

უკ 78

მოცარტის დროის საოპერო შემსრულებლები და საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები XX საუკუნეში

გორდელაძე სოფიო

ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
თბილისი, 0108, გრიბოედოვის 8/10

ანოტაცია:

სტატიაში განხილულია მოცარტის დროის საოპერო შემსრულებლობა და მისი თავისებურებები, XVIII საუკუნის საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციები და სტანდარტები, რომელთაგან ბევრი დღესაც აქტუალურია; აგრეთვე მოცარტის დროის საოპერო მომღერლები, ვისთვისაც კომპოზიტორი ქმნიდა საოპერო პარტიებსა თუ საოცარი სირთულით გამორჩეულ საკონცერტო არიებს. **საკვანძო სიტყვები:** მოცარტის დროის საოპერო მომღერლები, საშემსრულებლო ხელოვნება XX საუკუნეში.

ვ. ა. მოცარტის თანამედროვე საოპერო მომღერლები

მოცარტი ჩემი, როგორც მომღერალ-შემსრულებლის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი კომპოზიტორია, მოცარტის ოპერებიდან არაერთი პარტია მაქვს ნამდერი, ხოლო არის ოპერები, საიდანაც ერთზე მეტი პარტიაც კი შემსრულებია სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა დადგმაში. ამდენად ამ თემისადმი ინტერესი პროფესიული ინტერესითაც არის განპირობებული.

მოცარტის ეპოქის საოპერო მომღერლების შემოქმედება და მე-18-ე საუკუნის საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციები, მომღერლების საშემსრულებლო შესაძლებლობები არაერთხელ გამხდარა კომპოზიტორის შემოქმედებითი იმპულსი და შთაგონების წყარო. სწორედ მათი საშემსრულებლო მახასიათებლებიდან გამომდინარე წერდა იგი საოპერო პარტიებსა და ურთულეს საკონცერტო არიებს. ალოიზია ვებერი, მარგარეტ კაიზერი, კატარინა კავალიერი (კონსტანცეს როლის პირველი შემსრულებელი), ნენსი სტორაჩე (სუზანას როლის პირველი შემსრულებელი), კატერინა ბონდინი (პირველი ცერლინა), ტერეზა საპორიტი (პირველი დონა ანა), ჰენრიეტა ბარანიუსი (ბერლინის დადგმაში ბლონდეს როლის შემსრულებელი), ანა გოტლიბი (პირველი პამინა), ტერეზა ფონ ტრატნერი, ფრანჩესკო ბენუჩი (პირველი ფიგარო), ფაუსტინა ბორდონი, ანტონია ბერნასკონი (ასპაზია), ანა დე ამიჩის (ჯუნია), ელიზაბეტ ვენდლინგი (ელექტრა), ადრიანა ფერარეზე დელ ბენე (მეორე სუზანა და ფიორდილიჯი), მარია მარკეტი-ფანტოცი (ვიტელია), იოზეფა ჰოფერი, იოზეფა დუშეკი, კასტრატები ვენანციო რაუცინი (ჩეჩილიო), ჯოვანი მანცუოლი (ასკანიო), დომენიკო ბედინი (სექსტუსი), ტენორები ანტონ რააფი (იდომენეოსი), ანტონიო ბალიონი (დონ ოტავიო, ტიტუსი), ვალენტინ ადამბერგერი, ფრანჩესკო მორელი (მეორე დონ ოტავიო), ბანები იოჰან იგნაც ლუდვიგ ფიშერი (ოსმინი),

ფრანც გერლი (ზარასტრო), ფრანჩესკო ალბერტარელი - ეს არასრული ჩამონათვალია იმ მომღერლებისა, ვისთანაც მოცარტი მუშაობდა და ვისთვისაც ის წერდა, მომღერლებისა, ვისაც ჰქონდა ბედნიერება მოცარტთან ემღერა, მასთან ემუშავა და პირველებს შეესრულებინათ როლები, რომლებიც ფაქტობრივად მათი შესაძლებლობების გათვალისწინებით იქმნებოდა გენიოსის მიერ. შევეცდები უფრო დეტალურად განვიხილო ამ მომღერალთაგან რამდენიმე, მათი რეპერტუარი და საშემსრულებლო თავისებურებები.

ალოიზია ვებერი (Aloysia Weber - 1760 – 1839) - გერმანელი სოპრანო, რომელმაც არაერთი წამყვანი პარტია შეასრულა მოცარტის ოპერებში, მათ შორის: მადამ ჰერცი «თეატრის დირექტორი»-ს პრემიერაზე 1786 წ., ოპერაში «სერალიდან გატაცება» კონსტანცეს პარტიაში შეცვალა კატარინა კავალიერი, «დონ ჯოვანი»-ს ვენის დადგმაში შეასრულა დონა ანას როლი 1788 წ., ხოლო მოცარტის გარდაცვალების შემდეგ ალოიზიამ იმღერა სექსტუსის პარტია ოპერაში «ტიტუსის გულმოწყალება» საკონცერტო შესრულება ვენაში 1794 და 1795 წლებში. [1]

ის ფაქტი, რომ ალოიზია ერთდროულად მღეროდა უკიდურესად მაღალი ტესიტურის მქონე კონსტანცეს პარტიას და დღეს უკვე მკაფიოდ მეცოსოპრანოს რეპერტუარში დამკვიდრებულ სექსტუსის ცენტრალურ პარტიას, უკვე თავისთავად მეტყველებს მისი, როგორც მომღერლის მრავალმხრივობაზე, მის დიაპაზონსა და ხმის მოქნილობაზე. აი, რას წერს მასზე მაიკლ კელი მის «მოგონებებში» 1826 წელს: «მას ყველაზე დიდი დიაპაზონი ჰქონდა მაღალ რეგისტრში, რაც კი ოდესმე მომისმენია. მისი შესრულება ბრწყინვალე იყო». [2] გამომცემელი კრისტიან შუბარტი წერს: “მას აქვს თანაბრად განვითარებული მაღალი და დაბალი ბგერები. ის ერთნაირად კარგად მღერის *piena voce*-ს და *mezza voce*-ს. მისი პორტამენტო, ტექსტის აკურატული კითხვა, დელიკატური მოწოდება, მისი არაჩვეულებრივი კადენციები, *mezzo tinta*, მისი უდავო ოსტატობის მაჩვენებელია”. [3] ერიკ ბლომი აღნიშნავს: “მას შეეძლო გრძელი ბგერების ლამაზად სიმღერა და ჰქონდა მშვენიერი ლეგატო. იგი ურთულეს პასაჟებს საოცარი სიმსუბუქით ასრულებდა”. [4]

თავად მოცარტი მის ყველაზე დიდ ღირსებად შესანიშნავ კანტაბილეს მიიჩნევდა. საინტერესოა ლეოპოლდ მოცარტის შენიშვნაც მადმუაზელ ვებერის მისამართით: “ახლა ვხვდები რატომ ამბობს ზოგი, რომ მას სუსტი ხმა აქვს, დანარჩენები კი პირიქით - რომ მას ძლიერი ხმა აქვს. ორივე მოსაზრება სწორია. მისი გაჩერებული და აქცენტირებული ბგერები გამოგნებლად ხმამაღალია, მისი ნაზი ფრაზები და პასაჟები, ასევე მაღალი ნოტები კი ძალიან დელიკატური, ისე, რომ ჩემი აზრით მათ შორის დიდი შეუსაბამობაა.” [5] არსებობს კიდევ არაერთი მოსაზრება, რომლებიც ალოიზია ვებერის სუსტ მხარეებზე მიუთითებს, თუმცა, თავისთავად ის ფაქტი, რომ მისი თანამედროვეები ამხელა ყურადღებას უთმობენ ალოიზიას შესრულების შეფასებას, უკვე მოწმობს მის მნიშვნელობას და აქტიურ მოღვაწეობას.

