**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ г. ДАЛЬНЕГОРСКА**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

**по теме: Оперная реформа в творчестве В.А. Моцарта**

**Разработчик: Альбермах Евгения Александровна**

**Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин**

Рассмотрена на заседании

Методической секции ЗМО

«25» декабря 2021г.

Дальнегорск 2022

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

[Введение 3](#_Toc94618529)

[Глава 1. Биография и творчество](#_Toc94618530) [В.А. Моцарта 6](#_Toc94618531)

[1.1 Жизненный путь композитора венской школы 6](#_Toc94618532)

[1.2 Общая характеристика оперного творчества В.А. Моцарта 12](#_Toc94618533)

[Глава 2. Особенности оперной реформы](#_Toc94618534) [в творчестве В.А. Моцарта 18](#_Toc94618535)

[2.1 Реформа жанра буффа в опере «Свадьба Фигаро» 18](#_Toc94618536)

[2.2 Новаторское мышление композитора на примере](#_Toc94618537)[оперы «Cosi fan tutte» 22](#_Toc94618538)

[2.3 Последняя опера Моцарта «Волшебная флейта» 31](#_Toc94618539)

[Заключение 36](#_Toc94618540)

[Список литературы 40](#_Toc94618541)

# ВВЕДЕНИЕ

XVII век является одним из самых любопытных этапов в истории музыкального искусства. Именно в этот период происходит изменение музыкального мышления, который нашел выражение как в появлении новых музыкальных жанров (в первую очередь оперы), так и в появлении нового музыкального стиля (происходит вычленение собственно инструментальных жанров из общей массы вокально-инструментальных).

Но сам перелом заключается в более существенном изменении – музыка становится эстетической потребностью. Рождение оперного жанра, вобравшего в себя все течения своего времени, отразило всю уникальность XVII столетия в истории музыки. Запоздалое по сравнению с другими видами искусства, открытие идей Возрождения обернулось в музыкальном искусстве более последовательным осмыслением.

Венские классики вошли в мировую историю музыки как крупнейшие реформаторы [музыкального жанра.](https://yandex.ru/turbo/fb.ru/s/article/53773/muzyikalnyie-janryi-predmet-sporov-i-obsujdeniy?parent-reqid=1643617470261843-5163346534467005820-sas2-0406-sas-l7-balancer-8080-BAL-3255) Их творчество не только уникально само по себе, оно ценно еще и тем, что определило дальнейшее развитие музыкального театра, жанров, стилей и направлений. Их сочинения заложили основу того, что в наше время принято считать классической музыкой.

Венские классики сыграли определяющую роль в развитии всех музыкальных жанров рассматриваемого периода. Каждый из них, если можно так выразиться, специализировался на каком-либо одном стиле или музыкальной форме, но все их достижения вошли в золотой фонд мировой музыки.

Повторив генезис театра как такового, оперное искусство, равно как, например, и искусство классического балета, могло возникнуть лишь во взаимодействии чувственности музыки (искусства музыки) и вербальных методов отражения художественной мысли (литературы).

В периодизации истории оперы, в тенденциях определяющих процесс формирования жанров её составляющих, исследователи музыкального театра опираются на принцип соотнесения этапов развития оперного театра с художественными направлениями в драматическом театре.

Итак, искусство оперы, объединяющее многие искусства, исследуется музыкознанием, театроведением, историками и теоретиками искусства.

Разумеется, опера не относится к драме как целое к части. Сопоставление теории драматического театра с оперным искусством обусловлено фактом большей разработанности ею вопросов актёрской психотехники и удручающим отставанием оперы как вида театра в теории и практике сценического творчества.

Подлинной вершиной в развитии жанра принято считать творчество В. Моцарта. Именно в его творчестве опера расцвела, она вобрала в себя все достижения предшествующих эпох и национальных школ. Он создал яркие выразительные театральные образы со своими характерами и эмоциями, воплотил все сложности конфликтов, взаимоотношений и интриг.

Моцарт является вершиной, кульминацией мелодического творчества человечества, и ни один из последующих гениев музыки не смог достичь его высот. Имя гениального композитора В.А. Моцарта, творца бессмертных симфоний и опер, дорого миллионам людей.

Оперное искусство очень популярно в наши дни. Ведь это необычный жанр, в котором объединяются и тесно переплетаются драматическое искусство, танцы, литература, пантомима, изобразительное искусство и, конечно, главенствует над всем этим музыка. Она способна точно передать человеческие переживания во всех тончайших оттенках. Именно поэтому столь широко влияние музыки на эмоциональное и эстетическое развитие человека. Каждый шедевр оперного искусства – это разнообразный и впечатляющий мир интереснейших сюжетов, полных ярких персонажей, со своими чувствами и переживаниями, мир богатейшего мелодического звучания, гармонии и оркестровых красок.

Актуальность темы методической работы обусловлена, прежде всего, тем, что оперное творчество Моцарта давно признано одним из наивысших достижений в истории мирового оперного искусства. Творчество Моцарта составило эпоху в развитии оперы. Моцарт создал совершенно иной тип музыкальной драматургии, где оперная музыка находится в полном единстве с развитием сценического действия.

Объектом исследования методической работы выступает оперное искусство XVII века.

Предметом данного исследования является оперное реформаторство Моцарта.

Цель методической работы – изучить оперную реформу в творчестве Вольфганга Амадея Моцарта.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

– рассмотреть жизненный путь композитора венской школы;

– дать общую характеристику оперного творчества В.А. Моцарта;

– изучить реформу жанра буффа в опере «Свадьба Фигаро»;

– раскрыть новаторское мышление композитора на примере оперы «Cosi fan tutte»;

– провести анализ последней оперы В.А. Моцарта «Волшебная флейта».

Решение представленных задач в исследовании данной темы предусматривает использование общенаучных методов синтеза и анализа, исторического и интегративного подходов, феноменологического и компаративистского анализа, а также базисные положения теоретической и эмпирической культурологии и музыкознания.

Обоснованная актуальностью, целями и задачами структура работы состоит из введения, двух глав, разделённых на параграфы, заключения и списка использованной литературы.

# ГЛАВА 1. БИОГРАФИЯ И ТВОРЧЕСТВО

# В.А. МОЦАРТА

# 1.1 Жизненный путь композитора венской школы

Вольфганг Амадей Моцарт – австрийский композитор, музыкант-виртуоз, один из самых известных классических композиторов. Он очень рано проявил свой музыкальный дар: в три года он уже сидел за клавесином и подбирал разные мелодии, а в пять – сочинял собственные произведения, маленькие пьесы и менуэты.

У Моцарта был совершенный музыкальный слух: он безошибочно угадывал любую ноту. Легко запоминал партии и фантастически импровизировал. Он прожил всего 35 лет, но успел написать более 600 произведений[[1]](#footnote-1).

Жизненный и творческий путь В.А. Моцарта неизменно притягателен как для обывателей, так и исследователей-специалистов (искусствоведов, литераторов, философов, драматургов, психологов). Наследие Моцарта оказывало и продолжает оказывать большое влияние на мировую культуру, оставаясь вечной ее загадкой, непостижимой проблемой и источником смысла. Его произведения, воплощая идеальное начало в искусстве, не только не забыты, но до наших дней активно заимствуются российскими и зарубежными композиторами, расходятся на цитаты, превращаясь в объекты интертекстуальной игры и приемы иносказания. Число сочинений, написанных на темы Моцарта, значительно, а появление все новых опусов сохраняет актуальность темы моцартианства и требует ее дальнейшего освещения.

Трудно назвать другого художника, личность и творчество которого породили так много противоречивых представлений, как Моцарт. Каждая эпоха, каждое поколение открывает в его музыке новые грани и воспринимает по-своему. «Беспечный гений», вечно юный, ясный, гармоничный, влюбчивый. Многие считали, что трагическая жизнь композитора осталась за пределами его творческого мира. Романтики создали другую легенду о Моцарте. «Романтизированный» Моцарт – это композитор, который «касается сверхчеловеческого» (Гофман), чей музыкальный мир непостижимо загадочен.

Как человек и художник, Моцарт – далеко не гармоничная личность. Его письма, высказывания ясно демонстрируют двойственность его мироощущения. При венском дворе у него сложилась репутация человека неуживчивого: он не отличался светской обходительностью, не умел ладить с императором, льстить и угождать вкусам светской публики. Известен его краткий разговор с императором Иосифом II по поводу «Похищения из сераля»: Слишком хороша для наших ушей и невероятно много нот – заявил император. – Ровно столь, сколько нужно – ответил композитор[[2]](#footnote-2).

Первым из великих музыкантов Моцарт порвал с полукрепостной зависимостью от знатного вельможи, предпочтя ей необеспеченную жизнь свободного художника, тем самым проложив дорогу Бетховену.

По тем временам это шаг безумно смелый. Хорошо известны слова Моцарта, сказанные в период разрыва с зальцбургским архиепископом: «Сердце облагораживает человека. И пусть я не граф, но чести во мне, вероятно, больше, чем у иного графа».

Двойственность мироощущения Моцарта отчетливо ощущается в его лучших творениях. Композитор одинаково типичен как в «Свадьбе Фигаро» и симфонии «Юпитер», так и в полярно противоположных им «Дон Жуане» и симфонии g-moll. Эти сочинения, созданные почти в одно и то же время, показываю Моцарта с совершенно разных сторон: и как одного из представителей классицизма, и как прямого предшественника раннего романтизма (особенно в 40-й симфонии).

