

UOT 78.03

TƏRANƏ MURADOVA\*

## MUSİQİ VƏ RƏQSİN QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİNİN ESTETİK ƏSASLARI

*Təqdim olunan məqalə xoreoqrafiya sənətinin mühüm sahələrindən biri olan rəqs sənətində musiqi və xoreoqrafiyanın vəhdətinin estetik əsaslarının öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Məqalədə xoreoqrafik kompozisiyada musiqi və rəqsin vəhdəti, xoreoqraf və bəstəkar əməkdaşlığı və digər məsələlərə toxunularaq, problemin araşdırılmasını bu sənətin inkişafında mühüm təkan rolunu oynaması vurğulanır. Xoreoqrafik kompozisiyanın ərsəyə gəlməsində xoreoqrafın ilk əməkdaşlıq etdiyi məhz bəstəkar, musiqi müəllifidir. Musiqi ilə rəqsin vəhdəti zamanın təsirində məruz qalaraq sinkretiklikdən bədii sintezə doğru inkişaf etmişdir. Bu səbəbdən müasir kompozisiyalarda musiqi və rəqsin vəhdəti sırf bədii obraz-ideya vəhdətinin mürəkkəb təəcəssümüdür. Rəqs musiqinin ritm, temp, forma və s. quruluş xüsusiyyətlərindən asılı olaraq formalaşır. Bunlar arasında temp və rəqsin əlaqəsi daha sıx bağlıdır. Tempdən sonra, musiqi və rəqsin vəhdətini yaradan əsas komponentlərdən biri də ritmdir. Ritm daha çox təşkilatçı funksiyası daşıyır. Musiqi və rəqsin əlaqəsini xoreoqrafik məzmununda ifadə etmək bacarığı baletmeysterdən dərin musiqi bilikləri tələb edir. Belə ki, baletmeyster xoreoqrafik məzmun tərtib edəcəyi əsərin musiqi dilinin ifadə vasitələrinə, əsərin milli xüsusiyyətlərinə yaxından bələd olmaqla ona verəcəyi plastik sxemin xarakterini müəyyənləşdirmiş olur. Hər hansı bir xalqın rəqsini hazırlayarkən xoreoqraf ilk növbədə onun xalq musiqisi ilə yaxından tanış olmalıdır. Çünki obrazların yaranmasında ən mühüm faktorlardan biri kimi ön sırada musiqi dayanır. Rəqs musiqisi ifaçının hər bir hərəkətini müəyyənləşdirərək, məzmunun ifadə etdiyi ideyanı çatdırmağa yönələn proqrama malik olmalıdır.*

**Açar sözlər:** *rəqs, musiqi, vəhdət, xoreoqrafiya, kompozisiya, ritm, temp.*

Xalq yaradıcılığının əsas cəhətlərindən biri olan sinkretizm rəqs sənətində öz mövqeyini daha güclü şəkildə qoruyub saxlamışdır. Rəqs insan cəmiyyətinin ən qədim dövrünə aid olaraq zamanla digər sənət növlərinin də vəhdətinə nail olmuş, bu əlaqələrin tədricən güclənməsi isə rəqsin bədii-estetik əsaslarının formalaşmasına gətirib çıxarmışdır. Rəqs ibtidai insanın ilk ünsiyyət forması kimi qəbul edilir. Hələ danışq dilinin formalaşmadığı bir dövrdə ibtidai insan öz emosiyalarını məhz rəqs vasitəsilə ifadə etməyə çalışmışdır. Əlbəttə, həmin dövrə xas əl-qol hərəkətləri, müəyyən ritmik ahəngə tabelik bu gün anladığımız rəqsin ilk bəlirtələri, belə demək olarsa rüşeymi idi. Bu hərəkətlərə müasir insanın anlayışındakı rəqs məfhumunu aid etmək mümkün deyildir. Lakin insan cəmiyyəti inkişaf etdikcə rəqs onun həyatında öz yerini daha da dərinləşdirməyə və digər incəsənət növləri ilə birləşməyə başladı. Rəqsin ilk vəhdəti əlbəttə ki, musiqi ilə baş tutmuşdur. Musiqi ifa etmək, mahnı oxumaq, müəyyən ritmə tabe olan oxumaların rəqlə müşayiət etmək tədricən müxtəlif sosial-psixoloji, dini, məişət və əmək prosesi ilə sıx bağlı şəkildə inkişaf etməyə başlamışdır. Xalq yaradıcılığının hər bir sahəsi kimi, rəqsdə də insan əməyinin təzahürü parlaq ifadə olunmuşdur.

