

Лейла АБДУЛЛАЕВА

PhD, доцент

Email: shargi2008@yandex.ru

СКВОЗНЫЕ РИТМОФОРМУЛЫ И МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ЦЕПОЧКИ В ОПЕРЕ «КЁРОГЛЫ» У. ГАДЖИБЕЙЛИ

***Резюме:** Статья посвящена анализу оперы Узеира Гаджибейли «Кёроглы» с точки зрения оперной драматургии. Опираясь на труды отечественных музыковедов, автор предпринимает новую попытку расшифровки содержания оперного текста. В частности, в центре исследования – сквозные ритмоформулы, обеспечивающие интонационное единство всей оперы и имеющие прямое отношение к толкованию ее содержания. Как показывает анализ, именно метроритмическая (а не ладовая) характерность выступает в этой опере носителем устойчивых образных ассоциаций. Яркой драматургической особенностью оперы является расширение семантического поля той или иной интонации в результате техники вариантного развития и меняющегося сценического контекста. Отсюда возникает понятие метафорических цепочек, формируемых каждой из четырех ритмоформул, которые заявлены с самого начала – в первой хоровой сцене.*

***Ключевые слова:** Опера «Кёроглы» У.Гаджибейли, оперная драматургия, ритмоформула, вариантная техника, семантика, метафорические цепочки*

Современное прочтение оперы требует, прежде всего, отказа от клише, прочно утвердившихся и в зрительском восприятии, и в музыковедении. «Кёроглы» это касается как никакой другой оперы: созданная в годы сталинщины и призванная воплотить все догматы советской идеологии, она получила соответствующую идейную трактовку со стороны ее интерпретаторов (как музыкальных критиков, так и режиссеров). Борьба народа, возглавляемого бесстрашным героем, с угнетателями-ханами – такова фабула, и с этим никто не собирается спорить. Но другой факт состоит в том, что как в любом оперном шедевре, эта событийная канва стала лишь поводом к созданию высокохудожественного текста, полного множества скрытых смыслов и метафор. В исследовании последних немаловажную роль играет интонационный анализ оперы, указывающий не только на высокий уровень спаянности всего текста, но и на своеобразные шифры, помогающие в его интерпретации.

На интонационное единство характерное для оперы «Кёроглы», указывают ее исследователи. С.Касимова пишет: «*Важнейшей драматургической особенностью является сквозное развитие при номерном... стро-*

ениш». [5, с.54] Э.Абасова, пользуясь понятием «единого интонационного комплекса», говорит о наличии «единой интонационной сферы, характеризующей положительных персонажей» [1, с.181] соответственно, – отличной от сферы отрицательных.

В центре данной статьи исследование конкретных приемов, обеспечивающих интонационное единство оперы. Речь идет о сквозных линиях развития нескольких ритмоформул, имеющих прямое отношение к толкованию оперы. Примечательно, что все они экспонированы уже в первом хоре. Под ритмоформулой мы подразумеваем характерный метроритмический рисунок, делающий тот или иной мотив узнаваемым в любом контексте. Как показывает анализ, именно метроритмическая (а не ладовая) характеристика выступает в этой опере носителем устойчивых образных ассоциаций. По нашим наблюдениям, то или иное ладовое наклонение, оказывая влияние на восприятие образа, тем не менее, не формирует устойчивых семантических ассоциаций; достаточно сказать, что, например, в ладу сегях написаны как любовные арии, так и куплеты Надира и Вели из 1 действия или главная тема Увертюры. Исключение составляет сквозная линия хроматизмов, которая на протяжении всей оперы ассоциируется с предвестием сюжетных катаклизмов.

Как будет показано далее, сквозные ритмоформулы, приобретая те или иные мелодические контуры, попадая каждый раз в новый драматургический контекст, расширяют свое семантическое поле и выстраиваются в метафорические цепочки. Исследование подобного контекста, во-первых, полностью разрушает концепцию интонационного противопоставления положительных и отрицательных героев, а во-вторых, – проясняет глубинные смыслы, заложенные в этом произведении, созданном, казалось бы, на потребу дня.

Итак, первый хор оперы. Большая ошибка продолжать по инерции называть его хором «угнетенного народа»: этому противоречит энергичный характер музыки. Скорее здесь более уместен образ «зреющего протеста».

