

KAMILLA ƏLİYEVƏ*

AQŞIN ƏLİZADƏNİN “BABƏK” BALETİNİN KOMPOZİSİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Təqdim olunan məqalə Aqşın Əlizadənin “Babək” baletinin musiqi materialının dərinədən təhlili və araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Baletin musiqi dili, leytmotiv sistemi, bəstəkarın orkestrləşdirmə texnikası eyni zamanda əsərin milli xətti və s. xüsusiyyətlər müəllif tərəfindən geniş şəkildə təhlil edilmiş və məqalədə öz əksini tapmışdır.

Açar sözlər: Babək, balet, təhlil, kompozisiya, bəstəkar, yaradıcılıq

Giriş

Klassik balet ənənəsi ilə yazılmış Aqşın Əlizadənin yaradıcılığı onun obrazlı quruluşunun epik yönəlməsinə uyğun gələn və bəstəkarın ifadə tərzini kifayət qədər aydın şəkildə ortaya qoyan xüsusi kompozisiyaya malikdir.

Əsas təhlil

Bəstəkarın yaratdığı partiturada balet musiqisinin ən yaxşı ümumavropa nümunələrinin şüurlu şəkildə modelləşdirilməsi ilə fərqli milli kolorit birləşir. Bəstəkarın fikrincə, balet janrı çoxsəviyyəli sistemdir ki, burada bütün ən mühüm komponentlər - obrazlı-semantik, konstruktiv-məntiqi, mətn, dramatik və leksik silsilələr musiqinin vahid məkanında əlaqələndirilir. Səhnə elə inkişaf edir ki, demək olar ki, real vaxt keçirmə hissi yaradır. Aktiv hərəkət axını onda uzun «sürüklənən» «sükut» səhifələri ilə, ayrı-ayrı nömrələrdə səhnə fəaliyyətinin sürətlənmiş «hadisələri» kulminasiya anlarında onların yavaşlaması ilə, tonal «çeviklik» tonal» donma» ilə əvəz olunur.

Eyni zamanda, baletin ayrılmaz tərkibi bu cür dəyişiklikləri kəskin ziddiyyətlər olmadan çox üzvi şəkildə həyata keçirməyə imkan verir. Bir epizod digərinə axır, çünki hər bir əvvəlki epizod növbəti epizodun “dönələrini” ehtiva edir. Bu, «epik nitqin» - musiqi və poetik metrik dəyişkənliyinin özünəməxsus əksi kimi görünə bilər. Eyni zamanda, baletin bütün tematik mövzusu vahid mərkəzləşdirilmiş sistemə tabe olduqda, davamlı simfonizasiya ilə yanaşı, bəstəkar simfonik fraqmentlərə əlavə olaraq, diskret-davamlı aspektdən fəal şəkildə istifadə edir. Baletdə müstəqil, yerli tematizm öz əksini tapır (3, s. 223).

Xüsusilə vurğulanmalıdır ki, onun leytmotiv sistemi balet sənətinin sona çatmasında böyük rol oynayır. Eyni tematik komplekslərin vaxtaşırı qaytarılması təkcə “Babək” baletinin bütün quruluşunun “*bərkidilməsi*”nə kömək etmir, bütün hallarda dramatik planın nəticəsidir və təkrarlanmaqla müəyyən fraqmentlər yenilənərək rəngarəng və instrumental xarakter daşıyır.

Xüsusi ilə qeyd etməliyik ki, “Babək” baleti bir qəhrəmanlıq əsəri olduğu üçün burada diqqəti cəlb edən rəngarəng döyüş leytmotivləri ilə Babəkilərin (Xürrəmilərin) azadlıq mübarizəsi öz əksini tapmışdır.

