

РУСТАМ АБДУЛЛАЕВ

ОПЕРА ДРАМАТУРГИЯСИ

Тошкент
2007

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ
ВАЗИРЛИГИ

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ
ВАЗИРЛИГИ

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ

РУСТАМ АБДУЛЛАЕВ

ОПЕРА ДРАМАТУРГИЯСИ

олий таълим муассасалари учун
ўқув қўлланма

Тошкент
2007

Ушбу ўқув қўлланма Ўзбекистон давлат консерваториясининг Илмий-услубий кенгаши томонидан нашрга тавсия этилган.

Эътиборингизга ҳавола этилаётган мазкур ўқув қўлланма республикамизда опера драматургияси асосларига бағишланган биринчи изланишлардан ҳисобланади. У бастакорлик санъати бакалавриат йўналиши учун мўлжалланган бўлиб, «Мусикали сахна асарлари драматургияси» фанига тегишлидир. Ўқув қўлланмада опера жанри муаммолари, опера драматургияси махсус воситаларининг мураккаб қонуниятлари кўриб чиқилади. Қўлланмада жаҳон опера санъатининг бой мероси ва ўзбек композиторларининг асарлари ўрин олган, муаллифнинг тажрибалари мужассамлаштирилган.

Предлагаемое учебное пособие является первым в республике трудом, посвященным основам оперной драматургии. Она предназначена для студентов бакалавриата. Данное учебное пособие является частью учебной программы «Драматургия музыкально-сценических произведений». В книге рассматриваются проблемы оперного жанра, закономерности сложных специфических средств оперной драматургии. Обобщается богатое наследие мировой и узбекской оперной литературы, а также собственный практический опыт автора.

Offered tutorial is the first work in the Republic of Uzbekistan which is devoted to the basis of opera dramatic art. It is intended for Bachelor Degree students. This tutorial is a part of an educational program “Dramatic Art of Musical-scenic compositions”. In this tutorial book issues of opera genre and patterns of complicated specific means of opera dramatic art are examined. Rich inheritance of the world opera Literature and also own practical experience of the author is generalized in the tutorial.

Махсус муҳаррирлар: Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби,
профессор **Ҳ.Раҳимов.**
Санъатшунослик фанлари номзоди, профессор
Д.Муродова.

Такризчилар: профессор **Мансуров А.М.**
профессор **Галушенко И.Г.**
профессор **Плунгян В.З.**

© Ўзбекистон давлат консерваторияси
тахрир-нашриёт бўлими,
Р.Абдуллаев, 2007.

МУАЛЛИФДАН

Опера драматургияси ўқув қўлланмаси «Муסיқали сахна асарлари драматургияси» фанига тааллуқли бўлиб, опера жанрининг моҳияти, унинг яратилиши, сахнавий талқини билан боғлиқ бўлган масалаларнинг мураккаб мажмуини ўрганишга йўналтирилган.

«Опера драматургияси» ўқув қўлланмасини тузишдан асосий мақсад консерваториянинг «бастакорлик» мутахассислиги бўйича таълим олувчи талабаларнинг профессионал тайёргарлигини ошириш ва маънавий дунёсини шакллантиришдан иборатдир. Бу тушунчалар авваламбор операнинг драматургик қонуниятларини ўрганиш, операнинг умумлаштирувчи элементлари, композиция тамойилларининг муносабати, муסיқий ифода воситалари моҳиятини очиб берувчи муסיқий сахна образлари ва уларнинг ривожланиши масалаларини ўзида мужассамлайди.

Опера драматургияси курсини ўрганиш операларни ҳар томонлама ўзлаштиришни, муסיқий тили ва мавзуий ривожини таҳлил қилишни, назарий ва амалий қирраларини кенг тарихий манбаларга таянган ҳолда умумлаштиришни талаб қилади. Мазкур курсда жаҳон опера дурдоналари қаторида Ўзбекистон санъати опера ижодиётининг замонавий намуналари ҳам кўриб чиқилади.

Ўқув қўлланма икки бобдан иборат бўлиб, биринчисида опера драматургиясининг маълум назарий муаммолари танланган мавзулар доирасида ёритилган. Иккинчи боб машҳур опералар либреттолариини ўзида мужассамлайди.

КИРИШ

Опера – ўта мураккаб бадиий ижод тури бўлиб, фақатгина ўзига хос шаклларни, ижодий эстетик ва технологик масалаларнинг кенг доирасини кўзда тутувчи жанрдир. Операга бўлган қизиқиш авваламбор жанрнинг синтетиклиги ва кучли бадиий таъсири билан белгиланади. Опера жанри вокал, чолғу мусиқасини, шеърят, театр ва тасвирий санъат, рақс ва пластик ҳаракатни ўзида бирлаштиради. Булар қаторига театрнинг техник эффектини, хусусан, ёритиш воситаларини ҳам қўшиш лозим. Лекин, операда биринчи навбатда мусиқа муҳим ўринни эгаллайди.

Мусикашуносликда опера жанрига бир қатор илмий мақолалар ва тадқиқотлар бағишланган. Улар орасида Б.Асафьев, А.Гозенпуз, М.Друскин, Б.Ярустовский, М.Сабина, Г.Кулишова, М.Черкошина, Я.Пеккер, Д.Муродова, В.Плунгян ишлари эътиборга лойиқдир. Мазкур ўқув қўлланмани тузишда юқорида номлари зикр этилган олимларнинг тадқиқотлари, профессор Б.Зейдманнинг опера драматургияси бўйича маърузалари курси услубий асос бўлиб хизмат қилди. Бундан ташқари, қўлланмани яратишда Ўзбекистон давлат консерваториясида мазкур курсни ўтишдаги шахсий ижодий тажриба ва услуб катта ёрдам берди.

Опера драматургияси назариясини ўрганиш масаласи шубҳасиз кўпгина мусиқага оид адабиётларни ўзлаштириш, маълумотларни тизимлаштириш ва умумлаштириш вазифаларини олдимизга қўяди. Опера санъатини ўрганишдаги тизимлилиқ опера жанри ва унинг тараққиётидаги кўринишлари таснифига, сюжетли драматургия, либретто драматургияси, сахна драматургияси, тўқнашувлар драматургиясига махсус эътибор қаратиш лозимлигини талаб қилади.

Опера драматургиясини ўрганиш жараёнида бадиий образга алоҳида эътибор қаратилади. Операда бадиий образнинг мукамаллиги ўзига хос индивидуал, субъектив ва объектив, рационал ва эмоционал яхлитлик билан белгиланади. Образнинг айнан шу хислатлари асарнинг бадиий қийматини ва эстетик моҳиятини аниқлашга имкон беради. Операда образ ривожини оҳанг доираси ва композицион тузилманинг ўзаро мутаносиблигида очиқ берилади. Шу билан бирга оҳанг драматургияси операда соло, ансамбль, хор, хореография, симфоник ривожланиш тамойилларининг таҳлилини ҳам талаб қилади.

Операда сахнавий ифодавийлик масалалари унинг сахнавий талқини, театр ифодавийлиги, бадиий яхлитлиги доирасида сахналаштириш қонуниятларини кўриб чиқиш билан боғлиқ. Жадал ривожланиш санъатининг ажралмас қисми эканлигини инобатга оладиган бўлсак, асарнинг томошабин томонидан қабул қилиш психологияси масаласи ҳам юзага келади.

I БОБ

ОПЕРА ДРАМАТУРГИЯСИ – БАДИЙ ОБРАЗ ДРАМАТУРГИЯСИ, ЛИБРЕТТО, ЛЕЙТМАВЗУЛАР, РИВОЖЛАНИШ ТАМОЙИЛЛАРИ, САҲНАВИЙ ТАЛҚИНИ

Опера драматургияси ифода воситалари тизимини ва муסיқий-саҳнавий ҳаракатни ифодалаш услубларини ўзида намоён этади. Муסיқа драматургияси сингари, опера драматургияси асосида ҳам драманинг умумий қонуниятлари ётади. Бунга қарама-қарши кучларни тасвирловчи тўқнашувнинг аниқ ифодаланганлиги, драматургик ғоянинг “экспозиция”, “бошланиш”, “ривожланиш”, “авж”, “ечим” кетма-кетлигида очиб борилиши киради. Бу умумий қонуниятлар муסיқий драматик санъатнинг ифодавий воситаларидан келиб чиққан ҳолда ҳар бир турида ўз ифодасини топади. Моҳиятан ўзгарган саҳнада бўлиб ўтаётган воқеанинг авваломбор муסיқада, қаҳрамонларнинг куйлашида, оркестр кучида намоён бўлиши операнинг муסיқий саҳнавий жанр эканлигини тасдиқлайди.

Опера спектакли қанчалик ранг-баранг кирраларга эга бўлмасин, муסיқа асосий умумлаштируви, ривожланишнинг узлуксизлигини таъминловчи восита ҳисобланади. У нафақат алоҳида ҳолатларни изоҳлайди, балки драманинг барча унсурларини яхлит боғлайди, асар қаҳрамонлари ҳаракати асосини, ички дунёсининг мураккаб муносабатини аниқлаб беради, кўпинча бевосита асар ғоясини ҳам ифодалаб беради.

Адабий драманинг тузилишидан фарқли ўлароқ, операда муסיқанинг етакчи вазифаси асарнинг бир қатор хусусиятларини аниқлаб беради. Опера драматургиясининг моҳияти сценарий тузаётгандан бошланади, кейинчалик эса либреттони ишлаб чиқишда инобатга олинади.

Либреттони яратиш учун тайёр адабий драматик асар асос бўлиб хизмат қилган ҳолда, унга одатда драматик ривожланишга бевосита таъсир кўрсатувчи бир қатор ўзгартиришлар киритилади.

Опера либреттосининг адабий драмадан асосий фарқи шундаки, операнинг мазмуни қисқа ва лўнда баён этилади.

Тарихий ривожланиш жараёнида опера драматургиясининг речитатив, ария, ариозо, турли кўринишдаги ансамбллар, хорлар, балет саҳналари, симфоник воситалар каби аниқ шакллари вужудга келди. Опера драматургиясининг аҳамиятидан келиб чиққан ҳолда улар ҳам бир хил кўринишда сақланиб қолинмайди. Хусусан, XVIII аср Италия опера сериясида вокал шаклларнинг драматургик вазифаси ва тузилиши аниқ белгиланган ва чегараланган бўлса, кейинчалик, уларнинг анча эркин қўлланилишига имконият туғилади. Речитатив ва вокал лавҳалар орасидаги чегара кескин олиб ташланади ва шу тариқа тузилиши ва ифодавий характери жиҳатдан ранг-баранг кўринишни касб этади, турли хил аралаш шакллар вужудга келади. Кўринишнинг катта бўлимлари битта

лавҳадан бутун бир пардагача узлуксиз мусиқий ривожланиш асосида йўналтирилади.

Тарихий ривожланиш жараёнида опера драматургияси чолғу мусиқасида шаклланган симфоник ривожланишнинг айрим услублари ҳисобидан бойитиб борилади. Опера жанрининг симфонизация қилиш воситаларидан бири бу маълум мавзу ёки оҳанг комплексларининг алоҳида қаҳрамонларда мустаҳкамланиши бўлиб, бутун кўриниш давомида босқичма-босқич ривожлантирилади. Бу турдаги мавзу ёки оҳанг айланмаси лейтмавзу деб аталиб, етакчи оҳанг маъносини англатади.

Одатда бу атамани Р.Вагнер опералари ҳақида ёзган XIX аср немец файласуфи Г.Вольцоген билан боғлашади. Лекин Г.Вольцогенгача бу атамани Ф.В.Йене ўзининг К.М.Вебер ҳақидаги тадқиқотларида ҳам қўллаган. Операда у ёки бу қаҳрамоннинг характеристикаси билан боғлиқ бошқа ифодавий воситанинг пайдо бўлиши ва асар давомида бир неча маротаба такрорланиши ҳолларида лейтгармония, лейтаккорд, лейттемп, лейтритм, лейтфактура ва бошқа ифода воситалари ҳақида гапириш мумкин.

Лейтмавзу ифодавий мазмун вазифасини бажариш қаторида турли мусиқий материални мавзуий бирлаштирувчи муҳим вазифани бажаради. Лейтмавзу тамойили биринчи опералардан ҳисобланган К.Монтевердининг «Орфей»ида кузатилган. XIX асрда эса К.М.Вебер, Р.Вагнер, Ж.Верди, П.Чайковский, Н.Римский-Корсаков ижодларида, XX асрда И.Стравинский, А.Берг, С.Прокофьев, С.Слонимский, М.Ашрафий, М.Бафоев асарларида кенг ривож топди. Операда мусиқий материал ва симфоник ривожланишнинг жадал мавзуий қайта ишланишини мужассамловчи лейтмавзу лейтмавзулар тизими ҳақида сўз юритишга имкон яратади. Бу тизимни биз Р.Вагнер операларида кузатишимиз мумкин.

Реприза тамойилининг қўлланилиши, тонал режанинг яхлитлиги, сахнавий воқеанинг бир-биридан узоқлашган элементларини боғлаш омиллари операни тугалланган мусиқий-драматик яхлитликка айланишини таъминлайди. Операни симфонизациялашга бўлган интилиш баъзида яхлит эпизодлардан воз кечилишига олиб келади. Турли миллий мактаблар композиторларининг опера ижодида узлуксиз мусиқий ривожланишнинг вақтинчалик тўхталишлар билан мослашуви кузатилади. Бу ҳол қаҳрамоннинг ички ва руҳий ҳолатларини, руҳий кечинмаларини ёки унга хос хусусиятни йирик планда кўрсатиб беришга имкон яратади.

Опера асарларида вариацион, ранг-баранглик каби соф чолғу тамойилларининг хусусиятлари ҳам учраб туради. Улар драматик мантиқнинг талабларига бўйсунган ҳолда операда чолғу мусиқасига нисбатан анча эркин ва силлиқ намоён бўлади.

Опера драматургиясида вокал ва оркестр баёни речитативнинг баъзи эпизодларда узлуксиз ривож, кенгайтирилган нафасдаги вокал оҳанг, якка

куйлаш, ансамбллар ва хорлар билан боғлиқ бўлган масалалари учраб туради. Опера драматургиясининг турлари нафақат даврнинг умумий бадиий тамойилларига, балки сюжет характериға, асар жанриға (катта, тарихий-қаҳрамонона, дoston, эртак, лирика-драматик, кичик, ҳажвий опера), композитор ижодининг шахсий тузилишиға ҳам боғлиқ. Опера драматургиясининг муҳим вазифаларидан бири драманинг узвий боғланишини таъминлаш ҳисобланади. Муҳим вазифалардан яна бири бу характерларни янада ишончли, ифодали ва аниқ намоён этиб бера оладиган драматик ҳолатлар занжирини яратиш ҳисобланади. Шу тариқа муаллиф томошабиннинг диққат-эътиборини жалб этиб, асар ғоясини, композиторнинг фикрини унга етказиб беради. Опера драматургияси композитор олдиға бир қатор умумий талабаларни кўяди. Опера кўринишлари пардалар, оммавий ва якка саҳналар алмашинувидаги контраст, муסיкий шаклларнинг ранг-баранглиги, классик асарларда мукамал ишлаб чиқилган, саҳнадаги умумий муҳитни, ҳаттоки артистларнинг ҳаракатларини тасвирлаб берувчи якка куйлашнинг турли шакллари (ария ва ариоза, турли кўринишдаги речитативлар, ритмлаштирилган нутқ), ансамбллар, хорлар, оркестрдаги кириш қисмлари, интермедиялар ва интерлюдиялар асосий талаблар қаториға киради.

Муסיкий характеристикани ранг-баранг қилишға бўлган эҳтиёж куйловчилар овозларининг сифатиға ҳам ўз таъсирини кўрсатади. Бундан келиб чиққан ҳолда баланд ва паст овозлар бош қаҳрамонларға, 2-даражадаги ва кичик ролларға уларнинг овозларига мос вокал партиялар тақсимланади. Умумий талаблар қаториға бир қатор асар қаҳрамонларини бошқача талқин этиш ҳам киради. Бу ҳол кўпинча адабий манбаънинг операға айлантирилиши ва асардаги кўринишлар ҳамда пардаларнинг ҳажмини мантиқан бўлиш жараёнида амалға оширилади.

Классик меросда йирик ҳажмдаги парда ва саҳна кўринишлари одатда операнинг бошида ва охирида, баъзида эса ўрта қисмларда ҳам қўлланилган. Мисол сифатида Ж.Бизенинг «Кармен» операсини олишимиз мумкин. Бу операда энг катта драматик акт бор йўғи 15 минут давом этади. Психологик қабул қилиш нуқтаи назаридан эса бу жуда узоқ давом этувчи ҳолат ҳисобланади. Томошабин диққатини толиқтириш эса операдан олинадиган таассуротни сусайтиради. Бундай ҳолларни муаллиф инобатға олиши зарур.

Опера драматургиясида муҳим масалалардан бири – сўз матнининг операдаги ўрни ҳисобланади. Драмада талаффузда сўзлашув матни тингловчига тўлиқ етиб боради ва ҳал қилувчи аҳамият касб этади. Операда эса вазият бошқача. Ажабланарлиси шундаки, баъзида сўзнинг ҳаддан ташқари кўп қўлланилиши муסיқани тинглашға халақит беради. П.Чайковскийнинг «Евгений Онегин» операсининг 1-пардасидаги Онегин, Ленский, Татьяна ва Ольга иштирокидаги квартети фикримизға мисол бўла

олади. Сахнада сўзнинг кўп қўлланилиши ҳеч қачон яхши янграмайди. Чунки ижрочиларнинг ҳар бири ўз партиясидаги ҳар хил сўзларни талаффуз қилишга ҳаддан ташқари ҳаракат қилади. Шу билан бирга сўзлар ариозали речитатив кўринишда жонли ҳаракатда қуйланади. Натижада тингловчи уларнинг асл мазмунини англаб етолмайди ва уларнинг эътибори мусикадан четлашади. Ансамбл ҳам полифоник нуқтаи назардан мураккаб бўлиб, бундай ижрода у ўз кўринишини йўқотади. Шундай бўлса-да, мазкур сахнавий ҳолат ортикча сўзларсиз ҳам тушунарли. Бунинг учун биринчи «Скажи, которая Татьяна?» соло баёнининг ўзи ҳам етарли.

Операда адабий матннинг тушунарли бўлиши учун нисбатан узоқ давом этган қуйлашда турли ўзига хос шароитларнинг яратилиши талаб қилинади. Хусусан, сўзларнинг оҳанг жиҳатдан ажратилиши, овознинг баланд тесситурада баёни, сўзнинг тўхталишлар ёрдамида махсус йўналтириш, унинг алоҳида ва тез соло талаффузи, етакчи сўзларнинг кўп маротаба такрорланиши ва атрофлича қуйланиши шулар жумласига киради. Кўп марта такрорланадиган етакчи сўзларнинг драматургик услубини П.Чайковский «Пиковая дама» операсида «Три картё, мне страшно» сўзларида моҳирлик билан қўллаган. Ажойиб опера драматурги М.Мусоргский сўзларни оҳанг жиҳатдан ажратишда моҳир уста бўлган. Таниқли композитор Ж.Россини речитативларда тезайтишларни ранг-баранг қўллаган.

Опера драматургиясида драматик театрдан фарқ қилувчи айрим услублар қўлланилади. Солистларнинг лирик ифодасида, уларнинг узун арияларида мусикага хос бўлган персонажлар руҳий ҳолатининг умумлашган ифодаси биринчи даражага чиқади. Адабий матн эса маълум вазифани бажарган ҳолда буни ифода этишга имкон яратади. Ҳиссий кечинмалардан маҳрум бўлган адабий ҳикоя драматургик вазифани бажармайди. Бундай ҳолларда тингловчи сўзлар мазмунини англаб етмайди, фақатгина мусикани қабул қилади.

Драматик театрда тўлақонли ва ишонарли янговчи барча сўзларни ҳам қуйлаб бўлавермайди. Ва бунинг акси, драмада янграши мумкин бўла олмаган матн эмоционал бойитилган бадиий мусикий талқинда жуда ҳам қўл келиши мумкин. Мисол тариқасида М.Мусоргскийнинг «Борис Годунов» операсидаги Қаллоб ва Маринанинг низоли диалогини келтиришимиз мумкин. Бунда композитор «фожиавий» оҳангдан воз кечиб Пушкин матнини тўлиқ ўзгартиради ва маълум ҳолларда маиший сўзларни қўллайди. Бу операнинг романтик руҳини ҳеч ҳам сусайтирмайди.

Умуман олганда, опера матнини қуйидаги тоифаларга бўлиш мумкин:

1. Қаҳрамонлар ҳолатларини ифодаловчи ва воқеа ривожини аниқлаб берувчи, эътиборни жалб этувчи сўзлардан ташкил топган ва албатта тушунарли бўлган;
2. Умумлаштирилган жўшқин мусикий баён этиш учун иккинчи даражали аҳамиятга эга бўлган;

3. Аниқ талаффуз учун мўлжалланган ва фақатгина сахнавий ҳолатларни яратиш учун хизмат қилган, фон вазифасини бажарувчи сўзларга эга бўлган. У ёки бу даражадаги матннинг тақсимланиши мазкур операнинг жанр ва услубига боғлиқ бўлади. Операнинг мусиқий тили ҳам аниқ ва тушунарли бўлиши лозим. Куйлаш давомида жўр бўлувчи фактуранинг мураккаблашуви, ҳаддан ташқари тавсилотларга берилиш, оркестр партиясининг кўпайиб кетиши энг яхши мусиқани ҳам қабул қилишга катта тўсқинлик қилади.

Операда йирик кўриниш нафақат ҳаракатда, балки мусиқада ҳам бўлиши даркор. Оригиналлик, янгилик, мусиқий тилнинг янгилиги юқори бадиий эстетик таъсирнинг муҳим омили бўлиб хизмат қилади. Италиян композиторлари Ж.Россини, В.Беллини, Ж.Вердининг опералари фикримизни тасдиқлайди. Ёрқинлик, кўзга ташланувчанлик, мусиқий тилнинг тингловчига етиб бориши операнинг алоҳида лавҳаларида мужассамланади. Бу жанрнинг моҳияти мана шундан иборат.

Операда мусиқий матннинг кутиш муҳитини яратувчи психологик вазифаси жуда катта аҳамият касб этади. Ва ундан кейинги келадиган етакчи образнинг пайдо бўлиши ўзига хос муносабатликни ҳосил қилади.

Кутиш вазифаси, операда олдиндан айтиб бериш бош қаҳрамонларни динамик ва сахнавий ифодалаб берилиши учун ёки драматик ҳолатлар учун хизмат қилади. Улар катта ҳажмларда, баъзан кенг ривожланган сахналарда амалга оширилади. Опера сўзли драмадан айнан шу хусусияти билан алоҳида ажралиб туради. Жаҳон опера драматургиясида драматик тўқнашувнинг ечими ҳақида олдиндан айтмайдиган ва фақатгина ўраб турган муҳитни ҳамда кейингисига бўлган қизиқишни орттирувчи «Кармен», «Отелло», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» операларининг экспозициялари бунга мисол бўла олади. «Евгений Онегин» операсининг бошланиши қадимий сокинлик муҳитида баён этилган бўлиб, Ленский ва Онегинларнинг динамик пайдо бўлишини тасвирий тайёрлайди ва ундан сўнггина воқеанинг ечими келади.

Ш.Гунонинг «Фауст», Н.Римский-Корсаковнинг «Шоҳ қайлиғи», «Садко», А.Козловскийнинг «Улуғбек», М.Тулебаевнинг «Биржано ва Сара» каби кўпгина опералар тасодифий оммавий сахналар билан бошланмайди. Кўп актли опералар одатда кўпгина мавзудан узоқлашган эпизодларни ўзида мужассамлайди. П.Чайковскийнинг «Пиковая дама» операсидан Прилепа ва Меловзор куплетларини, Ж.Мейербернинг «Пайғамбар» операсидан «Конькичилар бали» сахнасини, А.Козловскийнинг «Улуғбек» операсидаги «Ганга қайиқчаси» пантомимасини мисол қилиш мумкин.

Иккинчи даражали эпизодларнинг мавжудлиги айнан опера драматургиясига хос хусусият ҳисобланади. Шунинг учун баъзи сахналаштирувчи режиссёрлар томонидан сахнавий воқеани

умумлаштириш мақсадида бундай эпизодларни олиб ташлаш нотўғридир. Масалан, «Борис Годунов» операсининг айрим сахналаштирувчилари Фёдор ва энаганинг ўйини сахнасини тасвирловчи ривожланган бошланғич сахнани асосий таҳрирдаги иккинчи пардага қўшиш керак деб ҳисоблашади. Бироқ айнан шу сахна бош қаҳрамон – шох Борис образини ёрқин контрастли авжини кўрсатиб беришда катта динамик аҳамият касб этади. Олдинги таҳрирга нисбатан Бориснинг «Что? Аль лютый зверь наследку сполохнул?» сўзлари билан тасвирланган фожиавий-қаҳрли сиймоси, Ксениянинг «йиғи»си пайтида эса билинтирмасдан келиб унга юмшоқ мурожаати умуман бошқача қабул қилинади.

М.Мусоргский томонидан мазкур эпизоднинг иккинчи таҳририда қайта ишланиши бебаҳо топилма бўлиб, опера драматургияси моҳиятини композитор томонидан чуқур англаб етилганлигидан далолат беради. Аниқроқ қилиб айтганда, айнан унинг кутиш омили муҳим аҳамият касб этувчи аниқ сахнавий талқинда бу намоён бўлади. Опера драматургияси бир қатор ижодий саволларни ўртага ташлайди. Булар орасида операнинг ҳаётийлигини таъминлашда муҳим аҳамият касб этувчи сюжет мазмуни ҳақидаги савол энг мураккаб ва баҳслидир. Сюжетни танлашда кўп ҳолларда театр пьесалари ва адабий манбаларга мурожаат қилинади. Бу билан боғлиқ бўлган масалаларда композитор либретто устида ишлашга алоҳида эътибор бериши лозим.

Опера либреттоси. Либреттода драматик воқеанинг асосий босқичлари, вазиятлари белгиланиб, уларда қаҳрамонлар характери намоён этилади. Либретто бу бўлажак операнинг қисқача мазмунидир. У ўзида операнинг шеърий матнини мужассамлайди.

XVII асрда либретто театр томошабинлари учун кичик китобча шаклида чоп этилган. XVII ва XVIII аср мобайнида битта либретто кўп маротаба турли композиторлар томонидан қўлланилиши мумкин бўлган. XVII-XVIII асрларда П.Метастазіо, Р.Кальцабиджи, Ф.Кино, XIX асрда Э.Скриб, Ф.Романи, С.Каммарано, XX асрда эса П.Клодель, Ж.Кокто, С.Цвейг, Г.Гофмансталь либреттолари катта муваффақият қозонган.

XVIII асрнинг 2-ярмида либретто композитор билан яқин боғлиқликда унинг бевосита қатнашишида яратила бошланди. Бу ғоя характери, воқеа, сўз ва мусиқанинг янада яхлитлигини таъминлайди. Луи да Понтенинг «Дон Жуан» (Моцарт), Модест Чайковскийнинг «Пиковая дама», В.Бельскийнинг «Шох Султон», «Китеж», «Олтин хўрозча» (Н.Римский-Корсаков) операларига ёзган либреттолари шулар жумласидандир.

XIX асрдан бошлаб адабий-драматик маҳоратга эга бўлган айрим таниқли композиторлар ўз операларига ўзлари либретто ёзишган. Бундай композиторлар қаторига Р.Вагнер, А.Берг, А.Холминов, Г.Фридлар киради. Баъзан композиторлар либретто матнининг асосий қисмини мустақил яратган ҳолда либретточилар ёрдамида қисман, асосан шеърий

матнни тайёрлашда фойдаланишади. Г.Берлиоз, А.Бойто, М.Мусоргский, С.Прокофьев, К.Орф, Ж.Ф.Малипьеро, Ж.К.Менотти мана шундай опера драматурглари каторига киради.

Бадиий халқ адабиёти – афсоналар, дostonлар, эртаклар ҳикоялар ва профессионал асарлар – поэмалар, романлар, новеллалар, драматик пьесалар либретто сюжетларининг асосий манбаи бўлиб хизмат қилади. Адабий негизга эга бўлмаган либреттолар камдан-кам учрайди. Адабий асарни либреттога айлантиришда одатда катта ўзгартиришлар киритилади. Баъзан фақат сюжет олинади, бошқа ҳолларда умумий композиция, қисман матн ҳам қўлланилади. Кўпинча бунинг натижасида асар моҳияти ҳам ўзгаради. Бунга А.Пушкиннинг «Пиковая дама» либреттосининг М.Чайковский томонидан қайта ишланганини мисол қилишимиз мумкин. Адабий матни, ёки унинг қисман ўзгартирилган ҳолати сақланган опера либреттолари жуда кам учрайди. Бундай намуналар каторига А.Даргомижскийнинг «Тош меҳмон», Мусоргскийнинг «Уйланиш», К.Дебюссининг

«Пелиас ва Мелизанда», Р.Штрауснинг «Соломея» операларини киритиш мумкин.

Либретто турлари, ўзига хос хусусиятлари нафақат мазмуни, балки шеърӣ, адабий матннинг умумий тузилиши, матннинг сонларга бўлиниш ёки бўлинмаслиги жиҳатдан ранг-барангдир. Ҳар бир тарихий шаклланган операга ўзига ўхшаган либретто мос келади.

Либреттони яратишдаги муҳим муаммолардан бири бу сахнавий воқеа мантиқининг мусиқӣ композиция қонуниятлари билан мослашувидир. Вокал, орфографик ва симфоник эпизодларнинг кетма-кетлиги, тезлик ва динамика алмашинуви, ария, монолог, ансамбл каби баъзи опера шакллариининг яқунланганлиги, ва ниҳоят, оғзаки матнга (ихчамлик, қулай талаффуз этиш, ансамблларда турли матнларнинг бир вақтда мослашуви) бўлган алоҳида талаблар инobatга олиниши лозим.

Либретто драматургиясини яратишда унинг моҳиятига қараб таниқли адабиёт арбоблари, профессионал ёзувчилар катнашадилар.

Либретто – композитор учун ҳақиқӣ мусиқӣ асарни яратиш устида иш олиб бориш учун асосий ва муҳим манба ҳисобланади. Либреттодаги оддий, аҳамиятсиз образларни композитор жонлантириши керак. Образлар яшаши, севиши, ҳис этиши керак. Айнан шунинг учун опера тўлақонли, мустақил асарни ўзида намоён этади. Адабий санъат мусиқа билан ҳамжиҳатликда яшайди. Либретто матнининг бир нечта саҳифасидан тингловчини ҳайратлантирувчи ранг-баранг ва инсоний хусусиятларга, туйғуларга бой мусиқӣ асар яратилади. Операда табиатан шаклланган, турмуш ва маънавий дунёни умумийлигини мужассамловчи бадиий шакл акс этирилади. Объектив реалликнинг баёни муаллифнинг атроф-муҳитга бўлган шахсий дунёкараши орқали намоён этилган. В.А.Моцарт, Ж.Верди, Ж.Бизе, Ж.Пуччини, П.Чайковский, М.Мусоргский, С.Прокофьев,

Д.Шостакович, М.Ашрафи, М.Бафоев операларининг қаҳрамонлари фикримизга мисол бўла олади. Дунёни индивидуал шаклларда кўришдан ривожланиб борган опера ўзида санъатнинг ривожига таъсир этувчи аниқ тарихий вақтларни, объектив омилларни бирлаштиради.

Бадий образ драматургияси. Бадий образ воқеликни намоён этиб, ҳис-туйғу ва шахсий хусусиятларни ўзида мужассамлайди. Образнинг ҳаяжонли ифодавийлиги унинг табиатида мужассамланган. Чунки томошабинга бевосита руҳий таъсир этиш ижодкорнинг дунёни англаб етиши омилини ташкил этади. Таъсирчан томошабин таассуротлари билан боғлиқлик инсоннинг ички руҳий ва эмоционал ҳолатини нозик ифодалаб бера оладиган операларда айниқса яққол намоён бўлади.

Драматургик ривожланишда ҳаяжонли ҳиссий ва оқилона мантиқий унсурларнинг ўзаро жипслашуви ҳосил бўлади. Жаҳон опера адабиётидаги кўпгина мисоллар асосида бадий образнинг шаклланиши жараёнида оламни бадий ва илмий англаб етишнинг боғлиқлигини аниқлаш мумкин. Масалан, «Орлеан қизи» операси устида П.Чайковский иш олиб борганда Уйғониш давридаги Франция тарихини, Жанна Д'Арк ҳақидаги адабиётларни ўрганиб чиққан. Операда ривожланиб борувчи воқеа ўша даврга сингиб кетган. Н.Римский-Корсаков «Псковлик қиз» операси устида ишлаганда Қаҳрли Иван давлатни бошқарган даврга бағишланган кўпгина тарихий ҳужжатлар билан танишиб чиққан. А.Бородин «Князь Игорь» устида иш олиб борганда Қадимги Русь тарихини обдон ўрганган. М.Бафоев «Умар Ҳайём» ва «Ал Фарғоний» операларини яратиш жараёнида Умар Ҳайём ва ал Фарғоний яшаган даврлар билан боғлиқ илмий адабиётлар ва ҳужжатли манбаларни ўрганишга киришиб кетган.

Мен «Хива» операсини яратишим жараёнида қадимги Хоразм маданиятининг бадий анъаналарини чуқур ўзлаштириб чиққанман. Тарихий манбалар, ҳужжатлар, бадий адабиётни ўрганиш опера драматургиясини, моҳиятини бойитади, композитор тасвирлаб бермоқчи бўлган давр ҳақидаги тасаввурни кенгайтиришга ёрдам беради, уларнинг ижодий фантазиясининг омилини ташкил этади. Ижодкорнинг хаёли ҳис-туйғули асосга эгадир. Чунки англаб етиладиган объектга туйғусиз муносабатда бўлса ҳаётий образларга ҳам ижодий муносабат бўлмайди. Бундан келиб чиққан ҳолда санъат ҳам бўлмайди. Бадий образга ҳис-туйғу ва ақл билан ёндашиш жуда ҳам мураккабдир. Чунки булар орасидаги мувозанатнинг йўқолиши бадий яхлитликнинг бузилишига олиб келиши мумкин. Бадий образ операда мураккаб кўриниш бўлиб, у яхлитликнинг турли боғланишларини умумлаштирувчи шакл вазифасини бажаради. Элементларининг ўзаро муносабати эса турланишга бўйсуниб, ҳаётий омилларсиз тасаввур қилиб бўлмайдиган санъатнинг ўзига хос хусусиятларини намоён этади. Бадий образ эса бу моҳиятнинг ифодаси ҳисобланади.

