



9. Слонимский Ю. И. *Драматургия балетного театра XIX века: очерки, либретто, сценарии* / Ю. И. Слонимский. – М. : «Искусство», 1977. – 343 с.
10. Слонимский Ю. И. *Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа* / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1937. – 285 с.
11. Шапиро С. *Балеты Делиба* / С. Шапиро. – М. : Музыка, 2001. – 149 с.
12. Холопова В. Н. *Музыкально-хореографические формы русского классического балета* / В. Н. Холопова // Музыка и хореография современного балета. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 57–71.
13. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. испр.* / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2001. – 496 с.

УДК 78.03 : 008

*Наталья Антипова*

### **ОРИЕНТАЛИЗМ И ЯНЫЧАРСКАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ**

*Статья посвящена феномену «янычарской музыки», её истории и проникновению в пространство европейской культурной традиции XVII–XVIII веков. Автор пишет о музыкальной специфике турецкого военного оркестра «Мехтеран» и характерной для него символике, анализирует произведения Люлли, Глюка, Моцарта в контексте ориентальной тематики, популярной в Европе XVII–XVIII веков. Среди них: «Армида» и музыка «Турецкой церемонии» Люлли, созданная для комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», «Ифигения в Тавриде» и «Непредвиденная встреча» Глюка, а также зингипили Моцарта «Заида» и «Похищение из сераля».*

**Ключевые слова:** янычарская музыка, символика, сюжет, опера, аллюзия.

*Наталія Антіпова*

**ОРИЄНТАЛІЗМ ТА ЯНИЧАРСЬКА МУЗИКА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ.** *Стаття присвячена феномену «яничарської музики», її історії та проникненню у простір європейської культурної традиції XVII–XVIII сторіч. Автор пише про музичну специфіку турецького військового оркестру «Мехтеран» та характерну для нього символіку, аналізує твори Люллі, Глюка, Моцарта у контексті орієнтальної тематики, популярної у Європі XVII–XVIII сторіч. Серед них: «Арміда» і музика «Турецької церемонії» Люллі, створена для комедії Мольєра «Міщанин у дворянстві», «Іфігенія в Таврді»*

і «Неочікувана зустріч» Глюка, а також зіншпілі Моцарта «Заїда» і «Викрадення із Сералю».

**Ключові слова:** яничарська музика, символіка, сюжет, опера, алюзія.

*Nataliya Antipova*

**ORIENTALISM AND JANISSARY MUSIC AS A CULTURAL PHENOMENON.** *The article is devoted to the phenomenon of «turkish music», its history and its penetration into space of the European cultural tradition of XVII–XVIII centuries. The author writes about music specificity of the Turkish military orchestra «Mehteran» and its symbolism, analyses operas of Lully, Gluck, Mozart in the context of orientaltheme, that was popular in Europe of XVII–XVIII centuries. Among them are: «Armida» and music of «Turkey ceremony» by Lully, created for the Molière's comedy «Le Bourgeois Gentilhomme», «Iphigenia in Tauris» and «Unexpected Meeting» written by Gluck and also Mozart's singspiels «Zaide» and «The Abduction from the Harem».*

**Keywords:** *turkish music, symbolics, plot, opera, allusion.*

В истории культуры существует целый ряд явлений, которые на протяжении длительного времени не теряют своей актуальности. К таким феноменам принадлежит ориентализм – академическое изучение Востока. В фокусе внимания учёных оказывается самая разнообразная проблематика – религия, философия, литература, музыка, фольклор, специфика народного промысла, история костюма и т. д. До настоящего времени тема, посвященная диалогу культур между Востоком и Западом, остается необычайно важной для международных симпозиумов и научных конференций.

На протяжении многих веков Восток оставался загадкой для европейца и ассоциировался с некоей удивительной, «чудесной страной». Роскошные дворцы, очаровательные красавицы-пери, жестокие падишахи и визири, колдуны и маги, духи и привидения, ифриты и джинны... Весь этот пёстрый калейдоскоп предстаёт на фоне завораживающей восточной природы, теплого моря, знойного солнца, пьянящих ароматов трав и цветов. Увлекательные сказки и легенды, наполненные невероятными событиями и тайнами, музыкой, неслыханной по своей красоте и чудодейственным свойствам, магнетически притягивали к себе внимание писателей, поэтов, художников и музыкантов. «Томление по сказочному Востоку» [6, с. 397] пронизывает целый



ряд сочинений, созданных композиторами различных национальных школ и направлений.