Молодые годы Моцарта совпали с прогрессивным антифеодальным движением Sturm und Drang («Буря и натиск»). Возникнув в немецкой поэзии 70-80х годов, оно вышло далеко за ее пределы. «Штюрмеры» протестовали против отсталых порядков современной им Германии, сочувствовали французским революционерам, прославляли сильную личность, борющуюся за свободу.

Моцарт тысячами нитей связан с накаленной атмосферой «Бури и натиска», с тревожной эпохой «брожения умов», предшествующей Великой французской революции 1789 года. Его музыка пронизана мятежным и чувствительным духом немецкого штюрмерства. Подобно Гёте в «Вертере», он сумел передать настроения и предчувствия своего времени.

Многочисленные биографы повествуют о феноменальной одаренности чудо-ребенка, о его уникальном слухе и необыкновенной памяти. Гениальная одаренность позволила Моцарту уже с четырехлетнего возраста сочинять музыку, очень быстро овладеть искусством игры на клавире, скрипке, органе. Занятиями сына руководил Леопольд Моцарт – обожаемый отец («За Богом сразу идет Papa»). Разносторонне образованный человек, талантливый композитор, прекрасный педагог, скрипач (автор знаменитой «Скрипичной школы»), он всю свою жизнь прослужил в капелле при дворе зальцбургского архиепископа.

Для творческого роста В.А. Моцарта очень важное значение имело раннее знакомство с музыкальной жизнью крупнейших городов Западной Европы. Мечтая о достойной будущности для своего гениального сына, Леопольд Моцарт на протяжении длительного времени совершал гастрольные поездки со своими детьми. «Завоевание Европы» шло сначала в пределах родной Австрии и Германии; затем последовали Париж, Лондон, города Италии и другие европейские центры. Артистические поездки принесли юному Моцарту бесчисленное множество впечатлений[[3]](#footnote-3).

Он знакомился с музыкой разных стран, осваивая характерные для эпохи жанры. Например, в Вене, где «семейное трио» побывало трижды (1762, 1767, 1773), он имел возможность быть свидетелем реформаторских постановок Глюка. В Лондоне он услышал монументальные оратории Генделя, познакомился с замечательным мастером оперы-seria Иоганном Кристианом Бахом (младший сын И.С. Баха). В Италии, в Болонье, 14-летний Моцарт получил несколько консультаций у крупнейшего знатока полифонии падре Мартини, которые помогли ему блестяще выдержать специальные испытания в Болонской академии[[4]](#footnote-4).

Чутко воспринимая все импульсы, юный композитор по-своему воплощал в музыке то, что слышал вокруг. Под впечатлением музыки, услышанной в Париже, он пишет свои первые камерные ансамбли. Знакомство с И. К. Бахом вызвало к жизни первые симфонии (1764).

В Зальцбурге, в возрасте 10 лет, Моцарт написал свою первую оперу «Аполлон и Гиацинт»), а чуть позже, в Вене – оперу-buffa «Мнимая простушка» и немецкий зингшпиль «Бастьен и Бастьенна». В Милане он выступил в жанре seria, создав оперы «Митридат, царь понтийский» (1770) и «Луций Сулла» (1771). Так постепенно рождался универсализм Моцарта – важнейшее качество его творческой индивидуальности.

Снискавшему европейскую славу В.А. Моцарту, тем не менее, не удалось получить постоянного места службы при каком-либо столичном европейском дворе. Детские сенсационные триумфы остались позади. Молодому музыканту, уже вышедшему из возраста вундеркинда, пришлось вернуться в Зальцбург и довольствоваться обязанностями придворного концертмейстера. Его творческие стремления теперь ограничиваются заказами на сочинение духовной музыки, а также развлекательных пьес – дивертисментов, кассаций, серенад (среди них – замечательная «Хаффнер-серенада»).

Провинциальная атмосфера духовной жизни Зальцбурга все более тяготила Моцарта. Особенно угнетало отсутствие оперного театра. Со временем родной город, где его удерживали деспотические притязания архиепископа (графа Колоредо), становится для гениального музыканта тюрьмой, из которой он стремится вырваться.

Он предпринимает попытки устроиться в Мюнхене, Мангейме, Париже (1777-79). Поездки в эти города с матерью (отца не отпустил архиепископ) принесли много художественных и эмоциональных впечатлений (первая любовь – к юной певице Алоизии Вебер). Однако и это путешествие не дало желанного результата: в Париже развернулась борьба «глюкистов и пиччинистов», на молодого иностранного композитора никто не обратил внимания.

Произведения, созданные Моцартом в зальцбургский период разнообразны по жанрам. Наряду с духовной и развлекательной музыкой это:

– симфонии, среди которых настоящие шедевры – № 25, g-moll);

– инструментальные концерты – 5 скрипичных и 4 клавирных;

– скрипичные и клавирные сонаты (в т.ч. ля минор, Ля мажор с вариациями и Rondo alla turca), струнные квартеты;

– несколько опер – «Сон Сципиона», «Царь-пастух» (Зальцбург), «Мнимая садовница» и «Идоменей, царь критский» (Мюнхен)[[5]](#footnote-5).

«Идоменей» (1781) выявил полную зрелость Моцарта-художника и человека, его смелость и независимость в вопросах жизни и творчества. Прибыв из Мюнхена в Вену, куда направился на коронационные торжества архиепископ, Моцарт порвал с ним, отказавшись вернуться в Зальцбург.

В 1781 году начинается новый этап в жизни и творчестве Моцарта, связанный с Веной. Позади – бурная ссора с архиепископом, которую он долго не мог вспоминать без содрогания; отчуждение отца, не захотевшего понять его отчаянного шага.

Возникшее после Зальцбурга ощущение свободы окрылило гений Моцарта: он больше не подданный архиепископа, может писать, что хочет, а в голове у него множество творческих планов. Кипучая жизнь австрийской столицы как нельзя более отвечала его творческому темпераменту. Моцарт много выступает при дворе, у него появились меценаты и покровители, ценящие его талант (например, русский посол князь А.К.Разумовский).

В Вене Моцарт встретился и подружился с Гайдном, которого называл «своим отцом, наставником и другом». Наконец, он счастлив в браке, женившись на младшей сестре Алоизии Вебер – Констанции.

Венские годы стали лучшим, вершинным периодом моцартовского творчества. За это 10-летие он написал почти столько же, сколько за всю предшествующую жизнь, и это самые значительные его произведения: 6 симфоний (включая «Пражскую» и 3 последние знаменитые – Es, g, C), 14 клавирных концертов, множество камерных сочинений (в т.ч. 6 струнных квартетов, посвященных Гайдну). Но главное внимание Моцарта в эти годы было направлено на оперу.

Прекрасным венским дебютом стал зингшпиль «Похищение из сераля» (1782). За ним последовали «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают все» («Все они таковы»), «Милосердие Тита», одноактная комедия с музыкой «Директор театра»[[6]](#footnote-6).

И все же эйфория первых венских лет вскоре сменилась более трезвым взглядом на свое положение. Столь желанная свобода оказалась чреватой материальной неустойчивостью и неуверенностью в завтрашнем дне. Император не спешил принимать композитора на государственную службу (полученная в 1787 г. должность придворного камерного музыканта обязывала его лишь к созданию танцев для маскарадов).

Материальное благополучие зависело от заказов, а они поступали не столь часто. Чем глубже проникала музыка Моцарта в тайны человеческого бытия, чем индивидуальнее становился облик его произведений, тем меньшим успехом они пользовались в Вене.

Последними бессмертными творениями моцартовского гения стали опера «Волшебная флейта» и скорбный величественный Реквием, оставшийся незавершенным.

Моцарт умер в ночь на 5 декабря 1791 года. Вокруг его болезни, смерти, похорон создано множество легенд, переходящих из одной биографии в другую.

# 1.2 Общая характеристика оперного творчества В.А. Моцарта

При всей универсальности моцартовского творческого наследия, в нем выделяются два ведущих жанра – опера и симфония. Опера как никакой другой жанр интересовала Моцарта. Известны его слова: «Я завидую всем, кто пишет оперы. Я готов плакать, когда слышу оперную арию… Желание писать оперы – моя idеé fixe».

Первую свою оперу («Аполлон и Гиацинт») Моцарт написал в 10-летнем возрасте. Центральные же оперные произведения им были созданы на протяжении последнего, венского периода (1781–1791). Это:

– «Похищение из сераля»;

– [«Свадьба Фигаро»](http://musike.ru/index.php?id=24);

– [«Дон Жуан»](http://musike.ru/index.php?id=25);

– «Так поступают все»;

– «Милосердие Тита»;

– [«Волшебная флейта»](http://musike.ru/index.php?id=26)[[7]](#footnote-7).

Путь к этим шедеврам шел через освоение, а затем и преодоление установившихся оперных традиций, в том числе – традиций [опер Глюка](http://musike.ru/index.php?id=16). Излюбленная сфера Глюка – высокая трагедия, античные сюжеты. Его герои, совершающие героические поступки и подвиги, далеки от повседневной действительности. Сфера Моцарта – комедия и драма, а моцартовские герои подобны реальным, живым людям с их достоинствами и недостатками. Все они – очень разные, и по-разному ведут себя в сходных ситуациях. Умение подчеркнуть индивидуальность оперного персонажа – одно из самых главных достижений Моцарта – оперного драматурга.

В отличие от Глюка, который ведущую роль в опере отводил драме (поэзии), Моцарт считал, что «в опере поэзия, безусловно, должна быть послушной дочерью музыки». Вместе с тем, он всегда находил такую «поэзию» (содержание), которая бы отвечала его замыслам. Он великолепно разбирался в театральной культуре и с большой тщательностью работал над либретто своих опер.