ცნობილია ასევე, რომ მოცარტი მის მიმართ გულგრილი არ იყო და რომ არა ლეოპოლდ მოცარტის ერთგვარი ვეტო, არავინ იცის, რით დასრულდებოდა ეს ურთიერთობა. ალოიზია ვებერით მოცარტის აღფრთოვანებას მისი მანჰაიმიდან 1778 წელს მამისათვის გაგზავნილი წერილებიც მოწმობს: “მე ვუთხარი მადმუაზელ ვებერს: ისწავლეთ თქვენი ეს არია და იმღერეთ თქვენი გემოვნებით; შემდეგ მომასმენინეთ, რის

შემდეგაც მე გულწრფელად გეტყვით, რა მომწონს და რა არა. ორი დღის შემდეგ... მან მიმღერა, თანხლებას თავად აკეთებდა. იძულებული ვიყავი მეღიარებინა, რომ მან ზუსტად ისე იმღერა, როგორც მე მინდოდა და როგორც ვისურვებდი მისთვის მესწავლებინა”. [6]

სპეციალურად ალოიზიასთვის მოცარტმა 7 საკონცერტო არია დაწერა: *Alcandro, lo confesso... Non so d'onde viene* KV294 (1778), *Popoli di Tessaglia... Io non chiedo, eterni Dei* KV316/ 300b (1778-1779), *Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!* KV383 (1782), *Mia speranza adorata... Ah, non sai, qual pena sia* KV416 (1783), *Vorrei spiegarvi, oh Dio... Ah conte, partite* KV418 (1783), *No, no, che non sei capace* KV419 (1783), *Ah se in ciel, benigne stele* KV538 (1788).

თუ ჩვენ თუნდაც მხოლოდ არიის *Vorrei spiegarvi, oh Dio... Ah conte, partite* KV418 (1783) სირთულეს და სილამაზეს გავითვალისწინებთ, ცხადი ხდება, რომ მოცარტი მასზე, როგორც მომღერალზე ძალიან მაღალი აზრისა იყო. წარმოუდგენელია ეს არია საშუალო შესაძლებლობების მქონე სოპრანომ იმღეროს.

სოპრანო, ვისთვისაც მოცარტმა სუზანას პარტია შექმნა ოპერაში “ფიგაროს ქორწინება” გახლდათ **ნენსი სტორაჩე (Anna Selina – Nancy Storace – 1765-1817)**. ინგლისელი მომღერალი, რომელიც წარმატებით მოღვაწეობდა იტალიასა და ავსტრიაში, იმპერატორ იოზეფ მეორის მიერ შექმნილ ახალ იტალიურ საოპერო დასში. მას მოცარტმა მიუძღვნა საკონცერტო არია ორკესტრისა და ფორტეპიანოს თანხლებით *Ch'io mi scordi di te* KV 505. ეს დუეტი დაწერილია, როგორც მას მოცარტი მოიხსენიებს თავისი ნაწარმოებების სარჩევში - “მადმუაზელ სტორაჩესა და ჩემთვის”.

“მიყვარს, როცა არია ზუსტად ერგება მომღერალს, როგორც კარგად შეკერილი კაზა” - წერს მოცარტი მამას ერთ-ერთ წერილში.[7] შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ საოპერო და განსაკუთრებით საკონცერტო არიების შემთხვევაში, ისინი მაქსიმალურად ზუსტად იყო მორგებული მომღერალთა შესაძლებლობებს და მათი ხმისა თუ ხასიათის ძირითად, წამყვან თვისებებს უსვამდა ხაზს. ამ ორი სოპრანოსთვის დაწერილი საკონცერტო არიების შედარებით შეგვიძლია მათი “ვოკალური პორტრეტებიც” დავინახოთ: ალოიზია ვებერის “სახე” ბევრად რელიეფურად არის გამოკვეთილი მისდამი მიმღვნილ საკონცერტო არიებში, რომლებიც კოლორატურებით, ვირტუოზული პასაჟებით, უკიდურესი მაღალი ბგერებით (ალბათ ალოიზიას მშვენიერი მაღალი რეგისტრის “საჩვენებლად”), სხვადასხვაგვარი ტექნიკური ამოცანებით სავსე, მასშტაბური სოლო ნომრებია. მაშინ, როცა სტორაჩესათვის დაწერილ საკონცერტო არიას ფაქტობრივად ორი თანაბარუფლებიანი სოლისტი ყავს: სოპრანო და ფორტეპიანო. აქედან შეიძლება მისი ხასიათის ნაკლებად “ეგოისტური, პრიმადონული” წყობაც ვივარაუდოთ. საინტერესოა ვოკალური პარტია და მისი ტესიტურაც, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება ალოიზიასათვის დაწერილი საკონცერტო არიებისაგან. ეს არია ბევრად ლირიკულია, ცენტრალურ და დაბალ რეგისტრში დაწერილი და დიდწილად სუზანას პარტიისთვის ესოდენ დამახასიათებელ ლირიზმით ხასიათდება.

იოზეფა დუშეკი¹ - ჩეხი სოპრანო, რომელსაც ხანგრძლივი და წარმატებული კარიერა ჰქონდა. ის და მისი მუსიკოსი მეუღლე - ფრანც დუშეკი მოცარტის ახლო მეგობრები იყვნენ, სწორედ მათ აგარაკს სტუმრობდა მოცარტი ბეტრამკაში 1787 წელს, როდესაც „დონ ჯოვანის” პრემიერისთვის ემზადებოდა პრადის თეატრში. მოცარტმა იოზეფას ორი

¹ Josepha Duschek (1754-1824) - ჩეხი სოპრანო.