Операда сахнавий композиция сифатида бадиий образнинг мавжудлиги бошқа образлар билан ҳамнафасликда намоён бўлади. Образлар тизимида драматизм намоён бўлади, образлар тўқнашуви натижасида низо вужудга келади. Образларнинг ўзаро муносабати опера драматургиясининг ривожланишини таъминлайди. Фақатгина бошқа қаҳрамонлар билан муносабатдагина операнинг бош қаҳрамони ўзини ҳақиқий драматик образ сифатида ҳис қилади. Қаҳрамонларнинг мураккаб муносабатларида операдаги сюжет қирраларининг бутун мураккаб руҳий қарама-қаршиликлари очиқ берилади.

Кармен ва Хозе, Виолетта ва Альфред, Турандот ва Калаф ва бошқа кўпгина жуфт образлар қарама-қарши томонларни ифодалайди. Шунга қарамадан улар бир-бири билан шунчалик боғлиқки, уларни алоҳида кўриб чиқиб бўлмайди. Ҳар бир образ қиррасини, уларнинг шахсий драматик мазмунини очиқ берувчи муҳитдан ажратиқ бўлмайди. Бундан келиб чиқадики опера асосини образли тизим ташкил этиб, унда ҳар бир қаҳрамон бошқа образлар сингари асарнинг ажралмас қисмини ташкил этади.

Тизим тузилишининг асосий белгиси ички мутаносибликнинг бўйсунishi ҳисобланади. Операда бу асосий ҳаракатланувчи куч ҳисобланган бош қаҳрамоннинг атрофида воқеа мужассамлашувида намоён бўлади. Бош қаҳрамон образи одатда жуда мураккаб ва ранг-барангдир. Асарда ҳеч бир воқеа бош қаҳрамоннинг иштирокисиз ўтмайди. Бошқа барча иштирокчилар эса воқеалар ва оҳанг драматургияси узлуксизлигига асосланган ички жипслашиш тамойили асосида жараёнга жалб этилади. П.Чайковскийнинг «Евгений Онегин» операсида Татьяна, М.Мусоргскийнинг «Борис Годунов» операсида Борис, Ж.Пуччинининг «Турандот» операсида Турандот, А.Петровнинг «Петр I» операсида Петр I, М.Бурҳоновнинг «Алишер Навоий» операсида Навоий,

С.Юдаковнинг «Майсаранинг иши» операсида Майсара каби бош қаҳрамонлар мана шундай образларга мисол бўла олади. Бош қаҳрамон атрофида бирлашган образлар қарама-қарши кучларни аниқлаб берувчи образли тузилмани ташкил этади. Ва асосан контраст таққослаш ёки низоли тўқнашув характери ни ўзида намоён этади. Бу ҳол кўп қатламли ёки кўп вазифали композиция орқали ҳам намоёиш этилиши мумкин. Операда асосий ғояни очиқ беришга йўналтирилган турли образли муҳитлар ўзаро мутаносиблашади. Муסיкий образли муҳитнинг интонацион тўқнашуви орқали драматик низонинг ифодаланиши операда ўзаро боғланган образлар тизимини ташкил этади. Унинг асосида маълум образлар гуруҳи зиммасига юклатилган контраст мавзуй манбаъ ётади.

Муסיкий матннинг қарама-қарши образлар тўқнашуви тамойили доирасида чегаралаш – драматург-композиторнинг асосий вазифаси ҳисобланади. Муסיкий образлар, мавзуларнинг асосий драматик кучлар атрофида гуруҳланиши операларда сюжет мазмуни хусусиятлари,

композиторнинг эстетик тамойилларига мувофиқ ҳолда ҳар хил амалга оширилади. Масалан, «Риголетто»да муסיқий образларнинг асосий драматургик кучлари атрофида гуруҳланиши Ж.Верди томондан аниқ ўйланган ва жамлаган ҳолда амалга оширилган. М.Мусоргскийнинг «Борис Годунов» ва «Хованҳина» операларида турли ижтимоий гуруҳлар образлари ёрқин ва контрастли намоёиш этилган.

Опера қаҳрамонларини тасвирлашга хос муסיқий ифодавий воситаларнинг мазмунли ва шахсий характерли вазифаси Даргомижскийнинг фикрича «характерларни муסיқий тасвирлаш»ни ташкил этади. Нутқ қаҳрамонлар характерини, уларнинг ички ва ташқи олами кўринишини ҳосил қилса, операда вокал партия қаҳрамонларнинг ҳис-туйғуларини ифодалайди. Образнинг ички моҳиятини интонацион муҳит очиб беради.

Интонацион муҳит у ёки бу қаҳрамон муסיқий нутқининг негизи ҳисобланиб, воқеани ифодаловчи восита сифатида намоён бўлади. Шу ўринда Ж.Бизенинг «Кармен» операсидаги муסיқий образларнинг яхлит интонацион характеристикасини яратилиш услубини айтиб ўтмоқчимиз. «Кармен» операси қаҳрамонларининг оҳанг доирасини яратиш учун композитор ифодавий воситаларни кенг жалб этган. «Кармен» кўп сонли иштирокчилардан иборат бўлган, оҳанг драматургияси муҳим роль ўйнайдиган, тез алмашувчи воқеаларга эга бўлган операдир. «Кармен»да оҳангнинг куйидаги асосий муҳитлари намоён бўлади: қаҳрамонларнинг муҳаббати ва қурбон бўлишлари драмаси содир бўладиган халқ ҳаёти муҳити; озодликни ёқтирадиган, эпчил лўли қиз – Кармен образи, унинг ўзгарувчанлиги, мафтункорлиги: Хозенинг лирик образи, тинч осойишта ҳаёт ва мустаҳкам бахт ҳақида орзу қилиши. Карменга қарама-қарши ёруғ ва беғубор лирикани ифодаловчи, мулоғим ва севувчи Микаэлла образи киритилган. Хозе образига ўзига бениҳоя ишонувчан, ботир ва хушчақчақ Эскамильо қарши қўйилган.

Бизе испан муסיқаси фольклори ёрдамида испан халқини жуда ёрқин, ишончли ва табиий ифодалаб берган. Себастиан Ирадьер тўпламидаги қўшиқларга мурожаат этиши композиторга керакли оҳанг ва ритмларни топишга, уларни ўзининг муסיқий тафаккури орқали тадбиқ этишга ёрдам беради. Ж.Бизенинг испан муסיқаси хусусиятларини ўзлаштирган майин муסיқий оҳанги шарофати билан испан муסיқасига хос ва унинг характерли сифатларини топа олди. Шунга мос айланмалар, оҳанглар, ритмлар, ладлар, каденциялар билан опера партитурасини бойитди.

Асарнинг узлуксиз ривожланиш ғояси асосида учта муҳим мавзу танланган бўлиб, улар драманинг асосий йўналтирувчи кучини ташкил этади. Булар: 1-мавзу – Карменнинг фожиали ишқий можаролари; 2-мавзу – Хозенинг муҳаббати; 3-мавзу – Эскамильо. Бу мавзуларнинг ҳар бири ўзининг бетакрор хусусиятини сақлаб қолган ҳолда симфоник

ривожлантирилган. «Кармен»нинг симфонизми қаҳрамонлар музикий тавсилотининг оҳанг яхлитлигида намоён бўлади.

Халқ образи музыкада бениҳоя ёрқин тасвирланган бўлиб, бу турли маиший гуруҳлар, яъни зерикаётган аскарлар, урушаётган аёллар, сигара фабрикаси ишчилари, болалар, гитара чалаётган ёш ошиқлар, қизлардан ташкил топган. Буларнинг барчаси испан халқи ҳаётининг ранг-баранг манзарасини тасвирлайди. Биринчи кўринишни очиб берувчи аскарлар хори байрам шукуҳи ва хурсандчилик билан ижро этилган. Қоровуллар алмашуви сахнасини тўлдирувчи болаларнинг жўшқин хори ҳам ҳазил, шўхлик ва жонлилик билан бойитилган. Унинг тантанали оҳанглари, шахдам қадамлар ритми миниатюрада кўғирчоқ маршини ҳосил қилганга ўхшайди. Юқори регистрларда янгривчи 2 та флейта ва флейта пикколо образ тавсилотининг бетакрор тембрини ташкил этади.

Фабрика ишчи аёлларининг хори халқ образининг оҳанг тавсилотига янги қирраларни киритади. Унда лирик ранглар, беғубор муҳит устуворлик қилади. Торли чолғуларда пастга йўналувчи мағрур мавзу, куйнинг равон, бирин-кетин ҳаракати, хордаги аёллар овозининг майин янграши болаларнинг тантанали мавзусига ва янгроқ овозларига, марш ритмига қарама-қарши қўйилади. Аёллар хори овозларидаги жумлалар ҳаракатчан бўлиб, бир-бирини тўлдириб боради. Ўрта бўлимдаги мағрур стаккатоли мавзу хорни жонлантиради, майин тонал ўзгаришлар унинг янграшини янгилайди. Ишчи аёлларнинг жанжали кўринишнинг драматик ривожига ҳаракатчанлик ва ўзгариш киритади. Аёллар хорининг тезайтишида ховлиқиш, бақирӣқ ва гап талашаётганларнинг овозлари акс эттирилади. Полифоник баён бир биридан ўзувчи овозларни тасвирлаб беради.

Бош қаҳрамон – Карменнинг оҳанг **тавсилоти** испан халқи образидан келиб чиқади. Шунинг учун Бизе Карменни бир қатор халқ кўшиқлари ва рақслари, хусусан, хор жўрлигидаги хабанера, сегидилья, лўли кўшиғи орқали тасвирлаб берган. Карменнинг вокал партияси испан ва лўлилар оҳанглари билан бойитилган, бу халқлар музыкасига хос жўшқин ижро этилган. Кармен образи операда узлуксиз ривожланган, янги қирралар билан бойитилган ҳолда берилган. У драматик ва психологик чуқурлашув хусусиятларини касб этади. Бундай ранг-баранг услублар бениҳоя ёрқин, жўшқин ва бўрттириб кўрсатилган образни яратиб беради.

Хозенинг тавсилоти ифодавийлиги ва лирик самимийлиги билан ажралиб туради. Андалузия фольклорининг оҳанг тизимига таяниш жонли образни яратишга ёрдам беради. Бир пайтнинг ўзида Хозе тавсилотида Бизенинг италян опера услубига таяниши сезилиб туради. Унинг характерини ифодалашда лирика билан бир қаторда драматик воситалар ҳам кенг қўлланилган. Лирик образлар муҳитида Микаэлланинг музикий характеристикаси ҳам ётади.

Микаэлланинг мусиқий **тавсилоти** француз ариозо-қўшиқчилик тузилмасига асосланади. Унга жозибали кантилена, енгил ва куйчан вокал нутқ хос.

Эскамильонинг интонацион характеристикаси «катта опера» қаҳрамонларига хос бўлиб, шўх оҳанглар жўшқин ҳаётий куч ва қаҳрамонлик билан ифодаланган. Эскамильонинг куплетлари ёрқинлиги ва таъсирчанлиги билан Карменнинг Хабанерасига яқиндир. Уларда испан опера характери, оркестрда гаммаларнинг юқорига ҳаракати, болеро ритми, машҳур испан ракси, жумлаларнинг кескин бўлинган якуни сезилиб туради.

Қаҳрамонларнинг оҳанг доираси операнинг ансамбл сахналарида кенг ривожланади. Айниқса улар Кармен ва Хозенинг муносабатларини кўрсатишда қизиқарли талқин этилган. Хусусан, операнинг иккинчи кўринишидаги дуэт сахнаси мана шундайлардан ҳисобланади. У операда диққатни жалб этувчи биринчи авжни ташкил этади. Бу сахна ҳажм жиҳатдан катта ва ранг-барангдир. Унда ҳам речитатив диалоглар, ҳам қўшиқли ва ариозоли эпизодлар, ҳам ансамбл катнашчиларининг биргаликда куйлаши мавжуд. Дуэт сахна ортидаги Хозенинг қўшиғи билан бошланади. Лекин тинч ва осойишта ҳаёт дарров якунланади; Кармен қўшиғига Хозени казармага чакирувчи трубалар садоси қўшилиб кетади, Кармен аскарнинг устидан кулади, ҳис туйғуларига ўзини ишонмагандай кўрсатиб уни азоблайди. Хозе ўзининг хушоҳанг куйида Карменни жўшқин муҳаббатига ишонтиради. Сўнгра гобойда ҳаяжон ва безовталиқни ифодаловчи тақдир лейтмавзуси пайдо бўлади. Хозенинг ариозоси операда янгривчи энг майин ва мулойим мусиқий лавҳалардан ҳисобланади. Бу кенг нафасда баён этилувчи куйда юмшоқ лиризм ва ҳис-туйғуларнинг кескинлиги ўзаро уйғунлашади. Майин ва енгил янгривчи чолғулар (ёғочли дампи, арфа) қаҳрамоннинг лирик ифодасини бўрттириб кўрсатади. Хозенинг ариозоси бевосита дуэтга ўтади. Жўровоз шарқ халқларига хос бўлган, испан фольклорида, ўзбек усулларида учрайдиган ритмли кўринишлар асосида тузилган. Дуэтда Кармен етакчи ролни ўйнайди. У Хозени тоғларда эркин ҳаёт кечиришга чорлайди. Авваллида Хозе қаршилик билдиради. Кейин эса севгилисининг таклифига рози бўлади. Бу сахнада композитор қаҳрамонларнинг мураккаб руҳий муносабатларини оҳанг ёрдамида моҳирлик билан очиб берган.

Операнинг тўртинчи кўринишидаги Кармен ва Хозенинг дуэт сахнаси ҳам диққатга сазовор. У қаҳрамонларнинг иккови учун ҳам фожиали якунланган сўнгги учрашувни ўзида намоён этади. Хозе Карменни ҳалиям севади ва унинг севгисини қайтаришга ҳаракат қилади. Хозенинг қалбидаги драмаси чуқур ҳис-туйғулар билан бойитилган сахнада очиб берилган. Унинг ҳаяжонли ва куйчан партияси иккинчи кўринишдаги севги ариозоларига яқин бўлган оҳанглар билан тўлдирилган. Уларда севги ва илтижо ифодаланган. Лекин Хозе Карменнинг умуман бўйсунмайдиган,

қатъий ва мағрур жавобини эшитади. Бу сахнада Карменнинг речитативлари анча ифодавийдир. Карменнинг бўйсунмаслиги, мағрурлиги, эркинликни севувчи табиати ўлим олдидаги кўркувдан ҳам устун туради.

Якунловчи сахнанинг охириги босқичи кескин динамика ва драматизм билан суғорилган. Хозе ва Карменнинг сўзлари қисқаради, уларнинг диалоги янада кескинлашади. Цирк ҳаётидаги каби шовқин-сурон ҳолатлари киритилади. Карменнинг «Эркинман, эркин бўлиб ўламан» деган сўзи циркдан эшитилаётган ғалаба фанфаралари ва марш мусикаси фонида янграйди. Турли қарама-қарши оҳангларнинг бирлашуви тингловчига катта рухий таъсир кўрсатувчи муҳим драматик омилга айланади. Операда оҳанг драматургияси катта мураккаблик ва кўпқатламлиги билан характерланади. У ҳам мусиқий, ҳам драматик қонуниятлар билан белгиланади. Қаҳрамонларнинг образли тавсилоти билан узвий боғлиқ ҳолда оҳанг драматургияси мусиқий спектакль омилини аниқлаб берувчи синтетик яхлитликнинг муҳим қисмини ташкил этади.

В.Моцартнинг «Дон Жуан» операсининг оҳанг драматургияси ёрқин ва ўзига хосдир. Абдий мавзуга мурожаат қилган ҳолда композитор опера мусикасини кескин ва қарама-қарши динамика билан тўлдиради. «Дон Жуан» сюжетининг моҳияти – тўқнашувлардан ташкил топади. Бу асарни композиторнинг ўзи ҳажвий фожеа деб атаган. Иккита қарама-қарши муҳит – Дон Жуан ва қасд олувчилар нафақат бир-бирини таъқиб этади, балки умумий хусусиятларни ҳам ўзларида мужассамлайди. Дон Жуан ҳақидаги афсонани Командорсиз тасаввур қилиб бўлмайди, Командорнинг ўзи ҳам зид образдир. Бу икки образнинг ўзаро ҳамжиҳатлиги операга юқори фалсафий маъно бахш этади. Инсон тақдирини ҳал қилувчи зарба ғояси опера мазмунига ўз таъсирини кўрсатган. «Дон Жуан» операсининг жанр хусусияти ўзига хос бўлиб, фожиавий ва ҳажвий асосни бирлаштиради. Бу икки тўқнашув операнинг мусиқий драматургиясида ўз аксини топди. У Дон Жуан ва унинг атрофига жалб этилган қаҳрамонлар билан боғлиқ байрамона кайфият ҳамда ҳаётдаги фожиавий ҳолатларнинг қарама-қарши қўйилишига асосланган. Табиийки операнинг интонацион драматургияси ҳам контрастликка эга. Бу контрастлик жуда аниқ ифодаланган бўлиб, кириш қисмидаги увертюрадаёқ кенг очиб берилган. Увертюрада Командор ва Дон Жуаннинг «Шампан билан» арияси бир-бирига қарама-қарши қўйилган. Уларнинг операдаги ҳолатлари ва драматургияда баён этилиши ҳар хилдир.

Командор образи операни бошлаб беради ва динамизациялашган ҳамда ишлаб чиқилган ҳолда асарга якун ясайди. Командор операнинг интродукциясида ва охирида икки марта пайдо бўлади. Лекин унинг драма ривожига таъсири бу билан чекланиб қолмайди. Унинг оҳангли тавсилоти қасд олувчилар образларида, авваламбор Донна Анна образида ўзига хос

ва ёрқин ифодасини топади. Шу тариқа Командор образи билан боғлиқ бўлган иштирокчилар тавсилоти ягона оҳанг муҳити билан боғланади.

Дон Жуан билан боғлиқ муҳит эса умуман бошқа кўринишни ташкил этади. Унинг умумлашган ифодавий қиёфаси биринчи кўринишнинг «Шампан билан» ариясида намоён бўлади. Унда операнинг бошқа лавҳаларида тарқоқ бўлган ва унинг аста секин пайдо бўлишини тайёрлаган барча оҳанг элементлари мужассамлашган. Бу оҳанг муҳитлари арияда ёрқин авжга эришади. Бу Дон Жуан муҳитига ўзига хос драматизм ва эгилувчанликни бахш этиб, Командорнинг бир меъёрадаги ва ўзгармас қиёфасига қарама-қарши қўйилади.

Оҳанг тўқнашувлари увертюрадаёқ намоён бўлиб, унда мелодик элемент (кварта ля-ре) муҳим роль ўйнайди ва бутун опера давомида пайдо бўлиб, ўзига хос «такдир лейтмотиви» вазифасини бажаради. У кварта оҳангининг тўлиқ бўлмаган хроматик баёни каби турли вариантларда пайдо бўлади. Мелодик ва гармоник ривожланишнинг узлуксизлиги мусикий ва мантикий ривожланишни таъминлайди.

«Шампан билан» арияси қанчалик оддий кўринмасин, унда мураккаб оҳанг ривожланиши сезилиб туради (тантанали ва гаммасимон ҳаракат, автентик айланмалар кузатилади). Ария катта таъсир кучига эга. У қахрамоннинг мафтункорлиги – унинг ҳаётга бўлган муҳаббатини, жўш уриб турган ғайратини очиқ беради. Товушларнинг тўхтовсиз ҳаракати шаклнинг узлуксиз ривожини таъминлайди. Узлуксизлик ҳисси шаклнинг мустақиллиги ҳисобидан ҳосил бўлади: бўлимларнинг ҳажми муносабати шунчалик оддийки, ҳатто бу шаклни индивидуал деб ҳисобласа ҳам бўлади. Унинг биринчи қисми 16 тактдан, ривожланувчи ўртаси эса 53 тактдан иборат, уч қисмли шаклда баён этилган реприза эса кода билан биргаликда 91 тактни ташкил этади.

«Шампан билан» арияси шаклининг динамизацияси ривожланиш тамойилининг жадаллашуви билан боғлиқ. Ария мавзуси 8 тактли ягона тузилишдаги даврияни ташкил этиб, Presto суръатида баён этилади. У доминанта-тоника гармоник доираси асосида тузилган. Ундаги қатъийлик ҳар бир тактнинг тоника билан бошланиши, тез вазн билан меъёрни сақлаб туриши билан характерланади. Бу айниқса бошланғич товушлари тоника гармонияси доирасини ташкил этувчи тоқ тактларнинг муносабатида намоён бўлади. Битта ўзакдан бутун биринчи даврия ташкил топгани каби, бутун шакл 8 тактли давриядан аста секин йириклашиб ривожланади. Бу шаклнинг композицион мантиқи доминанта ва тоника муносабати орқали кузатиб борилади. Йирик кўринишда уларнинг аста-секин кейинги ривожини йўналтирувчи омил бўлувчи ўз мувозанатини йўқотади. Тониканинг 16 такти қарама-қарши мувозанатни талаб қилади: ўрта қисм доминанта муҳитини ривожлантиради: доминанта тоналлигидаги автентик айланмалар, қўшдоминанта тоналлигига оғишмалар амалга оширилади.

Вазнининг яхлитлиги умумий тўлқин сингари тез йўналувчи 53 тактли ўрта қисмга ҳам таъсир кўрсатади.

Автентик кварта Дон Жуаннинг ўзига хос лейтмавзуига айланади. Оҳанг бўлмаган ҳолларда унинг ритмик асоси сақлаб қолинади, бу ритмга турли мелодик кўринишлар сингдирилади. Мавзунинг узоқ нотурғун қисмдан сўнг репризада такрорланиши қатъийликни намоён этади. Бунда гармоник тузилмаларнинг ўзгариши муҳим роль ўйнайди. Репризанинг 16 такти гармоник мувозанатни ҳосил қилиш учун етарли бўлмаганлиги сабабли у динамик кенгаяди. Натижада доминанта орган пунктига эга бўлган қисм, тўлиқ тасдиқланган тоникали реприза ва кодадан иборат уч-беш қисми шакл вужудга келади.

«Шампан билан» ариясининг гармоник ғояси, тузилиши индивидуал ва бетакрордир. Мазкур ҳолда Моцартнинг ўзига хос услуби Вена классик меъёрини бузишда эмас, балки ўз доирасидаги маълум воситалар ва максимал услубий чегараланишларда намоён бўлади. Дон Жуаннинг лейтгармонияси (Д-Т), лейтоҳанги (фанфарали ва кетма-кет квартали ҳаракатлар) энг оддий восита бўлиб, композиторлар томонидан Моцартдан олдин ҳам қўлланилган. Лекин Моцарт томонидан индивидуаллаштирилган. Автентик айланма кучининг кўп маротаба ва кўп босқичларда такрорланиши кескинликни ҳосил қилиб, уч қисмли шаклда ёзилган ария охирида кенгаяди. Авжлиликнинг бундай кескинлашуви ривожланиб боровчи куч таассуротини келтириб чиқаради.

Шу тариқа Дон Жуан ва Командор қарама-қарши мусикий материални ташкил этади. Бу лад (биринчи ҳолда мажор, иккинчисида минор), гармоник (Дон Жуанда автентик айланмаларнинг устунлиги: Командор ва қасд олувчиларда плагаллик, альтерация, оғишмалар фаол қўлланилган анча индивидуаллашган кетма-кетлиги); куй (Дон Жуанда фанфаралик, диатоника, юқорига йўналувчи мажорли тетрахорд; Командорда хроматик ҳаракатлар, камайтирилган интерваллар, пастга йўналувчи фригий тетрахорди, катта интервалларга сакрашлар), ритм (Дон Жуанда бир маромдаги жамланган ва бўлинган фигуралар; Командорда пунктир ритм ва синкопалар) хусусиятларига ҳам тааллуқлидир. Дон Жуан ва Командор орасидаги ифодавий воситалар ҳар хил бўлсада, улар ўртасида нозик ва табиий боғлиқлик сезилади. Бунда авваломбор квартага эътибор бериш лозим бўлади. Нафақат интервал, балки унинг оҳанг тўлдирилиши ҳам муҳимдир. Бу маънода ўрта қисмдаги «Шампан билан» ариясидаги ягона хроматизациялашган жумласининг Командор ва унинг атрофидагиларнинг характеристикаси учун муҳим роль ўйновчи оҳангнинг мослиги диққатга сазовордир. Ария лавҳасидаги юқори овоз квартанинг пастга йўналувчи хроматик тўлдирилишини, гармонияда эса қўшдоминанта ва мажорнинг минор билан алмашувини ўзида намоён этади. Худди шу мавзу увертюрадаги кириш қисмининг бошида басда янграган эди.

Командорнинг ўлим сахнасидаги хроматик мавзунинг Дон Жуан арияси баён этилган баландликда янграши янада кўпроқ ўхшашликни беради.

Дон Жуан образи билан Лепорелло ҳам боғлиқ бўлиб, операнинг оҳанг драматургиясида ёрқин намоён бўлган. Лепореллонинг вокал партиясида Дон Жуанга хос бўлган кварта ва фанфарали оҳанглар тез-тез учраб туради. Шу элементлар асосида «Рўйхат билан» арияси тузилган бўлиб, унда Лепорелло Дон Жуаннинг образини тасвирлаб беради. Лепорелло Дон Жуан хизматида бўлишига қарамасдан у қасд олувчиларнинг оҳанг доирасига киритилган. Лепорелло ариясида (№21) Дон Жуан ва қасоскорлар оҳанг доирасининг қарама-қарши контраст мавзуй элементлари қўшилиб кетади. Дон Жуаннинг оҳанг доираси билан Донна Элвиранинг характеристикаси ҳам боғлиқ бўлиб, у ҳам бош қаҳрамоннинг қаршилари каторига киради. Унинг партиясида Дон Жуан учун хос бўлган фа-си бемоль доирасидаги квартали ҳаракатлар учрайди. Шуниси қизиқки, битта квартали оҳанг, Эльвира партиясида вазиятдан келиб чиққан ҳолда турли мазмунни касб этади. Бу оҳанг ҳам ҳайратланиш, ҳам ҳаяжонни, ҳам Дон Жуаннинг севгисига бўлган умидни ифодалайди. Бу қирралар Донна Элвира образини бойитади. Кейинги қасоскор шахс – Донна Анна бўлиб, у ҳам Донна Элвира сингари Дон Жуан образи билан боғлиқ. Кварта лейтинтервали бу персонажлар муносабатини очиб беришда Моцарт томондан жуда оригинал қўлланилган.

Кварта интервали 2 та муҳитни умумлаштиради ва ажратади. Дон Жуан ва Донна Аннанинг биринчи сахнаси бошидаги Донна Аннанинг ля-ре квартаси Дон Жуаннинг фа-си бемоль квартасига қарши қўйилади. Бу таққосланишда кейинги ривожланишнинг бутун асосий тузилувчи образли ва мусиқий ғояси ўз ифодасини топади. Шу билан боғлиқ ҳолда операнинг тонал режаси мақсадга интилишни касб этиб, унда D-dur, си бемоль минор, B-dur ўзига хос аҳамият касб этади.

Н.Римский-Корсаковнинг «Шоҳ қайлиғи» операсининг оҳанг драматургияси ҳам қизиқарлидир. Операда композиторнинг драматургик қобиляти моҳирона намоён бўлади.

У ривожланган мелодик тизимидан тортиб мусиқий ривожланишни жипсловчи, боғловчи қисмлар вазифасини бажарувчи қисқа оҳанг айланмаларигача, барчасида ўз аксини топган.

Операнинг бош қаҳрамонлари – Григорий Грязной ва Любаша уларнинг оҳанг тавсилотларида ифодаланган қарама-қарши туйғулар кучи билан камраб олинган. Григорий образи операнинг бошида оркестрда асосий лейтмавуи орқали тасвирланади. У уч тонли ҳаракатлардан иборат бўлган бўлинган мелодик мавзуни ўзида намоён этади. Лейтмавуунинг оҳанг айланмалари кейинчалик турли ритмик ва мелодик кўринишларда ривожланади. Тўртинчи кўринишдаги Квинтетда Григорийнинг

лейтмавзуи катта роль ўйнайди. Григорийнинг Марфа билан хайрлашув лавҳасида алоҳида ўўналишга эришади. Операда Любашанинг оҳанг доираси кенг ва ранг-баранг очиб берилган. Н.Римский-Корсаков торли чолғуларнинг баланд регистрдаги тремололари фонида оркестрда аста-секин пастга ўўналувчи ҳаракатни қўллайди. Любашанинг биринчи пайдо бўлишида берилган бу тавсилот тасвирий аҳамият касб этади. У меҳмонлар олдида ўз хонасидан чиқиб келади. Любашанинг бу асосий лейтмавзуи кейинчалик Григорий билан бўлган дуэтда, биринчи кўринишнинг олтинчи сахнасидаги ариозода муҳим руҳий мазмунни касб этади. Операнинг мусиқий драматургиясида биринчи кўринишнинг тўртинчи пардасидаги Любашанинг соло қўшиғи муҳим роль ўйнайди. У қатъий диатоник тузилмада баён этилган бўлиб чуқур қайғу билан ижро этилган. Кейинчалик бу қўшиқ оҳанглари иккинчи кўринишнинг учинчи ва тўртинчи сахналари орасидаги оркестр интермедиясида жадал ривожланиб боради. Оркестр ижросида бу куй қотиб қолган таассуротини шакллантириб, янада ноиложлик ҳолати вужудга келади. Қўшиқ оҳанглари Любашанинг иккинчи кўринишидаги ариясига сингиб бориб ҳаяжонли драматик характерни касб этади. Любашанинг оҳанг доирасида орттирилган секунда ва учтонликка бўлган ҳаракатлар қўлланилган бўлиб, унинг сўзларига қийналганлик аломатларини бахш этади.

Марфанинг оҳанг тавсилоти Любашаникига қарама-қарши қўйилган. У ёруғ ва чиройли оҳанглилиги, кенг нафасдаги куйи билан ажралиб туради. Марфани тасвирлаб берувчи оҳанглар доираси ритмик ва оҳанг жиҳатдан жуда ҳам ранг-барангдир. Марфанинг биринчи ариясида композитор хроматизациялашган мелодик оҳангларни қўллайди. У ёруғ хотиралар билан боғлиқ бўлиб, вазиятнинг руҳий аҳамиятини кучайтиради. Хроматик оҳанглар кейинги ривожланишда Марфа образи билан билвосита боғлиқ бўлган афсус-надоматни ифодалаш учун асос бўлиб хизмат қилади ва Григорий кечинмаларини 4-кўринишда оркестр жўрлигидаги монологда бевосита ифодалаб беради. Операда жоҳил Бомелий оҳанг жиҳатидан жуда ёрқин тасвирланган. Оркестрдаги жўшқин хроматизмлар, ранг-баранг гармониялар Бомелийни 1-кўринишда сахнага чиқишини кузатади. Бу лейтоҳанг драманинг айниқса иккинчи кўринишидаги ривожда катта аҳамият касб этади. Бу ерда Григорий нисбатан безовта дақиқаларда қўлланилиб, орттирилган учтовушликнинг янграши унга қаҳрли ҳолатни бахш этади.

Шоҳ Иван Грознийнинг мусиқий тавсилоти учун Н.Римский-Корсаков «Олқиш» рус халқ қўшиғини қўллаган бўлиб, у операда кенг ривож топади. 1-кўринишда «Олқиш» гусличилар қўшиғида ривожланади; кейинчалик у турли ҳолатда тез-тез янграб Иван Грознийни эслатиб туради. 2-кўринишнинг 3-сахнасида Марфа ва Иван Грозний учрашуви пайтида «Олқиш» мавзуси муҳим драматик аҳамият касб этади. Бу ерда у оркестрда каноник баёнда драматик вазиятни кучайтирган ҳолда янграйди.

3-кўринишнинг охирида «Олқиш» куйи оркестрда жуда тантанали ва кўтаринки руҳда янграб Иван Грозний образининг буюклигини тасвирлайди. Оҳанг драматургиясининг таҳлили композитор томондан операнинг ёрқин ва таассуротли образларини яратиш, драма мазмунини чуқур очиб бериш учун қўлланиладиган руҳий ҳолатларнинг бойлигини кўрсатиб бериш имконини яратади.

«Садоқат» операсида оҳанг драматургияси батафсил ишлаб чиқилган. Опера таникли ўзбек шоираси Зулфия ва унинг умр йўлдоши шоир Ҳамид Олимжон ҳаётига бағишланган. Зулфиянинг оҳанг тавсилоти ифодавий воситаларнинг кенг доирасини речитативдан бошлаб кенг ва куйчан хушоҳанглик камраб олади. Зулфиянинг кириш қисмидаги речитативида мусиқий нутқ оҳангининг нозик ҳис этилиши намоён бўлади. Алоҳида сўзлар ва бўғинларга урғу бериш, жумлалардаги маъноли урғулар мусиқада ўхшашлик хусусиятларини топади, сўзларнинг ифодавийлигини чуқурлаштиради.

Маълумки, речитатив деганда табиий нутқнинг декламацион хусусиятларига мослашиш тушунилади. Бошқача қилиб айтганда, речитативнинг асосий оҳанглари нисбатан характерли ва қатъий нутқ оҳанглариининг мусиқий ўхшашлиги ҳисобланади. Бунга савол, ҳайқириш, мурожаат қилиш мисол бўла олади. Речитативнинг драматик имкониятлари қанчалик қўлланилганлиги, унинг мусиқий хусусиятларини интервал, лад, метр, ритм қанақалиги, матн ва мусиқанинг боғлиқлиги, у ёки бу образнинг мустақиллиги қандай амалга оширилганлигини аниқлаш жуда муҳимдир. Речитатив операда бир нечта вазифалар билан белгиланган бўлиб, уларни жуда муваффақиятли бажаради. Речитатив нафақат алоҳида яқунланган номерларни боғлайди, балки уларни ҳам эмоционал, ҳам оҳанг жиҳатдан тайёрлаб, шу тариқа речитатив операнинг бошқа шакллар билан умумийлигини таъминлайди. Бусиз эса образнинг яхлит тавсилотини очиб бериб бўлмайди. Афсуски, айнан мана шу умумийлик кўпгина бошқа ўзбек операларида етишмайди.

