

Fatimə İSMAYILOVA

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının müəllimi və dissertantı
Elmi rəhbər: sənətsünaslıq doktoru, professor Ülkər Əliyeva
Ünvan: Nəsimi r, Rəşid Behbudov 75
Email: fatimaismayil777@gmail.com
ORCID: 0009-0000-3516-5065

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.31-46

KLASSİK BALET VƏ XALQ RƏQSLƏRİNİN SİNTEZİ: AZƏRBAYCAN BALET TAMAŞALARINDA MİLLİ RƏQSLƏRİN ROLU

Xülasə: Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan baletində milli xalq rəqslərinin tətbiqi və onların klassik balet texnikası ilə sintezi araşdırılır. Balet, Qərb mənşəli sənət forması olsa da, Azərbaycanda milli musiqi və folkloru ilə vəhdət halında inkişaf etmişdir. Bu sintez, həm milli identikliyin qorunmasına, həm də yeni xoreoqrafik üslubların formalaşmasına şərait yaratmışdır. Məqalədə Üzeyir Hacıbəylinin ilk dəfə olaraq milli rəqsləri musiqili-səhnə əsərlərinə daxil etməsi və Azərbaycan xalq rəqslərinin baletə tətbiq etməsi qeyd olunur. Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız Qalası” (1940) baleti Azərbaycanın ilk klassik və milli rəqslərin sintezi baxımından mühüm mərhələsi sayılır. Bu əsərdə Qəmər Almaszadə milli xalq rəqs elementlərini klassik balet texnikaları ilə ustalıqla birləşdirərək xoreoqrafik yeniliklər yaratmışdır. Baletdə “Tərəkəmə”, “Cəngi”, “Şəlxo”, “Ay bəri bax”, “Yengənin rəqsi” kimi rəqslər klassik rəqs hərəkətləri ilə orqanik şəkildə birləşdirilmişdir. əllərin və bələklərin naxışlı hərəkətlərini önə çıxarmışdır. Bundan başqa, Fikrət Əmirovun “Şur” xoreoqrafik novellası da milli və klassik üslubların sintezinin uğurlu nümunəsi kimi təqdim olunmuşdur. Bu əsərdə milli rəqs elementləri emosional və dramatik ifadənin əsas vasitəsinə çevrilmişdir.

Açar sözlər: Azərbaycan balet sənəti, milli xoreoqrafiya, sənət və identiklik, Qəmər Almaszadə, Qərb və Şərqi rəqs sintezi

Azərbaycan xalq rəqsləri əsrlər boyu xalqın mədəni kimliyini əks etdirən incəsənət nümunələrindən biri olmuşdur. Digər tərəfdən, balet Qərb ənənəsinə əsaslanan akademik səhnə sənəti olsa da, Azərbaycan baletində milli rəqslərlə harmoniya yaradaraq yeni bədii ifadə formaları meydana gətirmişdir. Milli rəqs elementlərinin klassik balet texnikası ilə harmoniyası, həm xoreoqrafiyada yeni forma axtarışlarına, həm də milli identikliyin səhnədə ifadəsinə şərait yaradaraq tamaşalara unikal rəng gətirmişdir. Azərbaycan balet sənəti XX əsrin ortaların-

dan etibarən inkişaf edərək, klassik balet texnikalarını milli musiqi və folklor motivləri ilə zənginləşdirmişdir. Bu prosesdə xalq rəqslərindən və milli rəqsə məxsus əsas elementlərdən istifadə olunmuşdur. Azərbaycan rəqslərini musiqi-səhnə əsərində ilk dəfə olaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” (1908), “Əsli və Kərəm” (1912), “Koroğlu” (1937), S.Hacıbəylinin “Aşıq Qərib” (1916), M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” (1919), “Nərgiz” (1935) operalarında milli rəqs nümunələrinə rast gəlinir.

Məqalənin aktuallığı: Qloballaşma şəraitində milli kimliyin səhnə sənətinə qorunması və yenidən ifadəsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Qərb mənşəli klassik baletin Azərbaycan xalq rəqsləri ilə sintezi həm milli mədəni kodların itirilmədən yenilənməsi, həm də milli xoreoqrafik məktəbin nəzəri əsaslarının göstərilməsi baxımından aktualdır. “Qız Qalası” baleti və “Şur” xoreoqrafik novellası kimi əsərlərin konkret səhnə və hərəkət analizləri bu sintezi müasir baletmeysterləri və tələbələri üçün praktiki model kimi təqdim edir.

Məqalənin elmi yeniliyi: Məqalədə ilk dəfə olaraq Azərbaycan baletində milli və klassik rəqs leksikasının sintezi bu dərəcədə detallı – konkret hərəkətlər, əl-bilək naxışları, puant texnikası üzərindən təhlil edilir. Qəmər Almaszadənin xoreografiyasında milli qadın obrazı, milli jest və plastikanın dramaturji funksiyası (obraz, emosional xətt, identiklik daşıyıcısı kimi) ayrıca elmi problem kimi qoyulur və onun prinsiplərinin sonrakı baletmeysterlərin yaradıcılığında “milli-klassik sintez məktəbi” kimi davamı ümumiləşdirilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli artıq ilk operası olan “Leyli və Məcnun” əsərində səhnəyə rəqs nömrəsi daxil etmişdir. Şübhəsiz ki, ilk tamaşanın texniki və təşkilati çətinlikləri səbəbindən peşəkar baletmeysteri dəvət etmək imkanı olmamışdır. Lakin səhnədə rəqs nömrəsinin yer alması və bu hissənin tamaşaçılar tərəfindən rəğbətlə qarşılanması, gələcəkdə Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin sonrakı operalarında rəqs nömrələrinin geniş şəkildə tətbiqinə zəmin yaratmışdır. Ceyhun Hacıbəylinin xatirələrində bu barədə belə deyilir: “*Xoreoqrafiya (balet) mənim məktəb yoldaşlarımdan biri – Vəzirov qardaşlarının ortancılı Bəhram Vəzirova həvalə olunmuşdu. Onlar haqqında belə deyirdilər: ‘Əgər Vəzirov qardaşlarının başı ayaqları qədər işləsəydi, onlar Qarabağda birinci olardılar.’ Hər halda, Bəhramın səhnə improvizasiyası olduqca uğurlu alındı və ərəb rəqslərini daha əvvəl görməmiş tamaşaçılar tərəfindən böyük maraqla qarşılandı. Əlavə etmək lazımdır ki, baletmeysterin özü də heç vaxt ərəb rəqslərini müşahidə etməmişdi*” [4, s. 38-39].

Rəqs nömrələri daha sistemli və geniş şəkildə artıq M.Maqomayevin “Nərgiz” və Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operalarında təqdim olunmuşdur. “Nərgiz” operasında M.Maqomayev bir sıra milli xalq rəqslərindən istifadə etmişdir. Bunlar arasında aşağıdakı nümunələr qeyd edilə bilər:

- “Turacı”,
- “Çobanı”,
- “Güləşmə”,
- “Kənd rəqsi” (I pərdə),
- “Örtük altında rəqs”,
- “Bəylər rəqsi”,
- “Qızların rəqsi”,
- “Əyləncə məclisi” (bütün iştirakçılarla birlikdə) – (V pərdə)

Müəllifin öz sözləri ilə desək: *“Stilizə olunmuş kənd rəqsləri, teatrlaşdırılmış şəkildə operaya daxil edilməklə, həm əsərin tamaşaçılar tərəfindən qəbuluna metodoloji dəstək olmuş, həm də gələcək Azərbaycan baletinin formalaşmasına zəmin yaratmışdır”* [3, s. 131].