Традиционные оперные жанрыв творчестве Моцарта совершенно преобразились, хотя, в отличие от Глюка, у него не было специальной цели реформировать оперу. Так, например, назвав свою «Свадьбу Фигаро» оперой-buffa, композитор по-новому трактует этот жанр и на его основе создает первую комедию характеров. Здесь у каждого героя свой музыкальный язык, свой круг интонаций, сохраняемый не только в ариях, но и ансамблевых номерах. Именно характер того или иного персонажа определяет круг выразительных средств для его обрисовки[[8]](#footnote-8).

Важно и то, что в комедийной форме Моцарт сумел воплотить очень серьезное содержание современной ему пьесы Бомарше (запрещенной в Австрии). В этом плане «Свадьба Фигаро» явно «перешагнула» границы исходного жанра: традиционная комическая опера никогда не выходила из «узкобытовых» рамок.

Композитор не признавал искусственного разграничения жанров на «высшие» и «низшие» и постоянно «смешивал» в своих произведениях комические и серьезные элементы, драму и фарс, земное и возвышенное. Особенно ярко этот жанровый синтез (близкий драматургии Шекспира) проявился в его поздних операх, больше всего – в «Дон Жуане». Моцарт назвал «Дон Жуана» «веселой драмой» (драмой giocoso).

Такое определение нередко встречалось в жанре buffa. Буффонные черты в этой опере, действительно, присутствуют (2х–актная композиция с большими финалами в конце каждого действия; чередование музыкальных номеров с речитативами secco; преобладание низких мужских голосов; жанровый характер многих арий; явный акцент на буффонаде в партии Лепорелло; сцены переодеваний и потасовок). Однако ни в одной комической опере никогда не было такого накала страстей, таких резких столкновений смешного, балаганного и трагедийного, житейского и мистического, как в моцартовском «Дон Жуане».

Сама противоречивость натуры главного героя, как и его трагическая смерть, никак не укладываются в комедийные рамки. По существу, Моцарт открыл в «Дон Жуане» совершенно новый оперный жанр – психологическую музыкальную драму, который получил развитие в XIX веке.

В последнем оперном сочинении Моцарта – «Волшебной флейте» – осуществилась его мечта о создании национальной оперы на немецком языке. В отличие от большинства других опер композитора, созданных на итальянской основе, она опирается на традиции зингшпиля.

Это австро-немецкая разновидность комической оперы. Под покровом волшебной сказки с запутанным сюжетом в «Волшебной флейте» раскрываются утопические идеи мудрости, добра и всеобщей справедливости, характерные для эпохи Просвещения[[9]](#footnote-9).

В своих зрелых операх Моцарт по-новому подходит к традиционным оперным номерам, в первую очередь – ансамблям. Моцартовские ансамбли выражают не только развитие и смену чувств, но и движение событий. Они не останавливают хода сюжета, а напротив, продвигают его вперед.

Наиболее «событийными» являются финальные ансамбли, насыщенные неожиданными сюжетными поворотами. Кроме того, каждый моцартовский ансамбль – это групповой портрет, где каждое действующее лицо сохраняет свою индивидуальность. В результате ансамбли насыщаются «эмоциональной полифонией», то есть одновременным сочетанием различных эмоций, порой резко контрастных. Примером может служить финал «Дон Жуана», где происходит развязка драмы.

Оперу-буффа (то есть комическую оперу) «Притворная простушка», или «Мнимая простушка», Моцарт написал, когда ему было 12 лет, – ее заказал эрцгерцог Австрии Иосиф II. Но премьера в Вене так и не состоялась: придворные музыканты испугались конкуренции и начали плести интриги против Моцарта, лишь бы не допустить постановки.

В мае 1769 года ее все же поставили в Зальцбурге, а затем о произведении надолго забыли. Вспомнили только в 1921 году – ее поставили в Карлсруэ на немецком языке.

Полное название оперы – «Обманутый жених, или Соперничество трех женщин из-за одного возлюбленного». У этого произведения очень необычная история. Во-первых, автор либретто неизвестен: некоторые считают, что либретто написал Лоренцо да Понте – знаменитый придворный поэт-либреттист, но доказательств этому нет. Во-вторых, эта опера никогда не исполнялась. Есть только небольшой фрагмент первого акта. Причину, по которой Моцарт прекратил работу над «Обманутым женихом», никто не знает. Возможно, он не смог адаптировать музыку под венскую сцену или же увлекся работой над другой оперой – «Свадьбой Фигаро»[[10]](#footnote-10).

«Похищение из сераля»: опера, от которой отказались Глюк и Сальериэ. Эта опера-зингшпиль в трех действиях на либретто Готлиба Штефани была впервые поставлена в Вене в июле 1782 года.

Заказал ее император Германии Иосиф II: ему очень нравилась идея развития зингшпиля – немецкой национальной оперы. Ведущие венские композиторы того времени – Кристоф Виллибальд фон Глюк и Антонио Сальери – считали зингшпиль второсортным занятием, поэтому заказ на «Похищение из сераля» достался Моцарту.

Премьера была успешной – все места в зале были заняты, зрители восторженно аплодировали после каждой арии. А Глюк после просмотра даже пригласил Моцарта и его супругу к себе на обед, чтобы поближе познакомиться с композитором и высказать ему восхищение. «Свадьба Фигаро» – комическая опера, написана в 1786 году на либретто Лоренцо да Понте по пьесе французского драматурга Бомарше. Моцарт работал над ней шесть месяцев. Действие происходит на протяжении всего одного дня в графском замке, где Фигаро, графский домоуправитель, готовится жениться на своей возлюбленной Сюзанне, а коварный граф задумал вернуть себе право на первую брачную ночь. Желая проучить хозяина, Фигаро составил план интриги, в которую вовлек всех участников пьесы.

Премьера состоялась 1 мая 1786 года в Вене, но большого успеха не имела. Моцарт не был сильно удивлен – «Свадьба Фигаро» высмеивала современную аристократию и касалась острой тогда темы французской революции. В конце концов, опера была запрещена в Вене. Зато в Праге, где ее поставили в декабре того же года, представление прошло с грандиозным успехом[[11]](#footnote-11).

Первым с итальянского на русский оперу перевел Петр Чайковский – большой поклонник Моцарта. В основе оперы-буффа «Дон Жуан» – пьеса Антонио де Саморы и либретто Лоренцо да Понте. Она была написана по заказу пражского бизнесмена Паскуале Бондини. Предприниматель был в восторге от «Свадьбы Фигаро» и предложил Моцарту написать что-то не менее интересное.

Центральный персонаж оперы – Дон Жуан – развратник, скрывающий свое истинное лицо под образом благородного мужчины. Он ведет порочный образ жизни, соблазняет женщин и не стесняется пользоваться их беззащитностью. Основная идея оперы – все развратники будут наказаны и отправлены в ад.

Опера создавалась в большой спешке. Музыканты не успели порепетировать, ноты они получили буквально в день премьеры – 29 октября 1787 года в Праге. Моцарт дописывал произведение на бегу. Все ужасно боялись неудачи, но постановка оказалась успешной.

По некоторым данным, во время работы над «Дон Жуаном» Моцарт и да Понте специально встречались с Казановой и просили его выступить консультантом. Премьера оперы-буффа «Так поступают все женщины» состоялась в январе 1790 года в Вене. Автор либретто – Лоренцо да Понте.

Изначально над этой оперой работал Антонио Сальери, но затем отказался от нее, и заказ оказался у Моцарта. Вольфгангу предложили 200 дукатов за оперу – очень большой гонорар по тем временам.

При жизни Моцарта опера «Так поступают все женщины» исполнялась только в Вене и Праге, зрители принимали эту постановку холодно. И лишь годы спустя опера получила заслуженное призвание. В 2015 году она попала на 15-е место по частоте постановки, по версии Operabase.

Опера «Волшебная флейта» на либретто Эмануэля Шиканедера написана в 1791 году. У нее сказочный сюжет: три служительницы Царицы ночи спасли принца Тамино от змеи-дракона. Принц влюбился в Памину, дочь Царицы ночи, и вместе им предстоит пройти непростые испытания, чтобы защитить свою любовь.

В «Волшебной флейте» много символики, связанной с традициями масонской ложи. И Моцарт, и Шиканедер входили в это общество[[12]](#footnote-12).

Косвенное упоминание масонства в опере воспринималось по-разному: кто-то говорил, что авторы высмеяли орден, и за это Моцарт был отравлен (этим объясняли загадочную раннюю смерть композитора). Другие утверждали, что масонство было воспето в опере и что орден сам заказал постановку «Волшебной флейты».

# ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ

# В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА

# 2.1 Реформа жанра буффа в опере «Свадьба Фигаро»

Значение Моцарта для прогресса искусства относится к области оперы, особенно комической, достигшей у него такого расцвета, какой до него и не грезился никому.

В этой опере, созданной в 1786 году, Моцарт обратился к сюжету знаменитой комедии Пьера Огюста Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». В реакционной Австрии эта пьеса, с ее яркой критической окраской, была запрещена. Написанная в атмосфере предреволю­ционной Франции, комедия критиковала общественное неравенство, говорила о праве каждого человека на счастье и человеческое достоинство. Такой сюжет был совершенно непривычен для оперной сцены – еще ни одна опера не говорила о прямой борьбе между слугой и господином[[13]](#footnote-13).

Обличительные речи Фигаро, мысль о превосходстве ума над знатностью и богатством – всё это было близко Моцарту с его протестом против бесправ­ного положения. Его письма к отцу явно перекликаются с некоторыми высказы­ваниями Фигаро. Таким образом, композитор обратился к комедии Бомарше далеко не случайно: он нашел здесь совершенно новое и актуальное идейное содержание.

