

на документальных источниках — фрагментах писем Моцарта и его «карнавальных» загадках. В статье рассматривается художественная концепция сочинения, которую определили две ведущие идеи. Первая была инициирована психоаналитическими исследованиями американского музыковеда Мейнарда Соломона и касалась взаимоотношений Моцарта с отцом. Вторая была связана с вопросами творческой саморефлексии, затрагивала проблемы плагиата, а также существования классики в условиях мультикультурализма. Отдельное внимание в статье уделяется композиционным особенностям оперы и приемам работы Наймана с заимствованным музыкальным материалом, которые опирались на принцип деконструкции. В ходе исследования делаются выводы, что оперный жанр британский композитор наделяет чертами метакомпозиции, превращая его одновременно и в психологическое исследование личности художника, и в творческую самодиагностику. Ломая одни стереотипы и создавая другие, Найман подчеркивает относительность наших представлений о Моцарте и их обусловленность культурным контекстом.

Ключевые слова: музыкальный театр XX века, Майкл Найман, «Письма, загадки и иски», Вольфганг Амадей Моцарт, Леопольд Моцарт, постмодернизм, деконструкция, плагиат

Для цитирования: Окунева Е. Г. Феномен Моцарта в постмодернистском интерьере: телеопера Майкла Наймана «Письма, загадки и иски» // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т.10, № 2. 105–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-105-133>

Music Theatre

Original article

**The Mozart phenomenon
in the Postmodern interior:
Michael Nyman's television opera
*Letters, Riddles and Writs***

Ekaterina G. Okuneva

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
Petrozavodsk, Russian Federation,

✉ okunevaeg@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract. This article examines Michael Nyman's 1991 television opera *Letters, Riddles, and Writs*, created in collaboration with Jeremy Newson and Pat Gavin to commemorate the bicentennial of Mozart's death. It was part of the BBC's experimental project *Not Mozart*, which reflected the values of postmodern culture. The libretto of the opera was based on documentary sources—fragments of Mozart's letters and his “carnival” riddles. This article examines the artistic concept of the work, which was shaped by two central ideas. The first, inspired by the psychoanalytic research of American musicologist Maynard Solomon, concerned Mozart's relationship with his father. The second engages with issues of creative self-reflection,

plagiarism, and the place of classical music in a multicultural context. Special attention in the article is paid to the compositional features of the opera and Nyman's methods of treating borrowed musical material, which were based on the principle of deconstruction. The study concludes that the British composer invests the opera genre with the qualities of a metacomposition, transforming it simultaneously into both a psychological exploration of the artist's identity and a form of artistic self-diagnosis. By breaking some stereotypes and creating others, Nyman emphasizes the relative nature of our ideas about Mozart and the fact that they are shaped by cultural context.

Keywords: musical theater of the 20th century, Michael Nyman, *Letters, Riddles and Writs*, Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Mozart, postmodernism, deconstruction, plagiarism

For citation: Okuneva, E. G. (2026). The Mozart phenomenon in the Postmodern interior: Michael Nyman's television opera *Letters, Riddles and Writs*. *Contemporary Musicology*, 10(2), 105–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-105-133>

Введение

В 2026 году, 27 января, исполнилось 270 лет со дня рождения Вольфганга Амадея Моцарта. Эта знаменательная дата не только служит поводом к проведению многочисленных торжеств, но и приглашает к осмыслению творческого наследия австрийского гения в контексте ценностей современной культуры. Статья не ставит своей задачей проследить изменения в представлениях о феномене Моцарта, сложившихся в общественном сознании в XX и XXI веках, но преследует более скромную цель — на примере отдельного артефакта выявить особенности ценностных ориентиров в понимании творческой личности и отношении к традиции у композиторов, художественное мышление которых развивалось под знаком постмодерна. В качестве такого образца избрана телевизионная опера Майкла Наймана *Letters, Riddles, and Writs* («Письма, загадки и иски», 1991), представляющая собой в некотором роде герменевтическую попытку психоаналитического исследования моцартовской личности.

Найман известен российскому слушателю прежде всего как кинокомпозитор, хотя важнейшую часть его творческого багажа составляют сочинения в академических жанрах (оперы, балеты, квартеты и т. п.). Интерес к музыке британского мастера в отечественном музыкознании за последнее десятилетие значительно вырос, о чем свидетельствует ряд научных публикаций, посвященных специфике его композиторского метода [1; 2] и проблемам музыкально-театрального творчества [3; 4; 5]. Предлагаемая к рассмотрению опера впервые становится предметом специального музыковедческого внимания.

История создания и художественная концепция

«Письма, загадки и иски» — часть проекта, приуроченного к двухсотлетней годовщине со дня смерти Моцарта. Его идея заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать, какие импульсы для вдохновения дает музыка великого австрийца современным композиторам, а с другой, подчеркнуть неоднозначность восприятия и трактовки личности и наследия гениев в исторической перспективе. Помимо Наймана, в проекте участвовали композиторы Джудит Уир, Луи Андрессен, Миша Менгельберг, Хайнц Карл Грубер и Матиас Рюэгг.

Цикл, провокационно озаглавленный *Not Mozart* («Не Моцарт»), состоял из шести короткометражных фильмов:

1. *M Is for Man, Music, Mozart* («М значит мужчина, музыка, Моцарт», режиссер Питер Гринуэй).
2. *Bring Me the Head of Amadeus* («Принесите мне голову Амадея», режиссер Барри Гэвин).
3. *Letters, Riddles and Writs* («Письма, загадки и иски», режиссеры Джереми Ньюсон и Пэт Гэвин).
4. *Not Mozart* («Не Моцарт», режиссер Эрнст Грандиц).
5. *W. A. M. Limited* («В. А. М.», режиссер Антони Гарнер).
6. *Scipio's Dream* («Сон Сципиона», режиссер Маргарет Уильямс).

