

С. В. ТАРАСОВ

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК 781.5:784.3

ПЕСНИ В.-А. МОЦАРТА:
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В австро-венской культуре второй половины XVIII века камерно-вокальная музыка (в жанрах песни и романса) заняла видное место. В.-А. Моцарт, как известно, был чуток к культурным веяниям эпохи: он обращался к камерно-вокальному жанру на протяжении всего своего творческого пути, создавая прекрасные песенные образцы, занявшие достойное место в сокровищнице мирового вокального искусства. Величайший гений обладал удивительным даром попадать в тон времени и, следуя его традициям, «схватывать» все новое, актуальное, предвосхищая прогрессивные явления мирового музыкального искусства. Уже только лишь само пристальное внимание и плодотворное, на протяжении всей жизни, обращение к австро-немецкой *Lied* во многом можно считать предвестием музыкального романтизма, культивировавшего среди прочих жанров вокальную миниатюру.

Песня, как и опера, в эпоху Просвещения уже имела свое историческое прошлое. Именно тогда стали активно складываться предпосылки для осуществления реформы песенного жанра — усиление интереса к народной песне, обновление под ее влиянием немецкой поэзии, обратившейся к отображению человеческих переживаний, а также «распространение взгляда, согласно которому поэзия нуждается в «пополнении» музыкой» [2, с. 9-10]. Борьба за песню «в народном духе» совершалась на актуальной эстетической основе, связанной с известной тенденцией демократизации искусства, характерной для эпохи, которую в частности представляли такие немецкие мыслители, как Иоганн Маттезон и Фридрих Рейхардт.

Процесс интенсивного развития немецкой песни ознаменовался появлением целых песенных «школ»: первой берлинской (основоположник К.-Г. Краузе, самый значительный представитель — К.-Ф.-Э. Бах) и второй берлинской (основатель — Й.-А.-П. Шульц, крупнейшие представители — И.-Ф. Рейхардт и К.-Ф. Цельтер, песни которых,

однако, появились уже после песен Моцарта). Для этих композиторов, как и для многих других — таких, как, например, И.-В. Гёрнер, К.-Г. Нефе, И.-А. Хиллер, песня стала основным или одним из основных жанров. Сознательное стремление к простоте и «чистоте» стиля, к безыскусственности объяснялось естественной потребностью расширить коммуникативную направленность песни, сделать ее доступной для различных общественных кругов. В результате уже к концу 1750-х годов сложился новый тип строфической песни с простой мелодией в народном духе, с несложными гармониями и относительно развитым и самостоятельным аккомпанементом. Такая общедоступность, а также лёгкость и развлекательность характера подчеркивались в названиях песенных сборников нового типа, число которых непрерывно росло: «Двадцать четыре частью серьезных, частью шуточных песен с легкими, почти для всех голосов подходящими мелодиями», «Музыкальные конфеты», «Музыкальное времяпрепровождение» и другие.

Что касается венской школы, то в столице Австрии с конца 1770-х годов также охотно культивировался жанр камерной вокальной лирики. Кроме ярчайших творцов музыкального классицизма Й. Гайдна и В.-А. Моцарта, ее представителями были Й.-А. Стеффан, М. Рупрехт и другие композиторы не первой величины, отказать в таланте которым тем не менее было невозможно. Венские песни композиторов «второго ранга» предназначались для исполнения в салоне или в домашнем кругу, причём их камерный замысел, тексты и собственно музыкальный склад уже предполагали известную тонкость художественного восприятия. Значительное влияние национального австрийского зингшпиля и итальянской оперы обусловило своеобразное сочетание народно-бытовых черт с особой мягкостью, напевностью, изяществом музыкального высказывания.

Венские авторы были свободнее в выборе средств музыкальной выразительности. Они широко использовали мелодические украшения и распевы, повторы текста, несколько более развитую и самостоятельную фортепианную партию. Масштабнее оказывается часто и форма песен, нередко уподобляющихся арии или ариетте. Интересно, что Моцарт также трактовал жанр песни очень широко и не дифференцировал, например, песню и ариетту. Для композитора гораздо важнее были коммуникативные свойства произведения для голоса — заключались ли они в узкие рамки сугубо камерного, бытового, любительского музицирования или же расширяли свои горизонты до театрально-сценического концертного исполнения профессионалом.