Babəkə qədər Xürrəmilər hərəkətinin başçısı Cavidan olmuşdur. O, öldükdən sonra Xürrəmilər hərəkətinin başçısı Babək olur. Cavidan öldükdən sonra Babəkə Xürrəmilərə başçılıq etməyi vəsiyyət edir. Məhz bu baxımından baletdə Cavidanın ölümündən sonra Babək obrazı aparıcı rol oynayır. Məhz buna görə də “Cavidan dəstəsi” nömrəsində Babəkin leytmotivi həyata keçirilir.

Babəkin ilk leytmotivi birinci pərdədə “Cavidanın dəstəsi” adlanan nömrədə əks olunur.

“Cavidanın dəstəsi”ndə partiturada yer alan Babəkin leytmotivi sonda, yəni final səhnəsində “Babəkin edamı” adlanan nömrədə də, öz intonasalarını bariz şəkildə göstərir. “Edam” səhnəsində olan hissədə Babəkin leytmotivini öncə ağac nəfəslı alətlər qrupuna daxil olan klarnetlər və daha sonra da faqotları ifasında müşahidə edə bilərik.

Eyni şəkildə bu leytmotiv (Babəkin leytmotivi) ağac nəfəslı alətlərdə olduğu kimi həm də, mis nəfəslı alətlərdə trambon, truba, tuba və valturnaların ifasında da, yenidən təkrar olunur.

Nümunə 1



Nümunə 2



Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, Babəkin leymotivinin "Cavidanın dəstəsi"ndə sonra ikinci pərdədə finalda isə "Edam" səhnəsində səslənməsi sözün əsl mənasında "Babək" baletində simvolik önəm daşıyır. Yəni burada Cavidanın ölümündən sonra onun vəsiyyəti ilə davamçısının Babək olur.

Məhz “Babəkin edam”ı səhnəsi onun sona qədər layiqincə mübarizə aparması Cavidanın vəsiyyətinə sona qədər əməl etməsinin bariz sübutudur. Digər tərəfdən hər şeyi, o cümlədən ölümü belə nəzərə alan Babəkin ilk döyüş səhnəsində qalibiyyətindən sonra ikinci döyüşdə məğlubiyyətə və sonda ölümə rəğmən son nəfəsinə qədər mübarizə aparır. Sondakı məğlubiyyətə rəğmən o Cavidanın vəsiyyətini yerinə yetirmiş olur və ölümsüzlüyə yüksəlir. Məhz “Edam” səhnəsi Babəkin həyatı bahasına olsa da sonuna qədər azadlıq uğrunda mübarizə aparması baletin musiqisinin dramaturji simvoluna çevrilmişdir.

Onu da xüsusilə qeyd etmək gərəklidir ki, dəfələrcə təkrarlanan Babəkin leytmotivi növbəti dəfə “Pərişadın izzirabı” adlı nömrədə bir daha səslənir və əvvədə qeyd edildiyi kimi Babəkin leytmotivi son olaraq finalda səslənir. Sonda “ölümsüzlük” səhnəsilə bəstəkar Babəki Azərbaycan tarixində həqiqətən də, igid sərkərdə, döyüşçü və ölməz qəhrəmanı olduğunu daha da dəqiq şəkildə göstərməyə nail olmuşdur.

Nümunə 3

Baletin ayrılmaz hissəsi təbii ki Əmirdir. Onun leytmotivini birinci pərdədə “Ekstaz” adlı nömrədə müşahidə edirik. Bu leytmotiv “Ekstaz”ın tərkibində özünü göstərmiş olur

Nümunə 4

Burada eyni zamanda xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, bu nömrədə ən maraqlı məqamlardan biri odur ki, "Ekstaz"ın tərkibində Əmirlə yanaşı Babəkin də leytmotivinin intonasiyaları yenidən öz sözünü deyir. Beləliklə, bəstəkar vurğulayır ki, Əmirin bütün düşüncə və məqsədləri onun əsas düşməni olan Babəkə yönəlib. R.Fərhadovanın qeyd etdiyi kimi: "Maraqlı xoreoqrafın kəşfləri sırasında mən Əmirin ətrafı ilə bağlı səhnələrin həllini qeyd etmək istərdim. Hərəmin şəklində Əmirin arxasına düzülmüş bir qrup qadın bütün hərəkətləri ilə təzyiqliq və inadkarlığı vurğulayır. Əyləncə anlarında belə öz məqsədlərini - dağıtmaq, tapdalamaq, məhv etmək haqqında unutmayan Əmirin fikirlər dəstəsindən mənərə yaranır..." (4).