«Садоқат» операсида микротематизм, яъни, мустақил бўлмаган, 2-3 товушдан иборат бўлган оҳанглар катта роль ўйнайди. Бу оҳанг айланмалари илк маротаба речитативларда пайдо бўлиб, операнинг бутун вокал муҳитига, хусусан ария ва ариозаларга ҳам сингиб боради. Операда нутқ оҳангининг моҳияти ўзбек халқ мусиқасининг ладо-интонацион, метро-ритмик хусусиятини ифодалаб берувчи речитативнинг ўзига хос оҳанги орқали очиб берилган. Айнан мана шу куйдаги рельефликни, эмоционалликни ва куйчанликни аниқлаб беради. Вокал мусиқада, айниқса речитативда, жонли нутқ ва унинг янграш хусусиятлари аниқ намоён бўлади. Операда турмушнинг ғайриоддий, кундалик нутқи ва замонавий бадиий нутқ қайта ишлаб чиқилган. Шу тариқа Зулфия ва Ҳамид Олимжоннинг нафақат шеърӣ услуби, балки шеърӣ декламация услуби ҳам акс эттирилади.

Айнан хоразм қўшиқчилиги хусусиятлари орқали нутқнинг ўзига хос услубини етказиб берилиши халқ бахшиси образининг шахсий қиррасини, мусиқий тавсилотини аниқлаб беради. Мазмун ва речитатив характери билан бевосита боғлиқлиги речитатив сахналарида оркестрнинг ранг-баранг талқин этилишини таъминлайди. Орттирилган ва камайтирилган интервалларда тез-тез ифодаланадиган ва овоз янграшига кескинлик ҳамда безовталиқни бахш этувчи ўта кескин ва оғир оҳанглар операда катта ўрин тутди. Бу интерваллар ўзбек мусиқаси услубига хос эмасдай кўринсада, улар энг безовта, жўшқин ва таъсирчан ҳолатларни ифодалаб бериш учун қўлланилган. «Садоқат» операси речитативларининг айрим хусусиятлари вокал оҳангларига ўзбек миллий нутқида ўзига хос мелодика орқали ҳис-туйғуларни акс эттиришга бўлган интилиш ҳақида сўз юритишга имкон беради.

Тўртинчи кўринишдаги Зулфиянинг драматик монологи ўзининг миллий характерли хусусиятлари, мелодик бўлинишлари, баланд регистрда хроматизмлар билан куйланиши орқали асарнинг асосий бадий моҳиятини – фожиавий дақиқани кўрсатиб беришга бўйсунди. Тўртинчи кўринишнинг якунловчи сахнасида Зулфиянинг оҳанг тавсилоти янги қирраларни касб этади. Бу ўзгариш шоиранинг хаёлида Ҳамид Олимжон сиймосининг гавдаланиши таъсири остида юзага келади. Ҳамид Олимжоннинг речитативи шоирнинг маънавий васияти сифатида талқин этилади. Зулфиянинг майин ва куйчан мусиқий нутқи ёруғ ва эркин ҳис-туйғуларга бўлган интилишни кучайтиради. Ҳамид Олимжоннинг оҳанг тавсилоти унинг очикқўнғиллиги, тўғрисиўзлиги, дунёқарашининг кенглиги каби муҳим қирраларини очиб беради. Унда анъанавий ва замонавий воситалар боғланиб кетади. Ҳамид Олимжон ариясининг авжида қўлланилган оҳанг унинг мазмун моҳиятини кучайтиради. Тўртинчи кўринишда эса шоир Зулфиянинг тушида анъанавий ашула жанри орқали ифодаланади.

Ҳ.Олимжоннинг қўшиғи Зулфиянинг кириш қисмидаги речитативи билан оҳанг жиҳатдан боғлиқ бўлиб, операда муҳим драматургик вазифани бажаради. У ўзига хос мантиқий боғлиқликни ташкил этиб, тўртинчи кўринишда опера мазмунини жамлайди. Речитатив муҳитидаги топилмалар, опера шакллариининг янги оҳанг мазмуни билан янгилалиши операнинг яхлит мусиқий драматургиясини яратишни таъминлайди.

И.Акбаровнинг «Сўғд элининг қоплони» операси қарама-қарши оҳанг драматургияси нуқтаи назардан қизиқарлидир. Асосий драматик низо сўғд халқининг босқинчиларга қарши кураши бўлиб, мазкур асарда иккита оҳанг муҳитнинг қарама-қарши муносабатини белгилаб беради. Бири халқ, Спитамен, Рухшона, чол образлари билан боғлиқ. Иккинчиси Искандар ва унинг яқинларини тасвирлаб, кўпроқ чолғу мусиқаси билан характерланади. Мазкур оҳанг муҳити хроматик мелодик ҳаракатлар, нотурғун гармониялар билан бойитилган бўлиб, куйчанликдан

мустаснодир. Бу иккита муҳит қарама-қарши қўйилади ва операнинг драматик ривожда тўқнашади.

С.Вареласнинг «Оловуддиннинг сеҳрли чироғи» опера эртагида оҳанг муҳити ёрқин ва қарама-қарши таққосланган. Асарнинг асосий ғоясини ташкил этувчи яхшилик ва ёмонликнинг қарма-қарши қўйилиши, яхшиликнинг ёвузлик устидан ғалаба қозониши таъсирчан ва бадиий жиҳатдан ишонувчан ҳал қилинган. Яхшилик тимсоли ҳисобланган Оловуддин ва ёвузлик рамзи Мағриблик бир-бирига авваломбор оҳанг жиҳатдан қарама-қарши қўйилган. Оловуддин ва унинг атрофидагилар оҳанг жиҳатдан, ёруғ ва ранг-баранг диатоник мусиқий ифодавий воситалар билан умумлаштирилган. Мағриблик ва унинг яқинлари эса хроматик диссонансли гармониялар ва мураккаб ладлар орқали баён этилган. Жаҳон мусиқа адабиётида шаклланган анъанавий мусиқий ифодавий воситаларга таянган ҳолда С.Варелас динамик мусиқий драматургияга эга бўлган ажойиб, ранг-баранг спектакл яратди. Саҳналарнинг узлуксиз ривожланиши асарнинг динамик мусиқий-саҳнавий ривожини таъминлайди.

Операда ривожланиш тамойиллари. Опера мураккаб санъат асари сифатида мусиқа, сўз ва саҳна драматургиясининг муҳим қисмларини ўзида мужассамлайди. Унда мусиқа мазмуни театр воситалари ёрдамида очиб берилади. Кўринадиган образлар эшитиш билан узвий боғланади, саҳнавий ҳаракат мусиқа билан чамбарчас боғлиқдир. Мусиқий ва драматик элементларнинг ўзаро боғлиқлиги опера драматургиясининг моҳиятини ташкил этади. Операда мусиқа ва драматик шеърят орасида кўпгина умумий услублар мавжуд. Илк италян операларидаёқ композиторларнинг мусиқий драматургиянинг драматик санъат анъаналари билан яқинлаштирувчи услубларини топишга бўлган интилишлари сезилади. Айниқса бунда К.Монтерведининг ҳиссаси каттадир. У драматик ва мусиқий бошланишни опера драматургиясининг асосини ташкил этувчи янги синтезда бирлаштиришга муваффақ бўлди. Опера санъатининг тарихий жараёнида ягона мусиқий ва драматик кўринишнинг бузилиши ҳолатида опера реформасига бўлган талаб юзага келади. Опера жанрининг буюк реформаторлари қаторида К.Монтевердидан кейин К.Глюк, В.Моцарт, Ж.Верди, Р.Вагнер номларини айтиб ўтиш жоиздир. Улар опера жанри моҳиятини чуқур англаб етган ҳолда мусиқа ва драманинг органик умумийлигига эриша олдилар.

Опера санъатнинг ўта шартли туридир. Опера драматургиясининг ифодавий воситалари ҳам шартлидир. Лекин, айнан мана шу шартлилиқ шарофати билан тингловчи-томошабин образнинг жонлилигини қабул қилади, саҳнада бўлиб ўтаётган воқеаларни ҳаётини каби қабул қилади. Опера драматургиянинг моҳирлиги спектаклда инсон ҳаётини яратиб бера олишида намоён бўлади. Опера театрининг ўзига хос хусусиятларидан бири бу саҳнанинг шартлилигидир. У учта босқич билан белгиланиб,

баъзида унда кўпгина қаҳрамонларни мужассамлаш қийин бўлади. Лекин тингловчи-томошабин бу шартлиликни қабул қилади. Спектакл ўзининг бадиий ечими билан ишонтира олса томошабин бадиий ўйлаб топилган ҳамда ҳақиқий ҳаёт орасидаги кескин чегарани сезмайди. Чунки операнинг ҳаётийлигини декорациянинг шартлилиги ва сахна майдони эмас, балки мусиқий образ ва уни ифодаловчи воситалар таъминлаб беради.

Операнинг яна бир бошқа муҳим шартлилиги – асарда вақтнинг қатъий чегараланганлиги ҳисобланади. Бош қаҳрамонларнинг кунлар, ойлар, ҳаттоки йиллари қандайдир 2-3 соат ичида ихчамлашади. Ифодаланувчи воқеа ва характердан қатъий назар операда сюжет мазмунини тадбиқ этиш 2-3 соат билан чегараланади. Опера санъати тарихида сахнавий ҳолат бу вақт доирасига сиғмайдиган мисоллар ҳам бор. Р.Вагнернинг «Нибелунглар узуги», С.Прокофевнинг «Уруш ва тинчлик», К.Штокгаузеннинг «Свет» («Нур») опералари бунга мисол бўла олади. Д.Мийонинг кичик ҳажмдаги операларини ҳам мисол келтиришимиз мумкин.

Бироқ, келтирилган мисоллар истисно ҳисобланади. Театр тарихи спектаклнинг давомийлиги, томошабиннинг асарни қабул қилиши учун зарур бўлган ақлий ва маънавий куч сарфланадиган руҳий ва жисмоний табиати билан ҳисоблашиши лозимлигини тасдиқлайди. Бу руҳий омил опера асарининг вақт тизимига катта таъсир кўрсатади. Операга хос бўлган воқеани умумлаштириш услуби бир нечта вақт қатламларининг ўзаро чамбарчас боғлиқлиги билан характерланади. Булардан бири тавсирланаётган воқеа ва мусиқанинг янграш вақти билан намоён этилади; иккинчиси – сахна ва пардалар орасида пайдо бўладиган, томошабин англаб етиши лозим бўлган тасаввур этилган ёки тахмин қилинадиган вақтдир. Вақтни инобатга олиш шарофати билан сахна асаридаги воқеалар тезлиги табиий ҳаётга нисбатан тезроқ ўтади. Операда бир неча соат ичида ойлар, йиллар, ўнйилликларни қамраб олувчи воқеалар очиб берилади. Вақт ва масофада воқеаларни ихчамлашга имкон яратувчи ифодавий воситаларнинг қатъий танланиши зарурлиги мана шундан келиб чиқади. Бу билан боғлиқ ҳолда композиторлар қаҳрамонлар ҳаётидаги энг муҳим дамларни, даврни тасвирлашда муҳим аҳамият касб этувчи воқеаларни тасвирлаб беришга ҳаракат қилишади. Воқеанинг мужассамланганлиги, аниқлиги операда айниқса бадиий образларнинг мусиқий талқинини, мусиқий ривожланиш қонуниятлари билан чамбарчас боғлиқ бўлган воқеа характери мавжудлигида жуда муҳимдир.

Опера санъатида ҳаяжонли таъсир этиш доираси сахнавий драма жанрларига нисбатан кенгроқ бўлиб, бунга санъатнинг синтези шарофати билан эришилади.

Опера актёрининг сўзлари, ўйини ва мусиқаси мутаносиблиги композиторга алоҳида сахналар, лавҳалар ва арияларни мужассамлаган ҳолда ечишга имкон яратади. Опера серкирра жанр сифатида бой бадиий

имкониятлари билан бетакрор оригинал ижодни ўзида намоён этиб, инсонни ички дунёсининг нозик қирраларини тасвирлаш қобилиятига эга бўлган ва ҳаётнинг диққатга сазовор кўринишларини мусиқий образда умумлаштирувчи катта жалб этувчи кучга эга. Узлуксиз ҳаракатланиш опера воқеаларини бирлаштирувчи ва равон ривожинини таъминловчи муҳим услубларидан ҳисобланади.

Операда қаҳрамонлар ва уларнинг гуруҳлари драма воқеасининг узлуксиз ривожини таъминлайди. Композиторнинг вазифаси – воқеанинг равон кетма-кетлигини яратишдан иборат. Бунда тингловчиларнинг диққатини жалб қилган ҳолда қаҳрамонлар характерларини ёрқин ифода эта олиш, шу орқали тингловчиларга асар ғоясини, муаллифнинг асосий фикрини етказиб бериш лозим.

Узлуксиз ривожланишдаги асарнинг умумий услублари қуйидагилардан ташкил топган:

– Ҳаяжонли тўлқинлар билан тайёрланган сахнанинг узвий ривожланишидаги бир нечта авж чўққиларининг таянч нуқталари;

– Такрорий уйғунлик қонуниятларига риоя қилган ҳолда кўринишнинг ҳар бир кейинги тўлқини, авж чўққисининг тайёрланишини давом этиб бориши. Бу эса бир-бирига пайваста ҳаяжонли нуқталарнинг кетма-кет юқорига йўналиши билан белгиланади.

– Тайёрлаш тўлқини образларнинг мусиқий мазмунига мувофиқ эмоционал речитативлар ва опера ривожланишида шаклланади.

– Авж чўққилари аниқ, лўнда мелодик тузилмалар билан характерланади.

Сахнада узлуксиз ривожланиш мисоли сифатида П.Чайковскийнинг «Евгений Онегин» операси иккинчи кўринишидаги мактуб ёзиш сахнасини олишимиз мумкин. Бу сахнада қаҳрамонга таъсир қилувчи ташқи куч йўқ. Бу монолог драма бўлиб, унда ҳаммаси ички ҳаракатга, руҳий жараёни очиб беришга бўйсунган. Мактуб ёзиш сахнаси максимал ранг-баранглиги билан ажралиб туради. Тингловчилар кўз олдида ёш қизнинг бир қатор кечинмалари очилади: ҳайратланиш қайғу билан, қатъийлик шубҳа билан, чуқур ўйлаш ҳиссиётларнинг чуқур эмоционал баёни билан, қатъиятсизлик қатъийлик билан алмашади. Ҳиссиётларнинг айнан мана шу нотабий нозик ҳис этилиши бу сахнани ҳақиқатан ҳам энг мукамал, етук ва пухталаридан бирига айлантиради. Қизнинг ҳис-туйғулари қанчалик ранг-баранг бўлиб, улардан бири – Онегинга бўлган севги мурожаати асарда етакчи роль ўйнайди. Бу ҳиссиётнинг мустаҳкамланиши бутун сахнанинг динамик узлуксиз ҳаракатини аниқлаб беради.

П.Чайковский бу сахнада узлуксиз ривожланиш услубини моҳирона амалга оширади. Қаҳрамон ҳиссиётлари ривожини мантиқан тузиш жараёнида мусиқий драматик ривожловнинг 3 та босқичини ажратиб беради. Улардан Татьянанинг Онегинга бўлган мурожаати сахна асосини ташкил этади. Унинг мусиқий негизи битта мелодик тузилмадан иборат.

Бу мелодик ҳаракат Владимир Ленскийнинг «Что день грядущий мне готовит» жумласи ва «Саёҳат йиллари» туркумидаги Ф.Листнинг «Оберман водийси» фортепиано пьесасининг асосий мавзуси билан оҳанг жиҳатдан яқинликка эга. Бундай оҳанг ўхшашликлари тасодифий эмас. У чуқур ўйга чўмишни, қаҳрамоннинг тақдирга бўйсунлигини ва қайғуни олдиндан сезишини ўзида намоён этади. Бу куйни П.Чайковский кейинчалик «Йил фасллари» туркумидаги «Январь» пьесасида ҳам такрорлайди ва унда автобиографик бошланишни, шахсий ва субъектив ҳис-туйғуларини баён этади.

Мактуб ёзиш саҳнасида композитор куйнинг ривожига маълум ҳолатдан келиб чиққан ҳолда турли натижаларга эришади. Бу мелодик тузилма биринчи марта «Зачем, зачем...» эпизодида пайдо бўлади. У яхлит образ сифатидаги мавзу эмас, балки мавзунинг мелодик речитативдаги шаклланишидир. Мавзу тимсоли минор товушқаторида гармониялаштирилган, оҳангнинг охириги товуши тониканинг квинта товуши эмас, балки параллел мажорнинг терцияси сифатида гармонияланади. Оҳанг иккинчи марта баёнида анча аниқ ифодаланади, у ҳаяжонли бўёқлари билан ҳам ажралиб туради. Биринчи мурожаатда бу айблаш бўлса, энди – «менинг тушларимга кирар эдинг» сўзларидаги мурожаат, ўтмишни эслаш бўлиб намоён бўлади. Мавзунинг янграши ўзгача юмшоқлиги, майинлиги, сингиб бориши билан ажралиб, қаҳрамоннинг енгил ғамгинлиги, ҳаяжонини тасвирлаб беради. Татьяна бу ажойиб дамларни хотирасида сақлаб қолаётгандай, вақтни тўхтатгандай туюлади. Терциядан квинтага бўлган ҳаракат 6 такт давом этади, пастга йўналувчи мелодик ҳаракат тўлқинланиб ҳаракатланади, товушлар орасидаги масофа терциядан ошмайди. Гармониялаш ҳам кескин ажралиб туради: куй мажор билан йўғрилган, «чўққи-асос»ни ташкил этувчи тоника септаккорднинг терциясидан аста секин, аввал янги – соль бемоль мажор тоникасининг квинтасига, ундан сўнг иккита субдоминантсептаккордга ва доминантсептаккорднинг квинта товушига тушади. Буларнинг барчаси асосий мелодик негизга ўзгача янги, юмшоқ, майин янграшни бахш этади. Саҳна лейтмавзунининг учинчи ва тўртинчи баёни Татьяна мурожаатининг янги қирраларини, ҳаяжонли характерини касб этади. Куйнинг пастга йўналиши нисбатан раво ҳаракатлар асосида амалга оширилади. Минор ладида тоника терциясидан квинтасига қараб пастга йўналишдаги бундай гармонияланиш Чайковскийнинг қариб барча ҳаяжонли эпизодларида учрайди. У якунловчи саҳнадаги Татьянанинг «Мен йиғлаяпман» сўзларига оркестр жўрлигида гармонияланишнинг бу қатъийлиги ва тугалланганлиги асосий бўлимга яна қўшимча 3 такт қўшилишини «талаб» қилади. Бу Чайковскийнинг опера драматургияси саҳнасидаги моҳирлигини яна бир бор тасдиқлайди. Асосий оҳангнинг бир маромдаги плагал айланмаси ўрнига пайдо бўлган доминанта гармонияси куйнинг давомийлигини таъминлайди. Хусусан, мавзудаги биринчи бўлимнинг

асосий оҳанги яна такрорланади. Шу тариқа мазкур сахнада мазмун тизими маълум мусикий драматик ҳолатдан келиб чиққан ҳолда ранг-баранг очиб берилади. Ривожлов услублари ҳам ранг-барангликда қолишмайди. Мисол тариқасида сахнадаги иккинчи ва учинчи оҳангларнинг пайдо бўлишини кўриб чиқишнинг ўзи кифоя. Онегинга мурожаат қилишга ўтиш янада кенгаяди.

Охирги ҳолатда П.Чайковский ўзи ёқтирган ҳаяжонли эпизодларида кенгайтириш услубини туркумли тизилмалар орқали қўллайди. Каденцияда оркестрнинг *tutti* саҳнадаги ўша лейтмавзун *marcato* га йўналтиради: мавзу трубада жонли янграйди. Шу тариқа саҳна асосий ривожининг ўзига хос йирик кўриниши яратилади. Бундан сўнг қисқа хотимага келади. Бунда Татьяна ўз тақдирини Онегинга бағишлашга аҳд қилади. Натижада мазкур саҳнада 3 та шахсий тузилмалар пайдо бўлади. Улар динамик реприза ёрдамида асосий авж – ре бемоль мажорга бўлган ривожланувчи ягона ҳаракатни ташкил этади. Ре минор – до мажор – ре бемоль мажорларда баён этилган учта тузилмаларнинг ҳар бирида айнан саҳна «уруғи» асосий ўрин касб этади. Биринчи ре минор тузилмасида «уруғ»ни тайёрловчи репризада намоён бўлиб, оркестрда асосий мавзунинг речитатив қарама-қаршилиги сифатида пайдо бўлади. Иккинчисида – до мажордаги уч қисмли тузилмада «уруғ»нинг ре бемоль-соль бемоль мажорларда янграши ўрта қисмнинг мустақил бўлимини ташкил этади. Ва ниҳоят, учинчи тузилмада «уруғ» асосий тематик тузилмага айланади (экспозиция ва динамизациялашган реприза).

Узлуксиз ривожланишни ташкил этишда тоналлик жуда муҳим драматик роль ўйнайди. Татьяна мактуби саҳнасида ре-бемоль мажор узвий боғловчи тоналлик ҳисобланади. П.Чайковский ижодида у одатда ёруғ, қувноқ образларни ифода этади. Ре бемоль мажор тоналлиги мактуб ёзиш саҳнасида лейтмавзудан олдин биринчи «мен ўлсам ҳам майли» эмоционал ариозосида пайдо бўлади. У бутун саҳнанинг қисқа мазмуни, кейинги ривожланиш омили сифатида хизмат қилади. Лейтмавзунинг ре минор тоналлигида биринчи пайдо бўлиши мактуб лавҳасининг умумий тоналлиги билан белгиланади. Ре бемоль мажор ва ре минор тоналликлари бир-биридан ярим тон масофасида жойлашади ва бу яқин хроматик зичликни замонавий гармониядаги Гемитоника сифатида кўриб чиқишимиз мумкин.

Татьяна мактуби саҳнаси узлуксиз ривожини бир турдаги тематик материалнинг бирин-кетин баён этилиши ташкил этади. Булар «Нет никому на свете» ва «Не правда ль я...» эпизодлари бўлиб, ягона мелодик матнга асосланган юқорига йўналувчи тўлқинларни ташкил этади. Иккинчи эпизодда оркестр мусикий образни йўналтириб, юқори регистрда иккита асосий оҳангни имитацион такрорлайди. Шу тариқа бу саҳнада асосий оҳангнинг пайдо бўлишини тайёрловчи оҳанг – «уруғ», такрорий

уйғунлик тамойили, кетма-кет юқорига йўналувчи ва кенгайтирувчи тўлқинлар ёрқин намоён бўлади.

Операда узлуксиз ривожланишнинг ёрқин мисоли сифатида П.Чайковскийнинг «Пиковая дама» операсини олишимиз мумкин. Бу асарда узлуксиз ҳаракат опера ривожланишининг турли босқичларида ҳар хил даражада пайдо бўлади. «Пиковая дама»даги узлуксиз ривожланиш ҳақида гапирадиган бўлсак, унинг негизида иккита қарама-қарши асос ётади. Булар, тақдир кучи ва бахтга интилувчи инсон кучидир. Операдаги бу икки қарама-қарши асосни П.Чайковский тўлиқ англаган ҳолда маълум мусиқий образларда умумлаштирди. Айнан шу операнинг узлуксиз ривожини ташкил этиш имконини яратди.

«Пиковая дама»да мелодик, гармоник, метроритмик ва бошқа хусусиятлари билан ажралиб турадиган иккита контраст мусиқий тузилма ўзаро мутаносиблашади. Уларнинг ҳар бирида муҳим образни умумлаштирувчи ёрқин, жалб қилинган мавзулар мавжуд. Биринчи тузилмада карталар мавзуси, иккинчисида севги мавзуси тасвирланади. Биринчи мавзу Герман ва Графиняни, иккинчиси Герман ва Лизани боғлайди. Айнан шунинг учун бу мавзулар узлуксиз ривожланишнинг асосий кучига, қарама-қарши тузилмаларнинг муҳим мусиқий образларига айланади.

Карта мавзусининг экспозицияси опера қаҳрамонларининг биринчи учрашуви пайтида баён этилган. Мавзунинг биринчи янграшида унинг учта муҳим сифати пайдо бўлади. Булар: доминантали орган пунктига эга фа-диез минор тоналлиги, кескин пунктир лейтритмлар ҳамда якунловчи кларнет ва фаготнинг паст регистрдаги тембри. Бу уччала элементнинг ҳар бири кейинчалик узлуксиз ривожланиш омилига айланади. Хусусан, биринчи кўринишнинг якунловчи сахнасида, Германнинг руҳий тинчлиги бузилади, унинг онги учта карта сири ҳақидаги хаёллар билан тўлғонади. «Я имени её не знаю» ариясида қаҳрамоннинг руҳий ҳолати кларнет ва фаготнинг қаҳрли лейттембри орқали очиб беради.

Иккинчи кўринишда Графинянинг пайдо бўлганидан сўнг севги мавзуси пайдо бўлади. Унга литаврлардаги бўғиқ орган пунктининг кучли ҳиссаларда ўн олтиталик чўзимларнинг триолли ҳаяжонли лейтритми жўр бўлади. Худди шу ритмик тузилма иккинчи кўринишнинг финалида ҳам пайдо бўлиб, Герман ва Лиза муҳаббатларининг фожиавий ечими ҳақида дарак беради. Учинчи кўринишда драматик ривожланишнинг мантиқи севги мавзусини ёвуз лейттембр билан бўлишига олиб келади. Тўртинчи кўринишда эса «Мен сирни очаман» сўзларидан сўнг кларнет ва фагот тембри «Қандайдир сирли куч» мавзусини ҳам йўналтиради.

Учта карта сирининг асосий мавзуси жуда мантиқлидир. Унинг мелодик тузилиши оддий бўлиб, юқорига йўналувчи учта секвенциялар тизими учта картага мос келади. Германнинг ўйини пайтида секвенцияларнинг бўлиниши фикримизни тасдиқлайди. Ҳар бир бўлим

Германининг ҳар бир картага тиккан пули вақтида баён этади. Секвенция тизими кўриниши кескинлиги, жаҳлдорлиги билан ажралиб туради. У кўп ҳолларда инсоният оламига қарама-қарши бўлган тақдир мавзусига яқиндир.

Операда тақдир мавзуси мелодик нуқтаи назардан урта асосий кўринишга эга. Унинг биринчи кўриниши босқичма-босқич юқорига йўналувчи квартали ҳаракатлар бўлиб, секвенция тизимининг учинчи товушига таянган ҳолда ҳаракатланади. Мавзунинг иккинчи варианты унинг ички интервал тузилишининг мунтазам бузилиши билан боғлиқ бўлиб, у фагот ижросида янада енгил ва сангчилгандай янграйди. Кварта интервали учинчи тизимда децимага алмашилиб, мавзуга янги, анча ҳаракатчан, интилувчан қирраларни бахш этади. Асосий мавзуларнинг учинчиси секвенцияларда ички ва ташқи ҳаракатнинг йўқлиги билан характерланади. Тизимнинг учови ҳам, баъзан иккови ҳам бир даражада баён этилади. Тизимнинг учинчи товуши таянч бўлиб, чўзим жиҳатдан узайтирилган. Тизимнинг иккинчи ва учинчи товушларининг интервали баъзан камайтирилган кварта доирасида чегараланади. Бу кўринишда мавзу янада қаҳрли ва нажотсиз туюлади. Бу ҳол битта товушнинг, одатда тоника примасининг узлуксиз такрорланиши билан кучайиб боради. Операнинг охири қанчалик яқин бўлса, тақдир, қисмат оҳанги шунчалик катта аҳамият касб эта бошлайди.

«Пиковая дама» операсининг иккинчи муסיкий-тематик тузилиши биринчисида янада ранг-баранглиги билан ажралиб туради. Муҳаббат мавзуси бу тузилишнинг энг тўлқинли мелодик кўринишини ташкил этади. У умумий эмоционал қатламни ташкил этувчи иккита қарама-қарши қисмларга бўлинади. Авжга интилувчи, юқорига йўналувчи секвенцион ҳаракат ривожланишининг иккита тўлқинини ташкил этади. Асар ғоясининг узлуксиз ҳаракати жараёнида севги мавзуси фаол ривожланади. Иккинчи кўринишнинг экспозициясида мавзу бир неча марта такрорланади. У юқорига йўналувчи узлуксиз ҳаракат тўлқинида ва эмоционал чўққини забт этишда кучли омил вазифасини бажаради.

П.Чайковский мавзунин ҳам яхлит, ҳам қисман қўллайди. Хусусан, иккинчи кўриниш экспозициясининг охирида мавзу бўлинади, бу ерда унинг фақатгина биринчи динамик ярми қўлланилган.

Мавзунинг биринчи ярмининг мазмуни, ҳаяжонли моҳияти бахтга бўлган интилиш ҳиссини умумлаштиришдан иборат. Операнинг учинчи кўринишида севги мавзуси калитни бериш сахнасида, яъни, севги мавзусининг тақдирни ҳал қилувчи онда пайдо бўлади. Олтинчи кўринишда севги мавзуси муҳаббат ва бахтнинг сароби сифатида янграйди. Операнинг энг охирида севги мавзуси бир дақиқада пайдо бўлади, каттиқ яраланган Герман Лизага аниқ ва қатъий мурожаат этади. Мавзунинг иккинчи ярми севги мавзусининг чўққисини ташкил этади. Мазмунан у бахтга эришиш маъносини билдиради. Бу ерда унинг пайдо бўлиши тақдир

кучи зарбасидан озод бўлишни англатади. Опера ёруғ ре бемоль мажор тоналлигида якунланади.

Ж.Вердининг «Отелло» операсидаги узлуксиз ривожланиш ҳам жуда қизиқарлидир. Воқеанинг яхлит кўриниши мусикий-драматик ривожловнинг бир қатор кенг очиб берилган босқичларини ташкил этади. Узлуксиз ривожланишнинг ҳар бир босқичи битта драматургик тугун, битта қаҳрамон (кам ҳолларда узвий боғланган иккита) атрофида жалб этилган бўлиб, ўша жойдаги ҳаракат авж йўналишига эга. Барча босқичлар қарама-қарши таққосланиш тамойили бўйича галма-галдан ҳаракатланади. Ж.Верди опера драматургиясининг бу театраллиги ва сахнавийлигини таъминловчи муҳим тамойили ҳисобланиб, «Отелло»да у босқичма-босқич йўналтирилган.

Операнинг чекка кўринишларидаги босқичлар орасидаги ҳаракат қарама-қаршилиги айниқса – эътиборлидир. Биринчи кўринишда мусикий-драматик босқичлар шунчалик мустақилки, ҳатто уларни пардалар деб айтишимиз ҳам мумкин. Биринчи парда – тўфон, марказий образ – Отелло, унинг биринчи пайдо бўлиши – авжни ташкил этади. Иккинчи парда қаҳвахона олдида Яго ва Родриго диалогини, давра қўшиғи ва Монатанонинг Кассио билан урушини ташкил этади. Бу ерда Яго ва унинг экспозицияси асосий образни, дуэт ва Отеллонинг пайдо бўлиши эса авжни ташкил этади. Биринчи парданинг учинчи босқичи битта катта дуэт сахнадан, бош қаҳрамонларнинг севги экспозициясидан (авж – севги мавзу янграган лавҳа) иборат. Биринчи кўринишнинг лавҳалари бир-бирига қарама-қаршидир. Биринчи лавҳа қаҳрамонона, кўтаринки руҳда баён этилган. Унинг марказида олийжаноб Отелло образи ётади. Иккинчи парда маиший турмуш тарзини акс эттириб, унинг марказида ёвуз ва қаҳрли инсон образи намоён бўлади. Учинчи парда лирик бўлиб, унинг марказини севги дуэти ташкил этади.

Иккинчи кўринишда ҳам учта мусикий-драматик босқич мавжуд. Биринчиси Ягонинг Кассио билан кичик диалогини, «Кредо» ва Ягонинг Отелло билан сахнасини ўзида мужассамлайди. У асосан уйдирмаларни тўкувчи Яго образига қаратилган. Иккинчи босқич марказида Дездемонанинг ёруғ тимсоли гавдаланади. У Кипр хори, Отелло билан диалог ва квартетидан иборат бўлиб, етакчи вазифа Дездемонага юклатилган. Иккинчи парданинг учинчи босқичи Отелло ва Яғони тасвирлаб беришга йўналтирилган. Яго Отелло онгини ўзига бўйсиндирувчи образ сифатида очиб берилган. Бунинг натижасида авжида қасам ичишни мужассамлаган катта диалог сахнаси шаклланади.

Учинчи кўриниш мусикий драматик ҳаракатнинг иккита босқичидан иборат. Биринчиси асосан Отеллога бағишланган. Бу ерда учта сахна мавжуд. Булар: Дездемона билан диалог, Отелло ариозоси ва Отелло, Яго ва Кассионинг триоси. Иккинчи босқич элчиларни қабул қилиш сахнасини – операнинг умумий авжини ташкил этади. Бу кўринишда биринчи

бўлимнинг кичиклиги ва иккинчисининг оммавийлиги орасидаги қарама-қаршилиқ қўлланилади. Бунинг шарофати билан спектаклнинг ёрқин театраллиги ва сахнавийлигига эришилади ва бу ҳол тингловчига кучли рухий таъсир кўрсатишни таъминлайди.

Тўртинчи кўриниш иккита босқични ташкил этади. Биринчиси Дездемонанинг мажнунтоқ ҳақидаги қўшиғи ва ибодат қилиш сахнасидан, иккинчиси эса охириги дуэт ҳамда қаҳрамонларнинг ўлиmidан иборат. Босқичлар орасида кескин контраст берилган бўлиб, Дездемонанинг ёруғ ва кўтаринки сахнаси муҳити Отеллонинг қаҳрли нигоҳи ва қатъийлиги билан характерланади.

«Отелло»да асосий тўқнашув атрофидаги воқеа бирикмаси, зичлашуви қарама-қарши хусусиятларга таъсир кўрсатади. Операда мавзудан четлашувчи сахналар қарийб йўқ. «Олов алангаланапти» хори ва Кипр хорларидан ташқари барча сахналар асосий, фожиавий тўқнашув халқалари ҳисобланади. «Отелло»нинг узлуксиз музикаий ривожланиш босқичлари кўпинча ёпиқ бўлмасдан бевосита бир бирига ўтиб кетади. Пардаларнинг драматик вазифаларидан келиб чиққан ҳолда ўтишлар ҳар хил бўлади. Чекка, хусусан, экспозицион ва яқунловчи кўринишларда оҳангларнинг охири узун сўниш хусусиятига эга. биринчи актда босқичлар орасидаги равон ўтишлар берилган. Масалан, оркестр интерлюдияси кўринишни кескин дуэт сахнасидан Отелло ва Дездемонанинг севги диалогига ўтказди. Тўртинчи пардада эса унинг тескараси ҳосил бўлади. Бунда иккала босқич орасида кескин чегара ўтказилган: ибодатнинг ёруғ янграшидан сўнг сурдиналанган контрабаснинг қаҳрли оҳанги пайдо бўлади.