Известная легкость работы над вокальными миниатюрами не означала для него пренебрежение этим жанром. Об этом свидетельствует, в частности, достаточно большое количество ярких примеров использования песни в качестве жанрового архетипа оперных арий. Так, уже в ранних сочинениях Моцарта можно найти образцы самостоятельно существующей песни, которая была калькирована (с другим текстом) в оперу как небольшая ария: «Розы этих щечек милых» (KV 52) для голоса с сопровождением клавира и Ария Бастьена «Моя прекрасная возлюбленная» (из детского одноактного зингшпиля «Бастьен и Бастьенна»).

По мысли Ю. Хохлова, номера из опер и зингшпилей, как и переложения сочинений, в оригинале написанных не для голоса с сопровождением клавира, а для других составов, вообще не должны причисляться к песням Моцарта [4, с. 214–215]. К подобным опусам автор относит такие песни для голоса с сопровождением оркестра, как «Где взять слова...» (KV 382), «Предостережение» (KV 433), «Славьте мать...» (KV 146), а также мандолины — «О цитра ты моя...» (KV 351). На наш взгляд, это высказывание не бесспорно и нуждается в некотором уточнении.

Моцарт, великий мастер масштабных музыкальных полотен, виртуозно решает проблему «миниатюрности» жанра посредством гениального расширения границ художественного континуума песенных опусов, комплементарности временных и пространственных характеристик. Его камерно-вокальные миниатюры часто — как драгоценные осколки грандиозных творений, особенно оперных, — вдохновлены большим размахом чувств, полны блистательных характеристик. Так, несмотря на ограниченные рамки жанра временные параметры, песенные сочинения композитора обладают непре-

взойдённой силой воздействия во многом посредством использования многообразных тембровых метаморфоз сопровождающих голосов, различной плотности звучащих фактурных пластов и других средств музыкальной выразительности. Более того, такая имманентная коммуникативность, присущая моцартовским произведениям различных жанров, — неотъемлемая часть художественной системы композитора.

Возвращаясь к мысли о жанровом архетипе, отметим, что позднее, достигнув высочайшего композиторского мастерства, венский классик использовал песенный материал как амальгаму, переплавляемую в ариозном письме. Эту важную тенденцию моцартовского вокального стиля отметила Т. Ливанова [3, с. 496]. Так, интонационный строй Арии Сюзанны «Приди, мой друг, приди» явно близок песне «Тоска по весне» (KV 596). К тому же эти произведения написаны в одной тональности — *F dur*. Кроме того, мелодика песни «Тоска по весне», близкая, как известно, мелодии подлинной немецкой народной песни «Я девушка-швабка», сродни также теме финального рондо фортепианного концерта *B dur* (последний в этом жанре, KV 595), написанного восемь дней ранее песни. А жанровым образцом такого шедевра оперной музыки, каким является Канцонетта (серенада) Дон Жуана, могла послужить песня «О цитра ты моя» с сопровождением мандолины. Помимо интонационного родства и плавного движения на 6/8, обращает на себя внимание общность фактуры изложения, имитирующей звучание струнного щипкового инструмента.

Безусловно, плодотворная взаимосвязь оперной арии с бытовой музыкой той поры демократизирует оперную стилистику Моцарта, как народно-бытовой тематизм Гайдна — стилистику его симфоний, соответственно расширяя коммуникативные возможности наследия классиков. При этом В.-А. Моцарт, как величайший композитор-философ, в своем песенном творчестве, являющемся неотъемлемой частью целостной художественной системы (вспомним гётевскую характеристику своих произведений как «отрывков одной большой исповеди»), касается самых глубоких, общечеловеческих, вечных проблем, основополагающих духовных ценностей. Одновременно все сильнее проявляется тяготение композитора к возвышенному, трансцендентному. Охваченный всеобщим стремлением своего времени освободить веру от поверхностных атрибутов церковного богослужения и способствовать укреплению личной связи с Всевышним посредством религиозного переживания, композитор возла-

гает большие надежды на институт, вовлекший в свою сферу почти всю образованную Вену — на масонский орден, членом которого он стал предположительно осенью 1784 года.

Спустя несколько месяцев — 26 марта 1785 года — Моцартом была написана масонская песня «Достойный путь» (KV 468) на текст Й. Рачки, название которой буквально переводится как «путь подмастерья». Точно не установлено, написал ли композитор эту песню для своего собственного возведения в степень подмастерья или же — для церемонии посвящения его отца во вторую степень масонского ордена, которая состоялась в австрийской столице 16 апреля 1785 года. Известно, что Леопольд как раз в это время навещал сына.