Ü.Hacıbəyli özünün zirvə əsəri olan “Koroğlu” operasında Azərbaycan milli rəqslərini bol istifadə edib. Xalqın birliyini və gücünü əks etdirən “Yallı”, “Cəngi”, “Çənlibel” rəqsləri, xanəndə qızların oxuduğu “Saray qızlarının rəqsi”, zərif hərəkətlərlə ifa edilən qadın xalq rəqsini bu sıraya aid edə bilərik. “Nərgiz” və “Koroğlu” operalarındakı rəqs nömrələrinin ilk baletmeysteri İvan Arbatov olmuşdur. Görünür, onun hazırladığı xoreoqrafiya tam mənada Azərbaycan milli rəqs ənənələrinə uyğun deyildi. Məhz bu səbəbdən, daha sonrakı dövrlərdə operalardakı bütün rəqs nömrələrinin yeni redaktəsi və səhnələşdirilməsi Q.Almaszadə tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq rəqsini cəlb etdiyi ilk xoreoqrafik miniatürün də müəllifi olması barədə ehtimal səsləndirməyə müəyyən qədər əsasımız da var. Azərbaycan bəstəkarlarının musiqisinə birpərdəli səhnələşdirmələr haqqında ilk sözü Azərbaycan və rus dillərində nəşr olunan 27 fevral 1919-cu il tarixli (Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin mövcud olduğu dövr) “Azərbaycan” qəzetində tapırıq. Qarşıdan gələn “Yeni balet” elanı altında aşağıdakı məlumat təqdim edilib: “Müsəlman bəstəkar Üzeyir bəy Hacıbəyov iki bal rəqsi bəstələyib: 1) “Dağıstan” (a-la “Lezginka”), 2) “Azərbaycan” (a-la “Tərəkəmə”). Hər iki balet Hacıbəyov qardaşlarının direksiyası tərəfindən səhnələşdirilməyə hazırlanmışdır” [1, s. 121]. Bizə məlum deyil ki, bu səhnələşdirmələr həyata keçirilibmi, yoxsa onlara dair işlər 1920-ci il aprelin 27-də XI Qırmızı Ordu tərəfindən baş vermiş müdaxilə ilə yarımçıq qalıb. Həmçinin, bu xoreoqrafik kompozisiyaların baletmeysteri Mənsur Mənsurov olmuşdur və bu əsər onun ən nüfuzlu işlərindən biridir və o, bu rəqs miniatürünü Azərbaycan və Dağıstan xalqlarının musiqi və rəqs mədəniyyətlərinin vəhdətini əks etdirmək məqsədilə qurmuşdur. Bu kompozisiyanın dəqiq ifaçıları bizə məlum deyil, lakin həmin dövrün mərkəzi qəzetində bu barədə elan dərc olunması artıq faktoloji sübutdur ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda xalq üslubunda, Ü.Hacıbəylinin musiqisinə (və ya onun

işləməsində) xoreoqrafik kompozisiyaların səhnələşdirilməsinə cəhd edilmişdir (və ya bu həyata keçirilmişdir).

Qeyd edilməlidir ki, M.Maqomayev 1936-cı ildə dörd pərdədən ibarət “Dəli Muxtar” baleti üzərində işləməyə başlamışdı. Lakin bəstəkarın 1937-ci ildəki xəstəliyi və vəfatı bu yaradıcılıq ideyasının reallaşmasına mane oldu. M.Maqomayevin “Nərgiz” operasına, eləcə də Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına daxil etdiyi üsyançılara qoşulan yoxsul obrazlarının yaradılması sovet incəsənətinin əsas estetik istiqamətlərindən biri olan “sosialist realizmi” ilə bağlı idi. Bu estetik konsepsiyanın əsas və məcburi elementlərindən biri isə “xalqlar dostluğu”nun təbliğidir. Qeyd edək ki, “Nərgiz” operası 1937-ci ildə Stalin repressiyaları dövründə səhnəyə qoyulmuşdur. Bu tarixi-siyasi reallıq operanın libretto müəllifləri Heydər İsmayilov və Məmməd Səid Ordubadi tərəfindən nəzərə alınmışdır. Bundan əlavə, Ə.Bədəlbəyli də “Qız Qalası” baletində toy səhnəsində qonaqların ifasında başqa millətlərin rəqslərinə yer vermişdir. Bu nümunə də “xalqlar dostluğu” ideyasının balet sənətində əks etdirilməsinə xidmət edir. Operalarda milli rəqslərdən istifadə artıq müasir balet tamaşasındakı milli rəqslərin yaranmasına cığır açır və baletmeysterlərə də bəlli bir təcrübə əldə etməyə imkan yaradıb. Azərbaycan bəstəkarlarının balet tamaşalarında ən geniş şəkildə təqdim olunan Azərbaycan xalq rəqsləri arasında aşağıdakılar xüsusilə seçilir:

“Yallı” – kollektiv birlik və harmoniya ideyasını əks etdirən yallılar balet səhnələrində xalqın mədəni birliyini simvolizə edir (S.Hacıbəyovun “Gülşən” baleti – Q.Almaszadə, F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” – R.Axundova və M.Məmmədov, A.Əlizadənin “Babək” – R.Axundova və M.Məmmədov, P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm” baleti – birinci redaksiya V.Usmanov, ikinci redaksiya N.Malığina tərəfindən səhnələşdirilmişdir, həmçinin R.Axundova və M.Məmmədovun səhnələşdirməsində “Yallı” əsasında qurulmuş birpərdəli balet kompozisiyasını da qeyd etmək olar).

“Cəngi” – döyüş ruhunu əks etdirən bu rəqs, balet səhnələrində qəhrəmanlıq motivlərini vurğulamaq üçün istifadə olunur (Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti – Q.Almaszadə, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti – birinci redaksiyada P.Qusev, A.Əlizadənin “Babək” baletinin R.Axundova və M.Məmmədov, tamamilə “Cəngi” rəqsi üzərində qurulmuş iki döyüş səhnəsi, P.Bülbüloğlunun “Eşq və Ölüm” baletinin üçüncü redaksiyası – V.Usmanov, N.Malığina və O.Kostelin tərəfindən səhnələşdirilmişdir).

“Tərəkəmə” – köçərilik dövrünün rəqsidir. Qollarını geniş açmış, başını vüqarla dik tutan rəqqas irəliyə doğru hərəkət edir. Bu rəqsdə azadlıq və məkan genişliyi duyğusu hakimdir. Azərbaycanda “Tərəkəmə” çox geniş yayılıb. Bu solo rəqs qadınlar və kişilər tərəfindən ifa olunur və ilk dəfə Ə.Bədəlbəylinin “Qız Qalası” baletində istifadə edilib.

Qeyd etmək lazımdır ki, ilk Azərbaycan baleti olan “Qız qalası”ndan (1940) başlayaraq, Ə.Bədəlbəyli musiqili-səhnə əsərlərində Azərbaycan xalq

rəqslərindən istifadə etmək ənənəsinin davamı olaraq Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin yolu ilə getmişdir. Bu baletdə milli musiqi və xalq rəqslərinin motivlərindən geniş istifadəyə rast gəlinir. Xüsusilə, Cəngi və Yallı səhnələri tamaşanın dramatik quruluşuna dinamizm qatmışdır. Bu elementlər tamaşanın milli xarakterini vurğulamış və Azərbaycan mədəniyyətinə bağlılığı nümayiş etdirmişdir. Q.Almaszadənin quruluşçusu olduğu balet tamaşasında milli rəqs nümunələrinə çox sıx rast gəlinir, məsələn: “Yengənin rəqsi”, “Şalaxo”, “Nəlbəki”, “Xonçalarla rəqs”i göstərmək olar.

Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi: *“Yerli konservatoriyanın yetişdirməsi olan Ə.Bədəlbəyli gənc bəstəkarların elə bir dəstəsinə daxildir ki, həmin dəstə nəinki musiqi yazısı texnikasına yiyələnməyə can atır, həm də xalq yaradıcılığını səmərəli surətdə öyrənir. Ə.Bədəlbəyli öz baletində gözəl orkestrləşdirmə vermiş, bəstəkar fikrini sərbəst inkişaf etdirmiş, habelə, xalq melodiylarının gözəlliyindən diqqətlə istifadə etmişdir. “Şoloxo”, “Ay bəri bax”, “Kikican” kimi xalq havaları orkestrin ifasında xüsusilə tərəvətli, rəvan və dolğun səslənir, bu havaların əsasında emosional rəqslər yaradılmışdır. Bədəlbəylinin musiqisi bədii yüksəkliyinə görə fərqlənməklə yanaşı, həm də son dərəcə aydın və anlaşılandır. Klassik balet musiqisinin əsl xalq rəqsləri ilə məharətlə əlaqələndirilməsi bütövlükdə tamaşanın məzmun və üslubunu müəyyən etmişdir”* [8].

Eyni zamanda, partituranın bir çox səhifələri bəstəkar tərəfindən musiqi folkloruna əsaslanmadan yazılmışdır. Bununla belə, müəllif musiqisi baletin musiqi toxuması ilə təbii şəkildə qovuşur, üslub baxımından seçilməyən bu musiqi bəstəkarın xalq yaradıcılığının mahiyyətinə dərinlən nüfuz etdiyini göstərir. Bəstəkarın özü də bu barədə qeyd edirdi: *“Baletimin məzmununda, əlbəttə ki, işlənmiş formada olan orijinal xalq rəqsləri ilə yanaşı, “adajio”, “variasiyalar”, “pitsikato” və s. kimi balet nömrələrinin də yer alması təbiidir. Buradakı məqsəd bu nömrələrin yad, uzaq və xalq musiqisinə uyğun olmayan bir təsir bağışlamaması, partituranın əvvəlki və sonrakı hissələri ilə üzvi surətdə bağlı olması idi. Buna görə də, xalq melodiylarından əlavə, baletimdə yazdığım çoxlu orijinal melodiylar da var. Lakin bu melodiylar Azərbaycan xalq musiqisinin intonasiyaları ilə zənginləşdirildiyindən (onların çoxu orijinal mövzuya kontrapunkt kimi işlənmişdir), fikrimcə, onlar xalq musiqisindən yad bir ünsür kimi qəbul edilməməlidir”* [3, s. 9-10].

Vurğulamaq lazımdır ki, xalq rəqslərinin əksəriyyəti fasiləsiz (Əsər boyu davam edən əsas motiv) hərəkətin ifadəsi kimi birinci pərdədə, “Kəndlilərlə səhnə”də təqdim olunur. Həmin səhnə sovet dövrü üçün məcburi sayılırdı və onun əsas istiqaməti olan “sosialist realizmi” ilə bağlı idi. “Sosialist realizmi” istiqamətinin əsasını xəlqilik və realizmlə romantikanın vəhdəti təşkil edirdi, həmçinin *“ətraf reallığın həqiqi mahiyyətinin qəhrəmanlıq və romantika ilə realistlik təsdiqi deməkdir”* [9]. Bu tamaşada vəhdət Poladla Gülyanağın məhəbbət romantikasında və Poladın Cahangir xana qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsində ifadə olunur.

Belə növ səhnədən bir çox balet tamaşalarında – B.Asafyevin “Parisin alovu” (1932), A.Balançivadzenin “Dağların ürəyi” (1938), A.Kreynin “Laurensiya” (1939), M.Kroşnerin “Bülbül” (1939) kimi əsərlərdə də istifadə olunmuşdur. Həmin səhnə fasiləsiz hərəkətin əsas qəhrəmanlarının – xalq mühitindən çıxmış obrazların təqdimatı (ekspozisiyası) kimi istifadə olunurdu. Onu da bildirək ki, bu səhnələr üçün çox məşhur və demək olar ki, məcburi element hesab olunan – “Qocalar rəqsi” də daxil edilmişdir. İlk tamaşanın səhnələşdirilməsi üçün xoreoqraflar S.Gevorkov və V.Vronski (Nadiradze) cəlb edilmişdi, səhnə rəhbəri isə İ.Hidayətzadə olmuşdur. Təəssüf ki, ilk səhnələşdirmənin xoreoqrafiyası haqqında fikir yürütmək üçün video və ya arxiv materialları mövcud deyil. Lakin, ikinci redaksiya əsasında aparılan xoreoqrafiyaya əsasən, baş rolu ifa edən Q.Almaszadə tamaşanın xoreoqrafik quruluşundan razı olmamışdır.

“Əvvəllər klassik baletlərin xoreoqrafı kimi tanınan S.Gevorkov Azərbaycan rəqs folkloruna bir qədər bələd idi və milli operalarda xalq rəqsləri səhnələşdirməkdə müəyyən təcrübəyə malik idi. Lakin milli mövzulu böyük, çoxpərdəli tamaşa üçün bu biliklər o qədər də geniş və dərin olmadığından xalq rəqslərini inkişaf etdirmək üçün İ.Arbatovdan məsləhət alırdı.” [7, s. 76]. Yeni xoreoqrafik versiya, 1948-ci ildə azərbaycanlı balerina və baletmeyster Q.Almaszadə tərəfindən həyata keçirilmiş və 1958-ci ildə redaktə olunmuşdur. Bu versiya Ə.Bədəlbəyli tərəfindən təsdiqlənmiş və indiyə qədər öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. Q.Almaszadə baletin milli mahiyyətini parlaq şəkildə üzə çıxarmış, klassik və milli xoreoqrafiya elementlərini orqanik şəkildə sintez edərək, həm də baş qəhrəman rolunda Azərbaycan qadınının milli xarakterini, onun ən yaxşı xüsusiyyətlərini – yumşaqlıq və sadıqlığı, güclü daxili iradə ilə birləşdirərək açıb göstərmişdir. 1977-ci ildə tamaşa yenidən redaksiya edilərək bəzi mühüm dəyişikləri özündə əks etdirmişdir. İlk iki versiyada Poladın zindandakı yuxusu əks olunub və kostyumu da bu səhnəyə uyğun idi. 1977-ci ildəki redaksiyada Poladın yuxusu Gülyanağın yuxusu ilə əvəz edilmişdir. Fərhad Bədəlbəyli tərəfindən həyata keçirilmiş son redaktədə (1990) və səhnə quruluşu nəticəsində baletin dramaturji xətti fundamental şəkildə yenidən işlənmişdir. Bu dəyişikliklər çərçivəsində, əsərin süjetinin ideya-məzmun ardıcılığında mühüm yer tutan və hadisələrin uzaq keçmişdəki başlanğıcını – xan qızının dünyaya gəlişinin sonradan sirrə çevrilməsi motivini izah edən proloq hissəsi tamaşadan çıxarılmışdır, həmçinin xanın Gülyanağın öz doğma atası olmağı faktı dəyişdirilmişdir. Q.Almaszadə baletin milli mahiyyətini parlaq şəkildə üzə çıxarmış, klassik və milli xoreoqrafiya elementlərini orqanik şəkildə sintez edərək, həm də baş qəhrəman rolunda Azərbaycan qadınının milli xarakterini, onun ən yaxşı xüsusiyyətlərini – yumşaqlıq və sadıqlığı, güclü daxili iradə ilə birləşdirərək açıb göstərmişdir.

