

MUSIQİ KOMPARATIVİSTİKASI
МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОРАТИВИСТИКА
MUSICAL COMPORATIVISTICS

УДК 78

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415747>

**«КЕРОГЛЫ» УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ И «ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»
ДЖОАККИНО РОССИНИ. ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

ЛЕЙЛА АБДУЛЛАЕВА*

Доктор философии в области искусствоведения, доцент

E-mail: shargi2008@yandex.ru

<https://orcid.org/0009-0002-0082-6470>

Для цитирования: Абдуллаева Л. «Кероглы» Узеира Гаджибейли и «Вильгельм Телль» Джоаккино Россини. Опыт сравнительного анализа // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.59-81.

Резюме

Цель статьи – рассмотрение оперы «Кероглы» в контексте европейской оперной традиции. Подобный ракурс ставится во главу угла впервые: до сих пор исследования оперы касались претворения в ней национальных традиций. Выбор оперы Россини обусловлен сходством тематики и жанра. При этом, в центре исследования – анализ движущих сил музыкальной драматургии, позволяющий отказаться от идеологизированного подхода, укоренившегося в советском музыковедении в отношении обеих опер. Ставя своей целью определение самобытности оперы Гаджибейли, автор сосредотачивается на следующих аспектах: сюжетная канва; жанровые и стилевые черты «большой оперы»; интонационные особенности воплощения героических образов; драматургическая функция хоров. В статье выявлены черты соответствия обоих произведений жанру большой оперы, а также приверженность обоих композиторов стилю классицизма. Вместе с тем, в отличие от «Кероглы», в опере Россини явственно прослеживаются черты романтизма, которые проявились, в частности, в огромной роли жанрово-бытового начала и связи его с образами природы. В интонационной сфере героики автор обращает внимание на такую ее составляющую, как горные кличи, подчеркивая новаторское отношение обоих композиторов к фольклору. Особое внимание уделяется драматургической функции лирико-драматической интонационности. В обеих операх подобными центрами являются центральные арии главных героев и хоровые «Клятвы», и в обоих случаях указанные

* ©Абдуллаева, 2025

номера, провозглашая высшие ценности жизни, носят концептуальный характер. То, что эти концепции разнятся, наглядно показывает подробный анализ хоровых сцен. В опере Россини центральное место занимает жанрово-бытовая составляющая жизни народа в окружении швейцарской природы, а также беззаветная вера в Бога; соответственно главенствуют жанры хорала, пасторали, пляски. В «Кероглы» же все развитие сосредоточено на показе динамики народного бунта как такового. Достигается это при помощи вариантно-разрабочного развития обобщенных героических интонаций, сформировавшихся в европейской опере XVIII века. Из всего сказанного следует, что новаторство Гаджибейли лежит не только в области национального музыкального языка, но и в представленной в «Кероглы» оригинальной музыкально-драматургической концепции европейской героической оперы. Приведенный анализ способствует продвижению оперы «Кероглы» на европейской сцене в современных режиссерских прочтениях.

Ключевые слова: музыкальная драматургия, большая опера, вариантно-разрабочное развитие, героическая тема, народ, власть.

Введение

Определить степень самобытности того или иного произведения можно только в контексте сравнения его с аналогичными (с точки зрения выбранного ракурса) явлениями в истории музыки. В отношении «Кероглы» подобный ракурс представляется достаточно новым: в большинстве работ на эту тему во главу угла ставятся проблемы национальной самобытности, касающиеся музыкального языка. Между тем, как покажет анализ, опера Гаджибейли представляет собою оригинальное явление в плане претворения традиций европейской героической оперы.

Если попытаться рассмотреть с этой точки зрения оперу Гаджибейли в ракурсе оперной драматургии, то первое произведение, которое приходит на ум, – это «Вильгельм Телль» Россини, хотя бы, в силу лежащего на поверхности сходства тематики (для краткости будем обозначать: ВТ и К). В обоих случаях речь идет о восстании народа против тирана; отсюда сходная диспозиция противоборствующих сторон конфликта: герой, народ, с одной стороны, тиран и его окружение, с другой. Как покажет дальнейший анализ, для обоих композиторов, трактовка данного сюжета далека от пафосной однозначности, что и позволяет квалифицировать оба произведения как шедевры. Мы сосредоточились лишь на некоторых аспектах, которые, на наш взгляд, имеют прямое отношение к идейной концепции произведения. Это: сюжетные переклички, жанровые черты «большой оперы», интонационные особенности воплощения образа героики; хоровая драматургия.

Материалы и методы

Не секрет, что в отношении обеих опер в азербайджанском музыковедении господствовал идеологический подход, определяющий тему их как справедливую борьбу свободолюбивого народа. Опираясь на анализ музыкальной драматургии, мы предлагаем отойти от утвердившихся клише и отыскать глубинные механизмы, действующие на разных уровнях музыкального текста и способствующие более адекватному толкованию темы и концепции обоих произведений. В отношении ВТ подспорьем в нашем изучении оказались работы итальянских музыковедов. В отношении К большая часть выводов делается впервые. Подспорьем оказался труд Абезгауз, где так или иначе затрагиваются вопросы драматургии.

К К вполне можно отнести слова, сказанные итальянским исследователем о ВТ: эта опера – об «изменении того, что дано» [9]. Это в самом общем плане. Говоря же более конкретно, в обоих случаях тираноборческий сюжет подымает проблему легитимности насилия в тех случаях, когда власть открыто превышает свои полномочия.

Сразу отметим, что общие черты двух опер отнюдь не ограничиваются упомянутым сходством проблематики, но затрагивают и другие уровни художественного текста, такие, как жанр, стиль, особенности музыкальной драматургии. Тем более интересно сравнить две разные концепции, лежащие в основе этих произведений.

Обсуждения и результаты

Жанр. Стиль.