Операнинг чекка кўринишларида музикаий-драматик босқичларнинг қирралари аниқ бўлса, ўртадаги кўринишларда эса унинг акси, қирраларнинг уйғунлашувига интилиши билан ажралиб туради.

Ж.Вердининг новаторлиги шундаки, узлуксиз тузилувчи музикаий драма тамойилларини мураккаб ички кечинмалар билан уйғунлаштиради, кўпинча бевосита асар ғоясини ифодалайди. Музиканинг етакчи роли операнинг адабий драмдан бир қатор фарқли хусусиятларини аниқлаб беради.

Опера яратишнинг умумий талабларига одатда адабий манбаъни опера кўринишида ишлаб чиқишда асар қаҳрамонларга катта индивидуаллик ва кўриниш ҳамда пардаларнинг яхлит образли тақсимланиши ҳам киради. Бу жиҳатдан С.Юдаковнинг «Майсаранинг иши» операси диққатга сазовордир. Ҳамзанинг 3 та кўринишли ва бир актли ҳажвий комедиясини қайта ишлашда театр драматургияси хусусиятлари сақланиб қолинган. Опера жанри моҳияти воқеани янада умумлаштиришни, жадаллик ва диққатни жалб этилишни талаб қилади, сюжетдаги иккинчи даражали воқеаларини олиб ташлашни, асосий ғояга эътиборни қаратиш учун бир қатор қисқартиришларни амалга оширишни ва янги сюжетли линияда

куйлаш учун қулай бўлган матн танлашни тақозо этади. Либретто муаллифлари С.Абдулло ва М.Муҳамедовлар асарнинг асосий ғоясини ва унинг ҳажвий йўналишини сақлаб қолган ҳолда асосий эътиборни лирик дуэтни ташкил қилган Ойхон ва Чўпонга қаратишди.

Ёш эр-хотинлардан улар келин-куёвга айланишди. Бу эса композиторга янги лирик хусусият киритиш имконини яратди, яъни, севишганларнинг ария ва дуэтларини ёзишга йўналтирди. Шунга мувофиқ муҳаббат мавзуси бутун асар давомида янграб ўтади, Майсара эса ўзининг барча макри ва ақлини севишганларни қутқаришга сарфлайди. Бунинг шарофати билан тўй финалда бўлиб ўтган воқеаларнинг табиий ечими сифатида қабул қилинади. У спектаклдаги барча воқеалар ривожини билан тайёрлаб борилган. Иккинчи даражали қаҳрамонлар Нодира ва Тоҳир эса либреттога киритилмаган, чунки улар пьесада муҳим роль ўйнамайди. Либреттода Мулладўст, Қозининг хизматкори образлари бошқача талқин этилган. Яъни хизматкор ижобий қаҳрамонга айлантирилиб, ҳақиқат тарафдори бўлган Майсаранинг ҳамкорига айланади. Унинг образини янада кўпроқ эътиборни ўзига жалб этади, унда ҳажвий жанр қирралари кучайтирилади. Либреттода Майсара душманларининг барча салбий сифатлари сақлаб қолинган. Уларни тасвирлашда ижтимоий қирралар кучайтирилган, улар халқ олдида шарманда қилинган. Хукмдорлар доирасини кенгайтириш ва уларга хос хусусиятларини кучайтириш мақсадида Қозининг дўсти миршаб Ҳожи Дарға образини ҳам киритилган. Майсара образининг талқинини сақлаб қолинган бўлиб, унинг индивидуал мусикий характеристикасини кучайтирилган. Спектаклда қаҳрамонларнинг тўқнашуви пайтлари ўзаро низони ҳаракатлантирувчи куч сифатида қўлланилган. Иккинчи кўринишга киритилган кўшимчалар шарофати билан асардаги ижтимоий муҳит кучайтирилган. Биринчи пардадаги воқеанинг образли ривожланиши анча кучайтирилган, «қонунчилар»нинг пайдо бўлиши кўринишга тўқнашув хусусиятини бахш этади. Драматик хусусиятларнинг қуюқлашуви зиндон саҳнаси орқали эришилади ва у Майсара образини тавсилотининг авжи ҳисобланади. Спектаклнинг финалда саҳнавий силлиқлиги, салбий ҳолатларнинг кучайтирилиши асарга кескинликни бахш этади. Ҳамзанинг пьесасида Майсара душманларини фақатгина кўрқитиш билан чегараланади. Операда бўлса Майсаранинг ғалабаси, унинг дадил ҳаракатлари аниқроқ кўрсатиб берилган. Душманлар халқ орасида шарманда қилинган, Ойхон ва Чўпон эса тўйларини нишонлайдилар. Буларнинг барчаси композиторга характер жиҳатидан ажойиб бўлган, халқ анъаналари руҳидаги хор ва рақсдан иборат оммавий финал яратишга имконият яратди.

М.Ашрафийнинг «Дилором» операси мусикий драматургияси жуда қизиқарлидир. Жанр жиҳатдан бу катта афсонавий-романтик опера бўлиб, ария, ариозо, романс, кўшиқ, вокал ансамбллар, ривожланган оммавий хор саҳналари каби яқинланган яқка тузилмалардан иборат. Асарда мусикий-

драматургик ривожланиш лейтмотив тизимда ёрқинроқ намоён бўлади. Алишер Навоийнинг «Сабъаи Сайёр» достонидаги ўлмас қаҳрамонлар М.Ашрафий талқинида унинг драматургик фикрларидан келиб чиққан ҳолда янги қирраларни касб этди. Либретто муаллифлари К.Яшин ва М.Муҳамедов классик сюжетни эркин талқин қилиб унда романтик хусусиятларни кучайтиришди: мазмун йўналишини, драматургик низони ўзгартиришди, бош қаҳрамонлар вазифаларини янгича талқин этишди. Хусусан, расом Мони образи либреттода асосий қаҳрамонга айланган. «Дилором» операсининг тузилиши оммавий саҳналардаги драматургик бойламаларга, интермедиявий хореографик лавҳаларга, ривожланган ва яқунланган ария, романс, кўшиқларга, вокал ансамбллар алмашувига асосланган.

Муסיқий драматургик ривожланиш унсурлари лейтмавзуий тавсилотлар тизимида намоён бўлади. Бош қаҳрамонлар Дилором ва Мони образлари лирик талқин этилади. Улар ўзбек оҳанглариининг лад ва ритмик хусусиятларига асосланган мелодик воситалар ёрдамида ёритилган. Композитор Дилором ва Монининг вокал куйлашлари, фригий лади оҳанглари, овознинг аста-секин ҳаракатланиши шаклини қўллаган ҳолда ҳиссий-руҳий ҳолатини ёрқин очиб беради.

Бу ҳаяжонли руҳий ҳолатлар оркестр ёрдамида кучайтирилади, чолғу асбоблар вокал жумлаларни яқунлайди, ривожлантиради, муסיқа мазмунига мос равишда товушлар тембри муҳитини ушлаб туришга ёрдам беради. Одил ва доно вазир Нўғмоннинг муסיқий тавсилоти анъанавий муסיқий жанр меросига асосланади. Унинг характеристикаси Дилором ва Монига яқин. Шох Баҳром операда буюк ҳукумдорни гавдалантирувчи муסיқа орқали тасвирланган. Унинг муסיқий тавсилоти ўзбек вокал оҳангларига, оғзаки анъанадаги профессионал муסיқага таянади.

Афсонавий-романтик жанрга мувофиқ, «Дилором» операсида бош қаҳрамонлар муносабатининг лирико-драматик ҳолатларини яширувчи ёрқин роллар, ҳашаматли ва декоратив оммавий саҳналарнинг ўрни каттадир. Ҳашаматли кўринишлар ва жозибадор шарқ рақслари, шовқинли бозор муҳитининг тасвирланиши опера драматургиясининг ўзига хослигини кучайтирувчи муҳим омиллардан ҳисобланади. «Дилором» операсида йўналтирувчи куч қарама-қаршилик ҳисобланиб, тингловчилар ва томошабинлар диққатини таъминлайди.

Драматургияси қарама-қарши тамойилларга асосланган опералар қаторига А.Петровнинг «Пётр I» операсининг муסיқий драматик лавҳалари ҳам киради. Бу асарда контраст опера тузилишининг ҳам тўлиқ кўринишда, ҳам лавҳаларнинг жойлашувида намоён бўлади. Воқеаларнинг алмашуви ва ўзаро қўшилиб кетиши саҳналар тузилиши билан белгиланади. Қарийб ҳар бир лавҳадан кутилмаган ўзгариш ҳам сюжетда, ҳам муסיқий тилда пайдо бўлади. Кейинги лавҳа воқеаси олдинги лавҳанинг охиридан бошланади.

Драматургиянинг бундай тури занжирли ҳисобланади. Шу тариқа ўнта лавҳанинг барчаси бир-бири билан узвий боғланади. Операнинг умумий тузилишида дoston операларга хос бўлган кенг қатламларнинг таққосланиши қаторида драматик, сюжетли спектаклларга хос бўлган услублар ҳам мавжуд.

«Пётр I» драматургиясининг муҳим хусусияти шундаки, унда мустаҳкам эмоционал тоналлик тасодифан бузилади. Бундай драматургик услубнинг мақсади ички мураккабликни, операда бўлиб ўтаётган воқеаларнинг қарама-қаршилигини кўрсатишдир.

Сюжет ривожланиши қанчалик ҳаяжонли, воқеаларга бой бўлмасин, опера йирик ривожланган тузилмаларга ва якунланган симметрик шаклларга интилади. Композицион тузилиши, эпик ривожланишнинг ҳажмлилиги шаклнинг йирик бўлимларга бўлиниши ёрдамида вужудга келади. Шаклни умумлаштирувчи бўлимларнинг такрорланиши, репризалар муҳим роль ўйнайди. Узлуксиз ривожланиш сахналари қаторида операда монументал хорлар, ариялар, ансамбллар ҳам мавжуд бўлиб, улар ташқи кўринишдаги воқеаларни секинлаштириш ва тезлатиш каби муҳим вазифани бажаради. Классик операларда учрамайдиган янги ҳолатлар орасида сахна жиҳозларини матнга ёрдамчи сифатида қўлланилишини алоҳида қайд қилиш лозим. Бундай баён этилишнинг драматургик вазифаси, услублари ранг-барангдир. Бу – ички дунёни, ҳис-туйғулар ва ифодалаб бўлмайдиган фикрларни кўрсатиб беришдир. Бунга Пётрнинг тўртинчи ва олтинчи лавҳалардаги монологини мисол қилиб олишимиз мумкин. Бу шахсий ғоянинг ҳам моддийлаштирилганлигидир. Иштирокчиларнинг умумий овозлари доирасида тасвирланган рассом Владимир ва Анастасия образлари шулар жумласидандир.

Операда кўриниш ва контркўриниш ҳаётий воқеалар доирасида, ғояларнинг шахсийлиги ва кечинмаларнинг табиийлиги жиҳатидан турли даражаларда ифодаланган.

Муסיқий драматургия бир нечта мавзуй режалар мутаносиблигига асосланган. Реал ҳолат ичидаги асосий зиддиятни Пётр ва унинг атрофидагилар мавзуси ва эски дунё мавзуси (ўқ отувчилар, боёнлар, Софья, Макарий) ташкил этади. Асарда ҳақиқий сахнавий можаро, низонинг эпик, умумлашган ва ораториал кўриниши устиворлик қилади. У Россияни мадҳ этиш ва унинг қашшоқлиги орасидаги муסיқий образларнинг тўқнашувида шаклланади. Россия мадҳи мавзуси бир вақтнинг ўзида Петр лейтмавзуларидан бири ҳисобланади. Шу билан бирга у Петр образидан ажралган ҳолда ҳам баён этилади. Заминнинг қайғуси ва жабр тортиши мавзуси Анастасиянинг қўшиғидан шаклланиб чиқади. Унга мазмун жиҳатдан тақдирнинг узоқдаги овози сифатида Владимир йиғиси ҳам қўшилади. Шу тариқа қаҳрамонлар ва Ватан тақдирлари ўзаро боғланиб боради. «Петр I» операси драматургиясининг ўзига хослиги шундаки, унда иккита бир бирини инкор этувчи ҳаётий ҳаққонийлик ва

шартлилик ўйналишлари бирлашади. Бундай мутаносиблик замонавий санъатнинг ўзига хос хусусиятларидан биридир. «Петр I» операси авваламбор ўзининг мусикий драматургияси, сахнавий талқини, партитурада қўлланилган кенг ва ранг-баранг ифодавий воситаларининг яхлитлиги билан ажралиб туради.

Сюжетни замонавий ёндашган ҳолда очиб бериш ҳолларини М.Равельнинг «Бола ва мўжиза» операсида кузатишимиз мумкин. Муаллифнинг ўзи асарни лирик фантазия деб атаган. Сидан Колетнинг либреттоси болалар учун ҳам, катталар учун ҳам бирдек қизиқарли бўлган опера-феерия, сеҳрли опера яратилишига асос бўлиб хизмат қилади. Равель оддий сюжетни юқори бадиий умумийлик даражасига кўтарди, унга дид ва идрокни, тасвирийлик ва фантастикани бахш этди. Операни ҳар томонлама мукамал бўлишини таъминлашда композитор бор маҳоратини ишга солди. Кичик воқеалар қизиқиш ва аҳамият касб этади. Композитор тингловчи ва томошабинни ўзи яратган товушлар оламига жалб этади.

Операнинг оригинал ишлаб чиқилган тузилиши кинодаги кадрлар сингари бир-бири билан алмашувчи алоҳида ансамбл ва номерларнинг, кўпгина хорларнинг якунланган шаклларини ўзида мужассамлайди. Кадрлар монтажи кинодраматургия услуби сингари спектаклнинг мусикий-сахнавий драматургиясига ҳам тааллуқлидир. Асарнинг мусикий тили ҳам мураккаблиги ва серқирраллиги билан ажралиб туради; опера классик баён этиш услубини, романтик фантастикани, лирик жўшқинликни, рамзий дидни, эстрада мюзкли, фольклорни қамраб олади. Операнинг вокал муҳитида ҳам, чолғу баёнида ҳам кўпгина ижодий изланишлар ва топилмалар мавжуд. Айниқса композитор томонидан турли сахнавий ҳолатларда тасодикий таққослама ҳолида оркестр партитурасидаги тембрларнинг қўлланилганлиги жуда қизиқарлидир.

Опера кўриниши оркестрдаги квинта ва квартастарнинг метрлар алмашган ҳолда баён этилиши билан бошланади. Саҳнада ўқишни хохламайдиган, буюмларни синдираётган, дафтар ва китобларни йиртаётган эркатой бола пайдо бўлади. Равель мажор ва минор тоналликларини секундали муносабатларда талқин этиб, политонал техника услубларини моҳирона қўллайди. Шакл жиҳатдан бу кичик сюжетлар мажмуасини сюита дейиш ҳам мумкин: эски ўриндиқ ва чайкаловчи курси менуэтга ракс тушмоқда, чойнак ва пиёла фокстротга ракс тушмоқда, фантастик иштирокчилар – олов ва кукун скерцо мусиқасида, тарантелла ритмида баён этилган. Девор қоғозларда тасвирланган фигуралар ҳам воқеага қўшилиб кетади-сокин манзара тасвири жонланади, уни волинка янграши ифодалайди.

Ва ниҳоят, саҳнага эртақлар Париси пайдо бўлади. Унинг чиқиши биринчи лирик авжни ташкил этиб, унда математика ўқитувчиси – кичик ва букри чол иштирок этади. Бу саҳна тембр контрастларига, ритмик

топилмаларга бойдир. Глиссандо оҳанглари асосида тузилган мушуклар дуэтида Равель ажойиб ҳажвий санъатни намоиш этган.

Партитуранинг энг сеҳрли варақларидан бири бу қурбақа ва ҳашаротлар сахнаси бўлиб, оркестр ва хор жиҳатидан жуда ифодавийдир. Ниначи ва капалаклар вальси бетакрор хореографик лавҳа ҳисобланиб, операни пластик ҳаракатлар билан бойитади. Опера мусиқаси ёрқин театрал бўлиб, кўп жиҳатдан тасвирий аҳамият касб этувчи хор сахналари билан узвий боғлиқдир. Унда классик опералар қонуниятини ташкил этувчи куйнинг оддийлигига бўлган интилиши, кенг тингловчилар доирасига мослигига бўлган ҳаракат сезилиб туради.

«Бола ва мўжиза» композитор томонидан опера драматургиясининг янги имкониятларини очиб беради. Бу асар Равель ижодига хос умумий тузилишнинг ихчамлиги, лўндалиги билан ажралиб туради. Умуман олганда, камерликка интилиш ҳаракатлари замонавий композиторларнинг ижодида муҳим йўналишлардан бири ҳисобланади. Опера муҳим тарбиявий аҳамиятни ҳам касб этади: у болаларнинг мусиқий театр, ижодий фикрлашга бўлган муҳаббатини оширади, фантазия, онгнинг тасвирий хусусиятларини ривожига ёрдамлашади.

«Бола ва мўжиза» операсининг драматургик хусусиятларини ўрганиш композитор ва симфоник оркестр дирижёрлари учун муҳим услубий аҳамиятга эга. У бўлажак драматургга ижоднинг янги ва қизиқарли қирраларини топишга, опера жанрларида дадил тажрибалар ўтказиб уларни янги қаҳрамонлар билан бойитишга ёрдам беради.

И.Стравинскийнинг «Шоҳ Эдип» опера-ораториясининг мусиқий драматургияси ҳам диққатга сазовордир. У ўзида монументал ҳашаматли кўринишни ташкил этиб, бош қаҳрамоннинг драмаси унинг марказини ташкил этади. Асар ғоясига мувофиқ, образ тузилмаси марказлашган тамойилга асосланган. Бутун диққат-эътибор бош қаҳрамонга қаратилган бўлиб, бу образнинг ривожини операнинг умумий драматургик моҳиятини аниқлаб беради ва «содир этилган жиноят учун жазо тортилиши муқаррар» деган ғояни илгари суради. Операда ҳар бир иштирокчи Шоҳ Эдип ҳаётининг турли қирраларини баён этади. Қаҳрамоннинг ҳаракати характери, қилмишлари, мақсадини, атрофдагиларга муносабатини аниқлаб беради.

Операда янги иштирокчининг пайдо бўлиши драматургик йўналишнинг янги ривожланиш босқичини очиб беради, марказий қаҳрамон руҳий ҳолатининг динамик кучайишини таъминлайди. Хусусан, Креонтнинг пайдо бўлиши операдаги вазиятни, Туресия – ривожланишни, Чўпон хабари эса асарнинг авж палласини белгилаб беради.

Шу тариқа, динамик тарангликни кучайиб бориши операда воқеаларга қўшимча иштирокчи кучларни киритиш ёрдамида амалга оширилади. Бу бевосита Эдипнинг тахтга ўтирмасдан олдин қилган фожиавий хатосининг ошкор бўлиши билан боғлиқ бўлиб, уни фалокатга олиб келади. Операнинг

драматик тузилиши жуда аниқ ва ойдин. Унда биринчи қисм Эдипни қийновчи шубҳалар билан яқунланадиган драманинг экспозициясини ташкил этади. Иккинчи қисмда шохнинг қилган жинояти қанчалик оғир эканлигини тушиниб бориши бирин-кетин очиб борилади. Кейинчалик фожа ва драманинг фожавий ривож тасвирланади. Жан Кокто либреттони ишлаб чиқишда Софоклнинг классик матнига эҳтиётлик билан ёндашган. У спектаклга тасдиқловчи матн киритади. Кўплаб ўзининг муסיкий талабларидан келиб чиққан ҳолда композитор операда лотин тилини, унинг фонетикасини эркин талқин этган.

Лотинча «у» ҳарфининг ўрнига хор ёки солистлар кейинчалик лотин алфавитида қўлланилмаган «к» ҳарфини талаффуз қилишади. И.Стравинский учун мусиқанинг фонетик ва синтаксик тизими, унинг ритмик имкониятлари муҳим эди. Лотин тилидаги матнда француз ва немис тилидан фарқли ўлароқ сўзларнинг эркин қўлланишига йўл қўйилади, сўзлардаги урғулар охириги ёки биринчи бўғинларга бириктирилмайди. Ундан ташқари, бу тил кўпдан буён амалиётда қўлланилмаётганлиги сабабли унинг жонли нутқ оҳанглари йўқолган, бу эса композитор мусикий тафаккурига эркинлик беради.

«Шох Эдип»да матннинг мусикий тузилмага боғлиқ тамойили мавжуд. Ҳар бир лавҳанинг маъноси имкон даражасидаги қисқа жумлаларда ифодаланган. Стравинский бу жумлаларни мусикий ифодавийлик билан умумлаштирган ҳолда қўллайди. Сўзлар, жумлалар, баъзида эса қаторларнинг такрорланиши ва ўриналмашувининг турли қоришмалари пайдо бўлади.

Софокл драматургияси характерни аниқлаб берувчи «тақдирни ўзгартириб бўлмайди» ғояси Стравинский операсида ҳам асосий аҳамият касб этади. Фожанинг бутун моҳияти либреттода тақдир образи атрофида жамланган. Операда тақдир образи мусиқада кўринмас қатнашувчи сифатида қўлланилган бўлиб, у иштирокчи эмас балки бошқарувчи-режиссёр сифатида янграйди.

Тақдирнинг режисёрлик вазифаси мусикий муҳитга эътибор беришга йўналтирилган, сахнада бўлиб ўтаётган воқеалар ривож эса бу вазифанинг ўзига хос натижаси ҳисобланади. Бу тақдир образининг, сахна иштирокчиларининг мусикий мавзуийлик билан мутаносиблигида намоён бўлади.

Тақдирнинг фожавий зарбасини кўрсатиб бериш учун Стравинский қадимги образлар билан боғланувчи мусикий ва театр санъати қатламларига мурожаат қилади. Бу опера жанрининг ҳам, услубий қирраларини ҳам аниқлаб беради. «Шох Эдип» нинг жанр хусусиятлари афсонавий сюжетга хос бўлган XVII-XVIII асрлар операсига яқин бўлиб, қадимги фожага хос бўлган хусусиятлар орқали хор тамойиллари оратория жанрига йўналтиради. Бу эса сахнавий талқин этиш характерига ҳам мос келади.

«Шоҳ Эдип»да композитор қатъий услубдаги полифония тамойилларига асосланади. Чунки у қадимги давр сингари гармониядан олдин қўлланилган тизимдир. Монодияга бўлган диққат эътибор классик функционал интилишларни, табиий ладларни, турғун поғоналарни куйлашга асосланган оҳанглари четлаштиришни таъминлайди. Афсонавий опера орқали барокко ва классик давлари мусикаси билан боғлиқлик пайдо бўлади. Композитор биз учун хос бўлган оҳанг ҳаракатларининг айланмалари ва шаклларига мурожаат этган. Асарда гомофон-гармоник тузилма анъанавий функционал алоқаларнинг чегараланган ҳаракати доирасида ҳукмронлик қилади. Гармоник, мелодико-гармоник ва ритмик кўринишларга Стравинский катта ўрин ажратади. Операнинг мавзуси пастга йўналувчи диатоник ва хроматик тўхталмалар, I дан V поғонагача пастга йўналувчи хроматик ҳаракат, аккордли товушлар бўйича йўналиш, турли кўринишдаги куйланиш ва фигурациялар, треллар, тремоллар, такрорий товушлар, камайтирилган септаккордлар занжирини ўзида мужассамлайди.

«Шоҳ Эдип»нинг мусиқий драматургияси илоҳийлик ва инсонийликни ифодаловчи иккита қарама-қарши образли-тематик муҳитнинг мутаносиблиги асосида тузилган. Илоҳий куч бу тақдир бўлиб инсонлар ва воқеалардан устун туради. Унинг оҳанглари, айниқса такрорланувчи битта товушнинг триолли оҳанги операдаги ҳар бир иштирокчи тематизмида сингиб кетади. Асарда тақдир образига нафақат оҳанг, балки мазмун жиҳатдан ҳам яқин бўлган оҳанг ва айланмалар мавжуд. Инсонийлик вокал тематизмида ифода этилади. Вокал мавзуларнинг асосини пастга йўналувчи бирин-кетин диатоник ва хроматик ҳаракат ташкил этади. Хусусан, пастга йўналувчи диатоник ҳаракат Эдипнинг мелодик безатилган биринчи мавзусида кузатилади. Пастга йўналувчи хроматик йўналиш эса Шоҳнинг маҳкум этилишини белгиловчи мавзуларнинг оҳанг занжирига айланади. Тақдир йўллари Эдип учун очилиши имкониятларига қараб унинг оркестрдаги мавзуси қаҳрлиликдан тантанали фанфараларга йўналади, вокал партияларда эса тақдирнинг асосий оҳанги – Эдипга бўлган ҳукмнинг асосий мавзусига айланади ва бу хор ҳамда хабарда ўз ифодасини топади.

Тақдир операда кўринмайдиган фожиа режиссёри сифатида иштирок этади: тақдирнинг асосий мавзуси оҳанглари кузатувчи сифатида асарнинг бутун мусиқий тузилмасига сингиб боради. Эдип, хор ва бошқа иштирокчиларнинг барча чиқишларида тақдир мавзусининг вариантлари янграйди, ёки тақдир образи оҳанглари, у билан боғлиқ тремоло ёки треллар янграйди. Бундан ташқари, тақдир мавзуси нафақат оркестрда, балки вокал партияларда ҳам ўз ифодасини топади.

Опера-ораторияда оркестр эпизодлари йўқ, Тақдир мавзуси унинг вариантлари ва оҳанглари эса одатда хор ва солистлар ижросида чолғу жўрлигида янграйди. Бу Тақдир – фожиа режиссёри бўлишини

таъминлайди. У ўзи қатнашмайди, лекин режиссёрлик ғояларини сахна иштирокчилари орқали амалга оширади. Мусикада Тақдир образининг мунтазам мавжудлиги тематизмнинг мунтазам якунланиши, унинг жанр ўзгариши билан мослашиб боради. Тақдирнинг мавзу – вариантлари иккита катта гуруҳни ташкил этади. Биринчи гуруҳга унинг унисонда, октавада, иккита октавада янграш вариантлари киради. Триолли оҳангларга асосланган вариантлар опера кўринишларига сингиб боради. Вазиятлардан келиб чиққан ҳолда турли қирраларни касб этади. Иккинчи гуруҳга аккорд тузилмасидаги мавзу вариантлари бирлашади. Улар фанфарали, қаҳрамонона ва тантанали янграйди.

Тақдир образига жадал ривожланувчи Эдип образи қарама-қарши қўйилади. Унинг ривожи воз кечиш услуби ёрдамида амалга оширилади. Эдип ўз партиясида ўзгарувчан, қайта шаклланган бошқа иштирокчиларнинг оҳанглари ижро этади. Хусусан, Креонта ариясининг тантанали кириш оҳанги ундан кейин келадиган Эдип ариозосида ҳажвий кўринишни касб этади. Эдип сирларининг очилишидаги ҳар бир босқич мусикий мазмун авжи билан белгиланади. Креонта ва Иокастадан фарқли ўлароқ, Эдип ривожланган арияга эга эмас. И.С.Стравинский Эдип образини ариозо ва монологнинг равиш шаклларига мурожаат қилган ҳолда ифодаб беради. Учта ариозанинг ҳар бирида Эдип образи турли қаҳрамонлар орқали очиб борилади. Эдип образи кейинчалик Иокаста ариясида ривожлантирилади. Бу ариянинг ўрта қисмида Эдипнинг учинчи ариозоси мавзусига хос бўлган, пастга йўналувчи тайёрланган тўхталмалар занжири янада узайтирилган кўринишда пайдо бўлади. Иокаста ариясида етакчи аҳамиятни маҳкум этилганлик рамзини билдирувчи пастга йўналувчи хроматик ҳаракат касб этади.

Бу хроматик ҳаракат Иокаста ариясидан Эдип партиясига ўтиб унинг олдинги мавзуси оҳанглари билан қўшилиб кетади. Монологда Эдип изҳори пастга йўналувчи тайёрланган тўхталмалар занжирининг кучайган ҳаяжонли синкопали ритм билан бирлашиб кетади. Бу Стравинскийнинг операдаги энг драматизациялашган ва ҳаяжонли дамларидан бири ҳисобланади.

Эдипнинг охириги монологи асарнинг муҳим авжларидан бири ҳисобланади. Биринчи марта қаҳрамоннинг вокал партиясида асосий мавзу билан оҳанг боғлиқлиги йўқолади: Эдип мавзуси тақдир оҳанглари билан тўлақонли суғорилган.

Эдип тавсилотида симфоник тамойиллар муҳим роль ўйнайди. У иккита қарама-қарши мусикий образларнинг узвий ривожига намоён бўлиб, улардан бири иккинчисининг доимий таъсири остида туради, ва ниҳоят, унинг ёрдамида четлаштирилади. Опера-ораториядаги хор драматургик вазифаси бўйича қадимги фоҳиа хорига яқиндир. Хор қизиқиш билан жиноятнинг фош этилиши жараёнини кузатади, Эдип билан бирга тақдир йўлларида адашади, унга чуқур қайғуради, бўлиб

ўтаётган воқеанинг мағзига етмоқчи бўлади ва худолар хоҳишига итоат қилади. Бунинг барчаси устида тақдир ётади. Унинг мавзуси асосий хор эпизодларида янграйди. Ривожланган хор эпизодлари операда симфоник тузилмаларнинг умумлаштирувчи вазифасини бажаради.

Асарнинг биринчи ва охириги бўлимларида қўлланилган хор асосан экспозиция ва катта умумлаштирувчи реприза вазифасини бажаради.

«Шоҳ Эдип» нинг муסיкий драматургияси пухта ўйланган мантикий ривожни намоён этади. Бадиий моҳият И.Стравинскийда чуқур шахсийлаштирилган тонал-тематик тизимида аниқ ифодасини топади. Операнинг ладо-тонал тизими асардаги товуш марказида туради. Бунинг белгилаш учун И.Стравинский «кутбий тон», «тўлиқ интилиш», «муסיкий ўқ» каби тушунчаларни киритади. Тонал марказ И.Стравинскийда товуш ёки товушлар мажмуасини ташкил этиб, унинг атрофида асарда қўлланилган турли тоналликлар гуруҳланиши мумкин. Анъанавий тониканинг примаси, терцияси ёки квинтаси сифатида «Шоҳ Эдип» да соль минор тоника учтовушлигининг товушлари иштирок этади ва у асарнинг «муסיкий ўқ»ини ташкил этади. «Кутбий тонлар» биринчи навбатда Тақдир мавзусида тасдиқланади. Улар негизида такрорланувчи товуш оҳанги ётади. Бу тоналликлар ва унинг вариантлари ўзига хос тематик элемент сифатида иштирок этади.

Ж.Пуччинининг ажойиб лирико-драматик «Богема» операсининг муסיкий драматургияси жуда қизиқарли ва оригиналдир. Композитор унда ўзининг ижодий чўққиссини, муסיкий театрни яхши тушунишини яна бир бор тасдиқлади. Бу опера қахрамонлари ноанъанавий иштирокчилардир. Унда Париж ҳаёти ҳам романтик гўзалликларсиз, ҳам шеърый ва илҳомланган ҳолда кўрсатиб берилган. Асар либреттоси XIX аср француз ёзувчиси Анри Мюрженинг «Богема ҳаётидан сахналар» романи асосида ёзилган. Асарда богема сўзи ўзининг шаклланиши ва тасдиқланиши жараёнида ҳаётый қийинчиликни бошидан кечирган ёш ижодкорлар, талабалар, адабиётчилар, рассомлар, актёрлар жамиятини англатади.

Опера сценарийси устида ишлаш жараёнида Пуччини ва либретточи кўп қийинчиликларга дуч келишди. Мюрженинг романи сюитали тузилишга эга бўлиб, кўпи мустақил сюжетга эга бўлган бир қатор новеллаларни ўзида мужассамлайди. Композиторнинг ғоясига кўра опера марказида асосий лирик аёл образи – Мими туриши керак эди. Унинг мафтункор адабий сиймоси операда ҳам сақланади. Мими янада бадиий ва таъсирчан бўлишига эришиш, унинг лирик қирраларини ёрқинроқ очиб бериш учун Пуччини унга Мюзетта образини қарама-қарши қўяди.

Кўпгина операларда бир-бирига ўхшамаган характердаги аёл образлари тасвирланади. Масалан, жўшқин Карменга уялувчан Микаэлла, нозик Қорқизга шаддот Купава, жаҳлдор Венерага доно Елизавета, қувноқ Ольгага романтик ўйчан Татьяна қарама-қарши қўйилади. Опера

драматургиясининг йўналиши образлар характерини олдиндан кўрсатиб бериб, «ушалмаган орзулар»ни тасвирлаб беради.

Бош қахрамон Рудольф образи дўстларига нисбатан бошқача баён этилган. У аёл гўзаллигига тез маҳлиё бўлади ва Мимини чин кўнгилдан, эҳтиросли севади. Адабий баёнда Рудольф образи ривожлантириб борилган. Рудольфнинг мусикий тавсилоти гўзал оҳанглари ва ранг-баранглиги билан ажралиб туради. Рудольфнинг ёрқин лейтмавзуи тингловчилар томонидан яхши қабул қилинишини таъминлаш учун композитор унинг мавзусини бир неча маротаба оркестр ва вокал партияларда такрорлайди. Қахрамон образи операда жуда аниқ ва равон белгилаб берилган. Биринчи кўринишнинг охири севги саҳнасида у тўлиқ очиб берилади. Рудольф Мимига ўзи ҳақида куйлайди. Ария уч қисмдан иборат бўлиб, кириш, шоирнинг лирик иқрори ва илтимосидан ташкил топган. Мими образи ўзининг соддалиги ва кучли, чуқур туйғуга эга эканлиги билан эътиборни жалб этади.

Бир нечта чизгилар билан композитор образнинг муҳим қирраларини белгилаб беради. Торли чолғулардаги майин тембр Мими табиатининг юмшоқлигини ифодалайди. Тез вазнда пастки регистрда торли чолғуларнинг ҳаяжонли тремолоси совуқ шамол елишини англатади. Минорли гармониялар, вазннинг тез ўзгариши, торли чолғулардаги тремоло драматик ҳолатни кучайтиради, ҳаяжон ва нотинчликни кўрсатади.

Мими образи Рудольф образининг ривожини билан ҳамоҳанг бўлиб, ёруғ, романтик муҳаббатдан маҳкумлиқка, қувноқликдан қайғу ва ғамга йуналади. Операнинг якунловчи саҳнаси ўзининг оддий воситалар ёрдамида ифодаланган фожиавийлиги билан ҳайратлантиради.