Azərbaycan xalq rəqsini mükəmməl bilən Q.Almaszadə öz xoreoqrafiyasında həm klassik, həm də xalq rəqslərini təbii şəkildə transformasiya edərək, ayrılmaz birliyini yaratmışdır. Məlum olduğu kimi, 1937-ci ildə, Moskva şəhərindəki

Azərbaycan İncəsənəti Ongünlüyünə hazırlıq dövründə Q.Almaszadə Azərbaycan Dövlət Xalq Rəqsləri Ansamblının rəhbəri olmuşdur. *“Respublikanın xalq rəqsinin bütün özəlliklərini və zəngin imkanlarını öyrənmək üçün, Q.Almaszadə kinooperator, bəstəkar və musiqiçilərlə birlikdə respublikanın müxtəlif bölgələrinə səfər etmişdir. Bu səfər, Q.Almaszadə üçün yeni bir xalq rəqsi məktəbi olmuş, onun ifaçılıq bacarığını zənginləşdirərək, həm balerina, həm də baletmeyster kimi bütün yaradıcı fəaliyyətinə təsir etmişdir. Xalq rəqsi üzərində işləyərkən, Q.Almaszadə etno-xoreoqrafik material ilə öz baletmeysterlik ideyaları arasında harmonik bir əlaqə qurmuş, eyni zamanda milli rəqslərin xarakterini, daxili mənasını və bənzərsiz özəlliyini itirməyərək onlara uyğunlaşdırmışdır”* [7, s. 44-45].

“Qız qalası” baletinin xoreoqrafiyasına müraciət edərkən Q.Almaszadə üçün Azərbaycan rəqs formalarının klassik rəqslə qarşılıqlı əlaqəsi məqsəd yox, baletnin obraz quruluşunda milli və tarixi konkretliyi əldə etmək tamaşanın xoreoqrafik tələblərindən irəli gələn bir ehtiyac idi. Klassik və xalq rəqslərinin elementlərinin təbii sintezi, ilk dəfə Q.Almaszadə tərəfindən “Qız qalası” əsərində tətbiq edilmiş və sonrakı Azərbaycan balet tamaşalarının xoreoqrafik dilinin yaradılmasında aparıcı rol oynamışdır.

“Qız qalası” baletində ən çox istifadə olunan üsullardan biri klassik hərəkətlərin milli xarakterli əl jestləri, barmaqların naxışlı vəziyyəti ilə birləşdirilməsi idi. Q.Almaszadənin sözləri ilə desək *“Azərbaycan xalq rəqslərində uzun ətlər ayaq hərəkətlərini tamamilə gizlədir və bütün diqqət bədənin yuxarı hissəsinə, yəni əllərin hərəkətlərinə cəmlənir. Aydın olur ki, məhz buna görə Azərbaycan rəqslərində əllərin naxışları son dərəcə cilalanmış və ən yüksək mükəmməliyə çatdırılmışdır və Azərbaycan xalq rəqslərində əllər haqlı olaraq ən yumşaq və gözəl sayılır. Əgər diqqətlə, xoreoqrafın gözləri ilə baxsaq, Azərbaycan xalq rəqslərində əllərin hərəkətləri klassik ayaq hərəkətləri ilə təbii şəkildə uyğunlaşır”* [5, s. 70]. Q.Almaszadə xoreoqrafiyasının ən böyük uğuru ondan ibarətdir ki, o, klassik rəqs incəsənətini mükəmməl mənimsəyən parlaq balerina olaraq, klassik və milli xoreoleksikanın ümumi xarakterik xüsusiyyətlərini dəqiq şəkildə tutmağı bacarmışdır. *“Məsələn, gəlin, bizim rəqslərimizdə tez-tez rastlaşdığımız yarım attitude croisé vəziyyətini götürək. Dəstək ayağını dabanın üzərinə qoyduqdan sonra, dirsəkləri və biləkləri aşağı salaraq (adətən Azərbaycan rəqslərində dirsəklər aşağı salınır, biləklər isə əksinə, qaldırılır), biz tamamilə yeni bir vəziyyət əldə edirik – həm xalqa aid, həm də klassik olan bir vəziyyət... Adətən, Azərbaycan xalq rəqsi üç hissəli olur: əvvəlcə – dairəvi hərəkət, sonra isə bir yerdə dayanaraq “süzmə” – ayaqlar demək olar ki, hərəkət etmir, amma bədənin yuxarı hissəsi sanki özünəheyranlıq ifadə edir və nəhayət, yenə dairəvi hərəkət, amma artıq daha böyük emosional bir həvəs ilə. Bu hərəkəti balerina çox yüksək yarımbarmaqlar üzərində icra edir və bu yüksək yarımbarmaqları yenidən point ilə əvəz edib, əlləri xalq rəqslərində olduğu kimi sağdan sola balanslaşdırsaq,*

yenə də yeni hərəkətlər, daha doğrusu – yeni bir vəziyyət, həm xalqa, həm də klassikaya aid olan bir vəziyyət əldə edirik” [5, s. 72].

Ə.Bədəlbəyli tərəfindən baletə gətirilən və Q.Almaszadə tərəfindən icra olunan “Qız qalası” baletini müasir balet sənətinin estetikasına əsaslanaraq qiymətləndirdikdə, bədii və konseptual qərarlarda bir sıra konservativ üsullar qeyd edilə bilər. Lakin tarixi baxımdan illər ərzində qazanılan biliklər Azərbaycan baletinin səhnələşdirilməsi zamanı ortaya qoyduğu ideyalar, axtarışlar və üsullar bu baletin əhəmiyyətini daha yaxşı dəyərləndirməyə imkan verir. “Qız qalası” baleti Q.Almaszadənin yaradıcı obrazının formalaşmasında ilk təcrübə olmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan balet teatrının inkişafının başlanğıcı olmuşdur.

“Qız Qalası” baletində I pərdənin başlanğıcında “Tərəkmə” rəqsinin musiqisi səslənir, toya hazırlıq işləri səhnəsi canlandırılır. Gülyanağın rəfiqələri ilə ilk rəqsdə təksillə² hərəkətinin klassik parafrızı, biləklərin içəri çevrilməsi, əllərin II və III klassik və milli əl pozisiyalarından istifadə əks olunub. Belə ki, *‘soutenu en tournant’* hərəkətində əllər növbəli olaraq birinci sol əl dirsəkdən yuxarı qatlanıb əl içi yuxarı baxaraq başın ənsə hissəsində birləşmiş şəkildə, sağ əl isə II milli əl vəziyyətində olmaqla icra olunur, bu zaman açıq əl II vəziyyətdə, biləyi isə qadın barmaqlar yuxarı baxacaq şəkildə sındırılaraq qadın əlinin plastikasını nümayiş edir. Ayaqlar isə növbəli şəkildə V vəziyyətdə barmaq üstündə birləşir və sonda *“soutenu en touenant”* hərəkəti edilir. Əllərin II vəziyyətdən biləklərin fırlanaraq mərhələli şəkildə III vəziyyətə keçidi ayaqların ütüləmə hərəkətinin modifikasiyası ilə bir vəhdət daşıyır.

Növbəti klassik rəqs ilə milli rəqsin sintezini göstərən element təksillədir ki, burada əllər təmiz Azərbaycan rəqsinin əl vəziyyəti, ayaqlar isə təksillənin ütüləmə ilə birləşməsidir. Hərəkət çarpaz formada icra olunur. İlk təksillə irəli, sonra yana edilir. Vurğulamaq lazımdır ki, yana təksillə hərəkətinə milli rəqsdə rast gəlinmir. Əllərin forma dəyişikliyi və təksillə sırf klassik və milli rəqs arasında olan sintezdir. Sözsüz ki, bu elementlər hamısı *puant* üzərində icra olunub. Eyni zamanda yarımdairəvi hərəkət zamanı yüngül tullanışlar və əl formaları milli rəqsdən əsaslanaraq buraya əlavə edilib. Hətta burada *“grande jetes”* elementindən öncə və sonra Azərbaycan yerisinə rast gəlmək olar.