С точки зрения типа содержания обе оперы можно назвать героико-патриотическими. При этом обе являются откликом на некий социальный заказ, обусловленный временем. Написанная в 20-х годах XIX века (первая постановка 1829 год) опера Россини отразила набирающую популярность в европейском искусстве тему национально-освободительной борьбы. Последняя, в свою очередь, была связана с новым для того времени художественным методом – романтизмом. В случае с оперой Гаджибейли (1937 год) это был, с одной стороны, заказ со стороны государства, где тема народного восстания подымалась на щит советской идеологией. С другой, - первая попытка обращения национального композитора к одному из европейских стилей, и именно классицизм оказался удивительно созвучен его мышлению. Но вот, что интересно: оба произведения по ряду стилевых признаков демонстрируют некий рубеж между

классицизмом и романтизмом. Как известно, Россини в ВТ поставил жирную точку стилю классицизма, ярко воплотив его черты; в то же время, в опере присутствуют черты романтизма (недаром, считается, что Россини потому не создал после ВТ ни одной оперы, что пережил свой стиль). Что же касается К, эта опера также по целому ряду признаков относится к классическому стилю, в то же время, написанная в середине XX века, она демонстрирует те достижения в оперной драматургии, которые выдвинула романтическая опера, в частности, систему лейтмотивов, и драматургическую роль оркестра.

Если следовать жанровой классификации, принятой в истории оперы, оба произведения, особенно с точки зрения их композиции, демонстрируют черты так называемой «большой оперы». Как известно, именно этот жанр в начале XIX века обозначил стилевой перелом от классицизма к романтизму. Для него характерны: «сюжет, основанный на неразрывном сплетении любовно-драматической и исторической линий, его политическая злободневность, четырех- пятиактная структура, значительная роль хора и балета, местный колорит и связанная с ним зрелищность постановки, предполагающая историческую и географическую достоверность сценического ряда» [5].

Если опера Россини иллюстрирует все вышеизложенное в полной мере, недаром он считается одним из основоположников этого жанра, то в опере Гаджибейли отсутствуют некоторые важные его признаки, связанные именно с романтизмом. Прежде всего, это касается наличия двух линий, соответственно, двух конфликтов: внешнего и внутреннего. У Россини внутренний конфликт связан с историей любви второго главного героя оперы – сына крестьянина Мильтхаля Арнольда (тенор, герой-любовник) и принцессы Матильды; эта мелодраматическая линия развивается параллельно основному сюжету, пересекаясь с ним в самом конце. У Гаджибейли любовная линия встроена в основной сюжет и, подчеркнем (!) лишена драматизма (внутренних сомнений); иными словами, все драматические события в опере сопряжены не с внутренним, а с внешним конфликтом.

Еще одно важное различие касается трактовки образа главного героя. Если Кероглы подан как герой, резко возвышающийся над остальными (чего стоит его въезд на коне в сцене Ченлибель с победной песней «Mərd iqtilər»), то трактовка Телля Россини ближе к романтическому пониманию героя как «человека из народа, отличающегося удивительной простотой»[7]. Недаром у героя Россини нет ни одного героического соло, все подобные интонации являются частью ансамблей.

Далее, романтические тенденции у Россини сказались в огромной роли связанного с оркестровым колоритом пасторально-пейзажного начала (традиция, идущая от Вебера), неотделимого от жанрово-бытовых примет национального. Более того, эта сфера

выполняет важную драматургическую функцию, имеющую отношение к идейной концепции произведения: «...настоящим главным героем произведения является Природа... «Вильгельм Телль» превозносит жизнь в обществе, состоящую из простоты, спокойствия, уважения и знания природы» [10].

У Гаджибейли образ природы, обрисованный только в Антракте к третьему действию и несколькими штрихами в сцене грозы, не несет драматургической нагрузки. Что же касается жанрово-бытовой составляющей, то присутствующая в основном в дивертисементах, последняя связана, как представляется, не столько с национальными приметами быта, сколько с образом национального искусства (тема отдельного исследования).

Остановимся подробнее на этих и других особенностях музыкальной драматургии двух опер.

Сюжетные переключки.

При всех различиях места, времени, конкретных событий, характеров героев, основные вехи оперного действия отражают историю зарождения, развития и победы народного бунта против власти.

Назовем лежащие на поверхности параллели. Сразу оговорим, что исследование не касается побочной сюжетной линии: Арнольд – Матильда.

Экспозиция – хоровая. В обоих случаях сначала на сцене показан народ (своеобразный знак авторской позиции), и только потом появляются представители власти. Обе оперы начинаются и заканчиваются хором народа.

Завязка. В обоих случаях толчок восстанию дает насилие над стариком (в В.Т. – расправа над Мильтхалем, символом патриархальности и добронравия; в К. – ослепление Алы). Ситуация насилия над стариком, как нечто совершенно недопустимое, усиливает впечатление несправедности власти. К тому же, это способствует реалистичности ситуации, когда борьба имеет подоплекой и личный мотив мести.

Развитие. Дальнейшие события отражают нарастание противостояния. Власть обнаруживает все большее самодурство и жестокость, народ становится грозной силой: бунт приобретает массовый характер. В В.Т. Геслер приказывает крестьянам кланяться его шляпе; в К. Гасан хан обещает руку Нигяр Гамза-беку в благодарность за поимку Кероглы. Знаком героической решимости народа стоять до конца в обоих случаях является сцена в горах: сцена в Рютли (второе действие ВТ), сцена у крепости Ченлибель (третье действие К).

Кульминация. Герой проникает в стан врага, пойман и приговорен к казни. Новые проявления жестокости власти – после того, как герой пойман. В ВТ Вильгельм Тель сам приходит на бал у Геслера. Ему предложено сбить яблоко с головы сына и тем самым получить прощение. Он справляется с этим заданием, но все равно схвачен. В К. Кероглы сам приходит на празднество во дворце хана, успешно справляется с заданием (исполняет ашугские песни), но внезапно узнан и схвачен.

Развязка в последнем действии. Мгновенное сверхъестественное спасение героя. Успех восстания – единение героя и народа. В ВТ Телль чудодейственным образом спасается во время разыгравшейся бури, затем меткой стрелой поражает Геслера, это совпадает с начавшимся восстанием трех кантонов, в результате которого провозглашается свобода. В К Кероглы столь же чудодейственным образом разрывает железные путы кандалов и бежит, а затем восставшие освобождают в последний момент приговоренных к казни.

Касательно образов главных героев, в обоих случаях бесстрашие неотделимо от человеческого благородства и способности к состраданию другим. Данные качества, позволяющие увидеть персонаж крупным планом, придают образам особую привлекательность, тем более что именно эти качества становятся для героев губительными. Телль навлекает на себя гнев, спасая рыбака; Кероглы жалеет Гамзу и попадает в капкан. Показательно и то, что в минуту нависшей угрозы помыслы обоих персонажей обращены к любимому человеку: у Телля – к сыну, у Кероглы – к Нияр.