К феноменам культуры принадлежит и янычарская музыка (нем. *Janitscharenmusik*), за которой на рубеже XVII–XVIII вв. в Европе закрепился определенный набор инструментов турецкого военного оркестра. В Европе янычарская музыка воспринималась как шумящая, гремящая, дикая и варварская. **Цель** данной статьи – проследить её вхождение в орбиту европейской культуры XVII–XVIII вв. на примере ряда сочинений, созданных в это историческое время.

Истоки янычарской музыки неразрывно связаны с эпохой Османской империи и традициями военного оркестра «Мехтеран»<sup>1</sup>. Как свидетельствует нынешний руководитель военно-исторического оркестра Мустафа Угур Актен, ««Мехтер» – это самый старый оркестр в мире. В произведении Махмуда Кашгарского “Диван-и-люгат”, датированного XI веком, говорится о военном марше, который исполняли в присутствии правителя» [2, с. 3]. Главными атрибутами Мехтерана считались барабан – символ солнца, флаг и бунчук – символы власти, независимости Турции и исламского мира в целом. Символика и ныне занимает важное место во внешней его атрибутике. При церемониальном построении оркестра выносят три знамени: красное – символ государства, белое – символ независимости, и зелёное – символ ислама.

Помимо числа «3», на Востоке почиталось и число «9». Девятка – число силы, разрушения и войны, она символизировала железо – металл, из которого изготовлялось само оружие войны: «С древних времен турецкие ханы считали число девять счастливым, поэтому и церемониальное построение оркестра девятирядное» [2, с. 12]. За знаменосцами следуют солдаты с девятью бунчуками (самый большой из них – атакующий бунчук – туг), руководитель (мехтербаши) и музыканты, играющие на чевгене (посох, на вершине которого крепится полумесяц и около десятка колокольчиков), зурне, трубе, литаврах и барабанах. Завершает шествие музыкант, играющий на кёсе (самом большом барабане). Во время церемониального построения

<sup>1</sup> Корпус регулярной пехоты Оттоманской армии просуществовал с середины XIV до начала XIX вв.

оркестра традиционно исполняется прелюдия. Она звучит до тех пор, пока музыканты не построятся в виде полумесяца – священного символа, запечатленного на турецком флаге, а кёс, находящийся в центре этого полумесяца, уподобляется звезде на турецком флаге.

В момент атаки турецкого войска насчитывалось до пятисот кёсов. От звуков барабанов и пронзительных возгласов труб «содрогались» небо и земля. Сама музыкальная энергетика оркестра придавала невиданную силу и мощь воинам-янычарам и вызывала страх, вселяла панику в сердца противников. Не случайно мода на военных барабанщиков пошла именно из Турции: турецкие военачальники не начинали битву без музыкального сопровождения. «Предварительное устрашение противника было важнейшим психологическим элементом тактики османов. Музыканты с бубнами, барабанами и духовыми создавали немыслимую какофонию звуков. Мехтер всегда шел во главе армии и направлял сражение» [2, с. 4].

В Европе на рубеже XVII–XVIII вв. воцарилась настоящая «восточная» эпидемия. Повальное увлечение всем турецким, будь то ткани, национальные костюмы, ковры, ювелирные украшения, музыкальные инструменты, кофе и даже цветы, тюльпаны – всё это полностью поглотило крупнейшие города Германии, Вену – сердце культурной жизни, и Париж – европейский законодатель моды. Публикации альбомов и дневников путешественников, где путевые заметки пестрели сенсационными заголовками и представляли в виде зарисовок полуфантастических обрядов и экзотических картин народного быта, будоражили пылкое воображение европейцев. В итоге интерес к Востоку не угасал, а наоборот, разгорался с новой силой. Под влиянием «янычарской» музыки в духовых оркестрах на рубеже XVII–XVIII вв. появился целый ряд ударных инструментов, прежде всего, большой барабан и тарелки, усиливающие ритмическую основу оркестра.