Либретто «Свадьбы Фигаро» написал Лоренцо да Понте – разносторонне образованный человек и неплохой поэт. Из цензурных соображений да Понте сгладил по­литическую остроту комедии, убрал публицистику, ряд обличительных сцен и заострил чисто комедийные положения. Изъятие публицистики отразилось, главным образом, на Фигаро. В опере Фигаро не входит в обсуждение государственных проблем, не выступает против всего феодального общества. Его «лицо» определяется не политическими воззрениями, а моральными качествами. Однако, при всех изменениях, основная идея пьесы Бомарше – нравственное превосходство слуги над аристократом – в опере сохранилась.

Сам Моцарт, в своем каталоге, который он составил в последние годы жизни, назвал «Свадьбу Фигаро» оперой-buffa в 4х действиях. Уже в этом обозначении содержится некое несоответствие канонам жанра, ведь типичная модель buffa отличалась небольшими масштабами и двухактным строением. Правда, следы двухактного членения в этой опере есть, но все же ее масштабы существенно отличаются от привычных представлений об этом развлекательном жанре. Кроме того, содержание оперы необычно для buffa, которая никогда не выходила из узкобытовых рамок. Раскрывая в комедийной, увлекательной форме очень серьезное содержание, опера Моцарта явно «перешагнула» границы исходного жанра.

Внешне композитор следует традициям buffa:

– использует принцип чередования музыкальных номеров с сухими речитативами;

– подчеркивает комедийные черты в облике многих персонажей. Здесь есть традиционные герои, восходящие к итальянской «комедии масок» – доктор Бартоло, учитель музыки Базилио, судья дон Курцио; совершенно буффонным персонажем является садовник Антонио, отдельными буффонными чертами обладает Марцелина;

– характерная принадлежность комедийного сюжета – пара слуг;

– в опере много типично буффонных ситуаций (переоде­вания, ночная путаница во втором финале)[[14]](#footnote-14).

И все же это, скорее, внешние приметы жанра. Главное в другом. Основные персонажи оперы – Фигаро и Сюзанна – резко отличаются от традиционной комической пары слуг. Их характеры непривычно инди­видуализированы, а музыка отличается такой поэтичностью, которая вовсе не была свойственна жанру buffa. До моцартовской «Свадьбы Фигаро» еще ни одна служанка не пела такую лирическую арию, какую поет Сюзанна в IV действии – «Приди, мой друг, приди». В ее музыке – любовь, мечтательность, поэзия ночной природы.

Совсем не типичен для buffa образ графа Альмавивы. Его отношение к Сюзанне – не просто каприз, интрига со служанкой, а настоящая страсть. Моцарт не умеет по-итальянски смеяться над своими персонажами – не задумываясь над их чувствами, ему это чуждо в принципе. Поэтому он не смеется над графом, когда тот говорит о своей любви к Сюзанне. Для Моцарта вина графа в другом – он не видит, не уважает человека в своем слуге.

Выходит за комедийные рамки и образ Керубино, сконцентрировавший чувство, которое движет чуть ли не всеми героями этого произведения – любовь. Не случайно обе арии Керубино (казалось бы, героя «второго плана») можно отнести к лучшим эпизодам оперы. Они полны поэзии.

Многозначность образов составляет одну из главных жанровых особенностей «Свадьбы Фигаро». При этом здесь нет противопоставления трагического и комического, как это будет в «Дон Жуане»[[15]](#footnote-15). В «Свадьбе Фигаро» Моцарт по-новому трактует избранный жанр и на основе итальянской оперы buffa создает первую комедию характеров.

У каждого героя – свой мир чувств, своя реакция на происходящее. Моцарт подчеркивает в них не столько типические черты (как это было в традиционной опере буффа), сколько индивидуальные. Соответственно, у каждого героя свой музыкальный язык, свой круг интонаций, сохраняемый не только в ариях, но и ансамблевых номерах. Причем именно характер того или иного героя определяет круг выразительных средств для его обрисовки. Ярким примером является характеристика Фигаро.

Главная особенность его музыки – подчеркнутая активность и энергия. Фигаро «говорит» короткими, решительными фразами, разделенными паузами, почти лишенными распевов. Ритмы чеканные, упругие; темп быстрый; ладовое развитие основано на мажорной диатонике.

Жанровая основа его музыки – танец (например, в первом сольном номере – каватине «Если захочет барин попрыгать») или марш (ария «Мальчик резвый»).

Самая необычная, с точки зрения жанра buffa, последняя ария Фигаро «Мужья, откройте очи», суммирующая главные черты этого образа. Она открывается большим аккомпанированным речитативом, который до Моцарта никогда не встречался в партии слуги – это была привилегия знатной персоны оперы seria. В самой арии хроматизмы в мелодии, усложненность гармонии, частое использование напряженного верхнего регистра призваны подчеркнуть новизну ситуации – Фигаро ревнует. Он равен графу во всем: так же мучается от ревности, любит и страдает не менее сильно, как знатный вельможа.

Развитие сюжета в комедии Бомарше очень сложно. В ней много событий, переключений, стремительный темп, имеется побочная линия. Чтобы такое сложное сценическое действие передать музыкой, потребовалась совершенно новая трактовка оперных форм, в первую очередь ансамблей. Их роль существенно возросла и в количественном, и в качественном отношении. Из 28 номеров оперы – 14 ансамблевых (дуэты, терцеты, огромные ансамблевые сцены в финалах I и II действий с большим числом участников). Ансамбли не менее, а порой и более важны для воплощения характеров, чем арии. Например, у Сюзанны всего 2 арии, из которых еще не складывается полное представление об ее облике, зато без нее не обходится ни один ансамбль[[16]](#footnote-16).

Новизна моцартовских ансамблей заключается, во-первых, в том, что они выражают не только развитие и смену чувств, но и движение событий, тогда как в традиционной опере buffa единственным стержнем сценического действия был сухой речитатив. Наиболее «событийными» являются финальные ансамбли, полные неожиданных сюжетных поворотов.

По форме многие ансамбли представляют собой свободно развивающиеся сцены. Ярким примером является огромный (более 60 страниц) финал I действия. Он отличается:

– огромным драматическим напряжением, которое все время нарастает, лишь иногда «задерживаясь» на отдельных спокойных эпизодах;

– постепенным увеличением количества участников;

– ускорением темпа;

– непрерывным развитием действия, которое при этом укладывается в удивительно ясную стройную форму. Появление каждого нового участника образует самостоятельный раздел, отличающийся своим особым характером, окраской, мелодическим строем.

Во-вторых, сохраняя индивидуальность своих героев не только в сольных, но и в ансамблевых номерах, Моцарт насыщает ансамбли «эмоциональной полифонией»: в их музыке нередко одновременно сочетаются различные эмоции, порой резко контрастные.

# 2.2 Новаторское мышление композитора на примере

# оперы «Cosi fan tutte»

Общепризнанным фактом в музыкознании является представление о Моцарте как о композиторе, обновившем существующие жанры оперного искусства. Суть обновления, как справедливо отмечают многочисленные исследователи, состоит в том, что типажи, сложившиеся в opera buffa, композитор заменяет характерами, то есть придает персонажам индивидуальные черты. Музыковеды расходятся лишь в оценках степени и способов изменений, произведенных Моцартом в области оперы. П. Луцкер и И. Сусидко в статье «Новые тенденции в моцартоведении последних лет» справедливо характеризуют ход исследований как движение «от концепций к материалу»[[17]](#footnote-17).

Однако параллельно возникает встречное направление – так сказать, «новая концептуальность», представители которой обращаются к осмыслению оперного творчества Моцарта, расширяя сферу научных интересов в области эстетики, истории, театроведения.

Как известно, Моцарт использовал в оперном творчестве уже существовавшие в его время жанры и формы, не вступал в публичную полемику о взаимоотношениях драмы и музыки (если не считать известной фразы о том, что «поэзия – это послушная дочь музыки») и вообще довольно скупо выражал свои взгляды на оперное искусство. Однако пресловутое восприятие действующих лиц оперы как «живых людей» «из плоти и крови», искренне любящих, страдающих и т.д. приводит Моцарта к столь глубокому переосмыслению традиционных жанров «изнутри», что, на наш взгляд, следует говорить о рождении в его творчестве нового индивидуального типа драмы (условно назовем его «моцартовская драма»). Под «типом драмы» мы подразумеваем принципы взаимодействия содержания и формы, воплощенные в музыкальном материале[[18]](#footnote-18).

Казалось бы, второе название оперы – «Школа влюбленных» – неизбежно отправляет нас к многочисленным «Школам...» эпохи классицизма («Школа мужей» и «Школа жен» Ж.Б. Мольера, «Современная школа, или Учительница в новом вкусе» Дж. Кокки и А. Паломбы, «Школа ревнивых» А. Сальери и К. Маццола), основным содержанием которых были человеческие слабости, подлежащие высмеиванию и исправлению. Большое количество лирического музыкального материала в опере Моцарта легко объяснить традициями сентиментализма в неаполитанском варианте dramma giocoso (оказавшем влияние и на венецианца Лоренцо да Понте), а также влиянием популярного «чувствительного стиля» a la Н. Пиччини.

Разве драматургия «Cosi fan tutte» не соответствует принципам, зародившимся в недрах неаполитанской традиции за полстолетия до появления оперы Моцарта, о которых пишет П. Луцкер: «Неаполитанская комедия имеет специфический «диалект» не только в либретто, но и в музыке. Роль комической стилистики здесь меньше, она сконцентрирована только у буффонных персонажей, а разветвленная лирическая линия в музыке выдержана в серьезном ключе – арии представляют собой выражение аффектов и количественно преобладают над комическими»? Однако с «Cosi fan tutte» все не так просто. Недаром с момента ее рождения и до сих пор она остается предметом противоречивых толкований и споров.

