

Lamiyə ALLAHVERDİYEVA

AMK-nın magistrantı

Elmi rəhbər: Lalə Hüseynova.

Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,

AMK – nın professoru

E-mail: lamiyeallahverdiyeva28@gmail.com

CEYHUN ALLAHVERDİEVİN “TAC MAHAL” BALETİNİN MUSIQİ DRAMATURGIYASI

Xülasə: Məqalədə bəstəkar Ceyhun Allahverdiyevin “Tac Mahal” baletində məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini, harmonik, polifonik fakturanın zənginləşməsi və musiqili dramaturgiyanın inkişaf prinsiplərini təhlil etməyə çalışdıq. Baletin musiqi dramaturgiyası özündə vahid simfonizmi əks etdirir. Baletdə əsas qəhrəmanların leytməvzuları növbəli şəkildə göstərilərək, dramaturji inkişaf planını ortaya qoyur. Həmçinin leytməvzular həm müstəqil nömrə kimi, həm kontrapunkt şəklində, həm də vahid konsepsiya yaradaraq, əsərin dramaturji inkişaf prinsiplərini həll edir. Məqalədə əsas məqsəd bəstəkarın yaradıcılığının bir çox istiqamətlərində – simfoniya, konsert, kantata, simfonik poema və kamera musiqisində başlıca vəzifə olan vahid simfonizmin, “Tac Mahal” baletində də dramaturji prinsip kimi qarşıya qoyulmasıdır.

Açar sözlər: Ceyhun Allahverdiyev, “Tac Mahal” baleti, musiqi dramaturgiyası, leytməvzu sistemi, əbədi sevgi mövzusu

Təməli Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə qoyulan Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbi qısa zaman çərçivəsi ərzində yüksək nailiyyətlər əldə edərək, bir sıra istedadlı sənətkarlar yetişdirmişdir. XX əsrdə Ü.Hacıbəyliyən sonra M.Maqomayev, A.Zeynallı, Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Məlikov və başqa bəstəkarlar onun yaratdığı professional bəstəkarlıq məktəbini müxtəlif istiqamətlərdə inkişaf etdirmişlər. Müasir dövrümüzdə bir çox bəstəkarlar kimi, C.Allahverdiyev də öz yaradıcılığında adlarını qeyd etdiyimiz bəstəkarların yaradıcılıq ənənələrini davam etdirməkdədir.

Dünya şöhrətli bəstəkar A.Məlikovun layiqli yetirməsi, əməkdar incəsənət xadimi, BMA-nın bəstəkarlıq kafedrasının professoru, bəstəkar Ceyhun Allahverdiyev çoxşaxəli yaradıcılığı ilə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbində özünəməxsus yer tutur. Bəstəkarın müəllimi A.Məlikovun söylədiklərindən: “Ceyhun adını, soyadını yadınızda saxlayın! Ceyhunun müəllimi kimi fəxr edirəm. Ceyhun Azərbaycan bəstəkarıdır. Bu gün Azərbaycanda əsl bəstəkar adıyla yaşamaq hər adama qismət olmur. O, xoşbəxt bəstəkar ki, onun əsərləri dinləyicilər tərəfindən qəbul olunur. Ceyhun, heç bir tənqiddən qorxmaya bilər. Onun əsərləri professional səviyyədədir. Onun əsərlərində intonasiyalar,

ümumi konsepsiya quruluşu azərbaycançılığı biruzə verir. Əsərlərində xəlqilik, milliyətçilik ideyası düzgün qoyulub. Bu gün Azərbaycan gəncləri inkişaf görmək istəyirsə, o, gərək Ceyhun kimi bəstəkarları dinləsin” [18].

C.Allahverdiyev musiqinin bir çox janrlarına müraciət etmişdir. Yaradıcılığını milli köklər üzərində quran bəstəkar əsərlərində klassik bəstəkarlıq məktəbi ilə yanaşı, Azərbaycan muğam sənətinə, aşıq yaradıcılığına, zəngin folklorla əsaslanır. Onun fortepiano üçün yazdığı kiçik uşaq pyeslərindən tutmuş, iri həcmli əsərlərinə qədər müxtəlif janrlı əsərlərinin hər biri zaman etibarını öz aktuallığını saxlayır. 3 simfoniya, fortepiano və simfonik orkestr üçün Konsert, “Səhifələr” simfonik poeması, Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Oğuznamə” poeması, “Kapriçcio”, kamera orkestri üçün “Misri”, xor və simfonik orkestr üçün “Əbədi sevgimsən” kantatası, “Qələbə Uvertürası”, soprano və simfonik orkestr üçün 4 romans, simli kvartet, violino və fortepiano üçün sonata, fortepiano üçün sonata, iki piano üçün “Eskizlər”, piano və kamera orkestri üçün 3 lövhə, kamera-instrumental və vokal musiqisi, Pərviz Seyidlinin pyesi əsasında eyniadlı “İstintaq” tamaşası, Hamlet İsaxanlının librettosu əsasında yazılmış “Tac Mahal” baleti, “Tac Mahal” baletindən I və II süitlər, simfonik və kamera orkestri üçün yazılmış bir çox əsərlər, mahnı və xalq musiqisi işləmələri və s. əsərlər daxildir.

Bəstəkar yazdığı müxtəlif həcmli və rəngarəng janrlı əsərləri ilə həm müəllif və həm də bir ifaçı kimi bir çox xarici ölkələrdə qastrol səfərlərində olmuş, eyni zamanda hazırkı dövrümüzdə də öz fəaliyyəti ilə seçilməkdədir. O, Yaponiya, Türkiyə, Kipr, İran, Fransa, Avstriya, Suriya, Moldova, Ukrayna, Rusiyada bəstəkar və pianoçu kimi uğurla çıxış etmiş, beynəlxalq festival (“Kipr Beynəlxalq simpozium” (2001), Qəbələ Beynəlxalq Musiqi Festivalı (2011, 2016, 2021), Türkiyənin İstanbul şəhərində keçirilən Pera Beynəlxalq Piano Festivalı (2010, 2011, 2015), Ü.Hacıbəyli adına Beynəlxalq Musiqi Festivalı) və simpoziumların iştirakçısı olmuşdur.

C.Allahverdiyev hal-hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının bəstəkarlıq kafedrasında professor vəzifəsində çalışmaqdadır. Pedaqoji fəaliyyəti bəstəkarlıq fəaliyyətinin ayrılmaz hissəsi hesab edilən C.Allahverdiyev bu sahədə də uğurlara nail olmuşdur. Bu müddət ərzində o, bəstəkarlıq fənni üzrə “İxtisas” və “Orkestrləşdirmə”, Alətsünaslıq və Partitura qiraəti fənlərini tədris edir. Pedaqoji fəaliyyəti dövründə bəstəkarın tələbələrindən Etibar Əsədli, Cavad Abrahi, Sevinc Kazımova və Nərmin Abdullayeva Respublika və Beynəlxalq müsabiqələrin qalibi olmuşdur. BMA-nın müəllim və tələbələri onun müəllifi olduğu alətsünaslıq kursu üzrə metodik tövsiyələrindən, elmi məqalələrindən və dərslər vəsaitindən geniş istifadə edirlər. Musiqişünaslar və tələbələr isə bəstəkarın yaradıcılığı haqqında bir neçə monoqrafiya, dərslər vəsaitləri, dissertasiya mövzuları, metodik işlər və məqalələr yazmışlar. Həmçinin bəstəkar özü A.Məlikovun 27 cildlik külliyyatının nəşri layihəsində musiqi redaktoru olmuşdur. Sadaladığımız

dövr ərzində intensiv çalışan bəstəkarın yaradıcılığında hər il yeni-yeni əsərlərin meydana gəlməsinin şahidi oluruq.

Bir sıra görkəmli Azərbaycan bəstəkarları yaradıcılıqlarında hind mövzularına müraciət etmişlər. Bu bəstəkarlara misal olaraq, S.Hacıbəyovun “Hind lövhələri” süitası, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən hind gözəlinin rəqsi, Niyazinin “Çitra” baleti, A.Məlikovun “İki qəlbin dastanı” baletini göstərmək olar. C.Allahverdiyev də “Tac Mahal” baleti ilə bu silsiləni davam etdirir. Bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edən “Tac Mahal” baletinin musiqili dramaturgiyası məqalənin təhlil obyektini təşkil edir.