Наиболее раннее использование атрибутики «янычарской музыки» для создания красочного «турецкого» колорита в европейской композиторской практике встречается ещё в творчестве Люлли (1632–1687). Его знаменитая «Турецкая церемония» была написана специально для постановки комедии Мольера «Мещанин во



дворянстве» (1670), которая, как пишет Ф. Боссан, стала «одной из крупных удач “двух Батистов”» [1, с. 148]<sup>2</sup>. Сотрудничество Люлли и Мольера продолжалось на протяжении нескольких лет совместно с итальянским художником-декоратором Д. Торелли и хореографом П. Бошаном<sup>3</sup>. С именем последнего связано введение в мировую практику пяти классических балетных позиций, а также создание первых трактатов о рисунке танца. Пристрастие короля Франции к танцу побудило Мольера заняться разработкой новых сценических представлений – комедий-балетов. Некоторые роли в спектаклях исполнял сам Людовик XIV<sup>4</sup>.

Непосредственным поводом для написания комедии «Мещанин во дворянстве» было указание Людовика XIV, данное Мольеру, сочинить «смешной турецкий балет». На это была особая причина. В ноябре 1669 г. Париж посетила делегация султана Османской империи. На самом деле Солиман-ага, представленный послом Великой Порты, ввел короля в «ужасное заблуждение», поскольку «никаким послом на самом деле не являлся» [1, с. 148]. Король был в гневе и решил отомстить весьма изысканным способом – сделать пародию на турецкую церемонию (помимо того, что псевдопосол впоследствии был выдворен за пределы Франции). Музыка сразу же привлекает внимание своей красочной оркестровкой и своеобразным музыкально-драматическим эффектом, который создается за счёт динамического и тембрового нарастания. Впоследствии аналогичный прием «приближения», созданный посредством утолщения тембровой вертикали и постепенного роста динамики, использовали столь разные композиторы, как Моцарт, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Дебюсси, Равель, Онеггер, Шостакович и др. Несмотря на то, что в партитуре Люлли доминируют

<sup>2</sup> Перед тем, как появиться на балетных и оперных подмостках, турецкие церемонии и маски проникли в комическую литературу и театр Италии и Франции (пьесы Сореля и Ротру).

<sup>3</sup> В сцене посвящения в «мамамуши» Мольер исполнял роль Журдена, а Люлли – партию Муфтия.

<sup>4</sup> Блестящее воплощение личных и творческих взаимоотношений между Людовиком XIV, Люлли и Мольером представлено французским режиссером Ж. Корбье в его фильме «Король танцует» (2001).

струнные, композитор задействовал ударные и духовые инструменты, ассоциирующиеся с турецкими барабанами, трубами и зурной.

Совершенно иначе Люлли трактует атрибутику «янычарской музыки» в «Армиде» (лирической трагедии в 5 действиях с прологом, 1686 г., либретто Ф. Кино), созданной по поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим». К произведению Тассо обращались многие композиторы, среди них Феррари, Йоммелли, Вивальди, Гендель, Керубини, Сальери, Чимароза, Россини, а также Глюк, который обратился к либретто Кино почти спустя столетие (1777). Образ могущественной дамасской волшебницы на протяжении нескольких веков не утратил своей привлекательности. Во II акте Армида пытается заманить Ринальдо в свои сады и вызывает духов, которые осуществляют её коварный замысел. Под действием колдовских чар рыцарь засыпает среди волшебных цветов. После балета-обольщения и хора духов (*a cappella*) следует выход Армиды. Опора на жанровую специфику марша, чёткие акценты каждой доли в партии литавр, словно сдерживающие стремительные пассажи скрипок, создают образ Армиды, полный «тёмного» магнетизма и очарования<sup>5</sup>. Выбор тональности *d-moll*, закрепившейся за арией мести, здесь не случаен: преисполненная ярости и ненависти, волшебница полна решимости нанести смертельный удар. Несколько раз она заносит над противником кинжал, но её исступление сменяется смятением: любовь к Ринальдо вытесняет ненависть и жажду мести из её сердца.