Gülyanağın *“tour”* hərəkətini milli III əl vəziyyətində sonlandırmaqla yanaşı çırtma əl hərəkətindən də istifadə edilir. Rəfiqələri ilə *puanta* üzərində ütüləmə və əllərin II və III vəziyyətlərdə növbəli şəkildə hərəkəti ilə daha sonra Gülyanağın dövrəyə alırlar. Baletmeyster Q.Almaszadə əsl Azərbaycan xanımına xas xüsusiyyətlərlə Poladla Gülyanağın *Adagiosuna* giriş verib. Belə ki, Gülyanaq örpəyi ilə üzünü bağlayır. Bəzi yerlərdə örpək simvolik mənə daşısa da, əsasən

² Milli rəqslərə dair terminlər – Almaszadə Q.H., Məmmədov B.A. Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Birləşmiş nəşriyyat, Bakı, 1959; Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşiq, 1983, Bakı, 60 s. – kitablarında ətraflı təsvir edilmişdir.

iki gəncin alovlu məhəbbətinin ayrılmaz bağı hesab olunur. “Arşın mal alan” rəqsinin elementlərini xatırladan yaylıqdan istifadə zamanı əllərin III vəziyyətdə, ayaqların isə *puant* üzərində irəli gəziş hərəkəti, eyni zamanda *Adagionun* bir çox yerində təkrarlandığı diqqətdən qaçmır. *Adagiodakı* bütün “saxlama”lar klassik rəqsdən götürülmüşdür. Lakin diqqətimizi çəkən bir nüans odur ki, klassik hərəkətlər silsiləsində Gülyanağın bir anlıq macal tapıb üzünü örtməsi də, xanımlarımıza məxsus utancaqlıq, təvazökarlıq davranışının göstəricisidir. Burada həm də “Cəngi” rəqsinin əl elementlərinin bənzərinə rast gəlmək olar. Sadəcə “Cəngi” musiqisinin *Allegro-Presto* tempindən fərqli olaraq baletdə rast gəlinən element daha yumşaq və incə göstərilir, hərəkətlərin plastikasi dəyişir. Çarpaz formada bağlı vəziyyətdə (sıkkizliklərlə) icra olunan bu hərəkətin klassik rəqsə xas olmaması, əllərin II və III vəziyyətdə növbəli şəkildə dəyişməsi burada dəqiq sintezin baş verdiyinin göstəricisidir. Çünki başın klassik rəqsdə olduğu kimi vəziyyəti, əllərin isə ayaqla çarpaz olması milli rəqs elementinə aiddir. Ayaqların hərəkəti isə üçlü sayda və *puant* üzərində icra olunur. Gülyanağın dairəvi şəkildə icra etdiyi “*tour pique*” hərəkətində əllər Azərbaycan milli rəqs elementi ilə uyğunluq yaradır. *Adagionun* sonluğu tamaşaçını bir daha bu iki gəncin saf, təmiz, müqəddəs sevgisinə inandırır. Sonda heç bir qüvvə Gülyanağın sevgisinə sadıq qalmasına mane olmur. Hər dəfə Gülyanağ öz hərəkətlərində böyük sevgisini izhar edir. Abır, həya, ismət rəmzi sayılan örpəyin Azərbaycanlı xanım tərəfindən birinə verilməsi həm də onun böyük sevgisinin göstəricisi demək idi.

Q.Almaszadənin quruluş verdiyi yengənin (elçinin) ifasındakı “Qavalla rəqs”dən bizə aydın olur ki, çox daha sonralar Ə.Abdullayev də bu rəqs parçasından ilhamlanmışdır. Sındırma, diz üstündə *por de bras*, yarım dairəvi yerləş (sağ və sol ayaqla mərhələli oturuş) bu rəqs üçün səciyyəvidir. Daha sonra burcutma, diksinnmə və Q.Almaszadənin “Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında qeyd etdiyi II, III növ fırlanma hərəkətləri də burada yer almaqdadır. Qavalla rəqsi Xumar Zülfüqarovanın ifasında izləyən sənət biliciləri bu qənaətdədir; iki ifa arasında kifayət qədər fərq var. Belə ki, bu rəqsdə öz ifaçılıq bacarığını böyük məharətlə göstərən Xumar xanım qavaldan sadəcə bir atribut kimi istifadə etməmiş, həm də böyük peşəkarlıqla orkestri müşayiət etmişdir. Rəqs üçün səciyyəvi olan qavalı atıb-tutmaq hərəkətinə də Xumar xanımın özünəməxsus yanaşma tərzı olmuşdur. Belə ki, onun qavalla hərəkətlərindəki çeviklik, vəziyyətə hakim olmaq bacarığı diqqət çəkir. Hər iki əlində qavalın mövqeyini təmin etmək və eyni zamanda yer-dəyişmə hərəkətini icra etmək, bir əli ilə havaya atdığı qavalı çevik addımlarla irəliləyib iki əli ilə tutması və bu mürəkkəb hərəkətin sonunda qaval vasitəsilə orkestr müşayiətinə paralel olaraq özünümüşayiət yaratması səhnənin ritmik və emosional dinamikasını gücləndirir və həmçinin, Xumar xanımın yüksək ustalığından xəbər verirdi.

Musiqidə kəndlilərin çıxışı “Heyratı” və “Keçiməməsi” melodiyası ilə əks edilib. Ən diqqətçəkən nömrələrdən biri də “Yengənin rəqsi”dir ki, bura daha

sonra qocalar da qoşulur və komik xalq rəqsi alınır və bu milli mənşəyi əks etdirən Rast və Şikəsteyi-fars xarakterində melodiya əsl Azərbaycan milli rəqslərinin musiqi ölçüsündə 6/8 ritmində təsvir olunub. Burada daha çox bas instrumental alətlərindən istifadə olunmuşdur [6, s. 41].

Aypəri və qoca kəndlilərin kiçik etüdündə əsl Azərbaycan xalq rəqsinin ağır elementləri öz əksini tapmasıyla yanaşı həm də bütün personajların rəqsə qoşulması bu səhnədə sanki bir coşqu və xoş əhval yaradır. Aypəri və 2 kəndli kişi “*dosados*” hərəkəti edirlər. İllərlə Gülyanağın doğma anası kimi qayğısını çəkən Aypəri bu xoş gündə ahıl yaşına baxmayaraq, öz sevincini ifasıyla göstərməsi və daha sonra bu izdivaca razılığının ifadəsi kimi Polada xeyir-dua verməsi təsirli səhnələrdən biridir. Kəndlilərin rəqsi (*Allegro-moderato*) nəzərəçarpan milli kişi rəqsi olan “Şalaxo” ilə başlayır. Melodiya çahargah İməqamındadır və hər dəfə yeni tembrlə səslənir [6, s. 42].