Dünyanın yeddi möcüzəsindən biri kimi tanınan, əbədi sevgi simvoluna çevrilən, tarixi- mədəni əlaqələri özündə əks etdirən, günümüzə qədər insanların qəlbində gözəl hiss və duyğular oyadan Tac Mahal abidəsi C.Allahverdiyev yazdığı eyniadlı “Tac Mahal” baletində musiqili təcəssümünü tapmışdır. Qeyd etməliyik ki, “Tac Mahal” baleti dünya musiqisi tarixində bu mövzuya müraciət olunmuş ilk baletdir. Xüsusi olaraq qeyd olunacaq məqamlardan biri də odur ki, Tac Mahal abidəsi Cahan şahın sevimli həyat yoldaşı Mümtaz Mahalın şərəfinə tikilmişdir. Mümtaz Mahal vaxtilə Azərbaycandan Hindistana köçmüş Azərbaycan əsilli zadəgan Asəf xanın qızıdır. Bəstəkarın söylədiyi kimi bu janra gəlmək üçün uzun zaman mövzu axtarışında olmuşdur: *“Mənimçün ən ümdə duran məsələ mövzunun aktuallığı, əbədiliyi, milli və bəşəri olması idi. Tac Mahal abidəsinin tarixi əhəmiyyəti, əbədi sevginin simvolu kimi möhtəşəmliyi və eləcə də, özündə bir çox Şərq xalqlarının mədəniyyətlərini birləşdirməsi bu mövzuya müraciət etməyimə səbəb oldu”*.

2020-ci ilin mart ayından başlayaraq may ayınadək 3 ay müddətində intensiv çalışan bəstəkar “Tac Mahal” (3 pərdəli 7 şəkildən ibarət) baletinin partiturasını tamamlamışdır. İlk dəfə olaraq “Tac Mahal” baletindən I və II “Süita”lar bəstəkarın 50 illik yubileyinə həsr olunmuş konsertdə Xalq artisti, dirijor Fəxrəddin Kərimovun idarəsilə 07.10.2022-ci il tarixində M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik orkestrinin iştirakı ilə səslənmişdir.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarları Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi”, F.Əmirovun “Min bir gecə” baletlərinin ənənələrini davam etdirən “Tac Mahal” baletində də ön plana böyük məhəbbət mövzusu çıxarılmışdır. Baletin süjet xəttində əsas qəhrəmanlar – Böyük Moğol imperatoru Cahan şah və onun həyat yoldaşı Mümtaz Mahalın bir-birinə olan sönməyən əbədi eşqi ideya mərkəzində durur. Mühüm amillərdən biri də əsərdə Hindistan, Türkiyə, İran, Azərbaycan mədəniyyətlərinin qovuşduğu tarixi hadisələr əks olunub. Böyük Moğol İmperiyası 1526-1857-ci illər arasında mövcud olmuş və əsası Teymurilər sülaləsindən olan Babur tərəfindən qoyulmuş türk dövləti idi. Dövlətin beşinci hökmdarı olan Cahan şahın hakimiyyət illəri Moğol memarlığında qızıl dövr idi.

Hekayəsi və memarlığı ilə insanları valeh edən Tac Mahal haqqında əfsanəvi məlumatlar dilləri dolaşır: “Şah Cahan sevdiyi həyat yoldaşını getdiyi hər yerə apararı, onun fikrinə, zövqünə önəm verən bir insan idi. Bu duyğulu, ağıllı və gözəl qadın 1631-ci ildə 14-cü övladını dünyaya gətirərkən vəfat edib. Şah Cahan isə arvadının ölümündən sonra 8 gün yemək-içməyi dayandırır və otağından bir daha çıxmıyır. Doqquzuncu gün otağının qapısını açıb bayıra çıxanda saçlarının ağardığını və tamamilə dağıldığını görüblər. O qədər sarsılmışdı ki, Tac Mahal onun üçün vəsvəsə oldu və o, ölmüş arvadını sağ saxlamaq üçün bu tikilini mükəmməl şəkildə tikdirdi”.

Bəstəkar balet üzərində işləyərkən tarixi faktların əksəriyyətilə yaxından tanış olmuş və bu sahədə libretto müəllifi, görkəmli ziyalı-alim, yazıçı-publisist Hamlet İsxanlı ilə mütəmadi görüşlər aparmış və müxtəlif tarixi qaynaqlara əsaslanmaqla yanaşı, bəstəkarın və libretto müəllifinin bədii təxəyyülü də librettoda yer almışdır. Burada Cahan şah və Mümtaz Mahalın ikilənmiş obrazları ideyası da məhz bəstəkar tərəfindən əsas leytmotiv kimi librettoya daxil edilmişdir. Bu da bütövlükdə baletin musiqi dramaturgiyasının mərkəzində dayanmaqla hadisələrin inkişaf xəttini təşkil edir.



Baletin musiqi dramaturgiyası özündə vahid simfonizmi əks etdirir. Bu cəhət bəstəkarın yaradıcılığının bir çox istiqamətlərində - simfoniylarında, konsert, kantata, simfonik poema və kamera musiqisində başlıca vəzifə olaraq, “Tac Mahal” baletində də dramaturji prinsip kimi qarşıya qoyulmuşdur. Baletin musiqi nömrələri arasında ardıcılıq arası kəsilmədən, davamlı inkişaf xətti ilə keçir. Burada bir çox nömrələr “*attacca*” ilə keçid alaraq, davamlı emosional inkişaf yaradır. Seçilmiş musiqi mövzularının ardıcıl “vasitəli” inkişafı onun simfonik zənginliyini və bütövlüyünü artırır.

Baletin musiqisi çoxplanlı inkişaf edir. Bu lirik-romantik səhnələrin, yumoristik və qəhrəmanlıq, qrotesk və faciəli səhnələrin dəyişməsində özünü göstərir. Bəstəkar hər bir obraz üçün lazımi ifadə vasitələri tapır. Baletdə musiqi dramaturgiyası bədii-emosional tərəfdən üç istiqamət üzrə bölünür:

- Cahan şahla Mümtaz Mahalın sevgisi.
- Cahan şahla ögey qardaş şahzadə Şəhriyarın qarşıdurması.
- Tac Mahal – “əbədi sevgi abidəsi”.

Bu istiqamətlər baletin bütün partiturasına nüfuz edir. Təbii ki, onlar statik qalmır, süjetin inkişafı zamanı daim dəyişir, daxilən zənginləşir. Hər üç istiqamət özü-özlüyündə çox önəmli, çox mühümdür. Ancaq yenə də müəyyən edici üstünlük əsas qəhrəmanların obrazı ilə bağlı olaraq, birinci istiqamətə, yəni, “Cahan şahla Mümtaz Mahalın sevgisi”nə verilir. Çünki burada qəhrəmanlar arasında emosional dramatik bağlılıq üstünlük təşkil edir.

“Tac-Mahal” baleti 3 pərdə, 7 şəkildən ibarətdir. Əsər proloqla açılır və epiloqla tamamlanır. Bəstəkar baletdə əsas qəhrəmanların ikiləşmiş obrazlarını – Cahan şahın qocalığı və gəncliyini, Mümtaz Mahalın isə gerçək təsvirini və kölgəsini verərək əsas dramaturji xəttin planını ortaya qoyur. Bütün əsər boyu oğlu tərəfindən taxtdan salınmış və məhbus kimi Qırmızı qalada saxlanılan qoca Cahan şahın əsas leytmotivi hadisələrin musiqi dramaturgiyasının mərkəzində dayanır.

Proloqda Cahan şah obrazının ilk musiqi xasiyyətnaməsi verilir: Qalanın kiçik pəncərəsindən Cahan Şah çox sevdiyi və ölümü ilə barışa bilmədiyi sevimli arvadı Mümtaz Mahal üçün tikdirdiyi Tac Mahala baxır. Bu zaman Mümtaz Mahalın Ay tərəfdən ona doğru gələn əksini görür və bütün keçmişi xəyalında canlanır...



