

Лариса КИРИЛЛИНА

ТУРЕЦКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА

Обозначенная здесь тема может показаться забавной и даже курьезной. Отчасти так оно и есть, ибо в XVIII веке ориентальность чаще всего ассоциировалась с комическими или развлекательными жанрами. Однако Моцарт был слишком значительным, тонким и глубоким художником, чтобы ограничиваться лишь поверхностным слоем расхожих идей культуры своего времени. Поэтому за внешней декоративностью сюжетов и приемов у Моцарта обнаруживается смысл, для расшифровки которого нам требуется проникновение не только в музыкальный, но и в историко-политический контекст того времени.

Тяготение к экзотике не было свойственно натуре Моцарта. В этом смысле он был истинным австрийцем, склонным скорее гармонично ассимилировать разнородные ингредиенты культуры, нежели исследовать эстетические крайности. Он вовсе не стремился поразить слушателей своей этнографической эрудицией или какими-то вычурными названиями. Тем не менее, произведений, прямо или косвенно связанных с «турецкими» сюжетами или образами, в творчестве Моцарта довольно много.

Перечислим эти произведения, относящиеся к разным периодам и разным жанрам, и объединенные присутствием в них «турецкой» или вообще восточной темы.

- Балет «Ревность в серале» (*Le gelosie del seraglio*, KV Anh. 109/135a), Милан, 1772¹.
- Финал Пятого концерта для скрипки с оркестром KV 219; эпизод a-moll в «турецком» стиле (1775).

Кириллина Лариса Валентиновна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания

- Неоконченный зингшпиль «Заида, или Сераль» (Зальцбург, 1779–1780) на текст Иоганна Андреаса Шахтнера по пьесе Йозефа Себастьяни «Сераль».
- «Похищение из сераля» (Вена, 1782), зингшпиль в 3 актах на текст Иоганна Готлиба Штефани-младшего по пьесе Кристофа Фридриха Бретцнера «Бельмонт и Констанца» (1780).
- Фортепианная Соната A-dur (KV 331) с рондо Alla turca (1783)².
- Ряд танцев, сочиненных Моцартом в 1788–1789 годах для балов в Редутном зале дворца Хофбург и связанных с австрийско-турецкой войной 1788–1791 годов: Контрданс C-dur KV 535, Шесть немецких танцев KV 571, Контрданс C-dur KV 587.
- Песня для баса в сопровождении оркестра «Хотел бы я быть императором» (*Ich möchte wohl der Kaiser sein*), или «Немецкая военная песня», KV 539 на стихи Иоганна Вильгельма Людвиг Глейма (сочинена и исполнена в 1788 году).

В какой-то мере к этому перечню можно присовокупить и поздние оперы, включающие условные восточные образы: «Так поступают все женщины» (где молодые героини переодеваются в албанских аристократов и соблазняют в этом виде своих покинутых невест) и «Волшебная флейта» (мавр Моностатос, музыкальная характеристика которого близка к «турецкому» стилю).

Самое раннее произведение в нашем списке, связанное с турецким сюжетом, — балет «Ревность в серале», исполнившийся между актами оперы-серия Моцарта «Луций Сулла» (*Lucio Silla*). Опера была поставлена в Милане в конце декабря 1772 года и выдержала 20 представлений; балеты, не имевшие ничего общего с сюжетом оперы, исполнялись между актами, а по завершении зрелища давалась танцевальная чакона. Балет «Ревность в серале» шел между первым и вторым актами.

Достоверно известно лишь имя хореографа, Шарля Ле Пика. Однако и Ле Пик, скорее всего, опирался на уже существовавшие прототипы (самым ранним из них мог быть одноименный балет Жана-Жоржа Новерра, поставленный еще в 1758 году). Ни в печатном тексте либретто, ни в переписке Моцарта ничего не говорится об авторстве музыки. Вероятнее всего, музыка представляла собой пастиччо, что было не редкостью в XVIII веке.

Правда, в международном центре Моцартеум в Зальцбурге хранятся листы с подлинными моцартовскими эскизами к «Ревности в серале». Они включают конспективные наброски инструментального вступления («Симфонии») и 32 номеров балета. Название *Le gelosie del serraglio* также написано рукой Моцарта, что не оставляет сомнений в жанровой принадлежности этого материала. Однако принятая в моцартоведении датировка автографа расходится с данными о премьере «Луция Суллы». Согласно мнению Вальтера Зенна [22], с которым согласны и другие специалисты, эскизы Моцарта следует датировать зимой 1773 года. Установлено также, что большинство беголо набросанных Моцартом номеров имеют соответствие в балетах Йозефа Штарцера — «Пять султанш» (Вена, 1771) и «Ревность в серале» (Вена, 1772). Поэтому ситуация с авторством выглядит

¹ Авторство Моцарта подвергается обоснованным сомнениям; см. об этом далее.

² О датировке сонаты будет сказано позднее.

проблематичной. Возможно, Моцарт пытался создать собственную обработку музыки Штарцера [18, 107–130]. Разумеется, ни о какой самостоятельной трактовке «турецкого» сюжета речь тут идти не могла. Сюжет, насколько о нем можно судить по аналогии с другими балетами и операми подобного содержания, которые ставились на европейских сценах между 1750-ми и 1770-ми годами, вращался вокруг соперничества нескольких гаремных фавориток. Ничего по-настоящему драматического здесь не происходило, и никакой психологической подоплеку в этом балете не скрывалось.

Однако, сколь бы несамостоятельным ни казался данный опыт, он отозвался в других произведениях молодого Моцарта. Первый, весьма неожиданный, отклик вел в церковную сферу: в Мессе KV 140 (1773) был использован материал вступительной Симфонии из этого балета. Финал моцартовского Дивертисмента для духовых KV 186/159d (1773) был основан на танцевальной теме из «Ревности в серале». Правда, это опять-таки не может служить однозначным подтверждением авторства Моцарта: как указывал Стенли Сэди, тема *Andante* из того же дивертисмента была фактически заимствована из оперы Джованни Паизиелло «Сисман у Могола» (также написанной на экзотический ориентальный сюжет)³. В раннем творчестве Моцарта подобные «пастиччо» — не редкость, ибо свободное использование чужого материала не считалось тогда плагиатом.

Наконец, забавная «турецкая» тема танца № 8 из «Ревности в серале» перекочевала в рондо Пятого Скрипичного концерта (KV 219, 1775). Как указывал тот же Сэди, это был первый случай использования Моцартом колоритного «турецкого стиля» [19, 175]. Однако и выбор тональности концерта (*A-dur*), и тематизм сонатного *Allegro* (особенно в оркестровой экспозиции) предрасполагали к приписанию в это произведение «турецкого» оттенка. В первой части, насколько нам известно, недвусмысленные цитаты отсутствуют, но характер музыки в то время должен был восприниматься как слегка «янычарский» (буффонная маршевость побочной темы, залихватский затакт из четырех шестнадцатых, задиристые форшлагы).

В финале же «турецкий» эпизод резко выделен. Само рондо написано в жанре подвижного и грациозного менуэта. Второй эпизод, подобно театру в театре, имеет свою «сцену» и «освещение»: меняется размер (на 2/4), лад (*a-moll*) и стиль, да и форма практически автономна — песенная с повторами разделов.