Помимо музыкальных эффектов, Люлли использовал здесь и собственно театральные приемы, изображающие «страшные» картины, – порывы и завывания ветра, раскаты грома, созвучные внутреннему состоянию героини. Инструментальные фрагменты «Армиды» Люлли покоряют своей фантастической экспрессией; они звучат необычайно эмоционально, захватывающе и... по-настоящему современно. Именно поэтому они близки жанру киномузыки, появившейся в XX в. В наше время музыка «Армиды» Люлли могла бы прекрасно дополнять

<sup>5</sup> Литавры, изначально использовавшиеся в военных походах, в эпоху Люлли вошли в состав оркестра.



видеоряд в качестве звуковой иллюстрации к фильму, наполненному увлекательными событиями, сильными страстями и стремительной динамикой современной жизни<sup>6</sup>.

Итак, у Люлли прослеживаются две тенденции в использовании элементов «янычарской музыки». Для первой характерна непосредственная связь с турецкой образностью (иллюстративно-изобразительная функция); для второй – лишь наличие аллюзий, своеобразных образно-ассоциативных «пунктиров» (Армида – дамаская волшебница, и аллюзии на восточные мотивы здесь вполне оправданы). И всё же в лирической трагедии Люлли основная образно-смысловая доминанта связана не с определенным «национальным колоритом», а с ростом экспрессивно-выразительного начала, стремительным повышением эмоционального градуса, накалом страстей. При этом музыкальным эквивалентом бурного проявления чувств, жажды мести оказывается комплекс средств, родственный «янычарской музыке»<sup>7</sup>.

Как представляется, в произведениях XVIII в. две эти тенденции развиваются параллельно. По мысли Л. Кириллиной, «ориентальную роскошь или варварскую брутальность можно отыскать в инструментовке “восточных” опер Генделя. Однако Египет в его опере “Юлий Цезарь” по своему колориту существенно не отличается от Персии в “Ксерксе” или от Индии в “Александрe”»; а в музыкальной драме “Тамерлан” ощущается лишь мрачный дух восточной деспотии» [5, с. 46]. К тому же ориентальное, и янычарское, в частности, преподносилось композиторами как нечто остранинное, чуждое мироощущению европейца, не всегда подлежащее чёткой идентификации по географическому и этнографическому признаку.

Например, Глюк в «Плясках скифов» из оперы «Ифигения в Тавриде» (1779) акцентировал «варварство» степных кочевников орке-

<sup>6</sup> Именно такой ракурс оказался в фокусе внимания канадского режиссера Роберта Карсена (2009). Речь идёт о постановке «Армиды» в Театре на Елисейских полях: дирижер Уильям Кристи, хореограф Жан-Клод Галотта, с участием Стефани д'Устрак (в роли Армиды) и Пола Эгню (в роли Ринальдо).

<sup>7</sup> В это же время в Германии была поставлена одна из первых немецких опер на восточный сюжет – «Кара Мустафа, счастливый великий визирь» И. В. Франка (1686).

стрровкой, типичной для «янычарской музыки»<sup>8</sup>. Для характеристики скифов он ввел расширенный состав ударных инструментов, куда вошли барабан, треугольник и тарелки, а также флейту-пикколо, которая в отличие от других деревянных духовых в это историческое время использовалась довольно редко. Барабан, треугольник и тарелки – именно такой состав ударных инструментов ассоциировался с музыкой янычар. В XVIII столетии он был использован в операх Гретри, Глюка, Моцарта и стал неизменным участником «турецкой», то есть экзотической, музыки в совокупности с большим барабаном и тарелками.

Симптоматично, что в музыкальных картинах XVIII в. зачастую преобладают не обольстительная женственность и томность, а совершенно иные грани Востока – воинственность, дикость, необузданность нрава. Как пишет Л. Кириллина, нечто неевропейское, «инокультурное», «подводилось под эстетическую категорию гротескного (со зловещим или комическим оттенком)» [5, с. 46]. Действительно, если хор скифов звучит в «Ифигении» зловеще, то ария начальника каравана в «Непредвиденной встрече» Глюка и ария Осмина в «Заиде» Моцарта решены в комическом ключе. Черты гротеска просматриваются в «турецких маршах» Моцарта и Бетховена.