Сразу скажем, что, приняв за аксиому сам факт опоры композитора на интонационно-ритмическую сферу и принципы повторности и вариантности, характерные для ашыгской музыки, мы исходим из той данности, что, попав в контекст оперного жанра, семантика первоисточника претерпела значительные изменения. Здесь позволим себе сравнение с техникой обращения с фольклором в опере «Снегурочка», о которой писал Римский-Корсаков: «многие мелкие мотивы или попевки... черпались в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу» [6, с.195]. Поэтому мы будем трактовать семантику тех или иных ритмоформул, исходя из конкретного музыкально-сценического контекста.

Если говорить о жанровой принадлежности хора с точки зрения европейской традиции, то двухдольный метр и пунктирный ритм позволяют

отнести его к маршу. Вместе с тем, есть здесь нечто, противоречащее мерности маршевой поступи, достаточно сравнить этот хор с тем же хором «Ченлибель» или заключительным хором первого действия, не говоря уже об известных оперных маршах Верди, Гуно, Бизе. Речь идет о явной декламационности мелодии, вступающей в некоторое противоречие с фигурой остигатного оркестрового сопровождения. На декламационность указывают следующие признаки: 1. все три вокальных мотива отделены друг от друга цезурами. 2. основу крайних мотивов составляет пунктирный ритм, характерный для декламации; 3. каждый из мотивов отличается индивидуальным ритмическим рисунком: хореический акцент первого противоречит ямбическому второго, а третий вроде бы повторяет контуры первого, но, начинаясь со слабой доли, приобретает ямбический уклон. Дискретной трактовке каждой из них способствует и вычленение-развитие второй из них [8, с.13, ц.7-ц.8], и вариантное развитие в виде трехкратного императива третьей [8, с.12, ц.4 и с.14, такт после ц.8-ц.9] (все примеры приводятся в соответствии с клавиром 1970 года). Подобные декламационные обороты характерны для сказового стиля изложения материала. Об этом, приводя аналогичные ритмические рисунки, пишет, в частности, Ручьевская в своем исследовании «Руслана» Глинки [7, с.38]. В отношении Кёроглы с его опорой на народный эпос сказовость вроде бы должна играть существенную роль. Но! Подобная манера произнесения полностью нивелируется, во-первых, темпом *Allegro moderato*, во-вторых, энергичным, совершенно в духе классицистского регулярного ритма, остигато оркестрового сопровождения. Примечательно, что эта фигура аккомпанемента имеет яркую ритмическую характерность. Так что можно говорить о четырех самостоятельно развивающихся ритмоформулах.

При этом мелодические контуры, в которые они облакаются с самого начала, позволяют говорить об определенной их семантике, оказывающей влияние на дальнейшее восприятие, по принципу так называемого эффекта края. Может быть, подобную самостоятельность каждого мотива не стоило бы подчеркивать, если бы она проявлялась только на протяжении развития данного номера. Но, как показывает анализ всей оперы, все четыре ритмоформулы, образуя основу для все новых мотивов (вариантное развитие) и протяженных лейтмотивов, выстраиваются в общую канву интонационного развития и выступают как маркеры определенных смыслов.

Итак, попробуем проследить и расшифровать смыслы, заложенные в четырех ритмоформулах первого хора оперы. При этом будем двигаться, по мере продвижения оперного сюжета, от самого общего определения на основе ритмических и мелодических контуров каждой из них ко все более расширяющейся семантике.

Первая – скандирование на одной ноте, при пунктирном ритме с хорейским акцентом.

Пример 1.**Пример 2.****Пример 3.**

Вторая – три слабых доли, а четвертая – сильная (в стихосложении называют пеон четвертый). Третья – вновь пунктир (вариант первого мотива), но на этот раз с ямбическим акцентом на малосекундовой нисходящей интонации. Можно говорить, что перед нами своеобразный сюжет: императив – движение – преграда.

Четвертая – бурлящая ритмоформула аккомпанемента. Она лежит в основе 24-тактового вступления к хору и далее продолжает развитие после, казалось бы, поставленной третьим мотивом точки. Как уже отмечалось, регламентированность, регулярность остигатного ритма контрастирует декламационности вокальной партии (пример 4).

Пример 4.