Nümunə 5

"Babək" sözün əsl mənasında qəhrəmanlıq dastanıdır. Elə bu cür xüsusiyyətinə görə baletin musiqisində rəngarəng "döyüş" leytmotivi xüsusilə diqqətimizi cəlb edir.

Baletin tərkibində kütləvi döyüş səhnələri yer almışdır ki, bunlardan biri ikinci pərdədə "Babəkin döyüş və qələbə"si eyni zamanda "Üsyançıların məğlubiyyəti" kimi səhnələr yer almışdır ki, burada "Döyüş" leytmotivləri özünü göstərir. Öncə "Babəkin döyüş və qələbəsi"ndə səslənən "Döyüş" leytmotivinin intonasiyaları sonra təkrardan baş verən döyüş zamanında üsyançıların və Babəkin məğlubiyyəti ilə tamamlanır. Burada döyüş səhnəsi zamanı yenidən "Döyüş" leytmotiv aktuallaşır.

"Üsyançıların məğlubiyyəti" adlı nömrənin tərkibində səslənən "döyüş" leytmotivi sonradan Babəkin leytmotivi ilə əvəz olunur.

Cavidanın vəsiyyəti" adlı nömrənin güclü və cəsərtli mövzusu var ki, o, tək cə ağrı və qəzəb hissələrini deyil, həm də açıq-aşkar müqavimət çağırışını təcəssüm etdirir

Bu mövzu ümumi inilti intonasiyasına əsaslanır. Lakin burada o, əsasən trans-formasiya olunur, ostinat ritmik nəbzini köməyi ilə aktivləşdirilir.

Nümunə 6

Baletin ümumi simfonik dramaturgiyasında vəsiyyət mövzusu aparıcı rollardan birini oynayır: o, nəinki tamaşanın ekspozisiya və repriz zonalarında fəal inkişaf etdiriləcək, həm də dramatik zirvə epizodlarında intensiv şəkildə inkişaf etdiriləcəkdir. Məsələn, Babəkin edamı və rekviyem. Qeyd edək: yuxarıdakı mövzuların hər ikisi yavaş rəqsin zərif addımından tutmuş sürətli rəqsin sinkopa ritmlərinə qədər müxtəlif janr metamorfozalarında görünən baletin intonasiya əsasına daxil edilmişdir.

Baletin kompozisiyasında üç əsas musiqili və dramatik planı ayırd etmək olar. Birincisi, Babəkin, Əmirin, Pərişadın, Cavidanın fərdi xüsusiyyətləridir. İkincisi, əsasən janr (bütün kütləvi xalq səhnələri) vasitəsilə təsvir edilən “Babəkilər dünyası” və “Əmir və onun qoşunları dünyası”ni səciyyələndirən hərəkətin yerli fonudur. Üçüncü plan isə sevgi lirikası dünyasıdır. Eyni zamanda, hər bir obrazlı sferaya və ya fərdi xarakterə - intonasiya, lad-harmonik, tembr, janra müəyyən leksik kompleks təyin olunur.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan məqamlarının bütün sisteminə nüfuz edən kvarta prinsipi baletin aparıcı melodik hüceyrələrində və mövzularında ardıcıl vurğular diqqətimizi cəlb edir. Aparıcı konflikt baletin son hissəsində xüsusi acılıq və dramatik gücə çatır, haradək Babəkin son döyüşü, məğlubiyyəti və qəhrəmancasına ölümü əks olunur. Ümumxalq matəm səhnəsi (Rekviyem) və apofeoiz üsyanın liderinin və onun silahdaşlarının canlarını qurban verdikləri işin ölməzliyini simvollaşdırır.

Döyüş səhnələri baletin qəhrəmanlıq sferasının səciyyələndirilməsində son dərəcə vacibdir (təbii ki, əsərin ümumi intonasiya və məzmun tərəfinə görə). Və bu dramatik təbəqənin özünün aparıcı səs ideyaları, mövzu-simvolları var. Bu, xüsusən də ritminin enerjisi və lad rənglərinin böyük kəskinliyi ilə seçilən “Döyüş” epizodudur.

Burada istifadə olunan bütün ifadə vasitələri kompleksində ritmik başlanğıc xüsusi stimullaşdırıcı rolunu oynayır. Və çox vaxt bəstəkar bir ritmik quruluş üzərində döyüşləri təsvir edən böyük bölmələr qurur. (Xüsusən də, Babəkin bu barışmaz düşməni olan Əmirin səciyyəsi də əsasən analoji şəkildə həll olunur. Burada geniş istifadə olunan aleatorik üsullar və yalnız bir intonasiya vuruşu da mühümdür - artırılmış sekunda motivi).

Əmirin qəddar, qeyri-insani siması təkcə döyüş səhnələrində ("İşğal", "Əmir", "Əmirin qəzəbi" epizodları) deyil, həm də hədsiz həzzin ("Əmirin çadırı") və ya "Əmirin çadırı" cilovlanmamış hissələrin («Ekstaz») təsvir olunan fraqmentlərində açılır. Bu səhnələrin sonuncusu xüsusilə dinamik şəkildə qurulur: cazibədarların əhatəsində olan Əmir tədricən uzun, məstedici rəqsə çəkilir. D.Borisov qeyd edir ki, "Zalım, qeyri-insani Əmirin obrazı təkcə döyüş səhnələrində deyil, həm də cilovsuz hissələr ünsürlərini əks etdirən epizodlarda açılır. "Ekstaz" fraqmenti xüsusilə ifadəlidir - Əmirin valehedici şərq gözəllikləri ilə əhatə olunmuş zahirən sonsuz həssas rəqsi. Bu, "balet içərisində balet" texnikasını yaradır ki, bu da təkcə ənənəvi effektiv uzaqlaşdırma funksiyasını yerinə yetirmir, həm də folklor səhnələrinin saflığını daha aydın şəkildə vurğulayır" (1, s. 4).

Beləliklə, burada bir növ "balet içində balet" yaradan bəstəkar "Knyaz İqorun" polovtsian rəqslərindən tutmuş, «Spartak»ın partiturasından "Krassda bayram"a qədər opera və baletlərə xas olan ənənəvi "şərq xalqlarına" hörmətlə yanaşır. Bu divertisment qızların rəqsi mövzusu ilə açılır - titrəyən və dəyişkəndir, o, «dinamik statika» prinsipinə əsasən həll olunur, yəni dəyişən (klarnet solo) və dəyişməzdir (bas pizzacato).

Bu cür epizodların ənənəvi təsirli dəstə funksiyası ilə yanaşı, həm də özünəməxsus dramatik məqsədi var: müqayisədə tamaşanın lirik səhnələri öz gözəlliyi və mənzərə melodiyalarının həssas, toxunan bədiiyyəti ilə xüsusi ehtiramla seçilir və etik ülvilik, saflıq Babəkin və Pərişadın daxili aləmini təcəssüm etdirən böyük romantik epizodlar. Mərkəzi personajların hər bir aktda geniş duet səhnələri var.

"Babək" baletindəki döyüş səhnələri gücü və miqyasına görə Azərbaycan bəstəkarlarının musiqi və səhnə əsərlərində döyüş rəssamlığının ən parlaq nümunələrindəndir. Qeyd etmək lazımdır ki, döyüş səhnələri baletin ümumi dramaturgiyasında mühüm yer tutur, çünki bu əsərlərin əsas ideyası - azadlıq və Vətən uğrunda mübarizə ideyası məhz onlarda inkişaf edir.


"Babək" baletində iki döyüş səhnəsi var: I pərdədən "Babəkin döyüşü və zəfəri" (No 15) və II hissədən "Üsyançıların məğlubıyyəti" (No 22) kiçik səhnəsi. Obrazlı və semantik vurğulardakı fərqlə baxmayaraq, iki səhnə arasında bəzi ümumi cəhətlərdən danışmaq olar. Dram baxımından döyüş səhnələri əvvəlki məsələlərdən kəskin şəkildə ayrılmayıb. Hər iki halda hazırlıq düşmənin – Əmirin¹ obrazını xatırladır. Kompozisiya baxımından, iki səhnənin tematik materialının, məsələn, «fon təbəqəsi»nin üst-üstə düşdüyünü qeyd etmək olar.

Bəstəkar "Babəkin döyüşü və qələbəsi" səhnəsini özünəməxsus teatr texnikası ilə açır: "səhnə arxasında" səslənən dörd valtornanın (con sord) pp səslənməsi qarşıdakı döyüşdən xəbər verir. Valtornaların nidaları ilə eyni vaxtda fagotlar, pianolar və "bəm" simlilər (violonçel və kontrabas) xarakterik sıçrayış motivi səslənir. Tədricən tembr fakturasında və səs dinamikasında genişlənən bu motiv proqram və vizual element təqdim edir: uzaqdan eşidilən süvarilərin tiqqıltısı yaxınlaşır və sürətli hücumə çevrilir.

Bu səs təqlid edən müşayiətin fonunda taxta nəfəsli alətlərin mövzusu öz intonasiya quruluşuna görə qəhrəmanlıq xalq rəqsi "Cəngi"ni xatırladan üzvi şəkildə "üzə çıxır". Qeyd edək ki, Üz.Hacıbəyovdan başlayaraq qəhrəmanlıq məzmunlu musiqidə "Cəngi" janrından Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən geniş istifadə olunub. Baletdə bu rəqsdən Q. Qarayev özünün "Yeddi gözəl" baletində ("Bəhram və Mənzərin döyüş rəqsi" və I hissədən "Döyüş rəqsi") istifadə etmişdir.)

Musiqi parçasını mürəkkəb polifonik komplekslərə aktiv melodiyaşdırma prinsipi, elementar intonasiya vahidlərinin daxili sakitliklə dolu sürətli, əzələ-ritmik axına birləşdiyi hərəkətin çox davamlılığı - bütün bunlar uzunmüddətli inkişafa, döyüş səhnəsinin bədii məzmununa uyğun gələn melodik cərəyanın daxili intensiv davamlılığına kömək edir - amansız döyüşə xas olan xaos mənzərəsini canlandırır.

Döyüşün kulminasiya nöqtəsi obrazın dramatikliyi və parlaqlığı ilə diqqəti çəkir. Tematik materialın tembr artımına əlavə olaraq, bütün musiqi parçasının xüsusi gərginliyi orkestrin bütün qruplarının (taxta, valtornalar, trubalar və zərb alətləri ilə dəstəklənən «vüksək» simlilər)² xarakterik

ritmik pulsasiyası  ilə ötürülür.

Orkestrin tuttisində (No 13) kəskin nasazlıq var və döyüş bitib. Sükunət fonunda mis nəfəslilərdən əzəmətli akkordlar səslənir və tədricən simlilərin tremolosu ilə dəstəklənən bütün orkestrin parlaq

1.I aktda No14 – "Əmir", II aktda No 21 – "Əmirin qəzəbi".

2.Bu ritmik qruplaşma ilk dəfə fleytalarda, trubalarda, ksilofonlarda və skripkalarda kulminasiya nöqtəsi (No 10) ərəfəsində meydana çıxır.

qalib fanfarına aparır.