«Эсхилом музыки» называл Глюка Берлиоз, страстный поклонник его творчества. В самом деле, стилистика музыкальных трагедий Глюка – возвышенная красота и благородство образов, монументальность композиции, опирающейся на чередование соло и хора, – восходит к традиции античной трагедии. Наибольшую популярность завоевали реформаторские оперы Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), обе «Ифигении» – в Авлиде (1774) и Тавриде (1779), а также «Армида» (1777). В постоянном репертуаре современных театров находится всего пять-шесть сочинений композитора,

<sup>8</sup> Л. Кириллина отмечает: «В плясках скифов из “Ифигении в Тавриде” Глюка зловещее впечатление создаётся, помимо “янычарской” инструментовки, использованием не очень типичной для классиков тональности си-минор – в рамках классического стиля это как бы “суперминор”, тоника которого лежит ниже исходной точки звуковой системы – тона “до”» [5, с. 48].



однако, Глюк создал около ста музыкально-сценических произведений в разных жанрах, в том числе, и в русле комической оперы. Среди них выделяется «Непредвиденная встреча» – его последняя опера на французском языке в III актах, написанная на популярный в XVIII в. восточный сюжет. Её первая постановка прошла в Вене (1764, либретто Л. Данкура по пьесе Лесажа и д'Орневалля «Пилигримы в Мекку») [3, с. 361–362]. Это одно из самых известных в XVIII в., а ныне забытых произведений Глюка в жанре французской комической оперы<sup>9</sup>.

Музыка Увертюры – стремительная и необычайно легкая. В ней предстаёт пестрый калейдоскоп ориентальных тем, расцветенный необычной по тем временам оркестровкой<sup>10</sup>. В плане формы (сонатная без разработки) она предвосхищает увертюры Моцарта с их стремительно сменяющимися музыкальными образами, персонажами и событиями (такова увертюра к опере «Свадьба Фигаро»). «Турецкий» колорит представлен и в сольном номере начальника каравана (бас), отбывающего в Мекку. Уединившись, он наслаждается изысканным вкусом вина, сетуя на то, что Магомет запретил этот необыкновенный напиток. Быстрый темп, буффонная скороговорка в низком регистре, ритмическая активность в оркестре – остигатная ритмо-формула, изложенная шестнадцатыми длительностями в партии барабана, – всё это создаёт колоритный восточный образ. В опере появляется новое оперное амплуа «турецкого» персонажа, представленного в комическом ключе.

---

<sup>9</sup> Сюжет оперы. Два года принц Али в сопровождении слуги Осмина ищет свою похищенную невесту, Рецию. Скитания приводят его в Каир. Одна из рабынь Султана приглашает принца во дворец, но тщетно красавицы гарема пытаются обольстить его: он хранит верность любимой. Внезапно перед Али предстает Реция. Она увидела его в окно и решила подвергнуть испытанию. Реция – пленница Султана, но, как и Али, верна своим чувствам. Неожиданно в серале появляется Султан. Осмин, знающий тайный ход в дом знакомого дервиша, уводит Али, Рецию и её служанку. Они укрываются в караван-сарай среди пилигримов, направляющихся в Мекку. Однако дервиш, соблазненный наградой, обещанной тому, кто найдёт Рецию, выдает беглецов. Влюбленные готовы вместе идти на смерть, но султан, пораженный их любовью и мужеством, дарует им прощение [3, с. 362].

<sup>10</sup> В партитуру оперы вошли: флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 английских рожка, 3 фогота, 2 трубы, тарелки, барабаны, струнные, клавишин.

«Непредвиденная встреча» Глюка была заново открыта в XX в.: в 1906 г. она поставлена в Париже, а «после Первой мировой войны стала исполняться в Германии в немецком переводе, в сценической редакции К. Хагемана под названием “Пилигримы в Мекку”» [3, с. 362]. В ней сочетаются разноплановые музыкальные характеристики, лиризм и юмор. Более того, по авторитетному мнению Д. Раштона (*Julian Rushton*), «среди опер на ориентальные сюжеты именно “Непредвиденная встреча” Глюка превосхищает звучание “турецких барабанов” в “Похищение из сераля” Моцарта и их особый “локальный” колорит» [8, с. 320].