Məlumdur ki, musiqi ifa etmək qabiliyyəti rəqsdən bir qədər sonrakı dövrə aiddir. Əlbəttə ilk insanın müəyyən səslər vasitəsilə öz hislərini, sevincini, qorxusunu ifadə etmək faktı məlumdur. Lakin sırf melodik quruluşu ifa etmək bacarığı bir qədər sonrakı mərhələyə aiddir. Rəqsin ifasında mühüm əhəmiyyət daşıyan ritmik müşayiət isə onunla birgə formalaşmışdır. Ritm melodiyanın da əsas elenenti kimi çıxış edir və nəticədə rəqsin melodiya ilə müşayiət olunması üçün vəhdətyaradıcı əsas faktor kimi çıxış edir. Əlbəttə, rəqsin xoreoqrafik

məzmununun formalaşmasında digər elementlər də rol oynayır. Xüsusilə klassik baletdə rəqs səhnələrindən əlavə sırf obrazyaradıcı musiqi nömrələrinin ifa xüsusiyyətlərini misal göstərmək olar. Burada ön plana xoreoqrafik məzmunun əsərin ideya xətti ilə uzlaşması, plastikanın isə obrazyaradıcı mahiyyət daşması çıxır.

Geniş mənada yanaşsaq, xoreoqrafik kompozisiyanın ərsəyə gəlməsində xoreoqrafın ilk əməkdaşlığı etdiyi məhz bəstəkar, musiqi müəllifidir. Burada hansının öncə, musiqinin, yoxsa xoreoqrafik məzmunun yaranması ilə bağlı dəqiq fikir söyləmək çətinidir. Bu məqamı mahnıda ilk öncə sözün, yoxsa melodiyanın yaranması ilə müqayisə etmək olar.

Musiqi ilə rəqsin vəhdəti zamanın təsirinə məruz qalaraq sinkretiklikdən bədii sintezə doğru inkişaf etmişdir. Bu səbəbdən müasir kompozisiyalarda musiqi və rəqsin vəhdəti sırf bədii obraz-ideya vəhdətinin mürəkkəb təcəssümüdür. Qeyd edək ki, bu mövzu bir sıra xoreoqrafik araşdırmalarda da diqqət mərkəzinə çəkilir. Məsələn, rus xoreoqraf alimi V.İ. Uralskayanın “Rəqsin yaranması” (Рождение танца) kitabında bu barədə qeyd olunur: “*Musiqi ilk növbədə rəqsin məzmununun əsasını təşkil edir. Obrazların emosional vəziyyətini inkişaf etdirən musiqi xoreoqrafıya obraz və hadisələrin inkişafını təşkil edən plastik hərəkət xətti təklif etmiş olur*”. (6, s.23) Müəllif əvvəldə xoreoqrafik kompozisiyanın tərkibində musiqi və rəqsin rolu haqqında danışarkən, musiqinin mühüm rolunu qeyd etmiş, lakin bununla belə plastika ilə bərabər olmadığını göstərmişdi. Burada musiqinin kompozisiya daxilində mövqeyini daha aydın izah edən müəllif onun xoreoqrafik məzmunun əsas inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirdiyini göstərir. Kompozisiyanın musiqi məzmununda yer alan obrazların, mövzuların təqdimatı, ardıcılığı, inkişafı və müxtəlif mərhələlərdə qarşılaşdırılması xoreoqrafik məzmun üçün əsas vermiş olur. Lakin burada önəm daşıyan əsas məsələ hadisələrin plastika vasitəsilə təsvirini yaratmaq deyil, onların daxilinə varmaq, obrazları içdən açmağı bacarmaq və onu səhnədə yeni rakursda (xoreoqrafın yaratdığı) göstərməkdir. Bununla da V.İ. Uralskaya musiqi və plastikanın tutduğu mövqeyi ilə bağlı fikirlərini bir daha təsdiq edir. Belə ki, bəstəkarın yazdığı musiqi xoreoqrafik məzmun vasitəsilə yeni mərhələyə adlanmış olur.