Попробуем конкретизировать семантику на основе синтаксического уровня интонационного развития. Сразу скажем, что хор представляет собою первую и третью (репризную) часть сложной трехчастной формы, в центре которой соло Вели и Надира: чаргах – сегях – чаргах. С точки зрения интересующей нас проблемы мы рассматриваем лишь первую часть, в основе которой лежит вариантно-строфическое развитие: (8+18+8+20), важную особенность которого составляет зарифмованность всех строф пунктирной ритмоформулой, усиленной во второй и четвертой строфах трехкратным императивным повтором (словно восклицательный знак). Возвращение к этому восклицанию производит впечатление замкнутого круга, в категориях семантики – некоего драматизма: протеста.

Для удобства дальнейшего анализа конкретизируем семантику каждой ритмоформулы в следующих условных названиях:

Первая ритмоформула вызывает ассоциации с неким утверждением императивом: назовем ее **ритмоформулой императивного пунктира**.

Вторая ритмоформула: на восприятие ее откладывает отпечаток и восходящее мелодическое движение, и интенсивное мотивное развитие; в результате она вызывает ассоциации с волевой устремленностью вперед. Назовем ее **ритмоформулой волевого устремления**.

Третью ритмоформулу назовем **ритмоформулой восклицательного пунктира**.

Четвертая– ритмоформула оркестрового аккомпанемента. На ее «цементирующую роль в интонационной драматургии оперы» указывает К.Дадаш-заде [3, с. 152] при этом, говоря об истоках этой ритмической фигуры в ашугской музыке, исследователь пишет: «*семантическое поле анализируемой лейтритминтонации можно определить словами: «мужественный», «активный», «динамичный»* (там же). Не будем приписывать этой ритмоформуле изначально мужественный характер, но динамичный и активный – да. Можно исполнять этот аккомпанемент очень взволнованно, учитывая драматическую сценическую ситуацию зреющего народного протеста (Ниязи), или более сдержанно (Рауф Абдуллаев), подчеркивая некую заложенную в этом оркестровом аккомпанементе объективность, суть некого равномерного отбивания времени остается. Как будет показано дальше, семантика ее будет обрастать все большей метафоричностью на протяжении всей оперы. Назовем ее **ритмоформулой пульса времени**.

Рассмотрим метафорические цепочки, образующиеся в процессе вариантного развития каждой из них в процессе развития оперного сюжета. Наименьшей вариантности подвергается первая ритмоформула, демонстрируя каждый раз некий императив. Особенно часто появление ее в первом действии в партиях всех главных героев, что очевидно связано с экспозицией основной идеи непримиримого противостояния двух лагерей.

Так, именно она сопровождает выход Гасан хана: куплеты «*Qamçıdır saxlayan*», которые, по сути, провозглашают его кредо держать народ в страхе, ибо «*так велит завет отцов!*». Далее она же иллюстрирует приказ отыскать коня (Пример 5). Растянутым во времени ее вариантом можно считать интонации ариозо «*Xanların xanıyam*»; в дуэте Гасан хана и Алы она встречается и у того, и у другого, каждый доказывает свою правоту: Гасан хан: «*Hiylədir!*» Алы: «*Nə qədər cins at var*» [8, с. 45, ц. 90]. Она же лежит в основе ариозо Ровшана «*Təngə gəldik*» [8, с.85]. В заключении хора «*Çənlibeldə zülm olmaz*» (Пример 6) [8, с. 227]. В четвертом действии вариантом этой ритмоформулы можно считать начало арии Гасан хана. Квартетный ход даже усиливает ее императивный характер (Пример 7).

Пример 5.



Пример 6.



Пример 7.

Далее в 4-м действии именно эта императивность слышится в ариозо Нигяр (пример 8):

Пример 8.

Все эти примеры позволяют определить ее семантику как выражение твердой убежденности в своей правоте. И в этом отношении показательно, что она в равной степени присуща героям с противоположных сторон, что иллюстрирует идею непримиримого противостояния двух лагерей. Кульминация этого противостояния – диалог двух хоров в пятом действии (Пример 9, 10).