Светлая, полная восторженного ликования песня «Достойный путь» относится к категории «однострофных». Примечательно, что именно этот простейший вид «сквозных» песен единого развития периодически привлекал композитора на протяжении всего творческого пути в области песни. Одновременно он явился историческим подходом к более масштабной сквозной песне единого развития, как, например, в песне «Вы, птички, каждый год» (KV 307) или «Как-то раз одинокий, печальный» (KV 308) и другим более поздним опусам, где музыка свободно следует за текстом, складываясь из более или менее контрастирующих частей или разделов. Однако в песне «Достойный путь» сколько-нибудь заметные «сдвиги» состояния отсутствуют, тогда как, например, песня «Пускай мрачен я, мой друг» (KV 147) характеризуется большей свободой введения контрастов. Также впервые у Моцарта песня «Достойный путь» имеет развёрнутое фортепианное вступление и заключение.

Как известно, в собраниях масонов музыка всегда играла большую роль, и этот факт очень увлекал Моцарта. Красноречивым свидетельством является целый ряд сохранившихся его сочинений, которые были написаны «на случай» — для различных масонских мероприятий. Помимо кантат и упомянутой песни «Достойный путь» в том же, 1785 году, возникли ещё два камерно-вокальных опуса, имевшие важное назначение открывать и закрывать собрания ложи: «К открытию ложи мастеров» (KV 483) и «К заключению работы мастеров» (KV 484). В этих песнях композитор в очередной раз, не выходя за рамки жанра, словно раздвигает их изнутри: к солирующему голосу присоединяется трёхголосный хор, аккомпанирующим же инструментом служит орган.

В этом контексте особый интерес представляет ария «Не страшись, прекрасный друг» (KV 505), написанная 27 декабря 1786 года для Нэнси Стораче — первой Сюзанны из «Свадьбы Фигаро». Текст — тот же, что и в арии Идаманта, дополнительно написанной для венского исполнения «Идоменей». Этот опус уникален в аспекте расширения традиционного инструментального состава концертной арии, когда композитор вводит в оркестр в качестве солирующего инструмента фортепиано. Обогащение звучания оркестровой партитуры тембром клавишно-струнного молоточкового инструмента создаёт эффект особой «пространственности» звучания: концертирующий инструмент и вокальная партия создают необыкновенно богатый оттенками чувств одухотворённый диалог, являясь, таким образом, неотъемлемым компонентом произведения. По мысли Иштвана Барна, эта восхитительная лирическая сцена могла указывать на любовную связь между Стораче и Моцартом (цит по: [8, с. 56]). Так или иначе, целостность художественного пространства этого сочинения открывается слушателю в своеобразии «фонизма», звукового воплощения неповторимых моцартовских образов.

Моцарт продемонстрировал свои непревзойдённые образцы камерно-вокального искусства, став уже специфически венским автором знаменитых песен (если говорить о нём как о песенном композиторе) «Фиалки» (KV 476 на текст И. Гёте) и «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» (KV 520). Так, после пятилетнего перерыва, решающими оказываются воздействия венской песни, которая как раз после 1780-х переживала свой первый расцвет. Среди ее отдельных представителей (Грюнвальд, Кожелух, Хольцер, Хофмейстер, Штадлер, Штеффан и другие) в качестве настоящей величины возвышался Йозеф Гайдн — в 1781 и 1784 годах вышли в свет два сборника его «Немецких песен». В эту богатую в музыкальном отношении, но все еще не совсем ясную в духовных ориентирах песенную жизнь вступил Моцарт со своими песнями 1785–1787 годов. Причем вклад, сделанный им в этот период в песенный жанр, был необычайно обильным. Его камерно-вокальные сочинения, созданные в промежутке времени между «Свадьбой Фигаро» и «Дон Жуаном», в известном смысле представляли своеобразный итог, венчающий все предшествующие устремления тогдашней венской песни.