Вена, как и другие города Европы, была очарована Востоком. Большой популярностью пользовались турецкие костюмы и кофейные церемонии, звучала самая разнообразная «экзотическая» музыка. Некоторые музыкальные инструменты (например, разновидности клавиров) изобиловали всевозможными барабанчиками и колокольчиками, при помощи которых воспроизводились «турецкие эффекты». Сюжет «Похищения из сераля» оказался одним из самых популярных, модных в столице Австрии. Как пишет А. Кенигсберг, «до 1790 г. в Вене шли зингшпили ещё трёх композиторов» [4, с. 22], более того, «те же ситуации использованы в ранее написанных комических операх: “Непредвиденная встреча” Глюка – на французском языке и Гайдна – на итальянском» [там же]. В основе либретто – комедия К. Бретцнера, который был крайне недоволен теми изменениями, которые возникли у Моцарта и его либреттиста Стефани во время работы. Бретцнер несколько раз выступал в прессе с заявлениями протеста против искажения его драмы «Бельмонт и Констанца»<sup>11</sup>.

Увлечение турецкой тематикой отразилось в увертюре к «Похищению из сераля». Моцарт расширил группу ударных инструментов, он использовал треугольник, барабан и литавры<sup>12</sup>. Более того, типичный

<sup>11</sup> Премьера оперы под названием «“Бельмонт и Констанца” состоялась 12 июля 1782 г. в Вене под управлением автора с триумфальным успехом» [4, с. 23].

<sup>12</sup> Партитура Моцарта включает парный состав духовых инструментов, а также флейту-пикколо, литавры, немецкий барабан, треугольники, тарелки, большой барабан и струнные инструменты.



для янычар способ игры на большом барабане – колотушкой и прутком – усилил «турецкий» колорит музыки<sup>13</sup>. Увертюра, написанная в сонатной форме, яркая и живая, сразу же привлекает внимание роскошным ориентальным колоритом. Искрящиеся звуки треугольника ассоциируются с переливами колокольчиков, издающих нежный перезвон при легком встряхивании чевгена. Оттеняет праздничную восточную картину эпизод в разработке, когда звучит – в минорной тональности – лирическая тема выходной арии Бельмонта. Реприза восстанавливает искромётную музыку начального раздела Увертюры. Условно-турецкий колорит предстает и в хоре янычар, который звучит дважды в опере, в финалах I и III актов.

Однако «Похищение из сераля» – не первый зингшпиль Моцарта, написанный на восточный сюжет. «Заида», созданная двумя годами ранее, ни разу не была исполнена при жизни автора. Моцарт начал сочинять её в 1779 г., но, увлекшись созданием «Идоменея», оставил работу, а впоследствии так и не вернулся к ней; партитура была утеряна. Лишь после смерти композитора Констанца обнаружила в архиве неизвестные нотные фрагменты (пятнадцать номеров). Премьера оперы состоялась во Франкфурте (1866).

Действие «Заиды», как позже и «Похищения из сераля», происходит в Турции XVI в. Либретто И. Шахтнера, как утверждает Эрик Смит, написано вслед за «Сералем» Ф. Й. Себастиани [8, с. 603]<sup>14</sup>. Моцарт не завершил «Заиду», поэтому трактовка её финала может быть весьма различной. По версии первоисточника, «Заида и Го-

---

<sup>13</sup> Общеизвестно, что Моцарт сочинял «Похищение из сераля» в один из самых счастливых периодов своей жизни: он собирался жениться на Констанце Вебер. По стечению обстоятельств, невесту Моцарта звали так же, как героиню его зингшпиля, и свою избранницу, подобно лирическому герою его собственного произведения, Моцарт также «похитил» из-за разногласий с родственниками.

<sup>14</sup> Сюжет оперы. Заида, христианская пленница султана Солимана, влюблена в Гомаца, его раба; это вызывает гнев и ревность султана. С помощью слуги Аллазима влюблённые пытаются бежать, но безуспешно. Их выдаёт другой слуга – Осмин (буффонный бас), тайно влюбленный в Заиду. Он мстит девушке за то, что она предпочла ему Гомаца. Влюбленных приговаривают к смерти. Однако Аллазим, когда-то спасший султану жизнь, помилован, он умоляет о снисхождении к Заиде и Гомацу [8, с. 603].