Пример 9.**Пример 10.**

Но интересно, что эта же ритмоформула встречается и в лирическом контексте: в Ашыгской – “*Nazlı yarım*” [8, с.66, ц.162]; здесь императивный характер – это, наверное, убежденность в отсутствии преград для сильной любви. Назовем также лирическое ариозо Кёроглы из 3 акта, выражающее вдохновенную веру в осуществимое братство народов: «*Xanlarından zülmü görmüş*» [8, с. 222]. Таким образом, метафора расширяется до образа истовой веры во что-то непреложное, будь то необходимость бороться против авторитарной власти, или держать подданных в страхе, или совершать подвиги во имя любви. Общее – провозглашение чего-то устойчивого и важного, уверенность в своей правоте. Непокколебимость – это, пожалуй, самый точный смысловой подтекст данного мотива.

Ритмоформула волевого устремления. Именно она подвергается развитию уже в пределах первого хора, акцентируясь в сольных репликах и ассоциируясь с неким волевым устремлением вперед. Конечно, на ее восприятие с самого начала откладывает отпечаток мелодический профиль, а именно поступенное движение вперед. Но и сам по себе ритмический рисунок (три слабые доли и четвертая – сильная) содержит в себе образ воли. Недаром именно

этот мотив ляжет в основу хора «Ченлибель». До этого данная формула узнается в сольных репликах в первом хоре [8, с.16]. Все указанные примеры конкретизируют образ скрытого протеста, воли к действию.

Пример 11.



Пример 12.



Но вот что интересно: эта же ритмоформула слышна в жалобе Алы, и именно ее подхватывает следующий за ней хор «*Nə qədər qulluq eyləsən*» [8, с.82] (Пример 11, 12). То есть в жалобе Алы скрыт некий волевой стержень; недаром эта же интонация слышна в его соло: «*Oldun sən Kor oğlu!*»; получается, что судьбоносный момент – превращение ашыга Ровшана в народного мстителя Кёроглы – инициирует именно старик Алы, который совсем не так прост, каким он кажется (лучшего коня он припрятал все-таки для своего сына).

Выражая образ воли, данная ритмоформула отчетливо слышна в сцене похищения коня в партии Гамзы [8, с. 262. ц.227-236]; с его стороны это тоже своеобразный подвиг, на который его вдохновила любовь. На ней же построен хор «*Qırat oğurlandı*», акцентируя семантику несломленности и твердого решения продолжать борьбу.

Вариантное развитие этой ритмоформулы привело к рождению очень важных лейтмотивов оперы. Именно на двух ее вариантах построено первое ариозо Нигяр «*Şərir Həsən xan*». Первый, усиленный пунктиром, мотив (Пример 13) можно считать одним из лейтмотивов Нигяр. В этом же ариозо он сопровождается знаменательными словами: «*Galər bir gün*». На нем строится почти вся ее сольная партия: сравним примеры 14 и 15. Выражая с самого начала эмоцию возмущения, этот мотив, даже в минорном и драматическом контексте символизирует нежелание героини мириться с обстоятельствами. И может, отнюдь не случайно этот же лейтмотив появляется в четвертом действии в соло Гасан хана, когда он говорит именно о Нигяр (Пример 16).

Пример 13.



Пример 14.

Mən iz - ti - rab

Пример 15.**Пример 16.**

Ni-ga-rı ver-dim

Второй лейтмотив, выросший из данной ритмоформулы, это так называемый «гексахорд победы» (Абезгауз). Для удобства пользования сохраним это название, хотя по сути семантика этой интонации шире, чем просто призыв к победе. Впервые эта интонация появляется в первом хоре при ладо-тональном сдвиге из чаргыха в раст [8, с.19. ц.ц. 24-25]. Несоответствие слов мажорному характеру музыки допустимо интерпретировать как некий оптимизм, живущий в народе. Этот же мотив, но в минорном наклонении, звучит в середине указанного ариозо Нигяр (Пример 17), сопровождая слова о жестоком приказе Гасан хана, он иллюстрирует, скорее всего, бесстрашие героини. И только в средней части ее арии слова о верности любви до гроба [8, с.57, ц.124] соответствуют вдохновенно ликующему, победному характеру музыки. Окончательно проясняет его вдохновенный призыв Кёроглы из третьего действия (8, с.212, ц. 91) в русском переводе – «наш путь вперед!».

