

УДК 78.03+782.1+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-19>**Цю Сяочжень**

ORCID: 0009-0008-1424-2322

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
викладач

Лучжоуського професійно-технічного коледжу
qixiaozhen1966@gmail.com

МУЗИЧНА СИМВОЛІКА ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ ЧИННИК ОПЕРНОЇ КОМПОЗИЦІЇ: ІННОВАЦІЙНІ РИСИ МОЦАРТІВСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ПОЕТИКИ

Мета даної статті — виявити, яким чином «велика» символіка культури впливає на еволюцію жанрової форми опери та у чому полягає інноваційний сенс музично-символічної мови опер В. Моцарта. Також стаття прагне довести особливу антропоморфну природу оперної символіки, як синтетичного, так і суто музичного походження, тобто побудову мови оперного жанру «за образом та подобою» людської істоти, у служінні вже людині та суто людському розумінню смислу буття — на відміну від цілепокладання релігійно-храмового ритуалу. **Методологія** статті обумовлена історико-жанровим, семіологічним та системним підходами, вона передбачає розвиток символічного ракурсу оперознавчого аналізу. **Наукова новизна** статті може бути визначеною як виявлення специфічної природи оперної символіки, що передбачає поєднання двох семантичних планів та двох провідних семіологічних механізмів, які йдуть, перший, з боку первинної літургічної символіки, інший — з боку музично виразової (мовно-стилістичної) сфери. Поглиблюється оцінка засадничого символічного призначення трагічної антиномії, зокрема семантики *Dies irae*, через історію якої просвічує становлення автономної музичної семантики, з її прихованими символічними інтенціями. **Висновки** дозволяють зазначити, що символіка в музиці має походження від «великої» символіки культури, тому завжди зберігає у своєму змісті відбиток головної екзистенціальної антиномії як протистояння життя — смерті, з усіма супутніми феноменами. На даній загальносимволічній основі виникає специфічна музична символіка, котра відображує власні експресивні здатності музичної мови, природу власний образний та знаковий потенціал, поглиблюється та диференціюється. Творчість В. Моцарта, зокрема його оперні твори, серед яких виокремлюється, як найбільш інноваційний за жанровим та

композиційним тлумаченням твору, опера Дон Жуан, підтверджує важливість та єдність обох шляхів формування музичної символіки – втілення символічних знакових феноменів в музиці.

Ключові слова: символи в музиці, музична символіка, «велика» символіка культури, музично-символічна мова, оперний жанр, символологія, трагічна антиномія, символіка трагічного.

Qiu Xiaozhen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Lecturer of the Luzhou Vocational and Technical College

Musical symbolism as a dramaturgical factor of opera composition: innovative features of Mozart's opera poetics

The purpose of this article is to reveal how the “great” symbolism of culture affects the evolution of the genre form of the opera and what is the innovative meaning of the musical-symbolic language of W. Mozart's operas. Also, the article seeks to prove the special anthropomorphic nature of opera symbolism, both of synthetic and purely musical origin, that is, the construction of the language of the opera genre “in the image and likeness” of a human being, in the service of a person and a purely human understanding of the meaning of being – in contrast to the goal setting of religious temple ritual. **The methodology** of the article is determined by historical-genre, semiological and systemic approaches, it involves the development of the symbolological perspective of opera-scientific analysis. **The scientific novelty** of the article can be defined as the discovery of the specific nature of opera symbolism, which involves the combination of two semantic plans and two leading semiological mechanisms, the first from the primary liturgical symbolism, the other from the musically expressive (linguistic-stylistic) sphere. The assessment of the fundamental symbolic purpose of the tragic antinomy, in particular the semantics of *Dies irae*, is deepened, through the history of which the formation of autonomous musical semantics with its hidden symbolic intentions shines through. **The conclusions** allow us to note that the symbolism in music originates from the “great” symbolism of culture, therefore it always retains in its content the imprint of the main existential antinomy as a confrontation between life and death, with all the accompanying phenomena. On this general semantic basis, a specific musical symbolism arises, which reflects its own expressive abilities of the musical language, increases its own figurative and symbolic potential, deepens and differentiates. The creativity of V. Mozart, in particular his operatic works, among which the opera *Don Juan* stands out as the most innovative work in terms of genre and compositional interpretation, confirms the importance and unity of both ways of forming musical symbolism – the embodiment of symbolic phenomena in music.

