

Из истории национальных  
композиторских школ

Научная статья

УДК 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>



Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» —  
культурно-политический проект и художественное  
событие в турецкой музыке XX века



<sup>1</sup>Наталья Ивановна Дегтярева



<sup>2</sup>Махруза Низами кызы Джавадова

<sup>1</sup>Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
✉ [natad-49@mail.ru](mailto:natad-49@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

<sup>2</sup>Санкт-Петербургская Детская школа искусств имени С. В. Рахманинова,  
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
✉ [mahruzalol@gmail.com](mailto:mahruzalol@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-0239-9673>

**Аннотация.** В 1934 году в Анкаре состоялась премьера оперы Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой». Инициатором ее создания был первый президент Турецкой республики Мустафа Кемаль Ататюрк. Он выступил в качестве своеобразного куратора, сопровождавшего проект на разных стадиях подготовки: от выбора поэтического источника (персидский эпос «Шахнаме»

Фирдоуси) и определения основных идей в его интерпретации до назначения либреттиста (Мюнир Хайри Эгели) и композитора, которым стал 27-летний Ахмед Аднан Сайгун. Идея создания национальной оперы органично вписывалась в контекст реформаторских начинаний Ататюрка, однако проект «Озсой» окрашен не только в культурные, но и в политические тона: премьера оперы, приуроченная к официальному визиту иранского лидера Резы-шаха Пехлеви, была призвана способствовать укреплению турецко-иранских связей. В сюжете оперы обыграна тема взаимоотношений турецкого и иранского народов. Сайгун, приверженец реформаторских идей Ататюрка, стипендиат Республики и недавний выпускник парижской *Schola Cantorum*, обращается в «Озсой» к опыту европейской оперы, но трактует его индивидуально. Об этом свидетельствуют композиция и драматургия (свободное, подчас монтажное соединение музыкальных и разговорных эпизодов, сквозное интонационное развитие в условно «номерной» структуре), стилистика; при этом сквозь западноевропейскую основу проступают турецкие национальные черты, что особенно ощутимо в ритмическом и тембровом аспектах. Подобное пересечение традиций Востока и Запада становится одной из характерных тенденций в турецкой музыке XX века.

**Ключевые слова:** Ахмед Аднан Сайгун, Мустафа Кемаль Ататюрк, «Шахнаме», «Озсой», турецкая национальная опера

**Для цитирования:** Дегтярева Н. И., Джавадова М. Н. кызы. Опера Ахмеда Аднана Сайгуна «Озсой» — культурно-политический проект и художественное событие в турецкой музыке XX века // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>

*From the History  
of National Composer Schools*

Original article

**Ahmed Adnan Saygun's Opera *Ózsoy* — a Cultural-  
Political Project and an Artistic Event in 20th Century  
Turkish Music**

<sup>1</sup>Natalia I. Degtyareva, <sup>2</sup>Makhruza N. kyzy Dzhavadova

<sup>1</sup>Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,  
St. Petersburg, Russian Federation,

✉ [natad-49@mail.ru](mailto:natad-49@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

<sup>2</sup>Saint Petersburg Children's School of Arts named after S. V. Rachmaninov,  
St. Petersburg, Russian Federation,

✉ [mahruzalol@gmail.com](mailto:mahruzalol@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0004-0239-9673>

**Abstract.** In 1934 in Ankara the world premiere of Ahmed Adnan Saygun's opera *Ózsoy* took place. The initiator of its creation was the first president of the Turkish Republic Mustafa Kemal Atatürk. He came forward as a peculiar curator who accompanied the project at various stages of its preparation: from the choice of the poetical source (the Persian epos *Shahnameh* by Ferdowsi) and the definitions of the chief ideas in his interpretation to assigning the librettist (Münir Hayri Egeli) and the composer, whom 27-year-old Ahmed Adnan Saygun was chosen to be. The idea of the creation of national opera fit organically into the context of Atatürk's reformist endeavors, however the project of *Ózsoy* was tinged not only with cultural, but also with political tones: the premiere of the opera, timed to the official visit of Iranian leader Reza Shah Pahlavi, was called to be conducive to the strengthening of Turkish-Iranian contacts. In the opera's plotline, the theme of the mutual relations of the Turkish and the Iranian peoples is played out. Saygun, an adherent of Atatürk's reformative ideas, at that time a scholarship recipient of the Turkish Republic and a recent graduate of the Schola cantorum in Paris, turns in *Ózsoy* to the experience of European opera, but interprets it individually. This is testified by the formal structure and the dramaturgy (a free, at times montage connection of the musical and the talking episodes,

a through type of intonational development and a conditional “number” structure), and the style; at the same time, Turkish national features show themselves through the Western European foundation, which is especially perceptible in the rhythmic and the timbral aspects. Such an intercrossing of the traditions of the East and the West has become one of the characteristic tendencies in 20th century Turkish music.

**Keywords:** Ahmed Adnan Saygun, Mustafa Kemal Atatürk, *Shahnameh*, *Özsoy*, Turkish national opera

**For citation:** Degtyareva, N. I., Dzhavadova, M. N. kyzy (2024). Ahmed Adnan Saygun’s Opera *Özsoy* — a Cultural-Political Project and an Artistic Event in 20th Century Turkish Music. *Contemporary Musicology*, 8(3), 86–103. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-086-103>

### Введение

19 июня 1934 года в Анкаре состоялась премьера «Озсоя» — первой национальной оперы, поставленной в молодой Турецкой республике, и первой оперы 27-летнего Ахмеда Аднана Сайгуна, будущего классика турецкой музыки XX века. Премьера, приуроченная к государственному визиту иранского лидера Резы-шаха Пехлеви, прошла в официально-торжественной обстановке, в присутствии Резы-шаха и главы Турецкой республики Ататюрка.