Если верить одному из писем Констанцы Хертелю, Вольфганг имел свою собственную книжку, в которую вписывал понравившиеся ему стихи,

побуждающие его к сочинению музыки. Из немецких поэтов композитора привлекали анакреонтики — Хагедорн и Хёльти, а также Блюмауэр, Вайсе, Гермес, Гюнтер, Штурм, Овербек, Миллер, Рашки, Уц, Якоби и другие. Тот факт, что композитор написал лишь одну песню на текст Гёте и не обратился к произведениям Лессинга, Гердера и Шиллера, вовсе не означает, что он совсем не знал их литературного творчества, тем более что Моцарт был известным страстным театралом. Еще в Зальцбурге в архиепископском театре он имел возможность видеть различные драматические спектакли, полный список которых содержится в книге F. Pirckmayer «Über Music und Theatre am Salzburger Hofe» (1762 bis 1775). А после 1775 года, когда был открыт новый городской театр, Моцарт проявил живую заинтересованность к выступлениям странствующих трупп, например Бёма и Шиканедера, репертуар которых составляли произведения Шекспира и Лессинга [8, с. 6–38]. Ещё больше материала дают письма из Вены. Как справедливо подчёркивает Е. Лерт, они свидетельствуют о значительном влиянии серьёзной венской драматургии тех лет на искусство Моцарта.

В обширном диапазоне стихотворений, использованных композитором в своих песнях, трудно переоценить значение Гёте, который освободил лирическое выражение как в поэзии, так и в музыке от оков рационализма, пытающегося стеснить развитие иррациональных, творческих сил, то есть от всего чуждого креативному началу. Согласно утверждению многочисленных исследователей, текст «Фиалки» попал в руки Моцарта по счастливой случайности. Взятый из первого зингшпиля Гёте «Эрвин и Эльмира» (1775), он был напечатан в журнале «Iris» (Vd. 2, p. 3).

Следует отметить, что творения главы нового поэтического направления получили большой резонанс. Известно, что до Моцарта на текст «Фиалки» написали песни Й. Андре (1775), Ф. Кайзер (1775), герцогиня А. Брауншвейгская (1776), И. Рейхардт (1778), Й. Штеффан (1779), К. Фриберг (1781). Однако по оригинальности замысла и трактовке этого поэтического сочинения они не могли равняться с Моцартом. В «Сборнике немецких песен» Штеффана автором стихов по неизвестным причинам ошибочно был назван Глейм. Как выяснилось, Моцарт в записи своей песни воспроизвел данную ошибку, и по мнению многих исследователей это служит свидетельством того, что композитор изначально не знал об авторстве Гёте [7: 1, с. 46, 326; 7: 2, с. 164].

Как справедливо отмечает Г. Аберт, гениальный классик прежде всего отказался от строфической структуры и придал своей «Фиалке» совершенно свободную сквозную форму. Более того, он ввел речитатив, существенно усилил самостоятельность фортепианной партии, как и ее художественное значение. Это настоящая драматическая сцена, где во всем — в потоке музыкальных впечатлений, сценическом восприятии события, наконец, в его живописной передаче — ощущается не просто «иллюстрация» поэтического текста, а переплавленное в музыкальной фантазии гения новое его претворение. «Наша «Фиалка», — пишет Г. Аберт, — взгляд, брошенный в обетованную землю позднейшей шубертовской песни. Кто знает, как пошло бы развитие песни, если бы моцартовскую лирику озарил не один только этот заблудившийся луч нашей классической поэзии! Ибо здесь действительно возник настоящий «Феникс», которого Моцарт так пылко ждал в опере» [1, с. 245].

Характерно, что многие исследователи творчества композитора дают однозначную оценку этого моцартовского сочинения, где складывается новый тип вокальной лирики, характеризующийся признаками своеобразного перерастания куплетной песни в более сложную развернутую форму посредством гибкого чередования *G dur*'ного «куплета» с большим *g moll*'ным эпизодом и возвращением в *G dur* с его характерной каденцией.

Еще одна из наиболее значительных в этом ряду песен со сквозным развитием — «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» — вполне могла бы занять достойное место в оперном произведении, хотя речитативный стиль здесь заменен ариозным. Отличаясь страстной напряженностью, остро подчеркнутым минорным колоритом (*c moll*) и хроматизированным складом, она словно вводит в самую глубь как бы зримой драматической ситуации: пламя в камине, горькие сеговования, героиня сжигает дорогие ей письма, тоскуя о покинувшем ее возлюбленном. Любопытно, что среди рукописей, хранящихся в библиотеке Института музыки во Флоренции, есть тетрадь с шестью песнями из наследия Готфрида фон Жакена, где тот приписывал себе этот моцартовский шедевр, посвятив его предмету своей страсти — фрейлин фон Альтомонте. К счастью, как отмечает А. Эйнштейн, на этой рукописи есть пометка Моцарта: «26 мая. На Ландштрассе <...> В комнате г-на Готфрида фон Жакена» [5, с. 355]. Интересно, что у этой песни есть своеобразная предшественница, написанная всего лишь на три