I pərdə. I Şəkil (İlk Görüş)

1607-ci il. Aqra şəhəri. Cahangir şahın sevimli oğlu Xürrəm (Cahan şah) öz dostları ilə birgə məşhur Mina bazarında Avropalı və yerli rəssamların çəkdiqləri rəsmlərə baxır. Azərbaycan əsilli zadəgan Asəf xanın gözəl qızı Ərcümənd Banu (Mümtaz Mahal) da bazardadır, öz rəfiqələri ilə birlikdə heyranlıqla çəkilmiş rəsmləri seyr edir. Bu zaman Xürrəm və Ərcümənd Banunun baxışları toqquşur. Onlar bir-birinə aşıq olurlar. İlk görüşdən təsirlənən gənclər artıq birbirilərinin xəyalı ilə yaşamağa başlayırlar. ...Xürrəm xəyalından çıxara bilmədiyi Banunun rəsmi çəkir, onunla görüşə bilmək üçün fürsət axtarır..

II şəkil (Cahangir Şahın sarayı)

Oğlunun sevgisindən xəbərdar olan Cahangir Şah Asəf xanın ailəsi ilə birlikdə saraya dəvət edir. Burada yenidən görüşən gənclərin sevgisi daha da alovlanır. Ailələr tezliklə toy qərarına gəlirlər. Lakin yadellilərin ölkəyə hücumu ilə bağlı qasidin gətirdiyi naməni oxuyan Cahangir Şah bu xəbəri eşidən kimi döyüş hazırlıq əmrini verir. Qəhrəmanlığı ilə ad qazanan Xürrəm ölkənin müdafiəsi üçün döyüşə yola düşür.

II Pərdə. III şəkil (Qələbə. Cahan şahla Mümtazın toyu)

Ardıcıl qələbələr xəbəri, xüsusilə Deccan`da əldə edilən mühüm zəfər. Döyüşdə qazandığı uğura görə Cahan Şah adını alan Xürrəmin qayıdışı sarayda bayram edilir. Gözlənilən toy mərasimi baş tutur. Cahangir Şah sevimli oğlunu varisi kimi taxta çıxarır.

IV şəkil (Şəhriyər Cahan şahın qarşিদurması)

Cahan şahın uğurlarını qəbul edə bilməyən ögey qardaş şahzadə Şəhriyər ona qarşı qisas planı hazırlayır. Nur Cahan oğlu Şəhriyərin varisi kimi taxta çıxması üçün Cahangir Şaha yalvarır. Lakin Cahangir Şah buna etiraz edir. Şəhriyər Cahan Şahı döyüşə dəvət edir. Oğlanlarının qarşিদurmasından sarsılan Cahangir Şah bütün bunlara dözməyərək ürəyini tutaraq yerə yıxılır.

V şəkil (Cahan Şahın məğlub olması)

Cahangir Şah ölür (1627). Cahan şah və Şəhriyərin orduları üz-üzə gəlir. Qüvvələrin bərabər olmadığı ağır döyüşdə Cahan şah məğlub olur. Qaranlığa qər qəlan Cahan şahın gözünə xəyalından çıxara bilmədiyi Mümtaz Mahalın əksi görünür.

III Pərdə. VI şəkil (Cahan şahın Şəhriyər üzərində qələbəsi)

Şəhriyər atasının varisi kimi taxta çıxmasını bayram edir. Şəhriyərə etiraz edən xalq Cahan şahla birləşərək Şəhriyərin ordusu üzərində çətinlik çəkmədən qalib gəlir. Cahan Şah təntənəli surətdə Aqraya daxil olur. (Cahan şah Şəhriyəri həbs etdirir).

VII şəkil (Mümtaz Mahalın ölümü) Sarayda şənlikdir.

Ölkədə firavanlıqdır. Cahan Şah sənətə və sənətkarlığa böyük diqqət yetirir. 14-cü övladını gözləyən Mümtaz Mahalın doğuş zamanı qəfildən ölümü Cahan şahı sarsıdır və o özünə qapanır. Yeganə təsəllisi Mümtaz Mahalın xatirəsini əbədləşdirmək üçün məqbərə inşa etdirməyi əmr edir. İdarəçilikdə zəifləyən Cahan Şah hakimiyyəti ələ keçirən oğlu tərəfindən Qırmızı Qalada saxlanılır.

Epiloq (Əbədi sevgi)

Cahan Şah Qalanın kiçik pəncərəsindən səmaya baxır və Ay tərəfdən ona doğru gələn Mümtaz Mahalın əksini görür, gənclik ruqları yenidən görüşür və rəqs edir. Cahan Şah Tac Mahala baxaraq gözlərini əbədi yumur. Aşıqlar əbədi-yətə qovuşurlar...

Baletin strukturunun əsasını nömrələnmə prinsipi təşkil edir. Bu prinsip xarakterlərin inkişafının simfonikliyi ilə, psixoloji motivlərin keçidinin inkişafı ilə, obrazların intonasiya vahidliyi ilə, leytmotivli inkişaf ilə uyğunlaşır. Burada S.Prokofyev, Q.Qarayev, A.Məlikov ənənəsini C.Allahverdiyev ustalıqla yaradıcı surətdə inkişaf etdirir. Baletin quruluşunun nömrələnməsi prinsipini qoruyan C.Allahverdiyev cəsarətlə nömrələri birləşdirir, onları inkişafıla doldurur, geniş səhnələr yaradır. Bəstəkar baletdə 38 musiqi nömrəsi təqdim edir.

Təqdim olunan musiqi nömrələrində bəstəkar Şərq xalqlarının – hind, türk, İran mədəniyyətlərini, eləcə də milli mədəniyyətimizi əks etdirən musiqi intonasiya və ritm boyaları vasitəsilə müxtəlif rəqslər yaratmışdır. Burada məzəli rəqs, yürüş, variasiyalar, sənətkarların rəqsi və xalq səhnələri kimi musiqi nömrələri də yer almışdır. Qeyd etməliyik ki, bəstəkar baletdə simfonik orkestrin imkanlarından istifadə edərək, Şərq dünyasının əlvan musiqi palitrasını ortaya qoymuşdur.

Proloqda səslənən musiqi “Tac Mahal” abidəsinin təsvirini yaratmaqla yanaşı, Cahan şahın qocalığı obrazının ilk musiqi xasiyyətnaməsi kimi verilir (Nümunə № 1). Musiqi özündə məqam – harmoniya cəhətdən Şərq dünyasının əsrarəngliyini əks etdirməklə, sanki baş verəcək hadisələrin əhvalatını öncədən nəql edir. Burada bəm registrdə faqotların, valtorna və trombonların, yaylı qrupun və zərb alətlərinin – timpani, *gran-cassa*, tam-tam, pianonun ağır və təkmlinli müşayiəti ilə əsas mövzu *piccolo* fleyta, fleytalar və qaboyların ifasında “Andante sostenuto” tempində səslənir. Mövzunun ağac nəfəs alətlərində keçməsilə yanaşı, I violinalar və violalar ilə unison şəklində imitasiya olunması da burada qeyd olunmalıdır. Məhz proloqun mövzusundan başlayaraq polifonik xətt bütün əsər boyu səciyyəvi xüsusiyyət daşıyır. Mövzunun (1) polifonik inkişafı orkestrdə daha da güclənmiş şəkildə verilir. Daha sonra sanki abidənin içərisinə daxil olmuş kimi (2) mövzunun *piccolo* fleytada arfa və yaylıların “*pizzicatosu*” ilə nağılvəri təsviri göstərilir.

Eyni zamanda proloqda Cahan şahın qocalığı leytmövzusu ilə yanaşı Mümtaz Mahalın kölgəsi leytmövzusu (3) arfa və simli alətlərin ifasında keçir. Bu nüansla bəstəkar əsas qəhrəmanların ikiləşmiş obrazlarını növbəli şəkildə göstərərək, dramaturji inkişaf planını ortaya qoyur (Nümunə № 2).