Композитор диққатга сазовор драматургик услубларни ўйлаб топади. Биринчи кўринишдаги Мими арияси мавзусининг боши оркестрда уч марта янграйди, оркестрнинг охири баёни кўринишни якунлайди. Олдин Мимининг Рудольфга «Мен уйкуга ўзимни солдим» деб мурожаат этган сўзлари билан уйғунлашган куйи янграйди.

Шу тариқа, операнинг охири тактларигача Мюрженинг уйку ва ўлим ҳақидаги битта жумласидан ҳосил бўлган драматургик усул ривожланади. Лекин, Мюржедан фаркли ўлароқ, Пуччини богема ҳаётини безатувчи барча ҳаёлларни бартараф қилади. Асар якунида охири тасаввурлар ҳам йўқолиб ҳақиқий ҳаёт тўлақонли кўрқинчли кўрнишида намоён бўлади.

Тўртта дўст – Рудольф, Марсель, Шонар ва Колленнинг гуруҳли қиёфасини яратиш Пуччинининг энг қизиқарли драматик ютуқлари ҳисобланади. Дўстларни композитор богема тасаввурига хос бўлган умумий қирралар билан ифодалайди. Рудольфнинг дўстлари ўз лейтмавзуларига эга, лекин уларни индивидуал тавсилоти воситаси сифатида кўриб чиқиб бўлмайди. Улар ҳис-туйғу, кайфиятни тўртта ўртокка хос бўлган тенг меъёрга ифодалайдилар. Бу образ богеманинг

мардона рамзига айланади. Богема лейтмавзуида иккита қарама-қарши мавзуий унсур мавжуд. Биринчиси басда пастга йўналувчи хроматик ҳаракат бўлиб, унинг ҳаяжонли характери _____ ритми ёрдамида кучайтирилган. Бу хорга лейтмавзунинг иккита элементи орасида қарама-қаршилиқни ташкил этувчи диатоник тантанали оҳанглар жавоб беради. Улар опера қаҳрамонлари яшаш учун қаттиқ кураш олиб борадиган кучни ўзида мужассамлайди. Богема лейтмавзуи операда бир неча марта пайдо бўлиб, вазиятдан келиб чиққан ҳолда турли кўринишни касб этади. Композиторнинг Париж мансарди яшовчиларининг гуруҳли сиймосини яратишга бўлган интилиши кўпгина индивидуаллашган речитативларга таъсир кўрсатади. Пуччини тушунган ҳолда вокал-декламацион нутқнинг индивидуаллашуvidан воз кечади. Опера қаҳрамонлари шунчалик бири-бири билан яқинки, ҳатто уларда битта фикр туғилади. Рудольф жумлани бошласа, Марсель уни давом этади. Бу билан композитор дўстларининг дунёқараши бир хиллигини таъкидлайди. «Богема» да мусиқа сахнавий воқеалар билан чамбарчас боғлиқ бўлиб, ариялар, ансамблларнинг анъанавий шакллари эркин шакллар билан мутаносиблашиб боради. Операда ривожланган оркестр элементлари бўлмаса-да, оркестр роли катта. Операда увертюра ҳам, симфоник антрактлар ҳам йўқ. Бу ҳол Пуччинининг мусиқий баённинг аниқ ва лўндалигига, сахнавийлигига интилиши билан боғлиқ. Тўртта кўринишнинг ҳар бири ўз номига эга. Улар «Мансардда», «Лотин кварталида», «Қуршовда» ва «Мансардда» деб номланади. Ҳар бир кўринишга Мюрже романидан олинган эпиграф ҳамроҳлик қилади. Кўринишнинг тузилиши опера ғояси ва драматик ривожланишига асосланган. Кўринишлар жуфт 1-2, 3-4 кўринишда бирлашган. Биринчи иккита кўриниш – бахт ҳақидаги хаёлларни, иккита охиргиси эса хаёлларнинг ўлишини тасвирлайди. Ўзининг бошқа опералари сингари Пуччини кўринишни махсус белгиланишларга эга бўлган лавҳаларга бўлмайди. Биринчи кўриниш иккита катта маиший ҳажвий ва лирико-психологик бўлимларга бўлинади. Биринчи бўлимда яқунланган шакллар бўлмасдан, у маълум сахнавий ҳолатларга мос бўлган бир қатор эпизодлардан иборат. Ҳар бир эпизоднинг тематик яхлитлиги, тонал режанинг ўйланганлиги ва бошқа усуллар шаклнинг мустаҳкамланишини таъминлайди.

Иккинчи бўлим операнинг бош қаҳрамонлари Рудольф ва Мимиға бағишланган. Қаҳрамонларнинг лирик кечинмаларини очиб бериш учун композитор яқунланган шакллардан фойдаланади. Бунда марказий ўринни Рудольф ва Мими ариялари эгаллайди. Бўлимни севги дуэти яқунлайди. Бу шакллар лирик бўлимнинг асосий вазифаларини бажаради.

Иккинчи кўринишда шаҳарликлар, аскарлар, қизлар, хизматкорлар, болалар, талабалар, жандармлар, сотувчиларни ўзида мужассамлаган хор катта драматик аҳамият касб этади. Бу оломонни, кўчадаги ғала-ғовурни тасвирлаш учун композитор хорни кичик гуруҳларга бўлади. Уларнинг

партиясини эса биринчи ва иккинчи овозларга бўлади, яккахонларни хордан ажратади. Хор ижроси, хайратланиши, саволлари ва жавобининг мураккаб тузилмасига у ёки бу қаҳрамоннинг вокал партияси қўшилиб кетади. Жонли, қўп овозли ансамбль ҳосил бўлиб, бутун кўриниш давомида сақланади.

Учинчи кўриниш учта эпизодни ўзида мужассамлайди. Уларда Мими ва Марсель, Мими, Марсель ва Рудольф, Мими ва Рудольф қатнашадилар. Муסיқа умуман олганда элегик хусусиятни касб этади. Бунда якунланган лавҳалар йўқ, лекин вокал партиялар асосан мулойим бўлиб, у кўринишда муҳим драматик аҳамият касб этади. Мюзета партиясини ажратиш учун Пуччини асарларда жуда кам қўлланиладиган колоратурани қўллайди. Марсель партияси речитатив, Мими ва Рудольф партиялари лирик майинликка асосланган. Ансамблда барча қаҳрамонлар шахсий характерга эга.

Тўртинчи кўриниш драматургик реприза қирраларига эга. У биринчиси сингари «Мансардда» деб номланади. Биринчи кўриниш сингари тўртинчиси ҳам иккита бўлимдан иборат. Биринчиси – эркаклар овози иштирокидаги маиший, иккинчиси – лирико-психологик. Охириги кўриниш биринчиси сингари богеманинг C-dur тоналлигидаги лейтмавзуи билан бошланади, ундан сўнг Шонар, Колен, Рудольф, Мими лейтмавзулари ўтади. Шу тариқа сюжет мазмунли, муסיқий-тематик (Des-dur), матнли (Мими Рудольфнинг биринчи кўринишдаги сўзларини такрорлайди) реприза ўз ўрнини топади.

Шу билан бирга тўртинчи кўриниш мазмуни жиҳатдан ҳар томонлама биринчисига қарама-қаршидир. Репризавийлик сюжетли ҳолатлар қутбланишнинг драматургик услуби билан боғланади. Биринчи кўринишда Рудольф ва Марсель хурсандчилик қилишган бўлишса, охиригисида ғамгин бўлишади. Опера бошида Шонар овқат ва пул олиб келади, энди бўлса ҳеч нарсасиз пайдо бўлади. Энг муҳим фарқи шундаки, муҳаббат саҳнасига опера қаҳрамонининг ўлим саҳнаси қарама-қарши қўйилган. Репризавийлик ва контрастлиликни мутаносиблаштиришда Пуччинининг опера драматурглик маҳорати намоён бўлади. Кўринишлар, саҳналар, эпизодлар ва ладо-тонал режаларнинг тузилиши операнинг умумий драматургик моҳиятига бўйсундирилган. Унда композитор Des-dur ва D-dur тоналликларини алоҳида ажратиб кўрсатади.

Опера-монодрама жанри Ф.Пуленкнинг «Инсон овози»да ёрқин намоён этилган. Композитор ўз асарини лирик фожиа деб атаган. Либретто асосида Жан Коктонинг шу номли пьесаси сюжети танлаб олинган. Жан Кокто – истеъдодли ва серқирра ижодкор бўлиб адабий асарлар ва шеърлар, санъатшуносликка оид мақолалар ва китоблар, декорациялар, карикатуралар, пьесалар ва балет спектакллариغا либреттолар ёзган, ҳайкалтарош ва театр режиссёри бўлган, кинода ҳамкорлик қилган. Кокто

Стравинский ва Дягилев, Пикассо ва Сати билан дўстлашган, илдам новаторлик ғояларни ҳар доим қўллаб-қувватлаган.

«Инсон овози» сюжети телефон қўнғироғини кутаётган ёш аёлнинг ишқий кечинмалари билан боғлиқ. Шакл жиҳатдан опера кенг ривожланган йирик монолог билан тенглаштирилади. Телефон сўзлашуви характери жиҳатдан тингловчи аёл ўз ҳаёлида кўринмайдиган суҳбатдошини яратади. У мусиқа орқали ифодаловчи реал иштирокчи шахсга айланади. Шу тариқа монолог сахнада бўлмаган суҳбатдош билан диалогга айланади. Суҳбатлашиш кучайиб борувчи драматик ҳаяжонни пасайтириш учун бир неча марта узилади. Шу тариқа кейинги занжирда ҳаяжон янада кучайтирилиб, янги авжга олиб келади. Телефонда сўзлашувни узувчи бундай тўхталишлар операни тўртта тенг бўлмаган бўлимга бўлади. Уларнинг биринчи иккитаси жуда қисқа бўлиб, воқеа охирида фаоллаб боради ва тезлашади. Иккинчи ва учинчи бўлимларда энг куйчан ариозали дамлар жалб этилган. Биринчи ва охириги бўлимларда оҳангли-декламацион речитатив асосий ўрин эгаллайди.

Опера партитураси кўп такрорланадиган ва ўзида маълум мазмунни мужассамловчи бир қатор мавзулардан ташкил топган. Уларнинг бир қисми бош қаҳрамонни характерлайди, бошқалари эса унинг ҳаётига аралашадиган ёвуз кучни тасвирлайди. Опера давомида бу мавзулар ўзгармайди, улар турли чолғуларда янграйди, ўз қирраларини ва янграш характерини ўзгартиради. Бош қаҳрамон образи билан унинг мураккаб ва серқирра қиёфасини очиб берувчи бир нечта ёрқин, элегик ва драматик лейтмавзулар боғлиқ. Бир неча маротаба пайдо бўлувчи ритм ва ғайриоддий тинчликни тасвирловчи алла оҳанглари опера драматургиясида муҳим рол ўйнайди.

Операнинг вокал партияси бир пайтнинг ўзида ҳам оддий, ҳам мураккабдир. У оҳангли речитатив шаклда ифодаланган. Бош қаҳрамон ролининг мураккаблиги инсон кечинмаларининг кенг доирасини очиб беришда, ҳис-туйғуларнинг тез ўзгартиришини таъминловчи, монологнинг катта руҳий бойлигида, бир ҳиссий ҳолатдан бошқасига тез ўтишда намоён бўлади.

Кокто драмасининг матни баъзан мазмунан бир-бири билан боғланмаган алоҳида қисқа жумлалардан ташкил топган. Опера драматургининг вазифаси эса диққатни энг муҳим вазиятларга қаратишдан иборат эди. Бунинг учун Пуленк монологнинг кўпгина жумлаларини жўровозсиз тез ўтадиган эркин речитативларга беради ва актрисанинг актёрлик маҳоратига ишонган ҳолда ёндашади. Композитор операга ритмик тўхталишлар киритган бўлиб, улар асарда муҳим драматургик вазифани бажаради. Улар монологни янгилаб боради, қаҳрамоннинг ички кечинмаларини алоҳида қайд этиб боради. Бунда Пуленк ритмик нуқтаи назардан ажойиб кашфиётни амалга оширади.

Ариозали бўлимларга муҳим драматургик масъулият юклатилган бўлиб, улар тонал тузилмаларнинг қатъийлиги, шаклнинг кенг якунланганлиги билан характерланган. Ариозо бўлимларида ривожланган оркестр партияси катта роль ўйнайди. Оркестр янграши операга бетакрор рангларни бахш этади: енгил ва тиниқ оркестрлаштириш қаҳрамоннинг ҳаяжонли ва лирик ҳолатини тасвирлаб беради. Оркестр партиясига операнинг барча лейтоҳанглари сингиб боради. Телефон кўнғироғини ифодаловчи ксилофон ташвиқот вазифасини бажаради. «Инсон овози» операси ўрганиб чиқишни талаб қилувчи замонавий оригинал лирик драмадир.

Муסיқали драманинг ёрқин новаторлик мисоли сифатида Клод Дебюссининг «Пеллеас ва Мелизанда» лирик драмасини олишимиз мумкин. Бу операда композитор муסיқий-сахнавий асарнинг янги тамойилини илгари сурди. Бу тамойил ўзида вокал декламация ва оркестрнинг ифодавий партиясини бўлинмайдиган яхлитликни ўзида мужассамлайди. «Пеллеас ва Мелизанда» операси муסיқий театр ривожига янги йўналишни белгилаб берди, опера сахнасида ҳаяжонли ҳолат, ҳис-туйғу ва кечинмаларнинг янги ва нозик имкониятларини очиб берди. Француз композиторининг мазкур асарида рус композитори Мусоргский опера тамойилларининг таъсири, айниқса «Борис Годунов» муסיқали драмасининг таъсири сезилади.

Мусоргский услуби таъсири Дебюссининг нутқ оҳангини етказиб беришга интилишида сезилади. Нутқ оҳанги сўз ва муסיқа бирлаша олиши мумкин бўлган қонуний асосни ташкил этиб, матн куйни шакллантиргандай туюлади. Бу билан композитор нафақат суҳбатга яқинлашишга ҳаракат қилади, балки характерли нутқ оҳангларига урғу беради, фаоллаштиради, йириклаштиради. Операда муסיқа ва сўз нутқи учун умумий бўлган ритмик ҳиссаларнинг гуруҳланиши, регистр каби ифодавий воситаларнинг ранг-баранг қўлланилиши катта аҳамият касб этади. Мазкур характер доирасида оҳангларни умумлаштириш тамойили, берилган аниқ лавҳа ҳолатига тааллуқли кайфият оҳангларини мелодик айланмаларда умумлашуви, сўзларнинг оғзаки гуруҳларининг бирлашуви жуда муҳимдир.

Опера асоси этиб композитор Морис Метерлинкнинг драмасини танлаган. У рамзли театрға хос қирраларни, қаҳрамонларнинг чуқур нозик кечинмаларини, ички оламини ўзида яширувчи муҳитнинг сирлилиги, тақдир кучи, ташқи сустлик, драматургиянинг бир хиллиги билан характерланади.

«Пеллеас ва Мелизанда» – ажойиб муҳаббат ва рашк поэмасидир. Дебюсси муסיқаси Метерлинк пьесаси мавқеини кўтаради, унинг ҳаётий қирраларини чуқур очиб беради. Драматург Дебюссининг новаторлиги шундаки, у ўз операсида якунланган муסיқий лавҳаларни яратишға мўлжалланган шеърӣ қўшимчаларни киритмаган ҳолда Метерлинк

драмасининг адабий матнини сақлаб қолди. Бунда ҳам Мусоргский ва унинг «Уйланиш» операсининг таъсирини кузатиш мумкин. Бу операда ҳам Н.Гоголь пьесасининг адабий матни қўлланилган. Натижада опера либреттосининг тузилиши жиҳатдан драматик театр қонуниятлари билан янги тури вужудга келади. Бундан ривожланган хорлар ва ансамбллар, концерт туридаги адабий ариялар, балет сахналарининг йўқлиги келиб чиқади. Операнинг аксарият қисмини диалоглар ташкил этади. Диалоглар камдан-кам қисқа монологлар – иштирокчилар иқрори билан алмашади. Операнинг асосий лирик севги бўлимини намоён этувчи розилик дуэтлари қаторида ариялар кульминацион диалог-курашлар вазифасини бажариб, драманинг тўқнашувли онларини ўзига жалб этади. Голо ва Мелизанда, Голо ва Пеллиас шулар жумласидандир. Драматик мазмуннинг моҳияти Метерлинк назмига тўлиқ таянган ўзига хос опера декламациясини ташкил этади. Опера матни устида иш олиб бориш жараёнида Дебюсси воқеанинг кенг умумийлигини таъминлади. Натижада операнинг кўпгина тез алмашувчи сахнавий эпизодлар билан белгиланган нотабий тизими вужудга келди. Хусусан, операнинг бешта кўринишида иккита биринчисининг ҳар бири учта пардадан иборат, анча бойитилган учинчи ва тўртинчи кўринишлар тўрттадан пардани ўзида мужассамлайди, фақатгина якунловчи бешинчи кўриниш бўлинмайди. Ҳар бир кўриниш ичида галмагалдан келувчи сахна-эпизодлар қарама-қарши эпизодларни равион боғланишини таъминловчи оркестр интерлюдиялари орқали бирлаштирилган. Интерлюдиялар операда изоҳ бериш, симфоник воситалар орқали тасвирланаётган воқеаларнинг ички мазмунни янада аниқроқ баён этиш вазифасини бажаради. Опера сахналарининг тузилишида лейтоҳанг муҳим драматик вазифани бажаради. Композитор лейтоҳангли ривожланиш тамойилини кенг қўллайди. Қарийб барча оркестр партиялари, барча диалог сахналари, кўпгина интерлюдиялар ва постлюдиялар мураккаб контрапунктли тузилмаларда қўшилиб кетувчи бир нечта етакчи

мавзулардан ташкил топган. Тадқиқотчилар одатда оркестр партияларида янғровчи ва ўзида асосий образли-мавзуий юкни мужассамловчи ўн учта лейтоҳангни ажратишади. Образни характерловчи Голо, Мелизанда, Пеллеас, қирол Аркел, йигитча Иньольд мавзулари қаторида опера драманинг боғловчи вазиятлари билан боғлиқ бўлган орзу, эҳтирос, тақдир, ўлим оҳанглари, эпизодик рамзий оҳанглар – узук мавзуси ҳам учраб туради.

Жонли табиат образлари – ўрмон, боғ, боғчадаги булоқ ҳам операда муҳим драматургик аҳамиятга эга. Дебюсси дарё шовқини, булоқнинг шивирлаши каби ранг-баранг тасвирий фонни яратиб операни ажойиб рангли овозлар намуналари билан бойитди. Операдаги ўнбешта сахнадан фақатгина бештаси қасрнинг ички қисмида бўлиб ўтади,

қолганлари эса драманинг ҳаяжонли онлари билан боғлиқ ҳолда табиат қўйнида ривожланиб боради.

Дебюсси эътиборини секундалар, терциялар, жипслашган мелодик жумлалар, устуворлик қилувчи табиий вокал декламацияни топишга қаратади. Операда аъанавий мулойимлик ва речитативга бўлиниш йўқ. Вокал партиялар оддий диний қўшиқлар кўринишини касб этиб, уларда фақатгина энг юқори ҳаяжонли пайтдагина ёрқин мелодик парвозлар пайдо бўлади. Операда драматик ғоянинг асосий йўналтирувчиси мусиқийлаштирилган сўз ҳисобланади. Оркестр мусикасининг жўшқин баёни остида вокал баённинг эркин қўшилиши тингловчи эътиборини жалб этувчи хусусиятни касб этади.

Оркестр ва вокал нутқ тавсилотлар қўшилиши синтези доно қария Аркель, содда ҳайратланувчи Пеллеас, нозик Мелизанда, кичкина Иньольд, эҳтиросли ва рашкчи Голо каби мусиқий киёфаларнинг мураккаб табиатини ташкил этади.

Операнинг асосий мусиқий драматургик бойламлари марказий сахналарда – кучайиб боровчи эмоционал дуэтларда жамланган. Мелизанда ва Пеллеаснинг севги сахнаси, биринчи кўринишнинг учинчи пардасидаги уларнинг илк танишувларидан тўртинчи кўринишнинг финалидаги ечимгача шулар жумласидандир. Ҳар бир сахнада севишганларнинг ҳис-туйғулари босқичма-босқич ривожлана боради: сой бўйидаги сахна (2-актнинг биринчи пардаси); соч сахнасида (3-кўринишнинг 1-пардаси); Пеллеаснинг ўлими олдидаги авж сахнаси (4-кўринишнинг 4-пардаси).

Контрвоқеликнинг қарама-қарши ҳаракати Голо ва Мелизанданинг тўқнашув сахнаси билан кўрсатиб берилган. Уларнинг ҳар бир янги учрашувларида инқирознинг аниқлиги, ярадор Голо тўшаги устида рашк шубҳалари (иккинчи кўринишнинг иккинчи пардаси), Голонинг ғазаби (тўртинчи кўринишнинг иккинчи пардаси); ўлаётган Мелизанда билан хайрлашиш (охирги кўриниш) янада кучайиб боради. Охирги кўринишда инсоният қайғусига шериклик янада ифодавийроқ етказиб берилган. Финал кўринишнинг мусикаси репризавийлик кирраларини ўзида мужассамлайди. Мелизанда, Пеллеас, Голонинг олдин янграган мавзусига қайтиш опера шаклининг яхлитлик кирраларидан далолат беради. Олдин янграган мавзуларнинг такрори бутун асарнинг симфоник яхлитлиги, якунланганлигини таъминлайди.

Операнинг якунловчи тактларида қайғуриш оҳанглари доноликка ўз ўрнини бўшатади. Ёруғ пентатоник айланмаларда ва мажор гармонияларида инсонпарварлик ғоялари – инсониятга ишонч, ҳаётнинг сўнмас кучи тасдиқланади.

Д.Шостаковичнинг 4 акт (9 та кўриниш) дан иборат «Катерина Измайлова» операси мусикали драматургияси воқеанинг тантанали аста-секин ривожланиши ва кескин «портлаш»ни ўзида умумлаштиради.

Композитор табиатига хос бўлган йириклаштириш ва умумлаштиришга йўналиш операда психологик қиёфаларнинг моҳирлик билан алоҳида ажратиб бериши билан мутаносиблашади. Композитор асарда баён этиш услубларининг кескин таққосланишларини тўқнаштириб, драматургиянинг кўпқатламлигига эришиш билан бир қаторда уларнинг нисбийлигидаги ҳолатларни намоёиш этади. Н.Лесковнинг «Леди Макбет Мценского уезда» асари қаҳрамонлари операда янгича талқин этилади. Либретточи А.Прейс ёзувчи Лесков асари сюжетини қайта талқин қилган. Ҳикоянинг бош қаҳрамони Катерина нафақат натижа сифатида намоён бўлади, балки бойлар турмушининг қурбонига айланади. Унинг ноҳақлик ва ҳўрланишга қаршилиқ кўрсатиши, шахсий инсонийлик ғурурини тасдиқлашга бўлган ҳаракатлари у яшаётган муҳитда хунук ва шавқатсиз кўринишларни касб этади. Қаҳрамонни ўзини тутишининг ички оҳанглари нафақат шеърӣ матнда, балки биринчи бўлиб мусикада намоён бўлади. Катерина Измайлова ҳақиқӣ инсон сифатида ҳис этишга қодир, чуқур қалб туғёнларини билган, қотиб қолган турмуш тарзидан қочишга ҳаракат қилувчи ягона опера қаҳрамонидир.

Д.Шостакович ўз асарини «фожиали ҳажвия» деб атайди. Н.Лесков ҳикоясидан фарқли ўлароқ операда қаршилиқ кўрсатиш, айниқса бош қаҳрамонларни қуршаб олган жамиятни тасвирлаш кучли ривожланган. Операдаги барча кўриниш Катерина образи атрофида айланади. Жанр жиҳатдан бу операни монодрама деб айтиш мумкин. Драматургия – Катерина ва уни қамраб олган инсонлар орасидаги асосӣ низони очиб беришга йўналтирилган.

Катеринанинг асосӣ рақибӣ қари Борис Тимофеевич Измайлов ҳисобланади. Улар орасидаги қарама-қарши қураш сюжет ривожининг марказӣ нуқтасини ташкил этади. Борис Тимофеевич Измайлов ва Катерина – кучли, эркин табиатли инсонлар. Қари ҳўжайин ва Катерина орасидаги низо операнинг биринчи кўринишидаёқ содир бўлади, тўртинчи кўринишда у ўз авжига етиб, унда драматургиянинг мақсади Борис Тимофеевич Измайловни ўлдиришни қарор қилган Катеринада бўлган ўзгаришни кўрсатиш ва таъминлашга бўйсундирилган.

Катеринанинг атрофдаги олам зўравонлиги билан тўқнашуви Борис Тимофеевичнинг ўлими билан ҳам босилмайди, балки янада кескинлашади, чунки қаҳрамон жиноятчига айланади. Катеринанинг фожиаси унинг ўлимидан олдинги «В лесу, в самой гуще» ариозасида авжига чиқади. Бу йўналишнинг аҳамияти катта. Унинг мазмуни инсонийликнинг тасдиқланиши билан, бахт ва қаҳр, жиноят, унга эришиш воситаси сифатида бўлган интилишнинг мос келмаслигини ташкил этади. Операнинг юқори бадий мазмуни ҳам мана шундадир.

Опера тизими умуман олганда воқеа фожиасининг босқичма-босқич очиб борилишига олиб келади: иккинчи ва учинчи актлар (1-5 кўринишлар) ёлғизлик, ёш аёлнинг ҳуқуқсизлиги фожиасини, муҳаббати

ва ўз туйғуларини ҳимоя қилиш йўлидаги жиноятини кўрсатиб авжгача олиб боради. Учинчи акт воқеа ривожига порахўр миршаб ва кўрқоқ ўқитувчиларни киритади. Фожианинг тўртинчи акти жабрдийда, Катеринага ачинувчи инсонларни сахнага чиқаради. Катеринанинг фожиаси беҳисоб фожиалардан бири сифатида қабул қилинади. Финалда халқ образининг пайдо бўлиши Катерина образига янги маъно касб этади, тингловчилар диққати бутун халқнинг азоб чекишига қаратилади. Операнинг тузилиши йирик кўринишда худди учта жалб этилган кенгаювчи доирани (1-2 кўриниш, 3 кўриниш, 4 кўриниш) эслатади. Улар драма фожиасини аста-секин кенгайтириб, унинг ижтимоий янграшини кучайтирсада, опера марказида Катерина образи туради.

«Катерина Измайлова» синтетик жанрдаги драматир. Шахснинг ҳажвий жамият фонида тасвирланган руҳий фожиаси драманинг асосини ташкил этиб, финалда халқ достони кирралари билан бойитиб борилади. Операда Д.Шостакович Мусоргскийнинг драматургик тамойилларини янги тарихий босқичда ривожланишини давом эттирди. Буни «Хованшина» хорлари анъаналарини давом эттирувчи «хўрланганлар» муаммоси финал сахнасида аниқ ҳис этилган халқ тақдирига бўлган таъсир кўрсатиб туради. Шостакович Мусоргский сингари ўз операсини нутқ оҳанглари билан бойитиб, вокал куйини ривожлантирди. Драмада шакл қонуниятлари устуворлик қилади. Шакллар орасидаги узлуксиз ривожланиш тамойили, бўлинмаслик ва такрорийлик тузилиш асосини ташкил этади. Динамика ва шу билан бирга ривожланишдаги бирмаромлилик «Катерина Измайлова»ни бошқа опералардан ажратиб туради. Унинг воқеалари ҳар бир кўриниш ва баъзи пардалар доирасида тўлқинсимон ривожланади. Бутун опера ҳажмида кичик тўлқинлар занжиридан иккита асосий мақсадга йўналтирилган, охирида авжга эга бўлган, юқорига йўналувчи ҳаракатлар шаклланади (1 ва 2, 4 ва 5 кўринишлар). Ҳар икки кўринишдан охирилари авжни ташкил этади.

«Катерина Измайлова» – характерлар драмасидир. Унда Катеринанинг ички драмасининг ўзгариши пайтларидаги мураккаб сахналар катта ўрин тутаяди (2-, 5-, 9-кўринишлар). Ташқи воқеа ритми секинлашган жойларда драманинг ички дамлари биринчи даражага чиқади.

Монолог сахналарининг тизими ранг-барангдир. Уларнинг шакли композитор томондан новаторли қайта ўйлаб чиқилган. Масалан, 1-кўринишдаги Катерина ариозаси ҳам ўрта қисми ривожланган уч қисмли шакл, ҳам бандли шакл аломатларини ўзида мужассамлайди: реприза экспозициядан кескин ажралиб туради ва учинчи банд ўзгаргандай қабул қилинади. Операда якка сахналар ариозо ва монолог кўринишларида баён этилиш услубларига интилади.

«Катерина Измайлова»да опера шакллари аниқ драматургик ҳолатлар билан белгиланган. Операда Катерина бошқа қаҳрамонларга нисбатан тўлиқроқ ва ёркинроқ ифодаланган. Экспозиция монологиди (1-кўриниш)

Катерина сўзларининг асосини жуфт қўшиқлар ташкил этади. Дехқон қўшиғи Катерина партиясида катта роль ўйнайди. Қаҳрамон қиёфасининг мураккаблиги, қарама-қаршилиги унинг оҳанг тавсилотида акс этган. Катеринанинг вокал партияларига шаҳар романси, турли жанрдаги аёллар қўшиқлари оҳанглари ҳам хос. Операда оҳанг қаҳрамонлар ҳис-туйғулари сокинлигини, беғуборлигини аниқлаб берувчи омил ҳисобланади.

«Катерина Измайлова» ни кўпинча операли симфония (В.Бобровский) дейишади. Ундаги симфоник лавҳалар иккита ўзаро боғланган қирраларда ифодасини топган. Булар соф симфоник баёнда асосий ғоя ишлаб чиқилганлиги ва оркестрнинг катта аҳамиятга эга эканлиги қаторида кўпгина мустақил эпизодларнинг мавжудлигидир. «Катерина Измайлова» да оркестр вазифаси жуда ранг-барангдир. Унда куйнинг гармоник жўровозидан тортиб кўриниш ичида ривожланган симфоник умумийликни, оркестр эпизодларини кўришимиз мумкин. Опера ва вокал партияларнинг муносабати ҳам ранг-баранг бўлиб, чиройли лирик куйларнинг кўплиги оркестрга кўпинча фақат жўр бўлувчи имкониятни яратади, драматургик урғуларни аниқ тақсимлаб вокал ва оркестрли қисмларни ҳосил қилади. Операда оркестрлаштириш шакл билан чамбарчас боғлиқ бўлиб, қисмлар уни ягона узлуксиз опера сахнаси ёки контраст бўлимларни жипслаштирувчи тембрлар ёрдамида вужудга келтиради. Бунга 3-кўринишдаги паст регистрдаги дамли ва торли чолғуларнинг янграши фонида валторна ва альтлардаги оҳанглари мисол келтириш мумкин. Катеринанинг биринчи нутқида фақат торли ансамбллар қолади. Катеринанинг қайнотаси билан бўлган суҳбатида торли чолғуларнинг тембри фагот билан бойитилади. Челестанинг ёруғ тембри ва литаврларнинг тремолоси кўриниш охирини алоҳида ажратиб кўрсатади. Оркестр бўлиниши қисмлар, сахналар чегараларини аниқлаб бериб, муҳим драматик вазифани бажаради.

«Катерина Измайлова» оркестрига тасвирийлик хос. Унда мавзунинг алоҳида бўлимларининг янграшини кучайтирувчи оркестр услублари учрайди. Оркестрнинг тасвирий воситалари сахнавий ҳолатларнинг ёрқинлигини таъминлайди, вокал оҳангнинг ифодавий аниқлигини кучайтиради. Бундан драматургик муҳим жумлани алоҳида кўрсатиб бериш учун куйнинг такрорланишига мойиллик сезилади. Масалан, «қайғурма Сергей» жумласи биринчи скрипкалар билан кучайтирилган, «Бугун бизнинг тўйимиз» оҳангида флейта пикколога флейта ва арфа жўр бўлади. Оркестр воқеалари муаллифлик ёндашувига ҳам эга бўлиб, драмадаги турли аҳамиятга эга бўлган эпизодларнинг ҳар бир босқичини бойитиб боради.

«Катерина Измайлова» – мусикий фожиавий асар бўлиб, қайғули яқунга, Катерина курашган ёзув кучларнинг устунлигига, сюжетни инсонийлик даражасига кўтарувчи хотимага эга. Операнинг драматургияси дастурсиз симфонизм билан боғлиқ бўлиб, унинг юқори бадиий услуби

турли жанрдаги асарлар мавзусининг шаклланишига таъсир кўрсатди. Шу тариқа бу опера композиторнинг кейинги мусиқали драма жанридаги изланишларини мужассамлади ва Р.Шедрин, С.Слонимский, Р.Бунин, П.Дессау, Р.Кунад каби опера драматургларининг ижодига ўз таъсирини кўрсатди.

Операнинг сахнавий талқини. Санъатнинг мусиқий-драматургик тури сифатида операнинг моҳияти ўзининг мусиқий ҳаракатланувчи образлари билан сахнавий кирраларни назарда тутди. П.Чайковскийнинг «Саҳналаштирилмаган опера ҳеч қандай маънога эга эмас» деган сўзлари бу ҳақиқатни тасдиқлайди. Композитор операни яратаёганда асарнинг тингловчи-томошабин эътиборига етиб бориши даражасини инобатга олиши керак.

Операни яратиш ва уни сахнавий ҳаёти орасида кўп ҳолларда катта тўсиқ пайдо бўлади. Бу эса театр амалиёти билан узвий боғловчи опера драматургияси назарияси бўйича етарли маълумотга эга эмасликларидан далолат беради. Буюк опера драматурглари К.Монтеверди, К.Глюк, В.Моцарт, Ж.Верди, Р.Вагнер, Р.Штраус, И.Стравинский, С.Прокофьев, Д.Шостакович ўз операларини яратишда либретточилар, саҳналаштирувчи режиссёр, опера дирижёрлари ва вокалистлар билан бевосита алоқада бўлишган, опера санъати театр томошаси эканлигини чуқур англаб етишган. Бу опера жанрига мурожаат қилувчи ҳар бир композитор учун муҳимдир.

