Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»
на тему:

ОБРАЗ ПАМІНИ З ОПЕРИ «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

Виконавець: студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»
Мигалатян-Суха Олександра
Анатоліївна

Науковий керівник –
канд. мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики
Тихий С.В.

Рецензент –
канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного співу
Калин Р.Й.

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП …….…….3
РОЗДІЛ 1. Оперна творчість Вольфганга Амадея Моцарта та опера «Чарівна флейта»…….……5
1.1. Характеристика оперної творчості композитора…….5
1.2. Історія створення опери «Чарівна флейта» ……..7
РОЗДІЛ 2. Образ Паміни в опері «Чарівна флейта»……11
2.1 Музична характеристика образу Паміни в опері…….11
ВИСНОВКИ……..28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……32

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається надзвичайною популярністю опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта. Вона стала останньою оперою композитора, підсумком його оперної творчості. Відомо, що до оперного жанру композитор звертався протягом усього свого життя, однак, найбільш яскраві зразки жанру були написані впродовж останнього десятиріччя його творчості. Прем‘єра опери відбулася 30 вересня 1791 року у Відні в театрі в театрі «Ауф дер Віден». До сьогодні опера входить у репертуар світових оперних театрів.

Наше дослідження сконцентроване на розгляді образу Паміни та особливостях її музичної характеристики в опері. Характеристика героя в операх Моцарта займає провідне місце, кожен з персонажів наділений індивідуальними рисами. Образ Паміни в опері розкривається у цілому ряді номерів як сольних, так і ансамблевих.

Відтак, **об’єктом** дослідження є опера «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, **предметом** – образ Паміни в опері.

Метою бакалаврської роботи є виявлення особливостей музичної характеристики образу Паміни в опері «Чарівна флейта» В.А. Моцарта.

Для її реалізації слід виконати наступні **завдання:**

- охарактеризувати особливості оперної творчості В.А. Моцарта;

- розглянути стилістичні та музично-драматургічні особливості опери «Чарівна флейта»;

- проаналізувати партію Паміни, визначити особливості вокальної партії;

- виявити особливості музичного втілення образу в опері.

Матеріалом дослідження стала опера «Чарівна флейта» В.А. Моцарта.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних вчених:

- фундаментальні дослідження творчості В.А. Моцарта: Г. Аберта [1], А. Ейнштейна [20], М. Друскіна [5], Чічеріна Г. [19] та ін.

- праці, присвячені розгляду опери «Чарівна флейта»: Г. Аберта [1], Н. Ф. Орлова [14], Б. Левика [7], Чігарьової О. [18] та ін.

Основними методами, застосованими в роботі є:

- *аналітичний* – при вивченні наукової літератури, присвяченої творчості В.А. Моцарта;

- *структурно-системний* – при аналізі джерел;

- *історичний* – при вияві етапності та шляхів розвитку і формування оперного жанру у взаємозв'язку з соціокультурною ситуацією;

-*музикознавчого* – при розгляді драматургії опери «Чарівна флейта» та партії Паміни.

Практичне значення результатів дослідження: матеріали роботи можуть бути використані в курсах «Історії зарубіжної музики» та «Історії виконавського мистецтва» для Вищих навчальних закладів.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок - 33 , кількість сторінок основного тексту - 31, список використаних джерел –20 позицій.

РОЗДІЛ 1
ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА ТА ОПЕРА «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА»

1.1. Характеристика оперної творчості Вольфганга Амадея Моцарта

До жанру опери В.А. Моцарт звертався впродовж усього свого життя. Однак, вершина його оперної творчості припадає на 1782-1791 роки. Оперна спадщина композитора зосереджена на різних типах оперних жанрів, а саме, зінгшпіль «Викрадення з Сералю», «Чарівна флейта»; опера-buffa «Весілля Фігаро» та «Так поступають усі жінки», опери–seria «Ідоменей» і «Милосердя Тіта». Його опера «Дон Жуан» поєднує у собі різні типи опер – музичну комедію та трагедію.

В.А. Моцарт був оперним реформатором XVIII століття, так само як і К.В. Глюк. Єдиною різницею їх реформами є те, що Глюк теоретично описав свій підхід до опери, а Моцарт не задекларував її. Для Моцарта головне місце в опері займала музика, на противагу його попереднику, в якого першість займала драма. Відомі слова композитора: «в опері поезія повинна бути слухняною донькою музики» [7, с.164]. Попри ці слова, Моцарт надавав великого значення оперному лібрето, бо вважав, що музика повинна існувати у єдності зі сценічною дією. Підтвердженням його обережного ставлення до лібрето підкреслюють листи композитора до батька, в яких він зазначав, що оперне лібрето повинно бути досить лаконічним, не затягувати перебіг подій. Саме у цьому проявляється «оперне чуття» Моцарта, яке супроводжувалося глибоким розумінням закономірностей оперного жанру. Долаючи певні закономірності жанру опери, він завжди підпорядковував розвиток сюжету сценічній дії та її драматичному наповненню. Таким чином, він зумів досягнути в своїх операх єдності музики і драматичної дії.

У своїй творчості В.А. Моцарт звертався до різних оперних жанрів, але кожен з цих жанрів отримав оновлення шляхом запозичення елементів іншого та був поєднаний з рисами віденського симфонізму. Наприклад, опера «Весілля Фігаро» цілком відповідає особливостям жанру опери-buffa, однак, партія Графині, а саме її арії написані традиціях опери-seria. Подібним чином вирішені і сольні номери Констанції з «Викрадення з Сералю» чи партія Цариці ночі з «Чарівної флейти».

Слід зазначити, що у XVIII столітті опера-seria переживала певну кризу, однак, її характерні риси проникають у інші оперні жанри. Яскраві приклади цього знаходимо в оперній творчості В.А. Моцарта, а саме в музичній драматургії його опер. Стилістичні принципи віденського класицизму отримали втілення в операх митця. До них можемо віднести яскравий мелодичний стиль, збільшення ролі оркестру, особливі прийоми розвитку драматургії, що втілені у ансамблевих номерах та особливостях побудови великих фінальних сцен.

Одним з найважливіших досягнень Моцарта в оперній драматургії є створення яскравої музичної характеристики героїв. Історично так склалося, що в опері-seria музична характеристика героя була практично відсутньою, натомість, в опері-buffa склалися певні типологічні риси головних героїв. Ці типи персонажів переходили з однієї опери в іншу. «До Моцарта в оперному жанре не було єдиного загального, типового та індивідуального, конкретного в музичних характеристиках героїв, була відсутня і багатогранність цих характеристик» [7, С. 166].

Натомість у Моцарта характеристика героїв набуває синтезу типових та індивідуалізованих рис. Його персонажі -- не лише традиційні типи, а реальні люди з власним характером та манерою поведінки. Справжність характерів героїв робить його опери кращими зразками реалізму в музиці тієї епохи.

Дослідник А. Сєров писав: «Не з‘ясована для не митців здатність: однією силою творчої уяви зовсім знищувати в собі своє я, переселятися начебто всім єством в інші, зовсім чужі душі поета, особистості, - відчувати, мислити, жити за них, - одним словом, створювати абсолютно окремі образи, стільки ж

незалежні від поета і один від одного, як і дійсні, реальні люди, з плоттю і кров'ю, - ось що становить відмінну рису художника об‘єктивного, драматичного… персонажі опер Моцарта - абсолютно живі люди, з окремими, в край різноманітними характерами, з тонкими, чисто індивідуальними відтінками цих характерів» [17. с. 281-282].

Кожен оперний персонаж Моцарта наділений характерними мелодичними зворотами, які створюють неповторний та багатогранний образ героя. Яскрава характеристика образу, створеного композитором, відбувається шляхом поєднання слова, сценічної дії та музично-виразових засобів, як вокальних, так і оркестрових. Характеристика героя в опері основана на його сольних номерах, участь в ансамблевих та у фінальних сценах. Притаманним прийомом, який Моцарт використовує в фінальних ансамблевих номерах є поєднання різних інтонаційних сфер героїв в межах однієї сцени. Однак, у деяких моментах, він використовує і протилежний за значенням драматургічний прийом, коли поєднує персонажів єдиною характеристикою, тобто наділяє спільною інтонаційною основою. Також, зустрічаємо моменти, в яких музична характеристика одного героя переходить у партію іншого. Отже, створення яскравих образів в операх Моцарта є найвищим досягненням його музичної драматургії.

1.2 Історія створення опери «Чарівна флейта»

Між 1790-1791 роками у плани Моцарта не входило написання опери. Це пов‘язано з рядом історичних подій. Після смерті імператора Йосифа II, трон отримав Леопольд II, який не настільки любив музику, як його попередник. У той час також звільнилися з посади суперінтендант імператорських театрів граф Орсіні Розенберг та лібретист Лоренцо да Понте, на лібрето якого була написана не одна опера композитора.

Але вже в березні 1791 року видатний актор, антерпренер, друг Моцарта Емануель Шиканедер запропонував композитору створити оперу і написав до

неї лібрето. Відомо, що незадовго до цієї події Шиканедер був призначений директором театру віденського передмістя (театр Ауф дер Віден), в якому не ставилися міфологічні спектаклі через застосування у їх постановках сценічної машинерії. Як не парадоксально, але саме в цьому театрі відбулася прем‘єра опери «Чарівна флейта», і саме відтоді почалася успішна сценічна доля опери.

Варто зупинитися на особистості Шиканедера, який був досить цікавою особистістю того часу. Він вперше ставив відриті вистави, однак, вони містили риси яскравих ярмаркових комедій. Його життя пов‘язане з цілим рядом підйомі та падінь.

Як згадувалось вище, на момент написання лібрето до «Чарівної флейти» він був директором театру на околиці Відня. Справи у театрі були поганими, він стояв на порозі банкрутства, його могла врятувати лише «касова» постановка. Саме тому Шиканедер почав вивчати смаки публіки, який саме спектакль буде успішним у глядачів та дозволить йому врятувати театр. Публіка віденського передмістя – це прості люди, які з радістю сприймали так звані «чарівні опери». Як правило, сюжети таких постановок були досить примітивними, однак, з вираженими казковими рисами. Герой, який втрачає свою кохану, звертається до таємних сил, які дарують йому чари. Він перемагає злі сили, за допомогою чарів та повертає своє кохання.

Шиканедер написав лібрето, яке від самого початку містило сюжетні протиріччя та казкові небилиці. Відомо, що практично наполовину готова опера Моцарта була змінена через певні аналогії з оперою «Каспар-фаготист» Йохима Парінета та Венцеля Мюллера, постановка якої повинна була відбутися у той самий час. Тому Шиканедер змінює початковий варіант лібрето «Чарівної флейти», що призводить до ще більшої плутанини у сюжетній лінії. Однак, сучасники композитора сприйняли сюжет опери з великим зацікавленням, вбачаючи у ньому відгомін політичної ситуації та історичних подій. Гете настільки захопила опера, що він навіть вирішив написати її продовження. Недосконаліть сюжету опери цілком ховається за її прекрасним музичних втіленням. «Музика Моцарта сповіщає красу життя, перемогу, яку повинна

здобути справедливість над владою темряви, відсталості, злочинів. Мистецтво Моцарта оспівує людину, яка твердо вірить в своє майбутнє» [9].

Основі лібрето опери «Чарівна флейта» лежить казка німецького письменника К.М. Віланда «Лулу або Чарівна флейта» із збірки фантастичних поем «Джинністан, або Вибрані казки фей та духів». Сюжет казки Шиканедер опрацював в дусі народних феєрій, сповнених екзотики, які були популярними у той час. Однак, дослідники часто згадуються і про використання інших сюжетів, серед них казки «Розумні хлопчаки» та «Лабіринт», поема «Оберон – цар чарівників», драма фон Геблера «Тамос – цар єгипетський», роман Ж. Террасона «Сетос», масонська книга І.фон Борна «Про містерії єгиптян». На перетині цих джерел стоїть сюжет опери «Чарівна флейта», в основі якого лежить ідея духовного вдосконалення людини.

У досить простий сюжет «Чарівної флейти» Моцарт вклав серйозну морально-філософську ідею та свої глибокі мрії. Відомо, що Л. ван Бетховен найбільше цінував саме цю оперу Моцарта з поміж інших. Видатний філософ Гегель у своїй «Естетиці» так характеризує оперу: ««Царство ночі, королева, сонячне царство, містерії, посвяти, мудрість, любов, випробування, і до того ж якісь загальні місця моралі, які прекрасні в своїй звичайності, - все це, при глибині, чарівної сердечності і душевності музики, розширює і наповнює фантазію та зігріває серце» [5].

Опера «Чарівна флейта» наповнена таємничою та містичною символікою, яка тісно пов‘язана з ритуалами масонів, ордена «вільних каменярів». Відомо, що Моцарт разом з Шиканедером були членами ордену масонів. У той час орден став об‘єднанням передових людей Австрії, який поширював просвітницькі ідеї та боровся з пережитками середньовічних вірувань та забобон.

У трактуванні сюжету опери поєднується реальність та фантастичність, які композитор наповнює побутовими рисами. Опера містить типові риси казки, в якій образи фантастичних героїв наповнені характерами реальних людей. Образ злої і мстивої Цариці наділений впертістю та підступністю, три феї її

оточення – балакучі, з грайливо-чуттєвими рисами. Птахолов Папагено показаний балакучим веселуном, який усього боїться, але мріє про лише про пляшку вина і знайти своє сімейне щастя. Образ Зарастро в опері – втілення розважливості, добра та гармонії. Між царством ночі і світла перебуває Таміно, який намагається відшукати істину.

Прем‘єра опери «Чарівна флейта» відбулася 30 вересня 1791 року під керівництвом самого композитора. Сам композитор писав дружині під час постановок в театрі «Ауф дер Віден»: «Зал незмінно повний. Дует «Чоловік і жінка» (Йдеться про дует Паміни і Папагено «Коли трохи закоханий чоловік»), «Дзвіночки» з першого акту, як і раніше, вимагають виконати на біс. Як і тріо пажів з другої дії. Але що мене найбільше радує, так це мовчазне схвалення! Відчувається, як опера все більше зростає в громадській думці» [9].

Лише за кілька наступних років опера з тріумфом була поставлена у багатьох відомих театрах і до сьогодні вона залишається одним з найвидатніших творів В.А. Моцарта.

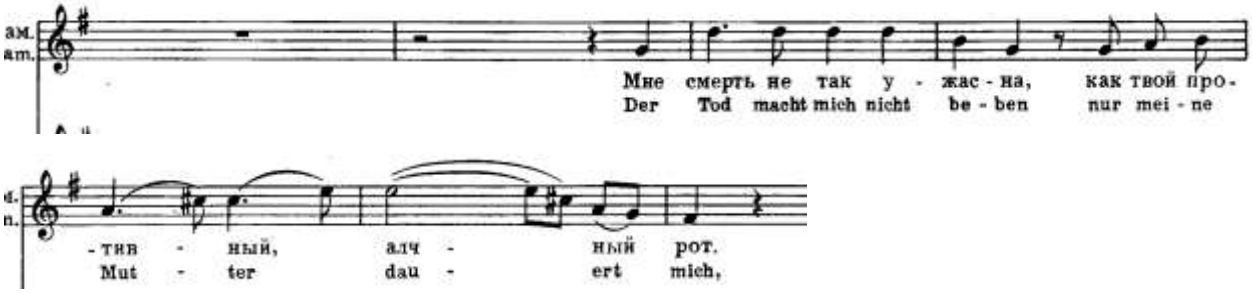
РОЗДІЛ 2
ОБРАЗ ПАМІНИ В ОПЕРІ «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА»

2.1 Музична характеристика образу Паміни в опері

Терцет № 6 починається з того, що Мавр Моностатос викрадає свою полонену Паміну. Вона марно намагалася втекти від нього. Цю сцену у певній мірі можна розглядати як паралель до Інтродукції № 1, в якій Таміно, переслідуваний змією, падає без свідомості, подібно як і Паміна, схоплена Моностатосом; вона теж втрачає свідомість через не можливість захистити себе. Жоден з героїв не володіє достатньою силою, щоб протистояти ситуаціям, в яких опинились. Їм обом доведеться пройти ряд випробувань перш ніж вони зможуть бути разом. Однак, в опері Паміна, подібно як і Таміно, показана як благородний персонаж, незважаючи на свої слабкі сторони. Це яскраво проявляється в ситуаціях, коли її характер протиставляється характеру інших людей.

У терцеті композитор створив атмосферу різко контрастних ситуацій. Спершу Мавр визначає мелодичну лінію першої фрази Паміни «O welche Marter,welche Pein!» («О, які страждання! Який біль!»). Його початкову фразу повторює Паміна, але вона співає на терцію вище. Однак, далі їх партії розходяться. Вокальна партія Мавра складається з коротких та грубих фраз, натомість, Паміна виконує яскраву вокальну мелодію, сповнену пристрасті та хвилювання. Загрозу смерті дівчина сприймає сміливо, вона заявляє Мавру що «Der Tod macht mich nicht beben» («Смерть не змусить мене тремтіти»). Її сміливість відображена у вокальній партії, в якій фраза звучить на витриманому «d^2» з підкресленим пунктирним ритмом, і низхідним рухом мелодії по звуках тонічного тризвуку.

Нотний приклад № 1.



Цікавим моментом є неочікувана поява тональності d-moll на словах «sie stirbt vor Gram» («але з горя мати моя помре»). У цей момент з‘являється образ вмираючої матері, як видіння доньки, яка налякана до смерті. Динаміка змінює від форте до піано. Внутрішнє хвилювання героїні підкреслено в партії оркестру, де струнні звучать без першої долі. Така фактура створює враження зітхання, задишки, викликане внутрішньою напругою та занепокоєнням. Витримана нота на слові «Dautert» передає глибину її почуття, що звучить на фоні низхідного септакорду в оркестрі. Ця фраза звучить більш виразно за рахунок присутності в мелодичній лінії довших тривалостей, форшлагів, а також зміни ладу. Її схвильованість підкреслена звучанням партією других скрипок, фактура яких містить альбертієві баси. Благородний характер Паміни показаний у щирості почуттів героїні, особливо у її рішенні, що краще померти, ніж бути з Моностатос.

Остання фраза Паміни «О, дозволь мені швидше померти» (O lass mich lieber sterben) передає відчуття схвильованості та безпорадності, що ефектно зображено у синкопованому супроводі скрипок та альтів, фортепіано. Цей синкопований супровід нагадує, що в арії Цариці ночі № 4 Паміна характеризується як «тремтяча від глибокого хвилювання».

Паміна співає лише шість рядків у цій сцені, але вона вже зуміла показати свій емоційний стан. Її почуття визначеності, тривоги, хвилювання, ніжності, горя, пафосу і розчарування. Вона зображена як сильна дівчина з благородним характером, яка ладна краще померти, ніж бути з Моностатос. Її турбує більше

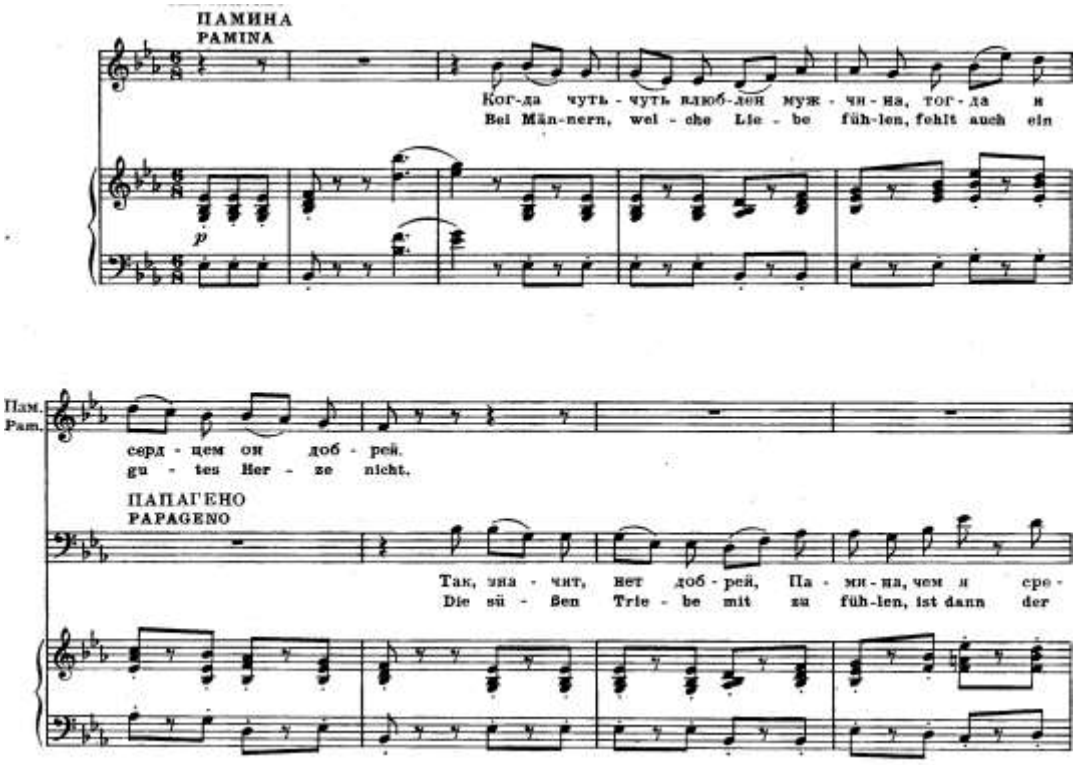
горе матері, ніж власна смерть. Партія Паміни сповнена щирості та юної безпосередності.

Раптом за вікном з‘являється образ лякливого Папагено, який підглядає за Паміною. Її образ пробуджує у його серці думки про прекрасних дам. Папагено і Мавр зустрічаються поглядами. Звучить дуетна сценка, вирішена у яскравому народно-побутовому стилі. Коли Моностатос тікає, а Паміна та Папагено залишаються наодинці, вони виконують прекрасний дует «Коли трохи закоханий мужчина» («Bei Männern welche Liebe fühlen»). Птахолов переконує героїню, що є юнак, закоханий у неї. Він скоро прийде, щоб врятувати її.

Дует Паміни та Папагено № 7, який на вимогу Шиканедера повинен продовжувати народно-побутову лінію опери, Моцарт переписував декілька разів, щоб отримати схвалення драматурга. Донька Цариці та простий хлопець об‘єднуються для того, щоб прославити кохання. Цей дует викликає досить дивні почуття, адже написаний на досить банальний поетичний текст.

В дуеті переважає піднесений настрій, яким його сприймають герої, без пафосу чи сентиментальності. У цей момент Паміна все ще знаходиться під дією чарів, які викликали у неї почуття любові. Дует має просту структуру. Він починається коротким вступом, побудованих на тоніко-домінантових функціях. Паміна та Папагено співають у дуеті про благородну любов між чоловіком і жінкою. Перша фраза, що побудована на русі по тризвуках тоніки та домінанти представляє чоловіче начало, вона більш активна. Їй відповідає інша фраза, більш жіночна, що має м‘якший характер, виражає покірність. Обидві фрази доповнюють одна одну, створюючи єдине ціле, як союз чоловіка та жінки. Ці фрази є рівнозначними в дуеті, що підкреслює однакову важливість кожної. Вступ виконується партіями скрипок та духових інструментів. На фоні тоніко-домінантових гармоній звучить вокальна мелодія. Дует написаний в основній тональності опери в Es-dur.

Нотний приклад № 2.



Дует має строфічну форму. Другий розділ відрізняється від першого більш розвиненими вокальними лініями фраз. Як правило, це стосується партії Паміни. Героїня сповідує свою віру в кохання, в якому «любов‘ю рани серця лікують» (Die Lieb' versüßet jede Plage) і вважає, що це проявляється в любові між чоловіком та дружиною.

Останній розділ дуету - це довга кода, в якій кларнет, фагот та ріжки проводять фразу «він і вона», (Mann und Weib). Вокальні партії героїв звучать одночасно. Змінений порядок слів Mann und Weib показує, що ні чоловік, ані дружина не повинні припускати домінування у стосунках, адже вони є однаково важливими.

Слова «він і вона», повторюються sotto voce у супроводі кларнетів та фаготів. Вокальна партія Паміни звучить у високому регістрі і доходить до b^2. Натомість вокальна лінія Папагено звучить на терцію нижче, що створює характер повної злагоди між героями. Початок фрази «в житті все… такий закон» (reichen an die Gottheit an) супроводжується синкопованою партією скрипок, що виражає піднесений настрій Паміни та Папагено, їх віру у божественність любові. Парадоксальність цього дуету полягає у тому, що його виконують двоє молодих людей, які прагнуть кохання, однак, не відчувають

один до одного нічого, окрім дружби. Цей дует мав великий успіх на прем‘єрі опери.

Коротка оркестрова постлюдія на *p* підкреслює стриманість почуттів, вказуючи на почуттям безтурботності та ідеалізованості почуттів. Партія скрипок повторює мелодичну лінію Паміни на фоні звучання групи кларнетів.

Фінал № 8 побудований за принципом чергування ряду сцен, які досить вільно пов‘язані між собою сюжетними лініями і утримують увагу слухача перш за все швидкою зміною героїв на сцені, аніж своєю послідовністю. Така будова фіналу, який складається з досить лаконічних сцен, написаних у вільній формі тяжіє структури ансамблевих номерів опери.

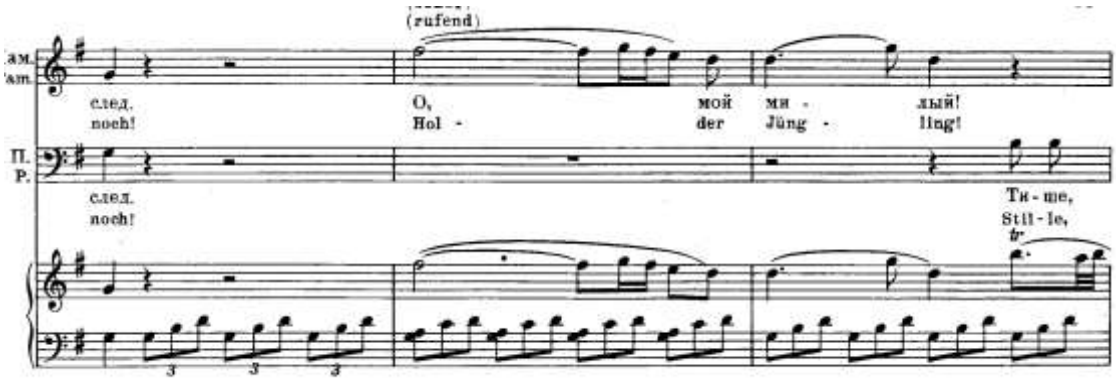
У восьмому номері (Фінал) з’являються Паміна і Папагено, після того як Таміно почув звуки сопілки Папагено і кинувся їх шукати. Очевидно, вони поспішають, побоюючись, що Паміну можуть знову схопити. Вокальні партії героїв проводять ту саму мелодичну лінію, та рухаються паралельними терціями. Така побудова їх дуету вказує на те, що вони переживають однакові почуття. Їх схвильованість передається в партії героїв, яка побудована на ряді коротких пунктирних фраз розділених паузами. Це створює враження важкого дихання, задишки внаслідок утечі.

Дует Паміни та Папагено «Швидкі ноги» написаний у буффонній італійській манері. Тонкий комізм найбільш яскраво проявляється у завершенні дуету з його численними повторами, які є причиною, чому герої потрапляють у руки ворога.

Ніжні почуття до Таміно виражаються у появі хроматизмів у партії Паміни, коли вона згадує його ім‘я. Це підкреслює її нестримне бажання зустрітися з ним. Папагено і Паміна настільки захоплені пошуком Таміно, що забувають про небезпеку бути схопленими. Гармонічна мова дуету основна на чергуванні тоніко-домінантових функцій. Злагодженість звучання дуету створює дублювання мелодичних ліній героїв партією альтів.

Почуття радісного очікування зустрічі з коханим переповнює Паміну настільки сильно, що вона забуває про небезпеку і кличе Таміно «О, мій милий!»:

Нотний приклад № 3.



Ця мелодично виразна, розспівна фраза свідчить про те, що її почуття до Таміно стають все сильнішими. Папагено, занепокоєний її вигуком, негайно намагається заспокоїти Паміну. Тому пропонує заграти на сопілці. Фраза Папагено є комічною, але реалістичною, особливо її повторення «Тихіше, тихіше…». Така поведінка Папагено вказує на реалістичність його образу, що відрізняє його від образу романтичної Паміни.

Паміна та Папагено стають щасливими і ще більше схвильованими, коли чують , що Таміно вже близько. Тональність змінюється із G-dur на D-dur. Так композитор підкреслює зміну настрою героїв. Занепокоєння Паміни знову поступається радісним думках і очікуванні зустрічі з коханим. Вокальна лінія «Серце радістю наповнюється» насичена пунктирним ритмом, вона звучить на фоні синкопованої фактури оркестру. Таким чином, створюється відчуття впевненості героїв у тому, що вони знайдуть Таміно. Однак, раптом з‘являється Моностатос, який хоче схопити утікачів. Їх рятують дзвіночки Папагено. Вражені магічним ефектом, Паміна та Папагено виконують дует дружби. Адже, переживаючи труднощі вони знайшли один одного.

Дует Паміни та Папагено «Усім би чесним людям дати дзвіночки!» («Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!») побудований на простому

тематичному матеріалі, який передає їх реакцію на магічну дію дзвіночків. Дует написаний у тричастинній формі, де крайні частини містять гомофонно-гармонічну фактуру, а середній – це канонічна імітація. Гармонічна мова досить проста, основна на чергуванні функцій тоніки та домінанти.

В дуеті партії героїв хоча і проводять одну мелодичну лінію, все ж вони містять певні відмінності. Партія Папагено виглядає біль простішою, натомість, у партії Паміни з‘являються хроматичні ходи, які роблять її мелодичну лінію виразнішою та підкреслюють ніжність її характеру.

Середній розділ написаний у формі канону, в якому Папагено імітує вокальну лінію Паміни. Цей розділ створює щасливий та радісний настрій. Оркестрова партія звучить повніше, ніж у першому розділі, він містить подвоєння лінії героїні у партії флейти та лінії Папагено – у фаготах. Останній розділ – реприза – повністю повторює тематичний матеріал першого, з додаванням групи дерев‘яно-духових інструментів в оркестрі.

Раптова поява фанфарних інтонацій в оркестрі та хору лякає героїв. Вони по різному реагують на ситуацію: Папагено тремтить з переляком, а Паміна залишається спокійною, усвідомлюючи, що поява Зарастро зробить марною їх втечу. У даному моменті вокальна партії героїв відмінні між собою.

Драматично яскравим є речитативний епізод фіналу – розмова Паміни і Зарастро. Паміна на колінах співає виразну мелодію. У її образі поєднані дівоча невпевненість та глибоке хвилювання. Музика передає усю велич Зарастро «Встань, звеселись, о мила!». Далі звучить кантилена мелодія, повна захоплюючої печалі, її наспів виражає глибоке розуміння сердечної болі. Кожна фраза героїні стає все переконливішою, і повертається до звичного мелодичного наповнення. Більш явними стають контрасти партій Паміни та Зарастро. У цей момент відбувається перша зустріч Таміно та Паміни, яка втілена в опері досить лаконічно.

Арія Паміни №17 з II дії «Ах, чому, чому так швидко» («Ach, ich fuhl's, es ist verschwunden») вносить сильний емоційний контраст. «В драматургічному відношенні тут має вплив один з мотивів глюківського «Орфея»: заповіт богів,

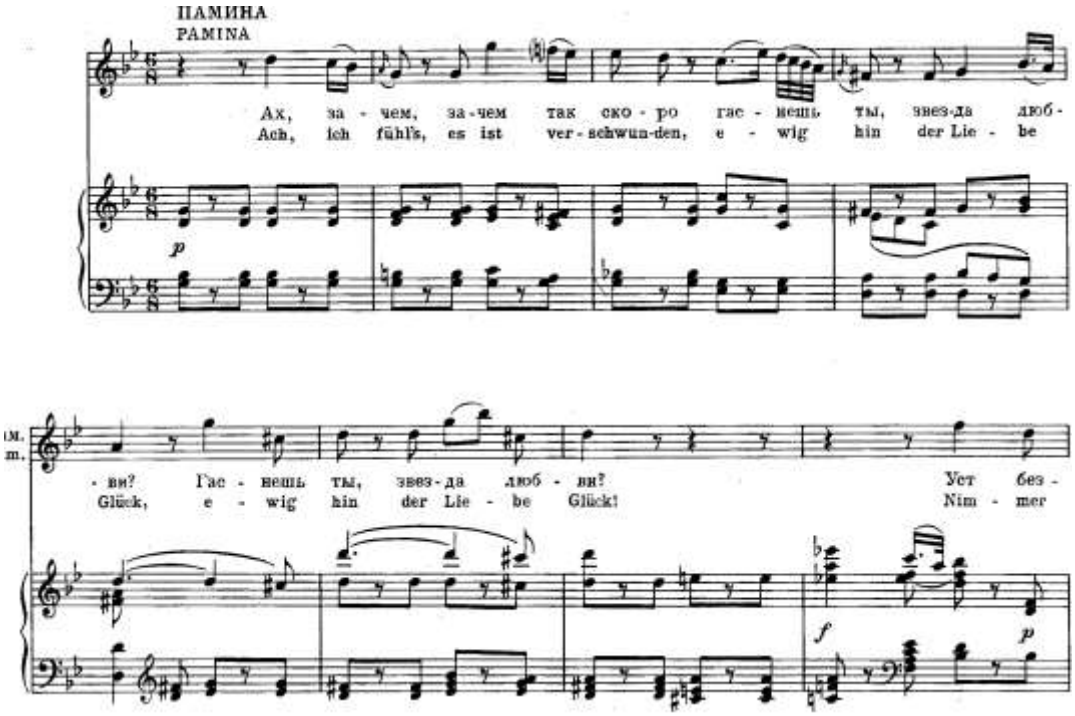
який забороняє закоханим пристрасно бажане поєднання» [1, С.347]. Поява арії Паміни в ІІ дії опери пов‘язана з цілим рядом сюжетних подій. Таміно і Папагено погодилися пройти випробування, внаслідок чого Таміно зможе досягнути мудрості, приєднатися до когорти Посвячених у Храмі Мудрості та отримає Паміну у дружини, а Папагено – супутницю Папагену. Перше випробування - це мовчання. Таміно побачить Паміну, але не зможе говорити з нею. Тим часом Паміна повинна пройти власне випробування. Цариця Ночі наказала доньці вбити Зарастро. Якщо вона не зробить цього, то мати відречеться від неї. Під час випробування Таміно не може розмовляти з коханою. Паміна в розпачі, адже, через непослух вона втратила довіру своєї матері, і Таміно скоріш за все не любить її.

Арія Паміни викликає певні асоціації з арією Таміно з портретом, адже вони споріднені за своїм задумом. Схожість арій відображена і у тому, що обидва розділи звершуються однаково, підкреслюючи емоційний зміст музики. Арія Паміни наповнена глибокими переживаннями, настільки сильними, наскільки може витримати душа юної дівчини. «…почуття жінки більш не скриті за маскою, вона більше не змушує себе співати про свої страждання у манері рококо, звуками радісними чи задушевними, але у повній правдивості розкриває пережите нею» [1, с.347].

Напружений настрій, передчуття смертної загрози створює оркестровий супровід арії, монотонний, пульсуючий ритм якої нагадує про небезпеку. Мелодична лінія, яка розгортається на фоні тривожної партії оркестру, має досить специфічну будову, адже, поєднує у собі моменти широкої розспівності та речитативності. Різного роду прикраси (appoggiatura) широко використовуються у вокальній лінії (особливо на сильній долі), що підвищує інтенсивність вираження емоційного стану. Партія героїні досягає найвищої точки емоційного напруження, вона відображає в повній мірі її почуття. Мелодична лінія Паміни містить різного роду затримання, хроматичні альтерації, які порушують чіткі контури мелодії, тим самим детально відображають моменти зміни емоційного напруження.

Арія Паміни складається з двох розділів. Перший розділ містить лише дві фрази героїні. Контрастність характеру героїні показані вже на початку її арії, де почуття страждання сягають своєї вершини. Перша фраза Паміни побудована на низхідному русі мелодії, що відтворює її зітхання. Вона містить ряд форшлагів, які припадають на сильну долю такту. У закінченні фрази мелодія рухається вниз, зі стрибками до IV# ст. (g-moll) на зм.5 та зм.7. Фраза завершується на домінанті основної тональності арії.

Нотний приклад № 4.

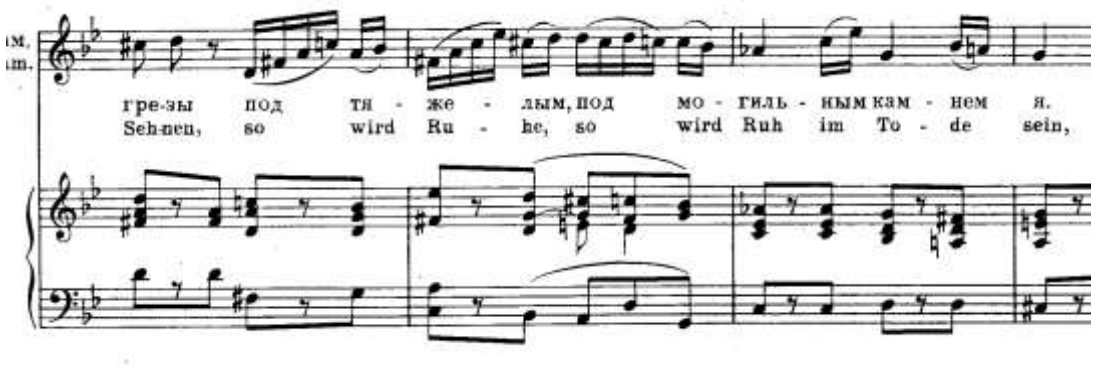


Яскравість моменту підкреслена різким модуляційним переходом з тональності D-dur в тональність B-dur. До замріяної мелодичної лінії, яка рухається по звуках тризвука приєднується напружене хроматично насичене закінчення. Низхідний мелодичний рух першої половини фрази змінюється на висхідний рух мелодії по звуках септакордів. Мелодична лінія фрази стає рухливішою і містить розпіви окремих складів. Довгі колоратурні пасажі з‘являються у завершенні фрази і звучать на фоні витриманого К 64 і оркестровій партії, яка зберігає всій пульсуючий ритм.

Нотний приклад № 5.

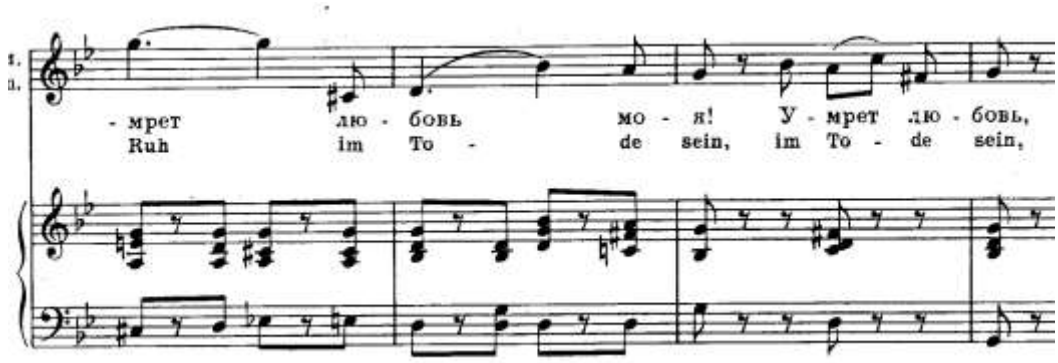
У другому розділі оркестрова партія стає більш самостійною. Вражаючим є момент, в якому фраза Паміни «ці сльози ллються» звучить у супроводі оркестру – дерев‘яно-духових інструментів (без басів), який постійно повторює домінантову гармонію g-moll і оспівує її, підкреслюючи молебний характер арії аж до слів скорботного примирення героїні «то спокій перетвориться у смерть». Мелодична лінія у цьому розділі насичена низхідними стрибками на широкі інтервали (зм.7). За рахунок цього розширюється і діапазон вокальної лінії, який охоплює близько двох октав від cis^1 – b^2. Найширший стрибок вокальної мелодії міститься у каденційній зоні арії: від g^2 – cis^1. Як згадувалося вже вище, обидва розділи арії мають однакові закінчення, в яких мелодія вгору по звуках септакорду.

Нотний приклад № 6.



У завершенні другого розділу арії, композитор вдається до розширення каденції за рахунок введення у партію оркестру переливань гармоній домінанти та подвійної домінанти. Так, у момент заключної каденції після K64 і D замість тоніки з‘являється DD65. Завершується арія характерними ходами мелодії по звуках тризвуків тоніки та домінанти. Кода настільки підсилює страждання Паміни, що видається, ніби героїня у повній безнадії, заклякає від горя. Низхідний стрибок g^2 – cis^1 у вокальній партії звучить на фоні витриманих гармоній подвійної домінанти у партії оркестру.

Нотний приклад № 7.



Оркестрове завершення арії напруженість характеру арії. У ньому проводиться тематичний матеріал з 17 такту, коли Паміна промовляє «Таміно!». Цей мотив звучить як безслівне звинувачення у невірності.

Терцет № 19 Паміни, Зарастро і Таміно є кращим зразком драматичного ансамблю Моцарта. Він звучить у найбільш психологічно насичений момент

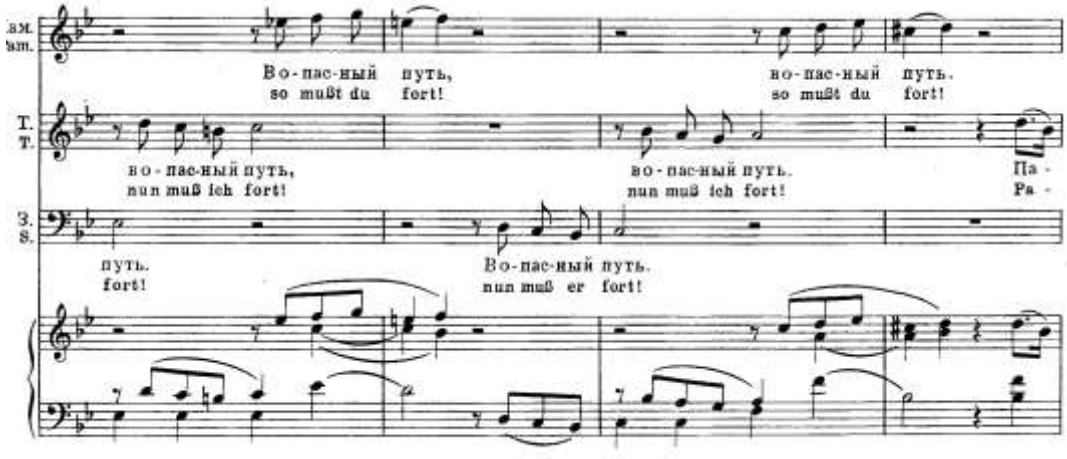
опери, коли закохані востаннє прощаються перед випробуваннями. Даний терцет не містить жодних проявів любовного почуття. Адже саме у цьому полягає випробування: мужньо протистояти пристрасті Паміни. Байдужість Таміно стає приводом того, що Паміна підозрює його у байдужості почуттів до неї. При тім Зарастро втішає закоханих і закликає до випробування.

Складний сюжетний момент опери композитор зобразив досить гостро та напружено. Оркестровий супровід відтворює напружений настрій за рахунок безперервної фігурації унісонних звучань альтів, віолончелей та фаготів. Схвильований настрій присутній і у вокальних голосах. Усі учасники ансамблю протиставляються один одному: Паміна та Зарастро знаходяться досить далеко один від одного, Таміно стає посередником між ними. Тому його вокальна лінія частково повторює мелодію кожного з виконавців. Партія Паміни у терцеті драматично насичена, це проявляється у виразності її гармонічної мови, яка поступово нагромаджує напругу, що проявляється у тяжінні модуляційних переходів у тональності домінанти та субдомінанти (вкінці кожної фрази). Перша фраза героїні побудована на висхідному русі мелодії по звуках тонічного тризвука і переходить у тональність домінанти, друга і третя фрази містять модуляцію у субдомінантову тональність. Таміно і Зарастро заспокоюють Паміну, їх фрази поступово стають довшими. Кульмінацією партії Паміни є фраза «О, ти кохав» («O liebtest du»), яку вона співає у відчаї в тональності g-moll. Розв‘язка напруження відбувається у партіях Таміно і Зарастро, де відбувається модуляційний перехід у тональність Es-dur, яка в опері вже зустрічалась у святковому хорі жреців.

Поворотним моментом терцету стає фраза Зарастро «Час настав» («Die Stunde schlägt»). Досить повно та правдиво музично-виразові засоби передають почуття страждання закоханих, яких переповнює пристрасть. Самеу цьому розділі терцету переважає поліфонічний виклад, кульмінацією кожної «хвилі» є фраза Паміни (див. Приклад 2.8). У цей момент вокальна лінія Таміно віддаляється від Зарастро, але наближується до Паміни. Їх прощання сповнене ніжності та відчаю. Кожна наступне повторення фрази Зарастро «Час настав»

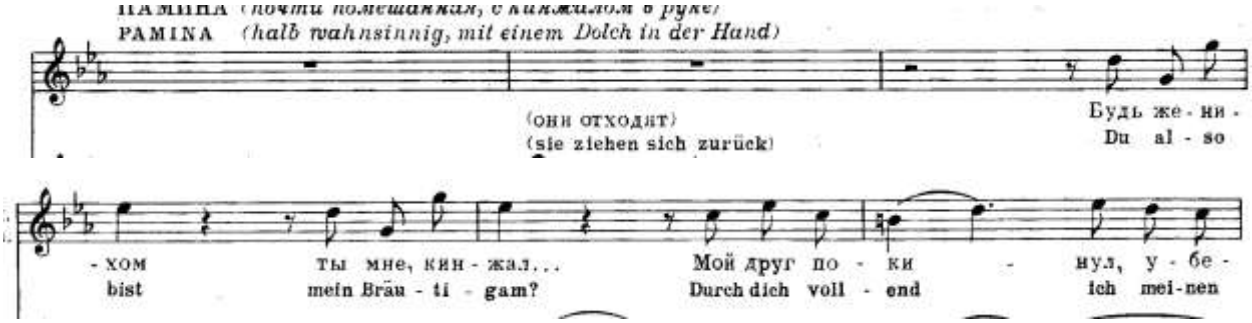
підкреслює непохитність та твердість його характеру та приводить до кульмінації терцету. Приглушена пульсація у партії струнних інструментів звучить на фоні басу, який хроматично підіймається вгору, тим самим спонукаючи голоси закоханих звучати більш пристрасно та виразно. Остання спільна фраза героїв містить колоратуру, яка підкреслює всю глибину їх почуттів страждання та скорботи.

Нотний приклад № 8.



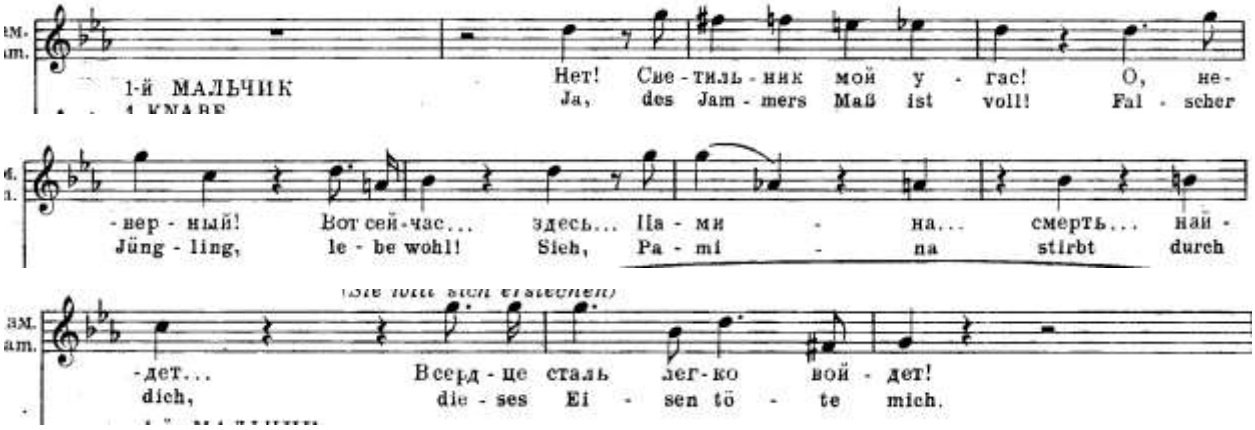
Другий фінал № 21 написаний у тональності Es-dur, яка повертає у образний світ посвячених. На сцені третій раз з‘являється три хлопчики, їх спів нагадує про настрій першого фіналу. Однак, поступово неземний пафос зникає і три хлопчика повертаються у світ переживань та почуттів Паміни. Ритміка терцету стає більш вільнішою, до них приєднуються фрази героїні.

Нотний приклад № 9.



Перша фраза Паміни відображає напівбожевільний стан, в якому вона перебуває. Музична характеристика героїні підкреслюється застиглими звучаннями в партії оркестру. Вона намагається перемогти біль, але не хоче піддаватися їй. Для характеру Паміни притаманно вдаватися у крайнощі, єдиним виходом вона завжди бачить смерть як результат її втраченого кохання і страждань. Сцена побудована як дует Паміни і хлопчиків. Настрої героїні передаються партії хлопчиків, яка звучить як реакція на фрази героїні. Вони втішають Паміну виступаючи у ролі посланців царства світла. «В дикому безпорядку прориваються на поверхню всі почуття, що дрімали в глибині її юної душі – відчай, безпорадність, любов до Таміно, навіть звинувачення матері» [1, с. 354]. Вокальна партія Паміни розгортається на фоні лише коротких декламаційних реплік хлопчиків. Епізод, що звучить у початковій тональності страждання героїні g-moll, в якому вона приймає остаточне рішення – смерть.

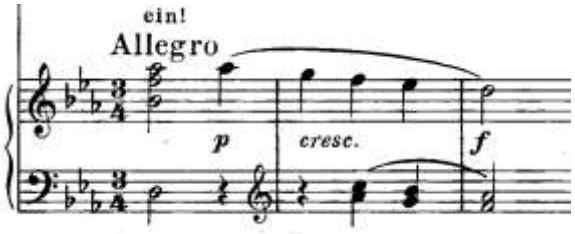
Нотний приклад № 10.



Останній розділ сцени повертається в основну тональність Es-dur. У партії оркестру в терцеті хлопчиків звучить граціозний мотив (Див. Нотний приклад № 11), який своїм народним характером готує наступні номери, таким

чином об‘єднуючи весь фінал. Любовна трагедія Паміни завершується щасливо завдяки словам хлопчиків, які дають їй надію на побачення з коханим. Характер заспокоєння підкреслений простою гармонічною мовою, в якій переважають тоніко-домінантові акорди. Темброва яскравість чотирьох високих голосів звучить настільки просвітлено, що цей момент є одним з найкращих моментів опери.

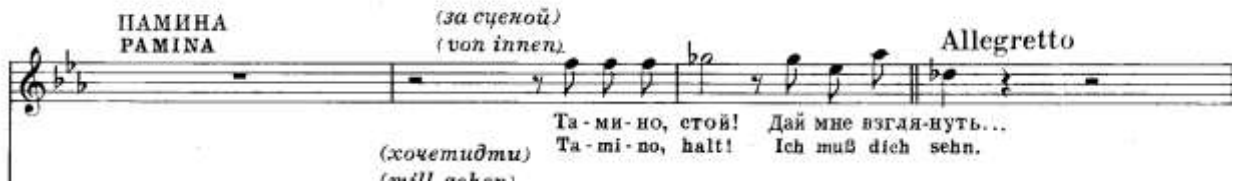
Нотний приклад № 11.



Сцена Паміни з хлопчиками є прикладом поєднання драми, дії та музики в єдине ціле. Моцарт майстерно показує різні сторони характеру героїні, деколи навіть суперечливі, через яскраву музичну мову. Боротьба Паміни з її почуттями, змішаність їх, невпевненість та водночас віра у кохання, в результаті піднесена радість та подяка богам створюють яскраву картину почуттів героїні.

Наступна сцена фіналу починається з дуету закованих в лати воїнів, які співають хоральну мелодію. Усе це створює загрозливий, драматично насичений момент. Після хоралу вступає Таміно, його партія звучить рішуче і водночас відчувається побоювання перед випробуванням. Готуючи увійти у печеру, він чує голос Паміни за сценою, її фраза звучить у Des-dur:

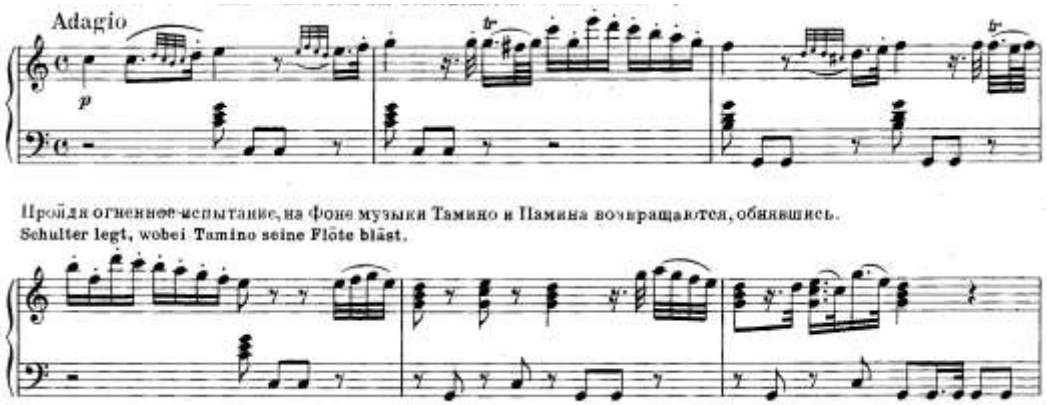
Нотний приклад № 12.



Цей розділ вносить ще більшу напруженість у сценічну дію, здається, що Таміно раптово звільняється від своїх страхів. У музиці з‘являються інтонації наступної сцени випробування вогнем та водою. Завершується сцена квартетом F-dur, в якому вокальні лінії партій головних героїв, що поліфонічно накладають одна на одну, контрастують з гомофонно-гармонічною фактурою партій воїнів.

Кульмінацією опери є сцена випробування, в якій закохані проходять крізь печеру.

Нотний приклад № 13.



Починається сцена повільною маршевою мелодією, яка звучить святково та таємничо. Мелодію проводять флейти, вона складається з окремих фраз, які розділені паузами. Це створює характер пересторогу та напруження. Партія мідних духових інструментів створює тихий акордовий акомпанемент, в якому із запізненням звучать удари литаврів.

Напруга зникає відразу після появи мелодії у вокальній партії героїв, що основана на народному наспіві. Невеликий дует закоханих обрамлений

постлюдією, яка повторює матеріал вступу. Завершується дует останньою просвітленою фразою героїв:

ВИСНОВКИ

В.А. Моцарт увійшов в історію музичної культури як реформатор оперного жанру. Оперна творчість композитора представлена цілим рядом опер різних за жанрами, однак, кожен з цих оперних жанрів був збагачений рисами іншого. Серед них: опера-buffa «Весілля Фігаро» та «Так поступають усі жінки», опери–seria «Ідоменей» і «Милосердя Тіта», опера «Дон Жуан» поєднує у собі риси музичної комедії і трагедію, та опери-зінгшпіль «Викрадення з Сералю», «Чарівна флейта».

В його операх провідне місце належить музиці, а не драмі. Зважаючи на закономірності оперного жанру, важливим для нього було лібрето опери, лаконічність якого давала можливість драматично наповнити розвиток сюжетної лінії. Стилістичними риси для віденського класицизму знайшли своє втілення і в операх Моцарта, а саме, яскравий мелодичний стиль, збільшена роль оркестру, особливі прийоми розвитку драматургії, що втілені у ансамблевих номерах та особливостях побудови великих фінальних сцен.

Окреме місце в оперній драматургії Моцарта займає музична характеристика героїв, яка набуває синтезу типових та індивідуальних рис. Герої його опер не лише традиційні оперні персонажі, вони містять риси реальних людей, з власною манерою поведінки та характером. Характеристика персонажа відбувається на основі поєднання слова, сценічної дії та ряду музично-виразових засобів, як вокальних, так і оркестрових, сукупність яких відтворює сценічний образ героя. Образ персонажа розкривається не лише у сольних та ансамблевих номерах, а й у великих фінальних сценах, в яких Моцарт використовує притаманний для нього прийом – поєднання різних інтонаційних сфер в одній сцені. Однак, композитор часто використовує й інший драматургічний прийом – наділяє усіх персонажів спільною інтонаційною основою.

Опера «Чарівна флейта» написана на лібрето Шиканедера, в основу якого покладена казка німецького письменника К.М. Віланда «Лулу або Чарівна флейта» із збірки фантастичних поем «Джинністан, або Вибрані казки фей та духів». Але часто дослідники вказують і на інші джерела опери, серед яких казки «Розумні хлопчаки» та «Лабіринт», поема «Оберон – цар чарівників», драма фон Геблера «Тамос – цар єгипетський», роман Ж. Террасона «Сетос», масонська книга І.фон Борна «Про містерії єгиптян». В сюжеті опери провідною ідеєю є шлях духовного вдосконалення людини. Отже, опера поєднує типові казкові риси, однак, її фантастичні герої наповнені характерами реальних людей.

Особливе місце в опері належить образу Паміни – дочки Цариці Ночі – молодій дівчині, яка переживає правдиві людські почуття – кохання, самопожертви, відчаю та надії. Партія Паміни в опері є досить великою, основна характеристика її образу відбувається в ансамблевих номерах та фіналах. Сольну характеристику образу маємо в єдиній арії героїні з ІІ дії. Зважаючи на слабкі сторони характеру Паміни, вона представлена в опері як благородний персонаж, правдива, щира, сповнена почуттів дівчина. Риси характеру героїні розкриваються шляхом співставлення її образу з іншими персонажами опери.

В першій дії Паміна вперше з‘являється в терцеті №6 разом з Папагено та Моностатосом. Слабкість характеру показана у тому, що вона не може постояти за себе, тому втрачає свідомість. Спочатку вокальна лінія Паміни повторює мелодію Моностатоса, однак, далі вона все більше набуває індивідуальних рис. Паміна виконує яскраву розспівну мелодію, показуючи свою сміливість та безстрашність перед смертю. Контрастом до цього звучить інший розділ терцету, в якому Паміна згадує про свою матір. У ньому її образ стає безпорадним та сповнений хвилювання. Зважаючи на те, що партія Паміни містить лише шість рядків у цій сцені, все ж вона ясраво відтворює усю складність свого емоційного стану: рішучість, тривогу, хвилювання, ніжність,

горе та розчарування. Партія Паміни наповнена щирими почуттями та дівочою безпосередністю.

Піднесений настрій дуету Паміни та Папагено продовжує народно-побутову лінію опери. У ньому герої прославляють кохання. Образ Паміни, яка все ще знаходиться під діями чарів, втілений у простій мелодії народного типу, що виражає почуття щирого кохання, її віру у божественність любові. Паміна та Папагено співають у дуеті про благородну любов між чоловіком і жінкою. Цікаво, що герої, які виконують дует не є закоханою парою, але, вони обоє прагнуть знайти своє кохання.

У цілком буффоній манері вирішений й інший дует Паміни та Папагено «Швидкі ноги» з фіналу першої дії опери. Досить комічно, але водночас, тонко розкривається сценічна дія дуету, коли герої потрапляють у руки ворога. Дует завершується численними повторами фраз, що підкреслюють комічність ситуації. Паміна переповнена ніжними почуттями до Таміно, тому її мелодична лінія наповнюється хроматизмами, що підкреслює її нестримане бажання побачити коханого. Продовжує цю лінію ще один дует Дует Паміни та Папагено «Усім би чесним людям дати дзвіночки!» («Könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!»), який побудований на простому тематичному матеріалі, що передає піднесений настрій героїв, викликаний магічною дією дзвіночків. Контрастним виступає речитативний епізод розмови Паміни із Зарастро. Її образ переповнюють хвилювання та невпевненість.

Арія Паміни № 17 є єдиною сольною характеристикою героїні. Вона переповнена глибокими переживаннями, настільки сильними, наскільки може витримати душа юної дівчини. Велике значення у відтворенні настрою арії відводиться оркестровій партії, яка створює напружену драматичність, монотонність супроводу та пульсуючий ритм створює передчуття небезпеки. На фоні тривожної партії оркестру, звучить мелодична лінія Паміни, в якій поєднуються водночас широка розспівність та речитативність. Вокальна партія Паміни побудована на різного роду затриманнях, вона збагачена хроматичними альтераціями, які з одного боку, порушують чіткі контури мелодії, але з іншого,

підкреслюють моменти зміни емоційного напруження. Окрім того, мелодія героїні містить різного роду прикраси (appoggiatura), які увиразнюють складність її емоційного стану.

У фіналі ІІ дії Паміна представлена у декількох сценах. Сцена Паміни з терцетом хлопчиків є прикладом майстерного поєднання драми, дії та музики в єдине ціле. У ній показані різні сторони характеру героїні, інколи досить суперечливі, через яскраву музичну мову. Сцена відтворює картину змагання Паміни з своїми почуттями, зображає її невпевненість та водночас віру у кохання, радість та подяку богам. Впевненість та рішучість характеру героїні розкривається у кульмінаційній сцені випробування водою та вогнем, в якій закохані разом проходять крізь печеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. *В. А. Моцарт* (пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы). 2-е изд. М.: Музыка, 1990. Ч. 2, Кн. 2. 560 с.
2. *В. А. Моцарт, погляд з XXI ст.:* Наукові збірки ЛДМЛ ім. М. В. Лисенка. Вип. 13. Львів , 2006. 186 с.
3. Вейс Д. *Возвышенное и земное: роман о жизни Моцарта и его времени* (пер.с англ. Э. Питерская). М.: ТЕРРА, 1997. Кн. 2. 254 с.
4. Вудфорд П. *Моцарт* (пер. Кутыева С. Н.). Челябинск: Урал LTD, 1999. 154 с.
5. Друскин М. *Опера Моцарта «Волшебная флейта»*. URL: http://www.belcanto.ru/fleita.html
6. Зубов Д. Волшебная флейта. Тайна, открытая каждому. URL:http://www.manwb.ru/articles/simbolon/mith_and_simbol/MagicFluit_DmZub/
7. Левик Б. Вольфганг Амадей Моцарт. *История зарубежной музыки* . М.: Музыка, 1974. С.159- 275.
8. Луцкер П. В. *Оперное творчество Моцарта в его отношениях к художественно-эстетическим принципам эпохи Просвещения: автореф. дис... канд. искусствоведения*: 17.00.02. М., 1990. 21 с.
9. Маркезі Г. Опера Моцарта «Волшебная Флейта» (в перекладі Е. Гречаної.) URL: http://www.belcanto.ru/fleita.html
10. Моцарт, Вольфганг Амадей (Mozart, Wolfgang Amadeus). Наукова бібліотека НУ «ОстрозькаАкадемія». URL: https://lib.oa.edu.ua/funds/music/classicism/wolfgang-amadeus-mozart
11. *Музичний світ В.А.Моцарта: шляхи осягнення:* матеріали міжнар. наук.-практ. конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В.А.Моцарта, 6-8 грудня 2006 р. / Ред. В. М. Шейко; Харківська держ. академія культури. Харків: ХДАК, 2006. - 133 с.

12. Нойманн Э. «Волшебная флейта» Моцарта. URL: https://castalia.ru/perewody/yungiantsy-blizhnij-krug/2563-erih-noymann-volshebnaya-fleyta-motsarta.html
13. Опера Моцарта Волшебная флейта. *Лекции по музыкальной литературе.* URL: http://www.musike.ru/index.php?id=26
14. Орлов Н.Ф. Опера Моцарта Волшебная флейта. *Вопросы музикознания*. Ташкент, 1967. Вип 1. С. 91-122.
15. Осипова В. *Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи*. Одеса, 2003. 121с.
16. Регрут В.Й. *Семантика ансамблевих і хорових сцен в оперних творах В. Моцарта:* автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. О.,2013. 18 с.
17. Серов А.Н. *Избранные статьи*. М., 1957. Т.2. 520 с.
18. Чигарева Е. И. *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика*. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 280 с.
19. Чичерин Г. *Моцарт (Исследовательский этюд).* Ленинград, 1973. 240 с.
20. Эйнштейн А. *Моцарт. Личность. Творчество.* М.: Музыка, 1977. 453с.