Baletin simfonik inkişafında daha bir məqam diqqəti cəlb edir. Proloqun sonunda (4) valtornaların 3 səslə paralel hərəkəti xoral musiqi effekti yaradaraq violonçel və kontrabasin *pizzicatosu* ilə sanki bağlayıcı və keçid rolunu oynayır, əsas obrazların xəyal aləmindən reallığa keçid etməsini təsvir edir.

Nümunə № 1. “Proloq – Cahan şahın qocalığı leytmövzusu”

Andante sostenuto $\text{♩} = 45$

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese in F
2 Clarinetti in B
Clarineto basso in B
2 Fagotti
Contra fagotto
4 Corni in F
Trombe in E
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Piumi
Gran Cassa
Tam-tam
Piano

Andante sostenuto $\text{♩} = 45$

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Qeyd etmək lazımdır ki, əsas qəhrəmanların leytməvzuları kimi bağlayıcı və keçid rolunu daşıyan 3 səslə paralel hərəkət gələcəkdə 3 trambon, 3 truba, 3 faqotda keçərək əsərin inkişaf mərhələlərində birgə səslənir.

Nümunə № 2. “Proloqda – Mümtaz Mahalın kölgəsi leytməvzusu”

Baletin əsas süjet xəttinə nəzər salsaq Cahan şahın qocalığı leytməvzusu həm müstəqil nömrə kimi, həm də digər nömrələrin daxilində kontrapunkt şəklində keçir. Daha dəqiq desək, müstəqil nömrə kimi Cahan şahın qocalığı leytməvzusu keçmiş günlərini xatırlayarkən proloqda, I pərdənin 2-ci şəklində girişdə, II pərdənin 3-cü şəklində Mümtaz Mahalla toy səhnəsində, 5-ci şəkildə ögey qardaşı Şəhriyarla qarşıdurmada və son olaraq epiloqda keçir. Kontrapunkt kimi isə I pərdənin 2-ci şəklində “Yürüş” də, II pərdənin 3-cü şəklində “Hind qızlarının rəqsi”ndə, III pərdənin 6-cı şəklində “İran qızlarının rəqsi” nömrəsində keçir.

I pərdənin 2-ci şəklində (85) Cahan şahın qocalığı leytməvzusu faktura və məqam cəhətdən saxlanılaraq proloqu xatırladır. Əgər proloqda və I pərdənin 2-ci şəklində mövzu “sol mayəli Şüştər ladında keçirdisə, II pərdənin 3-cü şəklində *piccolo* fleyta I fleyta ilə birləşərək mövzu Cis mayəli şüştər məqamında keçir. Sadalanan nömrələrdə leytməvzu sərbəst epizod kimi sakit və axıcı tərzdə keçirdisə, 5-ci şəkildə “Cahan şahın məğlubiyyəti” nömrəsinin kulminasiyası kimi üç forte nüansında zərb alətlərinin aktiv müşayiəti ilə orkestrin “tutti”sində səslənir.

Proloqda səslənən əsas qəhrəmanların leytməvzularının növbəli inkişaf xətti burada da özünü göstərir. Belə ki, bu nömrədə Cahan şahın qocalığı leytməvzusunun davamı olaraq, Mümtaz Mahalın kölgəsi leytməvzusu hadisələrin dramatik gedişində 2-ci pərdənin son nömrəsini təşkil edir. Son olaraq Cahan şahın qocalığı leytməvzusu epiloqda proloqun təkrarı kimi səslənir. Bu da forma baxımından vahid konsepsiya yaradaraq əsərin dramaturji inkişaf prinsipini həll edir. Həmçinin Cahan şahın obrazı monoloq, kütləvi döyüş səhnələrinin qəhrəmanı və sevgi adajiolarında təqdim olunur.

Öz növbəsində Mümtaz Mahalın kölgəsi leytməvzusu proloqda, I pərdənin 1-ci şəklində Xürrəmin (Cahan şahın) monoloqu nömrəsində ağac nəfəs alətlərinin solo ifasında kiçik parçalarla, elementlərlə, II pərdənin 5-ci şəklində Cahan şahın atası Cahangir şahın ölümü səhnəsində, Cahan şahın ögey qardaşı Şəhriyarla ağır döyüşdə yaralandığı zaman xəyali obrazda, III pərdənin 7-ci şəklində Cahan şahla son vida adajiosunda keçir. Proloqda (3-cü rəqəmdə) arfa və simli alətlərdə sakit, təmkinli epizod kimi keçən “Mümtaz Mahalın kölgəsi” leytməvzusu 2-ci pərdənin 5-ci şəklində (267-ci rəqəm) Cahan şahın atası Cahangir şahın ölümü səhnəsində daha da dramatik şəkil olaraq, nömrənin mərkəzində dayanır. 2-ci pərdənin 5-ci şəklini tamamlayan leytməvzu, 3-cü pərdənin 7-ci şəklində “Cahan şahın Mümtaz Mahalla vida adajiosunda” (421) tam nömrə kimi səslənir. Vurğulamaq lazımdır ki, əsas qəhrəmanların leytməvzuları emosional cəhətdən hadisələrə uyğun dəyişilərək, özündə bu obrazların hiss və həyəcanlarını, daxili dünyalarını əks etdirməklə süjet xəttini daha da dramatikləşdirir.

Baletin I pərdəsi Uvertüra – Xalq səhnəsinin təqdimatı ilə açılır (5). Meydanda xalq gəzintisi göstərilir. Çox əzəmətli xalq şənliyini, bayramı təsvir edən musiqi səslənir. Uvertüra trubalar və valtornaların fanfar-apofeoza xarakterli girişi ilə başlayır (Nümunə № 3). Truba və valtornaların çağırışlı, şad intonasiyaları dövrün tarixi qələbələrini əks etdirməklə, uvertüranın əsas mövzusunun hazırlayır. Qeyd edək ki, uvertüra sonata-allegro formasında yazılmışdır. Uvertürada verilən mövzular arasında təzad olsa da, mövzuların hər biri – əsas mövzu, köməkçi mövzu, işlənmə bölümü özündə Azərbaycan- türk folklorunun qədim yallı və cəngi, aşıq ritm, məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini ehtiva edir. Reprizada əsas mövzu ilə köməkçi mövzu şaquli kontrapunkt şəklində keçərək, trubaların yenidən fanfar-apofeoza səslənməsi ilə kodada tamamlanır. Girişdə təqdim olunan musiqi motivləri sanki sement rolunu oynayaraq, uvertüranın mövzuları arasında bağlılıq yaradır. Şəhriyar üzərində qələbə qazanmış xalq obrazını bəstəkar növbəti dəfə III pərdənin 6-cı şəklində təqdim edir. Burada xalq obrazı uvertüranın reprizasında keçən musiqi ilə xatırlanır. Xalq obrazının təsviri baletin süjet xəttinə daxil olmaqla, I pərdənin 1-ci şəklində Uvertürada, “Mina bazarı”nda, III pərdənin 6-cı şəklində “Cahan şahın qələbəsini xalq bayramı edir” səhnələrində keçərək, mühüm rol oynayır.

Nümunə № 3. “Uvertürə. Xalq səhnəsi”

1-ci şəkildə mühüm əhəmiyyət daşıyan nömrələrdən biri də Mina bazarı səhnəsidir Burada xalq səhnələrini təsvir edən musiqi çox parlaq və izdihamlıdır. Tematik materialın hər dəfə yeni keçidi zamanı faktura dəyişilir və bu, musiqi obrazını yeniləşdirir. Akkordların orkestrin müxtəlif qruplarında uzunmüddətli eyni ritmik quruluşda təkrarı xüsusi fon yaradır. Rəngarəng səslənməsi ilə diqqəti cəlb edən bazar səhnəsinin daxilində keçən “aşıq olma səhnəsi” xarakterinə görə təzad təşkil edir. Əsas qəhrəmanlar ilk dəfə görüşürlər və bu görüşdən təsirlənərək birbirlərinə aşiq olurlar (Nümunə № 4). Bu görüşün təsvirini yaradan musiqi Mina bazarı nömrəsinin orta hissəsini təşkil edir (43). Belə ki, üç hissəli quruluşda yazılan nömrənin kənar hissələri bazar səhnəsinə, xalq obrazını əhatə etsə də, orta bölümü aşıqların sevgi hekayəsinin başlanğıcıdır. İlk görüşdə səslənən musiqi materialı növbəti dəfə 1-ci şəklin sonunda Xürrəmlə (Cahan şahla) Mümtaz Mahalın xəyali görüşündə (77), daha sonra isə ən sonda epiloqda “əbədi sevgi” səhnəsində səslənir (445). Əgər bazar səhnəsində bu mövzu “Presto” tempində gənclərin ehtiraslı, çılğın hissələrini göstərirdisə, Xürrəmlə (Cahan şahla) Mümtaz Mahalın xəyali görüşündə, yaylı alətlərin fonunda fleytanın solosunda “Andante cantabile” tempində dalğın, xəyalpərəst əhvalda, finalda isə dramatik xarakter alaraq, “əbədi sevgi” səhnəsində keçir.