Иллюстрация 1. Мустафа Кемаль Ататюрк приветствует шаха Персии Резу, 1934  
(фото: Flickr/Леван Рамишвили)

Источник иллюстрации: <https://socialistworker.co.uk/socialist-review-archive/iran-shah-ayatollah/>  
(дата обращения: 15.08.2024)

Мустафа Кемаль Ататюрк (1881–1938) вошел в историю как вождь турецкого национально-освободительного движения, основатель и первый президент Республики (1923–1938). Реформы Ататюрка, взявшего курс на превращение Турции в современное светское государство, затрагивали все стороны общественной жизни — политику, экономику, внутренний уклад. В приоритете было и культурное строительство, в том числе в области музыки, стремление вывести национальную музыкальную культуру на уровень современных достижений западноевропейского искусства. Приветствовались приглашения крупных европейских музыкантов (в 1930-е годы Турцию посетили Бела Барток, Пауль Хиндемит), создавались новые оркестры, новые музыкальные учебные заведения, предпринимались шаги по обновлению их программ. Были учреждены государственные стипендии для одаренных молодых композиторов, которые могли получить образование в ведущих консерваториях Европы.

Отношения Турции и Ирана, далеко не всегда безоблачные, сопровождавшиеся на протяжении многих столетий кровопролитными войнами и постоянным напряжением, вступили в 1920-е годы в фазу контактов и сотрудничества. Реза-шах прибыл в Турцию для того, чтобы подробнее ознакомиться с реформами Ататюрка. Однако Ататюрк в связи с визитом шаха преследовал особую цель. Ахмед Аднан Сайгун раскрывает его замысел, вспоминая о времени работы над «Озсоем»:

Видимо, Ататюрк хотел извлечь максимальную пользу из визита шаха Ирана и подготовить средства для развития политических отношений между Турцией и Ираном в позитивном ключе. Конечно, турецкая армия, вновь построенные заводы, школы и строительство помогли бы шаху составить положительное мнение о Турции. Однако все это существовало и в Иране, хотя имело специфику. В этом отношении шаха вряд ли что-то могло удивить (цит. по: [1, s. 51]).

«Завоевать сердце» [ibid.] шаха Ирана Ататюрк решил при помощи оперы, сюжет которой основывался на иранской легенде.

*«Озсой» А. А. Сайгуна: искусство и политика*

Такое решение вполне отвечало реформаторским устремлениям Ататюрка — оперный жанр должен был стать фундаментом национального музыкального искусства. В случае же с «Озсоем» он выступил в качестве своеобразного куратора, сопровождавшего проект на всех этапах его подготовки: выбрал литературный источник — «Сказание о Феридуне» из знаменитого персидского эпоса, поэмы Абулькасима Фирдоуси «Шахнаме», сформировал концепцию будущей оперы, определил либреттиста и композитора. Либретто было поручено написать Мюниру Хайри Эгели (1899–1970), музыку —

Ахмеду Аднану Сайгуну (1907–1991). Переработка литературного источника оказалась в опере довольно существенной: изменились сюжетные ходы, количество персонажей, взаимоотношения между ними. Неизменным остался образ доблестного воина, мудрого и справедливого правителя Феридуна, вызывавший ассоциации с личностью самого Ататюрка.



Иллюстрация 2. Ахмед Аднан Сайгун  
Источник иллюстрации: <http://bsc.bilkent.edu.tr/tr-index.html> (дата обращения: 15.08.2024)

Либретто «Озоя» основано на легенде о двух сыновьях Феридуна, близнецах Туре (правителе тюркских земель) и Ираче<sup>1</sup> (правителе Ирана), разлученных кознями злого духа Ахримана. Близнецы воссоединяются только в финале оперы, причем этот эпизод в премьерной постановке был символически обыгран как акт братания турецкого и иранского народов, родственников по этническим истокам и культуре. «Вот Тур, а вот Ирач, — провозгласил один из персонажей, сказитель Оз Озан, указывая на Ататюрка и Резу-шаха, сидевших рука об руку в президентской ложе. — Каждый турок — Тур, каждый иранец — Ирач» [1, s. 51]. По воспоминаниям Сайгуна, после этих слов шах, обняв Ататюрка, взволнованно