мац оказываются братом и сестрой, детьми Аллазима, слуги Султана» [9, с. 147]. В «Заиде» наиболее ярко «турецкий» колорит ощущается в двух номерах – «арии смеха» Осмина (буффонный бас) и заключительном марше, который на самом деле, подобно Увертюре, является «вставным номером»<sup>15</sup>. В качестве Увертюры к опере ныне звучит музыка симфонии *in G* (K 318). Тема главной партии близка властному образу Солимана. Интрады, лежащие в её основе, предвосхищают «музыку будущего», героику моцартовского Дон Жуана. Зона побочной партии ассоциируется с лирикой и кантиленой, близкой образу главной героини. Тема заключительной партии обрамляет светлый островок лирики и восстанавливает энергию первого раздела экспозиции. Начало разработки увертюры строится на минорном варианте героических тем экспозиции. Её следующий раздел представляет собой эпизод, основанный на новом тематическом материале, по характеру и кругу лирических интонаций близком образу Заиды.

В опере лишь несколько номеров, которые непосредственно связаны с ориентальной тематикой. Тем не менее, «Заида» покоряет слушателей очарованием и красотой лирических тем, связанных с фигурой главной героини. Ещё одной важной (уникальной для Моцарта) особенностью является использование жанровой специфики мелодрамы (№ 2). Чередование выразительной вокальной декламации с проникновенной музыкой оркестра гибко и непосредственно раскрывает внутреннее состояние Гомаца. Особый интерес представляет средний раздел мелодрамы, где монолог героя чередуется с музыкой «вопросо-ответного» плана, в оркестре мерцания мажора и минора создают эффект свето-тени. По сути, моносцена Гомаца предстает в виде своеобразного диалога героя с Судьбой, находящейся во власти Султана. Примечательно, что Моцарт наделил главных мужских персонажей теноровыми амплуа, подчеркивая специфику оперно-романного любовного треугольника (Гомац и Султан – два тенора).

Образец тончайшей, проникновенной лирики Моцарта – монолог и первая ария Заиды (№ 5). Чарующая красота вокальной партии,

<sup>15</sup> Марш *in D* (KV 335 № 1) входил в цикл «*Zwei mäsche in D*», который был создан Моцартом в Зальцбурге (1779).



словно парящей на фоне пиццикато струнных, и её диалог с солирующим гобоем в первом разделе создают трогательный образ девушки. Напротив, во второй арии Заиды (№ 13) едва ли можно узнать прежнюю героиню, кроткую пленницу султана. Негодование, охватившее её, передано в музыке, полной смятения и протеста. Тема средней части арии, овеянная глубоким чувством, обращена к Гомацу: Заида готова пожертвовать жизнью ради спасения возлюбленного.

В отличие от «Похищения из сераля», «Заиду» можно «охарактеризовать как серьёзный или трагический зингшпиль» [7, с. 48]. Единственная комическая ария в опере, так называемая, «ария смеха» Осмина (как правило, имя комического персонажа становится нарицательным в «турецких операх» того времени) вносит контраст в лирико-драматическую природу сочинения. Опера завершается маршем, окрашенным атрибутикой «янычарской музыки». На фоне активного, ритмичного аккомпанемента струнных (*collegno*) соло гобоя имитирует звучание турецких духовых инструментов. При этом создаётся обманчивое впечатление того, что гобой солирует в сопровождении маленьких барабанчиков, которые отсутствуют в партитуре.

Попутно отмечу, что в последнее время ощущается всплеск интереса к «Заиде». На Зальцбургском фестивале в 2006 г. её постановку осуществил немецкий режиссер К. Гут, известный своими оригинальными интерпретациями произведений Глюка, Моцарта, Вебера, Россини, Верди, Вагнера, Стравинского и др. В России опера Моцарта была представлена в 2009 г. на фестивале «Шереметевские сезоны в Останкине» в постановке Р. Виктюка, что вызвало широкий резонанс и традиционно-противоречивые оценки публики и критики.