Проект был подготовлен для английского телевидения ВВС и относился к категории экспериментального кино. Видеосюжеты в большинстве своем носили сюрреалистический характер (например, в ленте Барри Гэвина череп Моцарта путешествовал по Австрии), а музыка композитора подвергалась разнообразным, «осовремененным» обработкам (например, в фильме Эрнста Грандица музыканты Vienna Art Orchestra исполняли джазовые фантазии на темы моцартовских сочинений). В целом цикл *Not Mozart* отразил систему ценностей постмодернистской культуры, в рамках которой феномен творческой личности Моцарта обрастал различными мифологемами и имел к реальной фигуре весьма опосредованное отношение. Фактически во всех фильмах образ композитора так или иначе связывался с обществом потребления: моцартовская музыка, с одной стороны, переносилась в иной культурный контекст, соединяясь с джазом, роком, авангардом, а с другой — оказывалась товарным брендом и, соответственно, источником прибыли (так, одним из важнейших лейтмотивов картины Эрнста Грандица стали шоколадные конфеты «Моцарт», считающиеся визитной карточкой Вены).

Либретто (сценарий) к телеопере Наймана написал Джереми Ньюсон¹, и он же совместно с Пэтом Гэвином² осуществил постановку, однако идея «Писем...» целиком принадлежала композитору. Сюжет основывается на серии

¹ Джереми Ньюсон (Jeremy Newson, 1947–2020) — английский актер, режиссер и продюсер. Получил известность в 1990-е годы как автор документального кино о мире моды и индустрии развлечений.

² Пэт Гэвин (Pat Gavin) — английский художник, режиссер, актер. Четырежды удостоивался премии BAFTA как лучший дизайнер и режиссер анимации.

фантазмагорических видений, являющихся Моцарту на смертном одре. Полу- часовая телеопера сюжетно разбита на две части. Первая сфокусирована на взаимоотношениях композитора с отцом, который предстает то мудрым Зарастро³, то меркантильным скрягой, противопоставляющим внушительным доходам сына перечень скрупулезно подсчитанных расходов, то деспотичным тираном, контролирующим все аспекты жизни Моцарта, включая его женитьбу на Констанце. Нельзя, впрочем, сказать, что подобная характеристика столь уж далека от истины. К примеру, в музыковедческих исследованиях Леопольд Моцарт нередко описывается как расчетливый человек, который «всегда знал, на что и сколько потратил, умел свободно ориентироваться в разных европейских валютах, помнил, сколько стоит та или иная вещь в разных странах <...>, требовал постоянных отчетов о потраченных средствах» [6, с. 62–63], не проводил четкой границы «между долгом и материальными интересами» [7, с. 30], но в то же время «был учителем от Бога» [8, с. 136].

События второй половины оперы разворачиваются в зале суда, где ведется процесс над Майклом Найманом, обвиняемым в вопиющей интеллектуальной краже⁴ — плагиате моцартовской музыки. Разоблачителем выступает Франц Йозеф Гайдн, защитником — Людвиг ван Бетховен (точнее, их бюсты, согласно фантастической причудливости бредовых сновидений). В ходе заседания придворный пианист, роль которого исполнял сам Найман, играет отрывки из пьес, послуживших предметом судебного разбирательства (фрагмент из I части моцартовского Квартета KV 428 и вступление песни *I am an unusual thing* («Я необычное существо») из оперы «Письма, загадки и иски»⁵). Свидетель защиты — швейцарский музыковед XIX века Ганс Георг Негели⁶ — апеллирует к совету Гайдна сочинять в соответствии с выбранными моделями. Фильм завершается песней, в которой Моцарт предчувствует свою скорую смерть.

³ Осенью 1791 года, за несколько месяцев до кончины, Моцарт сам дирижировал «Волшебной флейтой» в Вене, и этот биографический факт своеобразно обыгрывается создателями фильма.

⁴ Реплика Гайдна, выступающего обвинителем на судебном заседании.

⁵ Отметим, что в данном случае возникает типичный для постмодернистского искусства прием *mise en abyme*, придающий художественному тексту оперы черты метанарратива.

⁶ Лекции Негели о музыке пользовались большой популярностью в XIX веке. Показательно, что он подвергал Моцарта критике (подробнее см. [9]).

Авторы поручили главную роль в картине немецкой певице и актрисе Уте Лемпер, сделав акцент на андрогинном образе композитора. С одной стороны, такое решение стало следствием репрезентативных практик массовой культуры, отразивших гендерные изменения в структуре современного общества, а с другой, придало образу венского классика черты исключительности и неповторимости. Роли Гайдна и Бетховена исполнили Джулиан Гловер и Тони Рор, партия Леопольда была поручена певцу Дэвиду Томасу.

Тексты песен и дуэтов оперы основывались на подлинных документальных материалах, а именно — на переписке Моцарта с отцом и на так называемых «карнавальных» или зороастрийских загадках. Последние были придуманы композитором в 1786 году во время венского карнавала и посланы Леопольду Моцарту на отдельном листе под заглавием «Выдержки из фрагментов Зороастра» [10, р. 345]. Долгое время они считались утерянными, но в 1970 году были обнаружены в Берлинской государственной библиотеке [11].

Всего Моцарт составил 8 загадок. Две из них были замазаны чернилами Георгом Ниссенем, вторым мужем Констанцы Моцарт. Причиной такого поступка, вероятно, послужило их содержимое, которое тот счел неприемлемым по цензурным соображениям.

Загадки стали предметом специального изучения американского музыковеда Мейнарда Соломона, известного своим психоаналитическим подходом к интерпретации биографий известных музыкантов. В 1985 году в журнале *American Imago* была опубликована его статья, в которой загадки рассматривались в ракурсе непростых взаимоотношений Моцарта с отцом и трактовались как вызов авторитету последнего. По мысли музыковеда, композитор в силу эмоциональной привязанности всегда желал добиться одобрения Леопольда⁷ и одновременно избавиться от постоянного контроля с его стороны. Однако «ни расстояние, ни молчание не могли освободить Моцарта от отцовского господства, обладавшего всепоглощающей силой, — констатировал Соломон. — В каком-то смысле биография Моцарта — это история сложных механизмов и маневров, с помощью которых он пытается достичь согласия с человеком, являвшимся ему не только отцом, но и главным наставником во всех вопросах, и стремившимся контролировать каждое его действие посредством постоянного психологического давления, чередующегося с соблазнительной добротой» [10, р. 357].

⁷ «Ваш покорнейший сын» или «Ваш послушнейший сын» — такими словами заканчивал Моцарт большинство своих писем к отцу.