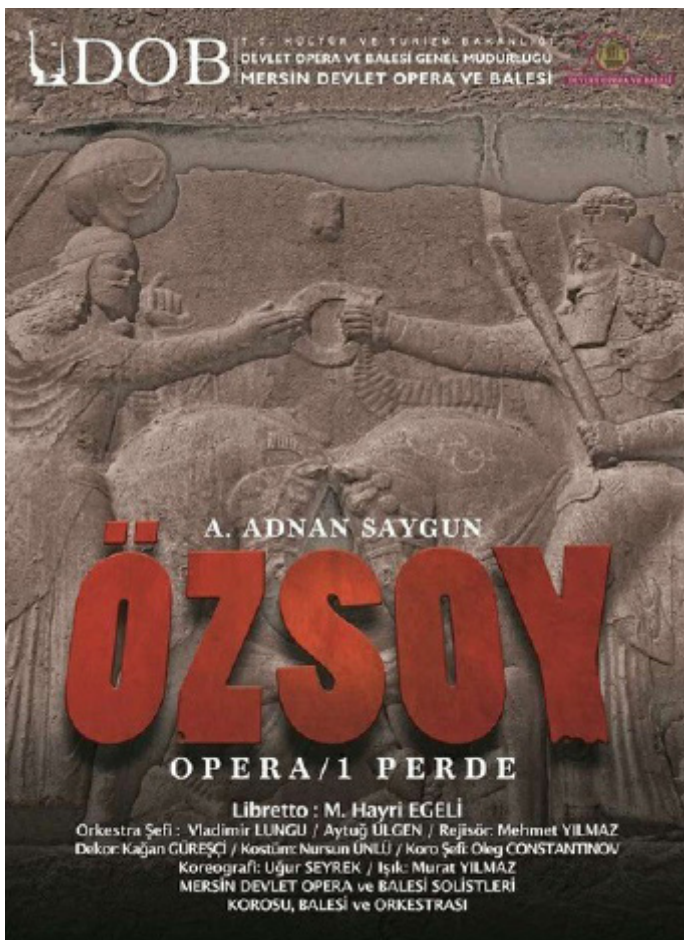
вскричал: «Мой брат!» [ibid.]. Комментируя политический подтекст этой сцены, турецкий музыковед Эмре Араджи замечает: в либретто «Тур — представитель турецкой нации, в то время как Ирач репрезентирует иранцев, и весь сюжет сплетен вокруг того факта, что эти две нации веками воевали друг с другом, не зная, что они на самом деле братья» [2, p. 41].

В «Озое» Сайгун столкнулся со сложной музыкально-драматической задачей. Легенда о Феридуне служит сюжетной основой только первого из трех актов оперы. Далее действие переносится в Турцию времен распада Османской империи и образования республики, в эпическое повествование проникают черты политической хроники. Между первым и вторым актами возникает громадный хронологический разрыв: события первого происходят в легендарные времена (40 000 лет назад), второй посвящен мрачным страницам турецкой

<sup>1</sup> Именно так — İraç (Ирач) — транскрибировано в либретто имя Иреджа, одного из братьев в «Шахнаме».

истории в начале XX века, а третий начинается со времени подписания Лозаннского мирного договора 1923 года<sup>2</sup>. Но связи с легендой сохраняются на всем протяжении оперы — в событиях и персонажах новейшего времени аллегорически воспроизводятся коллизии и образы сказания о Феридуне.

После премьеры 1934 года опера была надолго забыта. Только через 48 лет, 3 февраля 1982 года, «Озсой» был поставлен в Анкарском государственном театре оперы и балета<sup>3</sup>. В спектакле, приуроченном к 100-летию Ататюрка (как и во всех последующих возобновлениях), опера шла в одноактной версии. Такой вариант был санкционирован самим композитором: Сайгун исключил из «Озсой» последние два действия, считая, что их содержание слишком тесно связано с политическими условиями 1930-х годов и имеет мало общего с легендой из «Шахнаме». Нотный материал второго и третьего актов утрачен, поэтому судить о музыкальном решении «Озсой» мы можем только на основании первого<sup>4</sup>.



исключил из «Озсой» последние два действия, считая, что их содержание слишком тесно связано с политическими условиями 1930-х годов и имеет мало общего с легендой из «Шахнаме». Нотный материал второго и третьего актов утрачен, поэтому судить о музыкальном решении «Озсой» мы можем только на основании первого<sup>4</sup>.

*Иллюстрация 3.* Афиша спектакля «Озсой» в Мерсинском государственном театре оперы и балета (Mersin State Opera and Ballet, 2012)

Источник иллюстрации:  
<https://vladimirlungu.com/saygun-a-ozsoy-premiere-debut/>  
(дата обращения: 15.08.2024)

<sup>2</sup> Лозаннский мирный договор был заключен между Турцией и союзниками в 1923 году, он завершил греко-турецкую войну. Договор определял границы между Турцией и Грецией, устанавливая новые территориальные рубежи, формируя современные государства. Он имел важное значение для установления нового порядка в регионе и закрепления независимости Турции.

<sup>3</sup> Запись этого исполнения издана в виде CD-приложения к книге Г. Рефиг «Ататюрк и Аднан Сайгун (Легенда в одном действии)» [3].

<sup>4</sup> Важно учитывать, что мы имеем дело с обновленной, пересозданной «в основном, по памяти» [2, р. 43] версией музыки в позднейшей редакции (1981 г.). По мнению Эмре Араджи, «для этого случая Сайгун фактически переписал всю оперу, сжав ее до одного акта из оригинальной трехактной версии» [Ibid., р. 43].

*Композиция и драматургия, стилистические особенности оперы*

Ахмед Аднан Сайгун — крупнейший современный турецкий композитор, один из членов «турецкой пятерки»<sup>5</sup>, внесшей неоценимый вклад в развитие национального музыкального искусства, дирижер и пианист, автор опер, балетов, оркестровых, камерных произведений. Вместе с тем к 1934 году в его творческом багаже было не так много сочинений — хоровые и вокальные опысы, Дивертисмент для саксофона, ударных и оркестра, фортепианные Сюита и «Книга Инджи». Опыта работы в музыкально-театральных жанрах он не имел, но, будучи горячим приверженцем реформаторских идей Ататюрка, отважно принялся за дело, написав музыку в рекордно короткие сроки — 27 дней. Получив первоначальное музыкальное образование на родине, Сайгун в 1928 году выиграл конкурс на республиканскую стипендию и в течение трех лет совершенствовал свое мастерство в парижской *Schola Cantorum*, в классе композиции Венсана д'Энди. Вооруженный знанием контрапункта, музыкальной драмы Вагнера, шедевров барочного, позднеромантического и современного искусства, молодой композитор обращается в «Озсое» к опыту европейской оперы, но трактует его самобытно.

