzunun aktuallığı əsaslandırılır, işlənmə dərəcəsi tədqiq olunur, işin predmeti, məqsəd və vəzifələri, elmi və praktiki əhəmiyyəti müəyyənləşdirilir, dissertasiyanın metodoloji əsasları və strukturu şərh olunur, nəticələrin aprobasiyası təqdim edilir.

**I Fəsil - “Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında musiqi dramaturgiyasının təşkili prinsipləri”** – üç yarımfəsildən ibarətdir. **1.1. “Musiqili dramaturgiya” termininin ümumi səciyyəsi**” adlı birinci yarımfəsildə qeyd olunur ki, “musiqi dramaturgiyası” musiqişünaslıq elmində bir termin kimi özünün kifayət qədər geniş tətbiqini tapmışdır. Hazırkı təmayülü şərtləndirən fakt ondan ibarətdir ki, bu gün dramaturgiyadan söz açarkən, adətən musiqi sənətinin bütün janr sahələrində tətbiq olunan universal musiqili-nəzəri anlayış nəzərdə tutulur.

Təqdim olunmuş elmi əsərdə musiqi dramaturgiyası əsərin məzmununun spesifikasını üzə çıxaran vasitə, əsərin bədii fikrinin gerçəkləşdirilməsi üçün bəstəkar tərəfindən tətbiq olunan üsullar kompleksi kimi nəzərdən keçirilir. Kompozisiyaya münasibətdə dramaturgiya bizim tərəfimizdən əsərin bədii qayəsinin (məzmun və formanın ikitərəfli əlaqəsi əsasında) ifadə olunmasının təşkili kimi baxılır.

Opera dramaturgiyasının xüsusiyyəti isə musiqili və dramaturji başlanğıcların vəhdətindədir: onlar vahid musiqili-dramatik səhnə əsəri əmələ gətirir. Hazırkı yarımfəsildə qeyd olunur ki, opera sırf dramatik pyesin qayda-qanunları, yaxud sırf instrumental (əsasən, simfonik) musiqinin qaydaları üzərində “qurula” bilər. Opera janrının “qarıxıq” təşkili barəsində söz açmaq olar. Dramatik hadisənin musiqi ifadəliliyi ilə toqquşması musiqi dramaturgiyasının spesifik qaydalarına tabe edilən musiqi ilə teatrın sintezini əmələ gətirir.

Operada musiqi və dramın qarşılıqlı əlaqəsini qeyd edərək, musiqili-dramaturji hadisənin təşkilində musiqinin aparıcı rolu bir daha qeyd olunmalıdır. Musiqi operada hadisənin daşıyıcısı olmaqdan başqa, həm də dramatik hadisəyə bələdçilik edib, onu irəli aparır. K.Stanislivskinin qeyd etdiyi kimi, “Musiqi – operanın dramatik məzmununun hazır musiqili formasıdır. Hadisələrin təbiətini bir tək onda axtarmaq lazımdır”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Цит. по “Беседы К.С.Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.А.Антаровой” [http:// az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0120.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0120.shtml)

İdeya, mövzu, obraz müxtəlifliyi, bəstəkar üslubunun individuallığı kimi, hər bir operanın musiqi dramaturgiya tipinin işlənməsinə təsir edir. Yuxarıda qeyd olunanlara əsaslanaraq, təqdim olunmuş dissertasiya işində biz Azərbaycan operalarının ümumi və xüsusi musiqili -dramaturji prinsiplərini nəzərə çarpdıraraq, qeyd etmişik və təqdim olunmuş operaların ideya məzmununu üzə çıxarmışıq. Opera dramaturgiyasının təşəkkül prosesini tarixi kontekstdə nəzərdən keçirmək eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında onların yaradıcılığı, dünyagörüşü ilə şərtləndirilən müxtəlif bədii ideyaların fərdiliyini üzə çıxarmaq məqsədi ilə biz, eyni zamanda tədqiqat işində təhlil olunan əsərlərin struktur-dramatik qanunauyğunluqlarını müəyyən etməyə cəhd göstərmişik:

-musiqi dramaturgiyasının başlıca prinsiplərinin təşkili (operanın musiqili-dramatik dərəcələr sistemi);

-musiqi dramaturgiyasının müəyyən bölgü üzrə təsnifatı, nömrəli quruluşu, yarım keçən və montaj formalı kompozisiyaların funksional xüsusiyyətləri;

-Azərbaycan klassik bəstəkarlarının opera dramaturgiyasında əsas konflikt tipləri və onların rolu.

**1.2. “Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığı nümunəsində operanın musiqili-dramaturji prinsipləri”** adlı ikinci yarımfəsildə üç başlıca musiqili-dramaturji prinsiplər nəzərdən keçirilir.

“Opera-dramın təşəkkül prinsipləri” adlı birinci bölmədə hazırkı opera növünün arxitektika və kompozisiyası, bu operada dramatik hadisənin təşkili, onun inkişafı tədqiq olunur. Qeyd olunur ki, Aristotelin “Poetika” əsərində dramın başlıca müddəaları bu günə qədər öz fundamental əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. Aristotelə görə, dramatik hadisə üç vacib mərhələdən keçir: səhnədə təsvir edilən hadisələrin məzmunu süjet fabulası ilə ifadə olunur. Hadisənin düyünlənməsi; dramatik hadisədə konfliktin inkişafı və dramatik vəziyyətlərin yekun təsdiqi buna misaldır.