Nümunə № 4. “Mina bazarı – İlk görüş”

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes:

- C. ind. in F (Solo Clarinet in F): Features a melodic line starting at measure 43 with a *f* dynamic and a *solo* marking.
- 2 Cl. in B (Two Clarinets in B)
- Cl. bas. (Bassoon)
- 2 Fag. (Two Bassoons)
- C. fra. (Contrabassoon)

The middle section includes:

- 4 Cor. in F (Four Cor Anglais in F)
- 3 Tr-tbe in B (Three Trumpets in B)
- 3 Tromboni c. (Three Trombones in C)
- Tuba
- Timp. (Timpani)

The bottom section includes:

- V-ni I (Violin I): Starts at measure 43 with a *f* dynamic and a *Y* marking.
- V-ni II (Violin II): Starts at measure 43 with a *f* dynamic and a *Y* marking.
- V-le (Viola): Starts at measure 43 with a *f* dynamic and a *Y* marking.

The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

Baletin süjet xəttinin inkişaf mərhələsində mühüm rol oynayan adajiolar musiqi dramaturgiyasının əsasını təşkil edən başlıca amillərdən biridir. Adajiolar baletin pərdələri üzrə növbəli şəkildə təqdim olunur. I pərdənin 2-ci şəklində Xür-rəmlə (Cahan şahla) Mümtaz Mahalın adajiosu 1-ci şəkildə ilk görüşdən təsirlənən və bir-birinin xəyalı ilə yaşayan gənclərin yenidən görüşməsilə hisslərinin alovlanmasını təsvir edir ([133]-dən 4 xanə əvvəl). Adajio bir-birinin həsrəti ilə yaşayan aşıqlərin ürək çırpıntılarını, fleytada başlayan mövzunun daha da genişlə-nərək yaylı alətlərlə ağac nəfəs alətlərinin səslənməsində zərif və incə duyğuları əks etdirir.

Adajionun reprizasında mövzunun harmonik geniş diapazonda səslənməsi poetikliyin təsir gücünü daha da artırır. Adajionu bir daha III pərdənin finalında səslənən “əbədi sevgi” səhnəsində “Appassionata” xarakterində, qocalmış Cahan şahın dağınıq, qarışıq duyğularının fonunda eşidirik.

II pərdənin 3-cü şəklində Cahan şahla Mümtaz Mahalın toy səhnəsi təqdim olunur. Bu adajioda qəhrəmanlar böyük, odlu bir ehtirasla əhatələnir. Burada verilən adajioda mövzunun 3/4 ölçüdə çərək notlarla sona qədər keçməsi, sonoristik effektlərlə “impression” xarakter alaraq, orkestrin arfalar, *campanelli* və çeleanın tembr boyaları ilə rənglənməsi özünəməxsus ifadə tərzini yaradır. Bəstəkar yeganə nömrədir ki, burada axıcı melodiyanın fonunda müxtəlif nəfəs alətlərində – *cornò inglese*, fleyta, qaboy, klarnet və trubanın solusunda müasir musiqidə tez-tez rast gəlinən Şərqi musiqi məqam sisteminə xas koron pərdələrdən istifadə etmişdir.

Həyatın səhifələrini özündə göstərən adajioların son mərhələsi III pərdənin 7-ci şəklində “Mümtaz Mahalın ölümü” səhnəsindən sonra verilən “Vida adajiosu”nda tamamlanır (Nümunə № 5). Azərbaycan musiqisində lirik-dramatik duyğularla əhatəli olan “Bayatı-Şiraz” məqamında yazılmış adajio emosional olaraq, daha yüksək bir pilləyə qalxır. Adajionun mövzusu həm də Mümtaz Mahalın leytmövzudur. İlk dəfə olaraq burada leytmövzu tam şəkildə bütöv bir nömrə kimi səslənir. Qaboyun solusunda səslənən adajionun mövzusu davamlı inkişaf olunaraq, dramatik inkişaf prinsipi əsasında qurulmuşdur. Burada bəstəkar insanın daxili aləminin, duyğu və düşüncələrinin ən yüksək hiss və emosiyalarını orkestrin zəngin imkanlarından istifadə etməklə göstərə bilmişdir ([421]).

Baletdə musiqi dramaturgiyasının vacib bir vasitəsi müəllifin harmonik didir. Beləliklə, lirik epizodlarda, ifadəli emosionallıq tək-cə geniş bir kantilen melodiya ilə deyil, həm də ahəngdarlığın özəlliyi ilə, melodiyanın orijinal təsviri ilə verilir. Belə hallarda ahəngdarlıq yalnız şaquli akkord kimi deyil, hər bir fərdi səsin “əriməsindən” böyüyən bir kompleks kimi hiss olunaraq, S.Prokofyev, D.Şostakoviç, Q.Qarayev, A.Məlikov irsinin ənənələrinə söykənir.

Nümunə № 5. “Vida adajiosu”

2 Ob.
C. imp.
in F
2 Cl.
in B
Cl. bas.
2 Fag.
C. fig.
4 Cor.
in F
3 Tr. bc.
in B
3 Tromboni
Tuba
Timp.
421 Andante cantabile ♩ = 60
Viol. I
Viol. II
Vcl.
Vcell.
C. bas.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Oboe, Clarinet in F, Clarinet in B, Bassoon, and Contrabass. The second system includes four Cor Anglais in F, three Trombones in B, Tuba, and Timpani. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and begins at measure 421 with the tempo marking 'Andante cantabile' and a metronome marking of ♩ = 60. Dynamics include *f* (forte) for the Oboe and *p* (piano) for the Clarinet, Bassoon, and Contrabass. The Violin and Viola parts feature *pp* (pianissimo) markings and *stacc.* (staccato) markings.

Baletin partiturası vahid simfonik “nəfəsdə” keçir. Əslində burada ötəri heç bir epizod yoxdur. Bu böyük mənada vahid, gərgin, daxili nəbzün bir an belə sən-gimədiyi emosional səs axınıdır. Balet musiqisinin əsasını bəstəkar tərəfindən özünəməxsus, incə və orijinal tərzdə işlənmiş bir çox Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətlərinə xas olan melodiylar və intonasiyalar təşkil edir. Burada Şərq xalqlarının musiqi folklorunun intonasiya və ritmləri üzvi şəkildə birləşir, bəstəkarın yaradıcılıq üslubunu ön plana çıxarır. Bəstəkar Şərq xalqlarının milli folklorunun zənginliyini yeni tərzdə açmışdır. Bütöv səhnələrin qurulmasında ənənəvi klassik rəqslərdən, mürəkkəb klassik formalardan, klassik balet süitasının prinsiplərindən istifadə etmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, bəstəkar baletdə Şərq xalqlarının – hind, türk, İran mədəniyyətlərini, eləcə də milli mədəniyyətimizi əks etdirən musiqi intonasiya və ritm boyaları vasitəsilə müxtəlif rəqslər yaratmışdır. Baletdə sadalanan mədəniyyətləri əks etdirən 4 rəqs nömrəsini xüsusi olaraq, qeyd etmək lazımdır. Ümumiyyətlə, baletə daxil olan rəqslərə diqqət etsək görürük ki, yazılan hər bir rəqs nömrəsi həmin xalqın adı ilə bağlıdır. Belə ki, burada iki “Hind rəqsi”, “Türk rəqsi”, “İran rəqsi” adları ilə bağlı rəqslərə rast gəlmək olar.