Противоречие заложено уже в определении жанра. Известно, что в либретто Лоренцо да Понте опера названа dramma giocoso, но сам Моцарт в Каталоге своих сочинений обозначает жанр «Cosi fan tutte» как opera buffa. Такое же изменение претерпел и «Don Giovanni», хотя эту оперу все же чаще обозначают как dramma giocoso. («Don Giovanni» в любом случае трудно воспринять как орега buffa: образ Смерти в лице Командора здесь менее всего напоминает пародию, разыгрываемую на площадях в ярмарочном театре). Но так ли уж мало поводов для драмы в «Cosi fan tutte»?

Понятно, что слово «dramma» в либретто XVIII в. формально являлось всего лишь синонимом словосочетания «текст пьесы». Эмоциональную окраску особой конфликтности и напряженного развития оперная «dramma» не имела, хотя теория драмы Аристотеля в то время была хорошо известна.

Так или иначе, наличие законченного текста было свойственно и другим жанрам эпохи, серьезным и комическим, в названиях которых слово «dramma» отсутствует. Кроется ли за этим некий особый смысл? Большинство исследователей склоняются к отрицательному ответу. Тем не менее, dramma giocoso обладает важными особенностями в области содержания и композиции и, безусловно, не случайно является жанровой основой для «моцартовской драмы»[[19]](#footnote-19).

Определение «dramma giocoso per música» появилось в середине XVIII века. Основные драматургические и композиционные признаки жанра утвердились в творчестве венецианского драматурга Карло Гольдони, литературное наследие которого, помимо широко известных пьес, включает 77 оперных либретто.

Одной из первых принято считать появившуюся в 1748 г. dramma giocoso Дж. Кокки и А. Паломбы «Современная школа, или Учительница в новомодном вкусе» («La scuola moderna o sia La maestro di buon gusto») с текстом, позднее переписанным Гольдони. Даниел Хиртц отмечает, что в либретто 50-х гг. Гольдони соединяет персонажей opera seria (особенно пару «благородных любовников») с пестрой толпой слуг и простолюдинов популярных в комическом жанре. Соединение серьезных и комических элементов становится одним из основных признаков dramma giocoso. Другой признак – появление у Гольдони персонажей di mezzo carrattere (полухарактерных), которые впоследствии будут играть особо важную роль в операх Моцарта. Таким образом, в операх этого жанра свободно сосуществуют три группы действующих лиц (в определенной степени их можно обозначить как «амплуа»): seria, mezzo carrattere и buffa.

Композицию dramma giocoso составляют два больших действия, в финалах которых благородные герои участия не принимают и сценическое действие отдано на откуп персонажам buffa. За двумя основными действиями следует короткий резюмирующий третий акт. Впрочем, такая структура не была строго обязательной[[20]](#footnote-20).

Она соблюдалась, например, в шести drammi giocosi Гайдна, написанных на тексты Гольдони и других авторов (Карла Фриберта, Франческо Путтини), но в либретто Лоренцо да Понте, созданными для Моцарта, – и в «Cosi fan tutte», и в «Don Giovanni» третий акт заменен большими финалами-резюме, отчасти выходящими за рамки фабулы. Разнообразием форм и композиции отличались оперы Бальтассаре Галуппи и Никколло Пиччини на тексты Гольдони.

И все же для истории оперы важнее оказались не структурные, а драматургические новшества, введенные знаменитым венецианцем. П. Луцкер делает очень верное замечание о том, что Гольдони «стремится строить действие не на основе череды сценических трюков, а на основе конфликтов, проистекающих из столкновения жизненных интересов».

В этом-то и суть жанра dramma giocoso, отличавшая его от других комических «собратьев»! Наличие в либретто психологического конфликта как источника драматического и, соответственно, сценического действия – вот что было главным достижением Гольдони! Для самого драматурга это было чрезвычайно важно – недаром он скрупулезно объясняет созданные им принципы dramma giocoso во вступительных записках к работам разных лет. В сочетании серьезного и комического Гольдони видит путь к сценическому правдоподобию. Драматурга волнует проблема создания убедительных характеров персонажей. Он строит их на сочетании типического и индивидуального, выявляет возникающий конфликт и ищет органичные способы его воплощения.

Нетрудно обнаружить те же три группы в opera buffa Le nozze di Figaro, отличающейся лишь большим количеством действующих лиц:

– персонажи seria Графиня и Граф; в эту же группу по музыкальному материалу попадает Бартоло;

– mezzo carrattere Сюзанна и Фигаро; отчасти Керубино и Марцелина, которых в равной степени можно отнести и к персонажам buffa;

– buffa Базилио и Курцио, отчасти, Барбарина.

Неоднократно подобная «полижанровая принадлежность» персонажей становилась предметом исследования в связи с dramma giocoso Don Giovanni.

Подобные типы характеров отчасти мы можем наблюдать в Zauberflöte. Памины и Тамино лирическая пара, роли mezzo carrattere отданы Трем Дамам, Папагена и Папагено по музыкальному языку ближе комедийному типу. Зато функции seria в опере расширены за счет Царицы Ночи и Зарастро. Яркий буффонный образ – мавр Моностатос.

Даже при беглом рассмотрении проблемы становится понятным, что для Моцарта в период 80 – 90-х гг. уже не столь важны внешние признаки жанров и даже их национальная принадлежность (Singspiel, buffa), сколько характеры персонажей. Хотя «национальность» жанра его все же волнует – с точки зрения напевности языка и востребованности у публики. Из всего арсенала выразительных средств комических опер XVIII в. Моцарт выбирает необходимые ему типы характеров и создает свой собственный вариант жанра, строго не привязанный к композиции и типажам итальянского buffa или немецкого Singspiel.

Существующие в среде вокалистов определения «моцартовский тенор» или «моцартовское сопрано» следует отнести не только к типу голоса, но и к типу характера. Аналогии между ариями Бельмонте «Die Entfuhrung aus dem Serail», Оттавио «Don Giovanni», Феррандо «Cosi fan tutte», Тамино «Zauberflöte» несомненны. В музыкальном материале всех теноров мы обнаруживаем сдержанные темпы, плавную мелодику, изысканные хроматические интонации, ритмические задержания, чередование сильных и слабых окончаний фраз, романсный тип аккомпанемента.

Изменение жанра «Cosi fan tutte» с dramma giocoso на opera buffa не является принципиальным, ибо эта опера представляет вообще иной тип – «моцартовской драмы», создание которой композитор, в отличие от признанных реформаторов, вероятнее всего, специально не планировал, а результат точно не декларировал. Скорее, в Каталоге Моцарт решил просто указать на ее жанровые истоки[[21]](#footnote-21).

Интересно сравнить с точки зрения жанровых особенностей «Cosi fan tutte» с одним из лучших театрально-сценических произведений «чувствительного стиля» XVIII в. «La Ceccihina ossia La buona figliola» Н. Пиччини. Опера Пиччини, при всем своем обаянии, отличается от сочинения Моцарта, как «театр представления» от «театра переживания».

Пиччини не удалось найти путь к органичному соединению seria и buffa. Каждый из персонажей строго ограничен рамками амплуа. Остроумный музыкальный материал в партиях Серпины и Паолуччи не выходит за границы привычных форм buffa, а прелестные мелодии Чеккины непременно чувствительны, причем как до возникновения конфликта, так и после. Формальное объединение персонажей в финалах ничего не меняет в их образах. Перед нами не люди, а маски. По содержанию «La buona figliola» Пиччини остается в рамках нравоучительной комедии.

В плане рассмотрения оперы как нового типа драмы принципиальным оказывается вопрос о восприятии «Cosi fan tutte» современниками и последователями. У этого сочинения во все времена были как противники, так и защитники. Основные претензии противников прошлых столетий касаются неправдоподобия и фривольности сюжета. Это кажется странным[[22]](#footnote-22).

По сравнению с нелепостями, скажем, «Мнимой садовницы» либретто «Cosi fan tutte» выглядит предельно внятным. Ничего выходящего за пределы театральной логики buffa здесь нет. Мотивы переодевания и неузнавания встречаются в либретто комических опер на каждом шагу. Маска – это основа буффонной фабулы. Но претензии к литературному тексту чрезвычайно интересны именно потому, что они свидетельствуют об интуитивном восприятии зрителями правды человеческих характеров и взаимоотношений, заложенных в музыке и разрушающих привычные рамки buffa. Г. Чичерин пишет: «Моцарт сыграл ту штуку – глубочайшую штуку там, где предполагалось только переодевание, маскарад, смешные реквизиты буффонады, там именно он как раз, наоборот, внес вторжение всемогущего демиурга Эроса и мировую проблему изменчивости и свободы любви на месте пустой легкомысленной итальянской игры».

Споры о содержании «Cosi fan tutte» не утихают уже несколько столетий. Автор классического исследования о Моцарте Г. Аберт весьма суров по отношению к героям оперы: «из этого сочинения Моцарта исключается вся прежняя драматургия, изображение наполненной жизнью изменчивости характеров. Любовь, его давняя основная тема, правда, еще остается, однако она, так сказать, мелькает в кукольных образах; она не в состоянии разжечь огонь в их душах и не может стать их судьбой».

У Моцарта все герои «Cosi fan tutte» – живые создания, отнюдь не идеальные, но искренние. Не всем дано быть Тристаном и Изольдой или Ромео и Джульеттой, но это не означает, что люди не имеют права любить. Герои Cosi fan tutte не дурны и не глупы, они просто очень молоды. Они пока еще учатся любви (в этом смысле «Cosi fan tutte» действительно «Школа влюбленных»), и их первые робкие чувства – не повод для столь жестоких уроков. Музыка Моцарта «восстает» и против легкомыслия либретто, и против его «показательного» дидактизма.

Драматургию этой необычной оперы составляют две сферы: сфера игры и искреннего чувства, которые сталкиваются между собой на протяжении всего произведения. В этом источник основного конфликта «Cosi fan tutte»: не противостояние мудрости (скепсиса, цинизма) и неопытности (наивности, «будничности»), а все более запутывающийся по ходу действия клубок взаимоотношений «игры» и «не-игры».

Гениальная драматургическая находка Моцарта – квартет «La mano a me date». По сути, это не квартет, а дуэт Дона Альфонсо и Деспины, которые пытаются заставить играть молодых людей по своим правилам. Но Феррандо и Гульельмо лишь пассивно повторяют последние слова Дона Альфонсо, а девушки и вовсе молчат. Дон Альфонсо и Деспина вынуждены вести диалог якобы от имени героев не столько потому, что те разыгрывают мнимое смущение, а потому, что четверо влюбленных не понимают правила карнавальной амурной интрижки, которая в представлении Дона Альфонсо и Деспины и называется любовью. Неискушенные юные создания с удивлением обнаруживают такую сторону «любви» и пускаются в авантюру. Дуэт Дорабеллы и Гульельмо «Il coro vi dono» – «родственник» дуэта Дон Жуана и Церлины. Разница лишь в том, что здесь оба участника игры одинаково неопытны.

Совершенно другая история разворачивается между Фьордилиджи и Феррандо. Во 2-м действии материал рондо Фьордилиджи, арии Феррандо и последующего дуэта не просто серьезен -он возвышенно серьезен. Рондо вызывает ассоциации со знаменитой арией Секста «Der per questo istante solo» из «Милосердия Тита»: оба персонажа рефлексируют, обвиняя себя в измене; обе арии написаны в диезных тональностях -A- и E-dur, состоят из медленной и быстрой частей (более развернутой у Секста). Вокальную партию сопровождают облигатные инструменты, в темах ощущается интонационное сходство и т. д. Само наличие арии seria в комической опере в то время, как мы знаем, уже не является чем-то необычным, но, во-первых, она слишком масштабна для оперы buffa, расположена слишком близко к финалу, а во-вторых, является центром огромного сквозного лирического ряда номеров: ария Феррандо B-dur - рондо Фьордилижди - каватина Феррандо с-moll - дуэт Фьордилиджи и Феррандо A-dur. Возникает ощущение, что Моцарт внезапно передумал писать комическую оперу и обратился к другому жанру[[23]](#footnote-23).

Возможно, что таким образом, сознательно или нет, он, вопреки да Понте, выразил личный протест против скепсиса Дона Альфонсо и меркантильности Деспины. Уже после арии «Ah, Io veggio» увлечение Феррандо становится все труднее считать просто игрой. Правда, этот номер, в котором вдруг мелькают интонации арии Керубино из 2 д., иногда пропускают. В большом дуэте обращает на себя внимание соотношение темпов: Adagio-Allegro-Larghetto.

Движение темпа от медленного к еще более медленному встречается не так часто, а в комической опере тем более (да еще в № 29 из 31-го). Но композитору нужна возможность быть предельно подробным и убедительным в процессе «выращивания» взаимного, по нашему мнению, чувства Феррандо и Фьордилиджи. последнем разделе Моцарт пишет ремарку к партии Феррандо: «con gran dolcezza». Выстраивая драматургическую линию Фьордилиджи и Феррандо, Моцарт серьезен и трогателен как никогда.

Незаурядность «Cosi fan tutte» очевидна. Такие шедевры, как квинтет «Di scrivermi ogni giorno», терцеттино «Soave sia il vento», рондо Фьордилиджи, дуэт Феррандо и Фьордилиджи своей проникновенностью и глубиной во много раз превосходят материал, к примеру, «La buona figliola» Пиччини и «La finta giardiniera» самого Моцарта и, конечно же, выходят за рамки dramma giocoso[[24]](#footnote-24).

Э. Гоэринг в довольно интересном исследовании выявляет разницу между Доном Альфонсо и традиционной маской философа-buffa, между Деспиной и маской служанки-buffa . Правда, в результате он приходит к выводу о правомерности «комической модели» «Cosi fan tutte», выдвигая в качестве главной идею смеха: «тот, кто может смеяться над ситуацией, имеет преимущество перед тем, кто не может найти в ней ничего забавного».

Драматургические особенности «моцартовской драмы» оказали непосредственное влияние и на сценическую судьбу произведения. «Cosi fan tutte» – одна из самых репертуарных опер. Ей повезло – она может похвастаться большим количеством удачных постановок.

# 2.3 Последняя опера Моцарта «Волшебная флейта»

«Волшебная флейта» В.А. Моцарта четко следует конструкции космогонического мифа о строении мироздания и месте человека в нем как культурного героя, который должен восстановить нарушенное равновесие и вернуть как гармонию мира, так и гармонию в мире.

Эта опера завершила творческий путь Моцарта. Ее премьера состоялась 30 сентября 1791, за 2 месяца до смерти композитора, в одном из народных театров в предместье Вены. Опера, которой дирижировал сам Моцарт, имела огромный успех у критиков и публики (в числе ее восхищенных поклонников был Сальери).

С руководителем театра, превосходным актером и драматургом Иоганном-Эммануэлем Шиканедером, композитор был хорошо знаком еще с зальцбургских времен. Шиканедер, как и Моцарт, мечтал о создании национальной оперы на немецком языке (на премьере он исполнял партию Первого жреца, его сын – партию Папагено).

Либретто, на «скорую руку» изготовленное Шиканедером, объединило несколько сюжетных источников. Первоначально за его основу была взята популярная сказка «Лулу» из сборника фантастических поэм Виланда «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов».

На первый взгляд, «Волшебная флейта» – это опера-сказка, где прославляется победа света над мраком, добра над злом, любви над коварством, стойкости над малодушием, дружбы над враждой. На самом деле последняя опера композитора является глубочайшим философским произведением, где воплотился моцартовский идеал справедливого государства. При всей запутанности сюжетной фабулы идея оперы предельно ясна: путь к счастью лежит только через преодоление трудностей и испытаний.

Счастье не дается само собой, оно обретается в результате жизнестойкости и верности, преданности и терпения, любви и веры в добрые силы. Существенно и то, что силы добра и зла заключены не только в человеческих характерах, они коренятся в самых основах мироздания. В опере их олицетворяют волшебные символические персонажи – мудрый волшебник Зарастро (носитель «знака солнца») и коварная Царица ночи. Между солнечным царством и царством ночи мечется Тамино – человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний[[25]](#footnote-25).

В «Волшебной флейте» Моцарт осуществил свою мечту о создании большой оперы на немецком языке. В отличие от большинства других опер композитора, созданных на итальянской основе, она опирается на традиции зингшпиля. Это австро-немецкая разновидность комической оперы. Особенностью зингшпиля является чередование законченных музыкальных номеров с разговорными диалогами. Большая часть номеров – ансамбли, очень разнообразные по составу и сочетанию голосов.

Типичный сюжет зингшпиля – сказка. Законы сказки допускают самые большие неожиданности, не требующие подробных объяснений. Вот почему основной принцип драматургии «Волшебной флейты» – сопоставление коротких сцен с частыми переменами места действия. В каждой такой сцене внимание композитора концентрируется на данной конкретной ситуации (разлука влюбленных, мстительные замыслы Царицы ночи, смешное коварство Моностатоса, комические приключения Папагено) или на обрисовке образов-характеров.

Оба действия оперы завершаются большими финалами. При этом своеобразной чертой «Волшебной флейты» является накопление событий не в I-м, а во II финале, и обилие частных развязок до наступления генерального, завершающего итога. Сначала Тамино и Папагено достигают врат Мудрости и Любви, затем разрешается судьба Папагено, который, наконец-то, находит свою Папагену (дуэт «Па-па-па»). Далее следует исчезновение злых сил, власти которых пришел конец. И только после всего этого наступает финальное торжество. В музыке оперы легко выделяются три ведущие образные сферы: Зарастро, Царицы Но­чи и Папагено. С каждым из этих героев связан определенный комплекс жанровых и тематических элементов.

Моцартовский Зарастро воплощает очень популярную в XVIII веке идею просвещенного монарха. Он стоит во главе совершенного государства, народ любит и славит его. Зарастро справедлив, однако, ради благих целей прибегает к насилию: наказывает Моностатоса за то, что он преследует Памину; Памину же насильственно содержит в своем царстве, дабы уберечь ее от дурного влияния Царицы Ночи.

Его царство рисуется в светлых, спокойных, величавых тонах. Таковы обе арии Зарастро, хоры и марши жрецов, терцет Мальчиков, дуэт латников. Основу их музыки составляют мелодии в духе полифонии строгого стиля, близкие масонским песням Моцарта и его современников, торжественные марши, напоминающие о генделевских ораториях или оркестровых увертюрах Баха. Таким образом, сфера Зарастро – это соединение песенности с гимничностью и хоральностью. Моцарт всячески подчеркивает ее благородство, духовность, лучезарность[[26]](#footnote-26).

Злое, темное начало в «Волшебной флейте» кажется не слишком страшным, воспринимается не очень уж всерьез, с некоторой долей иронии. Эту сферу представляет мстительная Царица ночи и ее прислужник Моностатос. Партия Царицы Ночи восходит к стилю seria, хотя и с присущими комической опере элементами пародии. Моцарт характеризует ее средствами виртуозной колоратуры, очень сложной в техническом отношении (яркий пример – «ария мести» из II действия).