Пример 17.**Пример 18.****Пример 19.**

И вновь показательно, что эта же интонация встречается в соло отрицательных героев: 2 действие, дуэт Гасан хана и Эхсан паши (8, с.120, ц.75) «*Bu sözü bəyəndim!*» – настроение победности после заключенного союза с Эхсан пашой; далее во втором действии в реплике Эхсан паши о Нигяр [8, с.160, ц. 216-217] (Пример 18) – вот бы заполучить ее в свой гарем (кто о какой победе мечтает). Эта же интонация звучит в просьбе Гасан хана к перодетому Кёроглы спеть Гезеллеме (*Gözəlləmə*) [8, с.328, ц.163] (Пример 19): понятно, что Гасан хан уверен в своей победе. Гексахорд победы звучит в момент бесстрашного признания Нигяр: «*Я лютый вам враг!*» [8, с.364-365, ц.263-264] акцентируя какое-то экстатичное упоение героиней своим подвигом. Венцом же развития этой интонации является победная кода всей оперы и ее увертюры (придерживаемся последовательности написания). Именно истовая вера в победу привела к соответствующему результату.

Ритмоформула восклицательного пунктира. Драматическую трактовку подтверждают все моменты ее появления. В дуэте Гасан хана и Алы она сопровождает и реплики Алы, и приказ Гасан хана «*Ослепить!*» [8, с.47, ц.93]. Но самое интересное то, что именно на ней построены два самых ярких лейтмотива: любви и клятвы. К слову сказать, оба имеют идентичный ритмический рисунок. Подобное родство метафорически объединяет любовь и борьбу за идеалы справедливости в нечто изначально несущее заряд драматизма. И то, и другое требуют доказательств, способности бороться за них. Кроме того, если говорить о своеобразном реализме оперы, позволяющем с интересом следить за ее сюжетом и в наши дни, то это – высокая степень мотивированности действий героев; и в этом смысле образ любви выступает как самый главный побудитель борьбы против тирании.

Ритмоформула пульса времени. Пожалуй, самая знаковая, имеющая множество вариантов и оттенков смыслов. В своем первоначальном виде она иллюстрирует ситуацию народного волнения, чему в немалой степени способствует ладовое наклонение: чаргях.

А теперь внимание! В следующий раз она сопровождает приказ Гасан хана привести табун лошадей [8, с.36] (Пример 20); вот тут и рождается ассоциация с конской поступью, которая подтверждается всем дальнейшим развитием. Мы слышим варианты этой интонации после арии Нигяр на словах «*Ah, gəlirlər*» (Пример 21). На ритмоформуле пульса времени основана тема Ашугской (Пример 22) – это не признание в любви, которое прозвучит лишь в заключении соло Ровшана (лейтмотив любви), а песня всадника-ашуга. Далее эта же ритмоформула (в ладе шур) сопровождает хор «*Nə qədər qulluq eyləsən*» [8, с.82] и вновь появляется в оркестре [8, с.84, ц.189-190] как реприза первоначального мотива в G чаргях, перекидывая арку к образу народного волнения.

Пример 20.



Пример 21.



Пример 22.

Пример 23.



Устойчивым вариантом этой ритмоформулы, инициирующим, в свою очередь, разные варианты, можно считать мотив (Пример 23) – назовем его **ритмоформулой скачки**. Именно на этой ассоциации музыки с топотом приближающихся коней основан выход Ровшана (*композитор Айдын Азимов вообще считает образ коня главным в опере, так как он – единственный, кто появляется во всех пяти действиях*).

Итак, уже в первом действии сквозной лейтмотив народного возмущения сближается с образом конской скачки, в свою очередь символизирующим грядущие перемены. Так рождается потрясающая метафора: вздыбившийся конь – вздыбленное народными волнениями время. Эта метафора в каждом отдельном случае будет обрастать новыми оттенками смыслов, соединяя конкретные события, происходящие здесь и сейчас, с общей идеей поступательного хода истории. Во втором действии варианты этой рит-

моформулы появляются в сцене ожидания Эхсана-паши и на ней же построен хор придворных (Примеры 24 и 25). Вкрапление образа скачки в сценическую ситуацию ожидания гостя и раболепия приближенных встраивает конкретное событие в общую канву нарастающих как ком событий. Ритмоформулу скачки находим и в третьем действии в дуэте Кёроглы и Гамзы (Пример 26), что неудивительно: ведь речь идет о коне.

Пример 24.



Пример 25.



Пример 26.