Операнинг сахнавий ҳаётини, унинг муваффақияти ёки инқирозини кўп ҳолларда сюжет белгилаб беради. Сюжетни танлаш эса ишни бошлаш жараёнида композитор дуч келадиган энг муҳим масаладир. Бунда опера сахнавийлиги моҳиятини белгилаш муҳим омил ҳисобланади. Саҳнавийлик асарни қабул қилишни енгиллаштирувчи ташқи хусусият эмас, балки ички сифатдир: драматургик низо – воқеалар низоси. Характерларнинг воқеавий ривожини опера намоёишининг асосини ташкил этиб, улар орқали ҳаётнинг аҳамиятли кўринишлари ва унинг асосида ётадиган тўқнашувдир. Бу воқеийликнинг турлари қарама-қаршиликлар ва юзага келадиган низолар каби ранг-барангдир. Бундан операнинг биринкетин ривожланувчи драматик, дoston, лирик, ҳажвий турларининг тинимсиз ранг-баранглиги ҳосил бўлади. Опера бадиий моҳиятининг концерт кўринишидаги талқинида тузилиш хусусияти, умумий режаси, воқеаларнинг босқичма-босқич очиб борилиши, мувофиқ шакл ва воситаларнинг қўлланилиши муҳим роль ўйнайди. Операни яратаётганда композитор адабий сюжетни мусиқий сахнавий драматургия қонуниятларига бўйсундирилган ҳолда унга асосланиши лозим.

Образларнинг қарама-қаршилиги, уларнинг ёрқин тавсилоти опера драматургиясининг биринчи асоси ҳисобланади. Композитор опера образининг нафақат қарама-қарши хусусиятини, балки мусиқий сахнавий қиёфаси эканлигини ҳам инобатга олиши лозим.

Тингловчи-томошабин диққатини жалб этиш операнинг синтетик тур сифатида рухий қабул қилиш хусусиятларини инобатга олишни талаб қилади. Актёрнинг сахна ҳаракати, спектакл тузилиш тамойиллари, мазмун урғулари турида матнни тақсимлаш, театр сахнасини ёритиш, акустика, сахна, томошабин зали қонуниятлари опера сюжетининг тингловчиларга таъсир этиши қонуниятларига бўйсунди. Ижрочилар жамоаси опера асари ва тингловчилар орасида боғловчи вазифани бажаради. Операнинг биринчи ижроси унинг ҳаётийлигини тасдиқловчи ўзига хос омил ҳисобланади. Баъзан асар янги таҳрирни, ўзгаришлар киритишни талаб қилади. Театр тизимининг ўзгариши, режиссёрлик услублари нафақат воқелик бадий муносабатининг турли услубларини таъминлайди, балки махсус томошабин таркиби томонидан қабул қилиб олиш даражасини ҳам аниқлаб беради.

Операнинг сахнавий талқини устида ишлаш ўзида бир нечта босқични мужассамловчи мураккаб кўпбосқичли жараёни ташкил этади.

1 – спектакль яратилиши бадий шаклланиши аломатлари билан боғлиқ композитор ғоясини англаш;

2 – ғояни образли тушуниш, тузилиш режасини тузиш;

3 – спектаклни образли талқин этиш, актёрлар билан ишлаш.

Опера спектакли сахналаштирилишини амалга оширишда сахна маҳоратини, композитор партитурасида акс эттирилган ғоянинг бадий бой ифодасини чуқур ҳис этиш зарур. Мана шундай ёндашув орқалигина ҳақиқий мусикий спектакл, опера режиссураси яратилиши мумкин. Мусиқа опера спектаклини ташкил этувчи асосий восита эканлигини ҳис этиш мусиқали сахна асари шакллариининг тўлиқ янгиланишига, режиссёр ва вокалист-актёрларнинг ижодий индивидуаллигини чуқур очиб берилишига имкон яратади.

Мусиқа ва сахнанинг тўлақонли мутаносиблигига эришиш чолғу мусиқаси, куйлаш, сахна, пластика, декорация, спектакл талқини замонавий опера театри олдида қўйилган асосий вазифалардан бирини ташкил этади. Опера спектакли муаллифлари – дирижёр, режиссёр ва рассом оркестр ҳамда хорнинг ҳар бир яккахони, актёр сингари синтетик тафаккурга эга бўлишлари лозим. Опера спектаклида фақатгина вокал ва чолғу, сахнавий ва декоратив бадий баёни синтезига интилиш ва уни тадбиқ этиш мусикий театр фаолиятини ҳақиқий санъат йўлига йўналтира олади.

Опера спектаклида мусиқа ва сахнанинг умумийлигига эришиш, сахнавий ҳаракатларнинг тўлақонли очиб берилишини дирижёр ва режиссёр орасидаги бадий-ғоявий умумийликсиз тасаввур қилиб бўлмайди. Бу икки ижодкорнинг ижодий ҳамкорлиги опера режиссёрининг мусикий қобилятга эга эканлиги, мусиқа маданиятини тушуна билиши, ижодга мусикий нуқтаи назар билан ёндаша олганида,

дирижёр эса муסיқали режиссёр сингари сахнани ҳис эта олганидагина намоён бўла олади.

Режиссер актёр-куйловчилар билан бир қаторда муסיқий мазмунни очиб берувчи муסיқий-сахнавий образни ярата олиши лозим. Бу жараёнда опера партитурасини чуқур ўрганиш муҳим роль ўйнайди. Режиссёр муסיқий-вокал жараённинг ифодавий кучини, муסיқадан келиб чиқувчи мазмун ва шаклини аниқ ҳис этиши лозим. Режиссёр учун муסיқа бу – образлар ва воқеа мағзидир, кўринадиган образлар ва воқеалар эса – асл муסיқадир. Партитурани чуқур таҳлил қилиш, унинг тўлиқ оркестр янграшини тассавур этиш, уни индивидуал қабул қилиш, партитуранинг сахнавий талқини учун шахсий ифодавий воситаларни топиш имконини яратади.

Режиссёр ва дирижёр томонидан операнинг муסיқий драматургиясини ўрганиб чиқиш, лейтоҳанглар тизимини ўзлаштириш, муסיқа мазмунини англаб етиш, кўринишларнинг кўпқатламлилигини ҳис этиш муҳим аҳамият касб этади. Опера партитурасининг таҳлили драматургиянинг маълум ташқи шакллари аниқлашга имкон яратади. Операни таҳлил қилиш жараёнида муסיқа ким ҳақида гапирмоқда, маълум кўринишдаги у ёки бу лейтоҳанг умумий муסיқий драматургия мазмунига нима учун киритилган, маълум сахнавий ҳолатларда лейтоҳанг қандай драматургик ҳолатни очиб беради каби саволларга жавоб топиш лозим. Битта лейтоҳанг турли сахнавий ҳолатларда янги мазмунни касб этишини инобатга олиш зарур. Бу ҳол мавзунинг нафақат ўзгариб келишида, балки ўзининг бирламчи қиёфасини сақлаб қолган тақдирда ҳам юзага келиши мумкин. П.Чайковскийнинг «Пиковая дама», Ж.Вердининг «Отелло», С.Юдаковнинг «Майсаранинг иши», М.Ашрафийнинг «Дилором», А.Козловскийнинг «Улуғбек», И.Акбаровнинг «Сўғд элининг қоплони» опералари лейтоҳанглари бунга мисол қилиш мумкин.

Буюк драматургларнинг опера партитураларида оркестр тембрлари нафақат қаҳрамонларнинг чуқур ва нозик тавсилотларини узлуксиз ўзгариб боришини таъминлайди, балки воқеани очиб берувчи муҳим омил вазифасини ҳам бажаради. Таниқли опера драматурглари партитураларида ҳар доим қаҳрамонларнинг маънавий дунёси билан боғлиқ муаллифлик кўрсатмаларини кўриш мумкин. Режиссёрнинг вазифаси асар қаҳрамонларининг маънавий ҳаётини ташкил этувчи кўринишда янговчи фоннинг идеал мутаносиблигини очиб беришга ҳаракат қилишдан иборат.

Операда кўринишнинг тўғри сахнавий фонини топиш, опера қаҳрамонининг ички дунёсини янговчи фонга мувофиқ очиб бериш учун томошабинга қулай муҳитни яратиш мураккаб ва масъулиятли вазифалардан ҳисобланади.

Муסיқанинг сахнавий талқини опера режиссёри ва актёр олдида психологик вазифаларни қўйиб, уларни ечиш учун актёрлик маҳорат талаб қилинади. Воқеа ривожланишининг равонлиги ва аниқлигидаги ҳаяжонли

рухий ҳолатни ифодалашга қилинган урғу опера техникасининг бошқа хусусиятлари сингари сахна кўринишларининг оддийлиги, ҳаракатларнинг йирик ва умумлашганлиги, тематик аниқлиги, табиий бадиийликка эгалиги билан белгиланади.

Опера актерининг ҳаракати мусикада ифодаланган ҳис-туйғу, воқеа моҳиятини очиб беришга йўналтирилади. Шунинг учун актёр ҳам аниқ ва ихчам бўлиши лозим.

Актёрлар ва режиссёрлар операнинг сахнавий табиатини алоҳида қайд қилиш мақсадида кичик сахналарнинг тузилишини, ҳаракатларни мусика метрига бўйсундириб катта хатоликка йўл қўйишади. Тўғридан-тўғри метрга бўйсундириш табиий метрга, эркин мусикий ритмга қарши туради, ҳаракатнинг нотабиийлиги табиий сахнавий силлиқликка зид туради. Мусикий ритмни тўғри ҳис этиш образнинг ички ҳолатини аниқроқ ифодалашга ёрдам берган бир пайтда метрга бўйсундириш фақатгина ташқи механик ҳаракатни яратади. Мусика остида янғровчи режиссёрнинг кичик сахнаси ва актёрнинг ҳаракати тасвирланаётган образ ҳаётини ташқи ифодалаш, мусика мазмунидан четлашган сахна ва ҳаракатлар каби маъносиздир. Мақсадга эришиш учун режиссёрнинг ижрочилардан мусикий ритм ва унинг силлиқ талқин этилишини талаб қилиши, ҳар бир хор чиқишларини ҳаракат билан ажратиб туриши билан чекланиш етарли эмас.

Режиссёр партитурада ифодаланган воқеанинг ички мусикий ва сахнавий ривожини ўз тасаввурида кўриши ва кучайтириб бориши керак. Ўз тасаввурлари билан ижрочиларни жалб этиши, сахнанинг эркин ва табиий ҳиссий ритм ва урғулари орқали мусиканинг ритм ва урғуларини етказиб беришларига ёрдам бериши лозим.

Операнинг сахнавий талқини ижрочилардан партитуранинг нота матнида мавжуд ранг-баранг қирраларни ифодали очиб беришни, товушларни жонлантириб уларни ҳаяжонли бойитишни талаб қилади. Театр актёрлик ижросини, сахнавий ҳаракатни талаб қилади. Опера спектаклининг бир хиллигини «жанр моҳияти» деб оқлаш керак эмас. Айнан бир хилликдан қочиш учун мусикий-сахнавий воқеликнинг ҳақиқий қонуниятларини англаб етиш лозим.

Ҳақиқий опера мусикаси табиатан ички ҳаракатчан бўлолмайди. Уни келтириб чиқарувчи ва ифодаловчи туйғу мунтазам ҳаракатда бўлади. Ҳаттоки, бир кайфиятни, битта сахнавий ҳолатни кўрсатиб бериш учун мусика кўп вақт давомида тўхтаб қолсаям жонли ритмик динамика унинг сахнавий образлилигини талаб қилувчи драматик ривожини таъминлайди.

Операни сахналаштиришда сахна ва куйлаш жараёни орасидаги мутаносибликка эришиш муҳимдир. Агар куйловчи-актёр мусика ва матн мазмунини ўз фикрлари ва ҳис-туйғуларини ҳамкасбларига йўналтирган ҳолда ҳаққоний очиб берса, унинг куйлаши ва мусикий воқеилик ўз-ўзидан мусикий спектакл воқеилигининг кучли воситасига айланади.

Опера спектаклининг саҳнавий ҳақиқатини ҳаракатлар сони ёки кичик саҳналарнинг ёрқинлиги билан ўлчаб бўлмайди. Барчасини мусиқа мазмуни ва характери муносабати ҳал қилади. Кескин динамик ҳолатларни ифодалашда саҳнавий талқин бир кўринишни касб этади. Операнинг эпик ҳолатини тасвирлашда мусиқий воқеликнинг руҳий чуқурлигини ифодалашда бошқа саҳнавий шакллар талаб қилинади. Лекин барча ҳолларда ҳам, ташқи саҳнавий фаолликдан қатъий назар бу ҳар доим кўриниш бўлади. Чунки опера мусиқаси ҳар доим ўзида нафақат мусиқий, балки соф саҳнавий ривожланиш динамикасини ҳам мужассамлайди.

Мусиқали драма ва унинг ички динамикасининг ҳақиқий воқелигини очиб бериш учун кўпинча мантиқий ва мақсадга йўналтирилган саҳнавий изоҳ керак бўлади. Опера саҳнасининг бу талабларига композитор ўз асарини қисқа изоҳлар билан, режиссёр ва куйловчи актёрларнинг ижодий фантазияси учун кўрсатмалар билан таъминлаши лозим. Бу кўрсатмаларга таяниш ижрочиларга мусиқа мазмунини ишончли бўлиши учун саҳнавий шаклни топишга ёрдам беради. Ташқи бир хил саҳналарнинг талқини зўр муаллифлик ва режиссёрлик маҳоратини талаб қилади.

Режиссёрнинг куйловчи актёр билан паузалар устида иш олиб бориши катта аҳамият касб этади. Куйлаш жараёнида янғровчи паузаларни доим равион ҳаракатлар билан ривожлантириш керак бўлади. Пауза куйланган фикрнинг давоми, ёки янги фикрнинг бошланиши бўлиб хизмат қилади. Мусиқий паузаларнинг тўғри танланиши куйловчи актёрдаги ижодий ҳолатнинг узлуксизлигини таъминлайди. Бусиз воқеада образнинг узлуксиз ритмини яратиб бўлмайди.

Мусиқали драма қонуниятлари режиссёр ва опера актёрини ҳар қадамда ташқи эффектли театрлилиги ва ички воқелик орасидаги ҳар бир қадамни танлашга мажбур қилади. Операнинг ҳаётийлиги қаҳрамонларнинг ички маънавий ва туйғулари дунёси, уларнинг ҳис-туйғулари ва эҳтиросларини чуқур ифодалаш, операнинг асосий ифода воситалари ҳисобланган куйлаш ва мусиқанинг ҳаққонийлиги даражаси билан белгиланади. Мусиқий спектаклнинг воқеялигини ифодалаш фаол ички ҳолатларни саҳна воситалар, аниқ услублар орқали чуқур очиб беришни талаб қилади. Тўғри топилган ҳаракат, ифодавий мимика, тўғри тузилган кичик саҳна сюжети воқеаларнинг нафақат ташқи аломатларини балки қаҳрамонларнинг маънавий дунёсини, воқеанинг ички ривожини очиб беради.

Бу борада Фирудин Сафаровнинг ўзбек мусиқий режиссёрлигидаги изланишлари сермахсулдир. Унинг асарни саҳналаштириш тамойиллари мусиқали саҳна олдида қўйилган вазифаларни ёчишда кўпроқ мос келди. Бу истиснодди опера режиссёрининг спектакллари бошқаларникига нисбатан замонавий мусиқали саҳна олдида қўйилган вазифаларга аниқроқ ёндашуви билан ажралиб туради. Ф.Сафаровнинг «Мусиқали театр қирралари» ўқув-услубий қўлланмасида берган тавсиялари опера жанри,

мусиқали театрга мурожаат этган композиторларга фойдалидир. Ф.Сафаров опера режиссёри учун муҳим бўлган сифат – мусиқа орқали янграётган асарни ҳис қилиш қобилиятига эга бўлиб, товуш имкониятлари ёрдамида борлиқнинг бадиий тасвирланиши, узоқлашиши ва яқинлашиши, нур ва соя эффектлари яратади. Мусиқали театрда воқеанинг кўпқатламлиги, унинг турли саҳнавий ҳолатларда бир вақтдаги ривожини етказиб бериш асарнинг муваффақиятини таъминлайди. Бу эффект томошабинлар таассуротида асарни янада тўлиқ «кўриш» имконини яратади. Масалан, М.Бафоевнинг «Ал Фарғоний» операси финалининг якуний саҳнаси талқини режиссёрдан товушларнинг муваффақиятли ифодаси, самовий кўринишларни яратиш, ғайриоддий осмон қиёфасини топишни талаб қилади. Мусиқа аниқлик билан саҳнавий талқин характерини, унинг тузилиши ва ҳаяжонли рангини ифодалайди. Бу ҳажман кенг тунги осмон кўриниши бўлиши мумкин. Янговчи келажак таассуротида саҳнавий борлиқни кенгайтирувчи магнит тасмаси ёзувини қўллаш орқали ҳам эришилади.

Замонавий техника услубларини қўллаш асарни бойитади ва янговчи оҳанг товушнинг кўп қатламлилигини яратишга хизмат қилади. Опера режиссёрининг кўзга кўринмайдиганни кўрадиганга айлантириш, тингловчи тасаввурида содир бўлаётган воқеалар доирасини бойитиш хусусиятлари спектаклнинг янада таъсирчан ва эсда қоладиган бўлишини таъминлайди.

Кенг борлиқни яратиш йўлидаги ажойиб имкониятлар А.Мансуровнинг «Ҳайвонлар султони» эртак операсининг якуний саҳнасида ҳам намоён бўлади. Опера финалида ягона ғоя ва ягона туйғуга эга бўлган барча қаҳрамонлар йиғилишади. Қаҳрамонлар моҳиятини, уларнинг маънавий ҳолатини очиб бериш жуда катта масалалардан бўлиб, уни ечишда ички саҳнавий ҳаракатнинг барча омилларини енгиллаштириш лозим. Айнан мана шундай омиллар А.Мансуров танлаган ғоянинг ҳақиқий мазмунини очиб беради. Уларнинг таъсирчан характерли қаҳрамонларнинг оҳанг таққосланишларида ўз ифодасини топади. Янговчи келажак ва борлиқ бунда нафақат қарама-қарши услублар орқали, балки чолғу тембрлари – лейттембрлар ёрдамида битта образни иккинчисидан ажратиш орқали эришилади.

Янговчи келажак таассуроти дирижёр, режиссёр, ижрочиларга ижод қилишлари учун ажойиб манба беради. Бу таассуротнинг тадбиқ этилиши учун тўғри ва тасдиқловчи саҳнавий шакл топилса, опера спектаклининг ифодавийлигини янада чуқурлаштиради, саҳнавий муҳитни яратиш учун ички воқелик билан бойитилган ўткир мусиқий драматик воситага айланади. У драматик театрда эришилиши қийин бўлган воқеанинг кўпқатламлиги тасаввури, унинг кенг кўламда қамраб олинишини яратишга имкон яратади. Бунинг барчасида товуш имкониятларини, мусиқанинг ҳиссий муҳитини декорация ва саҳнани ёритишда кўрсатиб

бера оладиган, мусиқани яхши тушунадиган театр рассомининг ёрдами ҳам керак.

Опера спектаклларида декорациялар «янграши» лозим, мусиқа кайфиятини ҳаяжонли етказиб бериши, унинг яратилишини тушунтириб бериши керак. Саҳна ва мусиқанинг ўзаро қўшилиб кетиши қанчалик мос келса, шунчалик саҳна ҳаёти табиий ва равон бўлади. Асар мазмуни тингловчи онгига шунчалик чуқур етиб бориб спектакл қабул қилиш жараёнининг тўлақонлилигини таъминлайди. Опера театрида қабул қилиш психологиясига таъсир этиш ўзига хос характери касб этади. У томошабинлар диққатини жалб этишга қаратилган маълум маданият даражаси билан таъминланган. Театрдаги саҳна, актёрларнинг ижроси, оркестр, ёруғлик характери тингловчига керакли муҳитни яратишга ёрдам беради. Операни қабул қилиш учун керакли бўлган тасаввурлар доирасидаги боғлиқликни таъминлайди.

Опера театрида таъминлаш моҳияти мураккаб жараён бўлиб, тузилишнинг кўпқатламлиги ва синтетиклиги билан, бадиий ғоя, образ мазмуни, сўз, воқеа, тузилиш, ифодавий воситалар билан боғлиқликда таъминланади. Опера асари қабул қилинишининг яхлит жараёни онгда гоҳ силлиқ, гоҳ, бўлинган кўринишда намоён бўлади.

Биринчи даражада (мазмун, ғояга кириб бориш) ҳеч қандай қисмларсиз опера спектаклини яхлит қамраб олиш воқеалар яхлитлиги ва симфонизация узлуксизлиги билан белгиланади.

Қабул қилишнинг ихтиёрийлиги билан боғлиқ бўлган иккинчи даражада (образлар тизимига кириб бориш) маълумот қабул қилиш устунлик қилади. Яхлитликни тан олиш ролнинг кучайиши ва унда куй, гармония, ритм каби мусиқий унсурларнинг ҳар бирининг ўрни, ҳар бир эпизод, кўриниш, акт, ҳар бир қаҳрамоннинг мураккаб образлар тизимида амалга ошади.

Учинчи даража вақтинчалик қабул қилишнинг янги яқунловчи босқичи сифатида гавдаланади. Унда қабул қилиш турли хил чекланишлар билан умумийликда намоён бўлади, операнинг ҳар бир элементи яхлитликка йўналтирилган ҳолда қабул қилинади. Бундай опера томошабинга воқеа ривожининг мантикий йўналишини, характери, мусиқий материални ҳам қисмларга бўлиб, ҳам яхлит қабул қилишга ёрдам беради.

Тафаккурнинг таъсир доираси опера сахналаштирувчисига тингловчини асар мазмунидан ташқари ҳаёт ва фалсафий мушоҳадалар юритишга йўналтиришига имкон яратади. Саҳнавий талқин орқали юзага келган эшитиш қобиляти ва образлар мажмуини қабул қилиш жараёнига ижодий фикрлашни, онгнинг анланган ҳис-туйғусини жалб қилиб янги кўринишлар, образлар, тасаввурлар, таққослашларни юзага келтиради.

Таъсир ва умумлаштиришнинг кенг доирасига мурожаат И.Ақбаровнинг «Сўғд элининг қоплони» операсининг

сахналаштирилганлигида намоён бўлади. Опера драматургияси, мусиқий материали, образлар тизими нуқтаи назаридан ўзига хос мураккаб асардир. И.Акбаров операда ранг-баранг ифода воситаларини қўллайди, кантилена, речитатив, полифоник унсурлар билан бойитилган мураккаб гармоник тилдан унумли фойдаланади. Ифода воситаларининг кўп қўлланилишида мусиқа ва воқеанинг бўйсунуши жуда мушкул бўлади. Спитаменнинг яхлит ва ранг-баранг образи операда замонавий тингловчи, унинг бу қаҳрамон ҳақидаги тасаввурлари нуқтаи назаридан тасвирлаб берилади. Умумлашувнинг образли кучи замонавий опера тингловчисига ривожланган тасаввурли тафаккур билан бўлинган. Шу жумладан Рухшона образи ҳам. Қаҳрамонларнинг шахсий хусусиятларини мослашуви уларнинг ташқи характери, тавсилоти оҳангларидан келиб чиққан пластика, грим, костюмлар турларини ҳам аниқлаб берди.

II БОБ ОПЕРА ЛИБРЕТТОЛАРИ

Жузеппе Верди. «Аида»

А.Гисланцони либреттоси, 4 акт, 7 кўринишдан иборат.
Премьераси 1871 йилнинг 24 декабрида Қоҳирада бўлиб ўтган.

Қатнашувчилар: Миср подшоси – бас, унинг қизи Амнерис – меццо-сопрано, эфиопиялик чўри Аида – сопрано, Сарой қоровули бошлиғи Радамес – тенор, олий қохин Рамфис – бас, Эфиопия подшоси ва Аиданинг отаси Амонасро – баритон, Олий қохина – сопрано, Чопар – тенор, қохинлар, қохиналар, вазирлар, аскарлар, эфиопиялик асирлар, куллар, халқ, суд ва б.

Воқеа фиравнлар даврида Мисрнинг Мемфис ва Фива шаҳарларида бўлиб ўтади.

I АКТ

1-кўриниш. Мемфисдаги ҳашаматли фиравн саройи.

Олий қохин Рамфис Сарой қорувллари бошлиғи Радамесга Эфиопия шоҳи ўз аскарлари билан Миср чегарасини бузиб ўтганлиги ҳақида хабар қилади. Рамфис ким қўмондон бўлишини сўраш учун Изида ибодатхонасига кетади. Радамес ёлғиз қолади. У бош қўмондонлик шамширини орзу қилади. Радамес ўз ҳаётини Аидасиз тасаввур қила олмайди. Фиравннинг қизи Амнерис Радамесни севиб қолганлигини айтади. Фиравн ўз аъёнлари билан кириб келади. Олий қохин илоҳий Изиданинг қарорини – Радамесни Миср қўшинларининг бош саркардаси этиб тайинланганлигини эълон қилади.

Халқ саркардага янги зафарлар тилайди. Эфиопиянинг ёвуз подшоҳи Амонасро бошчилигидаги босқинчи душманларни даф этиш вазифасини юклайди. Фиравн ва унинг аъёнлари саройдан чиқиб кетишади, Аида ёлғиз қолади. Аиданинг Амонасро қизи эканлигини ҳеч ким билмайди. Аиданинг қалбида ғалаён. Кимнинг ғалабасини қўлласин? Отасининг ғолиб келишиними ёки муҳаббати устун келишиними?

2-кўриниш. Илоҳ «Ра» шарафига ўрнатилган муқаддас ибодатхона. Муқаддас шамширни олий қохин Радамесга тақдим этади. Қохинлар илоҳдан унинг курашда ғалаба қозонишини сўрайдилар.

II АКТ

1-кўриниш. Амнерис хоналаридан бири. Малика Аида ҳақиқатдан ҳам Радамесни севишига ишонч ҳосил қилмоқчи.

Амнерис шу боис Аидага тузоқ қўйишни қарор қилади, ва Радамес жангда ҳалок бўлди деб хабар беради.

Аида олдин чукур қайғуга тушади кейинчалик Радамеснинг ўлими ёлғон деган хабарни эшитиб қувонади ва ўзининг хақиқий ҳис туйғуларини фoš этиди. Амнерис эса қўйилган тузоқ натижасида Аиданинг қалбида Радамесга чукур муҳаббат борлигига амин бўлади. Рашкка берилган Амнерис Аидага қасд қилиши мумкинлигидан огоҳ қилади ва Радамеснинг келиши муносабати билан тайёрланаётган тантаналарга ҳозирлик кўришни буюради.

2-кўриниш. Фива шаҳри майдонида ғолибликни қўлга киритган Радамес ва унинг аскарларини халқ катта тантана билан кутиб олмоқда. Саҳнада фиравн, Амнерис, олий қоҳин ва бошқа зотлар, куллар орасида Аида ҳам интизорлик билан кутмоқда. Фиравн Радамесга қозонган ғалаба учун миннатдорчилик билдириб унинг ҳар қандай хоҳишини бажо келтиришини ваъда беради. Бу таклифга жавоб беришдан олдин, Радамес асир олинган кулларни кўрсатишни руҳсат сўрайди. Кўрсатиш пайтида Аида ўзининг отаси Амонасрони кўриб қолади. Ва отасининг бағрига ўзини ташлайди. Аммо отаси ўзининг асл қиёфасини яъни подшо бўлганлигини яширишга ҳаракат қилади. Шу боис Миср подшоҳига Эфиопиялик бош лашкар жангда ҳалок бўлди деб хабар беради. Халқ қўлга олинган аскарлар ҳаётини сақлашни ва уларни авф этишни подшоҳдан илтимос қилади. Қоҳинлар эса уларни ўлдиришни талаб қилишади. Радамес ҳам халқнинг илтимосига қўшилади. Фиравн берган ваъдасининг устидан чиқишга ҳаракат қилади, аммо қоҳинлар Аида ва унинг отасини тинчлик гарови сифатида асирда қолдиришга таклиф қиладилар.

III АКТ

Нил соҳилида:

Аида Радамесни кутмоқда. Севишганлар бўлажак тақдир ҳақида бир фикрга келишмоқчи. Аммо Аиданинг отаси Амонасро унга эфиопияликлар янги исён кўтарганлиги ва уларга ёрдам бериш мақсадида Аида Радамесдан қайси йўл билан қочиш мумкинлигини, қайси йўл Миср томонидан эгалланмаганлигини, Миср аскарлари қайси йўлдан боришларини билишни илтимос қилади. Аида олдин отасининг илтимосига қаршилиқ кўрсатса-да, кейинчалик ўз ватанига қайтиш мумкинлигини ва бу сир очилгандан сўнг эфиопияликлар ғалаба қозониши мумкинлигини тушуниб отасининг илтимосини қабул қилади. Радамес билан Аиданинг учрашуви айнан шу сирни билиб олишга бағишланган. Бу саҳна икки севишганларнинг ҳис-туйғулари билан йўғрилган бўлиб иккита қарама-қарши ҳолатни намоён этади. Бир томондан, иккита ёшларнинг муҳаббат туйғуси, иккинчи томондан, бурч, ватанга садоқат каби туйғулардир. Аида охир ўз ниятига етади ва сирни билиб олади. Лекин бу вазиятни кузатувчиси Амнерис сотқинлик содир бўлганлигини кўриб соқчиларни чақиради ва Радамесни ҳибсга олади. Аида ва унинг отаси эса қочишга улгурадилар.

IV АКТ

Фиравн саройи

Қоҳинлар Радамес устидан ҳукм чиқаришга тайёргарлик кўрмоқдалар. Амнерис эса Радамес олдида зиндонга бориб унга муҳаббати учун ва Аидани унитиш учун озодликни ва Миср тахтини таклиф этади. Бунинг рад этган Радамес қоҳинлар томонидан судланади ва тириклайин кўмишга ҳукм этилади. Қарор ўша заҳотиёк, амалга оширилади. Радамес зиндонбанд қилинганлиги ва бундай ўлимни қабул қилиши кераклигидан қайғуради. Унинг фожиавий тақдирига Аида ҳам қўшилади. Шундай қилиб икки севишганлар даҳшатли ўлимни биргаликда кутиб оладилар. Кўмилган ибодатхонанинг устида эса Амнерис ушалмаган орзулари ҳақида қайғуради.

Жузеппе Верди. «Трубадур»

С.Каммарано либреттоси. А.Т.Гутъерреснинг асари асосида ёзилган.

Опера 4 актдан, 8 кўринишдан иборат.

Премьераси 1853 йил 19 январда Римда бўлиб ўтади.

Қатнашувчилар: Граф ди Луна – баритон, Леонора – сопрано, лўли Азучена – меццо-сопрано, Манрико – тенор, қари Аскар Феррандо – бас, Инес Леоноранинг дугонаси – сопрано, Рюиц – тенор, Қари лўли – бас, Чопар – тенор.

Воқеа XV аср бошларида Испанияда бўлиб ўтади.

I АКТ

1-кўриниш. Граф ди Луна саройи. Ярим тун.

Жангчи чол Феррандо граф оилалари ҳақидаги фожиали воқеани кўриқчиларга гапириб бермоқда. Ҳозирги қаср эгасининг отаси, қари граф ди Лунанинг иккита ўғли бўлган.

Бир куни болаларнинг ётоқхонасида қари лўли аёл пайдо бўлиб, кенжа ўғилни сеҳрлаб қўяди. Қари лўли аёлни тутиб олишади ва гулханда ёндиришади. Унинг қизи қасддан графнинг ўғлини ўғирлаб, уни гулханда ёқиб юборди деган миш-мишлар тарқалади.

Қари граф ўғлини ёндириб юборганлигига ишонмайди. Ўлмай қолган тўнғич ўғли лўлининг изидан бориб, йўқолган укасини топаман деб отасининг ўлиmidан олдин ваъда беради.

2-кўриниш. Саргасто саройининг боғида Леонора ўзининг орзулари билан хаёл сурмоқда. У севиб қолган сирли трубадур тўғрисида ўйларди. Рицарлар беллашувида, бу нотаниш йигит ғолиб бўлганлиги учун Леонора унга гулчамбар берган эди.

Шу кундан бошлаб у ёш рицарнинг мафтункор овозини эсдан чиқара олмади. Леоноранинг дугонаси Инес унинг сирли севгилиси фақат бахтсизликлар олиб келишидан огоҳлантиради. Қизлар саройга қайтишаётганда граф ди Луна дарахтлар орасидан пайдо бўлади.

У қачонлардан буён Леонора хажрида ўртанарди. Осуда тун, трубадурнинг соғинч серенадаси янграмоқда.

Леонора севгилисининг чақирувидан, боғга қувонган ҳолда югуриб бораётганида, кутилмаганда граф ди Луна олдидан чиқади.

Трубадур пайдо бўлади ва ўзини Манрико деб таништиради. Граф ди Луна ўзининг душманини таниб қолади. Улар қиличларни яланғочлаб бир-бирларига ҳужум қилишади. Леонора уларга халал бермоқчи бўлади, аммо унинг кучи етмайди.

II АКТ

1-кўриниш. Тоғда лўлилар гуруҳи.

Азученанинг ўғли бўлмиш Манрико лўлилар тўдасида яшаб келмоқда, Азучена онасининг ўчини олиш мақсадида уни граф ди Лунадан ўғирлаб кетган.

Леонора олдида бошланган олишув Манрико ва ди Луна жанжали, трубадур ғалабаси билан тугайди. Қилич зарбасига бардош бера олмаган граф ди Луна ерга қулайди, Манрикони аллақандай ҳис-туйғулар тўхтатиб қолиб, ютқазганга раҳм шафқат қилади. Манрико ярадорни ташлаб, ўз дўстлари олдида қайтади.

Ди Луна, ўзига келиб, лашкарларига қуролланишини буюриб, исёнчиларга қарши жангга отланади. Манрико қаттиқ жароҳатланади, лекин Азучена жанг майдонидан уни топиб, тўдага олиб кетади. Азученанинг гулханда ёнаётган она «Қасос ол, қасос ол» дея қичқириқ овозлари кўз олдида гавдаланарди. Лўлилар тўдаси йўлга отланмоқда. Улар қорин тўйғазиш ва тиланчилик қилиш учун қўшни шаҳарга боришмоқчи. Азучена Манрико билан ёлғиз қолиб, унга граф ди Луна буйруғига асосан унинг онаси гулханда ёқилганлигини ва онаси унга қасд олишни қаттиқ буюриб кетганлигини айтиб беради. Ва Азучена уни амалга оширди. У гулханда ёқиш учун графнинг ўғилларидан бирини ўғирлаб, у ҳам онасидай ҳалок бўлишини истайди. Аммо қизиққонлик билан аччиқ устида у оловга графнинг ўғлини эмас, ўзини боласини ташлаб юборади. Манрико эшитганларидан ҳайратга тушади. Аммо Азученанинг фақат алжирашлари деб фараз қилади, ахир у уни ўзининг онаси деб билади. Граф ди Лунадан қасос олишга аҳд қилади. Чопар келади, у Леонора севгилисини ўлди деб ўйлаб, черковга кетмоқчи эканлигини хабар қилади. У яна буйруқ ҳам олиб келади.

