

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.25>

Байбикова Галина Валентиновна, Кузнецова Алина Владимировна, Дуин

Масонская мифология в творчестве В. А. Моцарта на примере оперы "Волшебная флейта"

Цель исследования - выявить взаимосвязь идей общества масонов, заключенных в мистической символике и музыкальных образах мифологического сюжета оперы "Волшебная флейта" В. А. Моцарта. В данной статье сопоставляются масонские мифологические темы на различных уровнях осмысления музыкального произведения: сюжетном, драматургическом, интонационном. Научная новизна состоит в комплексном философско-музыковедческом анализе музыкального текста при выявлении взаимосвязи музыкального материала и масонской символики. В результате определено, что с масонскими идеями и символами связаны сюжетная канва, сверхзадача и трактовки персонажей; выявлена значимость числовой символики для драматургии и композиции; представлены два уровня музыкально-интонационных символов "масонского стиля" (обобщенный интонационный комплекс и конкретные символы-фигуры).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/25.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 131-135. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Философская антропология, философия культуры

Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.25>

Дата поступления рукописи: 09.07.2020

Цель исследования – выявить взаимосвязь идей общества масонов, заключенных в мистической символике и музыкальных образах мифологического сюжета оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. В данной статье сопоставляются масонские мифологические темы на различных уровнях осмысления музыкального произведения: сюжетном, драматургическом, интонационном. **Научная новизна** состоит в комплексном философско-музыковедческом анализе музыкального текста при выявлении взаимосвязи музыкального материала и масонской символики. **В результате** определено, что с масонскими идеями и символами связаны сюжетная канва, сверхзадача и трактовки персонажей; выявлена значимость числовой символики для драматургии и композиции; представлены два уровня музыкально-интонационных символов «масонского стиля» (обобщенный интонационный комплекс и конкретные символы-фигуры).

Ключевые слова и фразы: масонская мифология; музыкальная символика; лейтмотивы; трикстеры; опера «Волшебная флейта» В. А. Моцарта.

Байбикова Галина Валентиновна, к. пед. н., доц.

Кузнецова Алина Владимировна, к. филос. н., проф.

Дуин

Белгородский государственный институт искусств и культуры

g.baybikowa@yandex.ru; ludvig_14@mail.ru; 450382671@qq.com

Масонская мифология в творчестве В. А. Моцарта на примере оперы «Волшебная флейта»

Дискуссии о том, что «Волшебная флейта» содержит в себе масонскую идеологию и символику, велись на страницах многих исследований, преимущественно зарубежных. Однако в отечественной науке и философии масонская тематика, особенно после бурных идеологических баталий конца 80-90-х годов прошлого столетия, остается фактически маргинальной, если не запретной темой [6, с. 211]. **Актуальность** темы данного исследования обусловлена повышенным интересом к ней отечественных исследователей в последние десятилетия. В одном из наиболее авторитетных русскоязычных исследований Е. Чигаревой подчеркивается, что «Волшебная флейта» – это «единственная опера у Моцарта философско-аллегорического характера, в которой он выразил свое *credo*, свои утопические представления о социальном устройстве общества, свои мечты и надежды» [10, с. 135], которые в последние годы жизни композитора определялись, как известно, масонской идеологией.

В данной работе нам хотелось бы проследить воплощение конкретных масонских образов и идей посредством музыкального языка. Согласно поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**: проанализировать «масонский стиль» в данной опере на сюжетном, драматургическом и интонационном уровнях; выявить значимость числовой символики для драматургии и композиции; представить два уровня музыкально-интонационных символов. С помощью аналитического и семиотического **методов исследования** в статье выявляется синтез масонской мифологии и музыки В. А. Моцарта.

Теоретической базой работы являются философские и музыковедческие труды, посвященные сопряженным с данной проблематикой темам (В. П. Римский, О. Ф. Соловьев, М. Изворска-Елизарьева, Е. И. Чигарева, Е. С. Черная, А. А. Хохловкина, М. В. Монахова и др.). В целом можно констатировать проявление интереса как зарубежной, так и отечественной науки к вопросам мифа и музыки. Вместе с тем до настоящего времени недостаточно разработана целостная концепция взаимосвязи мифа и музыки, остается дискуссионным вопрос о существовании других частных форм такой взаимосвязи в различных культурных

эпохах и способов их интеграции в обобщенный философский концепт, реализующийся через мировоззренческие ориентиры на разных этапах общественного развития. *Практическая значимость* данного исследования состоит в том, что его результаты могут использоваться в лекционных курсах по истории музыки, культурологии, истории искусства, философии культуры, теории и истории культуры.