В одноактной версии этого сочинения — с сольными монологами, диалогическими сценами, развернутыми хоровыми и оркестровыми эпизодами — сочетаются вокальные и разговорные партии: четыре поющих и несколько декламирующих персонажей (некоторые, в частности, Феридун, выступают в обоих амплуа). Разговорные диалоги существуют на равных правах с музыкальными эпизодами, подчас соединяясь с ними по принципу монтажа или же наложения речи на музыку. Да и эпизоды музыкальные, в особенности сольные и ансамблевые, только условно можно назвать «номерами». Они сложно построены, насыщены декламационной мелодикой и вмонтированы в свободно текущие хоровые или разговорные сцены. На этой основе возникает оригинальная, сквозная по типу композиция, в которой чередуются, совмещаются и переходят друг в друга разножанровые структурные компоненты. К разговорно-речевому и музыкальному началу в одном из разделов оперы присоединяется танцевальное («Магический танец»). Подобное сочетание «читаемого, играемого и танцуемого» способно вызвать ассоциации с европейскими музыкально-театральными опытами 1910–20-х годов (Сайгун мог познакомиться с ними во время пребывания в Париже). Но своеобразие «Озсоя» заключается в том, что это сочетание решено в особом ключе. По сути, Сайгун создает в «Озсое» первый в истории турецкой музыки национальный оперный эпос.

<sup>5</sup> Такое название по аналогии с «Могучей кучкой» дала критика группе пятерых турецких композиторов, получивших образование в европейских консерваториях — Ахмеду Аднану Сайгуну, Джемалю Решиту Рею, Хасану Фариду Алнару, Ульви Джемалю Эркиену и Нелжилю Казыму Аксесу. Подробнее об их вкладе в становление современной национальной композиторской школы см. [4, s. 159–500].



Об этом свидетельствуют драматургия и стилистика, техника письма и композиция, которая разворачивается в неспешном движении сменяющих друг друга картин.

События, сюжетные перипетии не показаны в действии, но даны в повествовании, в рассказах персонажей. Единственное драматическое столкновение происходит в финальной сцене — диалоге Ахримана и Хатун, супруги Феридуна, но и оно не приводит к конфликту и разрешается в хоровом апофеозе. Музыкальные портреты Феридуна и Хатун (только они наделены в опере сольными характеристиками) обрисовывают цельные, внутренне устойчивые, непротиворечивые образы; в мелодическом языке Феридуна господствует героическая интонация, в партии Хатун — торжественная лирика. Опорными точками в драматургии «Озсоя» оказываются хоровые сцены, а также ритуальный «Магический танец», на который приходится кульминация.

Оперу открывает инструментальное вступление, разноплановое по музыкальному материалу. После проведения начальной сумрачной темы в нем формируется фанфарный комплекс, который наподобие лейтмотива будет звучать в разных сценах «Озсоя». Следующий за вступлением монолог Оз Озана (разговорная роль) представляет собой эпическое предварение событий, пролог к основному действию. В нем Озан в звучных торжественных стихах возглашает основную тему оперы — тему истории турецкого народа, величия тюркской культуры: «Этот род вышел из Азии, распространился повсюду. Это было началом подъема. <...> Посмотрим, не остановится ли время перед этим великим родом?» Далее следуют восемь сцен, в которых воспроизводятся ритуалы древних тюрков — «Молитва» / *Yakarış* (народ молится древнему богу Тенгри о ниспослании наследника), «Магический танец» / *Sihir Raksı*; даются характеристики героев — «Великий Хакан Феридун» / *Ulu Hakan Feridun*, «Явление Хатун» / *Hatun gelişi*; разворачиваются праздничные или драматические картины — «Радостная весть о рождении детей» / *Doğum Müjdesi*, «Исчезновение детей» / *Bebeklerin kayboluşu*. В последней сцене, которая становится финалом действия, появляется Ахриман, предпринявший попытку похищения младенцев и в напряженном диалоге с Хатун предрекающий близнецам разлуку и забвение среди потомков. Мрачное пророчество Ахримана опровергается в заключении сцены — ярком, ликующем хоре, сопровождаемом «голосом с небес»: «Хатун, не волнуйся; желание Ахримана исполнится только три раза. Если твои дети снова возьмутся за руки, земля наполнится светом» [5, s. 77].

Примечательна сцена Феридуна с семьей Фелеками — посланцами семи небес (почти целиком разговорная). В ней раскрывается глубокий смысл названия оперы. *Özsoy* / *Öz Soy* можно перевести как сущий род, в почти библейском значении слова «сущий» — подлинный, истинный, настоящий, существующий полным и совершенным образом. Каждый из Фелеков,

выражая свои пожелания новорожденным, толкует слово «Озсой» по-своему. Например, пожелание *Özsoyu çoğaltsın* означает «пусть размножится их род», пожелание *Yurdu bulsun* — «пусть их род живет на своей земле». Сцена завершается тем, что Феридун дает своим детям имена — Тур и Ирач, в них зафиксированы названия земель, которыми дети будут править и на которых будут жить их потомки, — Турция и Иран.