საკონცერტო არია მიუძღვნა: *Ah, lo previdi* KV272 (1777) და *Bella mia fiamma, addio...* KV528 (1787). ორივე საკონცერტო არია მასშტაბური, საკმაოდ დრამატული, დეკლამაციური ხასიათის რეჩიტატივით გამოირჩევა, არიები კი ცენტრალურ ტესიტურაშია დაწერილი და ლირიკული მელოდიკით ხასიათდება. აქაც, არიის ეს მახასიათებლები მომღერლის თვისებებზე უნდა ყოფილიყო მორგებული. მოცარტის ბიოგრაფი - ოტო იანი წერს, რომ დუშეკს ჰქონდა ლამაზი, სავსე, მრგვალი ხმა და ცნობილი იყო საინტერესო ინტერპრეტაციით, განსაკუთრებით რეჩიტატივში. (ორივე არიაში, როგორც აღვნიშნეთ ვრცელი, დრამატულად გამომსახველი რეჩიტატივია). იანი წერს, რომ დუშეკი სიმღერაში აერთიანებდა ცეცხლსა და ენერგიას მოხდენილობასა და გამომსახველობასთან. რომ ის ურთულეს, ბრავურულ პასაჟებს საოცარი სიმსუბუქით ასრულებდა. [8] დუშეკისთვის დაწერილი ორივე საკონცერტო არია აერთიანებს მსგავს ტესიტურას, წყობას, მელოდიკას, როგორც არიაში, ასევე რეჩიტატივში. ეს არიები, ისევე, როგორც სტორაჩესთვის დაწერილი საკონცერტო არია *Ch'io mi scordi di te* KV 505, საკმაოდ ხშირად სრულდება, განსხვავებით ალოიზია ვებერისთვის დაწერილი საკონცერტო არიებისგან, რასაც ვფიქრობთ, დიდწილად ამ არიების “ადამიანური” ტესიტურა განაპირობებს.²

ზემოთ ჩამოთვლილი მომღერლების რეპერტუარის შესწავლის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მოცარტის დროის მომღერლები ძალზე მრავალმხრივი უნდა ყოფილიყვნენ, რადგან მათი რეპერტუარი აერთიანებდა პარტიებს, რომლებიც დღესდღეობით კონკრეტული ხმის ტიპებისთვის მკაფიოდაა გამოიჯნული. ასე, მაგალითად, ლუიზა ვილნევი³, რომლის რეპერტუარში მაღალი, კოლორატურული სოპრანოს პარტიები შედიოდა, გახლდათ დორაბელას პარტიის პირველი შემსრულებელი ოპერაში “ასე იქცევა ყველა ქალი”. თანამედროვეობაში კი დორაბელას როლს სტანდარტულად მეცოსოპრანო ასრულებს. ასევე იყო სოპრანო ლუიზა ლასკიც, რომელიც გრაფინია ალმავიცასაც მღეროდა და ცერლინასაც⁴, პირველი ფიორდილიჯი - ადრიანა ფერარეზე დელ ბენე, აგრეთვე იყო სუზანას პარტიის შემსრულებელიც. ეს იმითაც აიხსნება, რომ ხმათა ის კლასიფიკაცია, რაც ჩვენ დღეს გვაქვს, მე-18-ე საუკუნეში არ არსებობდა, შესაბამისად, სოპრანოს ტიპებს შორის დაყოფა არ ხდებოდა. ხშირად, დღევანდელი მეცოს პარტიებსაც სოპრანოები მღეროდნენ. მოცარტის საოპერო კლავირებში ქალის საოპერო პარტიები ყველგან სოპრანოთი აღინიშნება. ბანსა და ბარიტონს შორისაც არ იყო მკვეთრი ზღვარი გავლებული, ამიტომ ისეთი განსხვავებული პარტიები, როგორებიცაა ლეპორელო, მაზეტო, კომენდატორი და თავად დონი ოპერაში “დონ ჯოვანი”, ყველა აღნიშნულია, როგორც ბანი. ფაქტია, რომ ოპერის პრემიერაზე კომენდატორისა და მაზეტოს სრულიად განსხვავებულ პარტიებს ერთი და იგივე მომღერალი - ჯუზეპე ლოლი ასრულებდა.

² დუშეკისთვის ბეთჰოვენმაც დაწერა არაჩვეულებრივი საკონცერტო არია “*Ah, perfido!*“ op. 65 (1796), რომელიც ასევე ძალიან დრამატული რეჩიტატივით გამოირჩევა.

³ Louise Villeneuve - იტალიასა და ავსტრიაში მოღვაწე სოპრანო.

⁴ სხვათაშორის, ორივე ეს პარტია მეც ნამღერი მაქვს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა დადგმაში. ცერლინას ტესიტურა იმდენად დაბალია, ცენტრალური, რომ მასაც ზოგჯერ მეცოსოპრანოები მღერიან, ხოლო გრაფინიას სავსე ლირიული ხმა სჭირდება. აქვე აღვნიშნავთ, რომ დიდწილად ეს დამოკიდებულია მთლიანად მომღერალთა შემადგენლობაზე და ბალანსზე მათ შორის.

მოცარტის მოღვაწეობის პერიოდს დაემთხვა წამყვანი როლების გადანაცვლება სოპრანოსა და კასტრატებს შორის. კასტრატების ტრადიცია ძლიერ შესუსტდა, ერთი მხრივ კასტრაციის ჩვეულების ფართოდ აკრძალვის გამო და მეორეს მხრივ, რადგან მათთვის ძირითად საასპარეზო ჟანრს - *opera seria*-ს, უკვე დიდ კონკურენციას უწევდა *opera buffa* და ზინგშპილი. ეს არის ასევე ეპოქა, როცა სოპრანოების ტესიტურა უსაზღვროდ იზრდება და ვირტუოზი სოპრანოები ერთმანეთს ეჯიბრებიან კიდურა მაღალი ბგერების სიკაშკაშით. ცნობილია, რომ მოცარტი დიდი შტაბეჭდილების ქვეშ იყო ცნობილი სოპრანოს - ლუკრეცია აგუიარის⁵ მეოთხე ოქტავის დო-ს მოსმენის შემდეგ 1770 წელს.

გასაკვირი არ უნდა იყოს მოცარტის გატაცება კოლორატურული სოპრანოს ხმით, რასაც ამ ხმისთვის დაწერილი უამრავი საკონცერტო არია და საოპერო პარტია მოწმობს, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე, როცა კომპოზიტორი ძირითადად იტალიური *opera seria*-ს ჟანრში წერს. საკმარისია რამდენიმე პარტიის დასახელება: ჯუნია (*Lucio Silla*), კონსტანცე და ბლონდე (*Die Entführung aus dem Serail*), ასპაზია (*Mitridate, il Re di Ponto*). თავის ბოლო ოპერაშიც უბრუნდება მოცარტი მისთვის ესოდენ საყვარელ ხმას და ღამის დედოფლის წარმოდგენლად რთულ, დრამატულ-კოლორატურულ პარტიას წერს (*Die Zauberflöte*).

კიდევ ერთ საინტერესო მომენტს გვინდა შევხვით მე-18-ე საუკუნის შემსრულებლებთან დაკავშირებით.

თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებაში ხშირად გავმხდარვართ იმის მოწმე, თუ როგორი კომეტიკური აღმასვლით აღმოჩნდებიან ხოლმე ახალგაზრდა მომღერლები თავბრუდამხვევი კარიერის მწვერვალზე და რამდენიმე წელიწადში ასეთივე სისწრაფით როგორ იწყებენ დაღმასვლას. მიზეზი გამომდინარეობს საკონცერტო თუ სასპექტაკლო გრაფიკი, ასევე მათთვის ზედმეტად რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარია, რომლისთვისაც ზოგი მათგანი არც ფიზიკურად და არც ფსიქიკურად არ არის მზად. ეს ბუნებრივიცაა - ზოგიერთი პარტიის დაძლევა არა მხოლოდ ვოკალური მზაობა, არამედ სოციალური, ცხოვრებისეული გამოცდილებაც ჭირდება, რომ არაფერი ვთქვათ იმ ურთულეს, თანამედროვე მომღერლის პროფესიის შემადგენელ ნაწილად ქცეულ “ქვესფეროზე”, რასაც სააგენტოებთან, თეატრებთან, პრესასთან ურთიერთობა ჰქვია.

მაგრამ, რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, 250 წლის წინაც, კლასიციზტურ ეპოქაში, არაერთმა ცნობილმა და წარმატებულმა საოპერო მომღერალმა დაიწყო კარიერა ძალიან ახალგაზრდა ასაკში და მიუხედავად ამისა, ხანგრძლივი და წარმატებული მოღვაწეობითაც გამოირჩეოდა. მაგალითად ავსტრიელი სოპრანო ანა მილდერ-ჰაუფტმანი⁶, რომელიც სულ რაღაც 19 წლის იყო, როცა ლეონორეს ურთულესი პარტია შეასრულა ბეთჰოვენის “ფიდელიოში” 1805 წელს. ლეგენდარული მარია მალიბრანი⁷ კი ჩვიდმეტი წლის იყო, როცა

⁵ Lucrezia Aguiari, ზოგჯერ იწერება, როგორც Agujari, ზედმეტსახელად „La Bastardina“ ან „La Bastardella“ (იტალიურიდან თარგმანში “უკანონო ბავშვს” ნიშნავს) – 1741-1783, იტალიელი სოპრანო, ცნობილია მისი უზარმაზარი დიაპაზონით, რომელიც სამნახევარ ოქტავას ფარავდა.

⁶ Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785-1838) - ავსტრიელი სოპრანო, ლეონორეს როლის პირველი შემსრულებელი ბეთჰოვენის ოპერაში “ფიდელიო” 1805 წელს.

⁷ Maria Felicia Malibran (1808 – 1836) - ესპანელი მომღერალი, რომელიც სოპრანოსა და კონტრალტოს პარტიებს მღეროდა, მე-19-ე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი საოპერო მომღერალი.

“სევილიელ დალაქში” მისი დებიუტი შედგა როზინას როლში. იმ მომდერალთაგან რამდენიმე რომ აღვნიშნოთ, ვისთანაც მოცარტი მუშაობდა: გრაფინია ალმავიკას როლის პირველი შემსრულებელი („ფიგაროს ქორწინება“) - ლუიზა ლასკი⁸ და პირველი დონ ჯოვანი - ლუიჯი ბასი⁹ სულ რაღაც ოცდაერთი წლისეები იყვნენ შესაბამისი ოპერების პრემიერის დროს. ანა გოტლიბი¹⁰ კი სულ რაღაც თორმეტი წლის იყო, როცა ბარბარინა იმდერა “ფიგაროს ქორწინების” პრემიერაზე და უკვე კარგად დამკვიდრებული მომდერალი, როცა 5 წლის შემდეგ პამინას როლი შეასრულა 17 წლის ასაკში. იგივე ოპერაში ზარასტროს პარტიას 26 წლის ფრანც გერლი¹¹ ასრულებდა, რომელსაც მანამდე უკვე წარმატებით შეესრულებია ოსმინის ურთულესი პარტია მოცარტის ოპერაში “სერალიდან გატაცება”. და მრავალი სხვა. მაშ რაშია საქმე? ამ ასაკის მომდერლების უმეტესობა ხომ დღესდღეობით ჯერ კიდევ სწავლის პროცესშია და უფრო მოგვიანებით იწყებს საოპერო მოღვაწეობას? რატომ ხდება ისე, რომ ხშირად მათი კარიერა მხოლოდ რამდენიმე წელი გრძელდება?

მიზეზი შეიძლება რამდენიმე იყოს და ეს არ არის მხოლოდ ტექნიკის არ ქონა, რასაც ასე ხშირად “გვაბრალებენ” თანამედროვე მომდერლებს. თავდაპირველად, უნდა გავითვალისწინოთ ის, რომ თანამედროვე ორკესტრის წყობა თითქმის ნახევარი ტონით მაღალია ბაროკოს, ან კლასიციკლური პერიოდის ორკესტრთან შედარებით და ნებისმიერი მომდერალი, ვისაც კონსტანცე (“სერალიდან გატაცება”), ან ალჩინა (ჰენდელი - “ალჩინა”) უმდერია დამეთანხმება, თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს ამ სხვაობას.

მეორე, რაც აუცილებლად უნდა ითქვას არის თავად ორკესტრის ზომა და შემადგენლობა. თანამედროვე მომდერალს უწევს გაჭრას ბევრად უფრო დიდი და ძლიერი ჟღერადობა, ვიდრე მე-18-ე საუკუნეში. მნიშვნელობა აქვს ასევე თეატრის ზომასა და მოცულობას - არცერთი ზემოთ ჩამოთვლილი მომდერალი არ მდგარა ამოცანის წინაშე დაეფარა თავისი ხმით 2000 ან 3000 კაციანი დარბაზი. კლასიციკლური ეპოქის საოპერო მომდერლის მთავარ ღირსებად მრგვალი და სუფთა ბგერა, სიმსუბუქე მოძრავ პასაჟებში, ნიუანსირების და ორნამენტაციის გემოვნებიანი შერჩევა იყო. მათ არ მოეთხოვებოდათ დიდი, ძლიერი ბგერის წარმოქმნა, რაც მოგვიანებით ზემოთ ჩამოთვლილმა მიზეზებმა განაპირობა და რაც ხშირად ბგერის ფორსირებას იწვევს, ეს კი დამანგრეველია ხმისთვის.

მცირე ლირიკული გადახვევა: მოცარტს ხშირად მიაწერენ რომანებს უთვალავ ქალბატონთან, განსაკუთრებით მომდერლებთან - მისი საოპერო გმირების შემსრულებლების უმეტესობასთან. ამასთან მიმართებაში საინტერესო მოსაზრება აქვთ გამოთქმული პ. ლუცკერსა და ი. სუსიდკოს, რომელსაც დიდწილად ვიზიარებთ: ეს რომანტიკული მიდგომა მოცარტის პერსონის მიმართ ალბათ მაინც მე-19-ე საუკუნის პუბლიცისტიკას უკავშირდება, თუმცა უამრავი სავარაუდო ურთიერთობიდან, მხოლოდ სამ მათგანთან ურთიერთობა და ამ ურთიერთობათა რომანტიკული ხასიათი დასტურდება დოკუმენტალისტურად - კერძოდ კი მიმოწერის სახით. ესენი არიან: მარია

⁸ Luisa Laschi (1760-1790) - იტალიელი სოპრანო, რომელიც აქტიურად მღეროდა იტალიისა და ავსტრიის თეატრებში.