Хотя инструментовка концерта не включала «янычарскую» батарею ударных, в финале композитор остроумно воспроизвел шумовой эффект с помощью тират в партии низких струнных, которым к тому же предписано играть *col legno* (этот шумовой приём выглядит в творчестве Моцарта едва ли не уникальным). Два гобоя и две валторны, подчеркивающие несколько топорный ритм, также фактически изображают нечто вроде звонких ударов тарелок (пример 1).

Нити от этого концерта, как нетрудно заметить, тянутся и к фортепианной Сонате *A-dur*, и к «Похищению из серала».

Впрочем, ранние случаи соприкосновения Моцарта с «турецкой» темой имели эпизодический и не слишком серьезный характер. Они хорошо вписывались в общую картину той эпохи, когда декоративно трактованная ориентальность составляла одну из модных тенденций.

³ Опера Паизиелло была поставлена в Милане вслед за «Луцием Суллой», и Моцарт, несомненно, ее слышал; см.: [19, 299].

TUTTI 165

Oboe I

Oboe II

Corno I, II

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso

Tutti

coll' arco al rovescio

Для Австрии же турецкая сфера являлась темой государственной важности и в политике, и в искусстве, причем тема эта издавна стала «больной». Турки находились у самых границ Священной Римской империи германской нации, занимая Грецию и Балканы, а нередко и нападали на исконно австрийские земли. Осада турками Вены в 1529 году выглядела во времена Моцарта почти уже легендарным событием, но битва за Вену 1683 года, когда турецкие войска под предводительством великого визиря Кара Мустафы едва не взяли город после двухмесячной осады, были еще вполне живы в исторической памяти австрийцев.

Ветеранов той войны, разумеется, спустя столетие на свете уже не осталось, но люди слышали рассказы своих дедов, которые, если даже сами не воевали, знали о войне от старших родственников. Не сумев взять сам город, окруженный в то время мощными стенами, турки разграбили пригороды и сожгли несколько императорских резиденций, которые пришлось заново отстраивать (в том числе, замки Фаворита и Шёнбрунн).

События конца XVII века отразились и в музыке. Вряд ли кто из австрийцев не знал песенки «Принц Евгений, знатный рыцарь» (*Prinz Eugen, der edle Ritter*), воспевавшей победы знаменитого полководца, принца Евгения Савойского (1663–1736). Последняя из этих громких побед относилась к 1717 году, когда принц, возглавив уже шестую войну австрийцев против турок, сумел взять Белград (позднее, правда, вновь попавший в руки врагов). Своеобразная мелодия этой песни в крайне необычном для немецкой музыки размере 5/4 восходила к концу XVII века, но текст, упоминавший победу под Белградом, был создан около 1719 года⁴.

Другим культурным «приобретением» длительного противостояния Востока и Запада стала так называемая «янычарская музыка», существовавшая с конца XVII века не только в Австрии, но и в других странах Европы. Мы уже упоминали о «янычарском стиле» в музыке молодого Моцарта, однако нелишне дать здесь более общую картину этого явления.

Вот что писал старший современник Моцарта, композитор, поэт и литератор Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт (1739–1791), диктовавший свой труд «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784), находясь в заточении по политическим мотивам и потому руководствуясь лишь собственной памятью, а не письменными источниками:

«Турецкая музыка, введенная лет сорок тому назад также в различных немецких полках, способствовала освоению турецких музыкальных инструментов. Характер этой музыки — воинственный, даже вызывающий в душе некоторый страх. Тот, кому выпала удача слышать, как играют настоящие янычары, оркестры которых обычно состоят из 80–100 человек, тот может лишь жалостливо посмеяться над теми подделками, которые чаще всего бытуют у нас под названием турецкой музыки.

Когда в честь турецкого посла в Берлине, Ахмеда Эффенди, устроили концерт такой турецкой музыки, он недовольно покачал головой и изрек: “Это не по-турецки!” — После этого прусский король нанял на службу настоящих турок и ввел в своих полках настоящую турецкую музыку. В Вене император также содержит великолепный оркестр турецких музыкантов, которых великий Глюк уже использовал в своих операх.

Инструменты такого оркестра включают в себя шалмеи, которые турки, дабы придать им большую резкость звучания, делают из стали; изогнутые рога, по тону похожие на наши басовые валторны; большой и малый треугольники; так называемый тамбурин, производящий при сотрясении сильный звон своими бубенцами, которые турки делают из серебра; две тарелки из самой чистой бронзы, или колокольчик, в который ударяют в такт; наконец, два барабана, из которых один, что поменьше, отбивает непрерывную дробь, а большой издает глуховатый звук, извлекаемый большой колотушкой.

⁴ Об истории и распространении этой песни см.: [16].

Как своеобразно и неповторимо сочетаются эти звуки! Немцы усиливают эту музыку фаготами, чем ее воздействие еще больше увеличивается. Иногда нелишними бывают и резкие акценты труб. Короче говоря, турецкая музыка — самая лучшая и самая ценная разновидность военной музыки, ибо она полностью соответствует своей природе и героическому предназначению. Поскольку турецкую музыку исполняют не по нотам, а просто по памяти (только мы, немцы, ввели обычай записывать ее нотами), то о ее теории сказать почти нечего, кроме того, что совершенство ее зависит лишь от слуха и навыка. Предпочтительнее всего в ней двудольный размер, хотя есть и очень удачные примеры других тактовых размеров. Никакой другой музыкальный жанр не требует столь незыблемого, точного и мощно отбиваемого такта. Начало каждого такта столь сильно отмечено очередным мужественным ударом, что из ритма выбиться почти невозможно. Турки, как замечено, предпочитают F-dur и B-dur, которые наилучшим образом подходят ко всем их инструментам. Однако у нас, немцев, есть также удачные образцы в D-dur и C-dur, тональностях, придающих светлый блеск тяжеловесной турецкой музыке.

Помимо названных инструментов, имеются и другие, годящиеся не для всякого концерта, а лишь для особых собраний. Среди таковых — переносной механический органчик, который в наше время достиг такого совершенства, что на одном валике может быть записано от 10 до 16 пьес. К низшему роду подобной музыки относится и флейта-флажолет, при помощи которой обучают птиц. Поскольку всё это искусство сплошь механистично и неподвластно дуновению гения, то такие инструменты выпадают из круга интереса эстетики» [21, 253–254].