Эпоха классицизма в музыкальном искусстве совпала с заметной активизацией тенденций просветительства и интеллектуализма в европейской культуре в целом. Многие композиторы этой эпохи своеобразно восприняли идеи просвещения через определенное влияние масонства. Считается, что такие бесспорные мастера, как Рамо, Гайдн, Бетховен, так или иначе отразили в некоторых своих сочинениях тематику масонского ордена, однако «среди композиторов первой величины лишь Моцарт безусловно принадлежал к Ордену и создал внушительное количество произведений специально для использования в масонских собраниях и ритуалах» [5, с. 125]. К так называемому «масонскому стилю» относятся многие моцартовские опусы вокальной и инструментальной музыки, в том числе Адажио для двух бассетгорнов и фагота, Адажио для двух кларнетов и трех бассетгорнов, Адажио и fuga для струнных, Адажио и рондо для гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели, *“Maurerische Trauermusik”*, песни *“Lied der Freiheit”*, *“Lied zur Gesellenreise”*, *“Zur Eröffnung der Meisterloge”*, *“An die Freude”*, *“O heiliges Band”*, *“Gesellenreise”*, *“Zerfließet heut’ geliebte Bruder”*, *“Ihr unsre neuen Leiter”*, *“Lasst uns mit geschlungenen Händen”* и *“Zum Schluß der Meisterarbeit”*, кантаты *“Dir Seele des Weltalls”*, *“Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt”*, *“Die Maurerfreude”* и *“Kleine Freimaurer-Kantate”*, однако наиболее известным и вызывающим вокруг себя извечные споры «масонским сочинением» Моцарта остается опера «Волшебная флейта».

Сюжетная канва оперы, выстроенная драматургом и либреттистом Моцарта Эмануэлем Шикандером, отличается некоторой мозаичностью, дискретностью развития, за что «Волшебная флейта» не раз подвергалась критике. Во многом это объясняется спецификой сюжета, близкого к мифологическому: в основу либретто были положены традиционные для XVIII века экзотические и *quasi*-исторические переосмысления ближневосточных мифов (в их числе упоминается «Натан Мудрый» Г. Лессинга, сказки К. Виланда). Одним из прямых источников стал популярный в те времена французский авантюрно-дидактический роман Ж. Террассона «Сет» (1731) или точнее – «Сетос, история или жизнь, извлеченная из памятников и анекдотов Древнего Египта и переведенная с греческого манускрипта». В нем привлекаются античные образы и символы, чтобы сконструировать мифологему «тайного общества»: в романе Сетос участвует в египетских ритуалах, проходит испытания, постигает знания. При этом среди героев романа встречаются как египетские, так и древнегреческие знаковые персонажи, например Орфей. Уже в саму оперу «Волшебная флейта» проникают обобщенные представления о «тайном обществе», переносятся в почти неизменном виде образы Трех дам, змея, испытания огнем и водой. При этом имя одного из главных героев – Заратро, верховного жреца Осириса и Исиды, – является прямой отсылкой к почитаемому масонами древнему мудрецу Заратустре.

Абсолютно масонской является и сюжетная сверхзадача, высшая идея «Волшебной флейты», которая заключается в выходе из духовной тьмы – через посвящение, испытания, инициацию – в свет. Основные персонажи оперы способствуют проявлению и реализации данной идеи: свое посвящение, хотя и на разных уровнях, проходят Тамино, Памина, Папагено. В соответствии с этой основной посылкой «в ней повествуется о наставниках (Царица Ночи и Заратро), героях (“священная пара” – Тамино и Памина), комических “двойниках” героев (Папагено, Папагена, Моностагос), о Силах ночи (Тьма – три Раба, Рассвет – три Мальчика, Сумерки – три дамы). <...> В сюжете оперы присутствуют типичные мифологические мотивы – змеборчество, испытание героя молчанием, прохождение через огонь и воду и т.д.» [2, с. 154]. Устами персонажей высказываются идеи о просвещении, стремлении к гармонии разума и чувств, равенстве людей перед лицом природы и другие масонские постулаты.

О. Ф. Соловьев считает, что «обряды масонов служили приданию символике аллегорических форм выражения, побуждая масонов к активному соучастию в постижении орденского учения и даже к его дальнейшей разработке в отдельных деталях» [7, с. 116].

Сам обряд посвящения, по сюжету «Волшебной флейты», совершается в пирамиде, которая является важнейшим масонским символом. Чудесные музыкальные инструменты – вынесенная в название оперы волшебная флейта и гlockenspiel – символические дары высших сил, которые становятся средством для достижения целей героев и успешного прохождения ими испытаний. «“Флейта” – произведение, созданное по законам конструирования мифа, – пишет Изворска-Елизарьева. – Она четко следует конструкции космогонического мифа о строевании мироздания и месте человека в нем как культурного героя, который должен восстановить нарушенное равновесие и вернуть как гармонию мира, так и гармонию в мире» [1, с. 56]. Образ «человека-птицы», естественного существа, «дитя природы» – еще один из распространенных мифологических символов, который воплощен в опере в персонаже Папагено. Его трактовка как человека, постепенно обретающего новые качества и свое счастье, перекликается с просветительскими и в некотором смысле масонскими мотивами. Также символичны и аллегоричны практически все «атрибуты действия, начиная с традиционной змеи, преследующей Тамино, и кончая столь же традиционной молнией, разбивающей скипетр Царицы ночи» [9, с. 399]. Е. Чигарева высказывает мнение, что вся сюжетная канва «Волшебной флейты» насыщена аллегориями, восходящими к масонским идеям. «Система образов в опере выстроена аллегорически с точки зрения масонской символики. Противопоставление света – царство Заратро и мрака – мир Царицы Ночи – мотив, чрезвычайно важный для философии масонства, отразившийся в обряде посвящения (после темноты выход в ярко освещенное помещение).

Два ищущих друг друга героя, Тамино и Памина, проходящие через испытания и соединяющиеся в финале, – аллегорическое воплощение поисков истины и обретения ее наиболее достойными, прославление любви и мудрости как основы жизни» [10, с. 56].

Подобно высшему противопоставлению в сюжетной парадигме «Волшебной флейты» тьмы и света, как основ двух «миров» оперы, все ее главные персонажи также имеют противопоставленных им антиподов. М. Изворска-Елизарьева называет его «трикстером» [1, с. 85-86], то есть своеобразным дублером героя, «сочетающим черты демонизма и комизма. Он не только неудачно подражает или мешает культурному герою, но и совершает коварные или смешные проделки» [4, с. 639]. Так, трикстер Зарастро – похотливый и лживый, но также облеченный некоторой властью Моностатос; Папагена – трикстер Памины; комично-простоватым отражением образа благородного Тамино является Папагено, вся сюжетная линия которого становится добродушной пародией на «путь героя» и подлинную инициацию Тамино. В своей простоте и безыскусности Папагено лишен высоких идеалистических стремлений и осознанности своего посвящения, он не хочет рисковать жизнью, комфортом, своими банальными ценностями ради каких-то нематериальных благ и мудрости. Все, к чему он стремится, – это вкусная еда, вино, сон, хорошенькая жена и скромный труд птицелова. Однако и Папагено на протяжении сюжета преодолевает себя – учится отваге, рвению, умению молчать, сдерживаться, помогать друзьям.

Драматургический уровень анализа оперы демонстрирует, что и в этом контексте в «Волшебной флейте» прочитывается масонское влияние. Как уже упоминалось, в драматургии оперы отмечается некоторая мозаичность, композиционная расплывчатость и раздробленность повествования: отдельные эпизоды-сцены отделяются друг от друга развернутыми диалогами, генетически восходящими к зингшпилю, и драматургическое развитие «собирается лишь в огромных финалах обоих актов, также в некоторой степени “мозаичных”, но спаянных единой линией развития» [8, с. 152]. Е. Черная объясняет подобный принцип «новеллистичностью» драматургии: «“Волшебная флейта” – последование маленьких музыкально-драматических новелл, развертывающихся перед зрителем подобно главам старинного романа» [9, с. 421]. В чем-то этот драматургический принцип напоминает сказку, где действие свободно переключается между разными временными планами и локациями. Эпизоды-новеллы словно рассказывает нам «сказочник» – композитор, при этом он волен по своему усмотрению дополнять сюжет индивидуальными деталями, своим идеальным видением сказочного мира, морализирующими выводами. Таким сказочником в опере «Волшебная флейта» выступает сам Моцарт, стремящийся преподнести слушателям философский смысл своего «сказания» посредством собственного понимания извечного противостояния добра и зла. Таким образом, жанровое определение оперы будет синтетичным, включая сказку, обусловленную фантастическим сюжетом и оригинальной персонификацией героев, комическую буффонаду и лирико-философскую драму.

Как следствие, основные драматургические этапы в опере тоже раздроблены, разведены по отдельным сюжетно-драматургическим линиям. Первой экспонируется сказочная линия: уже в Интродукции Три дамы, принадлежащие сфере Царства Ночи, спасают Тамино. После этого происходит переключение сначала в комическую сферу (экспозиция образа Папагено в его арии), а затем – в лирическую, связанную с образом Тамино (знаменитая ария «с портретом»). Затем цепочка «экспозиционных» номеров замыкается на сказочной линии выходной арией Царицы Ночи. Завершается экспонирование основных образов и персонажей появлением Памины и Моностатоса, а также показом царства Зарастро в финале первого акта. Однако уже в этой драматургической фазе экспонирование перемежается с этапом развития (наиболее заметно это в образах Тамино и Памины), хотя в целом музыкальный материал не предполагает конфликтных столкновений. Второе действие полностью отдано этапу развития, связанного с углублением характеров основных героев – а потому здесь преобладают сольные номера: например, в арии Царицы Ночи раскрывается все злобное величие героини, в арии Зарастро – мир сдержанности и мудрости, в арии Памины – особая лиричность и чувственность, реализованная в традициях итальянских арий-*lamento*. В результате фазы развития происходит углубление драматургического конфликта в опере «Волшебная флейта», приводящее к цепи отдельных кульминаций: лирическая линия приводит к успешному прохождению испытаний Тамино, комическая – к чудесной встрече Папагено и Папагены, а сказочно-фантастическая – к логическому финалу всей оперы. Интересно, что здесь Моцарт-«сказочник» не сталкивает в непосредственном конфликте мир Зарастро и Царство Ночи, как бы это сделал, скорее всего, Моцарт-«драматург». Согласно законам жанра, эти образные миры разведены в пространстве и в канве повествования: как добро и зло, как свет и тьма в масонской концепции – так Зарастро и Царица Ночи в финале максимально отдалены друг от друга, обнажая лишь «конфликт на расстоянии». С одной стороны, это «крайний индивидуализм и предельная аффектация, воплощенные в образе Царицы Ночи. Ярчайшее музыкальное выражение – героические виртуозные арии, пришедшие из оперы-*seria*. Вторая сфера – напротив, высшее проявление имперсонального начала, таинственный и возвышенный ритуал» [3, с. 559].

Победа Добра завуалированно подменяется победой ключевых масонских идей: «В заключительном хоре-апофеозе объединены три основные масонские категории – сила, красота, мудрость» [10, с. 56].

Эти три символа, восхваляемые в финале оперы, окончательно утверждают значимость числовой символики для драматургии и композиции «Волшебной флейты», которая так или иначе проявлялась с самого начала оперы. Прежде всего, обращает на себя внимание священное для масонов число «3», а также производные от него «6», «9», «18». Открывается опера тремя грозными аккордами, разделенными между собой паузами,

которые в дальнейшем обретут статус лейтмотива. В одной из сцен этот музыкальный символ уподобляется ударам Тамино в двери храма Зарастро. Самому Тамино требуются три добродетели для преодоления испытаний (упорство, терпение, молчание), и в финале к нему трижды обращается жрец. Испытаний у главных героев тоже по три. Основные образные сферы представлены персонажами-антагонистами, которых сопровождают свиты из трех представителей: это три Дамы из Царства Ночи и три мальчика, несущих принципы Света и спасающих Памину от самоубийства. Во владениях Зарастро – три храма: Мудрости, Правды и Природы. Образ самого Зарастро предстает в символике числа «18»: он появляется в восемнадцатой картине в сопровождении восемнадцати жрецов и на фоне такого же количества пирамид. В девятом номере оперы (Марш жрецов) как своеобразный знак неизреченной тайны дан музыкально-стилистический символ масонства – причем он изложен максимально концентрированно, в инструментальном варианте, без слов. Речь идет о так называемой «идеальной маршевости», что вплотную подводит к проблеме анализа «масонского стиля» в опере на интонационном уровне его проявления.

