

Антипова Н. А.

Янычарская музыка и театр Люлли

Статья посвящена феномену «янычарской музыки», её истории и проникновению в пространство европейской культурной традиции XVII-XVIII вв. Автор пишет о музыкальной специфике и символике, характерной для турецкого военного оркестра «Mehteran», а также анализирует оперу «Армида» и музыку «Турецкой церемонии» Люлли, созданной для комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

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

Актуальность исследования. На протяжении многих веков Восток оставался загадкой для европейца и ассоциировался с некой удивительной, «чудесной страной». Роскошные дворцы, очаровательные красавицы-пери, жестокие падишахи и визири, колдуны и маги, духи и привидения, ифриты и джинны... Весь этот пестрый kaleidoscope 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» [1, с. 397] пронизывает целый ряд сочинений, созданных композиторами различных национальных школ и направлений.

Особое место в истории культуры занимает янычарская музыка (нем. Janitscha-

genmusik), за которой на рубеже XVII-XVIII вв. в Европе закрепился определенный набор инструментов турецкого военного оркестра. При этом янычарская музыка воспринималась как шумящая, гремящая, дикая и варварская.

Цель данной статьи — проследить вхождение турецкой военной музыки в орбиту европейской культуры XVII-XVIII вв. (на примере сочинений Ж.-Б. Люлли, созданных в это историческое время).

Истоки янычарской музыки неразрывно связаны с эпохой Османской империи и традициями военного оркестра «Мехтеран». Как свидетельствует нынешний руководитель военно-исторического оркестра, Мустафа Угур Актен, «Мехтер» – это самый старый оркестр в мире. В произведении Махмуда Кашгарского “Дивани люгат”, датированного XI в., говорится о военном марше, который исполняли в присутствии правителя [2, с. 3]. Главными атрибутами Мехтеран 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 «три», на Востоке почиталось и число «девять». 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 девяти рядное» [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 оркестра традиционно исполняется прелюдия. Она звучит до тех пор, пока музыканты не построятся в виде полумесяца – священного символа, запечатленного на турецком флаге, а кёс, расположенный 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, 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 немислимую 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, 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 атрибуты «янычарской музыки» для создания красочного «турецкого» колорита в европейской музыке 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”» [3, с. 148]. Сотрудничество Люлли и Мольера продолжалось на протяжении нескольких лет совместно с итальянским художником-декоратором Д. Торелли и хореографом П. Бошаном. 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.

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. Солиман-ага, представленный послом Великой Порты, ввел короля в «ужасное заблуждение», поскольку «никаким послом на самом деле не являлся» [3, с. 148]. Король 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 струнные, композитор использовал ударные и духовые инструменты, ассоциирующиеся с турецкими барабанами, трубами и зурной.

Совершенно иначе Люлли трактует атрибутику «янычарской музыки» в «Армиде» (лирической трагедии в V д. 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, Рос-

сини, а также Глюк, который использовал 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 в окружении волшебных цветов. После балета-обольщения и хора духов (а *carrella*) следует выход героини. Опора на жанровую специфику марша, четкие акценты каждой доли в партии литавр, словно сдерживающие стремительные пассажи скрипок, создают образ Армиды, полный «тёмного» магнетизма и очарования. Выбор тональности *d-moll*, закрепившейся за Арией мести, здесь не случаен: преисполненная ярости и ненависти, волшебница полна решимости нанести смертельный удар противнику. Несколько раз она заносит над спящим рыцарем кинжал, но её исступление сменяется смятением, а любовь к Ринальдо вытесняет из сердца ненависть и жажду мести.

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 эмо-

ционально, захватывающе и... по-настоящему современно. Именно поэтому они близки жанру киномузыки, появившейся в XX в. В наше время музыка «Армиды» Люлли могла бы прекрасно дополнить видеоряд в качестве звуковой иллюстрации к фильму, наполненному увлекательными событиями, сильными страстями и стремительной динамикой современной жизни.

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». В самом деле, 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, родственные «янычарской музыке».

Между тем, в произведениях XVIII в. две эти тенденции развиваются параллельно. По мысли Л. Кириллиной, «ориенталь-

ную 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 “Александре”; а в музыкальной драме “Тамерлан” ощущается лишь мрачный дух восточной деспотии» [4, с. 46].

В «Плясках скифов» из оперы Глюка «Ифигения в Тавриде» (1779) «варварство» степных кочевников также создается средствами оркестровки, типичной для «янычарской музыки». 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 стал неизменным участником «турецкой», т.е. экзотической музыки, в совокупности с большим барабаном и тарелками.

Таким образом, ориентальное, и янычарское, в частности, преподносилось композиторами как нечто отстранённое, чуждое мироощущению европейца, не всегда подлежащее четкой идентификации по географическому и этнографическому признаку. Одновременно, как пишет Л. Кириллина, нечто неевропейское, «ино-

культурное», «подводилось под эстетическую категорию гротескного (со зловещим или комическим оттенком)» [4, 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 и в «турецких маршах» Моцарта и Бетховена.

В дальнейшем аллюзии на «янычарскую музыку» предстают в сочинениях Франка, Гретри, Й. Гайдна, а также в операх Глюка «Непредвиденная встреча» и «Ифигения в Тавриде», различных по своей жанровой принадлежности и образному строю. Восточные мотивы нашли отражение и в зингшпилях Моцарта («Заида» и «Похищение из сераля»).

В это же историческое время появляются инструментальные сочинения, овеянные ярким ориентальным колоритом. Среди хрестоматийных примеров такого плана – имитация приемов «янычарской музыки» в знаменитом рондо *alla turca* Моцарта (финал фортепианной сонаты № 11), II часть «Военной симфонии» Гайдна, а так же «Турецкая сюита» М. Гайдна и «Турецкий марш» Бетховена из музыки к «Афинским развалинам» по пьесе А. фон Коцебу.

В XIX в. талантливые пианисты А. Рубинштейн и К. Сен-Санс создали фортепианные транскрипции «Турецкого марша» Моцарта. Они постоянно включа-

ли их в репертуар своих сольных концертов, как наиболее яркие и эффектные.

Итак, янычарская музыка, ассимилировавшись на иннациональной 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.

Одновременно «янычарская музыка» органично вошла в сюжетное поле и лексику французской, итальянской и австро-немецкой оперы XVII-XVIII вв., чуть позже – 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. Сказанное подтверждает актуальность данной темы, обращенной к «прошлому культуры» – искусству янычар – и её ис-

следование на примере музыкальных произведений композиторов различных стилей, направлений и национальных школ.

Литература

1. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 479 с.
2. Буклет оркестра Мехтеран. – Ст. : 2009. – 38 с.
3. Боссан Л. Людовик XIV, король-артист / Л. Боссан. – М. : Аграф, 2002. – 272 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – 192 с.
5. Warrack John, German Opera: From the Beginnings to Wagner. – Cambridge : CUP, 2001. – 447 p.

Стаття присвячена феномену «яничарської музики», її історії та проникненню у простір європейської культурної традиції XVII-XVIII сторіч. Автор пише про музичну специфіку та символіку, характерну для турецького військового оркестру «Mehteran», та також аналізує оперу «Арміда» і музику «Турецької церемонії» Люллі, створеної для комедії Мольєра «Міщанин у дворянстві».

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

The article is devoted 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 and symbolism, which is characteristic to the Turkish military orchestra «Mehteran», and also analyses opera "Armida" and music of "Turkey ceremony" Lully, created for the Molière's comedy "Le Bourgeois Gentilhomme".

Key words: turkish music, symbolics, plot, opera, allusion.