Bununla belə, rəqs həm də musiqinin ritm, temp, forma və s. quruluş xüsusiyyətlərindən asılı olaraq formalaşır. Bunlar arasında temp və rəqsin əlaqəsi daha sıx bağlıdır. Xoreoqrafik kompozisiyada temp sadəcə musiqinin sürəti deyil, həm də musiqi fikrinin emosional təzahürüdür. Buna görə də rəqs və temp uyğun gəlmədikdə, üst-üstə düşmədikdə bu, uyğunsuzluq kimi qiymətləndirilir.

Tempdən sonra, musiqi və rəqsin vəhdətini yaradan əsas komponentlərdən biri də ritmdir. Ritm daha çox təşkilatçı funksiyası daşıyır. Lakin musiqinin ritmik quruluşu ilə plastik hərəkətlərin olduğu kimi üst-üstə düşməsi mütləq deyildir. Belə ki, müəyyən metri ölçüsünün müxtəlif qruplaşmalarla təqdim edilməsi xoreoqrafik planda öz əksini tapmaya da bilər. V.İ. Uralskayanın fikrinə əsaslanaraq, rəqslə musiqinin ritmik kontrapunkt yaratmasını qeyd etmək olar. (6, s.25)

İ.V. Smirnov hesab edir ki, “*musiqi rəqsə ritmik əsas verir, onun emosional vəziyyətini, xarakterini, obraz ifadəliliyini müəyyən edir. Musiqi haqqında doğru deyilir ki, o, rəqsin qəlbidir*”. (5, s.143)

Klassik balet sənətinin inkişafında xüsusi mərhələni təşkil edən J.J. Novverin musiqi və rəqsin vəhdəti haqqında fikirləri də burada qeyd edilənlərlə üst-üstə düşür: “*Musiqi və rəqs arasında sıx əlaqə mövcuddur. Bu səbəbdən də baletmeyster musiqi sənəti ilə yaxından tanış olsa bəstəkar öz fikirlərini, ideyalarını aydın çatdırmağa bilər. Yaxşı musiqi təsvir etməli, “danışmalıdır.” Rəqs isə onu dinləyərək sanki musiqinin dediklərini çatdırmağa çalışmalıdır*”. (5, s.143)

Fikirlərdən də görüldüyü kimi, musiqi və rəqsin əlaqəsini xoreoqrafik məzmununda ifadə

etmək bacarığı baletmeysterdən dərin musiqi bilikləri tələb edir. Belə ki, baletmeyster xoreoqrafik məzmun tərtib edəcəyi əsərin musiqi dilinin ifadə vasitələrinə, əsərin milli xüsusiyyətlərinə yaxından bələd olmaqla ona verəcəyi plastik sxemin xarakterini müəyyənləşdirmiş olur.

Qeyd etmək lazımdır ki, görkəmli rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin baletlərinə qədər bu səhnə əsəri üçün yazılan musiqi plastik hərəkətlərə uyan, ritmik strukturu rəqs janrının xarakterinə uyğun şəkildə bəstələnirdi. Lakin istedadlı gənc bəstəkarın ilk baleti “Sonalar gölü” baletmeysterlərdən bu sənətə yeni baxış, fərqli yanaşma tərz, üslub yeniliyi tələb edirdi: ““*Sonalar gölü*”*nün partiturası o qədər yeni və qeyri-adi idi ki, balet ustalarını tamamilə sual qarşısında qoymuşdu. Uzun illər onlar öyrəşmişdi ki, baletdə musiqi rəqsə tabe olsun, lakin burada əksinə, rəqs musiqiyə tabe olmalı idi. Obrazlı rəqs yeni ifadə vasitələri, balet tamaşasının yeni həllini tələb edirdi*”. (5, s.143)