В своем интонационно-семантическом профиле опера «Волшебная флейта» концентрирует ту особенную черту позднего стиля Моцарта, которую отмечали все исследователи, занимавшиеся проблемами масонского музыкального наследия композитора. От немецкого ученого П. Неттля в зарубежном музыкознании пошла традиция именовать этот интонационный комплекс термином *Humanitätsstil* – то есть «гуманистический стиль», «человечный стиль». А. Хойс к этому же комплексу применял метафору «тон Зарастро». В отечественном музыковедении закрепилось понятие «идеальная маршевость», впервые использованное В. Широковой и развитое Е. Чигаревой и М. Монаховой. А. Кузнецова находит черты подобного «масонского стилевого комплекса» в операх «Волшебная флейта», «Милосердие Тита», «Идоменей», во многих медленных частях поздних концертов и симфоний композитора, и на основе этого дает лаконичную характеристику данному явлению: «В музыкальном языке это, прежде всего, сакральная тональность Ми-бемоль мажор и находящиеся в тесной связи с ней до минор и До мажор, в гармонии и в мелодии – сочетание хоральности и песенности» [2, с. 155]. Однако конкретная интонационная система моцартовских масонских символов гораздо сложнее, разветвленнее и труднее для обоснования. Отдаленно она напоминает систему риторических фигур и музыкальных символов эпохи Барокко, так как находит свое выражение и в семантике тональностей, и в интонационно-аффективных элементах.

Знаковость тональности ми-бемоль мажор для «масонского стиля» объясняется символикой числа «3» (по количеству бемолей при ключе), а также закрепившейся за этой тональностью еще со времен Барокко семантикой мягкости, благородства, теплых оттенков цветового спектра (считалось, что подобные качества тональностей усиливались пропорционально увеличению в них количества бемолей). Моцарт использует ми-бемоль мажор в увертюре, в момент первого появления лейттемы из символических трех аккордов; в терцете трех мальчиков; в арии Тамино «с портретом»; в дуэте Папагено и Памины и во многих номерах Зарастро. Таким образом, ми-бемоль мажор становится практически лейт-тональностью драматургической сферы «сил действия» в опере. Отступает от этого принципа композитор лишь в случае с характеристикой образа «дитя природы» Папагено – ему сопутствует более «простая», близкая народному колориту тональность соль мажор. «Силы противодействия» (почти все номера Царицы Ночи и ее свиты) обозначены противоположной ладотональной сферой: это минорные тональности с небольшим количеством бемолей – драматичные, мрачные по семантике (ре минор, соль минор, до минор).

Что касается музыкально-интонационных символов «масонского стиля», их исследователи рассматривают на двух уровнях: как обобщенный интонационный комплекс и как конкретные символы-фигуры. В наиболее общем виде выразительный комплекс *Humanitätsstil* представлен синтезом благородного неторопливого звучания торжественной хоральности и лирической песенности, нередко с включением жанровых элементов маршевости и гимничности, с характерным использованием в гармонии побочных ступеней и прерванных каденций. В опере «Волшебная флейта» этот обобщенный комплекс представлен в большинстве номеров Зарастро, в трио мальчиков из финала первого акта, в Марше жрецов, в финале второго акта и т.д. Более конкретные значения музыкальных символов «масонского стиля» и их толкований приводит К. Томпсон: «Подъем на большую сексту – надежда, любовь и радость; задержания, пары слигованных нот – узы братства; группетто – масонская радость... акцентированные аккорды на стаккато, сменяемые паузой – смелость и решительность... параллельные терции, сексты и сектаккорды – единство, любовь, гармония; “модальные” аккорды (побочные ступени – VI и др.) – торжественные и религиозные чувства; хроматизм, уменьшенные септаккорды, диссонансы – мрак, суеверие, зло и раздор» [5, с. 128]. Сюда же относится «мотив ступенчатого восхождения», представляющий собой музыкально-графический символ «узкого» масонского пути.

Партитура оперы «Волшебная флейта» изобилует примерами подобной символики: так, восходящая секста окрашивает семантикой любви и надежды первые звуки арии Тамино «с портретом», и та же секста проникает в партию Памины в момент ее встречи с Тамино. Множество попарно слигованных нот, движение параллельными терциями и секстами встречается в дуэтах согласия: например, в разделах Памины и Тамино в квинтете с Тремя дамами, в дуэте Памины и Папагено, в дуэте жрецов в храме Зарастро. Акцентированные аккорды, разделенные паузами, обычно выражают благородную смелость: например, в главном лейтмотиве в начале увертюры; в финале первого акта, где Тамино поет о своих мстительных планах; в момент, когда Памину приводят в храм Зарастро, и она падает перед ним на колени, признавая свою вину. Однако этот же символ может трактоваться и «с отрицательным знаком», как, например, в партии Моностатоса в терцете,