Aristotelin dramatik hadisəyə dair fikrinə söykənən alman dramaturqu Qustav Freytaq özünün məşhur “Dramın texnikası”<sup>26</sup> əsərində dram konsepsiyasını təkmilləşdirmişdir. Q.Freytaq öz dramatik inkişaf nəzəriyyəsinə dramaturji hadisənin beş mərhələsindən bəhs edir: ekspozisiya – hadisənin mürəkkəbləşməsi – kulminasiya – hadisənin ləngiməsi – *razvyazka*. Prinsip etibarilə yeni mərhələ burada kulminasiya anıdır - konfliktin

---

<sup>26</sup> Freytag G. Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art Paperback. Honolulu: University of the Pacific, 2004.

yüksək nöqtəsi əsas personajlardan *razvyazkaya* səbəb olan bu və ya digər hərəkət tələb edir.

Freytaq tərəfindən irəli sürülən dram nəzəriyyəsi M.Maqomayevin “Nərgiz” və Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operalarında öz ifadəsini tapmışdır. Eyni zamanda C.Cahangirovun “Azad” operasının dramaturji quruluşuna gözə çarpacaq dərəcədə təsir etmişdir. Dissertasiya işində bu üç operanın müqayisəli təhlili təqdim olunur, bu operaların dramaturji konsepsiyası arasındakı qarşılıqlı əlaqə tədqiq edilir.

“Epik operanın təşəkkülü” adlı ikinci bölmədə hazırkı prinsipin xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Eyni zamanda qeyd olunur ki, epik opera janrında təsadüf edilən dramatik inkişaf prinsipi (bir-biri ilə təzad yaradan dramatik qüvvələrin qarşılıqlı təsiri) sintetik opera janrını – epik dramı əmələ gətirərək, bununla da eyni əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycan qəhrəmanlıq eposu – “Koroğlu” dastanının xüsusiyyətləri, onun poetik quruluşu, süjet xəttinin obrazlı tərtibi və inkişafı, dastanın baş qəhrəmanlarının səciyyəvi xüsusiyyətlərinin üzə çıxarılması, dastan ifaçısı – aşığın hiss və fikirlərindən süzülüb gələn keçmişdəki qəhrəmani hadisələr – eposun bu kimi cəhətləri Ü.Hacıbəylinin eyniadlı operasının süjet xəttində yığcam və daha dramatik formada ifadəsini tapmışdır.

Hazırkı bölmədə qeyd olunur ki, “Koroğlu” qəhrəmanlıq eposunun (dastanının) kompozisiyası öz təbiətinə görə opera janrına (dəqiq desək, monooperaya) yaxındır. Bütün personajların danışq səhnələri rəvayətedici hissələrlə növbələşir. Belə quruluşlu Azərbaycan dastanı musiqili teatr əsərlərinə bənzərdir. Dastanın epik monoloqları öz dramaturji funksiyasına görə opera daxilindəki vokal janrlara yaxındır. Dastan qəhrəmanı – aşığın söylədiyi fikirlər operada ariya və onun növləri - arioso, reçitativ kimi müxtəlif solo janrlarla oxşardır.

Dramaturji konfliktin əsasını iki təzadlı qüvvənin - Koroğlunun başçılıq etdiyi xalq və Həsən xanın bir-birinə qarşı qoyularaq toqquşması təşkil edir. Beləliklə, “Koroğlu” operasındakı dramatik hadisələrin parlaq inkişafı ilə yanaşı kəskin konflikt<sup>27</sup> - “janr modulyasiyası”na (J.Ordaliyevanın termini), eposun drama “keçməsi”nə, dəqiq desək, eposla dramın vahid sintetik janr olan epik dram daxilində birləşməsinə səbəb olur.

---

<sup>27</sup> Operanın dramaturgiyası epik mənbənin bəzi istiqamətlərini aşır (konfliktin şiddətlənməsi), qəhrəmanlar inkişafda göstərilir. “Koroğlu” operasının yaranmasında tarixi kontekst nəzərə alınmışdır (1936-cı il), məhz bu baxımdan sosial konfliktin rolu artırılıb (zalım hökmdar – məzlum xalq).

“Lirik operanın təşəkkül prinsipləri” adlı üçüncü bölmədə qeyd olunur ki, hazırkı opera növünün əsasını lirik obrazlar dairəsi təşkil edir. Hətta dünya ədəbiyyatının şah əsərlərinin süjet xətti (məsələn, Şekspir “Romeo və Cülyetta”, Höte “Faust”) öz dərin fəlsəfi ideyasını itirir, məhəbbət dramı ön plana keçir, yəni əsərin əsas fikrinin lirik dramla “əvəz olunması” baş verir.

Azərbaycan bəstəkarlarının muğam operalarının əsasını Şərq poeziyasının epik-romantik “şaxəsi” təşkil etsə də, parlaq ifadə olunmuş lirik başlanğıc burada daha üstündür və əsas etibarilə süjet xəttinin humanist istiqamətində özünü ifadə edir: məhəbbətin qələbə çalması əsas fikirdir. Bu bizə muğam operalarını lirik opera janrına aid etmək imkanı verir. Muğam operalarının lirik xətti solo portret-nömrələri və ya xor nömrələri ilə göstərilir, burada qəhrəmanların daxili aləmi, onların bu və ya digər emosional əhvalı ifadə olunur; hadisənin inkişafı zamanı meydana çıxan zahiri uzaqlaşdırılma epizodu mühüm dramaturji rol oynayır – səhnə hadisələrini qabaqlayır, yaxud qəhrəman (və ya qəhrəmanların) fikirlərini dolaylı yolla açıb göstərir.