Реалистичность операм придает тот факт, что в обоих случаях ситуация мщения мотивирована личной обидой: Кероглы мстит хану за отца, потом спасает возлюбленную; Телль не может простить Геслеру эпизод с яблоком. Это что касается сюжета.

Музыкально-интонационная драматургия.

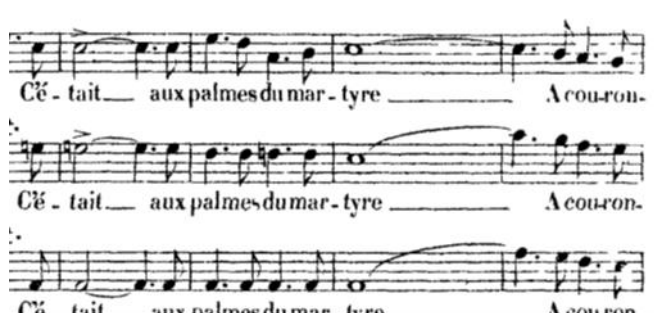
Интонации героики.

В обеих операх можно говорить о сквозной линии интонационности, вызывающей устойчивые ассоциации с образами героики. Как правило, для подобных тем характерно сочетание подвижных темпов, маршевых ритмов, обостренных пунктирными акцентами, с прямолинейными мелодическими ходами, например, интонацией восходящей мажорной кварты. Весь этот интонационный арсенал, представляющий «классический героический стиль» [6. С.67], сложившийся в европейской опере XVIII века, естественен для опер с тираноборческой тематикой. В ВТ таковы темы терцета из второго действия:

Пример 1

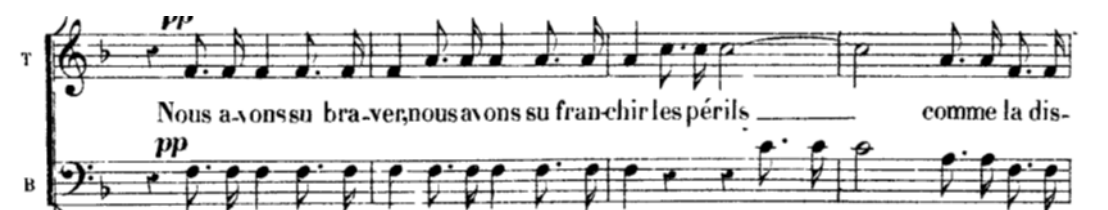


Пример 2



Пример 3

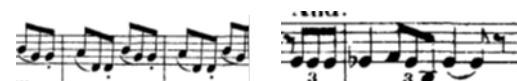
Тема хора из сцены в Рютли:



В К истоки многих тем, основанных на пунктирных, скандирующих интонациях, таких, как: «Təngə gəldik», «Çənlibeldə zülm olmaz», «Mərd igidlər», думается, следует искать, прежде всего, в европейской традиции героических интонаций.

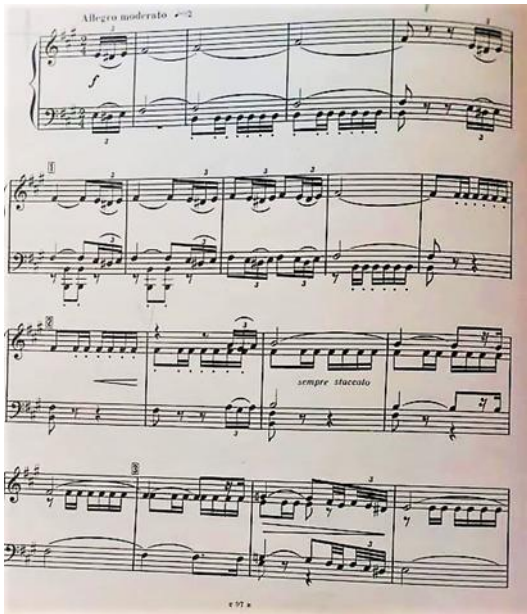
Но есть еще один пласт, одинаково характерный и для ВТ, и для К. Речь идет о кличах, вызывающих ассоциации как с горным пейзажем, так и с боевым призывом. Как отмечает советский исследователь Конен, в ВТ «роговые», «охотничьи» интонации пронизывают ряд сцен, создавая характерно романтическую «лесную» атмосферу» [7]. Являясь метафорой горного пространства, то есть ярким символом швейцарской природы, они, в то же время, символизируют и важную черту национального характера, связанную с образом главного героя - меткого стрелка. Недаром они появляются в узловых моментах оперного действия, как бы напоминая о том, что герои оперы пастухи - охотники.

Пример 4



В К триольный мотив появляется впервые в Антракте к третьему действию – составной части сцены Ченлибель. Тембры духовых, квази-импровизационное развитие – все эти приметы пастушьих наигрышей главной темы в контексте сонатного развития, вкупе с квартовыми попевками на пунктирном ритме побочной темы, создают образ воинственного призыва (пример 5).

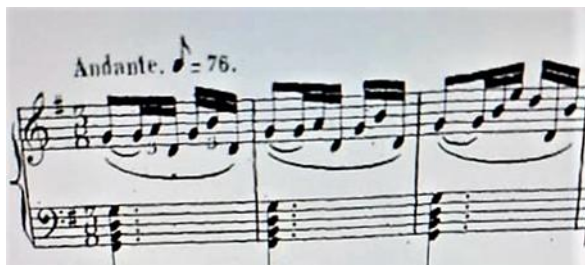
Пример 5



Но что представляется здесь особенно интересным – так это творческий подход к фольклорному первоисточнику обоих композиторов. В ВТ кличи – это одна из немногих цитат: в основе их швейцарские народные мелодии, известные как «*ganz des vache*» (на это указывают исследователи, в частности: Claudio Toscani [11]).

И как великолепно переинтонирует их композитор в поэтичную пасторальную тему Увертюры:

Пример 6



В К знаменитый триольный мотив, открывающий Антракт к третьему действию, а потом ставший лейттемой Увертюры, – «пример невероятно смелого подхода к мугаму»[3]... это «спрессованный вариант *bərdaşt* и *maue* из дестгяха Шур» [там же], где

созерцательность мугамного образа переплавилась в активно-действенный героический призыв.

И в том, и в другом случаях кличи как образ широкого пространства, объединившего восставший народ, безусловно, являются составной частью героической интонационности.