⁹ Luigi Bassi (1766-1825) - იტალიელი ბარიტონი.

¹⁰ Anna Gottlieb (1774 – 1856) - ავსტრიელი სოპრანო, პამინას როლის პირველი შემსრულებელი მოცარტის ოპერაში “ჟადოსნური ფლეიტა”.

¹¹ Franz Xaver Gerl (1764 – 1827) - ავსტრიელი ბანი, ზარასტროს როლის პირველი შემსრულებელი.

ანა თეკლა მოცარტი (1758-1841) - მოცარტის ბიძაშვილი, რომელთანაც მას საკმაოდ პიკანტური მიმოწერა ჰქონდა. ჩვენს მიერ უკვე ზემოთ ხსენებული ალოიზია ვებერი და მისი და, მოგვიანებით კი კომპოზიტორის მეუღლე - კონსტანცა ვებერი (1762-1842). გარდა ამისა, გასაკვირია და ნაკლებ სავარაუდო მოცარტს საკმარისი დრო ჰქონოდა ყველა იმ ურთიერთობისთვის, რასაც მას მიაწერენ. თუმცა ამ ვერსიის წარმოშობისთვის ცდუნება ნამდვილად დიდი იყო: მოცარტი, ადამიანური ბუნების, განსაკუთრებით კი ქალური ნატურის ასეთი მცოდნე, ქალთა ისეთი ფსიქოლოგიზებული სახეების შემქმნელი, როგორებიცაა გრაფინია, დონა ანა, ფიორდელიჯი და დორაბელა, კონსტანცე, სუზანა და მრავალი სხვა, ვალდებულიც კი იყო იმაზე ეწერა, რაც მან კარგად იცოდა. “მისი პირადი სასიყვარულო გამოცდილება გადაეტანა მის ოპერებში და ამით სრულ თანხვედრაში მოსულიყო რომანტიკულ იდეალთან - პიროვნული და შემოქმედებითი ერთიანობის თვალსაზრისით”. [9]

ჩვენი აზრით ზემოთ ჩამოთვლილი ქალი გმირების სახის შექმნაში დიდი წვლილი ლიბრეტისტებსაც, განსაკუთრებით კი ლორენცო და პონტესაც მიუძღვის. გარდა ამისა, ალბათ ბევრ ჩვენგანს ლიტერატურული ნაწარმოებების კითხვისასაც ხშირად დაუსვამს საკუთარი თავისთვის შეკითხვა: როგორ შეიძლება ადამიანმა, თუკი ის მსგავს მდგომარეობაში არასდროს ყოფილა, ასე გაისიგრძეგანოს ადამიანის ფსიქიკის ან მისი სულის ასეთი ფაქიზი ნიუანსები. ხშირად მქონია პირადად მე ეს შეგრძნება ლევ ტოლსტოის (რომელიც ქალის სულიერების უდიდესი ექსპერტია ჩემი მოკრძალებული აზრით), თომას მანის, დოსტოევსკის კითხვისას. მაგრამ გენიოსი ალბათ სწორედ ამას ნიშნავს - მან იცის ის, რაც ჩვეულებრივ მოკვდავს არ ხელეწიფება...

საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები

მართალია, ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში ჩამოყალიბებული სონატურ-სიმფონიური ციკლი ეპოქის უდიდესი მონაპოვარი იყო, და ზოგადად ინსტრუმენტულმა მუსიკამ ამ ეპოქაში უდიდესი მნიშვნელობა შეიძინა, მაგრამ პრიორიტეტულ, წამყვან პოზიციებზე მე-18-ე საუკუნის ბოლომდე ვოკალური ჟანრები, პირველ რიგში ოპერა რჩება. ჟანრული იერარქიის ამ დაუწერელ კლასიფიკაციას ბეთჰოვენი არღვევს, რადგან პირველად სწორედ მის შემოქმედებაში იკავებს წამყვან პოზიციას ინსტრუმენტული მუსიკა და სონატურ-სიმფონიური ციკლი.

თუმცა მანამდე, ეპოქის მუსიკალური ესთეტიკის იდეალი სწორედ ვოკალურ მუსიკას ემყარება, მისგან იღებს სათავეს ინსტრუმენტული მუსიკა. ვოკალური მუსიკა, მღერა, როგორც ადამიანის ბუნებასთან ყველაზე ახლოს მდგომი, ითვლება “პირველადად და ძირეულად”, მაშინ, როცა ინსტრუმენტული “მეორადად და მისგან წარმოქმნილად, შესაბამისად, გარკვეული თვალსაზრისით მეორეხარისხოვნადაც”. [10]

ყველა მუსიკოსი ცდილობს “ამღეროს” ინსტრუმენტი, მიუახლოვოს მისი ბგერათწარმოქმნა მღერას. ცნობილი ინსტრუმენტალისტები და წამყვანი პედაგოგები ურჩევენ თავიანთ მოსწავლეებს მოუსმინონ კარგ მომღერლებს და სწორედ სიმღერიდან აიღონ მაგალითი. საინტერესოა რას წერს ლეოპოლდ მოცარტი მის ტრაქტატში „*Versuch einer gründlichen Violinschule*“ : “ვინ არ იცის, რომ ვოკალური მუსიკა ყოველთვის უნდა

იყოს ყველა ინსტრუმენტალისტის მიზანი, რადგან ყველა პიესაში, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, აუცილებელია ბუნებრიობასთან მიახლოება?” [11]

არანაკლებ საგულისხმოა მისი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორისა და პედაგოგის, ფილიპ ემანუელ ბახის ციტატა ტრაქტატიდან “*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*”: “ზელიდან არ უნდა გავუშვათ განსაკუთრებით კარგი მომღერლის მოსმენის შესაძლებლობა: ასე შეიძლება მღერით აზროვნების სწავლა, აგრეთვე, როგორ გავამღეროთ კარგად მუსიკალური აზრი, რათა მისი სწორად შესრულება შევძლოთ.”¹² [12]

რაც შეეხება თავად მოცარტს, მისი შემოქმედების ცენტრში ვოკალური მუსიკა დგას, მას ოპერის გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენია. ოპერა კომპოზიტორის უდიდესი სიყვარულია.

საინტერესოა მე-18-ე საუკუნეში ვოკალური ხელოვნება განვითარების რა საფეხურზე იდგა და რითი ხასიათდებოდა მოცარტის თანამედროვე მომღერლების საშემსრულებლო სტილისტიკა?

მკაფიო და დეტალურ წარმოდგენას მე-18-ე საუკუნის ვოკალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე იძლევა ჯოვანი ბატისტა მანჩინის ტრაქტატი “პრაქტიკული მოსაზრებები და ფიქრები სიმღერაზე”¹³. მასში მოცემული სასიმღერო “მოდელი” დღესაც აქტუალურია. მაგალითად, ისეთი ფუნდამენტური მომენტები, როგორიცაა თავისუფალი ბერათწარმოქმნა, ყელის ყოველგვარი დამაბვის გარეშე, სრულყოფილი ინტონაცია, ლეგატო, დინამიკის სრული კონტროლი, სუნთქვაზე დამყარებული ბგერა, სუნთქვაზე “ლივლივი”, რეზონანსების გამოყენება. მანჩინი ასევე ეხება გარდამავალი რეგისტრის პრობლემატიკას და შერეული ხმის, ეგრეთ წოდებული “მიქსის” გამოყენებას. [13] უნდა ვივარაუდოთ, რომ ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი უკვე არსებობდა მე-18-ე საუკუნის საოპერო საშემსრულებლო ხელოვნების პრაქტიკაში, რადგან მანჩინის ტრაქტატს წინ უძღვოდა პიერ ფრანჩესკო ტოზის არანაკლებ ცნობილი ტრაქტატი “*Observations on the florid song*” (1723), რომელიც იგივე პრობლემებს განიხილავს. საინტერესოა, რომ ტოზი მომღერლისთვის უმნიშვნელოვანესად მიიჩნევს კარგ მუსიკალურ განათლებას და მას შესანიშნავ ხმაზე წინადაც კი აყენებს. [14]

მე-18-ე საუკუნის გერმანელი კომპოზიტორი და ვოკალის თეორეტიკოსი - იოჰან ადამ ჰილერი აღნიშნავს კარგი მომღერლისთვის აუცილებელ ძირითად თვისებებს, მათ შორის უმთავრესად კარგ ხმას, სწორ ინტონაციას, რიტმის გრძნობას და შესრულების ელევანტურობასა და სწორ აქცენტებს. ასევე ლეგატოზე სიმღერის ოსტატობას.¹⁴ ტოზი, კვანცი¹⁵ და მანჩინი ხაზს უსვამენ სრულყოფილ ინტონაციას, ბგერის სიმრგვალებს და

¹² Bach K. Ph. E. „*Versuch über die wahre Art , das Klavier zu spielen*“ (1753, 1762). T. 1 und 2. Leipzig, 1969. S. 121-122.

¹³ Giovanni Battista Mancini (1714 – 1800) - იტალიელი მომღერალი, კასტრატო, სოპრანისტი. მისი ტრაქტატი „*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*“, რომელიც ვენაში გამოიცა 1774 წელს, უმნიშვნელოვანესია საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიისა და პრაქტიკოსებისათვის.

¹⁴ Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Musikalisch-Zierlichen Gesange, 1780*, trans. Suzanne Beicken (Ph. D. dissertation, Stanford University, 1980), 27.

¹⁵ Johann Joachim Quantz (1697-1773) - გერმანელი კომპოზიტორი და ფლეიტისტი, ავტორი ტრაქტატისა “*On playing the flute*“.

სირბილეს, მკაფიოობას, დროის მკაცრ დაცვას, სრულყოფილად შესრულებულ ტრელებს და სხვა სამშვენიესებს, გამომსახველობას და გამომგონებლობას. [15]

ეს, რაც შეეხება მე-18-ე საუკუნის მომღერლისთვის აუცილებელ ზოგად თვისებებს. მოდით, უფრო კონკრეტულად ვნახოთ საშემსრულებლო კუთხით რა ტრადიციები არსებობდა მოცარტის მოღვაწეობის პერიოდში. თავდაპირველად, გვინდა რამდენიმე საკითხს შევხებით, რაც არა მხოლოდ ეპოქის სასიმღერო, არამედ ინსტრუმენტულ საშემსრულებლო ტრადიციასაც განსაზღვრავს.

ტემპი და მეტრი

ტემპი ერთ-ერთი ყველაზე პრობლემატური, საკვანძო საკითხია ამ ეპოქის მუსიკაში. რადგან მეტრონომი ჯერ კიდევ არ არსებობს, შესაბამისად, არ არსებობს ტემპის ზუსტი მითითება. ჟან-ჟაკ რუსო მის 1768 წელს გამოცემულ “მუსიკის ლექსიკონში”¹⁶ აღნიშნავს სამ ძირითად ფაქტორს, რომელიც ტემპის განსაზღვრაში გვეხმარება:

1. ტაქტში მოცემული ნოტების გრძლიობა, მაგალითად, თუ გვაქვს ნახევარინოტები, მოძრაობა უფრო მშვიდი იქნება, ვიდრე მეოთხედებიან ტაქტში;
2. ნაწარმოების დასაწყისში მითითებული იტალიური, ან ფრანგული სიტყვა, რომელიც ნაწარმოების ხასიათისა და მოძრაობის სისწრაფის განსაზღვრაში დიდწილად გვეხმარება;¹⁷
3. დაბოლოს, თავად ნაწარმოების ხასიათი, რომელიც აუცილებლად გვიკარნახებს სწორ ტემპს.

პირველ პუნქტში ასევე შეიძლება გავაერთიანოთ ზომის მიხედვით განსაზღვრაც, მაგალითად 3/8 ზომაში ტემპი უფრო მოძრავი იქნება, ვიდრე 3/4 ზომაში.

მეორე პუნქტს რაც შეეხება, აქ მეტი სიფრთხილეა საჭირო, რადგან სხვადასხვა კომპოზიტორი სხვადასხვანაირ ინტერპრეტაციას უკეთებს ამ იტალიურ მითითებებს (ისინიც კი, ვინც მეტრონომის ტემპსაც უთითებენ ამ აღნიშვნებთან ერთად). ზოგადად, გასათვალისწინებელია, რომ მე-18-ე საუკუნის ტემპები ტენდენციურად საკმაოდ მოძრავი იყო.

პირადად ჩემთვის საინტერესო იყო კლიფ ეიზენის სტატიაში წაკითხული შენიშვნა ლეოპოლდ მოცარტის მოსაზრებაზე ტემპთან დაკავშირებით: ლ. მოცარტის აზრით, ტემპის არჩევისას ათვლის წერტილი უნდა იყოს ყველაზე რთული, ან ყველაზე სწრაფი პასაჟი. [16] არაერთხელ შევსწრებივარ ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორის - გუსტავ კუნის მუშაობას ორკესტრთან და ზუსტად ამ პრინციპის გატარებას. ის რეპეტიციის დასაწყისში ცალკეულ საორკესტრო ჯგუფებთან გადიოდა ყველაზე რთულ ადგილებს და შემდეგ ტემპსაც ამის მიხედვით არჩევდნენ, რომ რთულ პასაჟებშიც ყველაფერი არტიკულირებული და გასაგები ყოფილიყო.