Key words: symbols in music, musical symbolism, “great” cultural symbolism, musical-symbolic language, opera genre, symbology, tragic antinomy, tragic symbolism.

Актуальність теми та провідних питань даної статті визнається зверненням до проблеми музичної символіки, як такої,

що стосується усіх без виключення жанрових сфер музичного мистецтва та значною мірою зумовлює інтертекстуальне середовище музики. Явище символу в музиці не є тотожним поняттю музичної символіки, оскільки ці два феномена вказують на різні рівні знакової системи музики – різні способи породження знаків в музиці та надання їм символічної значущості. Обидва вони входять до виразової системи – семіологічного механізму – оперного твору, котрий рівною мірою є чутливим до загальної художньо-естетичної символіки та до специфічних іманентно-музичних шляхів формування музичних значень. Історична поетика опери сприяла переводу – транспозиції загальнохудожніх й навіть загальнокультурних передумов символізації до галузі суто музичної стилістики, тобто до сукупності логіко-семантичних формул, котрі визначають чисту або абсолютну мову музики. Проблема музичної символіки як складової оперної композиції, таким чином, передбачає два шляхи вивчення – з боку позамузичних витоків оперних образів та форм; зсередини специфічних музично-виразових засобів.

Звертаючись до музикознавчої літератури, переконуємось у тому, що теоретична проблема символу в музиці ще не поставлена в достатньому обсязі, значною мірою тому, що лише нещодавно почав розвиватися семіологічний напрям музичної науки, а поняття про знакову систему музики та її мовні структурно-функціональні здатності залишається відкритим, з суттєвою невизначеністю щодо термінології [8; 9]. Значно більше методичних та поняттєвих «підказок» відкриває історичний напрям вивчення музично-жанрової системи, у тому числі оперної творчості, котра успадковує чинники музичної семіотизації від середньовіччя та доби ренесансу, тобто, у цілому, від сакральної ритуалізованої традиції, з її опорою на синкретичну літургічну символіку (див. про це, зокрема: [1; 2; 3; 5; 7; 10]).

Досвід релігійної первинно-жанрової системи, особливо у перехідний ренесансний період, дозволяє вказувати на існування метатекстуальної символічної сфери літургічної лексики, котра може тлумачитися також як *універсальна аксіосфера художньої культури* з особливою зосередженістю на екзистенціалах смерті,

фінальності буття, відходу з життєвої реальності, переміщення до потойбічних просторів. Дана сфера з різними естетичними наголосами, від міфоепічного до загостреного трагедійного, визначає коло людинознавчої тематики у добу бароко, сприяючи розвитку сюжетно-тематичних моделей оперної творчості.

Мета даної статті – виявити, яким чином «велика» символіка культури впливає на еволюцію жанрової форми опери та у чому полягає інноваційний сенс музично-символічної мови опер В. Моцарта. Також стаття прагне довести особливу антропоморфну природу оперної символіки, як синтетичного, так і суто музичного походження, тобто побудову мови оперного жанру «за образом та подобою» людської істоти, у служінні вже людині та суто людському розумінню смислу буття – на відміну від цілепокладання релігійно-храмового ритуалу.

Виклад основного матеріалу статті. Опера семантика у сукупності її провідних семантичних складових бере початок з філософії музики доби відродження, котра відбивала концепцію всемогутності людини, здатної розміститися в осередку світобудови та оглянути, охопити все власною духовно-практичною діяльністю [6]. Водночас від середньовіччя була успадкована думка про людину як підвладну божественним законам буття, нездатну впоратися з власною долею, неспівставною за масштабом буття та переживання з істинно великими явищами. Від ренесансу до бароко успішно транслюється антиномічна картина світу, у якій людина постає водночас і могутньою, і безпомічною, хоча здатною на певне протистояння; цінність людського життя розглядається як ймовірна-проективна, зумовлена прагненням істини, добра, краси – відповідно до людських уявлень про дані етико-естетичні сутності. Відчуття страху перед тою безоднею смерті, з якою людина не здатна впоратись, водночас надія на спасіння, переродження переживання страху на стан надії – «страху божого», що є понад надією надія, стають символічним змістом семантичної формули *Dies irae*, що проходить червоною ниткою крізь композиторську творчість від барокової доби до сучасності, впливає на ті способи музичного втілення трагічної теми, котрі стануть показовими для оперної форми.

Специфіка розвитку даного метатекстуального знаку в авторській музичній творчості, зокрема в оперній, зумовлена тим, що його загальнокультурна та специфічно музична семантичні сторони роз'єднуються і розвиваються окремо одна від одної, хоча й у певному, хоча й віддаленому, асоціативному зв'язку.

Перша, загальносимволічна, сторона йде від змісту словесного тексту, що породжує низку споріднених змістових художніх феноменів, впливає на образні концепції та сюжеттику як храмових, так і світських композицій. Так, Й. Бах і Г. Гендель створювали художню символіку, котра володіла справжньою трагічною величиною; узагальнений «образ» Дня гніву створюється у бахівських «Страстях по Матфею» – його найбільш монументальному епіко-трагічному творі, музично-синтетична форма якого дозволяє поєднувати драматичні мелодії з великим колом ліричних образів, проводити крізь композицію піднесені хоральні звучання, створювати різноманітні лейтінтонаційні зв'язки всередині певного комплексу тем, насамперед відзначених сумним, покаянним звучанням, символізуючим хід на Голгофу та акт розп'яття, тобто самопожертву бога заради людини. Пасіони Й. Баха є взірцем цілісного, символічно насиченого музичного полотна, у якому всі вербальні та музичні складові підпорядковані спільній меті – осмисленню смерті як виклику усьому людству. Відповідно до вже існуючої літургічної практики, голос Христа віддається високому басу, образ євангеліста – тенору; хори наділені узагальнено-символічним, драматичним значенням, що несуть слова «віруючих», іноді вигуки натовпу. Навіть інструментальні темброві ефекти залучаються до створення семантичних контрастів, коли Бах за допомоги витриманих акордів струнних та паузування намагається передати трагічний момент відчаю, коли Христос розп'ятий і волає до Отця. Окремі мотиви «Страстей» стали стійкими формулами, подібними з секвенцією *Dies Irae*, тобто перетворились – завдяки тексту твору і також виходу за його межі, в інші жанрові контексти – на самостійні музичні символи.

Бахівська семантика може розглядатися як взірець доби Провсвітництва, на який рівняється музична естетика класицизму,

для якої постійною темою стало піднесене (героїчне) протистояння людини фатуму, разом з запереченням всевладності смерті.

Творчість В. Моцарта також може бути розглянутою з точки зору осмислення та втілення теми «страху божого», тобто протистояння смерті силою людського духу, але вже за межами літургійних прототипів, з повним перенесенням у сферу секуляризованих образів, навіть у композиції Реквієму. Використання риторичних функцій секвенції *Dies Irae*, в обох позиціях – як словесно-змістовій та як музично-експресивній, поєднує стилістику опери «Дон Жуан» з образним світом Реквієму, у якому Моцарт зміг звернутися до тексту секвенції найбільш безпосередньо. Загальний художній образ Реквієму можна узагальнити змістом відомої генделівської цитати «І ранами Його ми зцілилися» з ораторії «Месія». Текст *Dies Irae* Моцарт піддав ретельному й упередженому коментуванню, особливо картину Страшного Суду, доповнену композитором детальним зображенням грішників, з величними звуками «чудесної труби», тромбонем і басом (*Tuba mirum spargens sonum* – царствене явище Самого Судії; *Rex tremendae majestatis* – сцена страти грішників, спалених у Геені вогненній). Причому Страшний Суд для Моцарта є моментом вищого покарання людей, якому він протиставляє *Lacrimosa*, що дарує розраду й рятування від жаху, примирення страждальців з Богом, надію на зустріч з Вічністю. Так, за справедливою думкою Є. Чигарьової, Моцарту вдалося здолати традиційні межі тлумачення образу смерті *Dies Irae*, створивши суттєву життєдайну людську опозицію [10, с. 71]. Дана опозиція стала головним інструментом, естетичним та музично-інтонаційним, символізації образу Дон Жуана в однойменній опері.

Інноваційні символічні риси концепції та музичного матеріалу даної опери зумовлюються не лише тим, що В. Моцарт наділяє образ (статую) Командора значенням (семантичною функцією) посланника загробного світу, що виголошує своє «Так» у момент переходу з життя до смерті, коли здригаються усі звичайні живі душі, разом з Лепорелло. У другому фіналі другої дії Церліна, Мазетто й Лепорелло досить відкрито відправляють Дон Жуана до царства Аїда: «Нехай же цей мерзотник назавжди залишиться

в Прозерпини з Плутоном». Причому «вирок» Дон Жуану написаний у стилістиці *Dies Irae*: і текст Моцарта, і текст секвенції містять «ключове слово» – «трепет», яке в секвенції вживається двічі. Асоціації з *Dies Irae* викликає й вираження *in questo giorno* («у цей день») – майже пряма цитата богослужбного тексту («День гніву, той день»). В музичному тематизмі опери, відповідно до основного та найбільш контрастного розподілу персонажів та їх музичних характеристик, досить чітко виявлений тематизм, що характеризує, звісно умовно-риторично, потойбічний світ та «вирок» смерті, також страх перед нею – і – музичний матеріал, що упредметнює найбільш «людяні» почуття, зокрема прагнення кохання та веселощів, насолоди життям.

Втілення даної трагічної антиномії визначає символічний світ даної опери Моцарта, так само, як і його музичної мови у цілому, для якої стилістика колективних жанрів ритуального призначення була носієм семантики знерухомлення – втрати спроможності рухатися, остаточного підпорядкування вищій силі, втрати свободи. Прагнення до свободи – основоположна та найбільш визначальна риса характеру Дон Жуана, що виражається усією системою музично-тематичних відносин.

Недарма Дон Жуан займає особливе місце в його оперній поезії: інтерпретація Моцартом теми та ідеї Дон Жуана, як одного з «вічних образів», донині залишається взірцевою й неперевершеною з точки зору глибини розуміння та катартичного діяння названого образу.

Моцартівську інтерпретацію можна називати повним й остаточним виправданням Дон Жуана, хоча і після цього Л. Бетховен називав сюжет «Дон Жуана» аморальним і віддавав перевагу «Чарівній флейті». Однак Моцарт розгледів в цьому образі усі головні парадокси людської особистості та протиріччя драми людського життя, «веселої драми», як він її назвав, але лише тому, що такою її був здатним зробити Дон Жуан. Музична символіка в опері діє навіть всупереч зовнішньому сюжетному плану, котрий веде до фінального традиційного морального засудження головного героя.

Унікальною рисою твору Моцарта є саме те, що він робить музичний матеріал головним засобом формування символічних

значень та уявлення про характер героя, тобто він створює образ дійсно суто музичними засобами. З музично-тематичної драматургії опери значно ясніше проступає її головний символічний смисл, її прихована вершинна образна семіотика, аніж зі сценічної дії та словесного тексту.

Тому умовне покарання головного персонажа наприкінці опери обертається, завдяки музичному звучанню, «знаком» його перемоги над суспільними гальмами, долання усіляких меж у пошуку справжньої свободи духа.