Интересно, что данная ритмоформула не присутствует в куплетах шута, где вся интрига вроде бы тоже вокруг образа коня. Но в том-то и дело, что ритм конской скачки – это именно символ, а не что-то конкретно иллюстративное. Шут говорит о человеческой слабости героя, причем в откровенно комическом стиле, а все, что связано с конем – это очень серьезно.

В симфоническом Антракте к третьему действию ритмоформула пульса времени, выполняя функцию классицистского остигатного аккомпанемента, цементирующего сонатную форму, выступает как фактор динамизации. Переключки деревянных духовых на этом фоне воспринимаются как образ перемещения в пространстве и времени. В хоре “Ченлибель” контуры мотива скачки составляют часть главной темы. И далее она является

сквозной для всей сцены Кёроглы со своими соратниками (Пример 27) (этот мотив композитор сделал главной темой увертюры).

Пример 27.

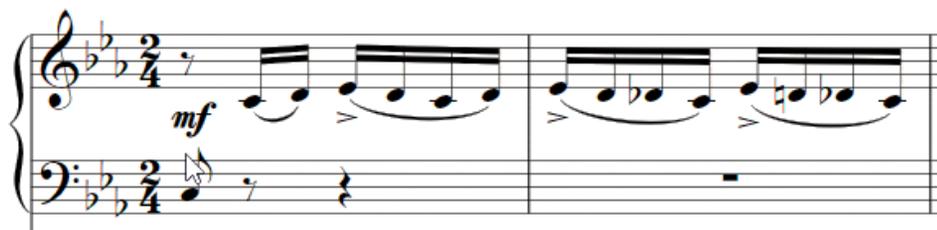


Пример 28.



В четвертом действии эта ритмоформула составляет основу первой Ашугской. А вот в Шикесте соединяются две ритмоформулы: императивного пунктира и пульса времени (Пример 28), что позволяет утверждать, что смысл этого сольного номера – не в раскрытии своих чувств перед ханом и его приспешниками, а в выражении внутреннего боевого настроения. Показательно, что композитор отходит здесь от типичного для ашугского искусства противопоставления ритмизованного аккомпанемента и импровизационной мелодии. В этом отношении интересно сравнить этот номер с арией Кёроглы «*Mərd igidlər*» [8, с.214]. В арии импровизационный распев мелодии символизирует эмоциональную открытость героя перед своими соратниками, здесь же мелодия встраивается в четкий метроритм аккомпанемента: никакой исповедальности, все скрыто за маршем. Ритмоформулы пульса времени и скачки на хроматических интонациях звучат в драматический момент появления на сцене схваченного Эйваза, вновь возвращая наше восприятие к драматической составляющей этого мотива (Пример 29). В своем первоначальном виде, символизируя образ народного волнения, эта ритмоформула (чаргях с тоникой ля) звучит в сцене казни [8, с.414-415, ц.72-76]. Перекидывая арку к завязке событий, данная интонационная связь маркирует основной сюжет оперы как историю народного протеста: от его зарождения к достигнутой победе. Но примечательно, что перед победным хором звучит оркестровое *Moderato*, в основе которого эта ритмоформула предстает в различных вариантах, главным образом ассоциируясь с образом скачки (Пример 30) и этот невероятный динамизм выступает тем глубинным подтекстом, который вписывает данный сюжет о крестьянской победе в контекст меняющегося мира, чреватого новыми событиями и новыми победами в извечном противостоянии власти и народа.

Пример 29.



Пример 30.



Приведенный анализ свидетельствует о ярком новаторстве Гаджибейли в сфере оперной драматургии. Взяв за основу принцип повторности и вариантности коротких ритмоформул, характерный для ашыгского фольклора, он превратил его в механизм создания интонационно-смысловых арок, объединяющих события и героев единым током развития и втягивающий их в какой-то объективный контекст времени и пространства. В результате, все происходящее на сцене воспринимается как сюжет на все времена. При этом, семантика указанных ритмоформул связана не с фольклорным первоисточником и не с вербальным сопровождением, а с конкретной сценической ситуацией, проявляющей явные или тайные помыслы героев.