I pərdənin 2-ci şəklində iki rəqs ardıcıl təqdim olunur. Rəqslər hind mədəniyyətini əks etdirən “Saray qızlarının rəqsi” və qədim türk xalqlarının musiqi ənənələrini özündə birləşdirən “Türk rəqsi” nömrəsi ilə növbələnir. Göründüyü kimi, müəllif tarixi mənbələrə əsaslanaraq, o dövrə aid mədəniyyətlərin birgə inkişafını təqdim olunan rəqs nömrələri vasitəsilə ön plana çıxarır. “Saray qızlarının rəqsi” nömrəsində bəstəkar qədim hind musiqisi olan “kathak” rəqs növünün ritm və intonasiya elementlərindən bəhrələnərək, rəqsin melodik ifadəliliyini zənginləşdirməklə, emosional, cazibədar rəqs musiqisi yazmışdır (Nümunə № 6). Kathak – hind klassik rəqsinin səkkiz əsas növündən biridir. Uttar Pradeşdən gələn klassik rəqs forması olaraq Şimali Hindistana məxsus olan klassik rəqs üslubudur. Bu rəqsdə Cahan şahın atası Cahangir şahın saray mühiti təsvir olunur. Odlu, ehtiraslı girişlə başlayan rəqs “kathak” rəqs növünün xüsusiyyətlərini özündə əks etdirərək, get-gedə artan dinamik musiqi ilə inkişaf olunur. Burada “Allegro” tempində dəyişən ölçülərə – 6/8, 9/8, 2/4 ölçülərinə rast gəlirik. Rəqs nömrəsi üç hissəli olaraq, kənar hissələri 6/8 və 9/8 ölçüdədirsə, orta hissə 2/4 ölçüdə zərb alətlərinin müşayiətilə artan ritmik fiqurasiyalarla daha da çılğın əhvalruhiyyə yaradır (88).

Nümunə № 6. “Saray qızlarının rəqsi “ (Hind rəqsi)

The image shows a page of a musical score for the piece "Saray qızlarının rəqsi" (Hind rəqsi). The score is written for a full orchestra, including Timpani, Trombones, Horns, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 4/4 time and features various dynamic markings and performance instructions. A box with the number "90" is present above the Violin I staff.

Baletdə yer alan ikinci hind rəqsi II pərdənin 3-cü şəklində “Allegro moderato” tempində “Hind qızlarının rəqsi” adı ilə 4/4 ölçüdədir (208-dən 4 xanə əvvəl). Zərb alətlərində mövzunun inkişafına xidmət edən 4 xanəlik ritmik struktur demək olar ki, sona qədər saxlanılmışdır. Burada əsas mövzu ilə yanaşı proloqda səslənən “Cahan şahın qocalığı” leytməvzusu kontrapunkt kimi rəqsin obrazlı-emosional mənasını daha da artırır (Nümunə № 10).

Baletin həcmcə ən böyük nömrəsi “Türk rəqsi”dir (112-dən 4 xanə əvvəl). Diqqət çəkən əsas məsələlərdən biri struktur olaraq, hər xanədə 3/4 və 5/8 ölçülərinin dəyişilmədən davamlı şəkildə əvvəldən sonra qədər keçməsidir. “Türk rəqsi” “Rast” məqamında yazılmış, qədim türk xalq musiqisinin ruhunu əks etdirən orijinal musiqi nömrəsidir (Nümunə № 7).

Nümunə № 7. “Türk rəqsi”

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, it is marked "1 Solo" and "p gaitow". The instruments listed on the left are: 2 Fl. (Flute), 2 Ob. (Oboe), C. ingl. in F (Clarinet in F), 2 Cl. in A (Clarinet in A), Cl. bas. (Bass Clarinet), 2 Fag. (Bassoon), C. fag. (Contrabassoon), 4 Cor. in F (Cor Anglais), 3 Tr. ba. in B (Trumpet in B), 3 Tromboni (Trombone), Tuba, Timpa (Timpani), Tru. (Trombone), Tru. (Trombone), Arpa I (Piano I), Vni I (Violin I), Vni II (Violin II), Vcl. (Violoncello), and Vc. ba. (Violoncello). The score shows musical notation for each instrument, including notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number "112" is placed above the Vni I staff.

Bu rəqsi bəstəkar M.Ravelin “Bolero” üslub və prinsiplərinə xas, gücün və səsin həcmnin davamlı artmasına əsaslanan variasiya formasında yazmışdır. Variasiya silsiləsinin mövzusu polifonik inkişaf olunur. Burada marş xüsusiyyətləri rəqs elementləri ilə birləşdirilir. Variasiya inkişafı demək olar ki, tematik dəyişikliklərə aid deyil. Mövzunun əvvəlcədən başlayaraq, əsas melodiyani müşayiət edən yeni motiv birləşmələri də gələcəkdə inkişaf olunur. Burada C.Allahverdiyev D.Şostakoviç (7-ci “Leninqrad” simfoniyasında 2-ci hissə), Q.Qarayev (“Yeddi gözəl” baletində “Yürüş”), S.Hacıbəyov (“Karvan” simfonik lövhəsi), A.Məlikov (“Məhəbbət əfsanəsi” baletində “Yürüş” [29, s. 31] və “İki qəlbin dastanı” baletində “Komdenin rəqsi”) və s. bəstəkarların “Bolero” üslubunda yazılmış əsərlərinin ənənələrini davam etdirir.

Baletdə İran mədəniyyətini əks etdirən nömrə III pərdənin 6-cı şəklində “Moderato” tempində 3/4 ölçüdə keçən “İran qızlarının rəqsi”dir (324-cü rəqəm 4 xanə əvvəl). Burada sinkopalı ritmik quruluş İran xalq musiqisinə xas olan melizmatik elementlərlə rəqsin təsvirinin emosional cazibəsini gücləndirir. Bəstəkar bu nömrədə “Pərişan zülflərin” və “Rəftəm ke rəftəm” İran xalq mahnılarından istifadə etməklə, rəqsin melodik ifadəliliyini artıraraq vahid mövzu yaratmışdır. Oynaq xarakterli rəqsin mövzusunə əks olaraq, proloqda səslənən “Cahan şahın qocalığı” leytmövzusu burada da (əvvəl trombonlarda daha sonra valtornlarda) kontrapunkt kimi keçərək, baletin süjet xəttində növbəti mərhələ yaradır (Nümunə № 8)

Nümunə № 8. “İran qızlarının rəqsi”

Balet partiturasının ən effektiv səhifələrindən biri də I pərdənin son nömrəsi olan “Yürüş”dür. Davamlı və qüvvətli ritmləri olan, özündə qəhrəmanlığı təcəssüm etdirən “Yürüş”ün əsas mövzusu Türk xalq musiqi mədəniyyəti ilə bağlı olan “Plevne marşı”nın intonasiyaları əsasında qurulmuşdur. “Yürüş” zərb alətlərində 2 xanəli ritmik struktur quruluşlu “Allegro moderato” tempində başlayaraq, çağırışlı və təntənəli girişlə davam edir. “Cahan şahın qocalığı” leytməvzusu bu nömrədə yenidən kontrapunkt formasında keçərək, I pərdənin və ümumiyyətlə bütün baletin musiqi dramaturgiyasına xidmət edir.

Göründüyü kimi, bəstəkar “Cahan şahın qocalığı” leytməvzusunu xarakterindən, ritmindən, tempindən, metrik ölçüsündən, fakturasından, obrazından asılı olmayaraq, müxtəlif nömrələrdə yüksək məharətlə istifadə edərək, dramaturgiyaya yaxından bələd olan simfonist kimi çıxış edir.

Həmçinin baletdə fərqli obrazları və hadisələri əks etdirən rəqs nömrələri də yer almışdır. Bunlar II pərdənin 3-cü şəklində “Əyanların rəqsi”, “Məzəli rəqs”, III pərdənin 6-cı şəklində “Şəhriyar sarayda şənlik edir”, III pərdənin 7-ci şəklində “Sarayda şənlik - sənətkarların rəqsi” nömrələridir.