Черты своеобразия ощутимы не только в жанровом профиле, композиции и драматургии, но и в музыкальном материале «Озсоя». Американский музыковед Кэтрин Вудард полагает, что опера выдержана в стилистике западноевропейского музыкального ориентализма:

Он [Сайгун] опирался... на гармонический язык французского романтизма конца девятнадцатого века, вагнеровский хроматизм и даже просто на тональную гармонию классицизма восемнадцатого века. Единственный фрагмент, который может быть интерпретирован слушателем как изображение не-западной музыки — *Sahir Raksı* («Магический танец»), представленный в предпоследней сцене [6, p. 32].

В более поздней работе, развивающей эти идеи, Вудард замечает, что в музыке «Озсоя», которая поддается наиболее эффективному анализу с позиций эстетики и техники пастиша, можно обнаружить проблематичность во внутренних связях языка. Однако, по словам Вудард, «множественные ссылки, присутствующие в стилизации Сайгуна, служат для создания сложных значений, отражающих его музыкальный бэкграунд и меняющийся культурно-политический ландшафт республики» [7, p. 554]. С этим мнением можно согласиться, дополнив его некоторыми конкретизирующими положениями.

Пример 1. А. А. Сайгун.  
«Озсой». Вступление, тт. 1–8



Музыкальный материал «Озсоя» рождает ассоциации с европейской музыкой разных эпох. Так, тема, открывающая оркестровое вступление, по мысли Ахмета Тузлу [8, s. 20], имеет сходство с первым хором «Страстей по Матфею» Баха и началом Первой симфонии Брамса (см. *Пример 1<sup>6</sup>*).

<sup>6</sup> Факсимиле рукописи клавира первого акта «Озсоя» размещено в Приложении диссертации Эрла Ышилдака [5, s. 80–143]. Нотные примеры 1–3 приведены по указанному источнику.

На это сравнение наталкивает мелодический рисунок верхнего голоса, а также соотношение крайних голосов — напряженная, с трудом поднимающаяся вверх мелодия струнных и ритмическое *ostinato* органного пункта басов (а в случае с Брамсом и общая тональность — *c-moll*).

Тематизм хоровой «Молитвы» (см. *Пример 2*) в своем исходном обороте содержит отсылку к мелосу григорианского хорала, а способ его обработки, прозрачность фактурного решения — к стилю Палестрины. И григорианику, и ренессансную полифонию Сайгун прилежно изучал в свои парижские годы под руководством Венсана д'Энди<sup>7</sup>.

The image shows a musical score for a choral piece. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The lyrics are in Turkish: "U LU TAN RI! CAN VER DIN BI ZE SEN EY". The score is in 4/4 time and features a mix of vocal lines and organ accompaniment.

*Пример 2.* А. А. Сайгун. «Озсой». Молитва, тт. 1–10

Хоровые партии в ряде эпизодов оперы — приветственные гимны, обрамляющие арии Феридуна и Хатун, — выдержаны в хоральной фактуре, а их ритмическая структура и гармонический язык (силлабика четырехголосных консонантных вертикалей, ясное ощущение тональной основы с отклонениями в близкородственные тональности) напоминают о стилистике «общинного» хорала<sup>8</sup>.

В целом же в гармонии «Озсой» сочетаются чистейшая диатоника и ресурсы мажора-минора, а также современной гармонической техники — энгармонические модуляции, хроматизация ткани, диссонирующая вертикаль. Излюбленными приемами становятся продолжительные органые пункты и почти импрессионистский параллелизм трезвучий, нередко принадлежащих далеким тональностям (см. *Пример 3*).

<sup>7</sup> На сходство со стилистикой эпохи Возрождения указывает и Ышилдак [5, s. 55]. Однако, как будет отмечено ниже (см. сноску 10), в мелодике «палестриновской» «Молитвы» ощутимы и отзвуки турецкого мелоса (Сайгун использовал в ней материал своего раннего произведения — *Lamento / Ağitlar* для тенора solo и мужских голосов a cappella, 1932).

<sup>8</sup> Возможно, что обращение к тонально ясному и гармонически несложному языку в хоровых разделах «Озсой» было связано с практическими обстоятельствами, возникшими при подготовке премьеры: хор, набранный из любителей, не справлялся с трудностями. По словам Сайгуна, он «состоял из людей, которые даже не умели толком читать ноты» (цит. по: [2, p. 41]).



Пример 3 а, b, с. А. А. Сайгун. «Озсой».

Сцена Оз Озана, вступление к сцене Феридуна и Фелеков<sup>9</sup>. Сцена Оз Озана:

а — т. 3, b — тт. 5–6. Сцена Феридуна и Фелеков: с — тт. 1–3

Example 3 a, b, c. A. A. Saygun. *Ózsoy*.

Oz Ozan (a — m. 3, b — mm. 5–6), Feridun and Feleks (mm. 1–3)

На основании сказанного можно констатировать, что в синтезе европейских позднеромантических средств, характеризующих стилистику «Озсоя», ощущается и воздействие более поздних тенденций — импрессионизма и неоклассицизма. Сайгуну были известны некоторые неоклассические произведения Стравинского, а его собственная ранняя фортепианная Сюита ор. 2 (1931), включающая такие пьесы, как Прелюдия, Канцона, Оstinато, Канон, обнаруживает знакомство молодого турецкого композитора с творческой практикой барочной музыки.