Присущее опере сочетание двух противоположных вроде бы тенденций: подчеркнутой приверженности номерной, дискретной структуре, с одной стороны, и интонационного единства, с другой, дает повод для сравнения оперной драматургии Гаджибекова с многочисленными образцами общеевропейской оперной традиции. В частности, можно сравнить оперу “Кёроглы” с «Макбетом» Верди, где, при ярко выраженной номерной и контрастной драматургии тоже действует *«рассредоточенный мотивный комплекс, формируется план интонационного сюжета, в котором объединяются и вступают в диалог партии всех главных персонажей»* [4]. Но, если в «Макбете», речь идет только об оркестровой партии, то сквозные ритмоформулы в “Кёроглы” пронизывают весь текст.

Все вышеизложенное свидетельствует не просто об оригинальной трактовке композитором законов оперной драматургии, но - о его вкладе в традиции европейской оперы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абасова Э. А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. – Баку, 1961. – 198 с.
2. Абезгауз И.В. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. – М., 1987. – 230 с.
3. Дадаш-заде К.Г. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). – Баку: Издательский дом «Şərq-Qərb», 2014. – 232 с.
4. Дегтярева Н.И. Леди, Макбет, ведьмы: конфигурация мотивов-символов в интонационном сюжете оперы Дж. Верди «Макбет» (https://www.conservatory.ru/sites/default/files/uploads/science/OM_14_3_08-29_Natalia_Degtyareva.pdf)
5. Касимова С.Дж. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. – Баку: Азернешр, 1973. – 101 с.
6. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., Гос. Музыкальное изд-во, 1935. – 368 с.
7. Ручьевская Е.А. Руслан Глинка – Тристан Вагнера – Снегурочка Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2002. – 396 с.

Нотография:

1. 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.

Leyla ABDULLAYEVA

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ü.HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA RİTMİK FORMULLAR VƏ METAFORİK BAĞLAR: İLK XOR SƏHNƏSİNİN ƏHƏMİYYƏTİNƏ DAİR

Xülasə: Məqalə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının opera dramaturgiyası nöqteyi-nəzərindən təhlilinə həsr olunub. Müəllif Azərbaycan musiqişünaslarının əsərlərinə dəyərli töhfə olaraq, opera mətninin məzmununu deşifrə etmək üçün yeni cəhdlər edir. Xüsusilə, tədqiqatda bütün operanın intonasiya vəhdətini təmin edən və onun məzmununun şərhinə ilə bilavasitə bağlı olan ritmik formullara diqqət yetirilir. Təhlildən görüldüyü kimi, məhz metroritmik xüsusiyyətlər (məqam deyil) bu operada sabit obraz assosiasiyalarının daşıyıcısı kimi çıxış edir. Operanın diqqətəlayiq dramaturji xüsusiyyəti bu və ya digər intonasiyanın semantik məna dairəsinin genişlənməsidir ki, bu da variantlı inkişaf texnikası və dəyişən səhnə konteksti nəticəsində baş verir. Bu, lap əvvəldən - ilk xor səhnəsində özünü göstərən dörd ritmik formulun hər birinin formalaşdırıldığı metaforik zəncirlər anlayışını doğrur.

Açar sözlər: Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası, opera dramaturgiyası, ritmik formula, variant texnikası, semantika, metaforik silsilələr

Leyla ABDULLAYEVA
PhD, associate professor

**RHYTHM FORMULAS AND METAPHORICAL CHAINS IN OPERA
“KOROGLY” OF U. HAJIBEYLI’S: ON THE SIGNIFICANCE OF THE FIRST
CHOR SCENE**

Abstract: *The article is devoted to the analysis of Uzeyir Hajibeyli’s opera “Korogly” from the point of view of operatic dramaturgy. Based on the works of domestic musicologists, the author makes a new attempt to decipher the content of the opera text. In particular, the research focuses on cross-cutting rhythmic formulas that ensure the intonational unity of the entire opera and are directly related to the interpretation of its content. As the analysis shows, it is the meter-rhythmic (and not modal) characteristic that acts in this opera as the bearer of stable figurative associations. A striking dramatic feature of the opera is the expansion of the semantic field of one or another intonation as a result of the technique of variant development and the changing stage context. This gives rise to the concept of metaphorical chains formed by each of the four rhythmic formulas, which are stated from the very beginning - in the first chor scene.*

Keywords: *Opera “Korogly” by U.Hajibeyli, operatic dramaturgy, rhythmic formulas, variant technique, semantics, metaphorical chains*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova