Группы: **Оркестровые струнные инструменты, Вокальное искусство**

Курс **1**

Дисциплина **Музыкальная литература**

Преподаватель **Пронина Наталья Викторовна**

***Тема «В. Моцарт. Опера «Волшебная флейта». Общая характеристика».***

История создания.Этаопера завершила творческий путь Моцарта. Ее **премьера** состоялась 30 сентября 1791, за два месяца до смерти композитора, в одном из народных театров в предместье Вены. Опера, которой дирижировал сам Моцарт, имела огромный успех у критиков и публики.

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).

## Основа либретто.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». Однако в процессе работы сюжет «перекраивался», сильно видоизменяясь.

## Жанр оперы – опера-сказка.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.

Философская основа оперы (идеалы эпохи Просвещения и масонская символика).

* основная тема «Волшебной флейты» – выход из духовной тьмы в свет через посвящение– является ключевой идеей масонства;
* имя волшебника – «Зарастро»– это итальянизированная форма имени Зороастра – известного древнего мудреца, философа, мага и астролога.
* через всю «Волшебную флейту» проходит символика числа 3, которое было священным у масонов (три Дамы, три Мальчика, три храма, три вступительных аккорда в увертюре и т.д.);
* испытания, которым подвергается принц Тамино в течение оперы, напоминают церемонию посвящения в масоны.

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.

Композиция оперы – два действия.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.

**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, изящной теме.

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 идеюпросвещенного монарха*.* Он стоит во главе совершенного государства, народ любит и славит его. 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. Основные интонационно-драматургические сферы оперы.Сфера Зарастро – это соединение песенности с гимничностью и хоральностью. Моцарт всячески подчеркивает ее благородство, духовность, лучезарность. Сфера Царицы Ночи –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.

ПартияЦарицы 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 (порождение сказочной стихии, «человек-птица», Папагено олицетворяет природное, естественное начало в жизни). Фольклорные элементы явно чувствуются в обеих ариях Папагено («Я всем известный птицелов…», «Девчонку или женушку…») и ярко комических дуэтах (например, Папагено–Моностатос, пугающиеся друг друга, или Папагено–Папагена ).

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 (например, в арии g-moll № 17), но в дуэте с Папагено (№ 7) ее му­зыкальная характеристика приобретает народно-песенные черты.

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 (как это бывает в сказке). 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, взаимодействий.

2.Сделать тезисный конспект данной темы по учебнику «МЛЗС» ,вып.2 ,глава «В.Моцарт»,стр. 239-243.

3. Прослушать основные номера оперы, используя тематический материал учебника.

4. Подготовиться к викторине по данной теме.

5. Подготовить ответы на следующие вопролсы:

1. Когда состоялась премьера оперы?

2. Автор либретто оперы.

3. Сколько действий в опере?

4. Перечислить основные драматургические сферы оперы и персонажей каждой из них.

5. Какой тип увертюры используется в данной опере?

***Тема «Симфоническое творчество В.Моцарта. Симфония № 39»***

1.Изучить опорный конспект по теме.

Моцарт-симфонист не уступает Моцарту-оперному драматургу.­ Композитор обратился к жанру симфонии, когда тот был еще очень молодым, делая первые шаги в своем развитии. Вместе с Гайдном он стоял у истоков европейского симфонизма, при этом лучшие симфонии Моцарта появились даже раньше [«Лондонских симфоний» Гайдна](http://musike.ru/index.php?id=20#london-symphonies). Не дублируя Гайдна, Моцарт по-своему решил проблему симфонического цикла.

Работа Моцарта в симфоническом жанре продолжалась четверть века: с 1764 года, когда 8-летний композитор в Лондоне написал и продирижировал своими первыми симфониями, и до лета 1788 года, которое ознаменовалось появлением трех последних симфоний. Именно они и стали наивысшим достижением Моцарта в области симфонической музыки. Общее число его симфоний превышает 50, хотя по принятой в отечественном музыковедении сквозной нумерации последняя симфония – «Юпитер» – считается 41. Появление большей части моцартовских симфоний относится к ранним годам его творчества. В венский период было создано только 6 последних симфоний, в том числе: «Линцская» (1783), «Пражская» (1786) и три симфонии 1788 года.

На первые симфонии Моцарта сильное влияние оказало творчество И.К. Баха. Оно проявилось как в трактовке цикла (3 небольшие части, отсутствие менуэта, небольшой оркестровый состав), так и в различных выразительных деталях (певучесть тем, Посещение главных центров европейского симфонизма (Вены, Милана, Парижа, Мангейма) способствовало эволюции моцартовского симфонического мышления:

* обогащается содержание симфоний;
* ярче становятся эмоциональные контрасты;
* более активным – тематическое развитие;
* укрупняются масштабы частей;
* более развитой становится оркестровая фактура.

Вершина юношеского симфонизма Моцарта – симфонии № 25 (одна из двух его минорных симфоний. Как и № 40 – в g-moll) и № 29 (A-dur). После их создания (1773–1774) композитор переключается на другие инструментальные жанры (концерт, фортепианную сонату, камерный ансамбль и бытовую инструментальную музыку), лишь изредка обращаясь к симфонической музыке.

В отличие от «Лондонских симфоний» Гайдна, которые в целом развивают один тип симфонизма, лучшие симфонии Моцарта (№№ 38–41) не поддаются типизации, они абсолютно неповторимы. В каждой из них воплощается принципиально новая художественная идея:

* № 39 (Es-dur) – одна из самых жизнерадостных и солнечных у Моцарта, наиболее близка гайдновскому типу;
* [№ 40 (g-moll)](http://musike.ru/index.php?id=28) ведет к романтикам, в частности, к [«Неоконченной» симфонии Шуберта](http://musike.ru/index.php?id=54);
* [№ 41 (C-dur, «Юпитер»)](http://musike.ru/index.php?id=29) предвосхищает бетховенскую героику. Насколько g-mol-ная симфония сосредоточена в одном круге образов, настолько же многогранен образный мир симфонии «Юпитер».

В двух из четырех последних симфоний Моцарта есть медленные вступления, в двух других – нет. В симфонии № 38 («Пражская», D-dur) три части («симфония без менуэта»), в остальных – четыре.

К наиболее характерным особенностям моцартовской трактовки жанра симфонии можно отнести:

а) **конфликтная драматургия.** Контрастность и конфликтность проявляются в симфониях Моцарта на самых разных уровнях – частей цикла, отдельных тем, различных тематических элементов внутри темы. Многие симфонические темы Моцарта изначально выступают как «сложный характер»: они строятся на нескольких контрастных элементах (например, главные темы в финале 40-й, I части симфонии «Юпитер). Эти внутренние контрасты являются важнейшим стимулом последующего драматического развертывания, в частности, в разработках.

б) **предпочтение сонатной формы**. Как правило, Моцарт обращается к ней во всех частях своих симфоний, кроме менуэта. Именно сонатная форма, с ее огромными возможностями для преобразования начальных тем, способна к наиболее глубокому раскрытию духовного мира человека. В моцартовской сонатной разработке может приобрести самостоятельное значение любая тема экспозиции, в т.ч. связующая и заключительная (например, в симфонии «Юпитер» в разработке I части развиваются темы з.п. и св.п., а во II части – св.т.)

Моцарт не стремится использовать в своих разработках много тем (в крайних частях симфонии № 40 – монотематические разработки); однако, выбрав тему, он максимально насыщает ее драматизмом.

в) **огромная роль полифонической техники.** В огромной мере драматизму способствуют различные полифонические приемы, особенно в поздних произведениях (самый яркий пример – финал симфонии «Юпитер»).

г) **отход от** открытой **жанровости** в симфонических менуэтах и финалах. В отличие от гайдновских, к ним нельзя применить определение «жанрово-бытовой». Наоборот, Моцарт в своих менуэтах нередко «нейтрализует» танцевальное начало, наполняя их музыку то драматизмом (в симфонии № 40), то лирикой (в симфонии «Юпитер»).

д) окончательное **преодоление сюитной логики** симфонического цикла, как чередования разнохарактерных частей. Четыре части симфонии у Моцарта представляют органическое единство (особенно ярко это проявилось в симфонии № 40).

е) **тесная связь с вокальными жанрами.** Классическая инструментальная музыка формировалась под сильным влиянием оперы. У Моцарта это влияние оперной выразительности ощущается очень сильно. Оно проявляется не только в использовании характерных оперных интонаций (как, например, в главной теме 40-й симфонии, которую нередко сравнивают с темой Керубино «Рассказать, объяснить не могу я…»). Симфоническая музыка Моцарта пронизана контрастными сопоставлениями трагедийного и буффонного, возвышенного и обыденного, что явно напоминает его оперные сочинения .

Симфония ми-бемоль мажор была закончена 25 июня 1788г. Ее предполагалось исполнить летом, одновременно с двумя другими, в концерте по подписке в пользу автора. Но этот концерт не состоялся — композитору не удалось собрать достаточное количество слушателей. Дата премьеры Тридцать девятой симфонии до сих пор не установлена.

Симфонию открывает медленно разворачивающееся вступление. Его патетическая торжественность театрально, ярка и полнозвучна. После генеральной паузы, словно издалека, тихо вступает оживленная главная тема сонатного аллегро, сначала у скрипок, которым вторят валторны и фаготы. Затем она переходит в басы — к виолончелям и контрабасам; их имитируют кларнеты и флейты. Эту пасторальную мелодию сменяют ликующие возгласы оркестра. Побочная тема, которую начинают скрипки на долгом выдержанном тоне валторн, нежна и воздушна. На смене настроений — от лирических к воинственным, от пасторальных зарисовок к драматическим эпизодам — строится вся часть. В небольшой разработке обостряются противопоставления. Возникает энергичный диалог между низкими струнными и скрипками, основанный на упрямом лаконичном мотиве. Скользящие в хроматической гармонии аккорды деревянных со вздохами флейт подготавливают репризу.

Вторая часть отличается взволнованным эмоциональным строем. Она также написана в сонатной форме — новшество, до Моцарта неслыханное. Композитор тем самым драматизирует музыку, придает ей больший масштаб, более широкое дыхание. Главная тема, интонируемая первыми скрипками, предвосхищает музыку романтиков своей полетностью, протяженным, но прерываемым паузами, словно для вздоха, развертыванием. Побочная тема полна патетики, большой внутренней силы и энергии, с энергичными взлетами на фоне непрерывных шестнадцатых аккомпанемента. В заключительной партии, первоначально интонируемой деревянными духовыми, вступающими канонически один за другим, появляется пасторальный оттенок, подчеркнутый оркестровкой. В разработке побочная накладывает свой отпечаток на главную тему, делая ее более драматичной. В репризе все три темы переплетаются, усложняются новыми дополнениями. В коде остается одна лишь первая тема, подчеркивая свое главенство в образном строе музыки.

Третья часть — менуэт — отмечена праздничным характером, искренним весельем. В нем прекратились конфликты, ничем не омрачаемое счастье наполняет сердце. Радостное звучание всего оркестра чередуется с более прозрачными фразами одной струнной группы. В среднем эпизоде — трио — кларнет запевает мелодию простодушную и незамысловатую, напоминающую деревенский вальс (второй кларнет аккомпанирует ей), а флейта, поддержанная валторнами и фаготами, словно передразнивает ее... И возвращается первый раздел трехчастной формы da capo.

Финал — самая светлая и жизнерадостная часть симфонии. Он основан на одной теме, струящейся в непрерывном беге, теме, которая изменяет свой облик, переходя в разные тональности, облачаясь в различные оркестровые наряды. С изменением оркестровки и тональности меняется и ее функция — она начинает играть роль побочной партии. Смеющиеся пассажи флейт и фаготов, переливчатые рулады скрипок, острые выпады валторн и труб — все кружится, мчится куда-то, кипит безудержным весельем. Р. Вагнер сказал, что в финале этой симфонии Моцарта «ритмическое движение справляет свою оргию». Стремительный бег финала завершает стройную конструкцию симфонии, воспевающей радость бытия.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  |  |

Сделать тезисный конспект данной темы по учебнику «МЛЗС», вып.2 ,глава «В.Моцарт»,стр.244-246.

1. Прослушать симфонию № 39, используя тематический материал конспекта.
2. Подготовить ответы на вопросы:
3. Сколько симфоний создано Моцартом?
4. Перечислить основные черты моцартовской симфонической драматургии.
5. Кратко охарактеризовать композицию и драматургию симфонии № 39.