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) - ჟენეველი ფილოსოფოსი, მწერალი და კომპოზიტორი, ფრანგ განმანათლებელთა ერთერთი წარმომადგენელი და იდეოლოგი, ავტორი წიგნისა Dictionnaire de Musique, რომელიც პირველად 1764 წელს გამოიცა.

¹⁷ გავიხსენოთ, რომ სწორედ მე-18-ე საუკუნიდან იწყება იტალიური და ფრანგული ტერმინების აქტიური გამოყენება ნაწარმოების ხასიათის მითითებისას, რაც უმნიშვნელოვანესია. (Adagio, Largo, Lento, Grave, Allegretto, Allegro, Andante, Andantino, Presto, Vivace, Gavotte, Minuetto, Allemande, Sarabande, Courante etc.)

რაც შეეხება ტემპის მოქნილობას და რუბატოს. კლასიციზტური ეპოქის ესთეტიკა, განსაკუთრებით ეპოქის დასაწყისში, მეტწილად გულისხმობდა მკაცრად ტემპში დარჩენას მთელი ნაწარმოების მანძილზე. გერმანელი კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მოსწავლე და მისი მეგობარი ფერდინანდ რისი¹⁸ იხსენებს როგორ ასრულებდა ბეთჰოვენი თავის კომპოზიციებს: “იგი ძირითადად მკაცრად ტემპში რჩებოდა, იშვიათად წასწევდა ტემპს წინ. მხოლოდ ხანდახან, კრემენდოს დროს, შეიძლება შეენელებინა, რაც ძალიან ლამაზ და შესამჩნევ ეფექტს ქმნიდა”. [17]

ზოგადად, ტემპის გადაჭარბებული თავისუფლება (რაც, როგორც ჩანს, ბაროკოდან მოყოლებული მე-18-ე საუკუნის მომღერლებსაც ახასიათებდათ)¹⁹, ცუდ გემოვნებად ითვლებოდა და კომპოზიტორები ყოველთვის უთითებდნენ ტემპის ცვლილებას უკვე ზემოთ ნახსენები იტალიური ტერმინებით.

მეორეს მხრივ, ზომიერი რუბატო მისაღები იყო. აი, რას წერს მოცარტი მამას 1777 წელს ერთერთ წერილში: “მათ უკვირთ, რომ მე ყოველთვის ვრჩები მკაცრად ტემპში. მათ არ ესმით, რომ რუბატო ადაჯიოში არ ეხება მარცხენა ხელს”.²⁰ ეს ახლოსაა პიერ ფრანჩესკო ტოზის მოსაზრებასთან: “როცა ბანი უზუსტეს, თანაბარ რიტმში მოძრაობს, სხვა ხმა აჩქარებს, ან ანელებს მეტი გამომსახველობისთვის, მაგრამ შემდეგ უბრუნდება სიზუსტეს”. [18]

ამ საკითხის შესაჯამებლად შეიძლება ითქვას, რომ ხასიათი და შინაარსიანი შესრულება რჩება მოძრაობის, ტემპის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმსაზღვრელად. როგორც მოცარტმა “ფიგაროს ქორწინების” უვერტიურასთან მიმართებაში აღნიშნა: “იქ, სადაც ცეცხლი არ არის... სისწრაფე ვერაფერს შეცვლის”. [19]

ფრაზირება, არტიკულაცია.

ზოგადად კლასიციზტური პერიოდის საშემსრულებლო ხელოვნებას ახასიათებს მკაფიო არტიკულაცია, ძირითადად ინსტრუმენტულ მუსიკაში, რაც გარკვეულწილად თავად ინსტრუმენტების სპეციფიკით იყო განპირობებული. ვოკალურ მუსიკაშიც კი ე.წ. ყელის არტიკულაცია საკმაოდ გავრცელებული იყო მე-18-ე საუკუნეში. პიერ ფრანჩესკო ტოზის კომენტარები ამასთან დაკავშირებით ადასტურებს, რომ ყელის არტიკულაცია ფართოდ გამოიყენებოდა, აღნიშნავს რა, რომ “მკაფიო”, ან არტიკულირებული სტილი უფრო გავრცელებული იყო, ვიდრე გადაბმული (ლეგატო). [20]

საინტერესოა პუნქტირებული რიტმის შესრულების საკითხი. ბაროკოს ეპოქაში დიდად იყო გავრცელებული მოკლე ბგერის გრძლიობის გადაჭარბებით შემოკლება, რაც კლასიციზტურ საშემსრულებლო ხელოვნებას ნაკლებად ახასიათებს. ასევე განსხვავდება

¹⁸ Ferdinand Ries (1784-1838) - გერმანელი კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მოსწავლე, თანაავტორი წიგნისა “Beethoven remembered”.

¹⁹ ბაროკოდან მოყოლებული საოპერო ვარსკვლავების “თავხედობა” და “ამპარტავნება” ცნობილი იყო, ისინი ისეთ თავისუფლებას იღებდნენ შესრულებისას, რომ მიაჩნდათ, რომ ორკესტრი უნდა გაჩერებულიყო მაშინ, როცა მათ ორნამენტების გაკეთება მოუწევდათ. ეს ტენდენცია კლასიციზტურ ეპოქაში დიდწილად შეიცვალა.

²⁰ სავარაუდოდ, საუბარია მის სადირიჟორო გამოცდილებაზე.

პუნქტირებული რიტმული ფიგურის ტრიოლთან შესრულების პრაქტიკაც - ბაროკოში, როგორც ცნობილია პუნქტირებული ფიგურაცია ასიმილაციას განიცდიდა და მოკლე ბგერა ტრიოლს ემთხვეოდა, კლასიციკლურ საშემსრულებლო პრაქტიკაში კი ორწილადი რიტმის სამწილადთან „დაწყვილება“ საკმაოდ ფართოდ გავრცელდა.

დინამიკა

კლასიციკლურ ეპოქაში (ბაროკოსგან განსხვავებით) დინამიკური აღნიშვნების ფართო სპექტრს ვხვდებით, მაგრამ ყველაზე ხშირად გამოყენებადი მაინც *forte* და *piano* იყო. ესეც, ინსტრუმენტულ მუსიკაში, თავად ინსტრუმენტების სპეციფიკიდან გამომდინარეობდა. თუმცა, კლასიციკლური ეპოქის დინამიკა განსხვავდება ბაროკოს პერიოდის ე.წ. ტერასის ტიპის დინამიკისგან (რაც ფორტეს და პიანოს მკვეთრ მონაცვლეობას გულისხმობდა ნაწარმოების გარკვეულ მონაკვეთზე). კლასიციკლურ ეპოქაში დინამიკა უფრო გრადუალური ხდება. აღსანიშნავია, რომ კლასიციკლური პერიოდის კომპოზიტორები თითქმის ყველა ჟანრის მუსიკაში, მათ შორის ვოკალურშიც, ძალიან მწირ დინამიურ აღნიშვნებს აკეთებდნენ და ეს ტრადიცია თითქმის მე-19-ე საუკუნის დასაწყისამდე გრძელდება. მაგალითად, მოცარტის საფორტეპიანო სონატების, ან კონცერტების ავტოგრაფები თითქმის თავისუფალია დინამიური აღნიშვნებისგან. აქედან გამომდინარე, იგულისხმება, რომ დინამიკა ერთიანი მუსიკალური კონსტრუქციის ნაწილია და რომ შემსრულებელმა თავად უნდა შეძლოს სწორი დინამიკის შერჩევა ნაწარმოების შესრულებისას.