Своеобразие драматургической трактовки героики в обеих операх лежит и в области контекста, который превращает героику в составную часть и образов героев, и представленной в обеих операх широкой панорамы народной жизни; таким образом, присущая подобным интонациям декларативность обретает глубинный подтекст.

Остановимся на этом вопросе подробнее.

Так особенность драматургии двух опер касается присутствия, причем намеренного, сходных волевых интонаций и тем в партиях положительных и отрицательных героев.

В ВТ достаточно привести две сцены. Первая – финал первого действия: когда сын Телля Джеми повторяет в точности тему австрийского наместника Рудольфа с другими словами. В ответ на угрозу спалить всю деревню мальчик кричит, что его отец всем отомстит:

пример 7

The image shows a musical score for a scene from an opera. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Veloce, 6-82'. The lyrics are in French and German. The first system has lyrics: 'bra - ve ma jus - te fu - reur que du ra - va - ge' and 'fils, le meins gan - ze With! Lasst Flammen wü - then'. The second system has lyrics: 'que du plü - ge sur ce ri - va - ge pe - se l'horreur honte et mi -' and 'plündert die Hüt - ten, Fel - der und Blü - then, al - len den Tod! Bis - set Ihr'. The third system has lyrics: 'se - re sont le sa - lai - re que ma co - le - re légue au malheur' and 'Knecht, bisst eit - le Rech - te Exch bie - te Frie - den, Frie - den der Tod!'. The fourth system has lyrics: 'Si du ra - va - ge si du plü - ge sur ce ri - va - ge pe - se l'hor -' and 'Lasst Flammen wü - then, plündert die Hüt - ten, Fel - der und Blü - then, blu - tig'. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

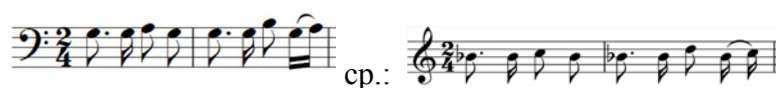
Второй такой пример – противостояние идентичных маршевых интонаций в диалоге Геслера и Матильды в финале третьего действия, когда Матильда вырывает Джемми из рук Геслера и берет мальчика под свою опеку:

Пример 8



В К самая яркая иллюстрация подобной идентичности – диалог хора народа и представителей власти в пятом действии, построенный на одной и той же теме:

Пример 9



Смысловая подоплека подобного драматургического приема состоит в том, что у каждого из противоборствующих лагерей своя правда, которую они готовы отстаивать до конца. Именно подобная непримиримость позиций приводит в конечном итоге к крови.

Лирико-драматическая сфера героики.

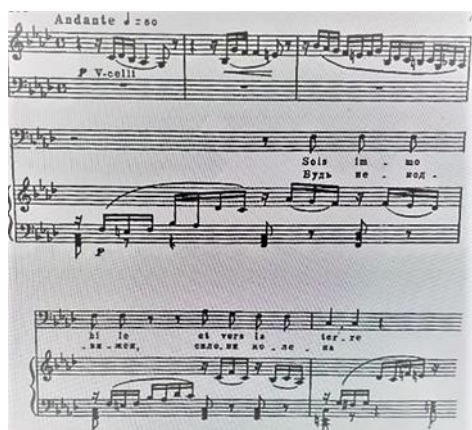
Огромную роль в обеих операх играет лирико-драматическая интонационность, которая выполняет функцию психологического подтекста всех героических свершений. И это можно считать еще одной важной драматургической особенностью, роднящей две оперы.

Так, при всем различии подходов к образу главного героя, показательно, что кульминацию в партиях и Вильгельма Телля, и Кероглы представляет лирическая ария. В ВТ – это обращенное к сыну ариозо «Sois immobile» (Оставайся неподвижным!); в К – это ария «Sevdim» (Тебе предан я). В обоих случаях музыка, начинаясь с лирической интонации, постепенно сворачивает в сторону неприкрытого драматизма.

Монолог Телля – это единственный развернутый сольный номер главного героя. Здесь словно прорвался наружу тот драматизм, который до этого лишь угадывался в коротких ансамблевых репликах.

И вот в ариозо, обращенном к сыну перед судьбоносным выстрелом, слышится эмоциональный взрыв:

Пример 10



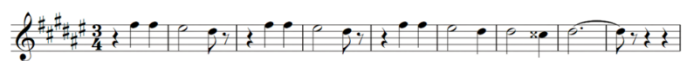
Вот как пишет об этом номере итальянский музыковед Ронкалья: «Это поистине крик души, страдающей и полной любви, сопровождаемый плачем виолончели... Перед нами ария, но она лишена обычной структуры, представляя собой чистую мелодическую речитацию. Здесь нет строфики, но ритмически совершенный музыкальный период течет спокойно, смиренно, мелодия льется, естественно и постоянно варьируясь: настоящая бесконечная мелодия» [7]. Не случайно этот номер в свое время так поразил Рихарда Вагнера (там же).

Интересно, что слова здесь больше соответствуют жанру молитвы, обращенной к Богу и к жене. Но ужасающая суть происходящего передана именно музыкой. Думается, концентрация новаторских средств потребовалась композитору для адекватного отображения не просто конкретного драматического момента, но глубокого смятения, осознания трагедийной подоплеки всей этой борьбы за свободу, когда своими бесстрашными действиями человек подвергает смертельной опасности самых близких людей.

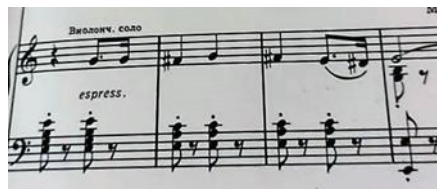
Не менее концептуальна по своей драматургической сути любовная ария Кероглы. Абезгауз определяет ее жанр как «лирико-героическая»[2.С.146], указывая на две образно-интонационные сферы: лирическую (крайние части) и героическую - так называемая «тема народной победы» (там же). Исследователь подмечает интонационную модификацию героического мотива, который звучит здесь в миноре. С точки зрения драматургии это очень важный момент, означающий нечто большее, чем просто «лиризацию» героики и просто минорную перекраску. Вся средняя часть арии – это пафосное лирико-драматической интонационности. Поется здесь о готовности стоять насмерть в борьбе за новый мир, поется на невероятном драматическом накале. В музыке при этом развиваются два мотива. Один – упомянутый мотив победы, который подается в динамизированном

виде (устремленное вперед секвентное развитие на выдержанном ум.7). Второй мотив (h-moll – dis-moll)– вариант так называемого лейтмотива любви (примеры 11,12).