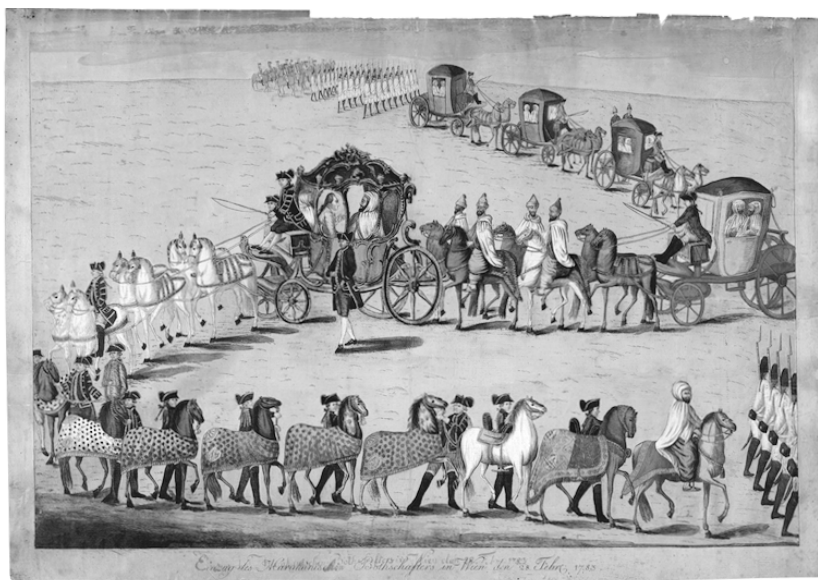
Илл. 1. Тамбурин. Зальцбург, музей в Верхнем замке. Фото автора статьи

К свидетельству Шубарта можно добавить следующее. Действительно, янычарские оркестры иногда направлялись турецким султаном ко дворам европейских монархов в порядке, как сказали бы в наши дни, «культурного обмена». Постепенно мода на подобные непривычные звучания распространилась и в Западной Европе — как в военной музыке, так и в театральной, и даже в бытовой. Странствующие музыканты, выходцы из славянских и венгерских земель, оккупированных турками, составляли небольшие ансамбли, включавшие пронзительно звучащие духовые (флажолет, гобой) и ударные инструменты (барабан,

треугольник, тарелки). Эти музыканты играли прямо на улицах или нанимались на службу к знатым людям. Музыку, которую они исполняли, тоже называли «янычарской» или «турецкой», хотя это была скорее стилизация, нежели действительное усвоение восточной традиции, — особенно при попадании данного стиля в контекст творчества крупных мастеров⁵. Пример такой стилизации упоминался нами в связи с финалом Пятого скрипичного концерта Моцарта, где собственно турецких инструментов нет, но стиль легко узнаваем.

Для «турецкой» музыки был типичен, помимо описанного выше инструментария, оживленный или быстрый темп, который в связи с маршевойстью жанра и лапидарностью метра мог производить забавное «суеуливое» впечатление (западноевропейский марш для пехоты имел более размеренный характер). К тональностям, упомянутым Шубартом в связи с немецкой музыкой в турецком стиле, можно добавить также нередко встречающиеся, особенно у Моцарта, *a-moll* и *A-dur*.

Мог ли Моцарт слышать подлинную восточную музыку, не стилизованную европейцами? Скорее всего, мог, как во время своих путешествий по Европе, так и в Вене. В частности, в начале 1783 года в Вену прибыл марокканский посол Мохаммед Бен Абдул, которому в феврале император Иосиф II дал аудиенцию. Эти события были запечатлены художником Иеронимом Лёшенколем — своеобразным «летописцем» придворно-политической жизни той эпохи. Хотя в пышной процессии посла, изображенной на гравюре Лёшенколя, собственно музыканты не видны, они, скорее всего, также составляли часть свиты.



Илл. 2. Иероним Лёшенколь. Въезд марокканского посла в Вену 28 февраля 1783. Раскрашенная гравюра. Музей истории Вены⁶

⁵ О связи «янычарского стиля» Моцарта с европейским фольклором и с предшествующей композиторской практикой писал, в частности, Бенце Саболичи [23].

⁶ URL: <http://text.habsburger.net/module/tuerken-in-wien-die-entfuehrung-aus-dem-serail-am-wiener-burgtheater/tuerken-in-wien-die-entfuehrung-aus-dem-serail-am-wiener-burgtheater/MB%20AOBJ%2076.png/?size=preview&plus=1> (дата обращения 1.03.2011)

Турецкая тематика стала особенно актуальной в начале 1780-х годов, и мода эта была вызвана не праздным интересом к экзотике, а военно-политическими событиями и расстановкой сил на европейской «сцене».

Хотя еще в период правления Марии Терезии между Австрией и Францией сложились союзнические связи, символом которых стал брак дофина (с 1774 года — короля Людовика XVI) и эрцгерцогини Марии Антуанетты, в «турецком» вопросе две державы постоянно расходились. Франция не желала портить хорошие отношения с Османской империей и негативно смотрела на возможные перспективы усиления Австрии на Балканах, а России — в Причерноморье. Зато с Россией у Австрии в этом вопросе было полное взаимопонимание. Россия в лице Екатерины II хотела получить Крым и беспрепятственный выход к Черному морю, а Священная Римская империя в лице Иосифа II — обезопасить свои границы и отвоевать некогда принадлежавшие ей южнославянские территории.

Поэтому в 1780-х годах весьма активно развивался австрийско-русский альянс на высшем уровне. Монархи знакомились, ездили друг к другу в гости, демонстрировали всевозможные знаки приязни, уважения и внимания, чтобы упрочить складывавшийся антитурецкий военный союз.

Первая личная встреча императора Иосифа II и императрицы Екатерины II состоялась весной 1780 года в Могилеве (это произошло еще при жизни Марии Терезии, невзирая на то, что, согласно свидетельствам современников, обе великие правительницы «ненавидели друг друга» [6, 140]). А примерно через год, после интенсивных секретных переговоров, был заключен российско-австрийский договор 1781 года. Император признавал южные территориальные приобретения России в соответствии с Кючук-Кайнарджийским договором (1774), а в случае объявления войны России со стороны Османской Порты обязывался совместно действовать против турок.

Известно, что большое неофициальное турне по Европе великого князя Павла Петровича в 1781–1782 годах (он с супругой Марией Федоровной путешествовал под прозрачным псевдонимом «графа и графини Северных» — de Nord) преследовало не только познавательно-развлекательные цели, но и политические. Хотя великий князь иногда позволял себе при встречах с иностранными монархами критиковать политику своей царственной матери, в нем видели будущего императора, к нему пристально присматривались и с ним вели пусть пока закулисные, но достаточно серьезные разговоры. Так было и в Вене, где великокняжеская чета останавливалась дважды — в 1781 году, на пути в Италию, и в 1782, на обратном пути в Россию. Оба августейших семейства задумали даже породниться: император Иосиф выбрал в жены своему племяннику эрцгерцогу Францу принцессу Елизавету Вюртембергскую, родную сестру супруги Павла Петровича, великой княгини Марии Федоровны. Таким образом, предполагалось, что наследники двух держав-союзниц будут связаны еще и узами родства⁷. Моцарт был прекрасно осведомлен обо всех этих матримониально-дипломатических тонкостях, поскольку надеялся

⁷ Ближайшим наследником бездетного Иосифа II являлся его брат Леопольд, великий герцог Тосканский, будущий император Леопольд II (правил в 1790–1792 годах). Его старший сын эрцгерцог Франц рассматривался как преемник Леопольда и действительно стал таковым в 1792 году. Свадьба Франца состоялась лишь в 1788 году, но юная Елизавета Вюртембергская воспитывалась при венском дворе, пользуясь большой симпатией императора Иосифа (она умерла в 1790 году, не успев стать императрицей).

получить должность преподавателя музыки принцессы Елизаветы [7, 341], а перед русской великокняжеской четой выступал и как пианист, и как дирижер [там же, 316, 351].

Хотя австрийско-русские договоренности начала 1780-х годов касательно совместных действий против Османской Порты носили секретный характер, предчувствие войны витало в воздухе. И мода на турецкие сюжеты имела в том числе и явный политический привкус.

