

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ  
Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова



УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.120-127

## «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА»: ДИАЛОГ С ГЛЮКОМ

*... В том, насколько активно и охотно он принимал и переплавлял чужой опыт, с ним мало кто мог сравниться, пожалуй, только два титана первой половины века – Себастьян Бах и Гендель. Из книги «Моцарт и его время»<sup>1</sup>*

«Волшебная флейта» – одно из самых загадочных произведений В. А. Моцарта, для которого ответ на вопрос «о чём эта опера?» не просто лишён однозначности, но продолжает оставаться предметом неразрешимых дискуссий. Основное содержание споров связано с пониманием «Волшебной флейты» как «прямого и последовательного выражения некоего круга масонских идей, облечённых в сказочно-символическую оболочку»<sup>2</sup> и «другим вариантом – считать, что масонские идеи, сколько бы они ни были важны, – всего лишь часть компонентов, её составляющих» [7, с. 550]. П. Луцкер и И. Сусидко видят решение этой проблемы в тщательном исследовании текстообразования оперы, настаивая на том, что «дополнительные источники многое проясняют в сюжете «Волшебной флейты» без какого-либо привлечения масонской символики» [там же, с. 554]. Анализ источников художественной концепции оперы (включая и музыку, и либретто), в соответствии с их положением в сюжете, приводит авторов монографии к выводу об основной – «орфической» – сути произведения.

Однако эта идея может быть раскрыта на основе никем ранее не обнаруженного источника собственно орфического происхождения, что не позволяет обойти его вниманием, а выявление его следа в «Волшебной флейте» предопределило цель данной статьи – приблизиться к ответу всё на тот же вопрос: о чём эта опера? Речь пойдёт об утверждении Моцартом мифологического мотива на основе обращения к известному оперному

шедевру – «Орфею и Эвридике» К. Глюка. Проращение орфического мотива в самой музыкальной ткани оперы повышает его концептуальное значение и определяет актуальность его пристального рассмотрения, ракурс которого, получивший отражение в названии статьи, диктуют особенности претворения «чужого» материала в «своём» контексте.

Обращаясь к опере Глюка, Моцарт ближе всего был к описанным А. Денисовым принципам цитирования XX века, когда «цитата становится не столько ссылкой на сферу чужого смысла, сколько поводом для его обсуждения, иногда довольно полемичного по содержанию» [1]. Приём цитирования, используемый Моцартом, отвечает принципу интертекста, но мы обозначим его понятием, исторически более близким самому композитору. Со времён Возрождения распространённой творческой практикой, не утратившей своего значения и в XVIII веке, была техника композиции, получившая определение «пародии», подразумевавшая сочинение на основе чужого (или попросту другого, даже своего) образца. Для Моцарта весьма характерен такой принцип композиции, получивший в монографии Луцкера и Сусидко определение «плагиаты Моцарта» [7, с. 395–413], что оправдывает применение понятия пародии в контексте данной статьи.

Претворение данного приёма в эпоху, его породившую, становилось практически единственной формой проявления творческого «я» композитора в рамках канонической жанровой модели. Именно это свойство

пародии – очерчивать границы авторского пространства, актуализируя содержание, принципиально важное для понимания произведения, – значимо в моцартовском случае. Музыкальное происхождение и исключительно музыкальное преломление пародируемого источника, непричастность к нему других создателей оперы позволяют рассматривать образуемую им смысловую структуру как очерчивающую суверенное авторское пространство и концентрирующую ядро авторского замысла.

Поскольку адаптируемый объект представляет собой достаточно протяжённый отрезок музыкальной драмы Глюка (от начала II действия до трагической арии Орфея из III действия), мы оставляем за собой право называть его «сюжетом». Его актуализация как событийного ряда (основу которого и в той, и другой опере составила драматическая коллизия любви и смерти, связанная с ситуацией испытаний героев) определяется пародированием очерчивающих его границы музыкальных структур. В собственном контексте они представляют драматургически узловые и наиболее новаторские номера: оркестровое вступление ко II действию «Орфея», воссоздающее «дикую местность у врат Ада», предвещающее главную драматическую коллизия оперы (сцену с фуриями), и ария Орфея из III действия «Потерял я Эвридику», образующая тихую кульминацию-развязку. Однако их расстановка у Моцарта инверсионна: указанным номерам соответствуют ария Тамино из первого финала «Как звончок твой волшебный звук» и оркестровое вступление к картине 7 второго финала, изображающее «дикую скалистую местность».

Ария Тамино с флейтой, как «перепев» знаменитой арии Орфея, включает немало знаковых моментов, выдающих авторскую интенцию (намеренность обращения к опере Глюка). При ситуационной инверсии (у Глюка – плач о потерянной возлюбленной, у Моцарта – песня-при-

зыв), возникает множество чисто музыкальных, аллюзийно значимых совпадений: тональность *C dur* (как известно, тональные совпадения в таких случаях менее всего случайны); общность темпов (*Andante con moto* у Глюка и *Andante* у Моцарта); близость начальных интонаций (примеры № 1 – а, б); отклонение в одноимённый минор в развивающем разделе арии Тамино, для которого, аналогично эпизодам арии-рондо Орфея, характерна прерывистость мелодической линии и экспрессивность интонаций (по звукам уменьшённых гармоний), призывы к возлюбленной фактически на одной высоте (кварта *d – g*) (примеры № 2 – а, б).

Пример № 1 а

К. В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Ария Орфея из III д.

Контральто

Горестно  
Avec douleur

По - те - рял я Эв - ри - ди - ку.

Пример № 1 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Ария Тамино с флейтой из финала I д.

Тенор

Как звончок твой волшебный звук

Пример № 2 а

К.В. Глюк. «Орфей и Эвридика».  
Ария Орфея из III д.

Контральто

Эв-ри-ди-ка! Эв-ри-ди-ка! От-весь-мне! О, му-чень-е!

Пример № 2 б

В.А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Ария Тамино с флейтой из финала I д.

Тенор

(играет)  
(spielt)

Па-ми-на! Па-ми-на! Где ты? Где же ты?

Картина «дикой местности» обнаруживает не меньше совпадений: общность ремарок («дикая местность» и там, и тут); тональность *c moll*; мощные вступительные оркестровые унисоны с пунктирным ритмом и участием меди, воссоздающие пустынный и одновременно inferнально-величественный пейзаж (примеры № 3 – а, б);

завершающее ламенто – плавно сползающая по полутонам мелодия струнных, противопоставляющая холодной пустыне человеческое страдание (примеры № 4 – а, б). Обращает на себя внимание совпадение синтаксических структур: и в той, и другой опере ламенто представляет собой построение суммирующего характера после типичной вопросо-ответной структуры начальной темы (Т–D, D–T), внутренне контрастной и у Глюка, и у Моцарта (грозная однозвучная фанфара – скорбный распев). Причём синтаксическая нормативность дискретной структуры – квадратность – нарушена и в «Орфее», и в «Волшебной флейте» (5+5 у Глюка и 3+3 у Моцарта), что выявляет наиболее глубокий уровень авторской интенциональности: Моцарт пародирует Глюка до мелочей, и больше всего именно эти мелочи выдают авторское намерение (примеры № 3 – а, б).

## Пример № 3 а

К.В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Вступление ко II д.



## Пример № 3 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Вступление к 7 картине II д.



## Пример № 4 а

К. В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Вступление ко II д.



## Пример № 4 б

В. А. Моцарт.  
«Волшебная флейта».  
Вступление к 7 картине II д.



Аллюзийно-семантические структуры обнаруживают и другие знаки, способствующие усилению излучаемой ими орфической «ауры»: отмеченное ремаркой появление диких зверей, привлечённых звучанием флейты Тамино, притягивает к арии фрагмент биографии Орфея, на звуки лиры которого «дикие звери выходили из нор и ласкались у его ног» [8], а дуэт вооружённых воинов, поющих в унисон, воспринимается как отражение унисонного хора глюковских фурий, несмотря на то, что, в отличие от исчадий ада, препятствующих сближению Орфея и Эвридики, воины радостно приветствуют соединение Тамино и Памины.

Инверсионное расположение опорных музыкально-аллюзийных структур в новом контексте разворачивает действие вспять, в направлении, противоположном трагической развязке «Орфея и Эвридики» – «железные ворота» (глюковские «врата ада») оказываются не входом, а выходом из темноты символического Аида (вспомним, что поёт Тамино в преддверии: «Откройте дверь хоть в самый ад, пойду вперёд, а не назад»). На эту светлую разрешающую кульминационную зону приходится главные испытания масонского контекста (огнём и водой), позиционируемые как самые трудные на пути преодоления страха смерти. Но благодаря драматургической организации действия, в зоне развязки герои их проходят легко, а по-настоящему выстраданным испытанием, образующим зону перипетии, становится обретение друг друга. Именно в пространстве актуализации глюковско-го сюжета оказываются сосредоточены главные психологические коллизии, связанные с противостоянием любви и смерти, отмеченные рождением трагической арии Памины «Ах, зачем, зачем так скоро гаснешь ты, звезда любви?», в которой отражается смертельная тоска Эвридики в аналогичной ситуации «Орфея». Но самое главное, в диалоге с глюковской кон-

цепцией в противоборстве любви и смерти у Моцарта побеждает любовь, тогда как у Глюка – смерть (если иметь в виду подлинное, человеческое разрешение событий, а не аннулировавшее его божественное вмешательство).

Таким образом, инверсионное преломление глюковского сюжета в «Волшебной флейте» обнаруживает глубинную смысловую структуру, отражающую внутренний мир творца, утверждающую идею любви как высшей ценности бытия. Казалось бы, ничего нового мы не открыли: «Эта тема была постоянной и сквозной в творчестве Моцарта» [10, с. 59]). Но в «Волшебной флейте» она утверждается сложностью самой смыслопорождающей конструкции: Тамино и Памину ведёт флейта – волшебный дар высших сил, но построение сюжета, выдающее присутствие автора, именно его делает главным проводником героев. Значит, флейта в опере – это сам Моцарт, который своей музыкой как бы повторил сказанное Сергеем Есениным: «Я ведь Божья дудка». В этом плане особенно актуальна мысль Л. Кириллиной о том, что «драма ему [Моцарту. – Н. К.] “не дана” и “не задана”, он сам её творит» [2, с. 88], в единстве с выводом Луцкера и Сусидко о главной теме «Волшебной флейты», «вынесенной в её название, – о смысле музыки в человеческой жизни» [7, с. 564].

Диалог с Глюком в «Волшебной флейте» Моцарта приближает к проблеме отношений этих двух великих художников и по своему характеру вполне соответствует общепринятому мнению о том, что «Глюк ... был антиподом Моцарта» [10, с. 88]. Однако, несмотря на инверсионное пародирование Глюка (а «именно на уровне художественной концепции, на уровне содержательной интерпретации традиционных сюжетов многие исследователи находят различие Глюка и Моцарта» [10, с. 88]), эти отношения оказываются не столь однозначными. Обращение Моцарта к Глюку делает «Орфея и Эвридику» не только объектом отталкивания, ради-

кального переосмысления, но в меньшей степени и объектом притяжения. И если пародирование картины «дикой местности» может быть истолковано как использование сформировавшейся ещё в барочной опере лексики inferнального, то ария Орфея могла привлечь внимание Моцарта силой своей уникальной выразительности, беспрецедентной глубиной психологизма, в области которого Глюк совершил прорыв далеко за пределы XVIII века, воплотив не свойственный для него аффект, – потрясение.

Как отмечает В. Конен, опера Глюка «в своё время ... ошеломила культурное общество Европы неслыханным новаторством» – «правдивым до безжалостности показом душевных страданий человека» [4, с. 19]. Точное описание подобных состояний находим по отношению к музыке XX столетия, когда «человеческие эмоции ... кажутся “замороженными”», а душа – не способной «чувствовать даже невыносимую боль» [5] – то, для чего Глюк, не найдя в современном арсенале выразительности подходящих «красок», использовал средство шокового воздействия – обыкновенный мажор. Даже Л. Кириллина, объясняя «необычность» арии Орфея в контексте исторической традиции («Всё это входило в топос “патетического”, который ... подразумевал прежде всего возвышенное, а не бурно-страстное выражение самых важных и серьёзных чувств» [3, с. 59]), выходит за рамки «исторической корректности», признавая за Глюком превышение допустимых классицистской эстетикой возможностей психологизации образа героя: «...не звучит ли в арии Орфея нечто совсем потустороннее? Не находится ли герой в состоянии протрации, когда боль так велика, что человек начинает вести себя необъяснимым образом? Не близок ли Орфей в данный миг к безумию?...» [2, с. 89].

Наверняка Моцарт, сам необычайно тонкий и глубокий психолог, был в числе тех, кого эта музыка покорила. Подтверждением может стать песня на слова И. Якоби «К Хлое», где обращение к Глюку диктуется

уже не драматическим контекстом, не драматургической задачей и не концептуальной необходимостью. Остаётся лишь притягательность этой музыки.

Эта песня не столь проста, какой кажется на первый взгляд. Свой смысл она раскрывает постепенно, неожиданно поражая глубиной психологического проникновения. Начинаясь сердечным, с оттенком галантности, признанием в любви, она сохраняет этот тон до наступления контрастной второй части (Аba<sub>1</sub>Ca<sub>2</sub>), удивляющей таинственной отстранённой описательностью («Вот уж ночь кругом настала, землю всю туман покрыл...») и внезапной переменой душевного состояния («И сижу я здесь усталый...»). Вздохи, паузы, ферматы, навязчивые повторы фраз и отдельных слов, передающие переходы от острой душевной боли к протрации, потере связи с реальностью, заставляют задуматься над смыслом недоговорённости: где это «здесь», почему «усталый» («ermattet») – в более точном переводе «изнурённый», «измученный»? Образы песни никак не складываются в одно целое. И только внезапное появление прошедшего времени в последней фразе («Ах, с тобой я счастлив был!»)<sup>3</sup> не оставляет сомнений: героиней у могильного камня оплакивает потерю возлюбленной, измученный сознанием невозможности возврата былого. Причём трагический смысл утраты выражен с первых же звуков сквозь аллюзию всё на ту же арию Глюка («Потерял я Эвридику...»), которую трудно распознать вне драматического контекста (настолько обманчив мажор), в совокупности с темповым сдвигом (Allegretto), приближающим эту песню больше к взволнованной речи Керубино его выходной арии, чем к горестному излиянию арии Орфея. Но и этому есть объяснение пребыванием героя сразу в двух временных измерениях: прошлом и настоящем (пример № 5).

Пример № 5 В. А. Моцарт. «К Хлое»



Раскол мира на счастливое «тогда» и безрадостное «теперь» подчёркнут распадом самой формы второй части, с многократными повторами последней ключевой фразы, «размывающими» репризу, разрушающими откристаллизовавшийся начальный образ воспоминаний. Ю. Хохлов трактует форму этой песни как рондо с двумя эпизодами [9, с. 191], что является дополнительным аргументом в пользу версии пародирования глюковской арии, имеющей ту же структуру. Однако понимание формы как сложной двухчастной, с одним контрастным эпизодом (создающим «смысловый взрыв»<sup>4</sup>, указывающий на событие, в самом тексте не обозначенное), а не двумя (как у Глюка), отражающими стабильность перепадов полярных душевных состояний – между потерей чувствительности и её возвращением, – кажется более точно отражающим моцартовский замысел.

Добавим, что «глюковский след» в этой песне просматривается не только в первой, но и последней фразе «Ах, с тобой я счастлив был!» – варианте глюковской «Скорби сердца нет сильней», с характерным каскадом опеваний (примеры № 6 – а, б).

Пример № 6 а В. А. Моцарт. «К Хлое»



Пример № 6 б К. В. Глюк.  
«Орфей и Эвридика».  
Ария Орфея из III д.



В ряду моцартовских «плагиатов» диалог с Глюком – один из многих. Однако то, что он составил ядро одного из главных моцартовских шедевров, венчающих творчество («Раздумывая над тем, какая из опер более органично [курсив мой. – Н. К.] замыкает творческий путь Моцарта, мы склоняемся к

выводу, что это “Волшебная флейта”» [7, с. 550]) и тем самым отходящих к тому разряду сочинений, в которых потомки склонны искать духовное завещание автора, требует особого отношения, не позволяя отодвинуть его в общий ряд подобных примеров. Для него мало констатировать только «верность себе», означающую: «откуда бы ни пришла тематическая идея, сколько бы ни был высок тот “трамплин”, от которого он отталкивается, композиция всегда оказывается оригинальной, не похожей на образец» [там же, с. 413]. Такой оценки, в ряду других подобных примеров, рассмотренных Луцкером и Сусидко, скорее, заслуживает песня «К Хлое», где обращение к глюковскому образу может быть истолковано как «диалог-соревнование» [там же, с. 409]. Причём соревнование не в мастерстве композиции (что прежде всего отмечают Луцкер и Сусидко в моцартовских «плагиатах»), а в психологизации музыкального образа, цель которого – потрясти слушателя сильнее, чем Глюк, воссоздавая глюковский образ. Только в отличие от последнего, воплотившего *аффект* потрясения, Моцарт стремился добиться *эффекта* потрясения, поразив слушателя неожиданной образно-психологической «модуляцией», несущей высокий трагический «разряд». Установив в «перепеве» глюковской темы ассоциативные связи с арией Керубино за счёт тональной связи (*Es dur*) и того самого темпового сдвига, о котором говорил Глюк как о нюансе, способном радикально изменить смысл арии (не случайно исследователи «проводят ... параллели между пес-

нями “Старуха” ..., “К Хлое” ... и партиями Марселины и Керубино в “Свадьбе Фигаро” ...» [9, с. 190]), Моцарт неожиданно сбивает с толку, поражая открытием истинного смысла события этого маленького шедевра.

Диалог с Глюком в «Волшебной флейте» – нечто большее. Это диалог-интерпретация, в котором «чужое слово» переплавляется в «своё», несущее сокровенно-глубинный смысл. Это – «послание», лежащее не на поверхности: при всей прозрачности аллюзии, она лишена нарочитости, что доказывает расположение глюковского «сюжета» внутри моцартовской оперы как структуры, границы которой «размыты» в пространстве финалов. Вполне возможно, таким образом Моцарт хотел выделить в опере смысловой пласт, который считал наиболее значимым для неё, стержневым, объединяющим всю её сюжетную многослойность, связывающим в одно целое и волшебную сказку I акта, и символическую масонскую драму второго.

В целом же соприкосновение с мифологической аурой глюковского «Орфея» укрупняет авторское слово о любви, придаёт ему вневременной смысл. А сконцентрированный в зашифрованном «послании» Моцарта «орфический комплекс» («идея любви, побеждающая смерть, сопряжённая ... с идеей всемогущества искусства» [2, с. 87]), делает «Волшебную флейту» одной из самых орфических опер, вводя её в тот орфический контекст, который Л. Кириллина отмечает как одну из магистральных линий развития оперного жанра на протяжении его четырёхсотлетней истории.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: [7, с. 395].

<sup>2</sup> В своей монографии «Моцарт и его время» [7] П. Луцкер и И. Сусидко ссылаются на книгу Ж. Шайе «“Волшебная флейта” без покрова тайны: эзотерический символизм в масонской опере Моцарта» [18] как наиболее последовательную и ортодоксальную масонскую концепцию «Волшебной флейты» В. А. Моцарта.

<sup>3</sup> Нам трудно судить о точности перевода поэтического текста, автор которого неизвестен (текст приводится по изданию: Моцарт В. Песни для голоса с фортепиано. М., 1956), но данный перевод, в особенности его временные формы, очень тонко отражает смысл музыки.

<sup>4</sup> Понятие Ю. Лотмана [6].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. В. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm).
2. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 83–94.
3. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика–XXI, 2006. 384 с.
4. Конен В. Д. Эпиграф великой симфонии // Музыкальная жизнь. 1990. № 13. С. 19–20.
5. Крейна Ю. В. Уцелевший из Трансильвании. Реквием Лигети как зеркало катастрофы еврейского народа. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm>.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПБ, 2000. 704 с.
7. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика–XXI, 2008. 624 с.
8. Орфей. Мифы Древней Греции. URL: <http://www.101mif.ru/orfey.htm>.
9. Хохлов Ю. Н. Красота и правда выражения // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 189–193.
10. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2001. 277 с.
11. Batley E. M. A Preface to the Magic Flute. London, 1969. 175 p.
12. Branscombe P. W. A. Mozart, die Zauberflöte. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 264 p.
13. Buch D. J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales // Acta Musicologica (Kassel etc.: Bärenreiter). 2004. 2, pp. 193–219.
14. Buch D. J. Mozart and the Theater auf der Wieden: New attributions and perspectives // Cambridge Opera Journal. 1997. 9, pp. 195–232.
15. Chailley J. The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. 1992. 368 p.
16. Hertz D. From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century // Proceedings of the Royal Association, 94th Sess. (1967–1968), pp. 111–127.
17. Howard P. Gluck and the Birth of Modern Opera. St. Martin's Press: NY, 1964. 118 p.
18. Chailley J. The Magic Flute unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera. New York, 1971. 368 p.
19. Weisman L. J. L'arbore di Diana (Preface) // Martin y Soler V. L'arbore di Diana, dramma giocoso in due atti (Reduccionen para canto y piano). Madrid: ICCMU, 2003. P. IX.

## REFERENCES

1. Denisov A.V. *O strukturnykh transformatsiyakh tsitaty v muzyke XX veka* [About the Structural Transformations of Quotation in 20<sup>th</sup> Century Music]. URL: [http://www.21israel-music.com/Tsitata\\_XX.htm](http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm).
2. Kirillina L. V. Orfizm i opera [Orphism and Opera]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 4, pp. 83–94.
3. Kirillina L. V. *Reformatorskie opery Glyuka* [The Reformist Operas of Gluck]. Moscow: Klassika–XXI, 2006. 384 p.
4. Konen V. D. Epigraf velikoy simfonii [The Epigraph of the Great Symphony]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1990, No. 13, pp. 19–20.
5. Kreynina Yu. V. *Utselevshiy iz Transil'vanii: Rekvem Ligeti kak zerkalo katastrofy evreyskogo naroda* [A Survivor from Transylvania: Ligeti's Requiem as a Mirror of the Disaster of the Jewish People]. URL: <http://www.21israel-music.com/Ligeti.htm>.
6. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [The Semiosphere]. St. Petersburg: Iskustvo–SPB, 2000. 704 p.
7. Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. 624 p.
8. *Orfey. Mify Drevney Gretsii* [Orpheus. Myths of Ancient Greece]. URL: <http://www.101mif.ru/orfey.htm>.
9. Khokhlov Yu. N. *Krasota i pravda vyrazheniya* [The Beauty and Truth of Expression]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 2, pp. 189–193.
10. Chigareva E. I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni. Khudozhestvennaya individual'nost'*. *Semantika* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of His Time. Artistic Individuality. Semantics]. 2nd edition. Moscow: Editorial URSS, 2001. 277 p.
11. Batley E. M. A Preface to the Magic Flute. London, 1969. 175 p.
12. Branscombe P. W.A. *Mozart, die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991. 264 p.
13. Buch David J. Die Zauberflöte, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. *Acta Musicologica* 76 (Kassel etc.: Bärenreiter), 2, 2004, pp. 193–219.
14. Buch David J. Mozart and the Theater auf der Wieden: New attributions and perspectives. *Cambridge Opera Journal*. 9, 1997, pp. 195–232.
15. Chailley Jacques. *The Magic Flute Unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. 1992. 368 p.

16. Hertz Daniel. From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century. *Proceedings of the Royal Association*, 94th Sess. (1967–1968), pp. 111–127.

17. Howard Patricia. *Gluck and the Birth of Modern Opera*. St. Martin's Press: NY, 1964. 118 p.

18. Chailley J. *The Magic Flute unveiled: Esoteric Symbolism in Mozart's Masonic Opera*. New York, 1971. 368 p.

19. Weisman L. J. *L'arbore di Diana (Preface). Martin y Soler V. L'arbore di Diana, dramma giocoso in due atti (Reduccionen para canto y piano)*. Madrid: ICCMU, 2003. P. IX.

### «Волшебная флейта»: диалог с Глюком

Статья посвящена интертекстуальному анализу оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, выявляющему аллюзийные связи с оперой «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. Принцип интертекстуальности трактуется в ней как свойственный эпохе Моцарта и небезразличный самому композитору метод пародии – переосмысления чужого образца в новом художественном контексте. Пародия, как способ конструирования суверенного авторского пространства и создания зашифрованных посланий, утверждая авторскую идею сложностью организации самой смыслопорождающей структуры, позволяет приблизиться к ответу на важнейший для «Волшебной флейты» вопрос: о чём эта опера? Он не теряет актуальности ввиду неумолкающих дискуссий вокруг неоднозначности содержания произведения. Неоднократное обращение к одному и тому же источнику (связи с оперой Глюка обнаруживаются в песне на слова И. Якоби «К Хлое») позволяет усмотреть его особую значимость для Моцарта и по-новому взглянуть на отношение автора «Волшебной флейты» к своему великому предшественнику – не только антиподу в области оперной реформы, но одному из кумиров, музыка которого не раз становилась для Моцарта объектом притяжения, поводом для создания глубоких психологических откровений.

Ключевые слова: пародия, аллюзия, интертекст, Глюк, Моцарт, И. Якоби, Орфей, «Орфей и Эвридика», «Волшебная флейта», «К Хлое»

### “The Magic Flute”: a Dialogue with Gluck

The article is devoted to the intertextual analysis of Wolfgang Amadeus Mozart's opera “The Magic Flute,” revealing allusive connections with Christoph Willibald Gluck's opera “Orfeo ed Eurydice.” The principle of intertextuality is interpreted in it as the method of parody, inherent to Mozart's epoch, to which the composer himself was not indifferent – a rethinking of the image created by another artist in a new artistic context. Parody as a means of construction of the artist's sovereign space and the creation of encoded epistles, asserting the author's idea by the complexity of the organization of the meaning-generating structure, makes it possible to approach the answer to the question sacramental for “The Magic Flute”: what is this opera about? It does not lose its relevance in view of the ceaseless discussions around the ambiguity of the composition's content. The multifold turning to the same source (connections to Gluck's opera are revealed in the song to the text of Johann Georg Jacobi, “An Chloë”) makes it possible to perceive its special significance for Mozart and to glance anew on the attitude of the composer of “The Magic Flute” towards his great predecessor, who not only was his antipode in terms of operatic reform, but one of his idols. The music of Gluck presented for Mozart more than once an object of attraction and a motive for creating profound psychological revelations.

Keywords: parody, allusion, intertext, Cluck, Mozart, Johann Georg Jacobi, Orpheus, “Orfeo ed Eurydice,” The magic Flute”, “An Chloë”

**Королевская Наталья Владимировна**

ORCID ID: 0000-0002-8764-8058

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки

*E-mail:* nvkoro@gmail.com

Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова

Саратов 410012, Российская Федерация

**Natalia V. Korolevskaya**

ORCID ID: 0000-0002-8764-8058

PhD (Arts), Associate Professor  
of the Music History Department

*E-mail:* nvkoro@gmail.com

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov 410012, Russian Federation