В программных заметках к опере, опубликованных на сайте *Wise Music Classical*⁸, Найман указывал, что именно статья Соломона определила одну из ключевых идей оперы — исследование характера взаимоотношений Моцарта с отцом, которые трактовались в психоаналитическом ключе.

Найман и Ньюсон опирались на трехтомное издание писем, опубликованное на английском языке под редакцией Эмили Андерсон⁹. Характерно, что фрагменты, легшие в основу либретто, цитировались и в статье Соломона. Значительная часть их была взята из писем Леопольда 1778 года и писем Моцарта 1781-го, в период, когда между отцом и сыном накапливались противоречия. Ниже приводим фрагменты либретто со ссылками на переписку:

LEOPOLD

Oh, my dear Son! When you were a child, I gave up all my time so that you could not only to provide later on for yourself, but also that I might enjoy a comfortable old age, devote myself to the welfare of my soul and be enabled to meet my death in peace.
(*Leopold Mozart to his Son, February 5th, 1778*¹⁰)

If you stay away, I'll die much sooner. If I could have you live with me, I'll live several years longer.
(*Leopold Mozart to his Son, August 3th, 1778*¹¹)

You must not lose sight of your main objective in life, which is to make money.
(*Leopold Mozart to his Son, October 15th, 1777*¹²)

ЛЕОПОЛЬД

О, мой дорогой сын, когда ты был ребенком, я отдавал все свое время тому, чтобы ты мог не только обеспечить себя в будущем, но и чтобы я мог наслаждаться безбедной старостью, посвятить себя заботам о благополучии своей души и спокойно встретить свою смерть.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 5 февраля 1778 г.)

Если ты останешься в отдалении, я умру гораздо раньше. Если бы ты жил со мной, я прожил бы на несколько лет дольше.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 3 августа 1778 г.)

Ты не должен упускать из виду свою главную цель в жизни, которая заключается в зарабатывании денег.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 15 октября 1777 г.)

⁸ URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11442/Letters-Riddles-and-Writs--Michael-Nyman/> (дата обращения: 11.05.2026).

⁹ The Letters of Mozart and His Family / ed. by Emily Anderson. London: Macmillan and Co., 1938. Vols. I–III.

¹⁰ Ibid. P. 685–686.

¹¹ Ibid. P. 877.

¹² Ibid. P. 467.

When you make new acquaintances, you immediately wish to give your life and property to them.

(Leopold Mozart to his Son, August 27th, 1778¹³)

I say nothing about women, for where they're concerned the greatest reserve and prudence are really necessary.

(Leopold Mozart to his Son, February 5th, 1778¹⁴)

You really must consider first the welfare of your parents or else your soul will go to the devil.

(Leopold Mozart to his Son, February 11th–12th, 1778¹⁵)

MOZART

Dearest Papa, *He* knows that my sole aim is to help you and to help us all. Must I repeat to you a hundred times that I can be of no use to you? Here is Vienna than there in Salzburg. I implore you, dearest, most beloved father, spare me such letters. I entreat you to do so, for they only irritate my mind and disturb my heart and spirit; and I, who must keep composing, need a cheerful...

(Mozart to his Father, June 9th, 1781¹⁶)

Когда ты заводишь новых знакомых, сразу же хочешь отдать им свою жизнь и имущество.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 27 августа 1778 г.)

Я уж не говорю о женщинах, ибо в их отношении действительно необходимы величайшая сдержанность и благоразумие.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 5 февраля 1778 г.)

Ты должен прежде всего думать о благе своих родителей, иначе твоя душа попадет к дьяволу.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 11–12 февраля 1778 г.)

МОЦАРТ

Дражайший папа, *Он* знает, что мое единственное намерение — помочь Вам и всем нам. Неужели в сотый раз надобно повторять Вам, что я смогу быть Вам полезен? Здесь, в Вене, а не там, в Зальцбурге. Умоляю Вас, дражайший и наилюбимейший отец, избавьте меня от таких писем. Заклинаю Вас, ибо они лишь раздражают мой разум и приводят в смятение мое сердце и душу. А мне, кому приходится постоянно сочинять, нужна ясная голова...

(Из письма Моцарта к отцу от 9 июня 1781 г.)

¹³ Ibid. P. 896.

¹⁴ Ibid. P. 687.

¹⁵ Ibid. P. 709.

¹⁶ Ibid. P. 1103.

Dearest Papa, I intend to marry. You are horrified at the idea. But I entreat you to listen to me the voice of nature speaks as loud in me as in other men louder perhaps than in many a big strong lout a fellow. I cannot think of anything more necessary than a wife... But who is the object of my love? Not Sophie, not Josepha, it is Constanze.

*(Mozart to his Father,
December 15th, 1781¹⁷)*

Дражайший папа, я намерен жениться. Вас пугает эта мысль. Но умоляю Вас, послушайте меня: природа говорит во мне так же громко, как и в каждом человеке, может быть, даже громче, чем во многих крупных и сильных плебейх. Я не могу представить себе ничего более необходимого, чем жена... Но кто же предмет моей любви? Не Софи, не Жозефа, это Констанца.

*(Из письма Моцарта к отцу
от 15 декабря 1781 г.)*

По замыслу авторов фильма, Зарастро и Негели символизировали разные ипостаси Леопольда, отражая двойственность его натуры, что усиливало психоаналитический подтекст. В образе моцартовского Зарастро воплотилась идея «просвещенного монарха», идеального правителя-философа, источника знания жизни [12, с. 40]. Идентификация Леопольда с ним указывала на представления об отце как о мудром наставнике, проводнике в тайны музыкального искусства, талантливом педагоге, благодаря которому Вольфганг стал вундеркиндом. Отождествление с Негели, напротив, демонстрировало негативные черты — высокомерие, неодобрение, зависть, непонимание. Показательно, что Негели на судебном процессе в фильме цинично ставил знак равенства между композиционной практикой заимствований XVIII века и «каннибализацией» классических идиом века XX, оборачивая слова обвинителя Гайдна против него самого.

По мнению Соломона, моцартовские карнавальные загадки стали способом «свести счеты» с отцом и выявить его неприязнь [10, р. 347]. Психоаналитический аспект шарад в «Письмах, загадках и исках» подчеркивал Бетховен, утверждая, что Моцарт пытается что-то сказать отцу, что-то такое, что он не может высказать прямо. Показательно, что после каждой из загадок звучали песни, основанные на фрагментах писем Моцарта к Леопольду, которые как бы расшифровывали скрытый смысл шарад.

Найман выбрал для оперы две загадки. Их содержание следующее¹⁸:

¹⁷ Ibid. P. 1167.

¹⁸ Цит. по: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11442/Letters-Riddles-and-Writs--Michael-Nyman/> (дата обращения: 11.05.2026).

№ 1

We are many sisters; it is painful for us to unite as well as to separate. We live in a palace, yet we would rather call it a prison, for we are securely locked up and must work for the sustenance of men. The most remarkable thing is that the doors are opened for us quite often, both day and night, and we still do not come out, except when one pulls out by force.

№ 2

I am an unusual thing; I have no soul and no body; one cannot see me but can hear me; I do not exist for myself; only a human being can give me life, as often as they he wishes, and my life is only of short duration, for I die almost at the moment in which I am born. And so, in accordance with men's caprice, I may live and die untold times a day. To whose we give life I do nothing — but those on whose account I am born I leave with painful sensations for the short duration of my life until I depart.

№ 1

Нас много сестер; нам так же больно соединяться, как и разлучаться. Мы живем во дворце, но скорее зовем его тюрьмой, потому что мы надежно заперты и должны работать, чтобы прокормить людей. Примечательно, что двери нам отворяют довольно часто, и днем, и ночью, но мы все равно не выходим, разве что когда нас вытаскивают силой.

№ 2

Я необычное существо; у меня нет ни души, ни тела; меня нельзя видеть, но можно слышать; я существую не для себя; только человек может даровать мне жизнь так часто, как он того пожелает, и моя жизнь коротка, потому что я умираю почти в тот же момент, когда рождаюсь. И вот, в соответствии с людским капризом, я могу жить и умирать несчетное число раз за день. Тем, кто дает мне жизнь, я ничего не делаю, а тех, ради кого я рожден, я оставляю с болезненными ощущениями на короткий срок моей жизни, пока я не уйду.

Моцартовские шарады принадлежали к традиции непристойных загадок. Именно их двусмысленность, как полагал Соломон, отражала противоречивые чувства композитора к отцу.

В первой шараде загаданы зубы. В психоанализе этот образ обычно трактуется либо как подсознательное желание смерти одному из родственников (Юнг), либо как подавление сексуальности (Фрейд). Авторы телеоперы эксплицировали скрытые смыслы текста, поместив уменьшенную фигуру Моцарта в рот Лепольда и визуализировав таким образом испытываемое им ощущение заточения¹⁹. Неоднозначность первой шарады обусловлена тем, что в немецком языке

¹⁹ По словам Соломона, дворец, о котором идет речь в загадке, «на самом деле является тюрьмой, где он [Моцарт] должен работать на благо других, а не для собственного удовлетворения или самореализации» [10, р. 350].

Zahn (зуб) на жаргонном наречии означает также «цыпочка», поэтому здесь содержится и намек на бордель. Идея подавленной сексуальности и протеста против отца подтверждается последующими словами Бетховена («Итак, у его отца было всепоглощающее желание контролировать юного Моцарта. Неудивительно, что он попал в объятия женщины») и песней *Dearest Papa* («Дорогой папа»), основанной на фрагментах письма к отцу от 15 декабря 1781 года, в котором композитор раскрывает свои планы относительно женитьбы на Констанце. Любовное томление Найман при этом подчеркивает на музыкальном уровне аллюзиями к «Тристану и Изольде» Вагнера, апеллируя таким образом к теме запретной или невозможной любви.

Вероятный ответ на вторую загадку — звук. Ее двойственный смысл обусловлен описанием, которое в равной степени подходит и для запаха. В этом случае загадка приобретает юмористический оттенок из-за копрологических ассоциаций, что было весьма характерно для эпистолярия Моцарта. Однако Найман и Ньюсон игнорируют данный аспект и вслед за Соломоном интерпретируют загадку в психоаналитическом ракурсе, делая акцент на страхе смерти. Они отталкиваются от текста, в котором доминирующими выражениями оказываются фразы о кратковременности жизни и наступлении смерти: *my life is only of short duration* («моя жизнь коротка»), *I die* («я умираю»), *I may live and die untold times a day* («я могу жить и умирать несчетное число раз за день»), *the short duration of my life* («короткий срок моей жизни»). Как бы в подтверждение этой трактовки далее следует песня, в которой Моцарт предчувствует свою смерть. Ее вербальной основой стали слова композитора, якобы произнесенные за три дня до кончины. Здесь авторы телеоперы обратились к путевым дневникам Винсента и Мэри Новелло, которые в 1829 году навестили вдову Моцарта в Зальцбурге. По словам Констанцы, когда умирающий муж узнал о своем назначении на пост капельмейстера собора Св. Стефана, он горестно воскликнул: «Я назначен на должность, которая предоставит мне возможность писать музыку просто для собственного удовольствия. И я чувствую, что способен сделать что-то достойное той славы, которую я приобрел. Вместо этого я должен умереть»²⁰. Именно эти слова и легли в основу песни.

По справедливому утверждению Карло Ченчьярелли, приятие герменевтической позиции Соломона обусловило трактовку фигуры композитора в телеопере. Найман создал образ «дионисийского Моцарта» [13, p. 28],

²⁰ A Mozart pilgrimage: being the travel diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. London: Eulenburg Books, 1975. P. 126.

творца, раздираемого душевными конфликтами, в противовес другим интерпретациям, господствующим в массовом сознании (например, аполлонического гения или «гуляки праздного», воплощенного в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» и в фильме «Амадей» Милоша Формана).

Помимо семейных взаимоотношений, представленных в психоаналитическом свете, в «Письмах, загадках и исках» затрагивались также вопросы авторского права, поданные с изрядной долей иронии. Обвинения в интеллектуальном воровстве, предъявляемые Найману в ходе судебного заседания, определили вторую важнейшую идею оперы, касающуюся не только собственно творческой саморефлексии, но также проблемы существования классической традиции в условиях мультикультурализма. Острота этих вопросов тем более очевидна, что музыка всей оперы не была оригинальной авторской, а представляла собой исключительно «переделку» моцартовского материала.

Возникновение темы плагиата в опере, посвященной Моцарту, отнюдь не случайно. «Я могу усвоить почти любой род и стиль композиции и подражать им», — заявлял австрийский мастер²¹.

Действительно, в его творчестве явно ощущаются влияния, заимствования, пересечения, диалоги с музыкой других композиторов, что неоднократно отмечалось в исследовательской литературе, инициируя постановку вопроса о моцартовской оригинальности. Эта проблема достаточно ясно разрешена в монографии П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, проницательно заметивших: «В конечном счете, во времена Моцарта было гораздо более важно то, *как* композитор обходится с темой, чем то, насколько сама она оригинальна и абсолютно неповторима. Да и куда интереснее сегодня осмыслить результат, нежели просто — без комментариев — констатировать исходный импульс» [6, с. 413]. Эти слова, характеризующие композиционную практику XVIII века, поразительно точно обрисовывают и ситуацию конца XX столетия, а особенно позицию Наймана, открыто заявлявшего в различных интервью «Я не скрываю, что краду...»²² и рассматривавшего свой творческий метод как возможность по-новому взглянуть на знакомый материал. Учиненное в опере судебное разбирательство, как и его вердикт, оправдывающий устами Бетховена

²¹ The Letters of Mozart and His Family. Vol. II. P. 692.

²² Фраза, сказанная Найманом в интервью с Дмитрием Уховым в 1998 году.

сочинение в соответствии с выбранными моделями²³, вероятно, стало ответом британского композитора на критику зарубежных музыковедов, считавших его композиторскую практику показателем «коммерческого оппортунизма» [14, p. 344].

Части телеоперы, исследующие взаимоотношения Моцарта с отцом и вопросы плагиата, объединяет еще одна проблема, которую можно обозначить как «страх влияния» — концепция, разработанная американским литературоведом Гарольдом Блумом [15]. В ее основе, сложившейся под воздействием идей Фрейда, Ницше и Эмерсона, лежат представления о психологическом барьере, испытываемом писателями в связи с консервативным давлением литературной традиции. Согласно Блуму, влияние великих предшественников неизбежно, но их оригинальность мешает самоутверждению новых поэтов, вызывая в них страх влияния. Его преодоление осуществляется за счет «бунта» против классиков, проявляющегося в форме сознательного переосмысления их наследия. «Сильные» писатели, чтобы реализовать собственное видение, предельно искажают мастеров, тогда как «слабые» лишь повторяют их идеи, создавая вторичные произведения.

Концепция «страха влияния» выступает отражением фрейдистского Эдипова комплекса, и в этом отношении обе части оперы Наймана идеально смыкаются друг с другом. Пиетет и восхищение, оборачивающиеся скрытым бунтом против того, что дорого, приобретают здесь функцию топоса, реализуемого, с одной стороны, в загадках и письмах Моцарта, а с другой — в «переделке» его музыки Найманом. Пересечение идей подчеркивается на слуховом и визуальном уровнях. Так, в первой половине оперы вагнеровская аллюзия, пронизывающая песню *Dearest Papa*, на самом деле оказывается фрагментом II части моцартовского квартета KV 428²⁴, так что обвинения в интеллектуальном

²³ Интересно, что в данном случае возникает сложная система отсылок. Бетховен апеллирует к словам Негели, цитирующего Черни, который, в свою очередь, ссылается на Гайдна. Речь идет о трактате Карла Черни «Школа практической композиции». Авторы оперы включают в либретто отрывок из шестой главы: «Лучший метод, несомненно, тот, который Йозеф Гайдн рекомендовал своим ученикам: необходимо сочинять в соответствии с выбранными моделями, взяв ту же тональность, размер, структуру фразы, количество тактов и даже модуляций, строго следуя им...» (Czerny C. *School of Practical Composition; or, Complete Treatise on the Composition of all Kinds of Music* / transl. by John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1848. Vol. 1. P. 36).

²⁴ На связь этого отрывка с вагнеровским лейтмотивом томления из «Тристана и Изольды» указывал в свое время Г. Чичерин. См. [16, с. 195].

воровстве можно предъявить не только автору «Писем, загадок и исков», но и Вагнеру. Во второй части фильма Негели выступает в защиту наймановского «страха влияния», легитимируя его композиторскую практику, основанную на деконструкции моцартовского материала.

*Жанровые и композиционные особенности,
работа с музыкальным материалом*

Жанрово-композиционная структура оперы частично апеллирует к традициям зингшпиля, особенно в том варианте, как он сложился в творчестве Моцарта: Найман чередует песни²⁵ и дуэты с разговорными диалогами. С зингшпилем «Письма, загадки и иски» роднит также фантастический характер повествования (правда, здесь сюжет трансформируется из сказочного в сюрреалистический), критическое (у Наймана — ироничное) отношение к действительности, комичность ситуаций и диалогов²⁶, соседствующая с драматичностью, небольшое количество музыкальных номеров, быстрая смена сцен, приводящая к эффекту хроникальности, ориентация на популярную музыку, к которой массовое сознание причисляет сегодня сочинения Моцарта.

«Письма, загадки и иски» принадлежат к жанру телеоперы, что позволяет использовать богатейшие ресурсы телевизионных технологий, предоставляя возможности чередования и совмещения крупных и панорамных планов, монтажа, особых художественных эффектов, базирующихся на полифонии визуальных рядов. Спецэффекты телеоперы, грим, костюмы поражают зрелищностью и искусностью, а продуманность визуальной эстетики каждого кадра лишь немногим уступает художественному стилю знаменитого Питера Гринуэя, с которым Найман сотрудничал с 1976 года.

²⁵ Сольные номера Найман называет песнями, но, учитывая драматический характер музыки, в соответствии с традициями старинной оперы, на наш взгляд, их можно обозначать и ариями.

²⁶ Это касается прежде всего диалогов Гайдна и Бетховена, не раз вызывающих улыбку. Такова, например, реплика Гайдна в ответ на возмущение Бетховена относительно меркантильности Леопольда, считавшего, что главная жизненная цель его сына заключается в зарабатывании денег: «Он не был художником. Я не был художником. Художником был только ты, Людвиг. Остальные из нас подрабатывали, сочиняя музыку и пытаясь свести концы с концами». Отметим, что комизм зачастую обеспечивается многочисленными анахронизмами, нередко провоцирующими недоуменные вопросы венских классиков («Что такое доллар?» — спрашивает Гайдн у Бетховена; «Что такое авторское право?» — в свою очередь удивляется Бетховен).

Визуальные приемы, как отмечалось выше, нередко помогают авторам вывести скрытые смыслы на поверхность. Так, показательно, что не только первую загадку *We are many sisters*, но и следующую за ней песню *Dearest Papa*, в которой озвучено намерение жениться на Констанце, болезненного вида Моцарт поет, находясь во рту Леопольда (*Иллюстрация 1*). Соединение текста письма с подобным визуальным рядом усиливает чувство безысходности и помогает зрителю интерпретировать решение о женитьбе не только как сопротивление отцовскому авторитету, но и как приобретение долгожданной свободы. И действительно, появившийся в просвете зубов портрет Констанцы, неуклонно приближающийся к зрителю и сопровождаемый сменой темной цветовой палитры на яркую, а также изменением минорного колорита музыки на мажорный, как бы способствует выходу героя из заточения. При исполнении второй загадки в кадре доминирует лицо Моцарта крупным планом, при этом его облик впервые приобретает традиционные черты (актриса облачена в парик, длинный до колен кафтан, расшитый камзол, кюлоты, шелковые чулки, жабо и манжеты (*Иллюстрация 2*)). Благодаря этому текст шарады связывается не столько со звуком вообще, сколько с музыкой Моцарта непосредственно.



*Иллюстрация 1. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)*



Иллюстрация 2. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)

Опера содержит шесть музыкальных номеров — два дуэта Моцарта с отцом и четыре песни (две с текстом загадок и две с фрагментами из писем). Все они опираются на заимствованный материал и его переработку. Так, основу первого дуэта составляет ария Зарастро из II действия «Волшебной флейты» (*O Isis und Osiris*). Исходным материалом второго дуэта выступает ария Лепорелло из I действия «Дон Жуана». Песня *Dearest Papa* базируется на фрагментах II части квартета KV 428, в песне *I am an unusual thing* соединены фрагменты квартетов KV 428 (I часть) и KV 465 (II часть). Материалом заключительной песни *I am appointed to a situation* («Я назначен на должность») служит отрывок из I части квартета KV 428.

Работа Наймана с музыкальным материалом достаточно разнообразна. Так, в первом дуэте ария Зарастро, звучащая, как и у Моцарта, в *F-dur*, используется почти целиком. Композитор исключил из нее лишь небольшой фрагмент, связанный с отклонениями в *g-moll* и *C-dur*²⁷. Все прочее — гармонию, мелодическую линию, ритм²⁸ — он оставил фактически неизменным, за исключением

²⁷ У Моцарта этот отрывок сопровождается словами „Lasst sie der Prüfung Früchte sehen: doch sollten sie zu Grabe gehen“.

²⁸ В связи с тем, что ария Зарастро у Наймана соединяется с новым текстом (фрагментами из письма Леопольда к сыну), ритм подвергается незначительной корректировке согласно правилам просодии.

темпа. Хотя моцартовская ария написана в достаточно медленном темпе (*Adagio*), Найман замедляет его еще больше (в два раза). Крупные длительности существенно меняют характер музыки, придавая ей черты грузности и тяжеловесности, что несвойственно венскому классическому стилю.

Партия Моцарта сочинена самим Найманом. Она контрапунктирует с мелодией Зарастро и выписана более мелкими длительностями. Ее основу составляет начальный квартовый мотив арии Зарастро. Императивная интонация хотя и символизирует в данном контексте ропот и сопротивление, однако, поданная в более суетливом ритме, она «тонет» на фоне «величия» музыкального высказывания Леопольда, что визуально подчеркивается совмещением в одном кадре лиц отца и сына, данных в разных ракурсах — анфас (Леопольд), акцентирующем силу и уверенность, и в профиль (Моцарт), отражающем скрытность и замкнутость (*Иллюстрация 3*).



*Иллюстрация 3. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)*

Основой второго дуэта служит «ария со списком» Лепорелло из I действия «Дон Жуана». Выбор источника заимствования обусловлен ироничными числовыми ассоциациями: в обоих случаях возникает перечисление, но если Лепорелло фиксирует количество любовных побед Дон Жуана (640 женщин в Италии, 231 — в Германии, 100 — во Франции, 1003 — в Испании), то Моцарт с отцом ведут подсчет количества заработанных и потраченных денег (три концерта в Бургтеатре принесли 800 флоринов, исполнение «Свадьбы Фигаро» — 1000, но аренда квартиры на Шуллерштрассе обошлась в 480, путешествие в Прагу стоило 280 и т. д.).

Найман прибегает не только к цитированию, но и к самоцитированию, поскольку оркестровое сопровождение базируется на его ранней пьесе *In Re Don Giovanni* (1977). Моцартовский текст (начальные 15 тактов арии) деконструируется композитором на отдельные фактурные элементы: речитативная мелодия Лепорелло, бас, имитация в верхних голосах, средние голоса, выполняющие функцию гармонической поддержки. Разъятая на части музыка развертывается от «редуцированного варианта к полноценному» [1, с. 38]. Оркестровое сопровождение включает четыре проведения моцартовского материала. Первое репрезентирует лишь гармонический остов заимствованного фрагмента, исполняемого струнными, во втором к нему добавляется линия басового голоса (саксофоны), третье проведение дополняется имитацией у флейт, а в заключительном наконец появляется материал вокальной партии Лепорелло (валторны, трубы и тромбоны). Мелодию для партий Моцарта и Леопольда Найман досочиняет сам, но, по существу, извлекает ее из гармонического контекста.

Другие стратегии используются в песнях. В музыке песни *I am an unusual thing* соединяются фрагменты разных моцартовских сочинений. Ее первая строфа основана на повторении гармонической формулы, заимствованной из тт. 75–96 первой части квартета KV 428²⁹ (Пример 1).