В свете всего сказанного интересно посмотреть, как именно трактуются образы потенциальных врагов (то есть турок или вообще выходцев с Востока) в операх Моцарта.

Две из этих опер — неоконченный зингшпиль «Заида» (название не авторское) и первый венский театральный шедевр Моцарта, «Похищение из сераля», — исторически и сюжетно взаимосвязаны. Ведь заказ на «Похищение» последовал после того, как Моцарт показал литератору и инспектору придворного театра, Готлибу Штефани-младшему, фрагменты «Заиды», и тот решил создать нечто подобное, переработав пьесу Кристофа Фридриха Бретцнера «Бельмонт и Констанца». Как неоднократно отмечалось, выбор сюжета мог соответствовать направленности русско-австрийских переговоров, но, с другой стороны, опера предвосхищала предстоявшее в 1783 году празднование столетия победы над турками в знаменитой битве под Веной [14, 86]. В свете всех описанных выше событий юбилей давнишней славной битвы должен был восприниматься символически. Ведь победа над турками была одержана вследствие мудрой политики императора Леопольда I, сумевшего создать антитурецкий альянс и сплотить вокруг себя самых блистательных полководцев (короля Польши Яна Собеского и уже упоминавшегося принца Евгения Савойского).

Сюжет первой венской оперы Моцарта, безусловно, выглядел злободневным, но его трактовка призывала не столько к войне, сколько к примирению во имя высших человеческих ценностей.

В «Похищении из сераля», как постоянно подчеркивается в литературе, фигура паши Селима ассоциируется скорее с образом «благородного дикаря», нежели свирепого восточного деспота. Чтобы усилить эту идею, Штефани и Моцарт резко изменили развязку пьесы Бретцнера — абсолютно традиционную, со «спасительным» узнаванием пашой Селимом в пленнике Бельмонте своего давно потерянного сына (в самом деле, по сценическим законам XVIII века, даже «варвар» не мог казнить собственного сына и жениться на его невесте!). Развязка моцартовского «Похищения» выглядит словно бы нарочито неправдоподобной. Паша Селим прощает и отпускает Бельмонта именно потому, что понимает: перед ним — сын его злейшего врага, по вине которого Селим потерял свою семью и остался в полном одиночестве. А стало быть, самая желанная месть врагу заключается в демонстрации ему абсолютного морального превосходства.

Однако в опере эта заостренно переиначенная развязка выглядит не столько прямолинейно назидательной, сколько психологически неизбежной. Моцарт подводит к ней зрителей и слушателей постепенно. Ключом к мирному разрешению конфликта оказываются полярные по нравственному посылу и стилистическому воплощению образы Констанцы (идеальной возлюбленной) и Осмина (варварского alter ego паши Селима). Традиция и нормы поведения внешне сближают пашу Селима с Осмином, но душа его тянется к тому миру, к которому

принадлежит Констанца. И, как только паша понимает, что у него с Констанцей, в сущности, больше общего, чем с Селимом, он встает перед неизбежным решением: во имя любви к Констанце отказаться от обладания ею через насилие и отпустить ее на свободу вместе с женихом.

Зингшпиль Моцарта ставит и другие проблемы, не всегда лежащие на поверхности слушательского внимания. Это, в частности, проблема языка — реального и музыкального. Либретто написано на немецком языке, и публике как бы само собой понятно, что у героев нет языковых барьеров, между тем как они непременно должны были быть! Допустим, за время пребывания в плену Констанца, Блондхен и Педрильо могли успеть выучить турецкий язык. Но на каком языке объяснялся с турками только что прибывший Бельмонт? Или же Селим и Осмин хорошо говорили по-испански (Бельмонт и Констанца, согласно сюжету, выходцы из Испании)? Дело осложняется тем, что, по либретто, Блондхен — англичанка, хотя в ее музыкальной характеристике ничего британского нет.

Трудно сказать, в какой мере Моцарт сознавал существование этой лингвистической условности, но в музыке он, несомненно, пытался придать ей вид правдоподобия. Турецкие персонажи в его опере изъясняются на музыкальном «турецком» языке: Осмин — напрямую, Селим — косвенно (поскольку не поет). С европейскими же героями дело обстоит еще интереснее.

В характеристике Педрильо присутствует испанский акцент (Романс из третьего акта с его доминантовым ладом и «гитарным» бряцанием струнных *pizzicato*). Констанца говорит скорее на языке итальянской оперы-сериа, а Блондхен — не столько на музыкальном английском, сколько на языке немецко-австрийского зингшпиля и берлинской Lied (ария *Welche Wohnе*, очень напоминающая одну из песен И. А. Р. Шульца, хотя написанная в форме рондо, а не в простой куплетной). Образ Бельмонта стилистически балансирует между оперой-сериа и зингшпилем, но всё же ближе к высокому зингшпилю, то есть к венско-классической музыкальной стилистике. Финальный же ансамбль героев принадлежит к французскому жанру песни-водевиля. Последнее особенно знаменательно, если учесть, что французской музыки и французского языка Моцарт, как явствует из многих его писем, не любил. Значит, данный штрих был ему необходим. В итоге получается, что в «Похищении из сераля» туркам противостоит едва ли не вся Западная Европа! Англия, Франция, Испания, Италия, Германия, Австрия и даже отчасти Голландия (крохотная разговорная роль шкипера Клааса)...

Характеристика любых «варваров» при помощи «янычарской музыки» стала в музыкальном театре XVIII века почти нормой, поскольку к этнографической подлинности никто из тогдашних композиторов не стремился. Этот комплекс выразительных средств воплощал и турок, и персов, и даже древних скифов (в «Ифигении в Тавриде» К. В. Глюка). Хотя комических опер с турецкими сюжетами было великое множество (частично они перечислены в книге Г. Аберта [1, 432]), ближайшим предшественником «Похищения из сераля» был зингшпиль Глюка «Пилигримы в Мекку» (1772), преобразованный из его же более ранней французской комической оперы «Непредвиденная встреча» (1764)⁸. Сходство

⁸ Опера на тот же сюжет и текст, но в итальянской версии, имеется и у Й. Гайдна (1775); она была написана для театра князя Николая Эстергази Великолепного и на общедоступных сценах не шла.

фабулы и стиля настолько бросалось в глаза современникам, что «Похищение» казалось откровенным подражанием Глюку.

Пожилой мастер, впрочем, благородно поддержал Моцарта, прилюдно похвалив его оперу и посетив концерт 23 марта 1783 года, на котором Моцарт, в свою очередь, импровизировал на тему из «Пилигримов в Мекку». Эта импровизация, вероятно, легла в основу созданных вскоре после этого моцартовских фортепианных вариаций на тему Глюка (KV 455), стилистика которых также отмечена легкой ориентальностью, связанной с ироническим текстом арии дервиша Календера и содержащей тонкие интонационные и фактурные детали (об этом писала В. П. Широкова; см.: [12, 41]).