İkinci döyüş səhnəsi olan - “Üsyançıların məğlubiyyəti”ndə tematiklik belə yoxdur. Qeyri-bərabər döyüşün xüsusiyyətlərini və əks qüvvələrin qələbəsini açmaq üçün bəstəkar artıq dərslük texnikasına çevrilmiş texnikadan - xromatik hərəkətlərdən istifadə edir. Bununla belə, zahiri sadəlik, daha doğrusu, kvazi sadəlik düşünülmüş orijinallığa çevrilir. Sadəliyi ilə seçilən, yüksələn və enən xromatik nəğmələrə əsaslanan tematik material bütün səhnə boyu məntiqi və dolğun ifadəni saxlayır. Nəğmələr ya bir-birini əvəz edir, ya da kontrapuntal kombinasiyada keçir, ardıcıl olaraq bütün orkestri “ələ keçirir” - və bütün bunlar sıçrayışın tanış fon təbəqəsi fonunda səslənir.

Aktın «dönüş nöqtəsi» tematik materialın latun tərəfindən döyüşkən şəkildə təhdidedici şəkildə aparılmasında hiss olunur, tədricən «dağıdıcı» (№ 14) - mübarizə başa çatdı. Getdikcə daha çox uzaqlaşır səslənmə. Violonçellərin, kontrabasların, pianoların, ksilofonların və tubaların çətinliklə eşidilən “döyülməsi” fonunda taxta nəfəslilər sakitcə və “fasilə ilə” qısa (septika çərçivəsində) enən melodik iniltilər səsləndirirlər³.

“Babək” baletində bəstəkar özünü xalq sənətkarı kimi göstərdi ki, bu da folklor elementlərinin fəal inkişafında əks olunur. Sürətli mövzuların sürətli enerjisində, onların ilk ritmik fiqurunun özünəməxsus ostinatizmində, xüsusən də sinkopanın dramatik element kimi rolu, melodik xəttin ardıcıl inkişafında - bütün bunlarda xalq musiqisi ilə bağlılıq parlaq hiss olunur.

Baletin birinci duetində ən orijinal hissəsi bəstəkarın “Rast” və “Segah” muğamlarının intonasiasından istifadə etdiyi orta hissədir. Qəhrəmanların ikinci dueti “Ölümsüzlük” adlı final aktın ekspozisiyasına daxil edilib. Babəkilər öz qələbələrini bayram edirlər. Onların rəqsi azadlıqsevər xalqın sevincini ifadə edir. Lakin sonra bayram sədaları sönür. Babək fikrə dalıb kəndliləri döyüşə oyatmalıdır. Bəlanın xəbəri də Pərişaddan ayrılmır. Qəhrəmanların “Babəkin Pərişadla vidalaşması” adlı lirik səhnəsi dəyişdirilmiş motivə - kişi rəqsi “Mirzəyi”yə əsaslanan nəfis ornamentli melodiyanın işlənməsinə əsaslanır.

R.Fərhadovanın qeyd etdiyi kimi: “Babəkin və Pərişadın iki adagiosu işıqlı oazislərə, psixoloji mərkəzlərə çevrildi. Babəklə Pərişadın saf, ülvi hissələrini üzə çıxaran birinci duet məhəbbət tərənnümü kimi səslənir, iffəti, titrəməsi ilə diqqəti cəlb edir. Burada hər şey hissələr poeziyasına tabedir - ifadəli musiqi (simfonik parçaya incə toxunmuş muğam qatları), yarımtonlar üzərində qurulmuş xoreoqrafiya, zərif, melodik cizgilər. İkinci duetdə daxili gərginlik artır, qəhrəmanların emosional impulslarını təcəssüm etdirən rəqs daha ifadəli, mürəkkəb naxışlı olur” (4).

Bəstəkarın istifadə etdiyi prototip çox qısa, o, cəmi üç xanədən ibarətdir və tez birinci duetdə olduğu kimi, harmonik pedallar və ostinato ritmi fonunda səslənən nəfəs alətlərinin (fleyta, qoboy) sərbəst improvizə monoloqlarına çevrilir.