Пример 11



Пример 12



Получается, что слова «Вражью силу мы раздавим» сопровождается самая исповедальная интонация во всей опере, которая в контексте арии приобретает черты иступленной декламации, недаром тема повторяется дважды: сначала в h-moll, потом в dis-moll. О глубинном смысле этой сквозной для оперы интонации будет сказано дальше. Сейчас же отметим, что в арии Кероглы, так же как и в монологе Телля, при всей разнице стиля и жанра, лирическая исповедь становится поводом для провозглашения высших ценностей жизни: любви и верности своим идеалам. И в обоих случаях подобный обобщенный смысл рождается, благодаря высокому эмоциональному градусу музыкального высказывания.

Еще один яркий пример лирико-драматической интонационности, имеющей прямое отношение к концепции оперы, представляют хоровые «Клятвы»: оба номера венчают массовые сцены в горах.

По жанру обе совмещают черты хорала и гимна: Andantino maestoso в ВТ ; Andante maestoso в К. В обоих случаях впечатление значительности и торжественности происходящего усилено контрастом предшествующего материала. В ВТ Клятве предшествуют три хора: представители трех кантонов, откликнувшихся на призыв Телля охарактеризованы Россини через бытовые жанры. Пастушьи переключки, темы хоров, по большей части на два пьано, передают скорее миролюбивый характер пастухов, неразрывную связь с природой, чем их воинственный дух. И вот после третьего хора (пример 13)

Пример 13

Allegro-



шепотом: Вильгельм, на твой мы зов пришли тебе сказать

следует драматическая декламация Телля, заканчивающаяся Adagio на два пьано. В таком контексте оглушительные фанфары «Клятвы» Es-dur с мгновенными переходами от форте на три пьано воспринимаются как яркий контраст сиюминутности стоящим за этой сиюминутностью вечным ценностям, главной из которых является свобода.

Пример 14



Думается, жанровый контраст величественного гимна-хорала предшествующим песенным, моторным и танцевальным темам отнюдь не случаен. Он имеет прямое отношение к концепции оперы, где свободная жизнь на природе, неотделимая от Веры в Бога, и является той самой целью, во имя которой стоит отдать жизнь.

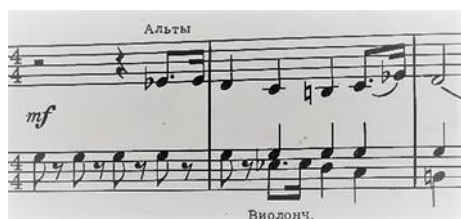
«Клятва» в К также имеет прямое отношение к сквозной идее оперы и также драматургически подготовлена. Впервые ее минорный мотив звучит в оркестровом вступлении ко второму действию – дворцовой сцене, вроде бы не имеющей отношения ни к народным героям, ни к восстанию. Смысл этого мотива объясняет сопровождающая его декламация Гасан хана: «не задрожит моя рука, сжимая горло бунтовщика». Так что пафосность (вступительные аккорды на пунктирном ритме, маршевый ритм) и трагическая окрашенность темы обусловлены глубинной сутью происходящих событий: неизбежности пролития крови.

В своем целостном виде – как короткий хор – «Клятва» звучит в третьем действии после зажигательной воинственной пляски: пронзительные тембры зурны и флейт пикколо не оставляют сомнения в воинственном характере последней, этакое головокружительное упоение победой и выход наружу все крушащей физической энергии. И вот после такого

напора выдержанная в полутонах *sotto voce*, с превалирующими женскими голосами, «Клятва» воспринимается как трепетная и затаенная вера в высокие цели своей борьбы. Тот самый яркий жанровый контраст бытового и возвышенного, который наблюдался в ВТ.

Концептуальность «Клятвы» лежит и в интонационной плоскости. Дело в том, что первый мотив темы (пример 15) - это легко узнаваемый вариант уже упоминавшегося лейтмотива любви (пример 12).

Пример 15



Оба мотива являются сквозными (каждый появляется по три раза), оба появляются и в оркестре, и в вокале. *В обоих случаях речь идет о тех самых высших ценностях бытия, за которые стоит отдать жизнь. Таковыми для героя оперы являются любовь и вера в высокие идеалы справедливого мироустройства.* Как видим, при всем сходстве драматургических функций лирико-драматических интонаций, идейные концепции двух опер разнятся. Это наглядно демонстрируют народные хоры.

Хоровая драматургия.

Сразу отметим, что в обоих случаях хоровые сцены представляют единую линию образно-смыслового, соответственно и интонационного развития: от вступительного хора до заключительного. Тем очевиднее разница, которая прослеживается как на уровне воплощения определенной идеи, так и на уровне следования определенным стилевым тенденциям. Остановимся кратко на главных особенностях хоровых сцен каждой оперы.

На важность образа народа в ВТ указывают итальянские исследователи:

«Даже когда мы вовлечены в проблемы Гульельмо и Джемми или Матильда, Арнольд и Мельтхаль, швейцарский народ и его судьба остаются центральными в развитии драмы и музыки» [12].

Удельный вес хоровых сцен в ВТ поистине беспрецедентен: 20! При этом 10 из них сосредоточены в первом действии, где почти до самого его конца не происходит никаких событий. Как уже отмечалось, Россини в своей трактовке народно-хоровых сцен воплотил тот интерес к национально-жанровому началу, который стал отличительной чертой романтизма. В центре действия свадебный обряд как воплощение народной традиции. Он

является поводом показать приверженность народа традиционным ценностям, включая беззаветную веру в Бога. Россини здесь следует шиллеровской концепции. Вот как пишет о драме «Вильгельм Телль» Шиллера Тургенев:

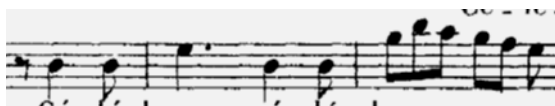
«Несмотря на грозное содержание «Телля», всё это произведение проникнуто важной и патриархальной тишиной: восстание швейцарцев против их притеснителя совершается спокойно и неотразимо» [8].