Кстати, выбор темы мог быть обусловлен присутствием на концерте не только Глюка, но и императора Иосифа, которому «Пилигримы в Мекку» также были несомненно хорошо известны. Текст арии Календера («Чернь тупая мыслит так»), цинично приоткрывавший секреты преуспевания якобы нищенствующего «святого», также мог восприниматься как весьма злободневный и выражающий поддержку антиклерикальной политики императора. В 1782 году Иосиф II издал указы («патенты») о веротерпимости в отношении иудеев и о секуляризации монастырей, а в 1783 году начался «штурм монастырей» с отчуждением их имущества в пользу государства; все это происходило под лозунгами борьбы с «фанатизмом», «лицемерием» и «излишествами» в церковной жизни. Впрочем, это — особая тема, лишь одною нитью связанная с восточными образами и сюжетами, которые в ряде случаев использовались как удобная оболочка для выражения актуальных идей, в том числе антиитиранических и антиклерикальных (как в трагедии Вольтера «Магомет»).

Обращает на себя внимание не сам факт присутствия «янычарской музыки» в «Похищении из сераля», а способ ее трактовки. Он оказывается куда более сложным, чем у других современников композитора, подававших «янычарскую музыку» как нечто намного более примитивное, нежели музыка европейская.

Очень показательно сравнение с тем же Глюком, чья «Ифигения в Тавриде» (в венской версии) была поставлена в Вене для великого князя Павла Петровича в 1781 году, — и, значит, Моцарт должен был ее слышать и видеть на сцене. Пляски скифов в первом акте этой оперы неизменно производили ошеломляющее впечатление своей неслыханной, нарочитой брутальностью: они воспринимались как нечто жуткое даже во второй половине XIX века. Кроважанные тексты в исполнении мужского хора, «лающая просодия» (по выражению Гектора Берлиоза [2, 71]), прямолинейные мелодические линии, грубо топорные структуры (квадратность метрических построений и преднамеренно неуклюжие «дикарские» модуляции) — всё это создавало образ жестокого и притом умственно недалекого врага, которого можно либо перехитрить (что пытается сделать Ифигения), либо уничтожить (это совершает в конце оперы Пилад). Подчеркнутая брутальность «янычарского стиля» доведена здесь до предела, поскольку включена в крайне серьезный контекст высокой трагедии.

Откровенно гротескно трактована ориентальность в глюковских «Пилигримах», где она пронизывает многие эпизоды, начиная с шумной увертюры (A-dur) и приобретая особую колоритность в первой арии Календера (№ 2), изобилующей интонациями, призванными, по-видимому, передать специфику восточной музыки и коварство данного персонажа.

Allegro non tanto



В опере Моцарта эпизодов в «янычарском стиле» также немало (Увертюра; второй раздел арии Осмина в первом акте; Марш и Хор янычар в первом акте; Дуэт Осмина и Педрильо во втором акте; соло Осмина в заключительном водевиле третьего акта; финальный хор янычар). Но всё сделано гораздо тоньше и в музыкальном, и в психологическом смысле. От «варварской» составляющей образа остается экзотическая инструментовка и узнаваемая ориентация на «янычарский стиль». Однако вместо свойственного комическим жанрам упрощения стиля здесь, напротив, имеет место заметное усложнение, которое было точно уловлено императором Иосифом II, заметившим Моцарту после премьеры: «Слишком прекрасно для наших ушей и слишком много нот, милый Моцарт» (на что композитор ответил: «Ровно столько, сколько надо, Ваше Величество»)⁹.

Даже самое начало увертюры (тихий первый элемент главной партии и оглушительно громкий второй) переворачивает привычные представления о слегка туповатой «туретчине». Нам оно напоминает скорее начало финала Симфонии № 41 («Юпитер»), где, несмотря на всю жизнерадостность музыки, присутствует сакральный смысл. Если же слушать оперу вдумчиво, то можно заметить, что внутри заключительной партии увертюры вставлен мелодический фрагмент из хора янычар — а именно, тот, где поется «Лейся, пламенный напев» (*Töne, feuriger Gesang*), — напев, восхваляющий мудрость и величие паши Селима.

3а

В. А. Моцарт. Увертюра к опере «Похищение из сераля»



3б

В. А. Моцарт. Хор янычар из оперы «Похищение из сераля»



Небольшой Марш янычар (№ 5а), чаще всего пропускаемый в современных постановках, возможно, был написан еще в Зальцбурге, но исполнялся на премьере «Похищения» и, вероятно, был для этой цели переинструментирован.

⁹ Анекдот, сообщенный Франтишеком Нимечком; цит. по: [9, 37].

Примечательно, что в марше не заняты флейта пикколо, треугольник и тарелки (они вступают в следующем хоре янычар), а играет вполне нормальный для западноевропейской музыки того времени духовой оркестр или ансамбль. Однако этот ансамбль сопровождают сразу два барабана: турецкий (большой барабан) и немецкий (инструмент меньшего размера, с более резкой и отчетливой звучностью). На премьере оперы этот эпизод исполнял оркестр венских артиллеристов¹⁰ (пример 4).



Илл. 3. Военный барабан. Зальцбург, музей в Верхнем замке. Фото автора статьи

О хоре янычар (№ 5) Моцарт писал отцу: «Коротко и весело — именно то, что нужно венцам» [7, 291]. Однако даже этот действительно короткий и веселый хор далеко не прост. Его метрические структуры изысканно неквадратны, да и ладогармоническая сторона далека от примитивности¹¹. Именно на этом примере отчетливо видно, почему император обронил свою шутивную реплику про «слишком много нот». Моцартовские турки прекрасно владеют разными оттенками мажора и минора, умеют искусно модулировать, и их музыкальная речь достаточно гибка и пластична. Это касается и партии Осмина, который, казалось бы, воплощает свирепого «держиморду», но показан разными сторонами своего причудливого характера: страж сераля то сентиментален (песенка в первом акте), то риторически красноречив (ария из первого акта), то брутalen (вторая часть той же арии), то неуклюже галантен (сцена с Блондхен во втором акте), то детски шаловлив (дуэт пьяниц).

¹⁰ Подробности см.: [15, XIV]. Напомним, что об использовании двух барабанов, турецкого и немецкого, писал в своем очерке и Шубарт.

¹¹ Главная тема хора — период из 11 + 11 графических тактов (метрически равных 4 + 4), со вступлением из 10 тактов и дополнением из 5 тактов. В оркестровом вступлении лад — переменный (a-moll/C-dur), в теме хора — мажор с акцентированной повышенной квартой («лидийской»). Подробнее см.: [3, 107–108].

Marcia

Flauto I, II
Clarinetto I, II in D/C
Fagotto I, II
Corno I, II
Clarino in D/C
Deutsche Trommel
Türkische Trommel

Сочиняя «Похищение», Моцарт, конечно же, учел не совсем удачный опыт своей «Заиды». Расстановка персонажей там была очень похожей: молодой испанец Гомац, томящийся в плену у султана Солимана, пытался бежать вместе с юной гаремной узницей Заидой. Вызволить девушку из сераля помогал страж Аллазим. В момент бегства всех их хватали и приводили к султану, который, однако, после гневных угроз великодушно прощал и отпускал беглецов, поскольку Аллазим некогда спас ему жизнь. Обнаруживалось также, что Гомац и Заида — брат и сестра, дети Аллазима, который по рождению — европеец, принц Руджеро.