Сфера Папагено – комедийная, игровая. Ее жанровая основа – австрийская бытовая песенно-танцевальная музыка. Через образ Папагено «Волшебная флейта» больше, чем любая другая опера Моцарта, связана с австрийским народным театром. Этот забавный персонаж – прямой потомок национального комического героя Гансвурста, хотя он имеет иной внешний облик. Фольклорные элементы явно чувствуются в обеих ариях Папагено и ярко комических дуэтах. В их музыке оживает гайдновская традиция, но опоэтизированная.

Соотношение Тамино и Папагено в испытаниях не однозначно, оно не только демонстрирует храбрость одного и трусость другого, но в какой-то мере придает юмористический оттенок чрезмерной торжественности обстановки, в которой происходит действие. Таким образом, народная комическая стихия выступает в качестве своеобразного противовеса серьезной масонской тематике, при этом, благодаря жанру оперы-сказ­ки, она вполне мирно уживается с философской проблематикой.

Остальные герои распределяются между этими тремя сферами, при­чем не всегда это происходит однозначно. Так, три дамы из свиты Царицы Ночи лишь частично относятся к ее сфере. В их му­зыкальной характеристике важное место занимают черты австрийского зингшпиля и буффа, и лишь в 10-й картине, в марше заго­ворщиков, вместе с Царицей Ночи и Моностатосом они обретают черты, приближающие их к зловещей стихии Царицы Ночи.

Образ Тамино эволюционирует в соответствии с изменением его отношения к Зарастро: из врага он становится его последователем и единомышлен­ником – и это отражается на его музыкальной характеристике. Если вначале оперы музыка Тамино во многом близка стилю сериа, то позднее она приближается к сфере Зарастро.

Памина же, как дочь Царицы Ночи, в значительной степени наследует язык seria, но в дуэте с Папагено (№ 7) ее му­зыкальная характеристика приобретает народно-песенные черты[[27]](#footnote-27). В целом, арии Тамино и Памины лишены виртуозного блеска, написаны в скромных, зингшпильных формах, близки к народной песенной лирике. Примером может служить «ария с портретом» (№ 3). Что касается Моностатоса, то это – типичный для комической оперы восточный злодей, и его характеристика вполне буффонная. Его музыкальную речь отличает стремительная скороговорка.

В соответствии с жанровой спецификой «Волшебной флейты» три указанные сферы не вступают в конфликт, как в «Дон Жуане», они мирно сосуществуют. В основе оперы – не дра­матическое столкновение антагонистов и не комедийное стремительное «раскручивание» интриги, а эпическое развертывание; не конфликт, а со­поставление, не поступательный, целенаправленный процесс тематических изменений, взаимовлияний, а драматургия параллельных пластов. Увертюра (торжественное вступительное Adagio и сонатное Allegro, Es-dur) внешне опирается на французские традиции. Французской увертюры – медленное вступление и фугато. Adagio – мощное и торжественное. Allegro на живой, легкой теме (из сонаты Клементи).

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, можно сделать вывод, что Вольфганг Амадей Моцарт был величайшим реформатором оперного искусства XVIII столетия.

В «венский период» создано 250 произведений. Среди них его самые великие шедевры, такие как оперы «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан». В последней опере Моцарт достиг удивительного синтеза комического и трагического. Последние симфонии, фортепьянные концерты свидетельствуют о постоянном нарастании гения Моцарта. Наконец, два предсмертных творения композитора «Волшебная флейта» и «Реквием» могут считаться вершинами его творчества.

Творчество великого австрийского композитора, богатое высокими идеями и чувствами, глубоко демократично. П. И. Чайковский писал о Моцарте: «Слушая его музыку, я как будто совершаю хороший поступок. Трудно передать, в чем состоит его благотворное действие на меня, но оно, несомненно, благотворно, и чем дольше я живу, чем больше знакомлюсь с ним, тем больше люблю его».

Его оперы – целая эпоха в развитии этого вида музыкального искусства. Наряду с [Кристофом Глюком](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D1%8E%D0%BA,_%D0%9A%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%84_%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B4), он являлся одним из реформаторов жанра оперы, оказав на него значительный вклад, но в отличие от него, Моцарт основой оперы считал музыку. Он создал совершенно иной тип музыкальной драматургии, где оперная музыка находится в полном единстве с развитием сценического действия.

Как следствие – в его операх нет однозначно положительных и отрицательных персонажей, характеры живые и многогранные, показаны взаимоотношения людей, их чувства и стремления. Наиболее популярными стали оперы «[Свадьба Фигаро](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D0%B0_%D0%A4%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BE_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0))», «[Дон Жуан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD_%D0%96%D1%83%D0%B0%D0%BD_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0))» и «[Волшебная флейта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%88%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0)».

Моцарт писал оперы в течение всей жизни, начиная с одиннадцатилетнего возраста. Однако высшие его достижения в области оперного творчества относятся к последнему десятилетию (1782-1791 годы). Моцарт писал оперыразличных типов и жанров.

О том, что Моцарт был очень требователен к либретто своих опер, свидетельствуют его высказывания в письмах. Специальный интерес представляют в этом отношении послания Моцарта к отцу из Мюнхена в связи с готовившейся там постановкой оперы «Идоменей». Моцарт считал, что текст оперного либретто должен быть по возможности лаконичным, не затягивающим воздействие. В своих требованиях Моцарт проявлял изумительное чутье и понимание оперной сцены с ее специфическими закономерностями. Он исходил из соображений драматической художественной правды, сценической целесообразности, невзирая на традиционные условности жанра оперы-seria в «Идоменее».

Будучи твердо убежден в том, что оперное либретто– это не самостоятельное драматическое произведение, Моцарт упорно и упорно добивался полного соответствия его со специфическими задачами музыкальной драматургиипри безраздельном господстве музыкального начала. Так он работал с либреттистами: Стефани («Похищение из сераля»), да Понте («Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан», «Так поступают все»), Шиканедером («Волшебная флейта»). Идя другими путями, чем Глюк, Моцартдобился слияния в неразрывном единстве музыки и драматического действия, соподчинения друг другу всех элементов оперного спектакля.

Моцарт писал оперы в жанрах оперы-seria, оперы- buffa и зингшпиля . Однако при этом любой из жанров Моцартобновляет и обогащает путем привнесения элементов иного жанра и принципов венского классического симфонизма . Так, «Свадьба Фигаро » написана в традициях оперы- buffa , однако не все в ней укладывается в рамки этого жанра, в том числе обе арии графини характерны скорее для оперы-seria. Стилистическая основа во всех операх Моцарта – венский классицизм. Его принципы получили в оперном творчестве Моцарта своеобразное преломление; это сказывается в мелодическом стиле, в возросшей роли оркестра, в приемах развития, в особенности в крупных ансамблевых сценах и финалах.

Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц , героев оперы. В итальянской опере-seria музыкальные параметры героев практически абсолютно игнорировались, в опере- buffa подчеркивались не столько индивидуально-конкретные черты героев, сколько типические.

Эти параметры были особого рода музыкальными «масками» с выработанными приемами выразительности, сопровождавшими однотипных героев и героинь в различных операх.

До Моцарта в оперном жанре не было достигнутоединство обобщенного, типического и индивидуального, конкретного в музыкальных характеристиках героев, отсутствовала и многогранность таких характеристик. Действующие лица в операх Моцарта – не только лишь традиционные типы, но еще и живые люди,сочетающие в единстве типическое и индивидуально-неповторимое. В этом отношении музыкальный театр Моцарта – высшее достижение реализма в музыкальной драматургии XVIII столетия.

Не прибегая к лейтмотивам, Моцарт наделяет действующих лиц своих опер мелодическими оборотами, складывающимися в многогранный и цельный образ. Музыкальные параметры действующих лиц в операх Моцарта сохраняют свое значение не только лишь в сольных номерах или в дуэтах, но еще и в некоторых крупных ансамблях. В финалах «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана», в секстете из «Дон-Жуана» и в некоторых иных ансамблях любой из участников имеет собственную интонационную сферу.

Создается одновременное сочетание различных музыкальных характеристик в пределах единой архитектонически-стройной ансамблевой сцены. Хотя в некоторых ситуациях, когда это диктуется сценической ситуацией, Моцарт наделяет единой характеристикой группу действующих лиц, живущих общими помыслами и стремлениями.

Подобный прием использован, к примеру, в финале I-го действия «Свадьбы Фигаро» или в сцене послания из II-го действия той же оперы. Сюзанна и графиня, отправляющие графу любовную записку, объединены одним желанием: одурачить графа и наказать его. Потому они охарактеризованы одинаковой музыкой. В некоторых ситуациях одни действующие лица как бы «заимствуют» характеристику у иных. К примеру, в арии Лепорелло, посвященной описанию любовных приключений Дон-Жуана, охарактеризован не только лишь Лепорелло, но еще и Дон-Жуан. Так гибко и свободно подходил Моцарт к проблеме музыкальных характеристик в опере, являющихся одним из высоких достижений его музыкальной драматургии.

В силу в силу своей природы Моцарт был врагом любых преувеличений. Об этом говорит его эстетическое кредо. Звучание произведений Моцарта всегда должно быть благородным, аристократичным, даже когда это касается, скажем, Церлины, Мазетто, Лепорелло, Фигаро, Барбарины и других характерных персонажей моцартовских опер.