İlk quruluşda Q.Almaszadənin balet truppası üçün ərsəyə gətirdiyi “Şalaxo” rəqsi milli və klassik rəqs ənənələrini özündə birləşdirərək tamaşaya xüsusi rəng qatmışdır. 1940-1959-cu illərdə balet truppası tərəfindən ifa edilmiş bu rəqsi, daha sonra 1999-cu ildə Yuliana Əlikışizadənin redaksiyasında Afaq Məlikova Dövlət Rəqs Ansamblının ifası ilə əvəz etmişdir. Lakin burada incə bir nüansı vurğulamadan keçmək olmaz. “Qız Qalası” baletində bir çox divertismentlər yer almasını nəzərə alsaq, buna baxmayaraq, Dövlət Rəqs Ansamblının ifasındakı bu rəqs sanki nümayiş xarakteri daşıyır. Belə ki, bu quruluş özlüyündə xoreografiyanın bir parçası olmayaraq müstəqil rəqs nümunəsi təəssüratı yaradır. Burada kişi rəqslərinə xas olan atma, çaxmağın II və III növləri, yana oturma hərəkətləri rəqqaslar tərəfindən ifa olunur. Solistlərin ifasındakı oyunvari hissə rəqsə xüsusi rəng qatır və buradakı təksillələr və ütüləmə, arxaya çaxmaq mürəkkəb hərəkətlər kombinasiyasına aid edilir.

Gülyanağın qadın cazibəsini təcəssüm etdirən “Gəlin rəqsi” (*Allegretto*) qoboyun lirik melodiyasını yumşaq akkordlarla müşayiət edir. Bu səhnədə həm də xalqımızın minilliklər boyu qoruyub yaşatdığı toy adət-ənənələrinin təntənəsini aydın görə bilərik. Belə ki, al-qırmızı duvaqda ər evinə qədəm basan gəlinin başına tökülən noğul-nabat, rəfiqələrinin əlindəki şamlar, ayaqaltına atılan xalça yeni qurulan ailənin təməlinin möhkəmliyinə, şirinliyinə, istiliyinə sanki bir işarədir. Torpağın varı, bağların barından tutulmuş xonçalara bir də dirilik-birlik rəmzi olan səmənilərin əlavəsi bəşər övladının öz ilkinliyinə bağlılığı ilə bərabər, həm də xalqın öz süfrəsində bolluq-bərəkət görmək istəyinin ifadəsidir.

Gülyanağın “Gəlin rəqsi”ndə rəfiqələrinin xonçalarla ifası bir növ “Məhsul” rəqsini xatırladır. Qızların əllərindəki xonçalarla süzmə, eyni zamanda sındırma etmələri kompozisiyaya özünəməxsus gözəllik verir. Süzmə hərəkətinin III növü burcutma ilə birləşdirilib. Adətən diz üstündə süzmə hərəkəti yaylıqlarla rəqsdə ifa olunur, burada isə baletmeyster xonçalar əlavə edərək çox fərqli görüntü yaradıb. Diz üstə əyləşib əllərin I milli əl pozisiyasında qərar tutması, daha

sonra yeni bir formaya düşməsinə kömək edir. Hansı ki, sol əlin I vəziyyətdə dirsəkdən sınaq digər qolun dirsəyinə doğru yığılması və işarət barmağının sanki sağ əlin dirsəyinə dəstək xarakteri daşdığını görürük. Sağ əlin dirsəkdən özünə doğru çəkilərək əl içi əks tərəfə dönük formada biləkdən sındırılmış şəkildə xırda atışlarla II vəziyyətə açılması, daha sonra eyni hərəkətin sol əllə təkrar icrasını bariz şəkildə müşahidə edirik. Gözə sürmə çəkmək, gövdə ilə diksinmə, dairəvi yeriş (irəliyə və geriyyə) qızların kütləvi rəqsində çox incə və gözəl şəkildə tamaşaçıya çatdırılıb. Gülyanağın solosu isə izləyən hər kəsə kövrək hisslər, gənc qızın alovlu məhəbbətinin simasındakı əksini göstərir. Baletmeyster Q. Almazadə klassik balet ənənələrinə xas hərəkətlərlə milli rəqs elementlərini çox mahir şəkildə sinxronlaşdırıb. Solunun başlanğıcında gəlinin kövrək hərəkətləri, biləklərin sındırılaraq, əsərək istifadəsi, daha sonra Polada doğru nəzər salması, utanaq üzünü bağlayıb uzaqlaşması qəlbi sevgi ilə dolan gənc qıza məxsus olan bir davranışdır. *‘Tour pique’* klassik hərəkət hesab edilsə də, əllər II və III vəziyyətdə biləklərdən fırladılaraq istifadəsi klassika ilə milli rəqsin sintezini göstərir. Gülyanağın öz tərəf müqabilinə münasibətindəki utancaqlıq, həya, eyni zamanda da şux qamət əsl Azərbaycan xanımına xas davranışları əks etdirir. Daha sonra qolların III vəziyyətdə biləklərdən sınaq dalğavari hərəkəti və eyni zamanda, *puant* üzərində VI vəziyyətdə burcutma məhz milli ilə klassikanın sintezini daha qabarıq şəkildə tamaşaçıya çatdırır. Klassikadan götürülmüş *“piouette”* öncəsi *‘preparation’* hərəkəti milli üslubda tam olaraq öz əksini tapır. Əllərin II və III vəziyyətlərində sağ biləyi içəri fırladılaraq *‘piouette’* etməsi və *‘soutenu’*-də qolların klassik II vəziyyətdən dirsəyin yuxarı sınaq biləklərin içəridönük fırlanışı çox gözəl nümunə hesab olunur. Bu rəqs bir növ iffət və sadəlik nümunəsi kimi bərq vurur (bayatı-şiraz məqamında qurulmuşdur). Rəqsin orta hissəsində nazlı və zərif başlanğıc vurğulanır (*pizzicato* simləri və tarın fonunda klarnet və fleytanın solosu). Rəqsdə gənclik obrazı üstünlük təşkil edir, gözəllik və sevgi burada öz əksini tapır.

Lirik “Gəlin rəqsi”ndən sonra temperamentli kütləvi xalq rəqsi “Kikican” səslənir. Burada iki qız və iki oğlan rəqsə daxil olurlar. Milli xarakter burada yalnız musiqidə deyil, həmçinin rəqslərin quruluşunda və hərəkətlərdə də özünü göstərir. Poladın solo çıxışında çiynlərin sındırması və hər iki tərəfə üçlü yerişlə əllərin qapalı formasından II və III vəziyyətə keçidi və ayaqların “*ёлочка*”dan əsaslanaraq modifikasiya etməsi məişətdən səhnəyə açılmış yol idi. Daha sonra Poladın ifasında biz milli rəqsə xas olan çaxmaq, aşırma, ütüləmə, təksillə, sındırma, çöməlmə, süzmə kimi Azərbaycan milli rəqs yerışı elementlərinə rast gəlirik. Hər kəsin bu iki gəncin şad gününə sevinib qol-qanad açdığı bir zamanda dəyişən musiqi tembri, həm də yaxınlaşan fəlakətin xəbərçisi idi.

Qılıncının və gücünün qüdrətinə arxalanan zalım hökmdar Cahangir xan zülmkar dəstəsi ilə bərabər hələm-xanası üçün yeni gənc və gözəl qızların ovuna çıxmışdı. Kütlənin içindən gənc və gözəl Gülyanaq xanın diqqətini dərhal çəkdi.

Xanın xain niyyəti qarşısında sarsılan cütlük bu ədalətsizliyə etiraz etsələr də, qılınca öz hökmünü göstərdi. Xanın fikri qəti idi: Poladı edam, Gülyanağı isə həməxana gözləyirdi. Bu ədalətsiz hökmə qarşı kəndlilər elliklə üsyan səslərini qaldırsalar da, bir nəticəsi olmur. Gülyanaq Polada qarşı sevgisində qətiyyətli olduğu kimi xana nifrətində də yenilməz idi. Onun bu daxili üsyanı xoreoqrafiyada da öz əksini tapmışdır. Öz böyük sevgisi naminə o xanın ayaqlarına düşüb yalvarmaqdan belə çəkinmir və sonda Poladın həyatı bahasına öz faciəsinə razılığını belə ifadə edir. Xanın Xəzərin sahilində ucaldacağı əzəmətli qalanın tikintisi başa çatdıran gün onların izdivacı baş tutacaq. II pərdədə Gülyanağı və qədim musiqi alətləri olan çəng, kamança, ud, rübab, dəf ilə qızların səhnəsini görürük. Qızların bəziləri yüngül tullanırlar və dönmələrlə vals obrazında rəqs edirlər.