дня ранее, — это «Песнь разлуки» (KV 519). По существу она является неким преддверием сюжетной канвы последующей песни. Здесь юноша, испытывая душевное смятение, расстается со своей любимой и клянется ей в вечной любви. Очевидно Моцарт придавал большое значение этой полной страстной скорби песне, так как лично опубликовал ее у венского издателя Артарии вместе с «Фиалкой». Но если «Песнь разлуки» характеризуется преобладающей лирической настроенностью, то «Когда Луиза сжигала письма своего возлюбленного» представляет собой миниатюрную драматическую сценку.

По мысли Г. Аберта, «такого рода песни образуют первую ступень на пути к более поздней «лирической монодии» Франца Шуберта, поскольку в них дело идет о выражении особого характера в определенных обстоятельствах» [1, с. 431]. Общему впечатлению, вызываемому шедевром, способствует достаточно развитая, многогранная и выразительная фортепианная партия, полноправно участвующая в общем драматургическом развитии сочинения. Важные моменты трактовки партии фортепиано как равноправного с вокальной партией носителя мелодии могут быть отмечены также в песнях: «В день рождения маленького Фридриха», «Приход весны», «Немая грусть», «Тайна», «Мой тяжек путь», «К Хлое», «Походная песня».

Поразительно, что Моцарту удается создать вокальные произведения, с одной стороны, полные внутренней динамики и драматизма, с другой, — как песня «Вечернее настроение» (KV 523) — прелестного лиризма. Пожалуй, можно сказать, что в XVIII столетии практически никому из композиторов-песенников не удалось подойти столь близко к свойственной Шуберту лирике настроений. Ярчайшее подтверждение этому — «Вечернее настроение», где находит непосредственное воплощение трепещущее чувство с тончайшими гранями своих проявлений.

Музыка — это и есть лирика. Таков фундаментально обоснованный вердикт немецких теоретиков Романтизма. В этом аспекте Моцарт, приблизившись к светлой лирической мечтательности романтиков, индивидуализации высказывания, передаче психологического развития чувства, полного новых драгоценных граней, оставил неизгладимый след в истории мирового вокального искусства.

Из песен, созданных в 1787 году, особого внимания заслуживает также «Старуха» (KV 517, на текст Ф. Хагедорна). Примечательно, что она является новым очередным отступлением к старой двустрочной форме записи с нерасшифрованным

генерал-басом, но в то же время представляет качественно новый ее уровень. Учитывая мнение некоторых исследователей и, в частности, Э. Баллина (согласно его мнению, «Старуха» «стоит ближе к театру, чем к песне» [6, с. 63]), можно предположить, что обращение именно к такой архаичной форме записи в период творческой зрелости композитора могло быть знаковым и символизировало все старое, неактуальное, изжившее себя. Свойственная поэтическому тексту Ф. Хагедорна периодичность восклицаний героини «О доброе время, о доброе время!» и «О скверное время, о скверное время!» логично обусловила обращение именно к такому типу простой строфической песни, когда первый возглас звучит с музыкой, утверждающей мажор, а второй — минор. При этом радостные восклицания (нечетные строфы) и горестные (четные) связываются в каждой из строф сначала с мажором, а затем с минором, допуская «эмоциональную переокраску» одного и того же выражения при его повторении, предвосхищая распространенную в песнях Шуберта переокраску-сопоставление, в особенности в его «афористических концовках».

Мысль о тщательно завуалированном подтексте подтверждается и «смотрящим вперед» гармоническим «заключительным» оборотом (последовательность I, III, II и I ступеней), используемым Моцартом уже в самом начале песни. Мажорный вариант этого типического «утвердительного» оборота, широко применявшегося в итальянской опере, композитор использовал также в начальном построении другой своей песни — «Немая грусть» (KV 391, на текст И. Гермеса). Это один из многих частных, но очень важных моментов предвосхищения вокальной лирики XIX столетия. Позднее, как известно, этот гармонический оборот применит Шуберт в начале своей известной песни «Ave Maria» на перевод из В. Скотта.