Göründüyü kimi, P.İ.Çaykovskinin baletlərində rəqsin musiqiyə tabe olması fikri əslində Novverin söylədiyi kimi baş verməli idi. Yəni, rəqs musiqinin ifadə etmək istədiyi fikri plastika vasitəsilə gerçəkləşdirməli idi. Lakin baletin yarandığı dövrdə balet sənəti ilə məşğul olan xoreoqraflar bu hal ilə tanış deyildi. Buna görə balet musiqisində yeni mərhələnin başlanğıcını təşkil edən bu əsər uğur qazana bilməmişdi. Əlbəttə ki, burada baletmeyster və bəstəkar yaradıcı vəhdətinin baş tutmaması da rol oynamışdı. Balet sənəti ilə yaxından tanış olan P.İ.Çaykovskinin yaratdığı əsrarəngiz musiqinin tələb etdiyi xoreoqrafik məzmun əksinə onun müasiri olan baletmeysterlərə tamamilə yad idi.

Baletmeyster və bəstəkar əlaqəsinin yaranması iki halda baş tutur. Birinci halda baletmeyster hazır musiqi materialı üzərində işləməli olur və öz xoreoqrafik fantaziyasını məhz onun imkanları daxilində reallaşdırmalı olur. Bu hal adətən müstəqil kollektivlərlə işləyən xoreoqrafların fəaliyyətinə baş verir. Burada baletmeyster ya hazır əsər, ya da xalq rəqs işləmələri üzərində iş aparmalı olur. Lakin yaradıcı prosesin məhsuldarlığı bəstəkar və xoreoqrafın eyni vaxtda bədii ideyanı gerçəkləşdirməsi ilə əldə oluna bilər.

Musiqi və rəqsin vəhdəti dedikdə burada hər ikisinin obraz-emosional, forma, temp, metro-ritm quruluşunun uyğunluğu nəzərdə tutulur. Bu o demək deyildir ki, melodianın hər xanəsi, hər vurğusu rəqslə ifadə edilməlidir. Lakin, musiqi frazasının ortasında rəqqasın yeni plastik frazaya başlaması təbii ki, dissonanslıq, uyğunsuzluq yarada bilər.

Bəzən baletmeyster bəstəkara musiqi sifariş etmək imkanına malik olmur və hazır süjet üzərində musiqi tərtibatı yaratmaq lazım gəlir. Qeyd edək ki, hazır material üzərində işləmək təcrübəsi daha çox folklor kollektivlərinin fəaliyyətinə daxildir. Belə ki, xoreoqraf xalq rəqslərinin hazır musiqi materialı və yaxud işləmələri üzərində xoreoqrafik süjet qurmalı olur. Bu zaman yaradıcı proses daha çox xalq rəqsinin musiqi materialında müəyyən variant dəyişiklikləri, variasiyalı təkrarlar, tempin fərqli təzahürü və s. əsaslanma bilər. Lakin xalq rəqslərinin işləmələri üzərində qurulan bəstəkar kompozisiyalarında bu cür müdaxilələr mümkünsüzdür. Bununla yanaşı, bəstəkarla iş xoreoqraf üçün yaradıcı birlik qurmağa, düşüncələrini, ideya və süjeti bəstəkarla məsləhətləşərək ərsəyə gətirmək şansı vardır. J.J.Novver öz yaradıcılığında bu iş prosesini tətbiq etməsini və onun güclü effekt yaratdığını göstərir: “*Mən əvvəlcə əsərin tələb etdiyi xoreoqrafik məzmunu öyrəndim, onu qurdum və sonra bəstəkarla iş birliyi yaratdım. Mən ondan əsərin hər hadisəsinə, hər hissəsinə cavab verəcək musiqi bəstələməyini tələb etdim. Əvvəldən yazılmış musiqiyə müxtəlif “pa” versiyaları düşünmək əvəzinə, mən öncə onları yaratdım, baletimin hər dialoqunu qurdum və yalnız bundan sonra bəstəkar bu məzmunu, orada ifadə ediləcək hər bir hissə, emosiyaya, fraza və motivlərə uyğun musiqi bəstələdi*” (3, s.24). Burada söhbət alman bəstəkarı K.V.Qlyukun “İfiqeya Tavriddə” əsərindən gedir.