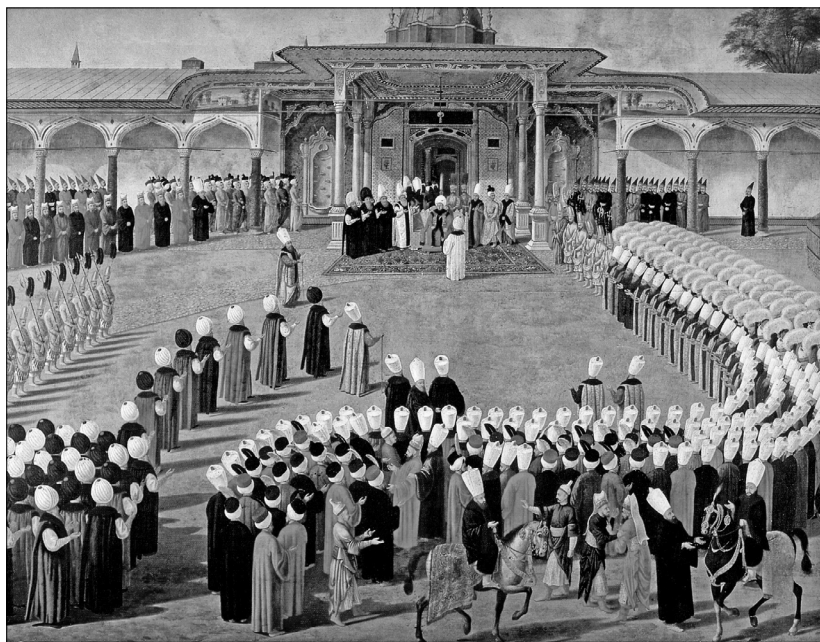
В хронологически первом «восточном» зингшпиле Моцарта содержится много прекрасной музыки, нисколько не уступающей «Похищению из сераля», но имеется важный драматургический просчет: у персонажей-турок нет никакой особенной музыкальной характеристики, отличающейся от европейской. Роль главного антагониста героев — султана Солимана (аналогичного паше Селиму из «Похищения») написана для тенора. И Солиман, благодаря этому, изъясняется на том же музыкальном языке, что и его пленники, — то есть на венско-классическом, с явственными итальянскими влияниями. Это снижает остроту интриги, придавая Солиману черты либо традиционного оперного «благородного тирана» (подобно моцартовским Митридату и Сулле из юношеских опер-сериа), либо отвергнутого любовника.

В «Похищении из сераля» паша Селим, не поющий, а только говорящий, до конца остается своего рода загадкой для окружающих, поскольку его переживания в музыке не раскрываются никак, и мы лишь по косвенным признакам можем догадываться о том, что это человек с непростой судьбой, сложным внутренним миром и способный на неожиданные для окружающих, но глубоко продуманные поступки. Хотя, возможно, решение сделать роль паши разговорной было

вынужденным, оно оказалось драматургически удачным. На премьере эту роль играл весьма уважаемый и опытный актер драматической труппы Бургтеатра Доминик Йозеф Яуц (Jautz, 1737–1806), так что она совсем не была «второстепенной» (см. об этом: [13, 124]).

Вероятно, следующим шагом в развитии этого образа стало дорастание великодушия Селима до философской мудрости Заратро (на это сравнение наводит, помимо прочего, явный параллелизм образов Осмина и Моностатоса)¹².

Любопытно также, что образ моцартовского паши Селима оказался в какой-то мере пророческим, ибо в Турции в апреле 1789 года к власти пришел султан Селим III (1761–1808), который после неудачной для Османской Порты войны с Россией начал реформы, направленные на заимствование некоторых европейских принципов в сфере экономики, управления, дипломатии, военного дела и народного образования. Этот во всех отношениях просвещенный правитель любил поэзию и музыку, сам был композитором и держал у себя на службе художников и архитекторов из Европы; в 1797 году он даже пригласил в Стамбул итальянскую оперную труппу, выступавшую во дворце Топкапы (какое именно произведение исполнялось, неизвестно). Однако консервативно настроенные янычары и властолюбивые соперники в конце концов убили слишком «европеизированного» султана, причем случилось это именно в серале.



Илл. 4. Константин Капидагли. Церемония интронизации султана Селима III (1789). Стамбул, музей дворца Топкапы¹³

¹² «Похищение из серая» неоднократно сравнивали с «Волшебной флейтой»; см., напр.: [11, III].

¹³ URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konstantin_Kapidagli_J%C3%BCI%C3%BCs_ceremony_\(Enthronement_ceremony\)_of_Selim_III._c._1789._Topkapi_Saray_museum_.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konstantin_Kapidagli_J%C3%BCI%C3%BCs_ceremony_(Enthronement_ceremony)_of_Selim_III._c._1789._Topkapi_Saray_museum_.jpg) (дата обращения 1.03.2011)

Все эти события, выходящие за рамки нашей темы и вроде бы не имеющие прямого отношения к Моцарту, показывают, что на самом деле проблематика «Похищения из сераля» была совсем не комической и не так уж сказочно неправдоподобной. Каждый из героев этой оперы вполне мог иметь аналог в реальной жизни конца XVIII — начала XIX веков, а за идеи, звучавшие со сцены, велись настоящие битвы в умах и душах людей и на Западе, и на Востоке. И хотя в «турецких» операх Моцарта действительно сопоставляются два мира, сами эти произведения — не о столкновении, а о взаимопроникновении цивилизаций и о разных путях к взаимопостижению и взаимопониманию.

Возможно, та же проблематика лежит в основе образности фортепианной Сонаты A-dur KV 331. Долгое время считалось, что эта соната была написана во время второй поездки Моцарта в Париж, в 1778 году. Однако исследования конца 1970-х — начала 1980-х годов заставили специалистов прийти к выводу о том, что Соната A-dur, равно как Сонаты C-dur и F-dur (KV 330 и 332), были написаны в 1783 году — либо во время поездки в Зальцбург, либо в Вене¹⁴. А это означает, что Соната A-dur также находится в сфере притяжения «Похищения из сераля» и варьирует те же образы и смыслы.

Знаменитое «турецкое» рондо не появляется здесь внезапно в качестве забавного финала, а вызревает постепенно — с одной стороны, через появление тональности a-moll в минорной вариации первой части, а с другой стороны, в предваряющих всплесках «янычарской музыки» в обеих предыдущих частях. Эти всплески восходят к остинатному органному пункту, содержащемуся в грациозной теме вариаций, и в процессе варьирования басовое остиinato, обособляясь, становится все более энергичным и воинственным.

Не исключено, что Соната A-dur могла исполняться на пианофорте со специальным ударным приспособлением, подражавшим «янычарской музыке» (нажатие педали приводило в движение механический барабанчик, колокольчик или другие подобные комбинации). Такие инструменты в тогдашней Вене уже имелись и пользовались спросом — опять же в связи с модой на «туретчину». Конечно, к музыке Моцарта это ничего не добавляет, хотя и доказывает то, что в данном случае она отвечала самым злободневным запросам публики.