²⁹ Выбор материала здесь также неслучаен. Квартеты KV 428 и KV 465 входят в цикл так называемых «гайдновских» квартетов. Они были написаны Моцартом в течение 1782–1785 годов и посвящены Гайдну. Фрагменты из этого письменного посвящения вошли в либретто «Писем, загадок и исков»: «Посылаю Вам, мой дражайший друг и прославленный человек, шесть моих сыновей. Дети эти когда-нибудь будут утешением моим. Пожалуйста, милостиво примите их и будьте им отцом, наставником и другом. С этого момента я вручаю Вам, Гайдн, мой дражайший друг, все права на них». Гайдн услышал квартеты в начале 1785 года на встрече в доме Моцарта и, обратившись к Леопольду Моцарту, сказал о его сыне: «Он величайший композитор своего времени» (эти слова также были включены в либретто).

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows a transition from piano (p) to forte (f). The second system features a forte (f) passage in the first violin and a piano (p) passage in the second violin. The third system continues with complex rhythmic patterns and dynamics. The fourth system concludes with a piano (p) passage in the first violin and a forte (f) passage in the second violin.

Пример 1. В. А. Моцарт. Струнный квартет Es-dur. KV 428. I часть, тт. 75–100

Каденция перед повторным проведением видоизменена Найманом для модуляции в исходную тональность *c-moll* (Пример 2).

Первая строфа



Припев

Пример 2. М. Найман. «Письма, загадки и иски».
I am an unusual thing (гармоническая схема)

Партия солиста сочинена с использованием перекомбинации сегментов моцартовской темы (Пример 3). После этого со слов “if my life is only of short duration” следует фрагмент, взятый из тт. 97–100. Он выполняет в песне функцию припева, так как в сокращенном виде появится в завершении. Гармоническую последовательность Найман оставляет без изменений, а мелодию первой скрипки переносит в вокальную партию.

Сравнение с первоисточником показывает, что композитор заимствует лишь последовательность аккордов и отдельные мотивы. Он предлагает иное фактурное решение, более «темную» оркестровку (низкие струнные и духовые) и так же, как в случае с арией Зарастро, существенно замедляет темп. Все это влияет на характер музыки, сообщает ей драматические черты.

Вторая строфа (со слов “And so, according to men’s caprice”) выстраивается на соединении двух фрагментов из II части квартета KV 465 — тт. 13–19 и тт. 57–67 (Примеры 4а и 4б).

Моцарт В. А. Квартет К. 428, I часть

V-no 2 (т. 75) V-la (т. 75) V-no 1 (т. 85)

I am an un - u - su - al thing; I have no soul and no bo - dy;

Найман М. I am an unusual thing

Пример 3. М. Найман. «Письма, загадки и иски». *I am an unusual Thing*.
Производность сегментов вокальной партии от мотивов квартета Моцарта

Пример 4а. В. А. Моцарт. Квартет KV 465. II часть, тт. 13–19

В первом случае основу вокальной партии составляет мелодия первой скрипки, оркестровое сопровождение опирается на ту же гармонию, но композитор исключает из фактуры ритмическую пульсацию и виолончельные имитации, при этом дублируя голос отдельными инструментами. Во втором случае



Пример 4б. В. А. Моцарт. Квартет KV 465. II часть, тт. 57–64

партитура Наймана оказывается ближе к первоисточнику: вокальная партия складывается из сегментов виолончели, а затем первой скрипки, ритмическая пульсация фактуры и имитации сохраняются.

На аналогичные приемы опирается и музыкальный текст других номеров (*We are many sisters, Dearest Papa, I am appointed to a situation*). «Переделка» моцартовских тем в целом обнаруживает отчетливые следы характерной для постмодернистского мышления деконструкции: Найман сначала препарирует исходный материал, разбирая его на составные части (вычленяет голоса фактуры, отдельные гармонические обороты, мотивы), а затем посредством замедления темпа, обновления фактуры и инструментовки, сокращения или повторения элементов, их перекомбинации и жанровой трансформации существенно меняет восприятие моцартовской музыки. Иными словами, он обнаруживает в заимствованном материале новые выразительные возможности.

Заключение

Анализ композиционной техники позволяет сделать вывод, что вмешательство в первоисточник, с одной стороны, призвано, по верному замечанию Ченчъярелли, сблизить разные стилистические коды и представить (не без доли иронии) великого венского композитора как предшественника минимализма,

что наиболее очевидно в дуэте, основанном на материале арии Лепорелло. «Благодаря этим стилистическим конвергенциям, — замечает исследователь, — Найман предлагает идеальное родство между Моцартом и минимализмом, родство, основанное на совокупности эстетических признаков, таких как “простота”, “легкость” и “универсальность”. Эти маркеры, неявно опирающиеся на знакомые черты музыковедческих и популярных образов Моцарта, используются Найманом для превращения Моцарта в идеального сторонника своей антимодернистской программы...» [13], — программы, которая стремится нивелировать пропасть между академическим искусством и массовой культурой. Подобный подход позволяет трактовать художественный текст оперы как метакомпозицию, поскольку и ее тематика, и музыкальный материал непосредственно связаны с культурно-социальной практикой создания произведений искусства. Так, учиненный над Найманом судебный процесс заставляет задуматься о тонкой грани между практикой творческого переосмысления и плагиатом, который в XX столетии в действительности утрачивает свой смысл, но, в отличие от моцартовской эпохи, уже по иным причинам: не только из-за постмодернистской всеядности, но и из-за проблемы узнаваемости авторского стиля у тех композиторов, которые возводят «непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием» [17, с. 45]. Таким образом, «Письма, загадки и иски» — это музыка о музыке, музыка контекста и музыка подтекста.

С другой стороны, усиливая в ряде музыкальных номеров драматизм моцартовской музыки, Найман разрушает сложившиеся в современных представлениях стереотипы (прежде всего о Моцарте и его музыке как идеализированных и вневременных феноменах) и, апеллируя к психоаналитической практике, пытающейся свести все мифы к категоричному императиву «а теперь как это было на самом деле», создает вполне реальный и достаточно трагический образ *обычного человека* с набором психологических проблем. В этом случае музыка уподобляется биографике и, в соответствии с традициями «разоблачающей» герменевтики [18], достаточно популярной в западном музыкознании, творческий акт начинает трактоваться как сублимация, а моцартовские сочинения восприниматься как отражение детских комплексов и подавленных желаний композитора (таящиеся за «фасадом» внешних элементов скрытые смыслы демаскируются с помощью приема деконструкции).