Своєрідний «психологічний контрапункт», що виникає в опері між образами Жуана й Командора, розв'язується музично-тематичним шляхом на користь Дон Жуана. Ця образна дуель життя і смерті починається з інтродукції до опери, а завершується в останніх «крапках» фіналу, тобто є магістраллю усього оперного образного розвитку, що отримує кульмінацію у фіналі. Водночас варто зауважити, що позитивний смисл характеру Дон Жуана не вичерпується його протистоянням Командору – як страху смерті та вгасанню почуття любові. Свої власні, особливі відносини Дон Жуан встановлює з усіма діючими особами; не тільки з «тріо месників», але й з лірико-патетичною Ельвірою й простодушно-пасторальними Церліною та Мазетто, нарешті, з профанно-грубуватим Лепорелло. Інтонації Дон Жуана, показові для нього тонально-ладові ознаки впроваджуються в партії інших персонажів, підкоряють собі їх характери, виявляючи особливу владу Жуана над людьми (не тільки над жінками), його талант «творчості життя». Так, центром збирання музичного Его Жуана є його Арія з Шампанським (Сі-бемоль мажор), значення якої повною мірою розкривається монотематичним шляхом, тобто завдяки участі її елементів в ансамблевих сценах, у звертанні до інших персонажів опери.

У ході опери Дон Жуана й Командора характеризує контрастний музичний матеріал: мажор – мінор, перевага автентичних зворотів, діатоніки, тризвуків і квартових зворотів у партії Жуана – плагальності, альтерацій, відхилень, хроматичних ходів, фрігійського ладу, зменшених інтервалів у партії Командора. Однак в Арії з шампанським у середній частині звучить

хроматизована фраза, у гармонії з'являється подвійна домінанта й мажор переміняється мінором, тобто присутні стилістичні елементи образу Командора. І навпаки. Вступ в увертюрі починається з кварта й полуавтентичного звороту. За слухним спостереженням Є. Чигарьової, «також як мажорний тетрахорд мотиву арії з шампанським являє собою дзеркальне відбиття фрігійського тетрахорду увертюри, лейтінтервал Дон-Жуана (автентична кварта) є своєрідним оберненням теми-епіграфа (висхідний рух замість спадного й стале закінчення замість несталого). Така «подібність по контрасту» зайвий раз доводить, що конфліктні сфери мають взаємозворотність, це два вияви однієї ідеї» [10, с. 90]. Нагадаємо також, що Ре мажор, як одна з тональних «фарб» Дон Жуана, є однойменним до ре мінору – лейт-тональності Командора й «месників».

Більшість сучасних авторів (див., напр.: [2; 3; 7; 10] солідарні в тому, що в «Дон Жуані» Моцарт пропонує новий ракурс розгляду людської особистості, тому що Дон Жуан одночасно грає в життя й кидає йому виклик. У той же час, у композиції опери Моцарта втримуються істотні передумови розуміння образу й характеру Дон Жуана як піднесено-трагічного. Символічною є фраза, вимовлена Дон Жуаном на цвинтарі: «Як ніч прекрасна, і світла, і прохолодна! Ця ніч немов створена для любові й насолод». У цих словах опосередковано виражене переживання неможливості для людини в її прагненні до любові тієї досконалості, якою володіє прекрасне у природному середовищі.

Можна припустити, що в даній опері в одному персонажі Моцарт здійснив, і здійснив саме музичним шляхом, складний образно-символічний синтез, оскільки образний зміст персонажного плану Дон Жуана містить у собі усі провідні семантичні лінії опери, котрі утворюють головну концепцію, транслюють центральну ідею оперної композиції. Також зазначимо, що завдяки цьому моцартівський Дон Жуан постає дійсно класичним взірцем створення оперного образу-символу, бо втілює людський ідеал у всій його повноті й складності та у зв'язку з головною антиномією людського буття.

Відтак, у цілому, зазначимо, що вивчення конкретних музично-драматургічних чинників оперного образу переконає, по-перше, у наявності специфічних естетичних передумов здійснення оперного образного синтезу як наслідку цілісної інтерпретації сюжетного ходу та характеру персонажу; по-друге, у провідному значенні катарсису як результату жанрового оперного діяння; по-третє, у специфіці організації та здійснення символізації в опері переважно музичним шляхом, тобто у музичній стороні оперного твору.

Можемо відзначити також, що явище трагізму в образі й характері певного оперного персонажа означає таке авторське, композиторське та виконавське, розуміння головної антиномії оперної теми (сюжету), яке сприяє перетворенню трагедійного конфлікту у форму та мовне річище піднесеного символічного осмислення.