Qurulmuş matəm səhnəsi (Rekviyem) xalq nəğməsinin müasir musiqi texnikası üçün səciyyəvidir. Burada o, nəinki aktiv şəkildə dramatikləşdirilir, həm də ümumiləşdirilmiş faciəvi obraz-simvola çevrilir.

Xalq ifaçılığının xüsusiyyətlərinin rekreasiyasına (eləcə də folklor səsinin imitasiyasına) balet partiturasında tembr oxşarlığının axtarışı vasitəsilə əldə edilir. Belə ki, Babək və Pərişadın birinci duetinin muğam melodiylarında kəmança (skripka) tar (simlər üçün pizzicato), saz (simlər üçün ostinato), tütək (valturna) sədaları təqlid edilir. Folklor qeyri-dəqiqliyinə yanaşma muğam epizodlarında temperamentin bulanması və aleatorika kimi üsullardan təbii istifadəni də müəyyən edir.

A.Əlizadə baletində xalq səhnələrində xarakterik metro-ritmik elementlərdən fəal istifadə edir. Bu səhnələrdə, məsələn, ikinci pərdədən olan “Yallı” səhnəsində ritm xalq rəqsinin hərəkətin xarakterini, musiqi nəbzini ifadə edir, yəni kompozisiyanın mühüm parametrlərindən birinə (melodiya ilə yanaşı) çevrilir. Bu, xüsusilə bu səhnənin və ümumiyyətlə, baletin “milli xəttini” gücləndirməyə kömək edir.

Qeyd edək ki, bəstəkar “Cəngi” və “Yallı” Azərbaycan xalq rəqsləri ilə yanaşı, xalq mahnısı materialından da istifadə edir. Belə ki, “Qəm” səhnəsində bəstəkar “Mənim toyuqum” xalq mahnısının motivindən istifadə edir. “Folklor ənənələrinə güvənmək tamaşada musiqi və xoreoqrafik prinsiplərin heyrətamiz birləşməsinə kömək etmişdi. O, bəstəkar və xoreoqraflar R.Axundova və M.Məmmədovun sıx əməkdaşlığı nəticəsində yaranıb. Sonuncu musiqi ilə sıx vəhdətdə «səslənən» orijinal xoreoplastika yaradıb (yəni tam səslənir, hər jest, hərəkət, xarakter, üz ifadəsi bir-birinə

3.Qeyd edək ki, oxşar dramatik kompozisiyadan (iki döyüş səhnəsinin girişi) sonralar P.Bülbül oğlu tərəfindən “Eşq və ölüm” (qədim türk dastanı “Kitabi Dədə Qorqud” əsasında) balet dastanında da istifadə edilmişdir.

tam uyğundur). Folklor baletmeysterlər tərəfindən əbədi, zamandan bəri davam edən adətlərin və qədim ritualların əksi kimi şərh olunur. Xalq rəqsləri lüğəti rejissorlar tərəfindən xalqın ruhunu, dünyanı qavrayışını ifadə edən müəyyən bədii qanunlar kimi qəbul edilir. Lakin orijinala mümkün qədər yaxınlaşmaq xoreoqraflar üçün etnoqrafiya kultu demək deyil. Əksinə, burada biz "muzey qoruyucusu" kimi yanaşmadan daha çox yaradıcı yanaşma hiss edə bilərik, çünki xalq rəqslərinin elementləri müasir plastik düşüncə səviyyəsinə uyğunlaşdırılmış əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalır" (3, s. 42).

Baletin janr xüsusiyyəti (xoreoqrafik qəhrəmanlıq dastanı) bəstəkarın musiqinin koloristik, vizual tərəfinə - onun səs koloritliliyinə, bəzən nəfis, bəzən kəskin xarakterik, bəzən də güclü dinamikliyinə daha çox diqqət yetirməsinə səbəb olmuşdur.

Aqşın Əlizadənin «Babək» baletinin orkestrləşdirmə xüsusiyyətləri mühüm musiqi obrazlarının yaradılması və inkişafında aktiv gücdür. Bu sözlərə əsaslanaraq biz xüsusilə simli hissəni qeyd edə bilərik.