И в опере Россини народ показан отнюдь не воинственным или революционно настроенным; вся эта развернутая экспозиция призвана показать его миролюбивый характер, и только акт величайшей несправедливости способен породить в нем волю к протесту. Именно такую идею воплощает вся хоровая линия в первом действии. Чередование разнохарактерных хоровых номеров имеет свою внутреннюю динамику, где большую роль играет жанровая драматургия. В основе ее: пастораль как символ спокойной жизни на природе, торжественный хорал-гимн как знак безграничной веры в Бога и пляска (ритм тарантеллы) как символ скрытой в народе мощи и силы. Все эти три сквозные сферы объединяют интонационные и тональные арки. Достаточно сравнить хорал (E-dur с серединой в G-dur) : с построенной на его начальной интонации мужественной тарантеллой с фугой G- dur:

Пример 16



Пример 17



Аналогичная жанровая метаморфоза наблюдается и в следующей сцене: после победы сына Телля на соревнованиях по стрельбе, происходит трансформация пасторального оркестрового мотива, открывающего всю сцену праздника, в зажигательную тарантеллу «Слава Теллю!»:

Пример 18



Пастораль, хорал, пляска, рисующие традиционный уклад жизни народа, имеют прямое отношение и к категории патриархальных ценностей, и к обозначению скрытой в народе мощи и силы.

После драматического перелома (финал первого действия), связанного с появлением австрийских солдат, требующих выдать бунтовщика, жанровые характеристики, связанные с жизненным укладом и обрядами в хорах народа уступают место непосредственной эмоциональной реакции на происходящие события. Но и здесь кульминацией всей сцены является хор-молитва «Дева пречистая».

Пример 19



G-dur здесь перекидывает тональную арку от начальной пасторальной баркареры (символ спокойной жизни) к молитве как отклику на трагическое событие, эту жизнь нарушившему. Последний хор народа в первом действии не солирует, а аккомпанирует репликам Джемми, выступая как персонаж переживающий, но не действующий.

Жанровые характеристики народа превалируют, как уже отмечалось, и в сцене в горах, куда по зову Телля собрались представители трех швейцарских кантонов. Их решимость бороться воплотилась в Клятве, торжественная статика которой венчает сквозную линию предыдущих торжественных гимнов – обращений к Всевышнему. «Ссылка на Бога непрерывна, как для мести, так и для искренней молитвы» [10].

Интересно, что протест, возмущение народа действиями властей демонстрируют хоры, аккомпанирующие ансамблю солистов, встроенные в большие сцены, например, финалы первого и третьего актов. Но самым красноречивым моментом, выражающем концепцию оперы Россини, является финальный хор. После разразившейся в природе бури (оркестровый эпизод грозы) и убийства Теллем тирана Геслера наступает тишина: музыка, совмещающая пастораль и молитву, возвращает нас к спокойствию начального хора.

Пример 20



Вот как пишут об этом итальянские критики: «...Как по волшебству, горизонт озаряется звуками арфы, он наполняется светом: важнейшей пасторальной мелодией, которая переходит от одного инструмента к другому, при этом голоса чередуются. Прогрессивное кресчендо наконец растворяется в лучезарном арпеджио, души изливаются в освободительной песне: «Liberté, redescends des cieux! Et que ton règne recommence» (Свобода снова сходит с небес! И пусть ее царствование начнется снова!) [12].

Вот как объясняет концепцию ВТ писатель, драматург Алессандро Барико: «переломный момент истории происходит лишь в последние несколько минут...когда Вильгельм Телль убивает тирана...«Когда есть тиран, нет свободы. Когда нет свободы, люди несчастны, люди не могут делать все, что хотят»...Россини удивляет нас, представляя момент после смерти тирана...это не праздничные овации, крики и объятия, а молчание, пропитанное изумлением, удивлением» [13].

И совершенно иную концепцию воплощает хоровая драматургия оперы Гаджибейли.

В отличие от ВТ, в К, как это ни парадоксально, хоровые сцены меньше всего демонстрируют национально-жанровое начало. Исключение составляет хор Ченлибель, где жанровые черты марша, песни и пляски присутствуют в виде вкраплений в победную тему, но драматургическая функция их состоит отнюдь не в показе национально-характерных примет быта, а в выражении общего победного настроения.

При этом композитор объединил народные хоры единой, устремленной вперед линией интонационного развития, так что каждый хор воспринимается как этап в череде нарастающих как ком событий. То есть речь идет о той динамике музыкального развития, вызывающей ассоциации с «идеей действия»[4. С.31], которая ассоциируется с бетховенской традицией.

Каковы же имманентно музыкальные средства драматургического процесса в опере К? К таковым следует отнести, прежде всего, единый пульс метро-ритмического

сопровождения, сквозную ритмо-формулу: , вызывающую ассоциации со столь характерным для классического стиля образом объективного пульса времени (в статье Айдына Азимова национальные истоки подобной фигуры связываются с ашугским аккомпанементом саза, в этой же статье автор говорит о переданном в музыке образом конской поступи)[2]. Подобный пульс, так же, как подвижный темп большинства хоров, способствует динамизму музыки. Еще одна отличительная черта, имеющая прямое отношение к хоровой драматургии, - вариантно-разработочное развитие, основанное на метаморфозах мотивов, заданных во вступительном хоре «Bu qözəl təbiət»(пример 21).

Большинство хоров народа представляют собою варианты ритмо-формулы , заданной во втором мотиве,

Пример 21

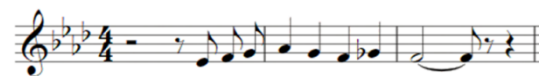


Вызывая с самого начала ассоциации с неким волевым движением вперед, этот мотив на каждом новом витке оперного сюжета будет символизировать все крепнущую решимость народа к активному сопротивлению. Достаточно сравнить два хора из первого действия: «Qərək bu qün», и «Nə qədər qulluq eyləsən».

Пример 22



Пример 23



Оба выражают эмоциональную реакцию на конкретное событие – ослепление Алы. При этом оба хора встроены в большие сцены, так что возникает ситуация диалога героев и народа, в результате которого на наших глазах рождается решение восстать. Иными словами, *пресловутая идея единства героев и народа предстает не как нечто заданное с самого начала, а как развивающийся на наших глазах психологически обусловленный процесс, где хор народа выступает как некий вдохновляющий момент и своего рода катализатор принятия судьбоносного решения.*

Есть еще один важный момент для понимания идейной концепции оперы. Дело в том, что сразу после вступительного хора, выражающего образ народного недовольства, следует соло и хор придворных Гасан хана, где выражено кредо власти: « Döyməsən, söyməsən, malın almasan» (Коль не бить, не душить...). То есть, в отличие от экспозиции ВТ, народ и власть представлены сразу как две противоборствующие стороны, и далее хоры в К, как правило, несут в себе динамический заряд; выступая в роли активного участника событий, они выполняют драматургическую функцию продвижения сюжета.