Əgər muğam operalarının dramaturji quruluşunu nəzərdən keçirsək görürük ki, beş pərdəli “Leyli və Məcnun” operası həm öz müəllifi, həm də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bütün muğam operalarının quruluş planı üçün bir nümunədir. Dissertasiyada buna misal olaraq Azərbaycan bəstəkarlarından Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” muğam operalarının dramaturji quruluşunun müqayisəli təhlili verilir.

**1.3. “Azərbaycan bəstəkarlarının ayrı-ayrı operalarında musiqi dramaturgiyasının bəzi xüsusiyyətləri”** adlı üçüncü yarımfəsildə üç operanın (F.Əmirov “Sevil”, Ə.Bədəlbəyli “Nizami”, F.Əlizadə “İntizar”) dramaturji konsepsiyasının səciyyəvi xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir.

**1.3.1. Fikrət Əmirovun “Sevil” operası.** Hazırkı bölmədə ilk Azərbaycan lirik-psixoloji operasının musiqi dramaturgiyasının özünəməxsusluğu qeyd olunur. Bəstəkar bir opera hüdudlarında sitat prinsipi və müxtəlif janrların istifadəsi ilə əsərin musiqi toxumasını cürbəcür allüziyalarla zənginləşdirir ki, bu da “polistilistika” temini ilə uyğunluq yaradır. Musiqi dramaturgiyasında mümkün olduğu qədər təzadlı üsul və sitatların birləşdirilmə cəhdi C.Cabbarlının eyniadlı dramının məzmunundan bilavasitə irəli gələn müxtəlif obrazlar dairəsinin, zəmanə və ya dövrün daha qabarıq ifadəsinə gətirib çıxarır (hadisələr əvvəlcə 1918-1919-cu illər inqilabaqədərki Bakıda cərəyan edir, sonuncu pərdə isə 10 il sonrakı dövrü əks etdirir).

Dissertasiyada qeyd olunur ki, F.Əmirovun musiqi partiturasında intonasıya və metroritmik xüsusiyyətlərin təhlili operanın musiqi dramaturgiyasının solum aspektində (qəhrəmanların həyat sürdüyü ictimai məkan) nəzərdən keçirilməsinə imkan yaradır. Məsələn, yüngül təbiətli Dilbər obrazının ilk çıxışı “Mən elə bir dilbərəm” – tanqo janrı ilə ifadə olunmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, asan anlaşılan melodiya və həddən artıq sərbəst sinkopalı ritmin növbələşməsi üzərində qurulan bu rəqsvari simvolun (tanqo) istifadəsi “Parisdə manikür kurslarını bitirən və bütün fəlsəfəni əzbər bilən” Dilbərin mənsub olduğu mühitin təsviri üçün ideal olmuşdur.

“Qroteskli absurd” teatrında tanqo janrı müəyyən semantik çalarlara malikdir. Məşhur teatrşünas M.Esslinin qeyd etdiyi kimi, “Bütün mənəvi sərvətləri məhv edən ixtişaşlardan sonra başıboş kütlənin yalın gücündən başqa bir şey qalmadı, tanqonu sivilizasiyaların xarabalıqlarında rəqs edirlər”<sup>28</sup>. Əbdüləlibəy və Məmmədəlibəy kimi dələduzların satirik təsvirinin meyxana məişət janrı vasitəsi ilə orijinal ifadəsi də qeyd olunmalıdır.

Janr səhnələrinin özünəməxsus şərhli opera dramaturgiyasında “dönüş” anlarını əmələ gətirir. Bu mənada I pərdədən Vals səhnəsi xüsusilə səciyyəvidir. Dramdakı iki obrazlar dairəsi - yüngül Avropa mühiti və şərq-məişəti – bir tərəfdən “Uzundərə” Azərbaycan xalq rəqsinin ənənəvi ritm-formulu ilə, digər tərəfdən isə Balaşın “avropalı” qonaqlarını səciyyələndirən vals ritmi ilə ifadə olunmuşdur. Eyni zamanda iki qüvvənin həm obrazlı-tematik, həm də kompozisiya-struktur planında dramatik toqquşması ilə nəticələnmişdir.

**1.3.2. Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nizami” operası** adlı bölmədə qeyd olunur ki, Şair obrazı ilk dəfə Azərbaycan bəstəkarlarının muğam operalarında yaradılmışdır (aşiq Qərib, şah İsmayıl). Burada əsas vurğu baş qəhrəmanların bədii obrazlarının (şəxsi xarakteristikalarının) nəzərə çarpdırılmasına düşür. “Koroğlu” operasından başlayaraq, baş qəhrəman obrazı – onun tam mənada şair kimi səciyyəsi ilk dəfə olaraq ikitərəfli verilir: şəxsi və sosial aspektdə: həm şair, həm də xalqın səadəti uğrunda mübarizə aparən qəhrəman kimi ifadə olunur. Bu mövzu sonrakı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz davamını tapmışdır. Bu operalardan biri də Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” operasıdır.

Ə.Bədəlbəylinin “Nizami” operası irihəcmli musiqili-tarixi dramdır. Onun əsasını sosial-psixoloji konflikt - sənətkar və hökumət arasındakı münasibətlər təşkil edir. Operanın çoxcəhətli süjeti özündə hökmdar və şair, xalqın taleyi, tarixin yaddaşı və dövrlərin əlaqəsi kimi problemləri cəm edir.

---

<sup>28</sup> Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010, с.328.