Қўзғолончилар Кастеллор қасрини эгаллаганлигини ва Манрикога қўмондонлик қилиш топширилганлигини эълон қилади. Манрико Леоноранинг хатарли қадамларидан огоҳ қилиш учун шошилади.

2-кўриниш. Тун... Аёллар бодатхонасининг ҳовлиси.

Граф ди Луна Леонора роҳиба бўлишни хоҳлаётганлигини билиб қолади. Уни роҳиба бўлмаслигидан аввал, севгилисини ўғирлаш ниятида аскарлари билан черковни кўриқламоқда. Роҳибларнинг кузатуви билан Леонора черковга яқинлашмоқда. Ди Луна дарғазаб бўлиб унинг олдини тўсади, аммо Манрико ўзининг сафдошлари билан шу ерда эди. Леонора, ўлиб кетди деб ўйлаган севгилиси Трубадурни дарров таниб қолади. Икки қарама-қарши гуруҳлар орасида жанг бошланади.

Трубадур аскарлари қасрдан граф аскарларини қувиб юборади. Леонора хурсанд ҳолда Манрикога эргашади.

III АКТ

1-кўриниш. Граф ди Луна лагери. Граф жангга тайёргарлик кўрмоқда. У душмани Манрико кўриқлаётган Кастеллор қасрини эгаллаш пайида. Азучена Манрикони қидираётганида граф аскарларининг кўлига тушади ва уни лагерга судраб олиб келишади.

Қари Феррандо – графнинг содиқ хизматкори қачонлардир ди Лунанинг кенжа укасини ўғирлаб кетган лўли Азученани таниб қолади. Энди граф ундан ва унинг тўдаларидан қасос олишга киришади.

2-кўриниш. Кастеллор қасри.

Леонора ва Манрико хис-туйғулари оғушида бўлишсада хавотир олишмоқда. Чунки қаср ҳар томонлама ди Лунанинг лашкарлари томонидан қуршаб олинган.

Чопар, душманлар Азученани тутиб унинг учун гулханлар ёқишганлиги ҳақида ёмон хушxabар олиб келади. Манрикода фарзандлик бурчи жўш уради, у ўз гуруҳи қуролларини қўлларига олишга чақиради ва онасини қутқариш учун ди Луна лагерига отланадилар.

IV АКТ

1-кўриниш. Кеч тун. Ди Лунанинг қамоқхона минораларини қоронғу босмоқда.

Манрико жангда ютқазади ва ўз душманига асирга тушади. Леонора нима бўлишига қарамай, ўз севгилисини қутқариш пайида қийналарди.

У ди Лунадан Манрико ҳаётини қутқариб қолишни ялиниб сўрайди. Граф, Леонора унга турмушга чиқиши шарт билан Манрикони қўйиб юборишини айтади. Леонора ўз севгилисини қутқариш учун ҳамма нарсага рози, аммо яширинча захар ичади.

2-кўриниш. Азучена ва Манрико охирги дақиқаларини зиндонда кутишяпти. Леонора уларнинг йўллари очиклиги тўғрисида хушxabар олиб келади. Аммо Манрико севгилисидан воз кечсагина озодликка чиқишини билиб қолиб, авф этилишини рад этади. Леонора Манрико учун ўз ҳаётидан воз кечганлигини билиб қолади. Леонора унинг кўлида жон беради. Граф севимли аёли ўлим билан қутулиб қолганлигини кўриб, жаҳл

устиди трубадурни қатл кундасиги йўллайди. Шу пайтгача хушсиз ётган Азучена ўзига келганида ди Луна жаҳл билан унинг ўғли Манрико қатл этилаётганлигини ойнадан кўрсатади. Аммо лўли аёл ғазаб билан унинг юзига «Сен ўз укангни ўлдирдинг» дея бақиради.

Жузеппе Верди. «Травиата»

Ф.М.Пьява либреттоси асосида,
А.Дюма-ўғил драмаси асосида ёзилган.
Опера 3 актдан, 4 кўринишдан иборат.

Опера премьераси 1853 йил 6 мартда Венецияда бўлиб ўтган

Қатнашувчилар: Виолетта Валерии – сопрано, Флора Бервуа – меццо-сопрано, Виолеттанинг хизматкори Анина – меццо-сопрано, Альфред Жермон – тенор, унинг отаси Жорж Жермон – баритон, Гастон – тенор, Барон Дуфоль – баритон, Маркиз д'Обиньи – бас, шифокор Гренвиль – бас, камердинер, лакей, хизматкор, Виолетта ва Флоранинг дўстлари.

Воқеа XIX аср ўрталарида Парижда ва унинг ташқарисида бўлиб ўтади.

I АКТ

Байрамона рухда йиғилган меҳмонлар Виолетта ҳовлисига ташриф буюришади. Виолетта тунги Парижда “Камелияли хоним” номи билан танилган эди.

Кўпдан бери Виолеттага кўнгил қўйган ва танишиш иштиёқида юрган Алфредни, дўсти меҳмонлар билан таништиради.

Оғир касалга дучор бўлган, енгил-елпи ҳаёт ва қисқа вақтли учрашувлар гирдобиди яшаётган Виолетта ҳеч кимга кўнгил қўймаган эди. Кечки овқатдан сўнг, меҳмонлар катта рақс хонасига ўтишади, Виолетта эса ўзини ёмон ҳис қилганлиги сабабли дам олиш учун хонасига кириб кетади.

Альфред Виолетта билан ёлғиз қолади ва севги изҳор этади. Камелияли хоним унинг қатъий туйғуларига ишонмайди, лекин унинг оташин сўзлари Виолеттани ишонтиради.

Виолетта Алфредга ўзининг гулини тухфа этади. Ёш Алфред хурсанд ҳолда кетади. Тез орада меҳмонлар тарқалишади ва Виолетта ёлғиз қолади.

Альфреднинг сўзлари эса Виолеттанинг ҳамон қулоғи остида жарангларди.

У илк бор ҳаётда севиб қолганлигига иқроф бўлди. У ҳақиқий муҳаббатдан қочишга ҳаракат қилади.

Лекин ёш йигитнинг қўшиғини эшитиши билан юраги тўлқинланади ва ишқ ўтида ёнади.

II АКТ

1-кўриниш. Виолетта ва Алфред уч ойдан бери Париж чеккасидаги уйда бирга яшамокда. Бир куни Алфред Виолеттанинг хизматкори Аннинадан молиявий қийналганликлари учун севгилиси Виолетта яширинча, ҳамма нарсасини арзон нархларда сотиб юбораётганлигини билиб қолади.

Алфред Виолетта нарсаларини сотиб юбормасидан уни тўхтатиб қолиш учун Парижга шошилади. Алфред йўқлигида унинг отаси қари Жермон Виолеттанинг олдига боради, номусига тегадиган гаплар билан ҳақоратлайди, кейин қизнинг кўнгли тозаллигини сезиб қолади. Аммо отаси ўғлининг келажагини ўйлаб, Виолетта ва Алфред ўртасидаги муҳаббатни узишни Виолеттадан илтимос қилади. Натижада Виолетта севгисидан четлашишга мажбур бўлади. Отаси кетгандан сўнг, Алфред кириб келади.

У отасидан хат олганлигини, хатда эса ўғлини кўрмоқчилиги тўғрисида ёзиб юборганлигини Виолеттага айтади. Камелияли хоним йиғлаган ҳолда севгилисини жўнатади. Виолетта Алфредни отаси бу ерда кўриб қолмасиданоқ кетиши кераклигини ўйлайди. Тез орада Виолеттанинг хайрлашув хатини Алфредга олиб келишади. Алфред севгилиси ташлаб кетганлигини билгандан сўнг, юраги пора-пора бўлади. Хонасига отаси кириб келади. Отаси Алфредни олдинги бахтли дамларини, ташлаб кетган оиласи билан ўтказган ширин хотираларни эслатиб юпатади. Аммо Алфред бевафо севгилисидан қасос олиш учун югуриб чиқиб кетади.

2-кўриниш. “Тунги Париж” Флора Бервуанинг уйи. Шўх мусика, залда меҳмонлар ниқоб ва карнавал кийимларда хурсандчилик қилиб ўтиришарди. Балда Алфред Жермон ҳам пайдо бўлади, Виолетта ўзининг эски қадрдони барон Дуфол билан кириб келади. Ўйин столида катта карта ўйини бўлиб ўтмоқда. Танбеҳли нигоҳлари билан Виолетта томонига қараб ўтирган Алфреднинг ўйинда омади юришади. Кейинчалик барон Дуфол ҳам ўйинга қўшилади. Бу икки эркакнинг ўйнаётгани карта ўйини эмас, қалтис олишувидир. Зиддиятли олишувлар авжига чиқиб, кескин келишмовчиликка олиб келади. Шу вақт меҳмонларни кечки овқатга таклиф қилишади, ва ўйин бузилади. Меҳмонлар кечки овқатга кетишаётган пайтда Виолетта Алфред билан юзма-юз қолади.

Виолетта барон билан Алфред ўрталаридаги низолардан халос қилиш учун уни Флоранинг уйидан кетишини илтимос қилади. Аммо Алфред унинг хавотирли гапларига истехзо билан жавоб беради. Алфред Виолетта у билан бирга кетсагина базмни тарк этишга рози бўлишини айтади. Виолетта отасига берган ваъадан Алфред беҳабар. Унинг кўзига вафоли севгилиси эмас, балки бой барон, енгил ҳаёт кўринарди. Ғазабга тўлган Алфред меҳмонлар олдида Виолеттанинг юзига “Мен бу аёлдан қарздорман” дея пулни отиб юборади. Бахтсиз аёл Флоранинг қўлида хушидан кетади. Шу вақтда залга Жермон кириб келади. У Виолетта билан

бўлган суҳбатни сир сақлаб, ўғлининг қалтис ҳатти-ҳаракатига эътироз билдиради.

III АКТ

Виолетта қаттиқ бетоб бўлиб уйида ётиб қолади. Доктор хизматкорга бекасининг яшаб кетишидан умид йўқлигини айтади.

Виолетта Аннинани чиқариб юбориб, Жермоннинг хатини ўқийди. Хатда Алфред ҳамма гапдан хабардор эканлиги, Виолетта севгилисининг оиласи учун, синглиси учун ўзини қурбон қилганлиги айтилган эди. Хурсанд Аннина Алфред келганлигини айтади. У меҳр билан Виолеттани қучоқлайди, аммо унинг қувончи узоққа чўзилмайди, ҳолдан тоя бошлайди. Виолетта умри тугаётганлигини ҳис этарди. Талаблари инсоний туйғуларга тўғри келмаслигини англаган Жермон кириб келади. Аммо кеч бўлган эди. Виолетта оламдан кўз юмади.

Ж.Россини. «Севилья сартароши»

Ч.Стербин либреттоси, Бомаршеннинг комедияси асосида ёзилган.

Ҳажвий опера 3 актдан иборат.

Премьераси 1816 йил 20 февралда Римда бўлиб ўтди.

Қатнашувчилар: Граф Альмавива – тенор, шифокор Бартоло – бас, унинг тарбиячиси Розина – колоратура сопрано, Фигаро сартарош – баритон, мусиқа ўқитувчиси Базилио – бас, Бартолонинг хизматкори Берта – меццо-сопрано, граф хизматкори Фиорелло – баритон ёки тенор, офицер – баритон, Бартоло хизматкори ва нотариус – Амброджио, мусиқачилар ва аскарлар.

Воқеа XVIII асрда Севильяда бўлиб ўтади.

I АКТ

Тонг отмоқда. Севилья шаҳридаги уйнинг болохонаси тагида мусиқачилар йиғилмоқда. Уларни Граф Альмавива севгилиси Доктор Бартоло тарбиясидаги Розинага серенада куйлаш учун ёллаган. Серенада куйланади, аммо жавоб бўлмайди. Начора граф мусиқачиларга рухсат беради, улар графнинг тўлаган ҳақиға шунчалик хурсанд бўлишадики, ўз миннатдорчиликларини баланд овозлар билан изҳор этиб, бутун кўчанинг уйғонишига сабабчи бўладилар.

Сартарош Фигаро шу пайтда ўз устахонасига йўл олган эди. Ўз қўшиғида у ўзининг касбий маҳоратини ва уddaбуронлигини, аёлларнинг кўнгиллини олишга усталигини мақтайди.

Граф Альмавивага Фигаро анча вақтдан бери таниш, бугунги учрашув графга шу дамда маъқул бўлади. Чунки бу ҳийлалар ва ақлли хизматкор

орқали граф ўз мақсадига эришишни умид қилади. Фигаро графнинг Розинага уйланмоқчи эканлигидан билиб, унга ёрдам беришга аҳд қилади.

Фигаронинг маслаҳатига кўра, граф яна серенада куйлашни бошлайди ва Линдор номли исм билан ўзини таништиради. Розина ўша заҳотиёқ, унинг кўшиғига жавоб беради, аммо бирдан кўрқинчли товуш билан кимдир қичқиргандек бўладики, унга ҳалақит беради. Графнинг тарафдорлари Доктор Бартолонинг валдирашини эшитиб қолишади. Қари чол Розинага нисбатан муғомбирона режа тузиб у нотариусга равона бўлади. Унинг асосий нияти Розинага уйланиш унинг бойликларига эга бўлиш эди. Вақт тиғиз бўлганлиги учун граф тезкорлик билан ҳаракат қилади. У Фигарога тилла бериб Розина билан учрашувни уюштиришни сўрайди. Фигаро шарт-шароитларга розилик бериб ишга тушади. Фигаронинг биринчи маслаҳати шу эдики: граф ҳарбий кийимда шаҳарга келиб, ҳарбий қисм билан уй қидириши керак. Тегишли қоғоз унга Бартолонинг уйига кириш ҳуқуқини беради, вазиятни кескинлаштириш учун у маст ҳолда уйга бостириб кириши керак бўлади.

II АКТ

Доктор Бартоло уйи. Чол қаттиққўллик билан ўз тарбиясидаги қизни ҳимоялайди. Лекин ҳеч қандай эҳтиёткорлик Фигаронинг Бартоло уйига киришига тўсқинлик қилолмайди. Фигаро осонлик билан Линдор номини олган граф ва Розина ўрталарида алоқачи ролини ўйнамоқда. Аммо Бартоло кирган заҳотиёқ, Фигаро тезда бекинишига мажбур. Мусиқа ўқитувчиси Базилио, Бартолонинг хавфдан огоҳлантиради. Шаҳарда Розинани севувчи сирли инсон пайдо бўлди. Бу инсонни Розинанинг кўз олдида тезроқ тухматларга қолдириб, ундан воз кечишга мажбур қилишдир, йўқса Бартолонинг режаси барбод бўлади.

Фигаро уларнинг суҳбатларини эшитади, улар кетишганидан сўнг, Розинага ёпирилаётган маломатлардан огоҳлантиради. Кейин севимли графига етказиш учун қиздан хат олади. Тез орада сержант кийимини кийган Альмавива кириб келади. У маст ҳолатини ўйнайди ва докторни рухсатнома қоғози билан елпайди. Унинг режаси чиппакка чиқади, аммо доктор шаҳар ҳокимиятидан унинг уйида яшаш мумкин эмаслиги ҳақидаги рухсатномани кўрсатади. Ва Альмавива бўйсунушига мажбур бўлади. У маст ҳолатини шундай ўйнайдики, полиция аралашишига мажбур бўлади. Маст аскарни қамоққа олиб кетмоқчи бўлганида, қоровул бошлиғига ўзининг ҳақиқий исмини ва унвонини қулоғига айтади. Бошлиқ кутилмаган ҳодисадан лол қолиб, графга таъзим беради. Бу ҳолатни кузатиб турган Бартоло бир сўз тополмасдан қотиб қолади.

III АКТ

Иккинчи марта Альмавива мусиқа ўқитувчиси кийимида доктор Бартолонинг уйида пайдо бўлади. У мусиқа ўқитувчиси дон Базилио касал

бўлиб қолганлигини ва шунинг учун унинг ўрнига Алонзо бўлиб Розинанинг олдига келганлигини маълум қилади. Доктор ишонқирамайди, лекин Алонзо унинг саволларига кўркмасдан дадил жавоб беради. У граф Альмавиванинг ишончли одами эканлигини ва уни исботлашда Розинага ёзилган хатни кўрсатади. Бартоло унинг қўлидаги хатни юлқиб олади. Албатта, граф кутмаган эди, лекин ўзга чораси йўқлигини билади. Энди ишонқирамаган доктор унга фақат Алонзо ёрдам бера олишига ишонади. Лекин тўсатдан ҳақиқий мусиқа ўқитувчиси дон Базилио кириб келади. Тахликали вазият пайдо бўлади. Ҳамма дон Базилиони кўриб шовқин-суронлар кўтаришади, шунда у ўзини беҳол сезади. Кейин Альмавива унинг қўлига дори бераётганида, Базилио яхшиси уйга боришини ва даволанишини тушунади.

У кетганидан сўнг, мусиқа дарси бошланади. Севишганлар ёлғиз қола олишмайди. Бартоло уларнинг олдидан бир қадам ҳам жилмайди ва Фигаро роял олдида унинг соқолини олишга мажбур бўлади. Ҳақиқатан ҳам, айёр Фигаро, Бартоло Розинага нисбатан қарашлари билан ҳузурланмаслигига ҳаракат қилади. У докторнинг кўзини, бурнини, оғзини совун кўпиги билан қоплайди. Қари чол «мусиқа ўқитувчиси» ва Розина ўртасидаги муносабат фақат мусиқа билан шуғулланиш эмаслигини сезиб қолади. Алонзонинг кийимида келган инсон Розинанинг севгилиси эканлигини билиб қолиб, уни ҳайдаб юборади. Энди доктор Бартоло унга уйланишини ҳеч ҳам кечиктирмаслиги керак. У дарров дон Базилиони нотариусга юборади ва катта умидлар билан унинг орқасидан ошиқади. Аввало, Розинани Линдорга нисбатан кўнглини қолдиришга ҳаракат қилади, Розинани Линдорга ёзган хатини асос қилиб олади. У бор ҳақиқатни, яъни бой граф Альмавива аслида Линдор эканлигини очиқ беради. Розинанинг кўзида кўркувни кўриб, Бартоло тантанавор хурсанд ҳолда, чиқиб кетади. Бартолонинг йўқлигидан фойдаланиб, Фигаро ва граф уйга кириб келишади. Улар Розинага Линдор ва граф Альмавива бир инсонлигини тушунтиришади. Ниҳоят, улар Розинанинг тарбиячисидан қутулиши мумкинлигини ва ўзининг севгани билан бирга бўлиш вақти келганлигини айтишади. Шу пайт нотариус билан Базилио кириб келади, айёр сартарош дарров ўзининг бутун маҳоратини ишга солади. У Розинани нотариусга Альмавиванинг қайлиғи деб таништиради. Гувоҳлар мусиқа ўқитувчиси Базилио ва сартарош Фигаро эди. Базилио қаршилиқ кўрсатади, кейин граф унга иккита йўл борлигини, яъни бири қимматбаҳо узук, иккинчиси ўлим эканлигини айтади. Унга жавобан Базилио қимматбаҳо узукни танлайди. Доктор Бартоло қайтишигача, нотариус иккита севишганлар гувоҳлигига тамға қўйган эди. Бу кутилмаган ҳодисага рўпара келган Бартоло афсус надоматлар билан уй хўжаликларини юритувчиси бўлиб қолади.

Жузеппе Верди. «Риголетто»

Ф.М.Пьяв либреттоси, Виктор Гюго асари бўйича ёзилган.

Опера 3 актдан иборат.

Премьераси 1851 йил 11 мартда Венецияда бўлиб ўтган.

Қатнашувчилар: Герцог Мантуан – тенор, Сарой масхарабози Риголлето – баритон, унинг қизи Жильда – сопрано, ёлланган қотил Спарафучили – бас, унинг синглиси Мадалена – меццо-сопрано, Граф Монтероне – бас, сарой хизматчиси Марулло – баритон, Сарой хизматчиси Борс – тенор, Граф Чепрано – бас, Графиня Чепрано – сопрано, Жованна – меццо-сопрано, Паж – хизматкор – сопрано, офицер – бас, кавалерлар, хонимлар, хизматкорлар, аскарлар.

Воқеа Мантуеда XVI асрда бўлиб ўтади.

Машхур италиялик композитор Ж.Вердининг “Риголетто” опера драматургияси асосан учта қаҳрамон атрофида айланади. Бу Герцог Мантуан, Риголетто ва унинг қизи Жильда образларидир.

Виктор Гюгонинг “Қиролнинг кўнгил очиши” пьесаси асосида яратилган бу операда Риголетто образи хунук, букри ва сарой масхарабози деб таърифланади. Бу учта бахтсизлик Риголеттони доимо ғазаблантиради. Шу билан биргаликда Риголеттода чуқур инсоний ғазилатлар ҳам мавжуд бўлиб, бу хислатлар ягона қизи Жильдага бўлган меҳрида ўз ифодасини топган.

I АКТ

1-кўриниш. Герцогнинг қасри. Герцог Мантуан хизматкорлари билан базм қуриб ўтирибди. У ҳар якшанба куни талаба кийимини кийиб, черковга боришини ва бир қизнинг гўзаллигидан баҳра олишини ўтирганларга айтиб бермокда.

Герцог сўзини тугатмасданок, кейинги кечинмалари, яъни, балга келган графиня Чепранога илтифот кўрсатишига рашкчи эри ҳалақит беришини ўйлайди. Сарой масхарабози Риголетто ярим ҳазил, ярим чин ҳолда герцогнинг маишат қилишига ҳалақит бермаслиги учун графинянинг эрини ўлдиришни маслаҳат беради.

Қари чол Монтероне қизининг шаънини ҳимоя қилиш мақсадида герцог билан гаплашишга саройга кириб келади. Герцог, масхарабоз Риголетто ва амалдорлар чолнинг қайғуси устидан кулишади.

Монтероне Герцог ва Риголеттони қарғайди. Монтероненинг қарғиши сарой масхарабозининг қалбини яралайди.

2-кўриниш. Тун. Риголеттонинг ёлғиз қизи Жильда яшайдиган уй. Ёлланма қотил Спарафучили Риголеттонинг орқасидан эргашиб келади. У ўз хизматини Риголеттога тавсия қилади.

Яхши ҳақ учун Риголеттонинг хоҳлаган рақибини ўлдириши мумкинлигини айтади. Аммо Риголетто унга рад жавобини беради. Ёлғиз қолган Риголетто ҳаёлидан Монтероненинг қарғишлари кетмайди.

Унинг ташқи кўриниши, тақдирнинг шафқатсизлиги, саройда масхарабозлик қилиши қўпол ҳазиллашишга мажбур қилади. Лекин Риголетто ўзини ҳар қанча оқламасин, Монтероненинг сўзлари эсидан чиқмайди.

Жильда отаси билан кўришишга ошиқади. Қиз отасининг нима иш билан шуғулланишидан беҳабар. Бу тўғрисида отасидан сўраса Риголетто унга жавоб бермасди. Риголетто ҳар доим қизига уйдан чиқиб кетмаслигини уқтирарди.

Кўчадан шовқин-сурон эшитилади. Риголетто кўчага шошилади, шу вақтда талаба кийимини кийган Герцог эшикдан кириб буталар орасига яширинади. Жильданинг сўзлари Риголеттони тинчлантиради.

Риголетто ғамгин ҳолда уйни тарк этади. Ёлғиз қолган Жильда черковда учратган ёш йигитни эслайди. Шу пайт ўша талаба қаршисида пайдо бўлади, у герцог Мантуан эди. Илк севги висолига оёқ товуши ҳалакит беради.

Герцог тезроқ ғойиб бўлишга шошилади. Жильда илк орзулар оғушида хонасига кириб кетади. Уй олдида Герцогнинг хизматкорлари пайдо бўлишади. Улар Жильдани Риголеттонинг ошиқ маъшуқаси деб ўйлашади.

Уни Герцогга олиб бормоқчи бўлишади. Бундан мақсад масхарабознинг кўнглига озор бериш эди. Хизматкорлар ўғирлашга тайёргарлик кўришаётган пайтда Риголетто келиб қолади.

Риголеттони хизматкорлар ўраб олиб, унга графиня Чепранони ўғирлашмоқчиликларини айтишади. Риголетто эса уларга ёрдам бормоқчи бўлади. Хизматкорлар Риголеттонинг кўзини бойлаб нарвонга чиқаришади. Лекин Риголетто графиня Чепранонинг эмас, балки ўз қизининг дарвозасидан ошиб ўтаётганлигини билмайди. Риголетто сабрсизлик билан кўз бойлағичини олади ва бу даҳшатли воқеани кўриб, қарахт бўлиб қолади.

II АКТ

Герцог саройларидан бири. Герцог севган қизини ўғирлашганидан ғазабланади. Шу пайт хизматкорлар унга Жильда саройда эканлигини айтишади. Ошиқ Герцог Жильданинг ёнига ошиқади.

Шу пайт Риголетто кириб келади. Афсусланган ва қалби яраланган бўлишига қарамай, Риголетто моҳирлик билан хизматкорлик вазифасини бажаради. Жильда Герцогнинг қўлида эканлигини билган Риголетто жаҳл устида Жильда унинг қизи эканлигини айтади. Шу пайт Жильда кириб келади ва отасининг бағрига ўзини отади. Риголетто хизматкорларни чиқариб юборади ва Жильда ўзининг муҳаббат тарихини, черковда

Герцогни талаба кийимида кўрганини сўзлаб беради. Қизининг сўзларини тинглаган Риголетто Герцогдан ўч олишни режалаштиради. Граф Монтеронени ертўлага олиб кетишаётганини кўриб, Риголеттонинг нафрати янада ошади.

III АКТ

Йўл бўйидаги ошхона. Спарафучили ва унинг синглиси Маддаленанинг макони. Риголетто Герцогнинг бевафолигини қизига исботлаш учун Жильдани ошхонага олиб келади ва у билан беркиниб олишади.

Тез орада Герцог ҳам кириб келади ва Маддаленага бағишлаб машхур “Соҳибжамолнинг юраги” ариясини куйлайди. Бу ишқий саҳнанинг гувоҳи бўлган Жильда руҳан қийналади ва отасининг маслаҳати билан эркак кийимини кийиб Верона шаҳрига кетишга отланади. Риголетто ўч олиш пайига тушади. У Спарафучили билан Герцогни ўлдиришга келишиб хизмат ҳақининг ярмини тўлайди. Қолган ярмини эса Спарафучили мурдани олиб келгандан сўнг олишини айтади. Момақалдироқ бошланади. Герцог ошхонада қолишга қарор қилади. Герцогнинг ҳаёти хавф остида эканлигини билган Маддалена ундан ошхонадан кетишини сўрайди.

Лекин Герцог унинг гапини эшитмасликка олиб, зинапоя орқали юқорига кўтарилади. Жильда эркак кийимини кийиб қайтиб келади. У Маддаленанинг Спарафучилидан Герцогни ўлдирмаслигини илтимос қилаётганлигини эшитиб қолади. Спарафучили қурбондан воз кечишга тайёр, аммо унинг ўрнига бошқа одамни ўлдириши кераклигини ва албатта Риголеттога жасадни бериб юбориши зарурлигини айтади.

Шунда Жильда Герцогни қутқариш учун дарвозани тақиллатади ва қотилнинг ҳанжари унга қадалади.

Тун. Риголетто Герцогнинг жасадини кўриш учун келади. Спарафучили унга ўлик ётган қопни беради. Мамнун ҳолда Риголетто қопни олади, лекин хурсандчилиги узоққа чўзилмайди. Чунки узоқдан Герцогнинг “Соҳибжамолнинг юраги” кўшиғи куйлаётганини эшитиб қолади.

Риголетто шошиб қопни очади ва чакмоқ ёруғида бу жасад Жильданики эканлигини билиб қолиб, унга ўзини ташлайди...

Винченцо Беллини. «Норма»

Феличе либреттоси, 2 акт ва 4 кўринишдан иборат.

Премьераси 1831 йил 26 декабрда Миландаги Ла Скала театрида бўлиб ўтган.

Қатнашувчилар: Друидлар ибодатхонасининг қоҳини Норма — сопрано, олий қоҳин Норманинг отаси Оровезо — бас, Клотильда —

сопрано, друидлар ибодатхонасидаги бева Адальжиза – сопрано, Рим проконсули Север Поллион – тенор, Севернинг дўсти Флавий – тенор.

Воқеа эрамизнинг 100-йилларида Галлияда бўлиб ўтади.

I АКТ

1-кўриниш. Друидлар чакалакзорлари, муқаддас қайин дарахти ва қурбонлик қилинадиган жой.

Норма друидларнинг олий қоҳини, Оровезонинг қизи, ўз қасамёдини бузиб, яширинча римлик Северга турмушга чиққан. Уларнинг иккита фарзандлари бор. Севернинг Нормага бўлган муҳаббати сўнган. Север дўсти Флавиога ёш роҳиба Адальжизани севиб қолганлигини айтиб беради. Норманинг турмушга чиққанлигини фақат яқин дугонаси Клотильда билади. У Римни яқин кунларда инқирозга учрашишини башорат қилиб, бу фожиа гапларнинг қаҳрамонлиги билан эмас, балки римликларнинг бўшлигидан содир бўлишини айтади.

Норма Худодан оқ фотиҳа сўраш мақсадида одамлардан ёлғиз қолдиришларини сўрайди. Муқаддас удумларидан сўнг, табаррук масканда сиғиниш учун Адальжиза кириб келади. У Северни севади, у билан ҳатто бирга қочиб кетишга ҳам тайёр. Қўрқув ва виждон азоби Адальжизани Норманинг олдига боришга етаклайди.

2-кўриниш. Норманинг қоя остидаги ғори. Норманинг олдига Адальжиза кириб келади ва унинг хаёли бузилади. Қиз унга қасамёди ва Худонинг олдидаги онтини бузганлиги учун гуноҳкор эканлигини айтиб беради. Норма Адальжизанинг тақдирини ўз тақдири билан солиштириб, ундан онтини олиб ташлашга ваъда беради. Север пайдо бўлади, Норма Адальжиза Севернинг севгилиси эканлигини пайқаб қолади, бундан жаҳли чиққан Норма хиёнаткорни қарғаб, Адальжизага ҳақиқатни, яъни Север Норманинг эри эканлиги айтиб беради. Север Норманинг жаҳлидан қўрқмайди, аммо Адальжиза эса Севердан воз кечади.

II АКТ

1-кўриниш. Норманинг ғори. Севернинг хиёнатидан хафа бўлган Норма ўзини ва болаларини ўлдирмоқчи бўлади. Аммо оналик муҳаббати қасос ўтини босади. У дугонаси Клотильдадан болаларини олиб кетишини сўрайди, кейин у Адальжизани ёнига чақиртириб, Северни хотини ва болаларининг онаси бўлиши мумкинлигини айтади.

2-кўриниш. Друидларнинг муқаддас чакалакзори.

Адальжиза Норма олдига келиб, қоҳина бўлиб қолмоқчи эканлигини айтади. Норма жаҳл устида югуриб бориб, муқаддас қайин дарахтида осилиб турган қилични олиб, уч марта қалқонга уради, бу урушдан дарак берарди. Клотильда друидлар муқаддас черкови римликлар томонидан ҳаром қилинганлигини айтади. Муқаддас черков хизматчилари Северни друидлар қояларидан олиб чиқишади. Норма отасидан ўз режасини

эшитишини сўрайди. Бу режага кўра, римлик Северга қўшилиб, Адальжиза ва унинг иккала ўғли гулханда ёниши керак. Бу гулханни эса ўзини қурбон қиладиган қоҳина ёқиши керак. Бу гулханни Норма ўзи ёқишини айтади. Норманинг бу жасоратига лол қолган Север, унинг оёғи остига йиқилиб, кечирим сўрайди. Норма отасига бу болалар унинг ўғиллари эканлигини айтиб, уларни кечиришини ёлвориб сўрайди.

Чуқур изтироб чеккан Оровезо болаларини ўлимдан қутқариб қолади. Бу жасоратни кўрган Север Нормага нисбатан муҳаббати яна жўш уради. Улар биргаликда ловуллаб ёниб турган гулханга кириб кетишади.

Жакомо Пуччини. «Чио-Чио-Сан»

Либреттони Иллики ва Жакоза Давид Беласко ва Лонга драмаси асосида ёзишган, 3 пардадан иборат.

Премьераси 1904 йилнинг 17 феввалида Миланда бўлиб ўтди.

Воқеа 1900 йили Нагасаки қишлоқларидан бирида бўлиб ўтади.

I АКТ

Нагасаки шахрининг денгиз олдида жойлашган шинам уйлاردан бири...

Америка денгизчи-лейтенанти Франклин Бенъямин Пинкертон уйни кўздан кечирмокда. Савдогар Горо унга арзон нархда ижарага уй ва япон хизматкорларини таклиф этади. Тез орада Пинкертон 100 иенга сотиб олган уйда Чио-Чио-Сан пайдо бўлади. Уни Баттерфляй деб ҳам аташарди.

Қўшма штатлар консули Шарплес меҳмонга келади. У виждон олдидаги масъулликни ҳис қилган ҳолда Пинкертонга «вақтинчалик никоҳ» хавфли ўйин эканлигини, Чио-Чио-Сан ҳаётини барбод қилиши мумкинлигини айтиб эҳтиёт бўлишга чорлайди.

Ўзига ишонган лейтенант консулнинг сўзларини ҳазилга олади. Дўстлар шароб ичиб вақтхушликка ўтиришади. Пинкертон кейинги қадах сўзни Америкадаги бўлажак рафиқаси соғлиги учун кўтаради. Бу никоҳ энди оддий ҳазил эмас, балки икки аслзодаларнинг муқаддас ришталаридир.

Ниҳоят, Чио-Чио-Сан дугоналари билан кириб келади. Қизлар куёв олдида таъзим қилишади, консул эса келинга бир неча саволлар беради.

Ундан сўнг таклиф қилинган меҳмонлар ва қариндошлар келишади. Меҳмонлар куёв билан танишгандан сўнг боғга тарқалишади. Ниҳоят, Пинкертон ва Баттерфлей энди ёлғиз гаплашишлари мумкин. Чио-Чио-Сан ўз нарсаларини жойлаштиради. Булар орасида қачонлардир отаси ўз жонига қасд қилган ханжар ҳам бор эди. Сўнгра Пинкертон учун оддий ўйинчоқ вазифасини бажараётган Баттерфляй турмуш ўртоғига уни деб ўз динидан воз кечиб, христианликни қабул қиладиганлигини айтади.

