

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ adına BAKI MUSİQİ AKADEMİYASI

Əlyazması hüququnda

GÜNEL NAMIQ QIZI KAZIMOVA

AZƏRBAYCAN MUSİQİSİNDƏ SERGEY PROKOFYEVİN
BALET TEATRİNİN ƏNƏNLƏRİ

6213.01 – Musiqi sənəti

sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın

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

Bakı – 2016

*Dissertasiya işi Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
“Musiqi tarixi” kafedrasında yerinə yetirilmişdir.*

Elmi rəhbər: Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Şəhla Həsən qızı Həsənova

**Rəsmi
opponentlər:** sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor
Gülzar Rafiq qızı Mahmudova

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ellada Əlihüseyn qızı Hüseynova

**Aparıcı təşkilat: Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
“Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrası.**

Müdafiə « 28 » oktyabr 2016-cı ildə saat 12:00da Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində yaradılmış F/D 02.151 Dissertasiya Şurasının iclasında keçiriləcək.

Ünvan: AZ 1014, Bakışəhəri, Şəmsi Bədəlbəyli küç., 98.

Dissertasiya ilə Bakı Musiqi Akademiyasının kitabxanasında tanış olmaq olar.

Avtoreferat « ____ » sentyabr 2016-cı ildə göndərilmişdir.

Dissertasiya şurasının elmi katibi,
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
dosent

H.V.Məmmədova

DİSSERTASIYANIN ÜMUMİ XASIYYƏTNAMƏSİ

Mövzunun aktuallığı. Azərbaycanın artıq yüzillik tarixə malik olan bəstəkar yaradıcılığında Avropa musiqi məcrasında formalaşmış bütün janrlar təmsil olunmuşdur. Bunların içərisində balet janrı da vardır.

Azərbaycan baletinin tarixi 1940-cı ildən, görkəmli bəstəkarımız Ə.Bədəlbəyli tərəfindən yazılmış “Qız qalası” baletindən başlamışdır. Ə.Bədəlbəylinin ardınca balet janrına S.Hacıbəyov, Q.Qarayev, A.Məlikov, B.Zeydman, Niyazi, Ə.Abbasov, T.Bakıxanov, F.Qarayev, F.Əmirov, L.Vaynşteyn, N.Məmmədov, A.Əlizadə, F.Əlizadə, P.Bülbüloğlu, E.Dadaşova müraciət etmişlər¹. Milli baletin formalaşmasında mühüm rol oynamış amillərdən danışarkən rus baleti ənənələrinin, həmçinin görkəmli rus bəstəkarı Sergey Prokofyevin balet prinsiplərinin araşdırılması xüsusilə vacib və eyni zamanda maraqlı məsələlərdən biri kimi gündəmə gəlir.

Azərbaycan bəstəkarlarının balet yaradıcılığında rus baleti ənənələrinin əhəmiyyəti məsələsi özlüyündə yeni mövzu deyil. Bəstəkarlarımızın yaradıcılığını, Q.Qarayev, A.Məlikov kimi bəstəkarların baletlərini araşdıran alimlər bu məsələdən yan keçməmişlər. Bilavasitə Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığına aidiyyəti olan bu problem rus baletinin tarixini öyrənən alimlərin də diqqətindən qaçmamışdır. Onlar təkcə S.Prokofyevin deyil, ümumilikdə rus baletinin korifey sənətkarlarının nailiyyətlərinin digər milli məktəblərə təsiri və onların ənənələrinin davam etdirilməsi barədə öz dəyərli mülahizələri ilə çıxış etmişlər. Lakin milli musiqişünaslıqda xüsusi olaraq buna tam aydınlıq gətirən, ümumilikdə rus baleti və daha konkret, S.Prokofyevin balet prinsiplərinin Azərbaycan baletinin formalaşması və inkişafındakı rolunu müfəssəl şəkildə səciyyələndirən elmi tədqiqat yoxdur.

Hazırda dünyada baş verən qloballaşma və milli mədəniyyətlərin yaxınlaşması prosesi fonunda dissertasiyada diqqət mərkəzinə çəkilmiş problemin tarixən kök salmış milli mədəni əlaqələr, mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri bucağı altında açıqlanması da məsələnin vacib bir cəhətini üzə çıxarmış olur, yəni bunun daha bir aspekti millətlərarası musiqi əlaqələri məsələsinə də toxunmuş olur ki, bu gün milli mədəniyyətlərin təcrid olunmuş şəkildə deyil, tarixən bağlılıqda olması barədə təsəvvürü genişləndirir.

Azərbaycan musiqisində S.Prokofyevin balet teatri ənənələrinin milli zəmində hansı yollarla davam etdirildiyinin araşdırılması milli balet janrı haqqında təsəvvürləri zənginləşdirir. Dissertasiyada bu problem kompleks

¹ Bu siyahıda bəstəkarların balet janrına müraciəti xronoloji qaydada göstərilmişdir.

şəkildə həll olunaraq, bir tərəfdən S.Prokofyev, o biri tərəfdən isə Azərbaycan bəstəkarlarının balet musiqisi üslubuna xas olan ümumi və spesifik cizgilərin üzə çıxarılmasını şərtləndirir.

Azərbaycan balet musiqisi milli rəqs ənənələrinin və klassik balet janrının sintezinə arxalanan bədii fenomendir. Müasir dövrdə bu janrdə baş verən prosesləri dərk etmək üçün S.Prokofyevin balet yaradıcılığının təsirini izləmək olduqca vacibdir. Dissertasiya **mövzusunun aktuallığı** da bununla şərtləndirilmişdir.

Mövzunun işlənmə dərəcəsi. Milli musiqi sənətinin vacib qolu olan Azərbaycan baleti daim tədqiq edilmiş, resenziya, məqalə, monoqrafiya və müxtəlif tədqiqatlarda öz əksini tapmışdır. Alimlərin diqqətini cəlb edən problemlər sırasında balet sənəti xüsusi yer tutur və bu onunla əlaqədardır ki, Azərbaycan xalqının kökləri qədimlərlə gedib çıxan zəngin rəqs ənənələri vardır.

Azərbaycan balet musiqisinin tədqiqatçıları xalq rəqs sənətindən danışarkən bunun milli musiqimizin janrları ilə əlaqəsini dönə-dönə qeyd etmiş, teatrlaşdırılmış mərasimlərlə, mahnı sənəti ilə bağlı olduğunu vurğulamışlar.

Ü.Hacıbəylinin, S.Hacıbəyovun, M.Maqomayevin ilk müğam və klassik tipli operalarındakı rəqs səhnələrinin Azərbaycan baletinin yaranmasında oynadığı rol da bir sıra tədqiqatlarda açıqlanmışdır.

Milli balet janrı qısa zaman ərzində böyük nailiyyətlər əldə etmiş və təsadüfi deyil ki, dəfələrlə tədqiqat obyektinə olmuşdur. İlk tamaşalardan sonra mətbuatda bunlara həsr olunan yazılarda, təhlil xarakterli məqalələrdə diqqət əsasən süjetin musiqili-xoreoqrafik dramaturgiyasına, səhnə təcəssümünə yönəldilmişdir. Tədrisən, xüsusi olaraq bəstəkarlarımızın baletlərinə həsr olunan işlər işıq üzünə görünür. Onların sırasında L.Karagiçevanın, R.Fərhadovanın, Y.Bonç-Osmolovskayanın, A.Tağızadənin, Ş.Məlikovanın, K.Nəsirovanın araşdırmalarını ² qeyd etmək lazımdır. Bu müəlliflər Ə.Bədəlbəyli, S.Hacıbəyov, Q.Qarayev, F.Əmirov, Niyazinin

²Bax: Karagiçeva L. Qara Qarayev. Bakı, Azərneşr, 1968; Karagiçeva L. Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baleti // "İncəsənət" (almanax), 1957, №1; Fərhadova P. Balet «Семь красавиц» К. Караева. Баку, Аз.гос.муз.изд.-во, 1957; Fərhadova P. Balet «Девичья башня» А.Бадалбейли. Баку, 1962; Fərhadova P. Балеты Кара Караева. Путеводитель. Баку, Элм, 1970; Fərhadova P. Музыкально-сценические произведения азербайджанских композиторов. Баку, Азернешр, 1971; Bonç-Osmolovskaya E. Балеты Кара Караева «Семь красавиц» и «Тропою грома». М., 1961; Тагизаде А. Balet «Гюльшен» С.Гаджибекова. Баку, Азернешр, 1966; Меликова Ш. Balet «Читра» Ниязи. Баку, Гянджлик, 1999; Насирова К. Balet «Тысяча и одна ночь» Фикрета Амирова. Баку, Тэхсил, 2005.

baletlərinin strukturu, musiqi dramaturgiyası və librettosu, hər bir pərdənin musiqili–səhnə inkişafı haqqında dəyərli mülahizələr irəli sürmüşlər.

Ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığına həsr olunan monoqrafiyalarda da onların balet musiqisinə önəmli yer ayrılır. Məsələn, L.Karagıçevanın Q.Qarayev haqqında monoqrafiyalarında və Ə.Bədəlbəyliyə həsr etdiyi kitabçasında bu bəstəkarların balet musiqisinin dramaturgiyasının xüsusiyyətləri geniş işıqlandırır. A.Tağızadə isə S.Hacıbəyovun əsərlərini araşdıraraq, bəstəkarın simfonik təfəkkürünün “Gülşən” baletinin musiqisinə təsirini izləmişdir. N.Ələkbərovanın monoqrafiyasında A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” və “İki qəlbın dastanı”, V.Əlixanova-Şərifovanın kitabında F.Əmirovun “Min bir gecə”, “Nizami” baletləri bəstəkarların ümumi yaradıcılığı kontekstində tədqiq olunur. F.Əmirovun və başqa bəstəkarlarımızın səhnə əsərlərinə aid maraqlı mülahizələrə rus alimi V.Vinoqradovun işlərində, başqa tanınmış tədqiqatçıların bir sıra məqalələrində də rast qəlmək olar. R.Fərhadova və S.Qasıмова öz işlərində Azərbaycan baletini tarixi kontekstdə işıqlandırmışlar. Bu sırada xüsusi maraq doğuran işlər sırasında H.Qaşqayın tədqiqatını³ qeyd etmək lazımdır. Tədqiqatçı, Q.Qarayevin “Yeddi qözəl” və A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletlərinin musiqi və ssenari dramaturgiyasını müfəssəl araşdırır. O, əsərlərin yaranma tarixi, redaktələr zamanı edilən yeniliklər barədə məlumat verir, bunlarda intonasiya inkişafının xüsusiyyətlərini səciyyələndirir, həmçinin, Q.Qarayev tərəfindən S.Prokofyev ənənələrinin davam etdirildiyini qeyd edir. Azərbaycan baletinin tədqiqatçıları sırasında L.Şıxlinskayanın adı da çəkilməlidir – o, rəqs mədəniyyətinin qədim dövrdən XX əsrə qədər keçdiyi tarixi yolu izləyərək, bəstəkarların balet yaradıcılığını Azərbaycan mədəniyyətinin milli ifaçılıq xüsusiyyətləri kontekstində işıqlandırmışdır.

S.Prokofyevin balet teatrının ənənələrinin təsiri haqqında ayrı-ayrı mülahizələrə R.Kosaçyovanın, S.Katonovanın, V.Krasovskayanın, V.Vanslovun, N.Elyaşın tədqiqatlarında rast gəlmək mümkündür. Lakin baxmayaraq ki, S.Prokofyevin balet yaradıcılığı və Azərbaycan bəstəkarlarının baletləri – hər biri ayrılıqda – bir çox aspektdən araşdırılmışdır, Azərbaycan musiqisində S.Prokofyevin balet teatrının ənənələri problemi bu işlərdə öz əksini tapmamışdır. Odur ki, bütün mövcud olan tədqiqatlardan bəhrələnərək, dissertasiyada diqqət məhz bu məsələyə yönəldilmişdir.

³Кашкай Х.М. Азербайджанский балетный театр. Вопросы музыкальной драматургии. М., Советский композитор, 1987.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. İşin elmi yeniliyi dissertasiyanın rakursu ilə müəyyən edilir. İlk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisi S.Prokofyevin balet teatrının ənənələri baxımından işıqlandırılır. Əsərlərin dramaturgiyasına, bunlarda tematizmin və formanın qarşılıqlı əlaqəsinə, obraz və məzmun dairəsi, bədii ifadə vasitələrinə təhlil zamanı xüsusi diqqət yetirilir. Belə yanaşma S.Prokofyevin balet teatri ənənələrinin müxtəlif təsir formalarını üzə çıxarmağa, milli balet nümunələri ilə rus bəstəkarının balet prinsipləri arasında olan əlaqələri müəyyən etməyə imkan yaradır. Dissertasiyada Azərbaycan balet musiqisinin inkişafında S.Prokofyev ənənələrinin rolu müəyyən edilir, Ə.Bədəlbəyli, S.Hacıbəyov, Q.Qarayev, A.Məlikov kimi bəstəkarların bu ənənələrdən özünəməxsus şəkildə bəhrələnməsi və bunları zənginləşdirməsi sübuta yetirilir. S.Prokofyev ənənələrinin Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərində yeni keyfiyyətlər yaratması, oxşar və fərqli tendensiyalar, simfonikləşdirmənin yolları aşkarlanır:

1. Dissertasiyada S.Prokofyev ənənələrinin Azərbaycan balet musiqisində tətbiqinin xüsusiyyətləri aşkarlanır. İlk dəfə olaraq milli balet nümunələrinin dramaturgiyası, hər bir pərdənin daxili inkişafı bu mövqedən işıqlandırılır. Müqayisəli təhlil əsasında Azərbaycan bəstəkarlarının bədii balet prinsiplərinin və sənətkarların yaradıcılıq metodlarının inkişafı izlənilir;

2. Ə.Bədəlbəyli, S.Hacıbəyov, Q.Qarayev, A.Məlikov kimi bəstəkarların baletlərinin ümumi konsepsiyası əsasında musiqi obrazlarının dramaturgiyası S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletindəki obrazlarla müqayisə edilir, onların təfsirində orijinal xüsusiyyətlər və inkişaf prosesi nəzərdən keçirilir; Prokofyev ənənələrinin çoxsaylı təzahür prinsiplərinin Azərbaycan bəstəkarlarının balet musiqisində obraz və tipoloji xüsusiyyətlərin formalaşmasında rolu açıqlanır;

3. Bəstəkarların bədii axtarışlarının spesifikasiyası müəyyən edilir.

4. Azərbaycan baletlərində S. Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletində olduğu kimi, “mövzuların modifikasiyası” prinsipi, yəni ifadəli mövzuların təşkili, əsas ideyaların məhz bunların vasitəsilə inkişafı, birinin digərinə çevrilməsi, qəhrəmanın daxili-emosional cəhətləri və sanki “səsli” jestlərlə verilən zahirî simasının xüsusiyyətləri göstərilir.

5. S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletində ilk dəfə təqdim olunan musiqili-xoreoqrafik dram janrının Q.Qarayevin baletlərində öz inkişafını tapması, struktur və ümumiləşdirilmiş musiqi dramaturgiyası anlayışının üst-üstə düşməsi və balet növünün yeni, tarixi xalq dramı ilə bağlı cizgilərinin əlavə edilməsinin yolları aşkarlanır.

6. Q.Qarayevin “İldırımli yollarla” baletində prokofyevsayağı relyef tematizminə əsaslanması, portret və duet səhnələrini çoxsaylı “kadr-simalar” və “kadr-şəkillər”in ardıcılığı kimi qurması, simfonikləşdirməyə xas olan pilləvarilik prinsipi və sonatalıq cizgilərinin yaranması izlənilir.

7. S.Prokofyevin və Q.Qarayevin balet əənələrinin A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletində yeni tərzdə təfsiri üzə çıxarılır ki, bunlar təzad tərkibli strukturda və kinokadr dramaturgiyasını xatırladan kontrast xarakterli nömrələrin ardıcılığında, daim mühüm “hadisələrin xatırladılması” və yeni dramatik şəraitə yerləşdirilməsində, “sürətləndirilmiş” və “ləngidilmiş” çəkiliş prinsipinin tətbiqində özünü büruzə verir.

Tədqiqatın məqsədi və vəzifələri. Dissertasiyanın məqsədi – Azərbaycan balet musiqisində S.Prokofyevin balet teatrı əənələrinin tətbiqi və inkişafını müəyyən etməkdən ibarətdir. İşin məqsədindən çıxış edərək aşağıdakı vəzifələr müəyyən edilir:

– S.Prokofyevin balet prinsiplərinin Azərbaycan bəstəkarlarının balet dramaturgiyasına təsirini üzə çıxarmaq;

– S.Prokofyevin balet teatrı əənələrinin Azərbaycan balet musiqisində təkamülünü izləmək;

– Azərbaycan balet musiqisi və S.Prokofyev baletlərinin kompozisiya prinsipləri arasında əlaqələri işıqlandırmaq;

– milli baletlərin S.Prokofyev əənələri ilə oxşar və fərqli xüsusiyyətlərini aşkarlamaq;

– S.Prokofyev musiqisinin Azərbaycan baletlərinin tematizminə təsirini izləmək;

– milli balet nümunələrinin həm tipoloji, həm də müəllif metodu baxımından özünəməxsus cizgilərini araşdırmaq;

– S.Prokofyevin balet teatrı əənələrinin Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisində yeni dəyərlər və əənələr yaratmaq keyfiyyətini müəyyən etmək.

Tədqiqatın metodoloji əsası. Dissertasiyada tarixi, analitik və müqayisəli metodlardan istifadə olunmuşdur. İşin metodoloji əsasını balet teatırının problemləri ilə məşğul olan alimlərin əsərləri təşkil edir. Bu işlər sırasında B.Asafyev, İ.Sollertinski, həmçinin V.Krasovskaya, Y.Slonimski, R.Kosaçyova, V.Vanslov, N.Elyasın fundamental tədqiqatlarını xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Balet nəzəriyyəsinin inkişafında B.Asafyevin böyük rolu danılmazdır. Dissertasiyada Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərinə sistemli yanaşaraq, alimin balet janrı və musiqi formasına aid mülahizələri əsas götürülmüşdür. Məhz B.Asafyev ilk dəfə olaraq balet musiqisinin əhəmiyyətini vahid

dramaturji kompozisiya baxımından araşdırmışdır. O, baletdə musiqi-intonasiya prinsiplərini musiqi mədəniyyətində baş verən ümumi proseslərlə bağlayaraq, qeyd edir ki, opera və simfoniya fərqli olaraq, balet janrı musiqili-xoreoqrafik strukturun mürəkkəbliyi ilə seçilir. B.Asafyev bu strukturun formalaşmasında simfonikləşdirmə prinsipləri və musiqi dramaturgiyasının qanunlarını vacib hesab edirdi.

Eyni zamanda, dissertasiyanın metodoloji əsasını E.Abasova, L.Karağçeva, R.Fərhadova, A.Tağızadə, Ü.İmanova, H.Qaşqay və başqa alimlərin Azərbaycan balet tarixinə və bəstəkarlarımızın balet yaradıcılığına həsr olunan əsərləri təşkil edir. Azərbaycan musiqisinin tarixi və nəzəri problemlərinə aid Ü.Hacıbəyli, M.S.İsmaylov, B.Hüseynli, İ.Abezqauz, S.Qasimova, Z.Qafarovanın araşdırmalarının nəticələri də nəzərə alınmışdır.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqatın obyektı – S.Prokofyevin balet teatrı ənənələrinin Azərbaycan musiqisində tətbiqindən ibarətdir. Tədqiqatın predmetini isə XX əsr Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı baletlər təşkil edir. Milli musiqimizdə balet janrının inkişafında müstəsna rol oynamış əsərlər - Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası”, S.Hacıbəyovun “Gülşən”, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” və “İldırım yollarla”, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletləri S.Prokofyev ənənələrinin parlaq təzahür etdiyi nümunələr kimi dissertasiyada bu mövqedən təhlil edilmişdir.

Tədqiqatın nəzəri-təcrübi əhəmiyyəti. Dissertasiyanın nəticələrindən Azərbaycan bəstəkarlarının musiqili səhnə əsərlərini, ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığını tədqiq edən musiqişünaslıq işlərində, həmçinin müasir xoreoqrafiya problemlərini araşdıran sənətsünasların tədqiqatlarında istifadə oluna bilər. Eyni zamanda, dissertasiyanın materiallarından ali musiqi məktəblərində tədris edilən “Azərbaycan musiqi tarixi”, “Dünya mədəniyyəti tarixi”, “XX əsr rus musiqisinin tarixi”, “Musiqili səhnə janrlarının tarixi” kurslarında istifadə edilə bilər.

Tədqiqatın aprobasiyası. Dissertasiya Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının “Musiqi tarixi” kafedrasında yerinə yetirilmiş və müzakirəyə verilmişdir. Dissertasiyanın mövzusu üzrə müəllifin Azərbaycanda və xarici ölkələrdə məqalələri çap olunmuş, beynəlxalq elmi konfranslardakı məruzələrinin tezisləri də nəşr edilmişdir.

Dissertasiyanın strukturu tədqiqatın məntiqi ilə bağlıdır və giriş, not misalları daxil olmaqla üç fəsil, altı yarımfəsil, nəticə, istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

DİSSERTASIYANIN ƏSAS MƏZMUNU

Girişdə mövzu seçimi, mövzunun aktuallığı, məqsəd və vəzifələri, elmi yeniliyi əsaslandırılır, işin praktiki əhəmiyyəti, elmi işlənmə dərəcəsi müəyyənləşdirilir.

Dissertasiyanın **“XIX-XX əsrlərdə rus baletinin tarixi təkamülü və inkişaf yolları”** adlanan birinci fəslə iki yarımfəsildən ibarətdir. **1.1. - “P.Çaykovskinin balet islahatı”** adlanır. Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərində S.Prokofyevin ənənələrini araşdırarkən ilk növbədə balet tarixinin islahatla nəticələnən mühüm səhifəsinə – P.Çaykovski yaradıcılığına nəzər salmaq zəruridir. P.Çaykovskinin baletdəki musiqi amilinə münasibətinin mahiyyətini anlamaq üçün onun **“balet – elə həmin simfoniya”** kəlamını xatırlamaq kifayətdir. P.Çaykovski öz baletlərinə musiqi vasitəsilə o vaxtadək yalnız operada və simfoniya təcəssüm etdirilən ciddi həyati problemləri daxil edərək, balet musiqisini dərin realistik məzmunla zənginləşdirir. Bununla əlaqədar, əvvəllər opera və simfonik janrlarda işlənilib hazırlanmış musiqi dramaturgiyası prinsipləri baletə daxil edilir. P.Çaykovskinin baletlərində musiqi – baş verənlərin **“daxili”** (ideya-psixoloji və emosional) aləmin ifadəsidir. Hətta səhnə tamaşasında süjet bağlılığı olmayan məqamlarda (divertisment) belə, baletin musiqisinin fasiləsiz inkişafı pozulmur. Baletdə iştirak edən surətlər yalnız xoreoqrafik xasiyyət-namə almayaraq, musiqi vasitəsilə psixoloji səciyyə də kəsb edir və inkişafda verilir. P.Çaykovski baletdə nömrəli quruluşu saxlamaqla bərabər, eyni zamanda musiqinin bu tərzdə inkişafı sayəsində əsərin bütövlüyünə, tamlığına nail olur. Beləliklə, P.Çaykovskinin baletlərində musiqi köməkçi ünsürdən həlledici amilə çevrilərək, süjetin zənginləşməsinə və xoreoqrafiyanın məzmunla aşılmasını təmin edir. Bəstəkarın novatorluğu baletin simfonikləşdirilməsində özünü büruzə verir. P.Çaykovski balet partiturasını əvvəllər yalnız instrumental musiqidə və opera musiqisində rast gəlinən intensiv tematik inkişaf və vahid dramaturgiya ilə aşılayır. Eyni zamanda o, balet janrında tarixən yaranıb möhkəmlənmiş ənənələri rədd etmir, balet musiqisinin janr və formalarını, mövzu və obraz aləmini yeni məna və məzmunla zənginləşdirir. A.Qlazunov, İ.Stravinski, S.Prokofyevin balet yaradıcılığında bu prinsiplər zənginləşdirilib inkişaf etdirilir.

Azərbaycan bəstəkarlarının balet yaradıcılığı üçün də P.Çaykovskidən başlanan və sonradan başqa sənətkarlar tərəfindən davam etdirilən prinsiplərin müstəsna əhəmiyyəti olmuşdur. Bu mənada milli baletimiz üçün S.Prokofyev yaradıcılığının əhəmiyyəti xüsusilə böyük idi. **1.2 – “S.Pro-**

kofyevin balet teatrı tarixində rolu” yarım fəslində S.Prokofyevin balet islahatının prinsipləri səciyyələndirilir. S.Prokofyevin öz simasında dramaturq istedadı ilə simfonist sənətkarlığını birləşdirməsi onu P.Çaykovskiyə yaxınlaşdıran xüsusiyyət idi ki, bu da hər iki bəstəkarın baletini yeniləşdirmək yolunda apardığı böyük işin ümumi istiqamətini şərtləndirmişdir. Bəstəkarın bu sahədə novatorluğunun başlıca istiqaməti – balet partiturasının simfonikləşdirilməsi və parlaq portret xasiyyətnamələrinin yaradılması tendensiyası da bununla bağlı idi. Prokofyev baletinin musiqi dramaturgiyasını dərin konsepsiya ilə zənginləşdirmiş və bunu obrazların ardıcıl inkişafı vasitəsilə gerçəkləşdirmişdir. O, geniş şaxələnmiş leytmotivlər şəbəkəsindən istifadə etmişdir ki, bunlar əsər boyu daim dəyişilmələrə məruz qalır. Bu o deməkdir ki, S.Prokofyev baletinin musiqisini simfoniya yaxınlaşdırmışdır. S.Prokofyev ilk dəfə olaraq dram və epos çərçivəsində musiqi portretlərinin bütöv bir aləmini, sırasını əks etdirməyə nail olmuş, son dərəcə yığcam, eyni zamanda tutumlu monoloqlar, dialoqlar yaratmaq-la baletini, ariya və duet kimi formaların aparıcı rol oynadığı operaya yaxınlaşdırmışdır. Öz baletlərindən hər birində bəstəkar musiqinin simfonizm qanunauyğunluqlarını tətbiq etməklə baletinin dramaturgiyasını orijinal şəkildə qurur. Özünün “Romeo və Culyetta”sı ilə o, balet musiqisini P.Çaykovski, A.Qlazunov və İ.Stravinskidən sonra görünməmiş bir səviyyəyə yüksəltmiş və bununla da öz ardınca balet janrına müraciət edən bəstəkarlar qarşısında yeni vəzifələr irəli sürmüşdür. Yeniliklər baletinin mövzu seçiminədən tutmuş, quruluş xüsusiyyətləri, musiqi dramaturgiyasının həlli və obrazların səciyyəsinədək bütün cəhətlərində öz parlaq təzahürünü tapmışdır. Baletinin dramaturgiyasının həllində bəstəkar simfonik, kinematografiya, həm də bilavasitə baletinin özünün janr prinsiplərindən istifadə etmiş, bunları üzvi vəhdət halında tətbiq etməyə müvəffəq olmuşdur.

Dissertasiyanın **“Azərbaycan baletinin təşəkkülü və inkişafında rus klassik balet ənənələrinin təzahürü”** adlanan ikinci fəslə iki yarım fəsilədən ibarətdir. **2.1. – “Azərbaycan baletinin təşəkkülündə Ə.Bədəlbəylinin rolu və “Qız qalası” baletində rus balet ənənələrinin inkişafı”** adlanır. Ə.Bədəlbəyli ilk Azərbaycan baletini yazarkən qarşısına qoyduğu mühüm bədii vəzifəni – xalq rəqs sənətinin obrazlı-intonasiya quruluşunu klassik balet ənənələri əsasında bəstəkar yaradıcılığında gerçəkləşdirmək vəzifəsini uğurla həyata keçirmişdir.

İlk Azərbaycan baletinin meydana gəlməsində Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin operalarındakı rəqs səhnələri ilə yanaşı, rus baletlərinin də mühüm təsiri şübhədən kənarıdır. “Qız qalası” baletini rus klassik balet

ənənələrinin tətbiqi baxımından araşdırarkən əsərin yeni bədii keyfiyyətləri üzə çıxır və burada, leytmotivlərin tətbiqi və balet musiqisinin simfonikləşdirilməsi yolunda atılan ilk addımlarda da təzahür edir.

P.Çaykovski və S.Prokofyevin baletlərində olduğu kimi, Ə.Bədəlbəyli səhnədə müxtəlif hissləri yaşayan canlı insan obrazlarını təsvir edir. Məsələn, “Romeo və Cülyetta” baletində ən geniş və mürəkkəb musiqi xasiyyətnaməsi olan surət – Cülyettadır, “Qız qalası” baletində isə bu, Gülyanaqdır. Birinci pərdənin əvvəlində bəstəkar onu şiltaq bir qız kimi səciyyələndirir, lakin pərdənin sonunda Gülyanaq, Poladın həyatını xilas etməyə hazır olan qətiyyətli bir insana çevrilir. İkinci pərdədə Gülyanaq əsasən lirik personaj kimi təqdim edilir. Sonuncu, üçüncü pərdədə isə Gülyanağın səciyyələndirən musiqidə ümitsizlik intonasiyaları güclənir. Lakin Gülyanağın ölümü nə qədər faciəvi olsa da, epiloq səhnəsi nikbin xarakterlidir və məhəbbət himni kimi səslənir. Beləliklə, Gülyanaq surəti ilə Cülyetta obrazının təfsiri arasında müəyyən oxşarlıq mövcuddur.

Maraqlıdır ki, həm “Romeo və Cülyetta”, həm “Qız qalası” baletlərində Dayə obrazı vardır. Baletlərdə bu obraz iki funksiya daşıyır - bir tərəfdən o, həqiqəti aşkarlamağa, digər tərəfdən isə şən, səmimiyyətlə dolu olan Dayə surəti xalq həyatı ilə, məişətlə bağlı bir ab-hava yaratmağa kömək edir. “Romeo və Cülyetta”da birinci pərdənin ikinci şəklində Cülyetta Dayə ilə birgə nişana hazırlaşır və bu zaman şiltaq qızı səciyyələndirən mövzu səslənir. Tədricən bunu lirik, nəcib xarakterli melodiya və ardınca Cülyettanın faciəvi taleyinin rəmzi olan mövzu əvəz edir. İkinci pərdədə “Məzəli mübarizə” səhnəsində Dayə, Cülyettanın şən mövzusu fonunda Romeonun məktubunu göstərir və gizlədir. Dayə obrazı ilə sonuncu dəfə baletin ən əhəmiyyətli səhnələrindən biri olan “Romeo və Cülyettanın vidalaşması” səhnəsində rastlaşırıq.

Ə.Bədəlbəylin “Qız qalası” baletinin əvvəlində Aypəri qonşuları ilə birgə toya hazırlaşır və bu zaman improvizə xarakterli melodiyanın fonunda səhnəyə Gülyanaqla rəfiqələri daxil olur. “Gülyanağın variasiyası” və “Qızların rəqs”indən sonra Aypərinin xatirələrini ifadə edən kədərli melodiya səslənir, onun ardınca isə Gülyanağın leytmotivi eşidilir. Üçüncü pərdədə Aypəri Gülyanaq haqqında həqiqəti söyləyir və bu səhnə yenə də Gülyanağın leytmotivi ilə tamamlanır. Dayənin hekayəsi xanı qəzəbləndirir və o, Aypərini öldürür – bu hadisələri bəstəkar ritmik ostinato fonunda səslənən xanın mövzusu ilə təsvir edir. Sonrakı Adajioda Aypərinin kədərli melodiyası yenə qayıdaraq, sanki bu səhnəni haşiyəyə alır.

“Qız qalası” baletinin dramaturgiyasında kütləvi xalq səhnələri mühüm rollardan birini oynayır və bəstəkar bunları “aktiv” süitalar kimi həll etmişdir. Bu onu göstərir ki, Ə.Bədəlbəyli klassik rus baletinin qanunlarını mənimsəyərək, mürəkkəb tipli, təzadlı rəqs xarakteristikaları olan çoxpərdəli balet yaratmağa çalışırdı. Ə.Bədəlbəyli baletin hər bir pərdəsinə süita daxil edir. Birinci pərdədə bu, toy səhnəsidir, ikinci pərdədə - Adajio, Variasiya və kordebalet rəqsləri, üçüncü pərdədə isə müxtəlif xalqların xarakter rəqslərindən ibarət süitadır. “Qız qalası” baletində toy və saray səhnələri – divertisment nömrələr müəyyən ab-hava yaradır. Onların baletə daxil edilməsi klassik balet ənənələrinin əsas tələblərindən birinə cavab verirdi. Bu tipli süitalara R.Qlierin və B.Asafyevin baletlərində rast gəlmək mümkündür. Lakin bu əsərlərdən fərqli olaraq, Ə.Bədəlbəyli birinci pərdənin toy səhnəsində xarakter divertismentləri orijinal folklor nümunələrinə arxalanan gürcü, iran, özbək xalq rəqslərinin nümayişi ilə əvəz edir.

Xanın Gülyanaqla görüşü B.Asafyevin “Baxçasaray fəvvarəsi” baletində Girey xan ilə Mariyanın görüş səhnəsini xatırladır, lakin baletlər arasındakı paralellər bu səhnə ilə məhdudlaşmır. Hər iki baletin birinci pərdəsində bayram səhnəsi – mərkəzi epizoddur. Birinci baletdə polyak rəqslərindən ibarət böyük süita hadisələrin inkişafının həlledici amilinə çevrilir. Məhz burada gələcək “partlayış” üçün qüvvə toplanır və birinci pərdənin finalı tatarların müdaxiləsi ilə tamamlanır. Hər iki baletdə ritm, temp dəyişkənliyi, müxtəlif xarakterli rəqslərin ardıcılığı bir məqsədə qulluq edərək pərdənin kulminasiyasına doğru yönəlir. Beləliklə, baletlərinin quruluşu arasında bir çox təmas nöqtələri mövcuddur. Üstəlik, Ə.Bədəlbəyli də, B.Asafyev və S.Prokofyev kimi, qadın surətini ön plana çəkir və öz məhəbbəti yolunda ölməyə hazır olan parlaq qadın obrazını yaradır. Bu mənada Gülyanaq surətinin Mariya və Cülyettaya bənzərliyi danılmazdır.

«Qız qalası» baletinin ənənəvi dramaturji əsası klassik baletlərdə sınaqdan çıxmış prinsip və üsulların tətbiqini nəzərdə tuturdu. Məsələn, yuxu səhnəsi, mənfəi obrazın - yəni Cahangir xanın təsviri, Gülyanağın məhəbbəti və əsərin finalında sevgi uğrunda ölümündə, ümumiyyətlə, Ə.Bədəlbəylinin ədəbi mövzuya müraciətində, milli koloritin dəqiqliyində müəllifin B.Asafyevin “Baxçasaray fəvvarəsi”, “İtirilmiş xəyallar” baletlərindən faydalandığını görürük. Dramatik konflikt baletdə özünün ənənəvi formasında - insan xarakterlərinin, sosial maraqların toqquşması və mübarizəsi kimi təqdim olunur. Hadisələrin aktiv cərəyan etdiyi səhnələr, forma zənginliyi və müxtəlifliyi ilə seçilən rəqslər, lirik duetlər, rəngarəng divertismentlər, plastik kantilena kimi xüsusiyyətlər rus balet musiqisinin

nailiyyətləri olaraq, dünya, o cümlədən Azərbaycan baletinə ciddi təsir göstərən amillərdir. Doğrudur, Ə.Bədəlbəyli baletin musiqisində tam simfonikləşdirməyə nail olmur, lakin leytmotivlərin mövcudluğu, obraz assosiasiyaları, müəyyən rəqslərin divertisment süitalarda birləşməsi, aktiv ssenari dramaturgiyası kimi xüsusiyyətlər bu yolda atılan ilk vacib addımlar idi. İkinci fəslin növbəti yarım fəslə - **2.2.** – **“S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletində klassik rus baleti prinsiplərinin inkişafı”** adlanır. S.Hacıbəyovun “Gülşən” baleti Azərbaycan musiqisində əsl simfonikləşdirilmiş baletin yaradılmasına doğru aparıcı yolda mühüm bir mərhələ idi. O zaman sovet baleti qarşısında duran əsas məsələlərdən biri müasir insan obrazını yaratmaq məsələsi idi. Bu problem balet səhnəsində 1927-ci ildə S.Prokofyevin “Polad sıçrayış” və R.Qlierin “Qırmızı lələ” baletlərində öz əksini tapmışdı. S.Prokofyevin bərpərdəli simfonik süitanı xatırladan baletindən fərqli olaraq, R.Qlierin əsəri çoxpərdəli, ardıcıl süjet üzərində qurulmuş ənənəvi “böyük balet” idi.

S.Prokofyevin balet teatrının ənənələrinə arxalanaraq, S.Hacıbəyov “Gülşən” baletində leytmotiv sistemi tətbiq edir. Gülşənin leytmotivi əsər boyu müxtəlif dəyişikliklərə uğrayır. Azadın leytmotivi Gülşən və Əhmədi səciyyələndirən leytmotivlərlə müqayisədə nisbətən sadə xarakter daşıyır və qəhrəmanlıq intonasiyaları ilə seçilir. Bundan fərqli olaraq, Əhmədin leytmotivi baletdə ardıcıl surətdə inkişaf edir.

Baletin hər pərdəsində süitalarda birləşən kütləvi səhnələrə rast gəlinir. Bəstəkar Azərbaycan musiqisinin elementlərini klassik rəqs formaları ilə üzvi sürətdə sintezləşdirir. Əhmədin və Gülşənin münasibətini bəstəkar ənənəvi balet forması olan yüksək əhval-ruhiyyəli Adajio vasitəsilə açıqlayır. O, klassik balet ənənələrinə sadıq qalaraq, əsərə insanların arzularından bəhs edən “Azadın yuxusu” səhnəsini daxil edir. “Gülşən” baleti müasir mövzuya həsr olunmuşdur, lakin şübhəsiz, bu əsərlə S.Prokofyevin “Romeo və Culyetta” baleti arasında əlaqə mövcuddur. S.Hacıbəyov, S.Prokofyev ənənəsini davam etdirərək, qəhrəmanların hissələrini əks etdirən və eyni zamanda baleti dinamikləşdirən lirik monoloq və dialoqları kütləvi səhnələrlə ardıcılılaşdırır. Hər iki baletin əsas personajı qadın obrazıdır, baş qəhrəmanların yaşadığı mühit ətraflı təsvir edilir, kütləvi səhnələr əmək və ya bayramla bağlıdır. Lakin “Romeo və Culyetta”dan fərqli olaraq, “Gülşən”də qəhrəmanlar bu mühitə qarşı qoyulmur və hətta bunun parlaq nümayəndələridirlər. Yəni burada müəllifin B.Asafyevin “Parisin alovu”, A.Balançivadzenin “Dağların ürəyi” və xüsusən, R.Qlierin “Qırmızı lələ” baletlərinin təcrübəsindən bəhrələnməsi hiss olunur. Baletdə

əsas diqqət kollektiv və əmək adamlarının obrazlarının təsvirinə yönəldilir. Xalqın belə parlaq şəkildə təsviri divertisment balet janrına yenilik gətirir və bütün baletdəki hadisələri öz ətrafında qruplaşdırır.

Dissertasiyanın “**Azərbaycan baleti ənənə və novatorluq kontekstində**” adlanan üçüncü fəslə iki yarım fəsildən ibarətdir. Birinci yarım fəsil - **3.1. – “Q.Qarayevin yaradıcılığında S.Prokofyevin ənənələrinin zənginləşdirilməsi”** adlanır. Q.Qarayev yaradıcılığında S.Prokofyevin balet ənənələrinin tamamilə yeni bədii keyfiyyətdə təzahür etdiyini qeyd etmək lazımdır. Q.Qarayev, S.Prokofyevin musiqisini təqlid etmək niyyətində olmayaraq, ilk növbədə onun yaradıcılığının estetik bazasını, çıxış etdiyi sənətkar mövqeyini dərinlən mənimsəmiş və milli musiqimizi əsil inci nümunələri ilə zənginləşdirmişdir. S.Prokofyevin prinsipləri milli balet sənətində ilk dəfə geniş şəkildə qüdrətli novator kimi tarixə düşmüş Q.Qarayev yaradıcılığında tətbiq edilmişdir. Bəstəkarlar arasındakı varislik əlaqələri həm də belə bir mühüm amillə şərtləndirilmişdir ki, hər iki sənətkar özündə simfonist və dramaturq istedadını birləşdirirdi.

S.Prokofyevin balet prinsiplərinin Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” və “İldırım yollarla” baletlərinin musiqisinə təsiri bu əsərlərin simfonikləşdirilməsində özünü büruzə verir. Q.Qarayevin baletlərində musiqi dramaturgiyası ssenari dramaturgiyası ilə vəhdət təşkil etməklə kifayətlənmir və müstəqil inkişaf təcəssüm olunur. Belə ki, P.Çaykovskinin yaradıcılığında tam kristallaşaraq klassik balet ənənələrinə çevrilən dramatik konflikt, simfonik inkişaf, intonasıya yeniləşməsi, rəqs dinamikasının bolluğu və s. cəhətlər Q.Qarayevin baletlərində orijinal təzahürünü tapır. Əsərlərin ideyasından tutmuş, səhnə tərtibatına qədər, hər bir ünsürün obrazlı-simfonik inkişafa tabe etdirilməsi baxımından bu baletlər Azərbaycan baletinin misilsiz nümunələridir. Baletlərin əsasını emosional, ifadəli mövzular təşkil edir. S.Prokofyevin “Romeo və Culyetta” baletində olduğu kimi, Q.Qarayevin baletlərində əsas ideyalar məhz bu mövzuların münasibəti və inkişafı vasitəsilə ifadə olunur. Simfonik inkişafın formalarından istifadə edərək, musiqi hər hansı xüsusiyyətin tədricən güclənməsi, iki müxtəlif keyfiyyətin qarşılaşdırılmasını, birinin digərinə çevrilməsini, qarşılıqlı əlaqələri və ayrı-ayrı oxşarlıqları göstərə bilər. S.Prokofyevin və Q.Qarayevin baletlərində inkişaf prosesində musiqi, süjetin situasiyalarını hazırlayır, ziddiyyət - təzad prinsipinə çevrilir və nəticədə, qarşıdurma və mübarizə parlaq formada ifadə olunur. Beləliklə, musiqinin inkişafı sayəsində obrazlı məna daşıyan emosiya – ideyaya çevrilir, simfonik dramaturgiya isə həyatın mühüm tərəflərini açıqlayır.

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” və “İldırım yollarla” baletlərində formalaşan simfonik konsepsiya mükəmməl düzülüşü və hər ünsürün məntiqi asılılığı ilə seçilir. S.Prokofyev prinsiplərinin davamı ilk növbədə burada portret xasiyyət-namələrinin rolunda təzahür edir. Bu baletlərdə qəhrəmanın daxili-emosional cəhətləri və mimikası, sanki “səsli” jestlərlə verilən zahiri siması üzvi vəhdət halında təqdim edilmişdir.

S.Prokofyevin balet qəhrəmanlarının hərtərəfli xasiyyət-naməsini təqdim edən portretlərə xüsusi əhəmiyyət verməsi leytmotiv texnikasına marağın güclənməsinə səbəb olur. Həmin prinsipi Q.Qarayevin baletlərində müşahidə edə bilərik; burada yeni relyefli, parlaq tematizmədən istifadə etməklə musiqi səciyyələri yaratması yeni tapıntılarla birləşərək, orijinal bədii nəticələrin əldə edilməsini şərtləndirir. Maraqlıdır ki, Q.Qarayevin müxtəlif üslub və cərəyanlara müraciət etdikdə belə, milli ənənələrə bağlılığı burada da tamamilə yeni keyfiyyətlə nəticələnir.

S.Prokofyevin novator baletlərini səciyyələndirən cəhətlərdən biri – əsərin dərin ideya məzmunu ilə gerçəkliyin qarşıdurma vəziyyətində olan ziddiyyətli obrazlarının musiqidə müxtəlif vasitələrlə verilməsidir. Bu cəhət Q.Qarayevin baletlərində olduqca aydın təzahür edir və bunun nəticəsini zəngin fərdi musiqi xasiyyət-namələrində görürük. Burada da bir-birindən son dərəcə uzaq olan obrazlı-emosional “aləmlər” bir-birinə qarşı duran xətlər kimi verilir.

Q.Qarayevin baletlərində musiqinin əsl “teatrallığı” da bunları S.Prokofyevin baletlərinə yaxınlaşdırır. Yəni, musiqi obrazları ilə zahirən müşahidə edə bildiyimiz rəqs obrazları arasında möhkəm daxili bağlılıq vardır. Bu baletlərdə parlaq rəqs formaları qorunub saxlanmışdır; eyni zamanda baletlərin musiqisi əsl simfonik ümumiləşdirmə səviyyəsinə yüksəlmişdir. Q.Qarayevin baletlərində tətbiq etdiyi xasiyyət-namə - rəqslərin əsərdəki hadisələrin inkişafı baxımından fəallığa malik olması belə mühüm xüsusiyyətlərdən biridir. “Yeddi gözəl” baletində belə epizodlar az deyil. Eyni zamanda bu baletdə mənfəi qəhrəmanları səciyyələndirən musiqi nömrələrinin fəallığı da xeyli artmışdır. Vəzirin musiqi xasiyyət-naməsində gördüyümüz qrotesk ümumiləşdirməsini bir çox tədqiqatçılar Q.Qarayevin mühüm nailiyyəti kimi qiymətləndirirlər.

Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”də istifadə etdiyi “tağlar”ı, yəni balet boyu uzaq məsafələrdə nömrələrin təkrarını tətbiq etməsini də Prokofyevin balet prinsipləri ilə əlaqələndirə bilərik. Eyni zamanda, bu ənənə Q.Qarayevin təfsirində digər mühüm amillərlə bağlı olduğuna görə, tamamilə yeni bədii mənə kəsb edir.

S.Prokofyevə həsr etdiyi ikinci baletində Q.Qarayev yenə də onun prinsiplərini yaradıcı surətdə inkişaf etdirərək, bunları orijinal formada təfsir edir. Bu yaxınlığı yaradan – əsərdəki üslub assosiasiyaları, leytmotivlər sisteminin tətbiqi və simfonik inkişaf prinsipləridir. Üç pərdədən ibarət bu səhnə əsərində musiqinin dramaturji inkişafı məhz arasıkəsilməz simfonik axın kimi təzahür edir. Q.Qarayevin bu baletində, S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletində olduğu kimi, rəqs ilə musiqinin sıx vəhdəti simfonizmlə dolu arasıkəsilməz musiqili səhnə hərəkəti yaradır.

“İldırımli yollarla” baletində leytmövzuların zənginliyi burada üç - lirik-dramatik, janr-xarakter və qrotesk obrazlar aləminin mövcud olması ilə bağlıdır. S.Prokofyev kimi, Qarayev simfonik inkişaf prinsipindən geniş istifadə edir ki, bunun sayəsində leytmövzular münaqişəli situasiyalarda geniş obrazlı ümumiləşdirmə xarakteri alır.Hadisələrin gedişatından asılı olaraq, bunların fərqli əhval-ruhiyyədə olmasını göstərmək məqsədilə bəstəkarlar bir neçə mövzudan istifadə edirlər. Məsələn, Sarinin musiqi obrazı iki fərqli musiqi mövzusunun köməyi ilə yaradılmışdır; Lenninin musiqi xasiyyətnaməsi baletin leytmövzularından quraşdırılmışdır; Gertin portreti də iki kəskin leytmotivin - əskildilmiş septakkord və “döyücləyən” ritm-formulanın köməyi ilə musiqidə yer almışdır.

“Romeo və Cülyetta”da olduğu kimi, “İldırımli yollarla” baletinin quruluşunda da nömrəli prinsip saxlanılır; bəstəkar bunları böyük açıq səhnelərdə birləşdirərək, simfonik inkişafın bütövlüyünü əldə edir. Bəstəkar balet nömrələrinin məzmun baxımından genişliyini də üstün tutaraq, bunlara psixoloji monoloq, dramatik dialoq, açıq ansambl əhəmiyyəti aşılır. Süitalar isə özündə simfonik başlanğıcı təcəssüm etdirməklə bərabər, həm də dramaturji vəzifəni yerinə yetirir, belə ki, bir-birinin ardınca gələn geniş inkişafli rəqs nömrələri sanki hərəkəti ləngidərək, gərginliyi daha da artırır və nəticədə dramatik kulminasiyaya gətirib çıxarır.

Mənfi obrazlar aləminin musiqi təcəssümü ilə bəstəkar qarşıdurma yaradaraq, yenə də bunu simfonik inkişaf vasitələrindən birinə çevirə bilir. Lakin bu obrazlar müxtəlif ifadə vasitələrinin köməyi ilə təqdim olunur. Belə ki, “Romeo və Cülyetta”da olduğu kimi, lirik qəhrəmanlar iri formalarla, obrazlı portret xasiyyətnamələri, parlaq leytmotiv səciyyələri, melodik və harmonik zənginliklə verilsə, mənfi obrazların açılışında özünəməxsus kəskin xarakteristika, marşvari intonasiyalar, melodik və harmonik dissonanslıq diqqəti cəlb edir. Bu üsürlərin hamısı mənfi obrazlara qarşı istehzal, bəzən isə rişxəndli yanaşmaya gətirib çıxarır. Baletin ilk redaktə-

sinə daxil olan qədim rəqslər süitasında (menuet, qavot) prokofyevsayağı istehzal “üslublaşdırma” – stilizasiya prinsipi aydın hiss olunurdu.

S.Prokofyev öz baletində Şekspir obrazlarını çox dəqiq əks etdirə bilmişdir. Bəstəkar balet janrının tələblərinə əsasən ədəbi əsərin bəzi personajlarını və hadisələrini ixtisar edir və bir obraz çərçivəsində ümumiləşdirir. Q.Qarayev “İldırımlı yollarla”da bu yolu davam etdirərək, xalqın obrazını, təbiət səhnələrini hərtərəfli göstərir. Baletdə janr səhnələrində təmsil olunmağa başlayan obrazlar, hadisələrin inkişafında getdikcə yeni xüsusiyyətlər kəsb edərək, konflikti dramatikləşdirir, sonda – final səhnəsində qəzəb və etirazı ifadə edərək, mübarizə ruhlu yürüşlə təmsil olunur.

“Romeo və Cülyetta”da da, “İldırımlı yollarla” baletində də “canlı, aktiv rəqs” prinsipi mühüm əhəmiyyət kəsb edir, simfonikləşdirmə istiqamətinin əsas dayaq mənbəyini isə sıx leytmotiv şəbəkəsinin mövcudluğu təmin edir. Dramaturji hərəkətin gedişatında leytxasiyyətnamələrin rolu həmin obrazların mərhələli inkişafını göstərməklə bərabər, həm də vahid inkişaf zəncirinin halqalarını təşkil edərək, dramaturji bütövlüyə xidmət edir.

S.Prokofyevin tədqiqatçıları onu “Romeo və Cülyetta” baletinin finalında əvvəlki pərdələrdən bir çox mövzu və parçaları təkrar etməkdə “təqsirləndirirdilər”, lakin bu, simfonik inkişafın tamlığına nail olmaq məqsədilə edilirdi. Q.Qarayev də “İldırımlı yollarla” baletində müxtəlif pərdələr, səhnələr və epizodlar arasında sıx tematik əlaqələr yaradır və partituranın simfonikləşdirilməsinə nail olur. Bundan başqa, hər iki baletdə tematik dəyişkənlik böyük rol oynayır. S.Prokofyev belə modifikasiyalar yolu ilə maraqlı nəticə əldə edir. Məsələn, “Romeo və Cülyetta”nın əvvəlində səslənən “Küçə oyanır” epizodu açıq, günəşli səmanı təsvir edən nəcib, yüngül skertsodur. Merkusionun ölüm səhnəsində isə eyni mövzu onun həyatının son anlarını təsvir edir. Beləliklə, ilk dəfə melodiya – “günəşin doğması” anını, ikinci dəfə isə - “günün batması”nı göstərir. “İldırımlı yollarla” baletində də bu prinsipdən istifadə olunmuşdur. Məsələn, “tələbələrin mahnısı” leytmövzusu ilk dəfə “Tələbələrin çıxışı”nda (№2, I pərdə) qızların rəqsindən sonra səslənir. Növbəti səhnədə isə (№3, I pərdə) “tələbələrin mahnısı” tam şəkildə keçir, qayğısız dostluq anlarını tərənnüm edir. Sonrakı inkişafda bu mövzu dramaturji baxımdan önəmli epizodlarda, xüsusən də Lenninin qəddar gerçəkliklə toqquşması və baletin sonunda işıqlı “rekviyem”ə çevrilir. Beləliklə, Q.Qarayev “İldırımlı yollarla”da S.Prokofyevin “mövzuların modifikasiyası” prinsipini geniş tətbiq etmişdir.

S.Prokofyev kimi, Q.Qarayev baletin musiqi dramaturgiyasının bütövlüyünü əldə etmək məqsədilə intonasiya “tağ”larından istifadə etmişdir.

Belə ki, səhnənin hər hansı səciyyəvi musiqi nömrəsi gələcək inkişafda ya olduğu kimi, yaxud da yeni tərzdə - intonasiya dəyişilməsi ilə təkrar olunur. Bu üsul, ayrı-ayrı səhnələr arasında intonasiya əlaqəsi yaradaraq, zəncirvari inkişafa xidmət edir. Bunlara nümunə olaraq “Gitara çalan qızların rəqsi”, “Ümumi rəqs”, Sarinin valsı, “məktəb mövzusu”nu göstərmək olar. Belə növ mövzu-tağlardan başqa, kiçik intonasiya növlü tağlar da mövcuddur. İntonasiya yaxınlığı “Matəm yürüşü” epizodu ilə (№29) “Kənddə” səhnəsindəki Lenninin dəfni epizodu ilə bağlıdır (№32). İlk dəfə “Fəhlə yığımı” səhnəsindən “Yürüş”də meydana çıxan kədərli rəqətiyə və xarakterik triol dönmələr “rekviyem”in əsasında durur. Bununla da bəstəkar, baş verməsi faciəvi hadisələri ümumiləşdirir.

Beləliklə, S.Prokofyevin “Romeo və Culyetta” baletində ilk dəfə təqdim olunan musiqili-xoreoqrafik dram janrı Q.Qarayevin baletlərində öz inkişafını tapır və bu balet növünə yeni, tarixi xalq dramı ilə bağlı cizgilər əlavə edilir.

Q.Qarayevin baletlərində valsdan istifadə də rus balet ənənələri ilə paralellər aparmağa əsas verir. Məlumdur ki, P.Çaykovskinin musiqisində valsın gözəllik, həyatın mənası haqqında poetikləşmiş bir anlayış kimi təfsiri sonradan S.Prokofyevin çoxsaylı balet və opera valslarında öz davamını tapmışdır. Məsələn, “Zoluşka” baletində vals əsas qəhrəmanın musiqi səciyyəsinə leytnanjr olmaqla yanaşı, baletin musiqi dramaturgiyasının vacib dayaq nöqtələrindəndir. Zoluşkanın üç valsı – arzular valsı (“Zoluşkanın bal haqqında xəyalları”), ümid valsı (“Zoluşkanın bala yola düşməsi”) və məhəbbət valsı (“Ağır vals”) – baletin üç kulminasiyasıdır. Vals ritm-formulası öz plastik mahiyyətini buradakı final Adajiosunda da saxlayır. Müqayisə apararaq, “Yeddi gözəl” baletindəki “Vals”ı yada salmaq kifayətdir; ümumiyyətlə, valsın poetik “nəfəsi” Q.Qarayevin bu baletinin hər pərdəsində hiss olunur. Bu tendensiya “İldırım yollarla” baletində daha da dərinləşir – burada vals, Sarinin aparıcı leytnanjridir. S.Prokofyevin “Zoluşka” baletindən fərqli olaraq, “İldırım yollarla” baletində Q.Qarayev daxili konfliktə gücləndirmək məqsədilə janr təzadı prinsipinə müraciət edir. Bəstəkar, Sari və Lenninin səciyyəsinə müxtəlif intonasiya-janr mənbələrinə - bir tərəfdən Afrika xalqlarının zəngin lad, harmonik, metroritmik xüsusiyyətlərinə, digər tərəfdən isə Avropa janrı olan valsa arxalanır. Belə üsulla Q.Qarayev milli və sosial ziddiyyətin dərinədən açıqlanmasına nail olaraq, P.Çaykovskinin və S.Prokofyevin bu balet prinsipini zənginləşdirir.

S.Prokofyevin teatr prinsiplərinin Q.Qarayev musiqisinə təsiri ayrı-ayrı qəhrəmanların obrazlarının səciyyəsinə də özünü büruzə verir. Q.Qa-

rayev “tərkibli” portretlər prinsipinə arxalanaraq, müxtəlif hissləri daşıyan mürəkkəb Aışə, Sari, Lenni və başqa qəhrəmanların obrazlarını yaradır. Portret xasiyyətnamələrinin inkişafı leytmotiv prinsipinə dayaqlanır. Leytmotivlərin dəyişkənliyi vasitəsilə bəstəkar simfonik struktur prinsiplərinin tətbiqinə nail olur.

Beləliklə, Q.Qarayevin baletlərini təhlil etdiyimiz zaman burada S.Prokofyev ənənələrinin tamamilə yeni zəmində davam etdirildiyini görürük. Qara Qarayevin Azərbaycan bəstəkarı olaraq, milli musiqi təfəkkürü qanunlarına riayət etməsi, milli musiqimizin intonasiya potensialından istifadəsi, eyni zamanda, parlaq fərdi üslubu və fərdi təfəkkür tərzinə malik olması sayəsində rus bəstəkarının balet ənənələri yeni səviyyədə inkişaf etdirilərək, yeni bədii keyfiyyət kəsb etmişdir. Üçüncü fəslin ikinci yarım fəslə – **3.2. – “A.Məlikovun balet musiqisində S.Prokofyev ənənələrinin tətbiqi yolları”** adlanır.Q.Qarayevin baletlərindən sonra S.Prokofyevin balet teatrının prinsiplərinin zənginləşdirilərək davam etdirilməsini Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi”ndə görə bilərik.

Bu baletdə A.Məlikov təzad tərkibli struktura müraciət edir. Baletin kadr dramaturgiyası simfonik cəhətdən inkişaf etmiş təzadlı nömrə-epizodların ardıcılıığına əsaslanır. Bunlar uzaq və yaxın məsafədə tematik və tonal cəhətdən birləşərək, musiqi dramaturgiyasının vacib dayaq nöqtələrinə çevrilir. Təzadlı nömrələrin təkrarı və montajı bir-birindən uzaq epizodlar arasında səs “tağ”ları yaradır və kino sənətinə xas olan “sürətləndirilmiş” və “ləngidilmiş” çəkiliş prinsipini xatırladır.

A.Məlikov seçdiyi kompozisiya modelində, S.Prokofyev və Q.Qarayev kimi, hər epizodun dramaturji funksiyasını dürüst şəkildə müəyyən edir. Baletin əvvəlində ekspozisiya xarakterli nömrələr yerləşdirilir, kəskin məqamlar isə “enerji” toplayaraq, baletin hər pərdəsinin finalını əsl kulminasiyaya çevirir. Lakin bundan başqa, faciənin açıqlanmasında özünəməxsus kulminasiya nöqtələri olan üç trio da əhəmiyyətli rol oynayır. Baxmayaraq ki, A.Məlikov baletdə nömrəli prinsipi qoruyub saxlayır, əsas konflikt əsərin finalına doğru güclənir və təzad tərkibli strukturun kristallaşmasına gətirib çıxarır.

S.Prokofyevin və Q.Qarayevin tətbiq etdiyi leytmotiv sistemi, müəyyən təkrarlar, intonasiya “tağ”ları prinsipi “Məhəbbət əfsanəsi” baletində nömrəli bölgünü “aradan qaldırmağa” xidmət edir. Nəticədə struktur və ümumiləşdirilmiş musiqi dramaturgiyası anlayışı üst-üstə düşür. A.Məlikov obrazların daimi inkişafı vasitəsilə musiqi dramaturgiyasının dərin konseptuallığına nail olur.

Balet janrında ilk dəfə olaraq S.Prokofyevin dram və epos daxilində yaratdığı geniş musiqi portretləri sırası prinsipi A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletində zənginləşir. Bəstəkar monoloq və dialoq səhnələrində təzadları daha da kəskinləşdirir və əsas dramaturji xətləri bir-birinə yaxınlaşdırır.

Maraqlıdır ki, S.Prokofyev öz baletlərində tədricən pantomim səhnələrini azaltmış və “Daş çiçək haqqında nağıl” adlı sonuncu baletində yalnız iki belə epizod təqdim etmişdir. A.Məlikov “Məhəbbət əfsanəsi” baletində pantomim səhnələrindən tamamilə imtina edir. Bəstəkar əsərin ideya məzmununu baletin musiqisinin və rəqsin simfonikləşdirilməsi yolu ilə açıqlayır. Bununla bərabər, baletin musiqisi daxilən janr (“Yürüş”), divertisment (“Qızılın rəqsi”, “Qızların rəqsi”, “Təlxəklərin rəqsi”), lirik-psixoloji (“Monoloq”, “Gözəlliklə vida”, Adajolar), ümumiləşmiş-poetik (su ilə bağlı səhnələr), fantastik (Qəriblə bağlı epizodlar) hissələrə bölünür.

S.Prokofyevin ardınca A.Məlikov balet janrının əksər formalarından istifadə edir və rəqs müxtəlifliyinin zənginliyi mürəkkəb xarakterlərin, səhnə situasiyalarının təsvirinə xidmət edir. Baletdə duet səhnələrinin rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır, bu da əsərdə lirik xəttin aparıcı rolu ilə izah olunur və S.Prokofyevin “Romeo və Culyetta” baletində “hər bir çətinliyə qalib gələn məhəbbət hissəsinin” səciyyəsinə duet nömrələrinin geniş istifadəsini xatırladır.

A.Məlikov baletində aşağı registrdə səslənən akkordlar, əskildilmiş lad vasitəsilə Qərbin fantastik obrazını yaradır. Bu obraz ilə “Romeo və Culyetta” baletindəki Pater Lorenzo obrazı arasında müəyyən oxşarlıq mövcuddur. Hər iki baletdə Lorenzo və A.Məlikovun Qərib obrazları müdriklik simvolu olaraq, eyni zamanda, “dramın inkişafındakı bütün sonrakı hadisələri müəyyən edən fələyin gücüdür”⁴. Eyni zamanda, “Məhəbbət əfsanəsi” və S.Prokofyevin “Romeo və Culyetta” baletlərinin birinci pərdəsi əsas intonasiya xətlərinin nümayişi, qarşıdurması və qarşılıqlı təsiri fonunda, yəni simfonik inkişaf vasitələri ilə həll olunur.

Klassik balet janrı üçün ənənəvi olan “Yürüş” səhnəsi “Məhəbbət əfsanəsi” baletində dramaturji cəhətdən olduqca vacibdir – bu, Məhmənə Banunun və Şirinin Fərhadla ilk görüşüdür. Variasiya formasında yazılan bu nömrədə bəstəkar marş janrından və ostinato prinsipindən istifadə edərək, qorxunc bir qüvvənin obrazını çox dəqiq yarada bilmişdir. “Yürüş”ün təfsirində

⁴Катонова С.В. Музыка советского балета: Очерки истории и теории. М.: Советский композитор, 1980, с. 71

S.Prokofyevin balet ənənələrinin təsiri olduqca güclüdür. “Romeo və Cülyetta” baletində bayram yürüşünü və “Cəngavərlərin rəqsi”ni xatırlamaq olar: birinci halda S.Prokofyev xalq şənliyini təsvir edir, ikinci səhnədə isə həm iki ailə arasında olan düşmənçiliyi, həm də orta əsrin ab-havasını canlandırmağa nail olur. Beləliklə, bəstəkar marş janrının imkanlarını kəskinləşdirərək, güclü ifadə vasitəsi əldə edir. S.Prokofyev öz baletinin dramaturgiyasında ostinato prinsipinin ifadə xüsusiyyətlərindən də bəhrələnmişdir və bunu mürəkkəb psixoloji hissələrin ifadəsinə yönəltdir. Bu prinsip dramatik anlarda faciəvi obrazların yaranmasına xidmət edir. Yəni, S.Prokofyevin balet əsərlərində dəfələrlə rast gəldiyimiz ostinato prinsipi vacib dramaturji rol oynayaraq, həm formanı birləşdirən struktur prinsipi, həm də tematik materialın inkişaf metodu kimi çıxış edir. A.Məlikov, S.Prokofyevin janr transformasiyası və ostinato prinsipini “Məhəbbət əfsanəsi” baletində əsas tutaraq, “Yürüş”də tətbiq edir. Baletin bu epizodu qəhrəmanların gələcək taleyi üçün olduqca vacibdir, belə ki, kulminasiya nöqtəsində üç qəhrəman bir-biri ilə ilk dəfə rastlaşır. Bəstəkar burada sanki kino dramaturgiyasına xas olan “iri plan” və “daxili monoloq, axın” prinsipindən istifadə edir, Məhmənə Banu, Şirin və Fərhadın daxili hissələrini aşkarlayır.

“Yürüş”ün ardınca Fərhad və Şirinin dueti səslənir, yəni A.Məlikov təzadlı psixoloji hissələrin simfonik ümumiləşdirilməsi yolu ilə gedir. Cəld və ağır hissələrə bölünən duetin əvvəli S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletində Cülyettanın mövzularından birini xatırladır. Duetin ikinci hissəsi sevgililərin məhəbbət mövzusu üzərində qurulur. Beləliklə, “Romeo və Cülyetta” baletinin birinci pərdəsi “Məhəbbət rəqsi”, “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin birinci pərdəsi isə məhəbbət dueti ilə tamamlanır.

İkinci pərdədə psixoloji xətt daha da dərinləşir və sosial qarşıdurma güclənir. Bəstəkar əziyyət çəkən xalqı “susuzluq rəqsi” vasitəsilə təsvir edir. Kədərli musiqi marşvari yürüşlə əvəz olunur və sonra hər iki mövzu toqquşur. Beləliklə, bəstəkar, S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletində olduğu kimi, əsərin əvvəlində dramın təzadlı qütblərini ayrı-ayrı göstərir, lakin tədricən onları toqquşdurur və finalın qaçılmazlığını aşkarlayır.

A.Məlikov Məhmənə Banunun obrazını zəngin boyalarla təsvir edir. Məhz bu obrazın və S.Prokofyevin Cülyettasının obrazı simasında hər iki baletin simfonik dramaturgiyasını izləmək mümkündür. Mürəkkəb xarakteri ilə diqqəti cəlb edən Məhmənə Banunun simasında nəcib, lirik və kədərli duyğular, nifrət və mübarizə kimi hissələr üzvi şəkildə birləşir. Onun hər bir mövzusu özünəməxsus əzəmətli monoloqa çevrilir, xarakterinin psixoloji inkişafı musiqidə gərginliyin artmasına səbəb olur.

S.Prokofyev ənənələrinə sadıq qalaraq, A.Məlikov baletdə üçhissəli struktura üstünlük verir. Bu formaya baletin dramaturgiyasında yenilənmiş şəkildə həm portret-xasiyyətnamələrdə, həm də geniş dinamik səhnələrdə rast gəlmək olar, yəni bəstəkar bunun “sərhədlərini” genişləndirir, lakin qanunauyğunluqlarını qapalı nömrə çərçivəsində qoruyub saxlayır. S.Prokofyev öz baletinin portret epizodlarında bu struktura müraciət etmişdir. Hər bir belə nömrə koda ilə tamamlanır və musiqi dramaturgiyasında “yarıb keçən” simfonik xətti təmin edir. Romeo və Cülyettanın portretlərində belə rolu tale leytmövzusu, “Məhəbbət əfsanəsi”ndə isə - Məhmənə Banunun iztirablar leytmövzusu oynayır.

Beləliklə, S.Prokofyevin və Q.Qarayevin balet ənənələrinə sərbəst şəkildə yanaşan A.Məlikov bunları yeni bir bədii səviyyəyə qaldırır. Təzadlı obraz aləminin, əsərin ideya və süjet xəttinin təsvirində A.Məlikov, ilk növbədə, “intonasiya dramaturgiyası” (B.Asafyev) prinsipindən geniş istifadə edir.

Dissertasiyanın **Nəticə** bölməsində qeyd edilir ki, rus klassik baleti və S.Prokofyevin balet teatrının ənənələrini yaradıcılıqla tətbiq edən Azərbaycan bəstəkarları bunları zənginləşdirmiş və yeni bədii səviyyəyə ucaltmışlar. Bu ənənələrin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində davam etdirilməsi Ə.Bədəlbəyli yaradıcılığından başlanmışdır. İlk milli baletin yaradıcısı P.Çaykovski, S.Prokofyev və B.Asafyevin balet teatrının prinsiplərindən bəhrələnmiş və Azərbaycan xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan forma və metodları özünəxas bir üslubda tətbiq etmişdir. Onun ardınca balet janrına müraciət edən S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletində S.Prokofyevin “Daş çiçək” əsərinin təsiri özünü büruzə verir. Hər iki əsərdə insanın mənəvi gözəlliyi və əməyin fərəhli anları təcəssüm etdirilir və müəlliflər “yeni sadəlik” estetikasına üstünlük verərək, parlaq milli koloriti ilə seçilən obrazlar aləmini yaradırlar. “Gülşən” baletinin S.Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baleti ilə də təmas nöqtələri əsəri dinamikləşdirən lirik dialoqların kütləvi səhnələrlə ardıcılılaşmasında, hər iki baletin əsas personajının qadın obrazı olmasında, baş qəhrəmanların yaşadığı mühitin ətraflı təsvirində, kütləvi səhnələrin əmək və ya bayramla bağlılığında təzahür edir. Lakin “Romeo və Cülyetta”dan fərqli olaraq, “Gülşən” baletində baş qəhrəmanlar bu mühitin parlaq nümayəndəsi olaraq, ona qarşı qoyulurlar.

S.Prokofyevin balet ənənələrinin ən parlaq davamçısı, görkəmli bəstəkar Q.Qarayevin yaradıcılığında bu, xüsusilə aydın təzahür edir. Q.Qarayev baletlərdə mükəmməl simfonik konsepsiya yaratmış və baletlərin musiqisini kino dramaturgiyası (səhnə hadisələrinin yaxınlaşdırılması, “montaj” texnikası), opera (“İldırımly yollarla” baletində metso-sopranonun

ariozosu), simfonik poema (təbiətin, “Veldin” simfonik ümumiləşdirmə yolu ilə təsviri) elementləri ilə birləşdirmişdir. Q.Qarayevin baletlərində S.Prokofyevin üçfazlı təzad tərkibli nömrəli quruluşa arxalanan balet modeli öz təsdiqini tapır. Lakin baletlərdə nömrəli bölgü nisbi xarakter daşıyır: pərdələrin üçü də hadisələrin fasiləsiz irəliləməsi prinsipi üzərində qurulur, yəni ikinci pərdə birincinin tematizmini inkişaf etdirir, üçüncü pərdədə isə əvvəlki pərdələrin əsas musiqi məzmununu ümumiləşdirilir. Beləliklə, S.Prokofyevin əksər baletləri üçün tipik olan pilləvari yüksəliş prinsipi Q.Qarayevin baletlərində aydın təzahür edir.

Q.Qarayevin baletlərində tətbiq edilən simfonikləşdirmə prinsipi özünü parlaq leytmotiv xasiyyətnamələrində, sıx intonasiya şəbəkəsi və geniş musiqi formalarında göstərir. Bəstəkar balet nömrələrinin məzmun baxımından genişliyini də üstün tutaraq, onlara psixoloji monoloq, dramatik dialoq, açıq ansambl əhəmiyyəti aşılayır. Leytmotivlər fərdi xarakter daşımaqla yanaşı, müəyyən obrazı əhatə edən intonasiya aləmi ilə bağlıdır və özündə bir sıra yaxın obrazları qrup şəklində birləşdirir. Mövzuların yaranması prosesi pilləvari yüksəliş prinsipi ilə müəyyənləşir, hər mərhələ əvvəlkindən irəli gedərək, keyfiyyətə yeni səviyyədə ümumiləşir. Q.Qarayev daimi yeniləşmə ilə inkişafı birləşdirərək, bunları törəmə təzad prinsipinə tabe edir. Belə pilləvari prinsip sonata formasının təbiətinə – bunun bölmələrinə, xüsusilə də ekspozisiyada tematizmin təşəkkülünə yaxındır.

Beləliklə, Q.Qarayev prinsiplərinin S.Prokofyevin balet ənənələrinə bağlılığı balet tematizmində süjet xəttinə və ya konfliktli qüvvələrin tərəflərinə uyğun komplekslərin mövcudluğunda, bunların gələcək inkişafında, simfonikləşdirməyə xas olan pilləvarilik prinsipində, nəhayət, sonatalıq cizgilərinin yaranmasındadır. Bəstəkarın prokofyevsayağı relyef tematizminə əsaslanması, portret və duet səhnələrini çoxsaylı “kadr-simalar” və “kadr-şəkillər”in ardıcılığı kimi qurması onun rus bəstəkarının ənənələrini necə zənginləşdirdiyi barədə aydın təsəvvür yaradır.

S.Prokofyevin və Q.Qarayevin balet ənənələri A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletində yeni tərzdə öz təfsirini tapır. Bu, özünü baletin təzad tərkibli strukturunda, kinokadr dramaturgiyasını xatırladan kontrast xarakterli nömrələrin ardıcılığında ifadə edir. Musiqili “kadrlar” uzaq və yaxın məsafədə birləşərək, dramaturgiyanın vacib dayaq nöqtələrinə çevrilir. Müəyyən epizodların təkrarı və “montajı” bir-birindən uzaq nömrələr arasında səs “tağ”ları yaradır və öz daxilində güclü konflikt enerjisi daşıyır. Parlaq teatral təfəkkürə malik olan A.Məlikovun musiqisi daim mühüm “hadisələri xatırladır” və yeni dramatik şəraitə yerləşdirir.

Beləliklə, “Məhəbbət əfsanəsi” baletində kino sənəti üçün səciyyəvi olan “sürətləndirilmiş” və “längidilmiş” çəkiliş prinsipi tətbiq olunur.

Dissertasiya işinin əsas müddəaları müəllifin aşağıdakı məqalələri və beynəlxalq konfranslardakı məruzələrində öz əksini tapmışdır:

1. Azərbaycan baletinin formalaşması və inkişafında mühüm rol oynamış amillərdən biri haqqında (P.Çaykovskinin balet islahatı). // “Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət məsələləri”. – Bakı, “Təknur”, 2013, s.40-44.

2. Sergey Prokofyevin balet teatrı tarixində rolu haqqında//“ Konservatoriya” jurnalı,№3(21). – Bakı, 2013, s.28-32.

3. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında S.Prokofyevin balet əsərlərinin təfsiri məsələsinin araşdırılmasına dair. / ”Doktorantların və gənc tədqiqatçıların XVII Respublika elmi konfransının materialları” (18-19.11.2012). Bakı, 2013, s.248-249.

4. Qara Qarayevin baletlərində S.Prokofyev əsərlərinin davamı və zənginləşdirilməsinə dair. / “Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri”. ADMİU-nun 90 illiyinə həsr olunmuş XII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, 2013, s. 77-79.

5. S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletində klassik rus baleti prinsiplərinin inkişafı.// “Harmony”. Международный музыкальный культурологический журнал, 2014, вып.№13. <http://harmony.musigi-dunya.az>, 5 int.s.

6. Arif Məlikovun yaradıcılığında S.Prokofyev və Q.Qarayevin balet prinsiplərinin təzahürü.// “Musiqi dünyası” jurnalı, 2015, №3/64, s.13-15.

7. Ə.Bəddəliyinin “Qız qalası” baletində rus balet əsərlərinin inkişafı haqqında.// “Harmony”. Международный музыкальный культурологический журнал, 2015, вып.№14. <http://harmony.musigi-dunya.az>, 6 int.s.

8. Arif Melikov’s “Legend of love” in the kontekst of ballet traditions of S.Prokofev and K.Karaev” («Легенда о любви» Арифа Меликова в контексте балетных традиций С.Прокофьева и К.Караева)./ “European Science and Technology”. Materials of the XII International research and practice conference (“Avropa Elm və Texnologiyaları” XII Beynəlxalq konfransın materialları). Münhen, Almaniya, 2015, s. 320-322.

9. Влияние традиций С.Прокофьева на развитие жанра балета в Азербайджане.//“Rast uluslararası müzikoloji dərgi”, 2016, №1.

**Традиции балетного театра Сергея Прокофьева
в азербайджанской музыке**

РЕЗЮМЕ

Диссертация является первым научным исследованием, в котором рассматривается развитие балетных традиций С.Прокофьева в творчестве азербайджанских композиторов. Работа состоит из введения, трех глав, разбитых на шесть параграфов, заключения и библиографии. **Первая глава – «Историческая эволюция и пути развития русского балета в XIX-XX в.в.»** состоит из двух разделов: **1.1.«Балетная реформа П.Чайковского»**, где рассматриваются принципы П.Чайковского, сыгравшие важную роль в формировании принципов балетного театра С.Прокофьева и **1.2.«Роль С.Прокофьева в истории балетного театра»**, где охарактеризованы принципы балетной реформы С.Прокофьева.

Вторая глава называется «Претворение традиций классического русского балета в формировании и развитии азербайджанского балета». **2.1.«Роль А.Бадалбейли в формировании азербайджанского балета и развитие традиций русского балета в «Девичьей башне»** - здесь проводятся параллели с балетами С.Прокофьева, несмотря на типологическую и сюжетную несхожесть, выявляются общие черты между «Девичьей башней» и «Сказкой про шута», а также «Ромео и Джулеттой»; хотя в «Девичьей башне» нет полной прокофьевской симфонизации музыкальной ткани, однако наличие лейтмотивов и их развитие, индивидуальных музыкальных характеристик, образные ассоциации, объединение ряда сцен балета в действительные дивертисменты определяются как первые шаги на этом пути; проводятся параллели между образами Джулетты и Гюльянаг, а также Кормилиц. **2.2. «Развитие принципов русского классического балета в балете «Гюльшен» С.Гаджибекова»** - также на основе сравнительного анализа второй образец национального балета оценивается как существенный этап на пути симфонизации балетной музыки.

Третья глава – «Азербайджанский балет в контексте традиции и новаторства» состоит из двух разделов: **3.1.«Обогащение тра-**

дий С.Прокофьева в творчестве К.Караева» - именно К.Караев решил проблему создания симфонизированного балетного спектакля; он соединил в балетах принципы кинодраматургии, оперы и симфонической поэмы, в рамках трехфазовой контрастно-составной модели, посредством конфликтной драматургии, лейтмотивных характеристик, интонационного взаимодействия всех драматургических линий; он добился непрерывного развития и претворения принципов сонатности, обратился к развернутым действенным сюитам и использовал принцип звуковых арок; обогатил танцы-характеристики и дуэты действенным началом. **3.2.«Пути претворения прокофьевских традиций в балетной музыке А.Меликова»** - рассматривается балет «Легенда о любви», где, опираясь на традиции С.Прокофьева и К.Караева, А.Меликов создал особую модель балета - пьесу с ярко выраженным симфонизированным началом.

В **Заключении** отмечается, что принципы балетного театра С.Прокофьева были не просто претворены представителями азербайджанской композиторской школы, а подняты на качественно новый уровень.

**Traditions of Sergei Prokofiev's ballet theatre
in the Azerbaijani music**

SUMMARY

The targetthesis is the first scientific research that examines the development of ballet by Sergei Prokofiev tradition in the works of Azerbaijani composers. The work consists of an introduction, three chapters- divided into six sections, conclusion and bibliography. **The first chapter– "Historical evolution and development of Russian Ballet in the XIX-XX centuries"** is composed of two sections. **1.1 "Tchaikovsky's Ballet reform"** which deals with the principles of Tchaikovsky, played an important role in shaping the principles of Sergei Prokofiev's ballet theatre and **1.2. "Sergei Prokofiev's role in the history of ballet"**, where the principles of Prokofiev's ballet reform are characterized.

The second chapter is called **"The implementation of the traditions of the classical Russian ballet in the formation and development of the Azerbaijani ballet."** **2.1 "Badalbeyli's role in shaping the development of the Azerbaijani ballet and Russian ballet tradition in the" Maiden Tower "**- here in parallel with Prokofiev ballets, despite the typological and dissimilarity story, revealed similarities between the "Maiden Tower "and" Tales about jester "and" Romeo and Juliet"; although the "Maiden Tower" is not completely Prokofiev symphonization musical fabric, but the presence of leitmotifs and development of individual musical characteristics, shaped association, the association of a number of scenes in the ballet effective divertiments defined as the first steps in this direction; drawing parallels between the images of Gyulyanag and Juliet, as well as a Wet-nurse. **2.2."The development of the principles of Russian classical ballet in the S.Gadzhibekov's" ballet Gulshan "** - also on the basis of a comparative analysis of the second sample National Ballet is estimated as an essential step towards symphonization of ballet music.

The third chapter–"Azerbaijani ballet in the context of tradition and innovation" consists of two sections: **3.1. "Enrichment of Prokofiev traditions in creativity of Kara Karayev"** - that K.Karayev solved the problem of creating simphonized ballet performance; he joined in the

ballets the principles of screenwriting, the opera and the symphonic poem, in the framework of a three-phase contrast-component model by conflict drama, leitmotiv characteristics, intonation interaction of all dramatic lines, he has achieved continuous development and implementation sonata principles applied to the deployed effective suite and used the principle of sound arches, enriched the dance-performance and efficient start of duets. .

3.2 "Ways to implement Prokofiev's traditions in A.Melikov's ballet music " –has considered the ballet "Legend of Love", that based on the traditions by Prokofiev and Kara Karayev, Melikov created a special model of ballet - a play with a strong symphonized beginning.

In **Conclusion** notes that the ballet principles of Prokofiev were not simply translated by representatives of Azerbaijani composer school, but have also been raised to a new level.

Çapa imzalanıb: 17.02.2016.
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

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
имени УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

На правах рукописи

ГЮНЕЛЬ НАМИГ ГЫЗЫ КЯЗИМОВА

**ТРАДИЦИИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ**

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 – 2016