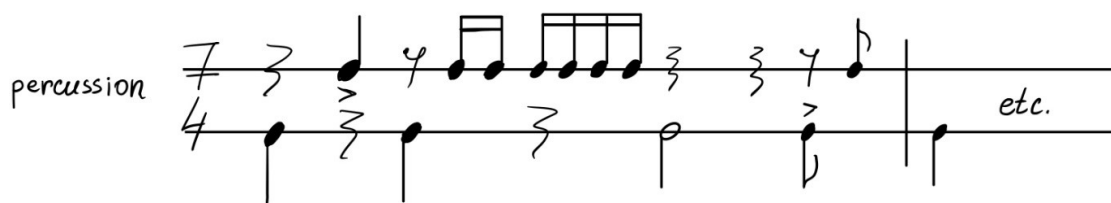
Сквозь западноевропейскую основу в «Озсое» проступают турецкие национальные черты, особенно ясно выраженные в ритмической, тембровой и ладовой областях<sup>10</sup>. Использование переменных размеров, сложной внутри-тактовой ритмической группировки, европейских инструментов в амплу традиционных турецких (арфа, уподобляемая сазу, инструменту народных сказителей озанов и ашугов, набатные ритмы ударных, напоминающие о звуковой

<sup>9</sup> В эти пространные, практически целиком разговорные сцены вставлены краткие музыкальные фрагменты: по 1, 2, 3 такта в монологе Оз Озана, по 9 и 14 тактов в сцене Феридуна и Фелеков.

<sup>10</sup> По утверждению близкого друга Сайгуна — турецкого музыковеда Махмуда Рагипа Газимихала, хорошо знакомого с первой версией оперы, многочисленные «отсылки» к национальной традиции содержались и в ее мелодическом материале: «Моли́твенный хор в I акте <...> основан на азиатских мотивах. То же самое можно сказать и о большинстве мест в акте II. Оркестровые прелюдии, с другой стороны, выполнены в более индивидуальном стиле. В остальной части произведения музыкальный язык построен в рамках тональной идиомы (из-за нехватки времени и для того, чтобы певцам было легче разучивать партии)» (цит. по: [2, p. 43]).

атмосфере обрядов древних тюрков) встречается во многих эпизодах оперы. Целый ряд разделов выдержан в системе пентатоники, которую Сайгун в те годы полагал ладовой основой турецкой музыки (впоследствии он пересмотрел это мнение).

Ярче всего национальное своеобразие в «Озсое» репрезентирует «Магический танец», в котором эти черты представлены комплексно. Генеральным принципом организации музыкального движения в Танце становится принцип *ostinato* — ритмического в первом и третьем разделах контрастно-составной формы и ритмомелодического во втором разделе. Остинатность выдерживается неуклонно, то сосредотачиваясь в нижних пластах фактуры (как в первом разделе), то охватывая всю оркестровую ткань (третий раздел), и сопровождается контрапунктами, синкопированными одиночными звуками и диссонирющими «кластерами» в других фактурных слоях. В музыке господствуют краски ударных инструментов. Особенно сильное впечатление производит начало Танца: экспозиция ритмического *ostinato*, исполняемого на нескольких барабанах и предваряемого в качестве ритуальной «заставки» тремя ударами гонга (Пример 4):



Пример 4. А. А. Сайгун. «Озсой». Ритмическое *ostinato* из «Магического танца»<sup>11</sup>

Отмечая особенности метроритмической организации семидольного такта (структура такта в размере 7/4: 2+2+3), Вудард квалифицирует ее как ритм аксак [6, р. 32]. Аксак («хромой» в переводе с турецкого) — один из важнейших ритмов в турецкой музыкальной традиции. Его суть заключается в асимметричном чередовании кратких и долгих долей, образованном сочетаниями усулей — «паттернов, сформированных из равных и неравных, сильных и слабых ударов в определенном порядке. Их также можно было бы описать как ритмические паттерны, состоящие из комбинации различных ритмов» [9, s. 9]. В турецком аксаке комбинируются усули бинарного и тернарного членения, что при непременном сохранении единого темпа метрических единиц, входящих как в бинарные, так и в тернарные группы, создает эффект нерегулярного, «хромающего» метра.

<sup>11</sup> Нотные примеры 4 и 5 приведены по диссертации К. Вудард [6, р. 32–33, 98], так как в факсимиле клавира «Магический танец» отсутствует.

В другом примечательном фрагменте из начала второго раздела «Магического танца» тема тенора-саксофона (в ладовой структуре которой, по наблюдению Вудард, заметно частичное совпадение со звукорядом макама Карджигар [6, р. 33]) сопровождается двухголосным контрапунктом скрипок — ангемитонной мелодией, изложенной параллельными квартами (Пример 5):

Пример 5 а, б. А. А. Сайгун. «Озсой»: а — фрагмент «Магического танца».  
б — макам Карджигар (в западной нотации)  
Example 5 a, b. A. A. Saygun. *Özsoy*: a — Excerpt of *Sihir Raksı*,  
b — *Makam Karcıgar* (in Western Notation)

И аксак-ритмы, и макам, и квартовые параллелизмы — базовые элементы турецкого фольклора, распространенные в народной музыке. Но эти же элементы, еще в эпоху Османской империи адаптированные к условиям западной нотации (и вследствие этого модифицированные), использовались и современными турецкими композиторами. С этой ветвью национальной культуры, характерной для крупных турецких городов, был с детства знаком Сайгун, уроженец Измира, и, возможно, черпал также из нее некоторые художественные идеи. Систематическая же, планомерная профессиональная работа по изучению турецкого фольклора — совместные с Белой Бартоком и самостоятельные этнографические экспедиции, публикации нотных материалов и статей, выступления на конференциях — начнется уже после написания «Озсоя», со второй половины 1930-х годов. Она не только принесет блестящие научные результаты, но и отразится в творчестве композитора.