Xoreoqraf öz qəhrəmanlarının milli mənsubiyyətini, dövrə xas olan intonasionaları görməli və onları xoreoqrafik məzmununda gerçəkləşdirməlidir. Folklor kollektivlərinin repertuarında yer alan qeyri millətlərin rəqs kompozisiyalarında bu məqama xüsusi diqqət yetirilir.

Musiqi əsasında xoreoqrafik kompozisiya quran baletmeyster öz qəhrəmanlarını məhz musiqinin təqdim etdiyi planda əks etdirməlidir. Lakin xoreoqrafik kompozisiyanın ustası olmaq üçün, baletmeyster nəzəri və praktik yaradıcılığında digər incəsənət növlərinin də ifadə vasitələrindən yararlanmalıdır. Lakin burada əsas yer yenə də musiqiyə verilir. Musiqi ifadəli olduğu halda, rəqs də gözəl alınır. Baletmeyster musiqini sevməli, ifadə vasitələrini bilməli və onun obrazını plastika vasitəsilə açmağı bacarmalıdır. J.J.Novver baletmeystetin musiqi haqqında bilgilərinin çox olması gərəkdiyini qeyd edir: *“Musiqini bilməyən baletmeyster öz melodiyalarını pis frazalaşdıracaq; onların ruhunu və xarakterini anlamayacaq, rəqs və ritmin dəqiq və incə vəhdətini yarada bilməyəcək”* (3, s.29). Bununla müəllif musiqi ilə baletmeyster arasında olan əlaqəyə də diqqət yetirir və *“Rəqs haqqında məktublar”* əsərində bu haqda maraqlı fikirlər yer alır. O, baletmeysterin mükəmməl xoreoqrafik kompozisiya yarada bilməsi üçün mütləq tarix, poeziya, musiqi, fəlsəfə, anatomiya, psixologiya, xalq yaradıcılığı və s. kimi sahələri dərindən bilməsini mühüm hesab edir.

Həmçinin burada rəqs üçün seçilən düzgün melodiyanın da önəm daşması qeyd edilmişdir. Müəllif hesab edir ki, düzgün seçilməmiş (və ya dərk edilməmiş) melodiya gözəl nitq üçün yanlış seçilmiş cümlələr kimi əhəmiyyət daşıyır. Musiqinin tempi və xarakteri rəqsin mahiyyətini müəyyənləşdirmiş olur. Əgər melodiya bəsit və obrazsız olarsa, plastika da soyuq və əzgin alınacaq (3, s.29).

R.V. Zaxarova görə musiqi əsərində olduğu kimi, rəqsin də kompozisiya quruluşunda bir sıra mərhələlər gözlənilməlidir:

1. Ekspozisiya; 2. Bağlayıcı; 3. Hadisələrin inkişafı; 4. Kulminasiya; 5. Nəticə (2, s.81).

Qeyd etmək lazımdır ki, kompozisiya quruluşunun bu mərhələlərini uğurlu şəkildə qurmaq istedadı hər baletmeysterə xas deyildir. Belə ki, hər bir rəqs, onun ifadə etdiyi məzmun və obraz xüsusiyyətindən asılı olaraq fərqli təcəssüm xüsusiyyətlərinə malik olur. Burada baletmeysterin yaradıcı fantaziyası ilə yanaşı xoreoqrafik bilikləri vəhdət təşkil edərək mövcud kanonlar üzərində fərdi obraz təcəssümünün ərsəyə gəlməsinə kömək etmiş olur.