Bəstəkar baletdə kütləvi səhnələrdən geniş istifadə etmişdir. Bura xalq səhnələri, rəqslər, qələbə və konfliktli döyüş səhnələri daxildir. Təhlilimizdə kütləvi xalq səhnələri və rəqslərdən söhbət açmışdıq. İndi isə qələbə və münaqişəli döyüş səhnələrinə nəzər salaq: II pərdənin 3-cü şəkli “Qələbə” nömrəsi ilə açılır. Yadelilərə qarşı döyüşdən Cahan şah və ordusu qələbə ilə qayıdır (158). Onları saray zadəganları, əyanlar şən izdihamla qarşılayır. Bu monumental kütləvi səhnənin musiqisi hərbi marşların ritmlərinə, qalib truba siqnallarına əsaslanır.

Gərgin ritmik pulsasiya, güclü səs təzyiqləri, basda dinamik orqan punktları, ümumi “çoxqatlı” səslər, tutti və fortissimo üstünlük təşkil edir. Bütün bunlar kütləvi xarakter hissi yaradır, şən, həyəcanlı izdihamın “səs-küyünü” çatdırır, diqqəti cəlb edir. Nəhəng səs perspektivində döyüşçü motivləri (trombonların, trubaların, valtornların ifasında) şən izdihamın motivləri ilə iç-içə keçərək, böyük bir simfonik kətanın əsasını təşkil edir.

Böyük miqyasda, güclü və ifadəli şəkildə qələbə ilə bağlı mövzuları bəstəkar növbəti dəfə baletin III pərdə 6-cı şəklində Şəhriyar üzərində “Cahan şahın qələbəsi” nömrəsində təqdim edir. Bu nömrə II pərdənin 3-cü şəklində keçən “Qələbə” nömrəsi ilə eynilik təşkil edir.

Baletin mərkəzi konfliktinin əsasını qüvvələrin qarşı-qarşıya qoyulması və əsas mənfi obraz kimi Cahan şahın ögey qardaşı şahzadə Şəhriyar personajı təşkil edir. Bu qarşıdurma əsasən döyüş səhnələrində qabardılaraq baletdə xüsusi yer alır. Şəhriyar obrazı baletdə II pərdənin 4-cü şəklində “Şəhriyarın variasiyası” nömrəsində açılır. Cahan şahın uğurlarını qəbul edə bilməyən ögey qardaş şahzadə Şəhriyar ona qarşı qisas planı hazırlayır və Cahan şahı döyüşə dəvət edir. Bu səhnə II pərdənin 4-cü şəklində “Cahan şahla Şəhriyarın qarşıdurması”nda cərə-

yan edir. Nömrənin təhlilinə nəzər salsaq, musiqinin daxili gərginliyi, onun kəskin münəqişəli mövzularının simfonik inkişafı, orkestrin rəngarəng tembrləri ilə işıqlandırılması diqqəti cəlb edir. Girişdə üç forte nüansında orkestrin tutisi ilə “Allegro vivo” tempində verilən 4 xaneli ritmik faktura ostinatlıq təşkil edərək, mövzunun və fakturanın arasıkəsilmədən artan musiqi axınından ibarətdir. Bu nömrə variasiya prinsipləri üzərində qurularaq, mövzunun *metsopiano* nüansından dörd forteyə qədər yüksəlməsi ilə inkişaf edir. Burada melodiyanın təşkilində onaltılıq notlarla olan ritmik fiqurasialı polifonik hərəkət gərginlik və həyəcan yaradır. Bu nömrə ilə II pərdənin 4-cü şəkli tamamlanır.

Baletdə ikinci döyüş səhnəsi II pərdənin 5-ci şəklində Cahan şahın məğlubiyyəti ilə başa çatan “Cahan şahla Şəhriyarın ordularının döyüşü” nömrəsində baş verir. Dramatik hadisələrlə dolu döyüş səhnəsini bəstəkar “Cahangir şahın ölümü”, “Cahan şahın variyasiyası”, “Cahan şahla Şəhriyarın ordularının döyüşü”, “Cahan şahın məğlubiyyəti” (Cahan şahın qocalığı leytmövzusu və Mümtaz Mahalın kölgəsi leytmövzusu) nömrələrini ardıcıl, arasıkəsilmədən, birnəfəsə, *attacca* ilə təqdim edərək, simfonizm prinsiplərinə uyğun gərgin dramatism ortaya qoyur. Dramatik gərgin keçən nömrələrdə müəllif, bir neçə müstəqil kontrapunktal melodiya, mövzu və motivləri eyni vaxtda toqquşduraraq, çoxsaylı polimelodik birləşmələr yaradır.

“Cahangir şahın ölümü” nömrəsinin girişi həyəcanlı, faciəvi unison notlarla mis nəfəsli və yaylı alətlərin ifasında başlayır. Daha sonra üzüntülü, kədərli, iztirablı mövzu simli alətlərin üç oktavalı unison səslənməsində daha da genişlənərək, kulminasiyaya çatır. İntonasiyalar getdikcə daha aktiv simfonik inkişafa məruz qalır və nəhəng dinamik intensivliyə çatır. Bu intensivlik axınında “Mümtaz Mahalın kölgəsi” leytmövzusu gərginliyi bir qədər də artıraraq, növbəti kulminasiyanı hazırlayır. Sonda bir qədər yumşalan kədərli mövzu klarnet və faqotun ifasında *attacca* ilə “Cahan şahın variyasiyası” nömrəsinə keçid alır. Variasiya “Cahangir şahın ölümü” və “Cahan şahla Şəhriyarın ordularının döyüşü” nömrələrində mərkəzi mövqe tutaraq, musiqinin inkişafını və dərinliyini artırır. Atasının ölümündən sarsılan Cahan şahın variyasiyası təkcə kədər və ümitsizlik deyil, həm də qəzəb və etiraz musiqisidir.

“Cahan şahla Şəhriyarın ordularının döyüşü” nömrəsində “Allegro maestoso” tempində marş xarakterli kanonik imitasiyalar imitasiya polifoniyasına xidmət edir. Bəstəkar dramatik vəziyyətdən asılı olaraq, həll olunmamış dominantlarla, dissonans intervallarla, sinkopalarla düşmən qüvvələrini xarakterizə edir. Akkordların melodik birləşmələrinə tez-tez rast gəlinir, şaquli müstəqil melodik xətlərin, paralelliklərin, funksiyaların toqquşmalarının, müxtəlif politonal nisbətlərin birləşməsi müəyyən edilir.

II pərdənin sonu “Cahan şahın məğlubiyyəti” nömrəsi ilə tamamlanır. Bu nömrədə zərb alətlərində vertikal *secco* fiqurasiaları qüvvətli, gərgin ritmik xüsusiyyət təşkil edərək, özünəməxsus fon yaradır. Mövzu bu fonda melodiyanın

harmoniya ilə vertikal şəkildə birləşməsilə “fortissimo” nüansında keçir və daha sonra “Cahan şahın qocalığı” leytmövzusuna bağlanır. Burada “Cahan şahın qocalığı” leytmövzusu öz növbəsində “Mümtaz Mahalın kölgəsi” leytmövzusuna keçid alaraq, zərb alətlərinin fonunda pərdəni tamamlayır. Bütün bu ardıcıl konsepsiya quruluşu, musiqinin daxili gərginliyi, onun kəskin münaqişəli mövzularının simfonik inkişafı musiqi dramaturgiyasına xidmət edir.