Так, своеобразным «художественно-исследовательским проектом» на тему аксак-ритмов можно назвать целую серию его фортепианных сочинений: «Десять этюдов в ритмах аксак» (op. 38, 1964), «Двенадцать прелюдий в ритмах аксак» (op. 45, 1967), «Пятнадцать пьес в ритмах аксак» (op. 47, 1967) и «Десять эскизов в ритмах аксак» (op. 58, 1976).

### Заключение

Премьера «Озоя» стимулировала пробуждение интереса турецких композиторов к опере. В том же 1934 году Неджилль Казым Аксес создал «Байондер», а Сайгун написал свое второе сочинение в этом жанре — «Ташбебек» («Каменная кукла»). Однако «Озой» по понятным причинам не мог оказать непосредственного воздействия на судьбы национальной оперной школы. Дело не только в том, что его постановка не возобновлялась на протяжении почти 50 лет, но также и в том, что в Турции 1930-х годов не было необходимых условий — отсутствовали стационарные оперные театры с соответствующей инфраструктурой, исполнительские коллективы. Для того чтобы поставить «Озоя», Эгели и Сайгуну, несмотря на поддержку Ататюрка, пришлось приложить немало усилий. Помимо Президентского оркестра, струнного оркестра Стамбульской муниципальной консерватории, известных турецких певцов, исполнявших главные роли (Нуруллах Ташкыран и Нимет Вакил, преподававшая в консерватории Стамбула), в спектакле участвовали прошедшие отбор любители, хор был набран из учащихся анкарских школ и институтов, а балетная группа — из людей, приобретших танцевальные навыки в кружках при Народном доме<sup>12</sup> Анкары.

Положение изменилось к середине XX века. В Анкарской государственной консерватории были открыты отделения оперы и балета, в Анкаре начал функционировать Государственный оперный театр, велась работа по подготовке кадров для музыкально-театральных учреждений. К опере обратились композиторы Аксес («Тимур», 1956), Джемаль Решит Рей («Челеби», 1945, первая редакция), Невит Кодаллы («Ван Гог» (1956), Сабахаттин Календер («Ходжа Насреддин», 1960) и другие<sup>13</sup>. Сайгун также продолжал работать в этом жанре. Торжественное открытие здания Анкарского оперного театра было ознаменовано постановкой первого акта его «Керема» (1948, постановка полной трехактной версии состоялась в 1953). 1970-е годы приносят оперы «Кёроглу» (1971) и «Гильгамеш» (1979). Последние сочинения Сайгуна движутся по пути, намеченному «Озой»: в «Кереме» сценическое действие

<sup>12</sup> «Народные дома» — культурно-просветительские центры, в 1930–40-е годы создававшиеся в различных регионах Турции. Эти учреждения, преследующие цели воспитания в турецком народе национального самосознания, были важной частью реформ Ататюрка.

<sup>13</sup> Подробнее об этом см. [10].

сведено к минимуму, в опере проявляются черты оратории [2, р. 70], а жанр «Гильгамеша» композитор обозначил как «эпическая драма»<sup>14</sup>.

Политический эффект премьеры оперного первенца Сайгуна<sup>15</sup>, вписанной в идеологический контекст 1930-х годов, в свое время перевесил осознание художественных свойств произведения и его значения в развитии турецкой музыкальной культуры, но последнее не стоит недооценивать<sup>16</sup>. Намеченное в «Озсой» взаимодействие национальных и европейских традиций станет значимым трендом в турецкой музыке XX века.

В рамках культурных реформ, проводимых Ататюрком, стремление к созданию новой, современной турецкой нации требовало и переосмысления музыкального искусства. «Озсой» стал одним из символов этапа модернизации турецкой культуры, формирования новой культурной идентичности.

#### Список литературы

1. *Beyarslan A.* Türk operası'nın ulusal kimliği ve Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası. Düzeltmiş Tez. T. C. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 2018. [Электронный ресурс]. URL: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60448.pdf> (дата обращения: 15.08.2024).
2. *Araci E.* The life and works of Ahmed Adnan Saygun. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Edinburgh: University of Edinburgh, 1999. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680> (дата обращения: 15.08.2024).
3. *Atatürk ve A. Adnan Saygun Özsoy Operası* / haz. Gülper Refiğ, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1997.
4. *Küçük Kaplan U.* Türk Beşleri "İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Utopyası". İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021.
5. *İşıldak E.* Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası'nın yayılmacı teoriler bağlamında ele alınması. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2016. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252\\_Ahmed\\_Adnan\\_Sayguns\\_Ozsoy\\_Opera\\_deal\\_with\\_Context\\_of\\_Diffussionist\\_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffussionist-Theory.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252_Ahmed_Adnan_Sayguns_Ozsoy_Opera_deal_with_Context_of_Diffussionist_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffussionist-Theory.pdf) (дата обращения: 15.08.2024).