Xoreoqrafik kompozisiyada tətbiq olunan plastik dil və onun qayda-qanunları mühüm əhəmiyyət daşıyır. Hər bir incəsənət növünün özünə məxsus “ifadə dili” olduğu kimi, xoreoqrafiyanın da ifadə etmək istədiyi plastikanın “dili” ilə həyata keçirilir. Ədəbiyyatda istifadə olunan nitqin malik olduğu sözlər, cümlələr, musiqinin malik olduğu səslər, harmoniya, orkestr tembləri, rəssamın boyaları kimi, xoreoqrafiyanın da plastik ifadə vasitələri özünəməxsus təcəssüm formalarına sahibdir. Qeyd edək ki, “rəqsin dili” digər sənətlərin ifadə vasitələrindən çox fərqlidir. Burada bütöv bir hadisə, böyük bir faciə və ya sevinc bir duruş, mimika ilə təsəvvür edilə bildiyi halda, bir sevgi etirafı üçün bütöv bir adajio, ayrıca bir nömrə tələb oluna bilər. Bu da xoreoqrafik kompozisiyanın özünəməxsus və önəmli cəhəti hesab olunur. Çünki, baletin və ya xoreoqrafik kompozisiyanın süjeti, məzmunu, librettosunda hadisələrin ardıcılığını qurmaq üçün xüsusi yanaşma tərzini tələb olunur. Bəzən, tamaşaçının baş verənləri anlaması üçün müəlliflər bütöv bir səhnə əlavə etmək məcburiyyətində qalır. Qəhrəmanın yaşadığı faciəni və ya digər hissi ədəbiyyatda sözlə ifadə edərək çatdırmaq mümkündür. Xoreoqrafiyada isə bunun üçün daha geniş həcmli səhnələrə, çox sayda ifadə vasitələrinə ehtiyac vardır. Əksinə çoxsaylı səhifələri əhatə edən təsvirləri sadəcə bir mənzərə və ya səhnəyə çıxışla ifadə edə bilmək də eyni zamanda rəqsin səciyyəvi xüsusiyyətidir.

Xalq rəqsinin səhnə təcəssümündə bu vəziyyət bir qədər dəyişir. Burada böyük səhnələr, libretto, mürəkkəb süjet yoxdur. Xoreoqraf artıq musiqi materialı və hətta belə demək olarsa,



plastik məzmunu bəlli olan xalq yaradıcılığı materialı ilə işləməlidir. Bu zaman bədii yaradıcılıq, fərdi fantaziya və improvizasiya (geniş mənada) üçün sərhədlər bəllidir və baletə nisbətən daha yığcamdır. Müəyyən bir xalq rəqsinin üzərində xoreoqrafik kompozisiya qurmaq üçün həmin rəqsin ifadə etdiyi məzmun, sosial funksiyası, musiqinin ifadə etdiyi xarakterə əsaslanmalıdır. Bundan əlavə xoreoqrafın xalq rəqslərinin plastik elementlərini dərindən bilməsi mühüm şərtidir. Xüsusilə lokal xarakterli rəqslərdə bölgə xüsusiyyətinin qorunub saxlanması, özünəməxsusluğu bildirən işarələrin istifadəsi rəqsin səhnə təcəssümündə müsbət rol oynaya bilər.

Musiqinin ritmik quruluşu ilə rəqs elementlərinin bölgüsü ağır və tez templi rəqslərə görə dəyişir. Bu da həmin rəqsin yaratdığı obraz-emosional aləmlə yanaşı, həmçinin melodiya frazalarının bölgü xüsusiyyəti ilə əlaqədardır. Məsələn, əvvəldə sözü gedən “Turacı” rəqsindən fərqli olaraq “Qazaxı”, “Zorxana” və bu tip rəqslərdə rəqqasların ayaq hərəkətlərində müşahidə etdiyimiz bölgülər melodiyanın fraza və motivləri ilə həmahənglik yaradır və sanki bir-birini tamamlayır. “Uzundərə” rəqsində isə rəqqasə melodiya yer alan hər bir fraza ilə birgə plastik elementi yerinə yetirir. Burada bölgü musiqi cümlələrinin frazalarına görə aparılır.

Musiqi və rəqsin ritmik kontrastu qadın və kişi rəqslərinə görə dəyişir. Məlumdur ki, Azərbaycan xalq rəqslərində qadınların plastik elementləri daha çox əl, qol və çiyinlərin, başın hərəkəti ilə səciyyələnir. Kişi rəqslərində isə buraya ayaqların hərəkəti də daxildir. Kişi rəqslərində ritmik rəngarənglik əsas etibarilə ayaq hərəkətlərində əks olunur. Qadın rəqslərində isə milli geyimin uzun paltarlardan təşkil olunması ilə əlaqədar rəqqasənin ayaqları görünmədiyindən rəqs elementləri əl və qol hərəkətlərində rəngarənglik təşkil edir. Təbii ki, buraya çiyin sındırmaları da daxildir. *“Azərbaycan qadınının rəqsi süzən sonaların nazlı hərəkətlərini xatırladır. Kişi rəqslərində isə əksinə olaraq ayaqların hərəkət texnikası böyük rol oynayır. Ayaqların hərəkət texnikası o qədər inkişaf etdirilir ki, onlar asanlıqla barmaq üstə dayanırlar”* (1, s.8).

Musiqi və rəqsin estetik əlaqələri texniki prosesdə əks olunduğu kimi, həm də xoreoqrafik kompozisiyanın obraz-emosional aləmində tərənnüm olunur. Məlumdur ki, xalq rəqslərinin bir qismi süjetli, digər qismi isə süjetsizdir. Süjetli rəqslərdə kompozisiyanın əsasını təşkil edən obrazın canlandırılması daha asan olur. Bu zaman musiqinin rolu kompozisiyanın süjeti ilə eyni səviyyədə olur. Lakin süjetsiz rəqslərdə obrazın formalaşmasının ilk mərhələsi musiqinin yaratdığı emosional təsirlə əlaqədar olur. Onun verdiyi xarakter əsasında xoreoqrafik məzmun formalaşır. Buna görə eyni musiqi əsasında müxtəlif xoreoqrafik kompozisiyaların yaranması baş verir. Çünki, musiqinin yaratdığı təəssürat abstrakt xarakterə malikdir və hər insan onu fərqli şəkildə qəbul edə, yozumlaya bilər. Bu səbəbdən eyni musiqinin sədaları altında fərqli xoreoqrafik kompozisiya təqdim etmək mümkündür. Bununla belə, hər bir musiqiyə xas səciyyəvi cəhətlər onun hər bir variantında qalıcı xüsusiyyət daşıyır. Belə ki, lirik musiqi altında ritmik, tez templi rəqs ifa etmək əlbəttə ki, mümkün deyildir. Lakin lirik hislərin müxtəlif səbəb və təsviri xoreoqrafın şəxsi fantaziyasından doğaraq fərqli şəkildə təzahür edə bilər. Bu baxımdan musiqi sənəti ilə yaxından bağlılıq, onun fəlsəfi-psixoloji aləmini dərindən dərk edə bilmək xoreoqrafik kompozisiyanın yaranmasında mühüm rol oynayır. *“Mən (Moiseyev İ.-T.M.) həmişə rəqs üçün lazım olan hər hansı bir musiqiyə öyrəşməyə çalışıram. Məsələn, moldav rəqsi üzərində işləyən zaman mənim bütün marağım moldav musiqisinə yönəlir. O, çox canlıdır, sakit dinləmək olmur, hərəkətə sövq edir”* (4).

İş prosesində musiqinin cəlb etmə gücünü vurğulayan İ. Moiseyev həm də onu hazırlayan xoreoqrafdan bu məqama diqqət verməyi, hazırladığı rəqsin mənsub olduğu xalqın musiqisini daha yaxından tanımağa səsləyir. Məhz musiqi hazırlanacaq kompozisiyanın obraz-emosional quruluşunu müəyyən etmiş olur. Bu, ilk növbədə mahnı-rəqs ansambllarının iş prosesində nəzərə alınmalıdır. Məlumdur ki, bu kollektivlərin repertuarında milli rəqslərdən əlavə digər xalqların

da rəqs sənətinə müraciət edilir. Hər hansı bir xalqın rəqsini hazırlayarkən xoreoqraf ilk növbədə onun xalq musiqisi ilə yaxından tanış olmalıdır. Çünki obrazların yaranmasında ən mühüm faktorlardan biri kimi ön sırada musiqi dayanır. Rəqs musiqisi ifaçının hər bir hərəkətini müəyyənləşdirərək, məzmunun ifadə etdiyi ideyanı çatdırmağa yönələn proqrama malik olmalıdır.