Полон внутренней динамики, при всей своей монументальности, и кульминационный хор Ченлибель. Основанный на вариантном развитии указанных ритмо-формул:



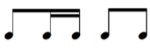
и : , он воспринимается как очередной этап в истории народного бунта. Это некая картинка победы – вот такой она останется в памяти потомков. Но окончательная точка отнюдь не поставлена, недаром вслед за ним следует полная драматизма «Клятва», напоминающая о высокой цене одержанной победы. И если в ВТ драматизм Клятвы обусловлен тем, что сражение еще впереди; то в К – осознанием того, что победа не окончательная.

Эту идею воплощает и огромная хоровая сцена пятого акта, где ситуация противостояния народа и власти поднята на новый уровень (пример 9). И вновь напрашивается сравнение с ВТ. Там, в сцене пленения Телля также имеет место ситуация противостояния с идентичными интонациями противоборствующих сторон (пример 8). Но в качестве сторон конфликта выступают Геслер и Матильда (лишь в самом конце Телль бросает свое короткое «Анафема Геслеру!», *хор же, в котором голоса народа и солдат сливаются в одно целое, носит аккомпанирующий характер, представляя скорее общий план, а не сторону конфликта.*

В К сцена, объединившая ситуацией диалога три хора народа и ансамбль вельмож, делая их равными сторонами диалога, выдвигает тему взаимоотношения народа и власти на первый план. Благодаря музыкальной динамике этой трехчастной композиции (смена тоник и ладового наклонения, вариантное развитие, приводящее к превращению коротких реплик в протяженные фразы, словно каждая из сторон приводит все новые доводы в пользу своей правды) – само это противостояние воспринимается как процесс, где, казалось бы, возможен был другой исход, прояви власть, если не милосердие, то хотя бы мудрость.

И наконец финал. Торжественная маршевая реплика хора провозглашает победу: Zəfər bizimdir, и тут же тема в партии Кероглы жанрово модулирует в лирику лейтмотива любви, как бы раскрывая психологическую подоплеку этой грандиозной победы: любовь

как вдохновляющую силу. Как видим, концепция оперы выдвигает на первый план феномен народного бунта в контексте его социальной и психологической подоплеки.

И еще один показательный момент: перед помпезным финальным хором звучит оркестровое Moderato (14. С. 426) – вновь знакомый ритм скачки  напоминает о неумолимом пульсе времени, чреватых новыми событиями и победами. Этот оркестровый антракт и завершающий оперу хор можно уподобить праздничному финалу и торжественной коде классической симфонии как закономерному итогу всего предшествующего динамического развития.

Два слова об увертюрах. Каждую из них можно считать эмблемой творчества композитора. Пастораль и галоп ВТ, так же, как вступительный боевой клич и лейтмотив любви К, концентрируют в себе главные образы оперы. В обоих случаях перед нами яркий контраст образов: воинственный напор и красота. И обе увертюры получили самостоятельную жизнь, благодаря художественному мастерству их создателей.

Заключение

1. Обоим операм, написанным в разное время и на разных национальных языках, присущи сходные моменты, касающиеся развития сюжета.
2. Хотя опера К по целому ряду признаков подходит под определение большой оперы, тем не менее, в ней отсутствует та составляющая, связанная со стилем романтизма, которая является характерным атрибутом этого жанра, появившегося в начале XIX века.
3. Очень многие интонации оперы К, в частности, содержащие пунктирные маршевые ритмы, восходят к героическому топосу европейской музыки.
4. Своеобразие трактовки героики в обеих операх связано с интонациями пастушьих кличей, в претворении которых оба композитора проявили новаторский подход.
5. Оригинальность героической концепции в обоих случаях определяется огромным удельным весом лирико-драматической интонационности. Достаточно сказать, что кульминацией в партии главных героев является лирическая ария.
6. Сквозная линия хоровых сцен демонстрирует разные концепции в трактовке народно-патриотической темы. Если в ВТ это провозглашение высшей ценностью жизни верности Вере и заветам отцов, то в К – подобная высшая ценность заключается в преданности идеалам борьбы за народное счастье и любви как ее вдохновляющей силы.

7. Полученные выводы были бы весьма полезными для продвижения оперы К на европейской сцене в новых режиссерских трактовках.

Литература

1. Абдуллаева, Л. Сквозные ритмоформулы и метафорические цепочки в опере У.Гаджибейли «Кероглы». KONSERVATORIYA №3 (60).– Bakı, 2023
2. Абезгауз, И. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М., 1987. – 230 с.
3. Азимов А. К вопросу об ашыгских традициях в опере Узеира Гаджибейли “Koroğlu” KONSERVATORIYA №1 (62)
4. Арановский, М. Симфонические искания. Ленинград 1979
5. Жесткова, О. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление. <https://www.dissercat.com/content/frantsuzskaya-bolshaya-opera-kak-khudozhestvenno-esteticheskoe-i-sotsialno-politicheskoe-yav>).
6. Кириллина, Л. Пасынок истории. М.А.2003№3 с.67
7. Конен В. ; Ронкалья <https://www.belcanto.ru/tell.html>
- 8.Тургенев И.С. Полное собр. соч. в 30 тт. Т. 1
https://rvb.ru/turgenev/01text/vol_01/03articles/0048.htm
9. Klára Berzeviczy. FREIHEITSIDEE BEI SCHILLER UND ROSSINI□ Идея свободы у Шиллера и Россини
https://www.academia.edu/36940317/WILHELM_TELL_GUGLIELMO_TELL_IL_CONCETTO_DI_LIBERTA_IN_SCHILLER_E_ROSSINI
- 10.Guglielmo Tell: il trionfo della Natura
<https://www.operaclick.com/forum/viewtopic.php?t=9923y>
11. Claudio Toscani La genesi dell’opera <https://www.teatroallascala.org/static/upload/la-la-genesi-dell-opera-guillaume-tell.pdf>
12. Alessandro Di Adamo <https://www.quinteparallele.net/compositori/gioachino-rossini-a-parigi-da-maometto-ii-a-guglielmo-tell/>
13. Alessandro Barico <https://www.musicaemusica-sml.it/files/prog-centro-cult-mus-rossiniana150-note-il-teatro-musicale-di-g-rossini-2018.pd>
14. Нотография: Узеир Гаджибеков. Кёр-оглу. Опера в пяти действиях. Либретто М.С. Ордубады, перевод Л.Зорина. Переложение для пения и фортепиано. Редакция Ашрафа Аббасова. – Москва, 1970.

ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” VƏ COAKKİNO ROSSİNİNİN “VİLHELM TELL” OPERALARI. MÜQAYİSƏLİ TƏHLİL TƏCRÜBƏSİ

LEYLA ABDULLAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Xülasə

Məqalənin məqsədi Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasını Avropa opera ənənəsi kontekstində araşdırmaqdır. Bu yanaşma ilk dəfə olaraq tətbiq edilir: indiyədək operaya dair tədqiqatlar əsasən onun milli ənənələrin bədii inikasına yönəlmişdi. Rossininin operasının seçilməsi isə mövzu və janr baxımından yaxınlığı ilə izah olunur. Araşdırmanın mərkəzində musiqi dramaturgiyasının hərəkətverici qüvvələrinin təhlili dayanır — bu isə sovet musiqişünaslığında hər iki operaya münasibətdə formalaşmış ideoloji yanaşmadan uzaqlaşmağa imkan verir. Hacıbəylinin operasının orijinallığını müəyyənləşdirməyi qarşısına məqsəd qoyan müəllif aşağıdakı aspektlərə diqqət yetirir: süjetin quruluşu; “böyük opera” janrının janr və üslub xüsusiyyətləri; qəhrəman obrazlarının intonasiya ilə ifadəsi; xorun dramaturji funksiyası. Təhlil hər iki əsərin “böyük opera” janrının tələblərinə uyğunluğunu, həmçinin hər iki bəstəkarın klassik üsluba bağlılığını ortaya qoyur. Bununla yanaşı, “Koroğlu” ilə müqayisədə Rossininin operasında romantizm üslubunun aydın izləri görünür — xüsusilə məişət səhnələrinin və təbiət təsvirlərinin ön planda olması ilə. Qəhrəmanlıq intonasiyası sahəsində müəllif “dağ hayqırıqları” kimi elementləri vurğulayaraq hər iki bəstəkarın folklorə yenilikçi yanaşmasını qeyd edir. Lirik-dramatik intonasiya üslubunun dramaturji funksiyasına xüsusi diqqət yetirilir. Hər iki operada bu funksiyanı baş qəhrəmanların əsas ariyaları və xorla ifa olunan “And” səhnələri yerinə yetirir; bu musiqi nömrələri həyatın ali dəyərlərini bəyan edən və konseptual mənə daşıyan mərkəzlər kimi çıxış edir. Lakin bu dəyərlərin xarakteri fərqlidir — bu isə xor səhnələrinin detallı təhlilində aydın şəkildə görünür. Rossininin operasında xalqın gündəlik həyatı və təbiətlə bağlılığı, eləcə də Allaha sarsılmaz inam əsas yer tutur və bu, xoralların, pastoral və rəqs janrlarının geniş tətbiqində əksini tapır. “Koroğlu”da isə əsas diqqət xalq üsyanının dinamik inkişafının əksinə yönəlib. Bu isə XVIII əsr Avropa operasında formalaşmış ümumiləşdirilmiş qəhrəmanlıq intonasiyalarının variantlı-inkişaf etdirmə prinsipi ilə əldə olunur. Beləliklə, Hacıbəylinin novatorluğu yalnız milli musiqi dilində deyil, həm də Avropa qəhrəmanlıq operasının musiqi-dramaturji modelinə gətirdiyi orijinal yanaşmada özünü göstərir. Təqdim olunan təhlil Koroğlu operasının Avropa səhnəsində tanidilməsinə və innovativ rejissor qərarlarına öz töhfəsini verir.

Açar sözlər: musiqi dramaturgiyası, böyük opera, intonasiya inkişafı, qəhrəmanlıq mövzusu, xalq, hakimiyyət.

UZEYİR HAJIBEYLI'S KOROGHLU AND GIOACHINO ROSSINI'S WILLIAM TELL. A COMPARATIVE STUDY

LEYLA ABDULLAYEVA

PhD in Art History, Associate Professor

Abstract

The aim of this article is to examine Koroghlu within the context of the European operatic tradition. This perspective is applied for the first time: until now, scholarly studies of the opera have primarily focused on its embodiment of national traditions. The choice of Rossini's opera is motivated by thematic and generic similarities. Central to the study is an analysis of the driving forces of musical dramaturgy, which allows for a departure from the ideologically driven approach characteristic of Soviet musicology concerning both operas. In striving to determine the distinctiveness of Hajibeyli's opera, the author focuses on the following aspects: plot structure; genre and stylistic traits of the grand opera; intonational means of heroic characterization; and the dramaturgical role of the chorus. The article identifies traits in both operas that correspond to the grand operagenre and reveals both composers' allegiance to Classicism. At the same time, unlike Koroghlu, Rossini's opera exhibits clear Romantic features, particularly in the significant role of genre-based scenes and their connection to depictions of nature. In the realm of heroic intonation, special attention is given to mountain calls, underscoring both composers' innovative engagement with folklore. The lyrical-dramatic dimension of intonation also plays a key role in both operas. In each, this is manifested in the protagonists' central arias and the choral "Oaths," which affirm the highest human values and serve as conceptual pillars. However, the nature of these values differs, as demonstrated by a close analysis of the choral scenes. Rossini's opera centers on the everyday life of the people in harmony with the Swiss landscape, and on unwavering faith in God—hence the prevalence of chorales, pastorals, and dances. In Koroghlu, by contrast, the entire dramatic arc is focused on the unfolding of a popular uprising. This is achieved through a variant-developmental treatment of generalized heroic intonations rooted in the 18th-century European operatic tradition. Thus, Hajibeyli's innovation lies not only in his use of a national musical language, but also in his creation of an original musical-dramaturgical conception of European heroic opera. The analysis provided contributes to the promotion of opera Koroghlu on the European stage and innovative directorial decisions

Keywords: musical dramaturgy, grand opera, intonational development, heroic theme, people, freedom, national consciousness.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 13.05.2025

Qəbul olunma tarixi: 05.06.2025