Оба «турецких» зингшпиля писались Моцартом до русско-австрийской войны против Турции, начавшейся в 1787 году и закончившейся для Австрии в 1790 году (формально — в 1791), а для России — в 1792. И если русскому оружию эта война принесла череду триумфов, то для Австрии, несмотря на давние счеты с турками, война оказалась крайне тяжелым испытанием. Подданные императора Иосифа II совершенно не жаждали отдавать свои жизни и жертвовать своим благополучием ради весьма умозрительных, в их восприятии, политических целей. Мало кто считал войну оправданной, справедливой и выгодной в каком бы то ни было отношении. В отличие от ситуации 1683 года, Турция не представляла для Австрии непосредственной угрозы, а интересы русских союзников казались весьма далекими от неотложных задач, стоявших перед императором внутри его собственной державы. Радикальные реформы Иосифа II вызывали

¹⁴ Основаниями для пересмотра датировки служат анализ почерка Моцарта, вид нотной бумаги и переписка семьи Моцартов. Кроме того, все три сонаты были изданы в 1784 году в Вене фирмой «Артиа», что косвенно подтверждает их «свежесочиненность»; см.: [8, IX].

нарастающее недовольство самых влиятельных слоев населения (духовенства, аристократии, бюрократии), к которым теперь присоединились и крестьяне, страдавшие от рекрутских наборов и реквизиций продовольствия. Некоторые национальные окраины, прежде всего Нидерланды и Венгрия, находились на грани вооруженного восстания.

Отчасти из-за этого ход войны оказался для Австрии большей частью тяжелым и неудачным, невзирая на отдельные успехи. Хотя военные действия разворачивались на Балканах и собственно австрийскую территорию не затрагивали, громадные расходы на армию, ряд поражений и вовлечение Австрии в союз, выгодный, как думали многие, прежде всего России, сделали эту войну крайне непопулярной. Хуже того, прежнее лояльно-критическое отношение к личности императора сменилось уже не скрываемой ненавистью к нему, особенно в самых верхах венского общества. Иосиф II героически попытался спасти положение, лично отбыв весной 1788 года на фронт военных действий, которые в ту компанию обернулись для австрийцев огромными потерями, причем не столько в боях, сколько по причине эпидемий. При одном из отступлений император чуть не погиб, поскольку его войска охватила паника [6, 172]. Быстро прогрессирующая болезнь (туберкулез легких) заставила Иосифа II вернуться в начале декабря 1788 года в Вену, где он и скончался 20 февраля 1790 года в возрасте 49 лет.

Все это самым непосредственным образом сказалось и на жизни Моцарта, лишившегося после начала войны немалой части своих прежних заработков. Венские аристократы, вынужденные либо участвовать в войне, либо давать деньги на военные нужды, отныне мало интересовались музыкой, а многие из них к тому же находились в оппозиции к императору, и эта неприязнь распространялась и на его любимцев (а Моцарт, невзирая на свою «ершистую» независимость, к этим любимцам, безусловно, принадлежал).

В книге Ф. Браунберенса «Моцарт в Вене» дается впечатляющая и весьма горькая картина трагических перемен конца 1780-х годов, показанных в том числе через призму взаимоотношений Иосифа II и Моцарта [14, 334–337]. Эти отношения были куда многозначнее, чем их описывают в популярной литературе или показывают на сцене и в кино (например, в фильме М. Формана «Амадеус»). Так, вернувшийся 5 декабря 1788 года с фронта больной император непременно хотел услышать «Дон Жуана», и 15 декабря пришел на спектакль. Зал фактически устроил Иосифу II обструкцию, встретив его так холодно, что, почувствовав себя оскорбленным, император покинул ложу посреди представления. Неизвестно, принял ли композитор уход императора на свой счет, однако примыкать к стану врагов Иосифа II он явно не желал.

Император, быть может, не всегда до конца понимал музыку Моцарта, но знал ей цену и покровительствовал композитору, насколько считал это для себя возможным (щедрым патроном он не был ни с кем и никогда). Со своей стороны, Моцарт, иронично смотревший на сильных мира сего, по мере сил старался поддерживать императора, поскольку разделял многие его идеи и симпатизировал некоторым его чисто человеческим поступкам. Поэтому в противостоянии Иосифа и австрийского высшего общества Моцарт был на стороне Иосифа, свидетельством чему служат его «конъюнктурные» произведения на турецкую тему.

Танцы, писавшиеся Моцартом для балов в Редутном зале дворца Хофбург, имели не только сугубо прикладное, но отчасти и политическое значение, как и сами эти балы. Придя к власти, император Иосиф постановил допускать на

эти прежде исключительно придворные увеселения представителей «третьего сословия», за исключением слуг и лиц, занятых физическим трудом. Идея «гармонии сословий» мыслилась настолько важной, что музыку для балов в Редутном зале заказывали самым выдающимся композиторам. В получении такого заказа не было ничего унижительного; напротив, это считалось престижным и довольно выгодным. Сочинение танцев входило в прямые служебные обязанности Моцарта как придворного композитора («камер-музикуса»). Эта должность была для него своего рода синекурой, поскольку 800 гульденов в год он получал за то, что считал для себя слишком легким занятием.

Однако именно в военные годы балльные танцы Моцарта приобрели ярко выраженный «политизированный» оттенок. Это сказывалось и в необычности инструментовки, включавшей «янычарские» инструменты, и в названиях некоторых танцев.

Для новогоднего бала 1788 года Моцарт написал два эффектных контрданса, озаглавленных как «Гроза» (*Das Donnerwetter*, KV 534) и «Битва» (*La Bataille*, KV 535). Однако в «Венской газете» (*Wiener Zeitung*) от 19 марта 1788 года последнему было дано более конкретное название — «Осада Белграда» [17, 322]¹⁵.

Если связь «Грозы» с военными событиями не совсем очевидна, то в отношении «Битвы» никаких сомнений быть не может. Как замечают П. В. Луцкер и И. П. Сусидко, «в этой пьесе, соблюдая все необходимые для танца правила, в частности — строгую квадратность “колен”, — Моцарту удалось развернуть что-то вроде сюжета: мирная жизнь (Parte I), военные сигналы (Parte II), шум сражения (Parte III), примирение (Parte IV) и, в качестве финала — *Marcia turca*» [5, 475]. В инструментовке заняты флейта пикколо и барабан; другие элементы «янычарской музыки» отсутствуют.

В связи с этой же тенденцией можно упомянуть и Шесть немецких танцев KV 571 (1787–1789), не имеющих программного названия, но включающих в состав оркестра «янычарскую музыку», добавленную в версии 1789 года (в частности, в трио последнего танца и в общую шумную коду).

Наконец, ярко выраженный военный характер носит Контрданс C-dur KV 587 (декабрь 1789), имеющий авторское название «Победа героя Кобурга» (*Der Sieg vom Helden Koburg*). Танец был озаглавлен в честь австрийского военачальника, принца Фридриха Иозиаса фон Кобург-Заальфельда (1737–1815), одержавшего в 1788–1789 годах ряд важных побед над турками. В августе 1788 года принц Кобург взял крепость Хотин, а в 1789 году вместе с А. В. Суворовым выиграл битвы при Фокшанах и Рымнике. За эти победы, особенно за разгромное для турок сражение у Рымника, император Иосиф II присвоил принцу Кобургу чин фельдмаршала, а Суворов получил двойной графский титул — и Российской империи (от императрицы Екатерины II), и Священной Римской империи (от австрийского императора). После этих побед Кобург развернул наступление в Румынии, взяв совместно с русскими союзниками Бухарест.