Аллюзии на «янычарскую музыку» предстают не только в операх Люлли, Франка, Глюка, Гретри, Й. Гайдна, зингшпилях Моцарта, овеянных ориентальными образами, но и в инструментальной музыке того же периода. Хрестоматийными примерами такого плана является имитация приемов «янычарской музыки» в знаменитом рондо *alla turca* Моцарта (финал фортепианной сонаты № 11), во II части «Военной симфонии» Й. Гайдна, а также в «Турецкой сюите» М. Гайдна и «Турецком марше» Бетховена из музыки к «Афинским развалинам» по

пьесе А. фон Коцебу<sup>16</sup>. Известно, что талантливые пианисты XIX в. А. Рубинштейн, К. Сен-Санс были авторами транскрипций «Турецкого марша» Бетховена и включали их в репертуар своих сольных концертов как наиболее яркие и эффектные.

Итак, янычарская музыка, ассимилировавшись на инонациональной почве, способствовала зарождению целого направления в европейской культуре. Восточные мотивы нашли отражение во всевозможных музыкальных жанрах – от небольших пьес до сюит, сонат, симфоний и произведений музыкального театра.

Ориентальные мотивы и «янычарская музыка» органично вошли в сюжетное поле и лексику итальянской, французской и австро-немецкой оперы XVII–XVIII вв., в разнообразную жанровую палитру сочинений венских классиков, а вслед за этим – и в эстетико-культурный тезаурус романтиков, импрессионистов, русских и украинских композиторов XIX–XX вв. В то же время, интерес к «прошлому культуры» – искусству янычар – по-прежнему велик. Об этом свидетельствует интенсивная гастрольная жизнь коллектива турецкого военного оркестра «Мехтеран».

### **Список использованной литературы**

1. Боссан Л. Людовик XIV, король-артист / Л. Боссан. – М. : Аграф, 2002. – 272 с.
2. Буклет оркестра Мехтеран. – Симферополь, 2009. – 38 с.
3. Гозентуд А. А. Оперный словарь : 2-е изд., перераб. и доп. / А. А. Гозентуд. – СПб. : Композитор, 2005. – 632 с.
4. Кенигсберг А. Моцарт: «Похищение из сераяля» / А. Кенигсберг // III опер. Справочник-путеводитель. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 21–26.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – 192 с.
6. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.
7. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.

<sup>16</sup> В «Турецком марше» Бетховен использовал тему фортепианных вариаций, оп. 76. Помимо «Турецкого марша», в музыке Бетховена к «Афинским развалинам» выделяется Хор дервишей, также окрашенный «янычарским» колоритом.



8. *The New Penguin Opera Guide*. – Penguin books. – London, 2001. – 1142 p.

9. *Warrack John. German Opera: From the Beginnings to Wagner*. – Cambridge : CUP, 2001. – 447 p.

УДК [785.7 : 786.2] : 78.071 Стравинский

*Наталья Катанова*

### **ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ И ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. СТРАВИНСКОГО**

*В статье представлены все разновидности фортепианных сочинений И. Стравинского для более, чем одного исполнителя: от ранних пьес для детей до транскрипций балетной музыки, оркестровых и камерных опусов для двух фортепиано и для одного фортепиано в четыре руки. Отмечается преобладание сюитных циклов. Композиция Концерта для двух фортепиано И. Стравинского сравнивается с Сюитой № 2 для двух фортепиано С. Рахманинова.*

**Ключевые слова:** фортепианный дуэт, ансамбль двух фортепиано, транскрипция, сюитные циклы, сравнительный анализ.

*Наталья Катанова*

**ФОРТЕПІАННІ ДУЕТИ ТА ФОРТЕПІАННІ АНСАМБЛІ В ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО.** *В статті представлені усі різновиди фортепіанних творів І. Стравінського для більш, ніж одного виконавця: від ранніх п'єс для дітей до транскрипцій балетної музики, оркестрових та камерних опусів для двох фортепіано і одного фортепіано у чотири руки. Відмічається переважання сюїтних циклів. Композиція Концерту для двох фортепіано І. Стравінського порівнюється з Сюїтою № 2 для двох фортепіано С. Рахманінова.*

**Ключові слова:** фортепіанний дует, ансамбль двох фортепіано, транскрипція, сюїтні цикли, порівняльний аналіз.

*Natalya Katonova*

**PIANO DUET AND PIANO DUO FORMS (ENSEMBLES FOR TWO PIANOS) IN I. STRAVINSKY'S HERITAGE.** *The author examines all kinds of music by I. Stravinsky for more than one pianist from his early works for children to his own transcriptions of ballet, symphonic and chamber music for two pianos*