где его решимость связана с низменными посягательствами на красоту Памины. Семантически-негативно окрашенные хроматизмы и диссонансы используются в обеих ариях Царицы Ночи, а также в очень красочном звукописном моменте, когда Три дамы с позором проваливаются сквозь землю – напрямик из храма Зарастро в подземелье Царицы Ночи. Этому гармоническому комплексу, символизирующему силы зла в опере, противопоставлен устойчивый, консонантный комплекс с «модальными» аккордами, характеризующий силы Света, Зарастро и его окружение – например, в Марше жрецов, хоре жрецов, арии Зарастро и др. Группетто как символ «масонской радости» добавляется к финальному хору оперы в оркестровых партиях – именно там, где прославляются высшие масонские категории силы, красоты и мудрости. Символ масонского «узкого пути» появляется в партии Тамино в момент прохождения испытаний и его попытки войти в закрытые двери храма.

Таким образом, мы приходим к следующим **выводам**: на уровне сюжета «Волшебной флейты» очевидно, что с масонскими идеями тут связаны и сама сюжетная канва, и главная сверхзадача, и трактовка основных персонажей. Драматургия оперы отличается мозаичностью, музыкальная символика только усиливает аллегоричность персонажей оперы «Волшебная флейта», свидетельствуя об их происхождении из масонской иерархии: простейший базовый уровень – это основа пирамиды, представленная в образах простых людей (Папагено и Папагена); второй уровень – те герои, которым удалось пройти испытания и достичь истины (Тамино и Памина). Наконец, на верхушке этой своеобразной пирамиды – правители извечно противостоящих миров добра и зла, Света и Тьмы (Зарастро и Царица Ночи), обретающие и контрастные комплексы музыкально-выразительных средств, и полярные эстетико-философские трактовки своих образных сфер.

Список источников

1. Изворска-Елизарьева М. Миф. Музыка. Моцарт. «Волшебная флейта»: космогоническая мифологема. Мн.: Рай, 1998. 243 с.
2. Кузнецова А. В. Музыкальная мифологема «Волшебная флейта» В. А. Моцарта как предтеча синтеза семиотических систем мифа и музыки в романтизме // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право». 2014. № 9 (180). С. 153-156.
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
4. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.
5. Монахова М. В. Методологические подходы к анализу «масонского стиля» Моцарта // Идеи и идеалы. 2012. № 3 (13): в 2-х ч. Ч. 2. С. 124-132.
6. Римский В. П. Трансконфессиональный контекст масонства и парадигмы толерантности в философском дискурсе Нового времени // Динамика гражданского общества, этноконфессиональная толерантность и диалог культур: эпистемологические модели: колл. монография / под ред. В. П. Римского. Белгород: ИД «Белгород», 2012. С. 210-227.
7. Соловьев О. Ф. Масонство: словарь-справочник. М.: Аграф, 2001. 432 с.
8. Хохловкина А. А. Моцарт // Хохловкина А. А. Западноевропейская опера: конец XVIII – первая половина XIX в.: очерки. М.: Музгиз, 1962. С. 48-161.
9. Черная Е. С. Моцарт и Австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963. 435 с.
10. Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 279 с.

Masonic Mythology in W. A. Mozart's Creative Work (by the Example of "The Magic Flute")

Baibikova Galina Valentinovna, PhD

Kuznetsova Alina Vladimirovna, PhD

Duying

Belgorod State Institute of Arts and Culture

g.baybikowa@yandex.ru; ludvig_14@mail.ru; 450382671@qq.com

The paper aims to reveal interaction of masonic notions represented in mystical symbols and musical images of the fairy opera "The Magic Flute" by W. A. Mozart. The article analyses representation of masonic mythological themes at different levels of the musical composition: storyline, dramaturgic, prosodic. Scientific originality of the study involves a comprehensive philosophical and musicological analysis of the musical text focused on identifying interrelation of the musical material and masonic symbols. The research findings are as follows: the authors prove that masonic notions and symbols determine the storyline development, the author's intention and the personages' images interpretation; reveal importance of number symbolism for the dramaturgy and composition; distinguish two levels of musical-prosodic masonic symbols (overall prosodic complex and concrete symbols-figures).

Key words and phrases: masonic mythology; musical symbolism; leitmotifs; tricksters; opera "The Magic Flute" by W. A. Mozart.