Многие музыканты высказывали мысль о том, что истинная музыкальность яснее всего проявляется через верное чувство темпо-ритма, присущее данной музыке. Как известно, Моцарт не оставил никаких разъяснений по поводу обозначений темпов. Поэтому об его отношении к данной проблеме можно судить лишь по немногочисленным данным описательного характера из его писем и замечаний его современников. Моцарт находил нужным исполнять аллегро в довольно умеренном темпе, ибо этот термин более обозначает характер исполнения – бодро, весело. Если же Моцарт хотел, чтобы какое-либо произведение действительно исполняли быстро, то он обязательно обозначал темп presto или allegro assai.

Вместе с тем, необходимо, в заключение подчеркнуть, что мир музыки Моцарта неисчерпаем. Во всех своих сочинениях – не только вокальных, но и инструментальных – композитор проявляет себя как музыкальный драматург.

# СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования: учебник / Э. Б. Абдуллин. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Прометей, 2020. – 502 с.
2. Байбикова Г.В., Кузнецова А.В. Масонская мифология в творчестве В. А. Моцарта на примере оперы «Волшебная флейта» // Манускрипт. – 2020. – № 9. – С. 131-135.
3. Бутакова А.А., Антипова Ю.В. Воспоминания об опере Моцарта «Дон Жуан» Ф. Листа как образец моцартианства романтической эпохи // Ноэма. – 2019. – №2 (2). – С. 170-176.
4. Браудо Е.М.  История музыки: учебник / Е.М. Браудо. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2021. – 463 с.
5. [Базунов С. А.](https://urait.ru/author/bazunov-sergey-aleksandrovich-1) Великие композиторы. Бах. Моцарт. Шопен. Шуман. Вагнер // С. А. [Базунов,](https://urait.ru/author/bazunov-sergey-aleksandrovich-1)  М. А. [Давыдова.](https://urait.ru/author/davydova-mariya-avgustovna-1)  – М.: Юрайт, 2022. – 322 с.
6. Бондс М.Э. Абсолютная музыка: история идеи: монография / Марк Эван Бонде; пер. с англ. А. Рондарева. – М.: Дело, 2019. – 472 с.
7. Багновская Н. М. Культурология: учебник / Н.М. Багновская. – 3-е изд. – М.: Дашков и К°, 2020. – 418 с.
8. Вдовенко С.В. О некоторых стилистических особенностях исполнения вокальной музыки В.А. Моцарта // Кронос. – 2019. – №11 (38). – С. 36-38.
9. Корсакова И.А. Музыкальное искусство: вопросы теории, истории, практики: сборник научных трудов / И.А. Корсакова. – М.: Согласие, 2018. – 430 с.
10. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар; переводчик П. В. Грачев; под редакцией Б. В. Асафьева. – М.: Юрайт, 2020. – 346 с.
11. Куклинская М.Я. Проблема идентификации жанра в творчестве В.А. Моцарта // Сфера культуры. – 2020. – № 1. – С. 37-48.
12. Лобанова К.А. Целебные свойства музыки В.А. Моцарта. «Эффект Моцарта» // Молодой ученый. – 2019. – № 6. – С. 52-53.
13. Меркулов А. М.  История исполнительского искусства каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие / А.М. Меркулов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2022. – 182 с.
14. Музыкальная Австрия. Венские музыкальные классики [Электронный  ресурс]  –  Режим  доступа http://music-fantasy.ru/materials/muzykalnaya-avstriya-venskie-muzykalnye-klassiki
15. Орлова Т.С. К вопросу об авторстве оперы «Волшебная флейта» (1791) / Т. С. Орлова // Молодой ученый. – 2020. – № 33 (323). – С. 135-138.
16. Позднякова Н. Ю. Мир классической музыки. Волшебная музыка Моцарта / Н. Ю. Позднякова, Г. Б. Селезнёва, Л. И. Земцова, О. А. Ковязина // Вопросы дошкольной педагогики. – 2021. – № 5 (42). – С. 28-31.
17. Пилипенко Н.В. Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / Н.В. Пилипенко / Российская академия музыки имени Гнесиных. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. – 224 с.
18. Риман Г.  История музыкальных форм. Катехизис истории музыки / Г. Риман; переводчик Н. Д. Кашкин. – М.: Юрайт, 2022. – 193 с.
19. Спорышев В. П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. – 2020. – № 1 (112). – С. 224-230.
20. Соллертинский И. И.  О музыке и музыкантах. Избранные работы / И.И. Соллертинский. – М.: Юрайт, 2022. – 183 с.
21. Федотов О.И. Между Моцартом и Сальери: монография / О.И. Федотов. – 3-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2020. – 398 с.
22. Ханнанов И. Д. Невербальная специфика музыки: монография / И.Д. Ханнанов. – М.: Логос, 2019. – 360 с.
23. Черная М. Р.  Анализ музыкальных произведений: учебное пособие для вузов / М. Р. Черная. – 2-е изд., перераб. и доп. –  М.: Юрайт, 2022. – 152 с.
24. [Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein.htm) [Электронный  ресурс]  –  Режим  доступа https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein7.htm

1. Браудо Е.М.  История музыки. М., Юрайт, 2021. С. 169. [↑](#footnote-ref-1)
2. Бутакова А.А., Антипова Ю.В. Воспоминания об опере Моцарта «Дон Жуан» Ф. Листа как образец моцартианства романтической эпохи // Ноэма. 2019. №2 (2). С. 170. [↑](#footnote-ref-2)
3. Корсакова И.А. Музыкальное искусство: вопросы теории, истории, практики. М.: Согласие, 2018. С. 211. [↑](#footnote-ref-3)
4. Позднякова Н. Ю. Мир классической музыки. Волшебная музыка Моцарта / Н. Ю. Позднякова, Г. Б. Селезнёва, Л. И. Земцова, О. А. Ковязина // Вопросы дошкольной педагогики. 2021. № 5 (42). С. 28. [↑](#footnote-ref-4)
5. Соллертинский И. И.  О музыке и музыкантах. М., Юрайт, 2022. С. 38. [↑](#footnote-ref-5)
6. [Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество](https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein.htm) [Электронный  ресурс]  –  Режим  доступа https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/einstein7.htm [↑](#footnote-ref-6)
7. Спорышев В. П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 224. [↑](#footnote-ref-7)
8. Музыкальная Австрия. Венские музыкальные классики [Электронный  ресурс]  –  Режим  доступа http://music-fantasy.ru/materials/muzykalnaya-avstriya-venskie-muzykalnye-klassiki [↑](#footnote-ref-8)
9. Лобанова К.А. Целебные свойства музыки В.А. Моцарта. «Эффект Моцарта» // Молодой ученый. 2019. № 6. С. 52. [↑](#footnote-ref-9)
10. Черная М. Р.  Анализ музыкальных произведений.  М., Юрайт, 2022. С. 73 [↑](#footnote-ref-10)
11. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования. М., Прометей, 2020. С. 264. [↑](#footnote-ref-11)
12. Байбикова Г.В., Кузнецова А.В. Масонская мифология в творчестве В. А. Моцарта на примере оперы «Волшебная флейта» // Манускрипт. 2020. № 9. С. 131. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ханнанов И. Д. Невербальная специфика музыки. М., Логос, 2019. С. 117. [↑](#footnote-ref-13)
14. Кречмар Г. История оперы. М.. Юрайт, 2020. С. 163. [↑](#footnote-ref-14)
15. Бутакова А.А., Антипова Ю.В. Воспоминания об опере Моцарта «Дон Жуан» Ф. Листа как образец моцартианства романтической эпохи // Ноэма. 2019. №2 (2). С. 170. [↑](#footnote-ref-15)
16. [Базунов С. А.](https://urait.ru/author/bazunov-sergey-aleksandrovich-1) Великие композиторы. Бах. Моцарт. Шопен. Шуман. Вагнер. М., Юрайт, 2022. С. 201. [↑](#footnote-ref-16)
17. Риман Г.  История музыкальных форм. Катехизис истории музыки. М., Юрайт, 2022. С. 77. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бондс М.Э. Абсолютная музыка: история идеи. М.: Дело, 2019. С. 321. [↑](#footnote-ref-18)
19. Куклинская М.Я. Проблема идентификации жанра в творчестве В.А. Моцарта // Сфера культуры. 2020. № 1. С. 37. [↑](#footnote-ref-19)
20. Меркулов А. М.  История исполнительского искусства каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М., Юрайт, 2022. С. 93. [↑](#footnote-ref-20)
21. Пилипенко Н.В. Опера в музыкальном театре: история и современность. М., РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 112. [↑](#footnote-ref-21)
22. Багновская Н. М. Культурология. М., Дашков и К°, 2020. С. 304. [↑](#footnote-ref-22)
23. Федотов О.И. Между Моцартом и Сальери. М., ФЛИНТА, 2020. С. 178. [↑](#footnote-ref-23)
24. Вдовенко С.В. О некоторых стилистических особенностях исполнения вокальной музыки В.А. Моцарта // Кронос. 2019. №11 (38). С. 36. [↑](#footnote-ref-24)
25. Орлова Т.С. К вопросу об авторстве оперы «Волшебная флейта» (1791) / Т. С. Орлова // Молодой ученый. 2020. № 33 (323). С. 135. [↑](#footnote-ref-25)
26. Спорышев В. П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 230. [↑](#footnote-ref-26)
27. Позднякова Н. Ю. Мир классической музыки. Волшебная музыка Моцарта / Н. Ю. Позднякова, Г. Б. Селезнёва, Л. И. Земцова, О. А. Ковязина // Вопросы дошкольной педагогики. 2021. № 5 (42). С. 31. [↑](#footnote-ref-27)