Operanın ilk və ən əsas dramatik konflikt – “Hökmdar və Şair” xəttidir (operada bu xətt bir tərəfdən Gəncə hökmdarı və Qızıl Arslan, digər tərəfdən isə Nizaminin səciyyəsi üzərində qurulub). Konfliktin ikinci xəttini şərti olaraq “siyasi” adlandırmaq bilərik. Burada “Hökmdar və Hökmdar” xətti bir-birinə qarşı durur (Gəncə hökmdarı və Qızıl Arslan). Üçüncü xətt – “məhəbbət” xəttidir. Bu xətt iki üçbucağa ayrılır (Nizami-Rəna-Əzra və Nizami-Əzra-Gəncə hökmdarı). Lakin operada birinci məhəbbət xəttinin “köməkçi” istiqamətinə xüsusi əhəmiyyət verilmişdir (iki rəqiblərin xətti – Əzra-Rəna). Operanın bütün inkişafı ərzində bu xətt parlaq ifadəsini tapır.

Qeyd etmək lazımdır ki, dramın iti konfliktli məzmunu dialoq səhnələrinin böyük dramaturji əhəmiyyətinə səbəb olmuşdur. Ə.Bədəlbəyli operasının inkişaf xəttinin çıxış nöqtəsi əsas personajın əhəmiyyətli situasiya və hadisələrlə, o cümlədən ümumbəşəri məsələlərlə əlaqəli şəkildə göstərilməsindədir. Şair əməllərinin səbəbləri hadisələrin katalizatoru kimi çıxış edərək, mənəvi dəyərlər rolunu yerinə yetirir. Bunun köməyi ilə əsərin ideya dərinliyi göstərilir, baş qəhrəman obrazının ətraflı təsviri verilir. Bu mənada Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nizami” operası analoji məzmunlu operaların yaradılması üçün həlledici olmuşdur (Şair taleyi tarixi hadisələr fonunda üzə çıxarılır). Sonrakı bəstəkarlardan Ramiz Mustafayevin “Vaqif” və Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operaları buna misaldır.

**1.3.3. Firəngiz Əlizadənin “İntizar” operası.** Hazırkı bölmənin giriş hissəsində qeyd olunur ki, XXI əsrin əvvəlləri iki Azərbaycan bəstəkarının operası ilə yadda qalmışdır. Bunlar V.Adıgözəlovun lirik-dramatik səpkili “Natəvan” və F.Əlizadənin nikbin faciə janrında bəstələdiyi “İntizar” operalarıdır.

Parlaq individuallığa, yazı tərzinin fərqli olmasına baxmayaraq, bu bəstəkarların opera yaradıcılığını bəzi ümumi fikirlər birləşdirir. Bunlardan birincisi – ötən əsrin klassik Azərbaycan opera musiqi irsi və milli köklərlə möhkəm bağlılıqdır. Digəri isə müasir Azərbaycan tarixinin ən mühüm məsələsi olan Qarabağ mövzusunə müraciət olunmasıdır. Bu iki operanın süjet xəttində zamanın fəvqündə duran əbədi mövzu və obrazlara müraciət, onların ümumiləşdirilmiş metafora tərzində ifadəsi, simvolik elementlər (“Natəvan” operası), yaxud oğuz əsatiri (“İntizar”) ilə ifadə olunması öz əksini tapır.

Hazırkı bölmədə operanın dramaturji konsepsiyası geniş təhlil olunur. “Fəlakətə doğru yönələn hərəkət” (Q.Qruberin termini) əsərin musiqi dramaturgiyasında tonal, faktura, metrik və dinamik təzadlar vasitəsi ilə, eyni zamanda operanın faciəvi finalına doğru getdikcə artan orkestr alətlər qrupunun bir-birinə qarşı qoyulması ilə ifadə olunmuşdur. Bir və ikitərəfli yarım keçən inkişaf, orkestr yazı üslubunun təhlili hərtərəfli həyata

keçirilmişdir. Orkestr yazısında intonasiya və tembr personifikasiyasından başqa, konkret musiqi elementləri özünü göstərir (tufan təsviri, ikitərəfli yarım keçən inkişafın fışılısı, ata tərəfindən səhvən öldürülən İtkinin ölüm səhnəsində uşağın ağlamaq səsi).

Qeyd etmək lazımdır ki, “İntizar” operasının ideya məzmununun əsas daşıyıcısı - xalq obrazıdır. Xor nömrələrində xalq baş qəhrəman kimi çıxış edir. Xalq bir növ kollektiv personajdır, yarım keçən inkişafın daşıyıcısıdır. Opera məhz xorla başlayır, xor tamaşaçını baş verən hadisələrə daxil edir, xor vasitəsi ilə kulminasiya, sonra isə bütün inkişafın sonu ifadə olunur. “İntizar” operasının final apofeoz xoru Mələk və Arifin final duetindən dərhal sonra səslənir və bununla da operanın başlıca dramaturji xətti vurğulanır: “insanın taleyi - xalqın taleyidir”. Beləliklə, kütləvi xalq səhnələrində bir tərəfdən epik-oratoriya başlanğıcının növbələşməsi, digər tərəfdən əsas personajların təsvirindəki lirik-dramatik xüsusiyyətlərin növbələşməsi F.Əlizadənin “İntizar” operasının qəhrəmani-epik və lirik-psixoloji istiqamətini müəyyənləşdirmişdir.