### ƏDƏBİYYAT

1. Almaszadə, Q.H. Azərbaycan xalq rəqsləri (metodik vəsait) / Q.H. Almaszadə. – Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, – 1959, – 150 s.
2. Захаров, Р.В. Сочинение танца / Р.В. Захаров. – Москва: Искусство, – 1983. – 237 с.
3. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце [Текст] : пер. с фр / Ж. Ж. Новерр ; ред. А. А. Гвоздев. – С. Петербург : Планета музыки, – Изд. 2-е, – 2007. – 384 с.
4. Моисеев И.И. Я Вспоминаю... Гастроль длиною в жизнь / Моисеев И. – Москва: Согласие. – 1998. 2-ое издание [Elektron resurs] / URL: <http://www.samara-culture.ru/dance/folk-dancing/moiseev/>
5. Смирнов, И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – Москва: Просвещение, – 1986. – 192 с.
6. Уральская, В.И. Рождение танца / В.И. Уральская. – Москва: Советская Россия, – 1982. – 144 с.

*\*Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının  
Xarici əlaqələr üzrə prorektoru,  
Xalq artisti, dosent  
E-mail: lala.allahverdova@gmail.com*

**Tarana Muradova**

### AESTHETIC BASIS OF MUTUAL RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND DANCE

The presented article is devoted to the study of the aesthetic basis of the unity of music and choreography in the art of dance, which is one of the most important areas of the art of choreography. The article touches on the unity of music and dance in choreographic composition, cooperation of choreographer and composer and other issues, emphasizing that the study of the problem plays an important role in the development of this art. He is the composer and music author who was the first to cooperate with the choreographer in the creation of the choreographic composition. The unity of music and dance has evolved over time from syncretism to artistic synthesis. For this reason, the unity of music and dance in modern compositions is a complex embodiment of the unity of purely artistic image-idea. Rhythm, tempo, form, etc. of dance music formed depending on the structural features. The relationship between tempo and dance is more closely linked. After the tempo, rhythm is one of the main components that create the unity of music and dance. Rhythm has a more organizing function. The ability to express the connection

between music and dance in a choreographic context requires a deep musical knowledge from the choreographer. Thus, the choreographer determines the nature of the plastic scheme, which will give him a choreographic content, closely acquainted with the means of expression of the musical language, the national features of the work. Choreographer in while preparing any folk dance primarily with his folk music to be familiar. Because is one of the most important factors in the creation of images music. Dance music must have a program that identifies each movement of the performer and aims to convey the idea expressed by the content.

**Keywords:** *dance, music, unity, choreography, composition, rhythm, tempo.*

**Тарана Мурадова**

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МЕЖДУ МУЗЫКОЙ И ТАНЦЕМ**

Представленная статья посвящена исследованию эстетических основ единства музыки и хореографии в искусстве танца, которое является одним из важнейших направлений хореографического искусства. В статье затрагиваются единство музыки и танца в хореографической композиции, сотрудничество хореографа и композитора и другие вопросы, подчёркивается, что изучение проблемы играет важную роль в развитии этого искусства. При создании хореографической композиции хореограф первым сотрудничает с композитором и автором музыки. Единство музыки и танца подвергаясь воздействию, развился от синкретизма к художественному синтезу. Поэтому единство музыки и танца в современных композициях является сложным воплощением единства чисто художественного образа-идеи. Ритм, темп, форма и т. д. танцевальной музыки формируется в зависимости от особенностей структуры. Отношения между темпом и танцем более тесно связаны. После темпа, ритм - одна из основных составляющих компонентов, создающих единство музыки и танца. Ритм выполняет более организующую функцию. Способность выразить связь между музыкой и танцем в хореографическом контексте требует от хореографа глубоких музыкальных знаний. Таким образом, хореограф определяет характер пластической схемы, которую он придаст хореографическому содержанию произведения, которое будет составлено путём ознакомления со средствами выражения музыкального языка, национальными особенностями произведения. Готовя народный танец, хореограф должен сначала ознакомиться с его народной музыкой. Потому что, музыка является одним из наиболее важных факторов в создании образов. У танцевальной музыки должна иметь программу, которая идентифицирует каждое движение исполнителя и направлена на передачу идеи, выраженной содержанием.

**Ключевые слова:** *танец, музыка, единство, хореография, композиция, ритм, темп.*

*(AMEA-nın müxbir üzvü İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)*

**Daxilolma tarixi: İlk variant 18.08.2021**

**Son variant 08.09.2021**