В музыке моцартовского контрданса в честь принца Кобурга нет непосредственных признаков «янычарского стиля» (вероятно, они были бы тут неуместны),

¹⁵ Название могло возникнуть только постфактум, поскольку о походе Иосифа II на Белград было объявлено 9 февраля 1788 года. Белград был взят объединенными усилиями австрийцев, сербов и хорватов лишь 8 октября 1789 года под командованием фельдмаршала Гидеона Эрнста фон Лаудона (1717–1790). После смерти императора Иосифа и сепаратного мира Австрии с Турцией, заключенного 4 августа 1790 года, Белград вновь перешел под власть Османской империи.

но сам повод к написанию этого произведения, несомненно, имел отношение к «турецкой» теме. И чествование побед австрийского оружия на веселых венских балах, безусловно, являлось со стороны Моцарта знаком поддержки непопулярной, хотя и по-своему героической, политики императора, до конца оставшегося верным своим договорам и клятвам.

Примерно ту же пропагандистскую цель преследовала и песня Моцарта для баса с оркестром «Хотел бы я быть императором» KV 539, исполненная 7 марта 1788 года актером Фридрихом Бауманом в Леопольдштадтском театре в Вене.

Любопытно, что зазорный текст поэта Иоганна Вильгельма Людвига Глейма (1719–1803) был сочинен еще в 1776 году, когда никакой войны против турок не велось. Воинственные настроения выражались здесь, если так можно сказать, «впрок». Сам Глейм являлся прусским подданным, но императора Иосифа высоко ценил (правда, не будем забывать, что в 1770-е годы на него едва ли не молились и в Австрии, особенно представители третьего сословия и люди творческих профессий).

Ах, будь я императором,
я б на Восток нагрязнул!
Я б всыпал мусульманам,
я б овладел Царьградом,
коль был бы императором!

Ах, будь я императором!
Афины, Рим и Спарту
я бы отстроил заново,
на радость всем державам,
коль был бы императором!

Ах, будь я императором!
Дабы прослыть героем,
я дел великих время
вернул бы золотое,
коль был бы императором!

Ах, будь я императором!
Но раз уж наш Иосиф
мои мечты исполнил все,
то пусть он остается
навек императором!¹⁶

Некоторые намеки, которые в тексте Глейма лишь угадывались (отвоевание Балкан, освобождение Греции, а может быть, и восстановление Римской империи с включением в нее восточных земель), для венской публики 1788 года

¹⁶ Перевод мой. Текст стихотворения был восторженно воспринят еще К. Ф. Д. Шубартом и перепечатан в выпускавшейся им газете «Немецкая хроника» (11 ноября 1776 года). См.: [20, 213].

звучали совершенно актуально, и довольно давнее стихотворение внезапно оказалось остро злободневным. Однако та стилистика, которой пользуется в своей песне Моцарт, далека от парадного официоза. Сочетание тембра баса с «янычарской музыкой» (флейта-пикколо, тарелки и большой барабан в придачу к симфоническому оркестру) напоминает характеристику Осмина в «Похищении из сераля» — а именно, его «вакхический дуэт» с Педрильо из второго акта (*Vivat Bacchus*). Необычная форма, метрика и рифмовка стихотворения Глейма (строфы из пяти строк с рефреном-обрамлением) отозвались и в музыке Моцарта. Получился столь же необычный «неквадратный» марш, как и в Хоре янычар (№ 5) из «Похищения». Здесь, правда, нет таких невероятных метрических структур, как в опере, но форма все равно получилась нетривиальной и не очень типичной для песни (строфа представляет собою первую форму рондо по А. Б. Марксу, или простую трехчастную репризную форму по нынешней классификации). Всё это придает моцартовскому решению оттенок иронии. Ибо, судя по «воинственным» эпизодам в его операх, он относился к самой идее батальной героики довольно скептически (примерно как Фигаро к будущей военной службе мальчика Керубино).

Хотя все эксперименты Моцарта с «янычарским стилем» далеки от какого-либо этнографизма, и «турецкие» образы в его музыке очень условны, их объединяет как постоянное стремление великого мастера к чему-то новому для себя или к открытию новых возможностей внутри расхожего топоса, так и несомненно гуманистический посыл произведений, в которых эти образы присутствуют. И даже не без удовольствия создавая конъюнктурные сочинения в период австрийско-турецкой войны, Моцарт в душе остается верен своему убеждению в том, что общечеловеческие ценности существуют, а значит, милосердие выше мщения, а понимание плодотворнее вражды.

Использованная литература

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2* / Пер. и примеч. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1980. 518 с.
2. *Берлиоз Г. Избранные статьи* / Сост. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Госмузиздат, 1956. 407 с.
3. *Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.*
4. *Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.*
5. *Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.*
6. *Митрофанов П. Политическая деятельность Иосифа II, ее сторонники и ее враги (1780–1790). СПб, 1907. 793 с. (Записки историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета. Ч. 83).*
7. *Моцарт В. А. Полное собрание писем* / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
8. *Моцарт В. А. Сонаты для фортепиано. В 2 т. Том II / Подготовка текста и коммент. В. Плата и В. Рема. М.: РМИ, 2006. 192 с. (Беренрайтер-Уртекст)*
9. *Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками* / Пер. с нем. С. Грохотова и П. Луцкера. М.: Классика-XXI, 2007. 176 с. (Музыка в мемуарах)
10. *Петров А. Н. Вторая турецкая война в царствование императрицы Екатерины II: в 2 т. СПб., 1880. Т. 1. [8], 237, 48 с.; Т. 2. [4], 251, 50 с.*
11. *Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 280 с.*

12. Широкова В. П. «Янычарский стиль»: Культура и Варварство // Советская музыка. 1991. № 12. С. 38–41.
13. Anderson E. A Note on Mozart's Bassa Selim // Music & Letters. Vol. 35 . Issue 2 (1954, April). P. 120–124.
14. Braunbehrens V. Mozart in Wien. München–Mainz: Piper, Schott, 1988. 508 S.
15. Croll G. Vorwort // W. A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail KV 384: Partitur. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1982. S. VIII–XXXV. (W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Bd.5/12)
16. Fischer M. Prinz Eugen, der edle Ritter // Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/prinz_eugen_der_edle_ritter (дата обращения: 12.01.11).
17. Landon H. C. Robbins (hrsg.). Das Mozart-Kompandium. Sein Leben — seine Musik. München: Droemer Knaur, 1991. 556 S.
18. Malkiewitz M. Wolfgang Amadeus Mozarts Skizzen zu *Le Gelosie del seraglio* KV Anh. 109 (135a) // Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 107–130.
19. Sadie S. Mozart. The Early Years 1756–1781. N. Y., L.: Oxford University Press, 2006. xxv + 644 p.
20. Schubart Ch. F. D. Deutsche Chronik : eine Auswahl aus den Jahren 1774–1777 und 1787–1791 / hrsg. von E. Radczun. Lpz.: Reclam, 1988. 439 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Bd. 1258)
21. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst / hrsg. von J. Mainka. Lpz.: Reclam, 1977. 322 S. (Reclams Universal-Bibliothek. Bd. 673)
22. Sehn W. Mozarts Skizze der Ballettmusik „Le gelosie del serraglio“ (KV Anh. 109/135a) // Acta musicologica. Vol. 33. Fasc. 2/4 (1961, April – December). S. 169–192.
23. Szabolci B. Exotism in Mozart // Music and Letters. Vol. 37. Issue 4 (1956, October). P. 323–332.