**II Fəsil - “Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı nümunəsində opera dramaturgiya növləri”** – dörd yarım fəsildən ibarətdir. **2.1. Operaların ümumi kompozisiya-modellərinin xarakteristikası**nda – üç dramaturgiya növü təqdim olunur: yarım keçən inkişaf, nömrəli struktur və montajlı quruluş. Qeyd olunur ki, adı qeyd olunan üç mühüm opera dramaturgiya növlərindən hər birində musiqi mövzularının dramaturji funksiyalar sistemi meydana gəlir və əsərin bədii fikrinin ifadə olunma spesifikasiyasını şərtləndirir. Opera dramaturgiyasının üç əsas növü - yarım keçən inkişaf, nömrəli struktur və montajlı quruluş – mahiyyət etibarilə gerçəkliyin üç cür ifadə tərzidir. Birinci növ (nömrəli struktur) – nisbi diskretliklə, bir-biri ilə qarşılaşdırılan epizodların sezuralılığı ilə səciyyələnir. İkinci növ (yarım keçən inkişaf) – fasiləsiz inkişaf prosesidir, bir növ varlığın ümumi qanunlarını ifadə edir. Üçüncü növ (montajlı quruluş) - sanki səhnə hadisələrinin “zəncir” xəttindən kənar edilən ayrı-ayrı parlaq anların tamaşa edilməsinə, seyrçiliyə yönəldilmişdir.

**2.2. “Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında nömrələmə prinsipi”** adlı ikinci yarım fəsildə qeyd olunur ki, hazırkı opera növünün formalaşması nisbətən tamamlanmış struktur vahidləri ardıcılığından təşkil olunmuşdur. Əsərin dramaturji cəhətdən ümumi musiqi xarakterinin planlaşdırılmasından irəli gələrək, operanın hər bir epizodu ya əsas konfliktin inkişafı ilə bilavasitə bağlı olan dinamik funksiya yerinə yetirir, ya da əsas süjet xəttində hadisələrin fon kimi uzaqlaşdırma və yaxınlaşdırma üsullarını

həyata keçirir. Funksiyaların bir-biri ilə uyğunlaşdırılması bir qayda olaraq hadisələrin dramatikləşdirilməsində möhkəm dinamik amil kimi çıxış edir.

Hazırkı yarımfəsildə muğam operalarının kompozisiya tərtibinin təhlili təqdim edilmişdir. Qeyd olunur ki, nömrəli struktura malik operaların (o cümlədən muğam operalarının) quruluşunda süita prinsipi hökm sürür – süitadaxili dəqiq dinamik bölgü solo, ansambl və xor nömrələrini cəm edən simmetrik hissələr yaradır. Səhnə hadisələrinin başlıca məna yükü, onun bütün ağırlığı bir qayda olaraq baş qəhrəmanların solo muğam improvizasiyalarına təsadüf edir. Yəni, bu solo nömrələr Avropa tipli operalardakı ariyalara bənzər olub, muğam operalarında dramaturji cəhətdən daha böyük əhəmiyyət daşıyır. Muğam operalarında ansambl və xor nömrələri bu solo muğam improvizasiyalarının (ariyaların) ətrafında çərçivələnmə, tamamlanma, davam etdirilmə və ya təzadlılıq prinsipi üzrə “düzülür”.

Hazırkı yarımfəsildə həmçinin qeyd olunur ki, nömrəli quruluşa malik muğam operalarında yarım keçən quruluşun ilk “rüşeymləri” meydana çıxmışdır. Məsələn, Ü.Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasında baş qəhrəmanın musiqi səciyyəsi üçün Kərimi zərbi muğamının əsasında ilk dəfə olaraq leytmövzudan istifadə olunmuşdur. Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib” operasının Uvertürasında səslənən aşıq mövzusu bütün opera boyu baş qəhrəmanın aparıcı mövzusunə çevrilir.

M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasının ikinci redaksiyasında qadın cəngavər Ərəbzənginin səciyyəsinə yaratmaq üçün leytmövzu ilə yanaşı (musiqi materialı “Kərimi” aşıq melodiyasına yaxındır), eyni zamanda operanın konkret obrazlar dairəsinin müəyyənləşdirilməsi üçün leytlərdən istifadə etmişdir. Məsələn, Bayatı-Şiraz ladi ikitərəfli yarım keçən qüvvələrin – Aslan şah və onun dəstəsinin xarakteristikasını yaradır. Müəyyən ladin məna çalarları sonrakı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında da öz əksini tapmışdır. Məsələn, S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasında ümumi leytmotivdən əlavə, sevgililərin leytladı var və bu mövzu “Şüştər” ladi vasitəsi ilə ifadə olunmuşdur.

M.Maqomayevin “Nərgiz” və C.Cahangirovun “Azad” operasında musiqi materialının təşkili nömrəli quruluş və yarım keçən inkişaf arasında olan aralıq növdən təşkil olunmuşdur. Nömrəli quruluş prinsipi üzrə ardıcıllaşan operaların ayrı-ayrı tematik materialını (ariya, ariozo, eləcə də böyük səhnələrə sığan xor və rəqs nömrələri kimi bitkin musiqi quruluşları) funksional baxımdan leytmövzu hesab etmək olar. Lakin bütün səhnə hadisələri boyu bu mövzular sırf simfonik inkişafa məruz qalmır.

**2.3. – “Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında yarım keçən kompozisiya növü”** adlı üçüncü yarımfəsildə qeyd olunur ki, yarım keçən inkişaf növlü operalarda kompozisiya texnikasının formalaşması tematik materialın hərtərəfli işlənməsi ilə sıx vəhdətdə həyata keçirilir. Yarım keçən kompozisiya növünü daha geniş mənada nəzərdən keçirdikdə, opera təşkilinin bu növündə üç əsas aspekti qeyd etmək lazımdır. Bu, təzadlı musiqi obrazlarının qarşılıqlı əlaqəsi, tematik materialın simfonik şərhə və musiqi inkişafının dinamikliyindən ibarətdir.