Трагічне в його оперному художньо-естетичному втіленні запрограмоване на символічне втілення, як загально-образними, так і суто музичними шляхами. Воно також потребує ефекту катарсису як відчуття причетності до родового людського безсмертя – незалежно від конкретної художньо-композиційної модифікації [4]; воно існує усередині не тільки трагедійного, а й драматичного, ліричного, комедійного різновидів, сюжетних відгалужень опери. Тому *символіка трагічного* притаманна і іншим операм В. Моцарта. Шлях провідних персонажів опер В. Моцарта – це шлях перетворення вигнанця на ідеального героя, і це зумовлює провідну роль в операх різних варіантів мотиву випробувань. Даний мотив постає на музичному рівні *стилістичним випробуванням* тематичних структур, протиставленням різних музично-інтонаційних комплексів, сягаючи рівня трагічного «психологічного контрапункту» та його катартичного переживання-розв'язання.

Наукова новизна статті може бути визначеною як виявлення специфічної природи оперної символіки, що передбачає поєднання двох семантичних планів та двох провідних семіологічних механізмів, котрі йдуть, перший, з боку первинної літургічної символіки, інший – з боку музично виразової (мовно-стилістичної) сфери. Поглиблюється оцінка засадничого символічного

призначення трагічної антиномії, зокрема семантики *Dies irae*, через історію якої просвічує становлення автономної музичної семантики, з її прихованими символічними інтенціями.

Висновки дозволяють зазначити, що символіка в музиці має походження від «великої» символіки культури, тому завжди зберігає у своєму змісті відбиток головної екзистенціальної антиномії як протистояння життя – смерті, з усіма супутніми феноменами. На даній загальносмысловій основі виникає специфічна музична символіка, котра відображує власні експресивні здатності музичної мови, прирощує власний образний та знаковий потенціал, поглиблюється та диференціюється. Творчість В. Моцарта, зокрема його оперні твори, серед яких виокремлюється, як найбільш інноваційний за жанровим та композиційним тлумаченням твір, опера *Дон Жуан*, підтверджує важливість та єдність обох шляхів формування музичної символіки – втілення символічних знакових феноменів в музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнителности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. тр. С-Пб., 1991. С. 36–92.
2. Ван Пен. Тема *Дон Жуана* как семантическая парадигма европейского музыкального искусства (XVIII–XX вв.). Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 184 с.
3. Вудфорд П. Моцарт: пер. с англ. Челябинск, 1999. 154 с.
4. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
5. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.
6. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. 372 с.
7. Маркези Г В. Моцарт. Опера. М., 1990. С. 245–266.
8. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 82–99.
9. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
10. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность, Семантика. Г.: Едиториал, 2000. 280 с.

REFERENCES

Berezovchuk, L. (1991). Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the principle of complementarity and the role of ego in musical theater) // *Musical Theater. Sat. tr. S-Pb.* P. 36-92 [in Russian].

Wang, Peng. (2015). The theme of Don Juan as a semantic paradigm of European musical art (XVIII–XX centuries). Diss. ... candidate Art.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Russian].

Woodford, P. (1999). Mozart: trans. with English Chelyabinsk [in Russian].

Vygotsky, L. (1968). *Psychology of art.* Moscow: Art [in Russian].

Druskin, M. (1952). Questions about the musical dramaturgy of the opera. On the material of classical heritage. L. [in Russian].

Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from its inception to Hegel. Trans. with German M. [in Russian].

Marchesi, H. (1990). V. Mozart. Opera. M. P. 245–266 [in Russian].

Medushevsky, V. (1986). The artistic picture of the world in music (to the analysis of the concept) // *Artistic creativity. Questions of complex study.* L. P. 82–99.

Nazaikinsky, E. (1982). *Logic of musical composition.* M. [in Russian].

Chigareva, E. (2000). Mozart's operas in the context of the culture of his time. *Artistic individuality, Semantics.* G.: Editorial [in Russian].