Как тематика, так и приемы композиционной работы «Писем, загадок и исков» имеют немало общего с первой оперой Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» (*The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, 1986), созданной на сюжет одноименного рассказа американского невролога и писателя Оливера Сакса. В обоих случаях оперный жанр превращается одновременно и в психологическое исследование личности художника, и в творческую самодиагностику, поскольку в виртуальном диалоге с традицией Найман пытается утвердить собственную эстетическую позицию.

Наконец, нельзя не отметить, что опера «Письма, загадки и иски» — свидетельство глубоких познаний Наймана в области моцартоведения. Отрицая одни музыковедческие мифы и одновременно создавая другие, она, по сути, вскрывает представления о Моцарте в современном научном пространстве, а также характерные тенденции в его изучении, обусловленные особенностями постмодернистской культуры. Соединяя, казалось бы, несоединимое — стремление к достоверности (отражением чего служит опора на документалистику) и неомифологизм, высокое и низкое, серьезное и комичное, старое и новое — опера Наймана одновременно заставляет усомниться не только в истинности, но и в адекватности любых интерпретаций личности и творчества Моцарта, вынося неутешительный вердикт всем нашим несостоятельным попыткам постичь природу гения — *Not Mozart*.

Список литературы

1. Алексеева А. Ю. Композиторская техника Майкла Наймана. Петрозаводск: Версо, 2022.
2. Алексеева А. Ю. «Полифония» композиционных приемов в музыке Майкла Наймана // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 4. С. 66–76.
3. Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
4. Окунева Е. Г., Слепцова А. А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2. С. 17–39. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.30.2.17-39>

5. Okuneva E. G., Nogovitsyna A. A. Michael Nyman's Opera *Noises, Sounds and Sweet Airs* and Questions of Interpretation of Shakespeare's *The Tempest* // *Russian Musicology*. 2024. No. 4. P. 41–54.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.041-054>
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015.
7. Эйштейн А. Моцарт. Личность и творчество. М.: Музыка, 1977.
8. Susidko I. P., Lutsker P. V. About Leopold Mozart's Pedagogical Principles // *Russian Musicology*. 2024. No. 3. P. 135–143.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.135-143>
9. Roner M. *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägeli's Theorie der Musik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.
<https://doi.org/10.25162/9783515127059>
10. Solomon M. Mozart's Zoroastrian Riddles // *American Imago*. 1985. No. 42 (4). P. 345–369.
11. Eibl J. H. Mozart verfasst Rätsel: Bisher unbekannte Autographe aus der Sammlung Hermann Härtel // *Oesterreichische Musikzeitschrift*. 1971. Vol. 26. P. 65–71. <https://doi.org/10.7767/omz.1971.26.jg.65>
12. Чугарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. 4-е изд. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
13. Cenciarelli C. The Case against Nyman Revisited: “Affirmative” and “Critical” evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart // *Radical in Musicology*. 2006. Vol. 1.
URL: <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm> (accessed: 12.05.2026)
14. Whittall A. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.
15. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.
16. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970.
17. Денисов А. В. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2022. № 1. С. 41–46.
https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_41

18. Акопян Л. О. Возможные модели музыкальной герменевтики // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 3 (23). С. 61–77.

References

1. Alekseeva, A. Yu. (2022). *Kompozitorskaya tekhnika Maikla Naimana* [Michael Nyman's compositional technique]. Verso. (In Russ.).
2. Alekseeva, A. Yu. (2017). The "Polyphony" of compositional tools in the music by Michael Nyman. *Contemporary Musicology*, (4), 66–76. (In Russ.).
3. Okuneva, E. G. (2023). Michael Nyman's operas: The artistic ideas and principles of their musical realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 92–107. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
4. Okuneva, E. G., & Sleptsova, A. A. (2022). *Facing Goya* by Michael Nyman: The genre specifics of the opera of ideas. *Music Journal of Northern Europe*, (2), 17–39. (In Russ.).
<https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.30.2.17-39>
5. Okuneva, E. G., & Nogovitsyna, A. A. (2024). Michael Nyman's opera *Noises, Sounds and Sweet Airs* and questions of interpretation of Shakespeare's *The Tempest*. *Russian Musicology*, (4), 41–54.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.041-054>
6. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015). *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time] (2nd ed.). Klassika-XXI. (In Russ.).
7. Einstein, A. (1962). *Mozart, is Character, His Work*. Oxford University Press.
8. Susidko, I. P., & Lutsker, P. V. (2024). About Leopold Mozart's pedagogical principles. *Russian Musicology*, (3), 135–143.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.135-143>
9. Roner, M. (2020). *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*. Franz Steiner Verlag.
<https://doi.org/10.25162/9783515127059>
10. Solomon, M. (1985). Mozart's Zoroastrian Riddles. *American Imago*, 42(4), 345–369.
11. Eibl, J. H. (1971). Mozart verfasst Rätsel: Bisher unbekannte Autographe aus der Sammlung Hermann Härtel. *Oesterreichische Musikzeitschrift*, 26, 65–71. <https://doi.org/10.7767/omz.1971.26.jg.65>

12. Chigareva, E. I. (2013). *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]. (4th ed.). Librokom. (In Russ.).
13. Cenciarelli, C. (2006). The Case against Nyman Revisited: "Affirmative" and "Critical" evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart. *Radical Musicology*, 1. Retrieved May 12, 2026, from <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm>
14. Whittall, A. (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press.
15. Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press.
16. Chicherin, G. V. (1970). *Motsart. Issledovatel'skii etyud* [Mozart. A research study]. Muzyka.
17. Denisov, A. V. (2022). Criteria of plagiarism in musical art: Historical aspect of the problem. *South-Russian Musical Anthology*, (1), 41–46. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_41
18. Hakobian, L. O. (2018). Possible models of musical hermeneutics. *Music. Art, Science, Practice*, 3(23), 61–77. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Окунева Е. Г. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr. Sci. (Arts), Professor, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 02.04.2026;
одобрена после рецензирования 13.05.2026;
принята к публикации 02.06.2026.

The article was submitted 02.04.2026;
approved after reviewing 13.05.2026;
accepted for publication 02.06.2026.