Poladla Gülyanağın variasiyası klassik üslubdadır. Lakin hər ikisinin solo variasiyalarına milli obrazın rəngləri əlavə olunub. Azərbaycan rəqsinə xas olan yerləş qaydasına burada daha çox rast gəlmək olar. Pərilərin rəqsində milli əl hərəkətlərindən, gözə sürmə çəkmə, II, III vəziyyətdə əllərin çevrilməsi, I vəziyyətdə paralel qolların duruşunda əks tərəfə doğru qatlanaraq açılması buna nümunədir. Vurğulamaq yerinə düşər ki, bu hərəkətlərin icrasında, hətta milli rəqs rənglərində belə *puant* üzərində durulur. Daha sonra Gülyanağın qolların II və III vəziyyətdən içəri tərəfə qatlanaraq üzünü sanki çərçivəyə almışcasına biləklərin xırda sıçrayışları klassik elementlərin milliliklə vəhdətini yaradır. Əllər daha yumşaq, təbii və improvizasiya xarakteri daşıyır. Barmaq ucları çox vaxt “çiçəkaçma”, “quş uçuşu”, “çırtma çalma” effekti verir. Akademik olan qol hərəkətləri *port-de-bras* qanunları ilə icra olunur. Onların *‘dos-a-dos’* un da Polad Azərbaycan milli yerləşini, Gülyanaq isə *puant* üzərində yerləş icra etməklə yanaşı həm də əllərində iki fərqli üslubun təzahürünü göstərir.

Toya dəvət alan qonaqların gəlişi ilə açılan III pərdədə Azərbaycan, gürcü, iran, özbək xalqlarının rəqslərinin şahid oluruq. “Rast rəngi” ilə müşayiət olunan ilk çıxışda biz tarın səsinə xüsusilə eşidirik. Axı, lirik mövzu qızların ifasındakı rəqlə bir vəhdət daşıyır. Yana incə əyilmə, başın aşağı-yuxarı dönmə hərəkəti tamaşaçıya həm Azərbaycan qadınının “nazını”, həm də baletin monumental estetikasını çatdırır. Əlində nəlbəkilərlə rəqs edən solistin hərəkətlərində milliliklə yanaşı klassikanın ruhunu hiss etmək mümkündür. Belə ki, diz üstə oturmada icra olunan hərəkətlərə diqqət yetirəndə aydınca görünür ki, klassik *“port-de-bras”* hərəkətinin milliliklə vəhdəti tam uyğunlaşıb. Gözə sürmə çəkmə, üzünü vurğulayaraq sındırma, nəlbəkilərlə əllərin önə doğru işləməsi sırf milli rəqs nümunəsi olan “Nəlbəki” rəqsindən götürülmüşdür. Sadəcə bu ifa görməyə alışdığımız önə doğru daha çox vurğulu, aksentlə və fasiləli formada icra edilən “Nəlbəki”dən fərqlənir.

Daha sonra solistin sağ dirşəyi üzərinə söykənərək yana doğru əyilməsiylə nəlbəkilərə münasibəti bir növ baletdəki *“cambre”* hərəkəti ilə uzlaşaraq forma dəyişikliyi yaradır. Azərbaycan milli rəqləri üçün səciyyəvi olan “səkkizlik ye-

riş”, “çiçəkaçma” hərəkəti ilə birləşərək burada uğurlu sonluq yaradır. Bu həm də milli ritmin dinamik kontrastı ilə baletin metrik sabitliyinin harmoniyasıdır. Daha sonra qonaqların ifasındakı milli rəqslər tamaşaya xüsusi rəng qatır. Toy səhnəsinin sonunda qızların müşayiəti ilə səhnədə görünən Gülyanağın könülsüz ifasında kədər, peşmançılıq, çarəsizlik, hüzn hisləri qabarıqdır. Qızların ifasında biz nöqtəli dönmə hərəkətini biləklərin fırlanaraq tamamlamasını görə bilərik. Bizim şən, sevgi dolu, emosional, həyatsevər görməyə alışdığımız Gülyanaq toy səhnəsindəki ifasında sanki tamamilə başqa bir obrazda idi. Onun xana yönələn ürkək baxışlarında çarəsizlik, qorxu və nifrət duyğuları açıq-aşkar görünür. Gülyanağın milli hərəkətləri baletdə sadəcə texniki element deyil, onun obrazını, milli kimliyini və emosional xəttini açır. O, səhnədə Azərbaycan qadınının poetik simvolu olmaqla yanaşı həm də baletin zərif texnikasını tamaşaçıya çatdırır. Onun hərəkətləri emosional zərifliklə bərabər Azərbaycan qadının şərəf və ləyaqətinin əksidir. Baletin son səhnəsi olan proloqda Gülyanağın ifasında sanki bir quş uçuşunu xatırladan yerışı onun bir ümid, qurtuluş istəyində olduğunun ifadəsidir. Burada “Tərəkəmə” rəqsində rast gəlinən əllərin I və II vəziyyətdə növbəli olaraq biləkdən fırlanması, əllərin önə doğru dalğavari hərəkəti və eləcə də yuxarı istiqamətlənmiş əllərin dəyişməsi sanki gecənin zülmətində Yaradana yalvarışın ifadəsi idi. Ən sonda intihar səhnəsində Gülyanağın və Poladın ifasında demək olar ki, heç bir akademik milli və ya klassik elementə rast gəlinmir. Burada daha çox pantomima (drambalet) və emosional gedişat öz əksini tapır.

Təəssüf ki, “Gülşən” baletinin Q.Almaszadə tərəfindən səhnələşdirilməsinin təhlili video materialların olmaması səbəbindən mümkün deyil. Buna görə də, növbəti balet kimi, aparıcı baletmeysterlərimizdən birinin – Q.Almaszadə tərəfindən səhnələşdirilən və F.Əmirovun musiqisinə qurulmuş “Şur” adlı biraktlı kompozisiyasını qeyd etmək olar (1968-ci il, üç hissədən ibarət xoreoqrafik novellalar, Proloq və Epiloq ilə). Əsər 1975-ci ildə G.Babuşkinin rejissorluğu ilə çəkilən “Əfsanələr aləmində” adlı film-baleti sayəsində günümüze qədər qorunub saxlanılmışdır [10]. Xüsusilə vurğulamaq lazımdır ki, biraktlı “Şur” xoreoqrafik novellasının səhnələşdirilməsi, milli balet teatrımızda rəqs hərəkətlərinin simfonizasiyası prinsiplərinin və üsullarının həyata keçirilməsinin ilk nümunəsi olmuşdur. Beləliklə, bu səhnələşdirmə, həm məzmunu, həm də forma baxımından Azərbaycan balet tarixində ilk proqramlı rəqs-simfoniya sayılır. “Şur” xoreoqrafik novellasında Q.Almaszadə “Uzundərə” və “Tərəkəmə” rəqslərinin elementlərini klassik balet hərəkətləri ilə sintez edərək milli ruhun qorunmasına kömək etmişdir. Q.Almaszadə bu biraktlı kompozisiyada geniş şəkildə xoreoqrafik parafrazlardan və xalq rəqsinin elementlərindən istifadə edib. Bu üsul Q.Almaszadə tərəfindən “Qız qalası” baletinin səhnələşdirilməsində də tətbiq edilmişdir. Lakin məhz “Şur” xoreoqrafik novellasında müəyyən milli elementlərin daxil edilməsi – qadın rəqsində əllərin və biləklərin mürəkkəb ornamentli na-xışları və kişi rəqsində (*croise derriere* pozasında) çiynlərin xarakterik irəliləyi-

ci hərəkəti – klassik rəqsdə milli koloriti artırmaqla yanaşı həm də qəhrəmanların emosiyalarını ifadə edən bədii “səs”ə çevrilir.