Cahan şahla döyüşdə müvəqqəti qələbə qazanan Şəhriyar obrazının növbəti səciyyəsi III pərdənin 6-cı şəkli “Şəhriyar sarayda şənlik edir” nömrəsi ilə açılır (296). Bu nömrə zərb alətlərinin effektiv ritmikası ilə son dərəcə dinamik xarakterli, şad əhval-ruhiyyəlidir. Üçhissəli formada yazılaraq, simli və ağac nəfəs alətlərinin güclü pulsasiyalı, sinkopalı ritmik fiqurasiyasının müşayiəti ilə trambonlarda fortissimo nüansında çılğın, “dəlisov”, enerjili, şıltaq vurğularla zəngin musiqi nömrəsidir (Nümunə 9). Get-gedə artan, dinamik inkişafda verilən mövzu bir ton yuxarı modulyasiya olunaraq, trubalar və valtornaların qrupunda oktavalı unison şəkildə səslənir. Burada yaylıların 5 oktavalı unison müşayiəti musiqini daha da coşdurur. Orta hissəyə keçiddə trubaların yüksək registrindən aşağıya doğru sekundalı “*glissandosı*” musiqinin inkişafına xüsusi kolorit gətirir.

Baletin sonuncu döyüş səhnəsi III pərdənin 6-cı şəkildə təqdim olunur. Zərb alətlərinin kəskin *secco* vurğuları ilə çərək notlarla verilən mövzunun qruplar arasında paylanaraq ötürülməsi vəhdət təşkil edərək, “Allegro” tempində musiqi narahat, dramatik hal alır. Mövzunun ikinci cümləsində valtornaların, trombonların və trubaların ötürmə prinsipi ilə signal xarakterli unison səslənmələri getdikcə daha da həyəcanlı səslənir. Çərək notlarla qurulmuş nömrənin daxilində mis və ağac nəfəsli alətlərdə signal xarakterli triol qruplaşmalarına tez-tez rast gəlik ki, bu da narahatlıq və gərginliyin daha da artmasına səbəb olur.

Baletdə əsas qəhrəmanlarla yanaşı süjet xəttinə xidmət edən Nur Cahan, Cahangir şah, qasid kimi ikinci dərəcəli personajlar da vardır ki, bunlar da baletin inkişafında mühüm rol oynayır. Nur Cahan (Cahangir şahın arvadı) obrazının səciyyəsi baletin II pərdəsinin 4-cü şəkildə “Nur Cahanın Cahangir şahı yalvarışı” nömrəsində açıqlanır. Oğlu Şəhriyarın varis kimi taxta çıxması üçün Cahangir şahı yalvaran Nur Cahan hiyləgər, məkrli qadın obrazıdır. Cahangir şah obrazı isə baletin I pərdəsinin 2-ci şəkildə “Cahangir şahın həyəcanı” nömrəsində təqdim olunur. Bu obrazın səciyyəsi həmçinin baletin II pərdə 4-cü şəkildə, 5-ci şəkildə “Cahangir şahın etirazı”, “Cahangir şahın ölümü” nömrələri ilə verilir.

Nümunə № 9. “Şəhriyar sarayda şənlik edir”

8

300

Fl.

2 Fl.

2 Ob.

C. sop.
in F

2 Cl.
in B

Cl. bas.

2 Fag.

C. bas.

4 Cor.
in F

3 Tr. ba.
in B

3 Tromboni
a

Tuba

Temp.

Tro.

3 Trom. mi.

Casa.

M.

Perc.

300

Vcl. I

Vcl. II

Vcl.

V. cell.

C. bas.

Tempo

div.

Tempo

Tempo

Tempo

Gəlişi ilə hadisələrin axımını dəyişən qasid obrazının musiqisi təşvişli və həyəcanlıdır. İki nömrədə də “Qasidin gəlişi” adı ilə keçən obraz baletin I pərdəsinin 2-ci şəklində yadellilərin hücumunu və III pərdənin 6-cı şəklində isə müvəqqəti qələbəsi ilə sevinən Şəhriyara xalqın Cahan şahla birləşərək hücum edəcəyi xəbərini gətirir. Həmçinin baletdə kütləvi səhnələrdə saray əyanları, Cahan şahın dostları, döyüşçülər, musiqiçilər, təlxəklər kimi personajlar da yer alır. Bütün bu məlumatlara əsasən deyə bilərik ki, bəstəkar baletdə əbədi sevgi, nifrət, qəhrəmanlıq, qısqanclıq kimi insanlara xas olan hiss və duyğuları musiqi dili ilə açaraq qarşıya qoyulan əsas ideyanı göstərə bilmişdir. Məqalədə fikirlərimizi yekunlaşdıraraq qeyd etmək istərdik ki, bəstəkar C.Allahverdiyevin “Tac Mahal” baletində musiqi dramaturgiyasının təhlili təqdim olunmuş və hesab edirik ki, bu məqalə gələcəkdəki yeni tədqiqatlara təkan verəcəkdir.

ƏDƏBİYYAT:

Azərbaycan dilində

1. Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. II hissə. – B.: Adiloğlu, 2009.
2. Cəfərova L. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri. – B.: Adiloğlu, 2010.
3. Cəfərova L. Arif Məlikovun balet musiqisində tembr və faktura xüsusiyyətləri. Dərs vəsaiti. B.: Mütərcim, 2011.
4. Əliyeva F. 60-70-ci illərin I yarısı Azərbaycan bəstəkarlarının bəzi üslub təmayülləri. Sənətsünaslıq namizədi alimlik dissertasiyası. B., 1994. – 192 s.
5. Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri. Əsərləri II cild. B., 1965.
6. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri II cild. B., 1965.
7. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri. II cild. B.: 1965.
8. İsayeva G. Arif Məlikovun bəstəkarlıq sinfi. – B.: Elm, 2013, – 50 s.
9. Qasımova S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. – B.: Adiloğlu, 2009.
10. Qasımova S. Azərbaycan Sovet musiqi ədəbiyyatı. – B.: Maarif, 1984.
11. Mazel L.A. Musiqi əsərlərinin quruluşu. B.: 1988. 516 s.

Rus dilində

12. Алекперова Н. Ариф Меликов. – Б.:1988. – 175 с.
13. Алекперова Н. Ариф Меликов. «Страницы жизни и творчества». – Б.: Ишыг, 1988.
14. Фахрадова Р.Д. Балеты Кара Караева. Издательств. – Б.: ЭЛМ, 1970.
15. Фахрадова Р.Д. Балет. «Семь красавиц» К.Караева. – Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1957.
16. Карагичева Л.В. Кара Караев. «Советский композитор».

SAYTOQRAFIYA

17. URL: <http://www.anl.az/down/meqale/azerbaycan/2012/may/237.htm>

18. URL: https://www.youtube.com/watch?v=E3iGGWQE-8I&list=RDE3iGGWQE-8I&start_radio=1&rv=E3iGGWQE-8I
19. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8wW247XuJdg>

NOTOQRAFIYA

20. Allahverdiyev C. “Tac Mahal” Balet. Əlyazma. 992 s.

Ламия АЛЛАХВЕРДИЕВА
Магистрант А К

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТА «ТАДЖ МАХАЛ» ДЖЕЙХУНА АЛЛАХВЕРДИЕВА

***Аннотация:** В статье впервые дана подробная информация о новом балете композитора Джейхуна Аллавердиева «Тадж-Махал». Либретто произведения основана на исторических фактах, где наглядно просматривается тема вечной любви. Проанализированы характеристики и лейтмотивы главных героев балета, их ладно-интонационная основа, а также гармоническая и полифоническая фактуры, принципы симфонического развития музыкальной драматургии.*

***Ключевые слова:** Джейхун Аллавердиев, балет «Тадж-Махал», музыкальная драматургия, система лейтмотивов, тема вечной любви*

Lamiya ALLAHVERDIYEVA
Master's student of AMK

MUSICAL DRAMATURGY OF JEYHUN ALLAHVERDIEV'S BALLET “TAJ MAHAL”

***Abstract:** The article for the first time provides detailed information about the new ballet of the composer Jeyhun Allahverdiyev "Taj Mahal". The libretto of the work is based on historical facts, where the theme of eternal love is clearly visible. The characteristics and leitmotifs of the main characters of the ballet, their modal and intonation basis, as well as harmonic and polyphonic textures, principles of symphonic development of musical dramaturgy are analyzed.*

***Keywords:** Jeyhun Allahverdiyev, "Taj Mahal" ballet, musical dramaturgy, leitmotifs system, theme of eternal love*

Rəyçilər: sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva
sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Cəmilə Həsənova