Заметим дополнительно, что в песне Моцарта «Мой тяжек путь» в качестве исходного интонационного зерна сочинения использован минорный вариант любимого шубертовского мелодического оборота V — IV — V с натуральной VII ступенью в качестве задержания к его верхнему звуку. Эта интонация, как совершенно справедливо отметил Ю. Хохлов, очень близка шубертовским песням «Скиталец», «Двойник» и другим [4, с. 226].

Среди камерно-вокальных произведений последних лет отметим предназначавшиеся для собрания детских песен «Три немецкие песни» (KV 596–598). Все они написаны в простой куплетной форме. Среди них — «Тоска по весне», а также

«Детские игры». Отдельного внимания заслуживает «Приход весны» (KV 597, на текст К. Штурма). По мнению Г. Аберта, «Приход весны» — неудача Моцарта, «поскольку он перенес характер детской песни на поэзию высокого религиозного стиля» [1, с. 270]. Действительно, в качестве текстовой основы песни Моцарт использовал сочинение гамбургского пастора, известного писателя и поэта богословского толка Кристофа Кристиана Штурма. Интересно, что Мозер и позднее Баллин оспаривают точку зрения Аберта [9, с. 77; 6, с. 50–60]. По их мнению, песня с ее исполненной торжественности и пафоса музыкой, сложная по средствам выразительности, не может рассматриваться как детская. В этой заочной полемике существенным является то, что поэтическое содержание вступает в известное противоречие с музыкой. Учитывая факт разочарования Моцарта в высоких религиозных идеалах (убежище от них, в частности, он искал в масонстве), можно заключить, что в этой, лишь на первый взгляд простой и непритязательной песне, посредством соединения взаимоисключающих, полярных явлений — возвышенного и обыденного, серьезного и гротескового, поэтического и жанрово-бытового — охватывается вся полнота мироздания. Семантическое поле вокальной миниатюры уникально: суть не в разделении мира на оппозиции, но в способности творения гармоничного целого. Эта гармония — то, что рождается из противоречий. В их единстве — диалектика художественного творчества великого классика.

Таким образом, устремленные вперед, в будущие столетия новшества Моцарта в области пес-

ни, затронув весь комплекс музыкально-выразительных средств, образное содержание, архитектонику и фортепианное сопровождение, имеют непреходящее значение. Творчество композитора явилось высшим выражением прогрессивных достижений музыкальной культуры его времени. Начав с непритязательных сочинений в духе бытовой песни, он вскоре достиг уровня лучших образцов вокальной лирики своей эпохи. Более того, композитор внес в песню свои, ярко индивидуальные черты, значительно подняв ее качественную составляющую. Песня в его творчестве обнаружила быстрый и значительный прогресс в соответствии с ростом художественного мировоззрения и мастерства классика, эволюционируя от простейшей ее разновидности — куплетной — до сочинений, основанных на сквозном развитии. Обладая исключительной восприимчивостью к наиболее прогрессивным течениям художественной мысли столетия, Моцарт воплотил уникальную по глубине постижения картину эпохи в многочисленных ее отражениях. Его камерно-вокальные сочинения, следуя сформировавшимся жанровым традициям, стали подлинной вершиной эволюции венской песни. Они по праву приобрели глубокое значение — явились носителями прогрессивного мироощущения, предвосхитившего вступление музыкального классицизма в новую фазу своего развития, которая ознаменовала высший расцвет жанра в XIX столетии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт А. В.-А. Моцарт. Ч. 2., кн. 2. — М.: Музыка, 1985.
2. Аберт А. В.-А. Моцарт. Ч. 2., кн. 1. — М.: Музыка, 1980.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М.: Музыка, 1983. — Т. 2: XVIII век.
4. Хохлов Ю. Песни Моцарта // Музыкальная академия. — 2006. — № 4.
5. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. — М.: Музыка, 1977. — С. 355–357.
6. Ballin E. Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W. A. Mozarts. — Kassel u.a., 1984.
7. Friedländer M. Das deutsche Lied. V. 1, 2. — Leipzig, 1902.
8. Lert E. Mozart and d. Theater. — Wien, 1982.
9. Moser H. Mozart als Liederkomponist // Österreichische Musikzeitschrift. 11. Jahrgang, Helf 3. — 1956. — März.

Тарасов Сергей Васильевич

преподаватель кафедры сольного пения
и оперной подготовки, аспирант
Астраханской государственной консерватории