Hazırkı yarımfəsildə qeyd olunur ki, operanın yarım keçən kompozisiya növünün bədii və quruluş tərtibində leytmotiv əsas rol oynayır. Bu amil hazırkı yarımfəsildə bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarının operalarından leytmotiv sisteminin nəzərdən keçirilməsinə səbəb olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” və Niyazinin “Xosrov və Şirin” operalarının leytmotiv sisteminin nəzərdən keçirilməsini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu operalarda iki leytmotiv prinsipinin tətbiqi nəzərə çarpır - bunlardan biri yarım keçən (genişləndirilib, inkişaf etdirilən), digəri isə ümumiləşdirilən (səhnə hadisələrinin inkişafı zamanı dəyişilməyən) prinsipdir. F.Əmirovun “Sevil” operası, eləcə də R.Mustafayevin “Vaqif” operasının musiqi materialının təşkilində hazırkı prinsiplər təhlil olunur.

**2.4. “Azərbaycan bəstəkarlarının operalarında montaj tipi”** adlı dördüncü yarımfəsildə hazırkı opera kompozisiya növünün quruluş xüsusiyyətləri üzə çıxarılır, müasir teatrı səciyyələndirən “yeni dramaturgiya”nın (yaxud rejissor dramaturgiyasının) təsiri qeyd olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında öz ifadəsini tapan montaj tipli epizodik elementlər nəzərə çarpdırılır.

M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” operası montaj növünə aid opera nümunəsi kimi nəzərdən keçirilir. Operanın orijinal dramaturgiyası (*misteriya, moralite, del arte* komediyasının poetikası və ənənəvi kukla-balaqan, folklor-mərasim tamaşaları kimi qədim teatr formalarına müraciət) müasir teatrın yeni estetik axtarışları ilə səsleşir. Bu mənada “Aldanmış ulduzlar” Azərbaycan musiqi teatrında konsepsiya etibarilə “metaforalar yığıcı” olub, tamamilə yeni opera növüdür. Burada praktik olaraq hər bir epizod ikili (birbaşa və dolaylı) mənə daşıyır. Operanın süjet xəttinin ədəbi mənbəyə yaxınlaşdırılması – onun didaktik-allegorik təməli, ibrətamiz poetikası əsərin ideyasının dərinə səbəb olur. Musiqi isə final himni (oda) kimi çıxış edərək, M.Quliyevin opera konsepsiyasının universal metaforasına çevrilir – musiqi insanın həqiqət axtarışlarının, ədalət, məhəbbət və xeyrə doğru əbədi yüksəlişinin rəmzidir.

Montaj tipli dramaturgiya elementlərindən V.Adıgözəlovun “Natəvan” operasında da istifadə olunmuşdur. Operanın ənənəvi kompozisiya hüdudlarına sığmayan dramaturji konsepsiyası buna imkan yaradır:

- görkəmli Azərbaycan şairəsi, Qarabağ xanlığının sonuncu nümayəndəsi Natəvanın əsas obraz kimi bütün səhnə hadisələri boyu inkişafı və müxtəlif cür ifadəsi;

- simvolik aspektlərin (məkan və zaman) daxil edilməsi;

- şairənin məşhur qəzəllərinin operaya əlavə edilməsi.

Montaj tipli dramaturgiyanın daxili strukturu aşağıdakılara bölünür: “təzadlı” montaj və “oxşar” montaj (V.Komissinskiy-nin termini). “Natəvan” operasında montaj dramaturgiyasının ikinci növündən - “oxşar” montajdan söz açmaq olar. Burada təzadlılıq olsa da bu təzad V. Adıgözəlovun son operasında ümumi obrazlı-emosional məxrəc çərçivələrində əmələ gəlir.

**2.5. “Kamera operaları və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kamera operalarının başlıca dramaturji prinsipləri”** adlı beşinci yarımfəsilin giriş hissəsində “kamera operası” bir termin kimi üzə çıxarılır və müəyyənləşdirilir.

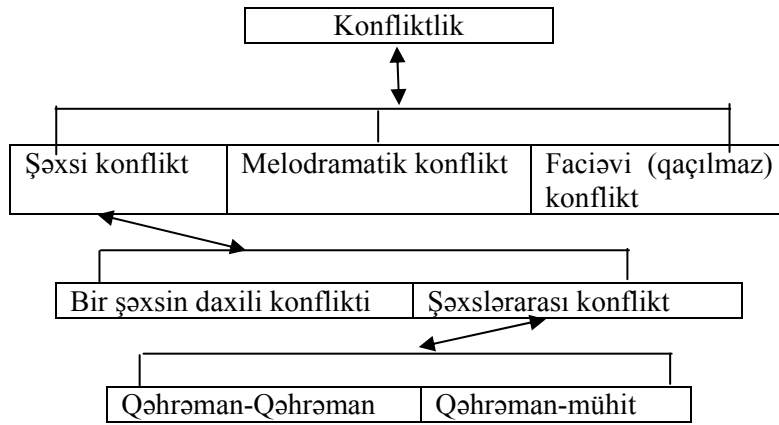
Hazırkı yarımfəsildə Ə.Bədəlbəyli və B.Zeydmanın “Xalq qəzəbi” birpərdəli operası nəzərdən keçirilir. Qeyd olunur ki, operanın kiçik həcmi, ikinci dərəcəli xətlərin yoxluğu (bütün süjet xətti yalnız faşist hücumuna məruz qalmış sərhəd rayonundakı kənd sakinlərinin qarşıdurması üzərində cəmləşdirilmişdir), iştirakçıların məhdud tərkibi (oğlan, Nataşa, qoca, Sədr, kolxozçular, partizanların iştirakı ilə xor səhnələri), fon və divertiment nömrələrinin yoxluğu (döyüş səhnəsini təsvir edən kiçik orkestr nömrəsini çıxmaq şərtinə) əsərin ümumi fikrini ifadə edən musiqili-dramaturji plan və ümumi emosional əhval-ruhiyyənin “sıxlaşdırılmasına” gətirib çıxarır.

Hazırkı yarımfəsildə həmçinin monoopera janrının ümumi xarakteristikası təqdim olunur. Qeyd edilir ki, monooperada musiqili-dramaturji məzmunun inkişafı intonasiya tamlığı - yəni əsərin tərkib hissələrini bir-biri ilə əlaqələndirən yarım keçən dramatik proses üzrə aparılır. Bununla bərabər, monooperanın dramaturji inkişafı ilkin ədəbi mənbə ilə irəlincədən müəyyən edilir. Ədəbi mənbə monooperanın quruluşunu əvvəlcədən yönəldir. Məsələn bu, ümumi ideya ətrafında birləşmiş kamera-vokal silsilə ola bilər (F.Qarayevin “Journey to Love” monooperası) və ya vokal-instrumental poemanın vahid proqramını təşkil edə bilər (Q.Qarayevin “Zəriflik” monooperası). Hər iki halda musiqili-obrazlı epizodlar ayrı-ayrılıqda müəyyən emosiya, əhval-ruhiyyə və ya obraz ifadə edir, vahid axın üzrə birləşdirilərək, fasiləsiz yarım keçən inkişaf xətti əmələ gətirir.

Hazırkı yarım fəsildə həm də F.Əlizadənin “Sənin adın Dənizdir” operasının nümunəsində “sintetik kamera operası” tipi (M.Basokun termini) nəzərdən keçirilir. Bu operada dramaturji inkişaf xəttinə riayət edərək bəstəkar, kompozisiya planı etibarilə iki təbəqəyə - müasir bəstəkarlıq yazısı və muğama üz tutur (Seymurun anasının partiyası klassik vokal-instrumental muğam triosu üçün yazılmışdır). Müxtəlif cinsli vasitələrin (üslub, formayaradıcı, kompozisiya) inkişafa bir neçə xətt üzrə cəlb olunması nəticəsində bir janr – kamera operası daxilində özünəməxsus eklektika meydana çıxır və hazırkı əsərin təkrarolunmazlığını, bədii özünəməxsusluğunu yaradır.

**III Fəsil - “Azərbaycan bəstəkarlarının opera yaradıcılığında konflikt problemi”** - iki yarım fəsildən ibarətdir. **3.1. “Opera janrında konflikt probleminin ümumi xarakteristikası və konflikt növləri”** adlı birinci yarım fəsildə dramaturgiyanın ən mühüm prinsiplərindən biri olan konflikt və onun növlərindən bəhs edilir. Qeyd olunur ki, musiqişünaslığa dair elmi əsərlərdə “dramaturgiya” termini çox vaxt “konflikt” termininə “bəndlənmişdir”. Yəni, musiqidə dramaturgiya ideyası konflikt prinsipi və onun həlli kimi dərk olunur.

Opera janrında konfliktə dair nümunələri nəzərdən keçirərək, biz hazırkı tədqiqat işində onları aşağıdakı bölgü üzrə sistemləşdirmişik:



Tədqiqat işində təqdim olunmuş konflikt növləri geniş şəkildə tədqiq olunur və Azərbaycan operalarının dramaturgiyasında onların təzahürünə nəzər yetirilir (muğam operaları, eləcə də Niyazinin “Xosrov və Şirin”,

Z.Bağirovun “Aygün”, V.Adıgözəlovun “Ölülər”, R.Mustafayevin “Vaqif”, M.Quliyevin “Aldanmış ulduzlar” operaları).

**3.2. “Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasında bədii konfliktin rolu”** adlı ikinci yarımfəsildə Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyasının ümumi quruluşunda konfliktliyin rolu geniş təhlil olunur. Qeyd edilir ki, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığından başlayaraq, Azərbaycan operalarının dramaturgiyasında iki yanaşma özünü göstərir: birinci üçün tədricən irəliləyən “dalğavari” inkişaf xasdırsa, bu zaman ikinci növün dramaturgiyasında operanın irihəcmli bitkin hissələri üstünlük təşkil edir. “Anfilad ardıcılığı” (V.Vanslovun termini) prinsipi – yəni, bir-biri ilə sıx surətdə yanaşı qurulmuş bu hissələr müxtəlif xarakterli epizodların ardıcılığını yaradır, eyni zamanda səhnə hadisələrinin vahid yarım keçən inkişafını əmələ gətirir.

Tədqiqat işində vurğulanır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında dramatik konflikt formaları müxtəlifdir. Bunlardan aşağıdakıları qeyd edə bilərik:

- zahirli konflikt – açıq bir şəkildə müxtəlif dəstələrə mənsub olan ayrı-ayrı qəhrəmanlar və ya personajlar qrupu arasındakı barışmaz ədavət üzərində qurulur (Ü.Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasından Kərəm-Qara keşiş; “Koroğlu” operasından Koroğlunun başçılıq etdiyi qiyamçılar - Həsən xanın dəstəsi; R.Mustafayevin “Vaqif” operasından şair Vaqif – Qacar şah və s.);

- gizli konflikt – gizli bir şəkildə müxtəlif dəstələrə aid olan ayrı-ayrı qəhrəmanların gizli qarşıdurması və barışmaz ədavəti üzərində qurulur. Əsasən əks qüvvələrin toqquşması ilə səciyyələnərək, səhnə hadisələri boyu özünün həqiqi mahiyyətini ifadə edir (Niyazinin “Xosrov və Şirin” operasından Xosrovun obrazı, Ş.Axundovanın “Gəlin qayası” operasından Xan obrazı, F.Əlizadənin “İntizar” operasından Yabancı və İtkin obrazları və s.);