Bu prinsip – *“milli elementlərin daxil edilməsi ilə sonra səhnə transformasiyası, mürəkkəb bədii işlənmədə və özünəməxsus klassik transkripsiyada” realizə edilir*” [5, s. 147]. Bu istiqamətin başlanğıcını Azərbaycan balet teatrında Q.Almaszadənin tələbələri – R.Axundova, N.Nəzirova və T.Şirəliyeva qoymuşdular. Onlar öz biraklı balet səhnələşdirmələrində müəllimələrinin əsas prinsiplərini və üsullarını orijinal şəkildə mənimsəyib, özünəməxsus şəkildə tətbiq etmişlər.

Beləliklə, Azərbaycan baletində milli rəqslərin istifadəsi bir neçə mühüm istiqamətdə sənətə təsir etmişdir:

- Milli identikliyin qorunması – baletdə xalq rəqslərinin tətbiqi milli mədəni irsin yeni formalarla yaşadılmasına imkan yaradır.

- Yeni xoreoqrafik üslubun yaranması – xalq rəqslərinin klassik balet texnikaları ilə birləşməsi nəticəsində unikal xoreoqrafik formalar meydana çıxmışdır.

- Beynəlxalq arenada tanınma – Azərbaycan baletində xalq rəqslərinin istifadəsi milli sənətimizin global səviyyədə tanınmasına kömək edir.

- Klassik balet və milli rəqsin sintezi Azərbaycan xoreoqrafiyasında unikal bir məktəb formalaşdırmışdır. Bu harmonik yanaşma, milli mədəniyyətin qorunmasına və beynəlxalq səviyyədə tanınmasına xidmət edir. Həm estetik, həm də ideoloji baxımdan böyük əhəmiyyətə malik olan bu sintez, gələcək xoreoqraflar üçün də geniş yaradıcılıq imkanları açır. Tanınmış baletmeyster və xoreoqraflar, R.Axundova, M.Məmmədov, N.Nəzirova, T.Şirəliyeva və K.Hüseynova klassik və milli rəqsin sintezini daha dinamik şəkildə təqdim edirlər.

- Klassik balet intizamı və texniki cəhətdən mükəmməlliyə yönəlmiş sənətdir. Xalq rəqsi isə emosional, canlı və toplumun mədəni kodlarını daşıyan təbii hərəkət sistemidir. Bu prinsipial fərqə baxmayaraq, onların sintezi (xüsusilə Azərbaycan səhnə sənətində) həm bədii, həm də identik baxımdan zəngin nəticələr doğurur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920). – B.: Nurlan, III kitab, – 2005, – 452 s.
2. Алиев, Г.А. Хореографическое искусство Азербайджана на пересечении культурных традиций Востока и Запада. – М.: Наука, – 2001, – 237 с.
3. Бадалбейли, А.Б. Заметки автора. (Программа к постановке балета «Девичья башня» в Азербайджанском Государственном ордена Ленина Театре оперы и балета им.М.Ф.Ахундова. – Б.: Азербайджанское театральное общество, – 1940, – 30 с.
4. Гаджибейли, Дж.А. Как была создана первая азербайджанская опера. / Журнал «İrs» (Наследие) № 3, – 2008, – с. 36-39. В качестве материала представленной публикации были использованы воспоминания

- Дж.Гаджибейли, хранящиеся в Центральном Государственном Архиве литературы и искусства Азербайджанской Республики. Фонд № 649.
5. Дурылин, С.Н. Художественный театр в 1917-1945 гг. // Театральный альманах. Вып. № 3 (5). М.: Всероссийское Театральное Общество, – 1946, – 172 с.
 6. Фархадова, Р.Д. «Девичья Башня» Бадалбейли А. – Б: Азернешр, – 1962, – 81 с.
 7. Шихлинская, Л.Ф. Узоры хореографических легенд азербайджанского балета. – Б.: Азербайджан, – 1995, – 191 с.

Saytoqrafiya

8. Ü.Nacibəyli “İlk Azərbaycan baletinin premyerası”. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article16.html>
9. Социалистический реализм –
URL:<https://www.sites.google.com/site/mirovaahudozestvenaakultura/home/socialisticeskij-realizm>
10. Фильм-балет «В мире легенд».
URL:<https://youtu.be/UDL57ousH2c?si=c8PhFdEc4CkP1WtS>

Фатима ИСМАЙЛОВА

Преподаватель, диссертант кафедры Национального танца
Бакинской Академии Хореографии

СИНТЕЗ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА И НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ: РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ

Аннотация: В представленной статье исследуется синтез азербайджанских народных танцев с классической балетной техникой. Несмотря на западное происхождение балета, в Азербайджане он развивался в тесной связи с национальной музыкой и фольклором. Отмечается, что Узеир Гаджибейли стал первым азербайджанским композитором, внедрившим народные танцы в музыкально-сценические произведения, положив начало их использованию в балете.

Особое внимание уделяется балету «Девичья башня» А.Бадалбейли (1940), в котором Гамэр Алмасзаде гармонично сочетала элементы народного танца с классической техникой, создавая хореографические новшества. В балете органично объединены такие танцы, как «Таракяма», «Джанги», «Шалахо», «Ай бери бах», «Танец невестки». Также подчеркивается значимость хореографической новеллы «Шур» Фикрета Амирова, где синтез народных и классических стилей становится основным средством эмоционального и драматического выражения

Ключевые слова: Азербайджанское балетное искусство, национальная хореография, искусство и идентичность, творчество Гамэр Алмасзаде, синтез восточного и западного танца.

Fatima ISMAILOVA

Lecturer, candidate for a degree of the
Department of National Dance Baku Academy of Choreography

**SYNTHESIS OF CLASSIC BALLET AND FOLK DANCES:
THE ROLE OF NATIONAL DANCES IN AZERBAIJANI BALLET
PRODUCTIONS**

Abstract: *This article explores the synthesis of Azerbaijani folk-dance elements with classical ballet techniques. Although ballet is a Western-origin art form, it has developed in Azerbaijan in close connection with national music and folklore. The article highlights that Uzeyir Hajibeyli was the first to integrate folk dances into musical stage works, laying the foundation for their use in Azerbaijani ballet.*

Particular attention is given to the first national ballet “Maiden Tower” by Afrasiyab Badalbeyli (1940), in which Gamar Almaszade skillfully merged folk dance elements with classical ballet to create innovative choreographic solutions. Dances such as “Terekeme”, “Cengi”, “Shalakho”, “Ay beri bak”, and “The Bride’s Dance” are organically integrated into the classical structure. Furthermore, Fikret Amirov’s choreographic novella “Shur” is presented as a successful example of this synthesis, where folk elements become key tools for emotional and dramatic expression. The article emphasizes the role of such fusion in preserving national identity and developing new choreographic styles

Keywords: *Azerbaijani ballet, national choreography, art and identity, creativity of Gamar Almaszade, synthesis of Eastern and Western dance*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova;
 sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Humay Fərəcova