Никоҳ маросими бошланади. Маросимнинг қизғин палласида Баттарфляй тоғаси Бонза кириб келиб уни қарғайди. Ёш аёл оғир лаънатларга дош беролмайди ҳолсизланади. Пинкертон қариндошлардан тарқалишларини сўрайди. Кўп ўтмай Чио-Чио-Саннинг йиғиси табассум билан алмашади. Уйдан чўри Сузукининг тунги ибодати эшитилади. Чио-Чио-Сан ўзининг тунги оқ кийимини кийиб, оқшомнинг сокинлигини, бахт нафаси уриб турганлиги ҳақида шивирлайди. Пинкертон Баттерфляйни ўз оғушига олади.

II АКТ

3 йил ўтди. Баттерфляйнинг уйи. Сузуки Будда ҳайкали олдида ибодат қилмоқда. У Худодан қийналиб кетган Чио-Чио-Санга ёрдам беришини сўрайди. Чунки Пинкертон кетгандан буён Баттерфляй фақат йиғларди. Сузуки ибодат қилар, Чио-Чио-Сан эса кимирламасдан ётарди. Сузуки эҳтиёткорлик билан Баттерфляйни чет элликлар кетгандан сўнг қайтиб келмасликларини тушунтирмоқчи бўлади. Аммо Чио-Чио-Сан ўз севгисини ҳимоя қилади. Пинкертоннинг ҳар бир ширин сўзи, баҳорда қайтиб келишни ваъда берганлиги Баттерфляйнинг ёдидан чиқмайди. Севган аёлнинг хаёлида эрининг қайтиб келиши, Пинкертоннинг салобатли гавдаси, гўзал баҳор онлари, бахтга тўла дамлар гавдаланади.

Баттерфляйнинг олдига консул ва Горо келишади. Сўнгра шахзода Ямадори ташриф буюриб, унутилган Чио-Чио-Санни хотинликка олмоқчилигини айтади. Бироқ Баттерфляй лейтенант Пинкертоннинг хотини эканлигини ва уни ўйинчоқ қилиб ташлаб кетмаслигини мағрурланиб айтади.

Америка консули қайғули хабар олиб келган. У Чио-Чио-Санга Пинкертон уйланганлигини айтмоқчи, ундан келган хатни ўқимоқчи бўлади, аммо бу фожиали сўзларни айтишга тили бормай, бахтиқаро аёлга Горонинг гапига кириб, шахзода Ямадорига турмушга чиқиши кераклигини маслаҳат беради. Унга жавобан Чио-Чио-Сан ўғлини ичкаридан олиб чиқади. Консул боланинг исмини сўраганда «Унинг оти ҳозирча – Бахтсизлик, отаси қайтгандан сўнг эса Бахт деб атаймиз» дея секин, лекин мағрур жавоб беради Баттерфляй. Горо Баттерфляйнинг ўғлини ноқонуний туғилган деганда, Чио-Чио-Сан уларни уйдан ҳайдаб чиқаради.

Узоқдан ўқ овози эштиради. Портга Пинкертон хизмат қиладиган Америка кемаси кириб келади. Сузуки ва Чио-Чио-Сан ҳаяжонланиб уйни безашади. Улар Пинкертоннинг келишини интизорлик билан кутишади.

III АКТ

Тонг ёришган...

Чио-Чио-Сан дераза олдида ҳануз эрини кутмоқда. Умид ва ишонч уни тарқ этмайди. Пинкертон келиши керак!

Баттерфляй ухлаб қолган ўғлини кўшни хонага олиб чиқади. Боғда Пинкертон, унинг америкалик хотини Кэт ва консул Шарплес пайдо бўлишади. Садоқатли Сузуки кўз ёшларини зўрға ушлаб, Пинкертонга Чио-Чио-Сан ва ўғли уни тун билан кутганлигини айтади. Уйга фақат эркаклар киришади. Кибрли аёл Кэт боғда сайр қилади. Сузуки кўрқиб бу аёл кимлигини сўрайди. Шарплес у Пинкертоннинг рафиқаси эканлигини, улар Чио-Чио-Саннинг ўғлини олиб кетгани келганликларини айтади. Сузуки ўксиниб, хонадан чиқиб кетади. Пинкертон ўз айбини, енгилтаклик қилганини тан олади. Ширин хотираларини ўзида сақлаб қолган уй билан ғамгин хайрлашади. Пинкертон хонадан чиққандан сўнг Сузуки ва Кэт кириб келишади. Сузуки Чио-Чио-Санни ўғлини Пинкертон ва Кэтга беришга кўндиришини ваъда бериб унинг тезроқ хонадан чиқиб кетишини сўрайди. Шу пайт хонага тўсатдан Чио-Чио-Сан кириб қолади. У Пинкертонни учратаман деб ўйлаган эди, лекин қаршисида аёлни кўриб ҳамма нарсани сўзсиз тушунади. Кэт «болани бизга берасанми» деган саволига Чио-Чио-Сан уни отаси ўзи келиб олиб кетсин» – деб жавоб беради. Чио-Чио-Сан хонада ёлғиз қолади. У Будда олдида анъанавий таъзимни амалга ошириб отаси ўзини ўлдирган ханжарни кўлига олади. Сузуки Чио-Чио-Санни ёлғиз қолдирмаслик учун унинг олдида ўғлини киргизиб юборади. Ўғлини кўрган Чио-Чио-Сан уни охирги маротаба бағрига босади, у билан хайрлашиб боғга чиқариб юборади. Ўзи эса кўлидаги ханжари билан парда ортига ўтади. Уйда оғир сукунат ҳукмронлик қилади. Ханжар ерга тушади. Ташқаридан Пинкертоннинг Баттерфляйни чақирган овози эшитилади. Чио-Чио-Сан зўрға парда ортидан чиқиб ҳолсизланиб йиқилади ва жон беради.

П.Чайковский. «Пиковая дама»
«Тўппон хоним» (Шумқадам хоним)

Модест Чайковский либреттоси, 3 акт, 7 кўринишдан иборат.
Премьера 19 декабрь 1890 йил Петербургда бўлиб ўтган.

Қатнашувчилар: Герман – тенор, Графиня – меццо-сопрано, Лиза – Графинянинг невараси – сопрано, Полина Лизанинг дугонаси – альт. Воқеа Петербургда, XVIII аср охирида бўлиб ўтади.

I АКТ

1-кўриниш. Ёз. Боғ ҳар доимгидек меҳмонлар билан гавжум. Дам олиб юрган зобитлар кечаги карта ўйини тўғрисида суҳбатлашмоқдалар. Ўз хаёллари оғушида бўлган Герман граф Томский билан боғга кириб келади.

Герман камбағал оиланинг фарзанди бўлиб, зобитлар билан қимор ўйнашга маблағи йўқлигидан ўйин жараёнини кузатиб турарди холос.

Томскийнинг «Нега мунчалик ҳафа кўринасан» деган саволига Герман бир нотаниш гўзал қизни севиб қолганлигини айтади. Зобитлар олдида княз Елецкий келади. У тез орада уйланишини айтади ва бўлажак қайлиғи боғга графиня билан кириб келган Лиза эканлигини эълон қилади. Герман сирли севгилиси – Лизани таниб қолади. Герман ва графиня бир-бирларига ҳайрат билан қарашади. Иккаласи бир-бирларининг кўзларидан ўз тақдирлари ҳукмини ўқишади. Шу пайтда Томский дўстларига графиня тарихини, у ажойиб сирларга эга эканлигини айтиб беради. Графиняга ҳар доим омад келтирувчи 3 та карта аён.

Лекин бу сирни очиш графиняга ҳаётини гаровга қўйиш билан тенг. Бу ҳикояни Герман ички хавф ҳаяжони билан тинглайди.

2-кўриниш. Лизанинг хонасида дугоналари унашув тадбирида ўтиришибди. Улар кетганидан сўнг, Герман пайдо бўлди.

Унинг муҳаббат изҳоридан ҳайратланган қиз, Елецкий билан унашувни бузишини айтади ва Герман билан ҳаётини боғлашга ваъда беради.

II АКТ

1-кўриниш. Тантанали балда меҳмонлар орасида Герман, графиня билан Лиза, Томский, Елецкий ва зобит-дўстлар бор эди. Улар Герман билан ҳазиллашмоқчи бўлишади. Улардан бири Герман олдида секин келиб, пичирлайди: «Сенмисан учинчи, қаттиқ севувчи, графинядан 3 та карта сирини билиб олмоқчи. 3 карталар, 3 карталар?». Бу сўзлардан Герман ҳаяжонга тушади, Лизанинг келиши уни анча тинчлантиради.

Лиза унга графиня ётоқхонасидан ўзининг хонасига ўтиш учун эшикнинг калитини беради.

2-кўриниш. Герман графиня ётоқхонасига пинҳона кириб олади. Германнинг нияти Кампирдан 3 карта сирини билиш ва шу туфайли бойиб кетишдир.

Герман ҳаёлидаги бу ният Лизага бўлган муҳаббатини ҳам четга суриб ташлайди. У бекиниб олади. Графиня

хонага кириб келиб, чарчаб креслога чўкади. Бирдан Герман пайдо бўлади. У графинядан 3 карта сирини очишни ялиниб сўрайди.

Қўрқувдан индамаган Графиняни кўрган Герман унга қурол билан пўписа қилади. Графиня қўрқанидан ўлиб қолади. Унинг ўлиmidан Герман азият чекади. Лиза хонага кириб келади. Герман бўлиб ўтган воқеани тушунтиради.

Бу воқеадан даҳшатга тушган Лиза Германни ҳайдаб юборади.

III АКТ

1-кўриниш. Герман Лизанинг хатини ўқимокда. Хатда Лиза Германнинг графиня ўлимида айби йўқлигини ҳис этаётганлигини ва

Германни соҳил бўйида кутишини ёзади. Аммо Германнинг хаёли карта ўйини билан банд.

Тўсатдан, Германнинг кўз олдида графиня руҳи пайдо бўлади. Руҳ Германга Лизага уйланиши кераклигини айтиб 3 карта сирини фош этади. Бу 3, 7 ва туз.

2-кўриниш. Лиза Германни соҳил бўйида кутмоқда.

Лиза ҳам, унга бўлган муҳаббати ҳам кўзига кўринмаган Герман учрашувга кечикиб келади. Унинг фикр-хаёли фақат карта ўйини ва пул ютуқлари билан банд. У Лизани ўзидан итариб югуриб кетади. Лиза алаmidан ўзини анҳорга ташлайди.

3-кўриниш. Қиморхона. Герман биринчи ўйинни ютади. Иккинчи ўйин эса Германга ундан ҳам катта бойлик олиб келади. Бойликка тўймаган Герман 3 марта ўйнашга журъат этади. Энди Германга қарши фақат князь Елецкий ўйнамоқда.

Ўйинни ютиш ва бойиб кетишга амин бўлган Герман туз картаси ютганлигига ишониб, столдан бирдан туриб кетади. Аммо кутилмаганда у кўркув билан олдидаги турган картага қарайди.

Бу туз эмас балки жаҳл ва ҳазиломуз кулгу билан Пиковая дама картаси унга қараб турар эди.

Герман ўз хаётига қасд қилиб, ҳаётдан кўз юмади.

Қачонлардир Версалда қиморхонада графиня бор бисотини ўйинда ютқазди. Таклиф этилганлар орасида граф Сен-Жермен ҳам бор эди. Ўйинни кузатиб туриб, у ўйиннинг авжида графиня пичирлаганини сизди. О Худо, мен учта карта сирини билганимда ўйинни ютган бўлардим.

Меҳмонлар билан тўла залдан чиқиб кетган графиня бир ўзи холи ўтирган пайтда олдида граф келиб маккорлик билан графинянинг кулоғига пичирлайди: «Графиня, хоҳласангиз битта учрашув эвазига 3та картани сизга айтиб бераман» дейди. Жаҳли чиққан графиня «Қандай ҳаддингиз сиғди» деб жавоб беради. Лекин граф ўз сўзида қатъий турган эди. Эртаси куни эса графиня чақасиз қиморхонага келганида учта картани билар эди. Уларнинг ҳаммасини бирин-кетин қўйганидан сўнг, барча ютқизганларини қайтариб олади. Лекин нима эвазига?! Бу карталарни у эрига айтади, кейинги сафар бу сирни гўзал йигит билиб олади. Лекин шу кечаси графиня бир ўзи қолганида унинг олдида арвоҳ келиб, қаҳр билан агар бу сирни муҳаббат ўтида ёнган яна учинчи кишига айтсанг ўзингни ўлимга маҳкум этасан деб айтади.

Мустафо Бафоев. «Умар Хайём»

П.Узоқов либреттоси, Ж.Камол таржимаси, 3 пардадан иборат.

Қатнашувчилар: Умар Хайём – шоир – тенор, Умарнинг қалб садоси – сопрано, Фазлуллоҳ – баритон, Феруза – Умар Хаёмнинг севгилиси – колоратура-сопрано, Рисбек – бас, Умарнинг онаси – меццо-сопрано.

Премьера 1994 йил март ойида Тошкентда бўлиб ўтган.

I ПАРДА

Бозор майдони наврўз байрамини нишонлашга чиққан халқнинг шодлиги билан тўлиб тошган. Умар ҳам ана шу шодиёна кечаётган томонга ошиқади. Машхур шоирнинг бозор майдонида пайдо бўлиши ҳамшаҳарлари қалбига янада кўтаринки рух бағишлайди. Улар шоирдан янги рубойиларидан ўқиб беришни илтимос қиладилар. Умар жон дили билан рози бўлади. Шоирнинг ҳаёт шодликлари мадҳи билан тўлиб тошган нафис мисралари одамларни ҳаяжонга солади. Халқ хурсандчилиги авжига чиққанда майдонда Умарнинг ашаддий душмани Имом Фазлуллоҳ пайдо бўлади. Уни жойнамоз билан кўрган имом ғазабга миниб шоирни ҳақоратлайди. Умар эса имомнинг устидан кулади. Дўстларининг кўмагида Фазуллоҳни халқ шодиёнаси кечаётган майдондан кувиб юборади. Майдон одамлар билан янада гавжумлашиб боради. Улар орасида дарвешлар ва Умарнинг севиклиси Феруза ҳам бор. Шоир машуқасига қалбининг пинҳон сирларидан сўзлаб турган бир чокда, онаси пайдо бўлади. У ўғилга қайғули хабар келтиради. Аёлнинг ҳикояси ғам-андух билан тўлиб тошган. Ўғлининг исёнкорлиги, бўйин эгмаслиги боис шаҳарнинг раҳмсиз ҳокими янги фармойиш эълон қилган. Унда Умар оиласини ўз уйидан чиқариб юбориш айтилган. Бундан ғазабланган Умар шу заҳотиёқ майдонда пайдо бўлган Рисбекка ташланади. Шоир ва халқ қаршилиқ кўрсатишга чоғланган. Халқ ўртасида ҳақоратланган Рисбек ёнидаги кўрикчиларига Умарни калтаклашни, халқни эса тарқатиб юборишни буюради. Буйруқ бир зумда ижро этилади. Оломон орасида ўз гўзаллиги билан ажралиб турган Феруза Рисбекнинг эътиборидан четда қолмайди. қизнинг чиройига маҳлиё бўлган ҳоким уни ўз маҳкумасига айлантиради. Боягина халқ шодиёнаси янграган майдон бўшаб, калтакланган Умарнинг бир ўзи қолади. Кутилмаганда майдон узра заҳарханда кулгу янграйди. Ғайри табиий шодлик билан суғорилган сирли манзара юз беради. Бу Нас-нас сиймоси ифодаси. Бу сиймо ўзида ғажолик, душманлик ва қабоҳатни мужассамлаштирган. Калтакланган шоирни ҳаёт ҳақидаги кечинмалари билан ёлғиз қолдириб бу манзара ҳам оҳиста йўқолади.

II ПАРДА

1-кўриниш. Умарнинг чоғроқ уйи. Шоир севиклиси Феруза билан боғлиқ хотираларни кўнглидан ўтказди. Айрилиқ, ҳижрон азоби унинг иродасини букиб қўйган. Бехосдан ҳовлига таъқиб этувчилардан яширинган Феруза кириб келади. Умар унинг истиқболига чиқади. Лекин шоирнинг боқишларида таъна, маломатларни сезиш қийин эмас. Унинг назарида қизнинг Рисбек саройида бўлишини ҳеч нарса билан оқлаб бўлмайди. Аммо, зўрлик билан саройга олиб кетилган Феруза Умарни ишонтирмоққа уринади. Айбсиз эканлигини, фақат Умарнигина севишини айтади. Гумонлар гирдобида, боши ғовлаб қолган шоир қизни ҳайдаб юборади. Умарни яна ўша ғаройиб манзара таъқиб эта бошлайди. Ҳар гал шоир оғир аҳволга тушган кезларда уни заҳарханда қахқаҳа билан таъқиб этувчи Нас-нас сиймоси пайдо бўлади. Бу манзара йўқолгач, ерга юзтубан йиқилган шоир қолади. Кутилмаганда шодон кулгулар, кийкириқлар билан Умарнинг дўстлари пайдо бўладилар. Улар шоирни кулфатлар олдида бош эгмасликка, ҳаётга ақл кўзи билан боқишга даъват этадилар. Йигитларнинг сўзлари боис шоир оёққа туради. Илҳом билан ўз рубойиларидан ўқийди. Ҳаётбахш сатрлар қайғули сукунатни бузиб, акс садо беради. Кўнгил азоблари қийнаган шоир ўзини йўқотиш ҳолатига келади. Дўстлари Умарнинг ёлғиз қолмоқ истагида эканлигини билиб, оҳиста чиқиб кетадилар.

2-кўриниш. Умар ва унинг шогирдлари, сафдошлари фалакиёт, олис юлдузлар ҳақида ўй сурадилар. Улар орасида Умарнинг рақиби Имом Фазлуллоҳ ҳам бор. Илм аҳли ва имом ўртасида қизғин баҳс бошланади. Фазлуллоҳ табиат ва коинотдаги ўзгаришларни худо билан боғлайди. Умар Хайём ва унинг шогирдлари эса бунини илм кучи билан англаб етиш мумкинлигини айтадилар. Фазлуллоҳ ҳассасини ўқталганича дўқ қилиб олимлар даврасини тарк этади. Орадан биров вақт ўтгач ҳовлига имомнинг дарғазаб муридлари кириб келадилар. Улар илм аҳлига бўлган нафратларини тўкиб соладилар. Ўйлариди дуч келган жами нарсаларни ер билан яксон қиладилар. Китоблар, қўлёзмалар, тадқиқот ашёлари аланга ичида қолади. Шогирдлар ақлдан озган кишиларни тўхтатишга уринадилар. Лекин улар Умарга ташланиб, қаттиқ калтаклайдилар. Яна шоирнинг атрофида ҳеч ким қолмайди. Шоир муштлар зарбидан ҳушидан кетади. Ранг-баранг туш манзаралари уни таъқиб эта бошлайди. Ҳушига келганида эса тепасида тантанавор турган имом Фазлуллоҳни кўради.

III ПАРДА

Фазлуллоҳ ўз шогирдлари даврасида. Тиловатдан сўнг имом муллаваччалар сардоридан Оллоҳга шак келтираётган талабалар ҳақида сўрайди. Сардор ибн Рушидни кўрсатади. Унинг Умар Хайём шеъриятиги муҳаббати баланд эканлигини, суҳбатлар орасида шоир рубойиларидан намуналар келтиришини айтади. Шу ерда Умар Хайём пайдо бўлади. Яна

шоир ва имом ўртасида баҳс бошланади. Шу заҳоти талабалар ҳам икки гуруҳга бўлинадилар. Ибн Рушид бошқа хонадан туриб Умар Хайём рубойиларини баланд овозда ўқийди. Бундан ғазабланган Фазлуллоҳ Ибн Рушидни олиб келишларини ва жазолашларини буюради. Лекин Умар Хайём шогирдини ҳимояга олади. Имомнинг тарбия борасидаги шавқатсизлигини айтиб, Фазлуллоҳнинг ўзига бўлган нафратини кучайтиради. Имом шоирни тутган йўлидан қайтармоққа уринади. Лекин шеърят ва илм қудратини, аҳамиятини англаган Фозил инсонни ўз қарашларидан қайтаришга ожизлик қилади. Умар Хайём муҳаббати боис келажак авлодлар хотирасида қолади.

Рустам Абдуллаев. «Садоқат»

О.Матчон либреттоси, 2 парда 5 кўринишдан иборат.
Премьераси 1981 йил 4 февралда Самарқандда бўлиб ўтди.

Қатнашувчилар: Зулфия – сопрано, Ҳамид Олимжон – тенор, Ғафур Гулом – баритон, Ойбек – бас, Бахши – тенор, ёш шоира – меццо сопрано, шоирлар, халқ

I ПАРДА

Пролог. Тун. Зулфия Ҳамидга бағишлаб шеър ёзмокда. Столдаги сурат тирик сиймони ёдга солади. У шоир овозини эшитади. Муҳаббат баҳори Зулфияни ёшлик дамларига, қайғули ва энг гўзал онларга етаклайди. Ёшлик оламига шўнғишга интилгандай у деразага яқинлашади.

1-кўриниш. Тоғ бағрида баҳор – Наврўз байрамини нишонлаш мақсадида одамлар йиғилишган. Хурсандчиликнинг авж палласида Ҳамид ва Зулфия пайдо бўлишади. Уларнинг қалби бахтга тўла. Улар иштиёқ билан халқ ўйин ва рақсларга қўшилиб кетишади. Кўтаринки руҳ билан Ҳамид ва Зулфия баҳорни, ҳаётнинг уйғонишини ва она заминдаги бахтни мадҳ этишади.

2-кўриниш. Ҳамид билан бўлган учрашув Зулфиянинг қалбида муҳрланиб қолади. Ҳис-туйғулар оғушида у боғга югуриб чиқади. Қишлоқ қизлари пайдо бўлади. Зулфия дарахт орқасига яширинади. Шу ерда Зулфия шеърини сатрларини қоғозга туширади. Қишлоқ қизларининг куйлаши Ҳамидни ўзига жалб этади. Илҳомланган шоир Зулфияга бўлган ҳис-туйғуларини яширмайди.

3-кўриниш. Йиллар ўтади. Зулфия ва Ҳамид ўз тақдирларини бирлаштирдилар. Ҳамиднинг янги шеърлари шоирларни ҳайратлантиради. Бирдан пайдо бўлган мушоира барча ўтирганларни қувонтиради. Хурсандчилик авжига чиққанда уруш бошланганлиги ҳақида хабар келади. Ҳамма жим қолади.

II ПАРДА

1-кўриниш. Ҳамиднинг ўлими Зулфияга қаттиқ таъсир қилади. Тунлар унга чуқур қайғу ва ғамгинлик олиб келади. Энг азиз инсонининг сиймоси унинг ҳаёлидан кетмайди. Синиқ тасаввур Ҳамид образини ва дафн этиш ҳолатини кўз олдида келтиради. Кўз олдидаги манзара гоҳ пайдо бўлиб, гоҳ йўқолади. Ҳамиднинг овози Зулфияни бардам ва матонатли бўлишга чақиради. Ҳамиднинг жалб этувчи овози уни янги ҳаёт бошлашга чорлайди.

2-кўриниш. Ҳамид ҳайкали остида халқ йиғилган. Уни хотирлаш учун дўстлари, чет эллик меҳмонлар келишган. Концерт жамоалари ҳам шу ерда. Шоирлар мушоираси якунида Зулфия инсонларни она заминдаги тинчликни асрашга, урушга қарши курашишга чорлайди.

Ҳабибулла Рахимов. «Она қалби»

Жамол Камолнинг «Армон» достони асосида
Ф.Сафаров либреттоси, 1 акт II кўринишдан иборат
Премьераси 1987 йил 24 май Тошкентда бўлиб ўтди.

Қатнашувчилар: Ширин буви – меццо сопрано, Ҳаётжон – биринчи ўғил – баритон, Муроджон – иккинчи ўғил – тенор, Пўлатжон – учинчи ўғил – баритон, Дилбар – сопрано, Раъно – сопрано, Шоир – декламация, Иброҳим – декламация, қўшнилари, хор, оркестр

1-кўриниш. Ним қоронғу хона. Сочлари оқарган, хорғин, касалванд қари аёл аста-секин зўрға ҳаракат қилиб яқинлаша бошлайди. Унинг юзида ёш, қўлида «қора хат». Узоқ-узоқларга тикилиб кимнидир кутмоқда.

Хонада эски каравот, стол устида ўғилларининг сурати, самовар, чойнак-пиёла. Деразага яқинлашиб узоқларга тикилади. Урушнинг тугаганига кўп йиллар ўтган бўлсада, ўғилларининг ўлганлиги ҳақида хабар келган бўлсада, онаизор ҳамон уларнинг қайтишини кутади, ғойибона улар билан суҳбатлашади. Интиқ бўлиб туну кун кутиши Ширин бувини ҳолдан тойдиради, у ҳушидан кетиб йиқилади.

Хонага қўшнилари – Дилбар ва Раъно кириб келишади. Ширин бувининг аҳволини кўриб унга ёрдам беришади. Куни битганини она билсада, ўғилларидан ҳеч бўлмаганда биттасини кўриб кейин кўз юмишни хоҳлайди. Тинмасдан алаҳсираб кичик ўғлини чақираётганининг гувоҳи бўлган қўшнилари унга ёрдам бериш, ўлиmidан олдин бир йигитни ўғли деб кўрсатишга жазм қилиб хонадан чиқиб кетишади.

2-кўриниш. Шу вақтда Ширин буви алаҳсираб ўғиллари билан суҳбат қуради. Ҳарбий кийимда катта ўғли Ҳаётжон кўз олдида пайдо бўлади. Ширин буви уни жуда ҳам соғинганлигини, унга уйнинг эскирганлиги, уни қайтадан ростлаш кераклиги ҳақида гапиради. Сандикдан дўппи билан

чопонни олиб кийишини айтади. Ҳаётжон чиқиб кетгандан сўнг онанинг олдида ўртанча ўғил – Муроджон кириб келади. Муроджон юзидаги ўқ излари уруш асорати эканлигини, онасини жуда ҳам соғинганлигини айтади. Ширин буви унинг сира ҳам ўзгармаганлигини, хотини «қора хат»ни олгандан сўнг уйдан кетганини айтади. Ҳеч куйинмасдан бошқа хотин олишини, уй курса акасини ҳовлисига яқин жойда қуришини тавсия этиб дўппи ва чопон кийишга жўнатади.

Хонага Раис, Оқсоқол, қўшнилари ҳарбий кийимдаги йигитча билан кириб келишади. Шу пайт Ширин буви алаҳсираб кичик ўғли Пўлатжонни чақиради. Қўшнилари дарров йигитни унинг олдида йўлатишади. Ширин буви Пўлат билан суҳбатлашиб унинг китоблари жавонда ётганини, уй қурмоқчи бўлса акаларига яқин жойни танлашини тавсия қилади. Энди таскин олган она ўғил томон яна бир бор интилиб боласини сийпалайди. Лекин она юраги сезади. Орқасига қайтиб жавондан учта «қора хат»ни олиб эшик томон юради ва остонага етиб йиқилади.

ХОТИМА

Опера драматургиясининг тарихий ривожига жараёни муаммоларига бағишланган изланишларимизни умумлаштирар эканмиз, бу жанрдаги масалаларнинг кенглиги ва ранг-баранглигини алоҳида таъкидлаб ўтиш лозим. Улар операнинг сахнавийлиги, муסיкий образлилиги, муסיқа ва сахна, куйлаш ва актёр ижросининг ҳаракатчанлиги билан боғлиқ. Опера жанрининг синтетиклиги даражаси мураккаблиги операга ҳар томонлама қарашни талаб қилади. Бу жанрга мурожаат этаётган композитор бўлса унинг ижодий тамойилларига, бадиий индивидуаллигига яқин қирраларини танлайди. Опера драматургиясининг умумий масалаларини кўриб чиқиб, композитор операни яратиш устида олиб борадиган ишларига хизмат қилувчи қуйидаги асосий ҳолатларни белгилаб олиши лозим. Булар: сюжетнинг танланиши; сценарийни пухта ишлаб чиқиш; опера либреттосини муסיкий безаш.

Опера либреттосини муסיкий безашда композитор бошидан охиригача муסיкий ижод муҳотида бўлади, яхлит драматик спектакл нуқтаи назаридан ҳам, уни ташкил этувчи алоҳида қайта ишлаш нуқтаи назаридан ҳам ўз санъатининг бебаҳо воситаларини қўллайди.

Операнинг вокал партиялари ва оркестр партитураси композиторга муסיқали драмада муסיқанинг ҳал қилувчи ўрнини тасдиқлаш имконини беради. Бу асар эмоционал мазмунини чуқурлаштириб, сахнавий таъсирчанлигини оширади. Ташқи тасвирий дамлардан бошлаб нозик рухий қирраларда яқунланган барча ифодавий воситаларни драматизациялаш омилининг буюклигини ташкил этади. Муסיкий нутқ, муסיкий шаклланишнинг қонунияти бунда нафақат бузилмайди, балки бениҳоя ёрқин мустаҳкамланади ва муסיқа нутқининг бадиий нутқ сингари катта ташкилий вазифасини кўрсатишни мустаҳкамлайди.

Замонавий муסיкий театр сахна маданиятининг ўсган даражаси ва ҳозирги кунда операнинг сахнавий талқини олдимизга қўйган катта талаби опера режиссураси даражасини кўтарди.

XX асрнинг буюк режиссёрлари К.Станиславский, В.Фельзенштейн, Б.Покровский, Ж.Стрелер, Ф.Дзефиреллиларнинг катта ижодий ишлари драматик ва муסיкий театрнинг ифодавий воситаларини бойитди. Опера режиссёри Ф.Сафаровнинг ижодий ғоялари ҳам сермахсулдир. Ф.Сафаров режиссёрлик қобилияти билан Республикамизда классик опера спектакллари янгилади ва замонавий опера асарларига оригинал ечимлар топди.

ФОЙДАЛАНИЛГАН АДАБИЁТЛАР РЎЙХАТИ

Адимходжаева О. Становление и эволюция оперного жанра в Республиках Средней Азии и Казахстана. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1989

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971

Асафьев Б. Об опере. Л., 1976

Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978

Берляд-Чёрная Е. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963

Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича. М., 1979

Вайнкоп Ю. Что надо знать об опере. М., 1967

Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр М., 1963

Ванслов В. Опера и её сценическое воплощение М., 1963

Верди Дж. Избранные письма. М., 1959

Вопросы оперной драматургии. М., 1975

Гинзбург Г. О либреттологии. // Советская музыка 1990 №2

Гейлиг М., Форма в русской классической опере. М., 1968

Гоби Т. Мир итальянской оперы, М., 1983

Грум-Гржимайло Т. Музыка и драма. М., 1975

Гликман М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952

Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952

Данько Л. Комическая опера в XX веке. Л., 1986

Данилевич Л. Джакомо Пуччини. М., 1969

Джумаев Т. «Прodelки Майсары» – первая узбекская комическая опера. // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Выпуск 1., Т., 1961

Жабборов А. Музикий драма ва комедия жанрлари Ўзбекистон композиторларининг ижодиётида. Т., 2000

Жабборов А. Ўзбекистон бастакорлари ва музикашунослари. Т., 2004

Интонация и музыкальный образ. М., 1965

Карп П. Балет и драма. Л., 1983

Корсакова А. Узбекский оперный театр. Т., 1961

Конен В. Театр ва симфония. М., 1975

Комаха Н. Музыкальная драма и опера в узбекском музыкальном театре. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1983

Кулешова Т. Вопросы драматургии оперы. Минск, 1979

Лейтес Р. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло». М., 1968

Левашова О. Пуччини и его современники. М., 1980

Малышев Ю. Беседы об опере. Киев, 1961

Мансуров А. Класс композиции – основной этап в формировании молодого композитора. Т., 1994

Медведева . Франсис Пуленк. М., 1969

Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976

Мирходжаева С. Речитатив в узбекской опере. Автореферат кандидатской диссертации. Т., 1990

Муродова Д. Опера и музыкальная драма: к проблеме взаимоотношения жанров. М., 1996

Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972

Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982

Насўрова Ю. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1985

Пазовский А. Записки дирижёра. М., 1968

Пеккер Я. Узбекская опера. М., 1984

Плунгян В. «Проделки Майсары» С.Юдакова. Т., 1991

Покровский Б. Беседы об опере М., 1981

Покровский Б. Размышления об опере. М., 1979

Румянцев Д. Оперное искусства и система К.С.Станиславского. Минск, 1961

Румянцев Д. Станиславский и опера. М., 1969

Сафаров Ф. Параметры музыкального театра (Методические рекомендации оперного режиссера). Т., 2001

Соллертинский И. Драматургия оперного либретто // Соллертинский и критические статьи. Л., 1963

Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1989

Тилес Б. Дирижёр в оперном театре Л. 1974

Фельзештейн В. О музыкальном театре, 1984

Ферман В. Оперный театр. М., 1961

Хохловкина А. Западноевропейская опера. М., 1962

Чёрная Е. Беседы об опере. М., 1981

Шароев И. Музыка, которую мы видим. М., 1983

Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. М-Л., 1947

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1988

Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга 1. М., 1971, Книга 2. М., 1978

МУНДАРИЖА

Муаллифдан	3
Кириш	4
1 БОБ. Опера драматургияси – бадиий образ драматургияси, либретто, лейтмавзулар, ривожланиш тамойиллари, сахнавий талқин	5
2 БОБ. Опера либреттолари	60
Хотима	83
Фойдаланилган адабиётлар рўйхати	84

Рустам АБДУЛЛАЕВ

ОПЕРА ДРАМАТУРГИЯСИ

Ўқув қўлланма

Ўзбек тилида

Мухаррир *С.Раҳмонова*

Техник муҳаррир *Т.Абдураимов*

Мусахҳиҳ *О.Игамбердиев*

Оригинал макетни *А.Рўзиқулов* тайёрлаган

АБ №9

Босишга 02.10.2007 йилда рухсат этилди. Бичими $84 \times 108 \frac{1}{16}$.

Шартли б.т. 5,7. Нашр б.т. 5,4. Адади 300 нусха.

Буюртма № 06-2007. Баҳоси шартнома асосида.

Оригинал макет Ўзбекистон давлат консерваториясининг
тахрир-нашриёт бўлимида тайёрланди ва чоп этилди.

700027. Тошкент, Ботир Зокиров кўчаси, 1-уй.