- daxili konflikt – qəhrəmanların daxili kolliziyasını üzə çıxararaq, personajın obrazlı transformasiyasına, onun simasının dəyişməsinə səbəb olur (F.Əmirovun “Sevil” operasından Sevilin obrazı, Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən” operasından Mərdanın obrazı, Z.Bağirovun “Aygün” operasından Əmirxan obrazı);

- məsafəli konflikt (T.Kuleşovanın termini) – itikonfliktli obrazların bilavasitə toqquşmasını nəzərdə tutmur (Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından Məcnun - İbn Səlam; M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasından Gülzar - Ərəbzəngi; R.Mustafayevin “Vaqif” operasından İbrahim xan - şah Qacar və s.).

Hazırkı yarım fəsildə seçilmiş rakursa əsasən Q.Qarayev və C.Naciyevin “Vətən”, F.Əmirovun “Sevil”, Ə.Bədəlbəylinin “Söyüdlər ağlamaz”, C.Cahangirovun “Xanəndənin taleyi”, F.Əlizadənin “İntizar” operalarında konfliktin rolu tədqiq edilir.

**Nəticədə** Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiyası üzrə yerinə yetirilən təhlillərə yekun vurulur və dissertasiya işi üzrə ümumiləşdirmələr aparılır.

**Dissertasiyanın başlıca elmi nəticələri müəllifin aşağıdakı nəşrlərində öz əksini tapmışdır:**

1. Проблема конфликтности в оперном творчестве азербайджанских композиторов // *Harmony*. Выпуск 4/57, 2013.

2. Основные драматургические принципы опер азербайджанских композиторов // *Konservatoriya* 2(24), Bakı: «MBM», 2014, s.54-58

3. Musical-dramaturgic principles of opera by the example of opera oeuvre of Azerbaijani composers / *Science and Education*, Vol.1, February 27-28, Munich: Vela Verlag Waldkraiburg: 2014, p.30-33

4. Некоторые особенности музыкальной драматургии оперы «Низами» А.Бадалбейли // *Mədəniyyət dünyası. Elmi məcmuənin XXVIII buraxılışı*. Bakı, 2014, s. 86-90.

5. Особенности драматургии оперы «Интizar» Франгиз Али-заде // *Konservatoriya* 4(26), Bakı: «MBM», 2014, s. 23-30.

6. Жанр и драматургия мугамной оперы - парадигмы изучения // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. January-February № 1-2, Vienna: East-West, 2015, p.7-9.

7. G.Freytaqın dramatik konsepsiyasının Azərbaycan bəstəkarlarının opera dramaturgiya quruluşunun yaranmasında rolu // *Musiqi dünyası* 1-2 (63), Bakı, 2015, s. 71-74.

8. Основные принципы формирования оперы-драмы и о влиянии концепции Г.Фрейтага в построении героической драмы в оперном творчестве азербайджанских композиторов / *Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XIX Respublika Elmi Konfransı*, II cild, Bakı, 2015, s. 413-414.



**THE ROLE OF MUSICAL DRAMATURGY IN THE OPERAS  
OF AZERBAIJANI COMPOSERS**

**Summary**

In “The role of musical drama in opera works of Azerbaijani composers” thesis Mammadova R.M. turned to one of the most complex and little-studied area of Azerbaijan musicology. In all previously published works the problem concerned was considered within the context of studies of individual operas and did not stand out as an independent research topic.

Based on the study of 26 operas of Azerbaijani composers it is for the first time: 1. the variety of genre forms of Azerbaijani operas is represented; 2. the musical-dramatic principles of the operas of Azerbaijani composers are disclosed; 3 the typical compositional characteristics of the operas of Azerbaijani composers are shown. 4. the problem of conflict in the operas of Azerbaijani composers is introduced.

The 1<sup>st</sup> chapter of the thesis is devoted to the study of “Principles of organization of musical dramaturgy in the operas of Azerbaijani composers”, which is divided into the following sections: 1.1. General characterization of the “music drama” term, 1.2. Musical and dramatic principles of opera by the example of operatic works of Azerbaijani composers, 1.3. Some features of the musical drama by the example of individual operas of Azerbaijani composers (“Sevil” opera by Fikret Amirov, 1.3.2. “Nizami” opera by A.Badalbeyli, 1.3.3. “Intizar” opera by F.Ali-zade).

In the 2<sup>nd</sup> chapter, “Two types of operatic drama on the example of Azerbaijani composers”, is divided into five sections revealing numbering, cross-cutting, mounting type composition of Azerbaijani operas, as well as touches upon a chamber opera and the basic principles of chamber opera playwrights in the works of Azerbaijani composers.

The 3<sup>rd</sup> chapter, “The problem of conflict in the opera works of Azerbaijani composers” is revealed: 3.1. General characteristics of the strife problem and the strife types in the opera genre, as well as 3.2. The role of artistic strife in dramatic art operas of Azerbaijani composers.

The little study of the problem as a whole determines the qualitative features of the object of study and predicates the relevance of the mentioned topic, as well as a significant opportunity for the further development of the affected issues in Azerbaijan musicology.

---

Çapa imzalanıb: 10.10.2017.  
Format: 60x84 1/16. Tiraj: 100.

**«Mütərcim» Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi**  
Bakı, Rəsul Rza küç., 125  
tel./faks 596 21 44  
e-mail: mutarjim@mail.ru