<sup>14</sup> Особенности драматургии «Гильгамеша», соотношение оперы и литературного источника изучаются в статье Игима Шевкета Гюлеча и Элиф Санем Гюлеч «Современная интерпретация эпоса о Гильгамеше: оперы о Гильгамеше Невида Кодаллы и Ахмеда Аднана Сайгуна» [11].

<sup>15</sup> Именно в таком аспекте рассматривается «Озсой» в уже упоминавшейся статье Вудард «Музыка как посредник в политике Турции: случай Ахмеда Аднана Сайгуна» [7].

<sup>16</sup> О жизнеспособности «Озсой» свидетельствует и турецкая театральная-музыкальная практика: после возобновления в 1982 году опера неоднократно ставилась в Турции на различных сценических площадках.



6. Woodard K. *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.). Cincinnati: University of Cincinnati, 1999.
7. Woodard K. Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun // *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Durham: Duke University Press. Vol. 27 (No. 3). 2007. P. 552–562. <https://doi.org/10.1215/1089201x-2007-032>
8. Tuzlu A. Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tuzlu+A.+T%C3%BCrk+operas%C4%B1n%C4%B1n+olu%C5%9Fum+s%C3%BCreci+ve+Ahmet+Adnan+Saygun%E2%80%99un+%C3%96zsoy+operasının+analizi.&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (дата обращения: 15.08.2024).
9. Yarkın F. *Türk müziğinde usuller*. Üçüncü baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2023.
10. Şahin E. Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci / *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 2024. Sayı 40. S. 589–602. (The Development of Opera Art in Turkey and the Historical Process of Turkish Operas.) <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>
11. Güleç İ. Ş., Güleç E. S. Gilgames Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Operaları. *Konservatoryum*. 2023. Vol. 10, Is. 2. S. 27–38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>

## References

1. Beyarslan, A. (2018). *Türk operası'nın ulusal kimliği ve Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası* [Düzeltilmiş Tez. T. C., İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı]. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/60448.pdf>
2. Araci, E. (1999). *The life and works of Ahmed Adnan Saygun* [Doctoral dissertation, University of Edinburgh]. <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/7680> (accessed: 15.08.2024).
3. Atatürk, ve A. (1997). Adnan Saygun Özsoy Operası. In G. Refiğ (Ed.), *Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası. Boyut Yayıncılık*.
4. Küçükkaplan, U. (2021). *Türk Beşleri "İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Utopyası"*. Ayrıntı Yayınları.
5. Işıldak, E. (2016). *Ahmed Adnan Saygun'un Özsoy operası'nın yayılmacı teoriler bağlamında ele alınması* [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. [https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252\\_Ahmed\\_Adnan\\_Sayguns\\_Ozsoy\\_Opera\\_deal\\_with\\_Context\\_of\\_Diffusionist\\_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffusionist-Theory.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Erol-Isildak/publication/325828252_Ahmed_Adnan_Sayguns_Ozsoy_Opera_deal_with_Context_of_Diffusionist_Theory/links/5b28066daca2727335b6ebae/Ahmed-Adnan-Sayguns-Ozsoy-Opera-deal-with-Context-of-Diffusionist-Theory.pdf) (accessed: 15.08.2024).
6. Woodard, K. (1999). *Creating a National Music in Turkey: The Solo Piano Works of Ahmed Adnan Saygun*. [Doctoral dissertation, University of Cincinnati].

7. Woodard, K. (2007). Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Durham: Duke University Press, 27(3), 552–562. <https://doi.org/10.1215/1089201x-2007-032>
8. Tuzlu, A. (2019). *Türk operasının oluşum süreci ve Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy operasının analizi*. [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tuzlu+A.+T%C3%BCrk+operas%C4%B1n%C4%B1n+olu%C5%9Fum+s%C3%BCreci+ve+Ahmet+Adnan+Saygun%E2%80%99un+%C3%96zsoy+operasın+analizi.&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (accessed: 15.08.2024).
9. Yarkın, F. (2023). Türk müziğinde usuller. Üçüncü baskı. Pan Yayıncılık.
10. Şahin, E. (2024). Opera Sanatının Türkiye'de Gelişimi ve Türkçe Operaların Tarihsel Süreci / RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi. 2024. Sayı 40. S. 589–602. (The Development of Opera Art in Turkey and the Historical Process of Turkish Operas). <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>
11. Güleç, İ.Ş., & Güleç, E.S. (2023). Gilgames Destanının Çağdaş Yorumu: Nevid Kodallı ve Ahmed Adnan Saygun'un Gilgames Operaları. *Konservatoryum*, 10(2), 27–38. <https://doi.org/10.26650/CONS2023-1319966>

Сведения об авторах:

**Дегтярева Н. И.** — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки.

**Джавадова М. Н. кызы** — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра истории зарубежной музыки.

Information about the author:

**Natalia I. Degtyareva** — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Western Music History Department.

**Makhruza N. kyzy Dzhavadova** — Applicant for PhD degree in Arts, Western Music History Department.

Статья поступила в редакцию 29.05.2024;  
одобрена после рецензирования 23.08.2024;  
принята к публикации 03.09.2024.

The article was submitted 29.05.2024;  
approved after reviewing 23.08.2024;  
accepted for publication 03.09.2024.