Konkret səhnə epizodunun obrazlı konsepsiyasına əsaslanaraq, bəstəkar simli hissədə müxtəlif üsullardan istifadə edir, məsələn, baletin girişində simlilərin tremolosu, "Cavidanın andı" inkişaf edən hərəkətin mistik ab-havasını yaradır; Babəkilər təsvir edilərkən simlilərin sürətli keçidləri; Babək və Pərişadın məhəbbət duetlərindəki kantilena; «Kahinlərin rəqsi»ndə simli ağac nəfəslilərin orijinal tematik «söhbəti»; "Yallı"da mis nəfəslilərin zəhmli fon dəstəyi. Pərişadın kədərini üzə çıxaran simli qrupun daxilində orijinal tematik çağırışını qeyd edək (tematik təqdimat əvvəlcə skripkalar tərəfindən həyata keçirilir, sonra violonçellər tərəfindən ifa olunur) ağac nəfəslilərin hissə heçdə az ixtiraçı deyil - balet boyu o, son dərəcə «hərəkətli» və melodik cəhətdən zəngin olmuşdur.

Nümunə 7

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked "Molto allegro con spirito". The score includes parts for Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboe, Cor Anglais, 2 Clarinet, Clarinet in B, 2 Fag, C. Fag, 4 Corni, 3 Tr-be, 3 Tr-ni e Tuba, Timpani, T-la, T-ra, 3 Tam-tam, Piatti cassa, Sil, Piano, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp secco* and *pp*.

Onlara tez-tez əsas tematik materialın təqdimatı həvalə olunur, simlilərin çox vaxt mürəkkəb

fiqurasiyaları fonunda fərqlənilir. Səhnədə lirik obrazlı sfera ilə yanaşı, mis nəfəslilər ilə yanaşı, baletdə qəhrəmanlıq prinsipinin ifadəsi ilə tematik olaraq bağlı olan taxta nəfəsli alətlər də geniş şəkildə təqdim olunur.

Nümunə 8



“Babək” baletinin tembr dramaturgiyasında həm Əmir həm də onun qoşunlarının obrazı, həm də döyüş səhnələri ilə bağlı olan mis nəfəsli alətlər böyük rol oynayır.

ƏDƏBİYYAT

1. Борисов, Д. Подвиг Бабека // Музыкальная жизнь, - Москва: - 1987. № 8, с.4.
2. Долинская, Е.Б. Развивая традиции героического балета // “Советская музыка” 1987, N1, с 39-42.
3. Римский-Корсаков, Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1869-1907). СПб., Тип. М.Стасюлевича, 1911, 223 с
4. Фархадова, Р.Д. Герои не умирают // Бакинский рабочий. – Баку: – 1986, 12 июня.

E-mail:kamillamusicologist@gmail.com

Kamilla Aliyeva

COMPOSITION FEATURES OF AQSHIN ALIZADE’S BALLETT «BABEK»

The presented article is devoted to an in-depth analysis and investigation of the musical material of Aqshin Alizade’s ballet «Babek». The musical language of the ballet, the leitmotif system, the composer’s orchestration technique, as well as the national line of the work, etc., were extensively analyzed by the author and reflected in the article.

Keywords: *Babek, ballet, analysis, composition, composer, creativity*

Камила Алиева

КОМПОЗИЦИОННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА БАЛЕТА АКШИНА АЛИЗАДЕ «БАБАК»

Представленная статья посвящена углубленному анализу и исследованию музыкального материала балета Агшина Ализаде «Бабак». Музыкальный язык балета, система лейтмотивов, композиторская оркестровая техника, а также национальная линия произведения и др. были подробно проанализированы автором и отражены в статье.

Ключевые слова: *Бабек, балет, анализ, композиция, композитор, творчество.*

Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnara Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir

İlk daxilolma tarixi: 09.09.2024

Son daxilolma tarixi:19.10.2024