ორნამენტაცია

ეს ძალიან რთული და საორჭოფო საკითხია, განსაკუთრებით ვოკალურ მუსიკასთან მიმართებაში. გარკვეულწილად ვეთანხმებით კლიფ ეიზენის მიერ გამოთქმულ აზრს, რომ “არ არსებობს სტანდარტიზებული წესები კლასიკური ორნამენტაციის შესრულების საკითხში, რადგან, ეს პერიოდი არის გარდამავალი, ტრანზიტორული პერიოდი ბაროკოს ეპოქის სიმბოლიკური ნოტაციიდან რომანტიკული ეპოქის სრულად გამოწერილ ორნამენტაციამდე”. [21] მაგალითად ტრელი შეიძლება ყოფილიყო მოკლე, ან გრძელი, ზედა დამხმარე ბგერიდან, ან ქვედადან, ან სულაც ძირითად ნოტზე დაწყებულიყო. ლეოპოლდ მოცარტი ტრელებს ტემპის მიხედვითაც კი ყოფს (იქვე). თუმცა, მაინც შეგვიძლია ორნამენტაციის მიმართულებით რამდენიმე ძირითადი მომენტი გამოვყოთ, რაც ფართოდ იყო გავრცელებული და სტანდარტიზებული ვოკალურ მუსიკაში.

აპოჯატურა

ისევე, როგორც ბაროკოს პერიოდში, კლასიციკლური ეპოქის საშემსრულებლო ხელოვნებაც გულისხმობს აპოჯატურების საკმაოდ ფართო გამოყენებას. ეს ეხება პირველ რიგში ე.წ. „ქალურ დაბოლოებებს“, როცა ფრაზის ბოლოს ორი, ერთი სიმაღლის ბგერაა - პირველი მახვილიანი, მეორე კი უმახვილო, და რასაც პაუზა მოსდევს. ამ დროს, როგორც წესი გამოიყენება აპოჯატურა ზედა ბგერიდან. იგივე ხდება, როცა ტონიკის პირველი

ბგერიდან დომინანტის პირველ ბგერაზე ჩამოდის ვოკალური ხაზი - ამ შემთხვევაში ტონიკური ბგერა მეორდება. შედარებით იშვიათია აპოჯატურა ქვემოდან ზევით, თუმცა ესეც შეიძლება, განსაკუთრებით, თუკი ტექსტში შევითხვავ. აპოჯატურების გამოყენება (განსაკუთრებით ხშირად რეჩიტატივში) აუცილებელია, მაგრამ აქაც ზომიერებაა საჭირო. არსებობს საწინააღმდეგო მოსაზრებაც, რომ სალიერის, ტელემანის, მარპურგის, მანჩინის და გლიუკის ნაწარმოებებში გამეორებული ბგერების აპოჯატურის გარეშე სიმღერაც დასაშვებია. [22]

ვარიაციები და სამშვენისები

ისევე, როგორც ბაროკოს პერიოდში, კლასიციზტურ ეპოქაშიც *da capo* არიის რეპრიზის ვარირება და ორნამენტაციით გამდიდრება მიღებული პრაქტიკაა. მეტიც, თითქოს დაუწერელი წესია, რომ გამეორება არასდროს არ არის იდენტური, სულ ერთია, ეხება ეს მთლიან ნაწილს, თუ ცალკეულ ფრაზას. განსაკუთრებით ნელ, კანტაბილე არიებში ფართოდ გამოიყენებოდა მელოდიის გალამაზება სადა ორნამენტაციით. ასევე ცნობილია, რომ საოპერო არიების ვარირება მეტად იყო შესაძლებელი, ვიდრე ორატორიის, ან სასულიერო მუსიკის რომელიმე სხვა ჟანრის არიის და აქაც, იტალიური არიები მეტად “ექვემდებარება” ვარირებას, ვიდრე გერმანული. საინტერესოა, რომ მოცარტი ზოგ შემთხვევაში თვითონ წერდა ვარიაციებს მცირე ორნამენტაციის სახით (მაგალითად ალოიზია ვებერისთვის დაწერილი ვარიანტი საკონცერტო არიისა *Non so, d'onde viene* KV294), სხვა შემთხვევაში კი სულაც არ მიესალმებოდა ორნამენტაციის ან ვარირების მცდელობას. ცნობილია პირველი პაპაგენოს - იოზეფ კარლ შიკანედერის მონათხრობი, როცა მოცარტმა ფრანც გერლს, ზარასტროს პარტიის შემსრულებელს შენიშვნა მისცა, რადგან მან ზარასტროს არიის ვარირება სცადა: “გაჩერდით გერლ. ასე რომ მდომებოდა, ასევე დავწერდი”. [23]

პორტამენტო და *mesa di voce*

მე-18-ე საუკუნის მომღერალს აუცილებლად მოეთხოვებოდა ორი საკვანძო ტექნიკური ჩვევის კარგ დონეზე ფლობა - პორტამენტო და *mesa di voce*.²¹ დღეს გადაჭარბებულად გვეჩვენება პორტამენტოს იმ დოზით გამოყენება, როგორც ეს მე-18-ე საუკუნეში ხდებოდა, თუმცა მაშინ ეს მომღერლის აუცილებელ ატრიბუტად ითვლებოდა. პორტამენტო ფართოდ გამოიყენებოდა ინტერვალების გადასაბმელად, *mesa di voce* - ს კი მხატვრული დატვირთვა ქონდა, ორნამენტაციის სახეობა იყო და მანჩინის თანახმად იგი გამოიყენებოდა გაჩერებულ ბგერებზე არიის დასაწყისში, ფერმატოიან ბგერაზე (თუ იგი ორნამენტით არ ივსებოდა) და კადენციის საწყის ბგერაზე. “ჭეშმარიტი მომღერალი მას გამოიყენებს ყველა გრძელ ბგერაზე კანტილენაში” - წერს მანჩინი. [24]

ვიბრატო

თანამედროვე მომღერლებს ვიბრატოს გარეშე სიმღერა ძნელად წარმოგვიდგენია და ხანდახან, როცა გარკვეულ ფრაზაში ეს მოგვეთხოვება, არცთუ ისე გვიადვილდება

²¹ *mesa di voce* - გრძელ, გაჩერებულ ბგერაზე სულ ჩუმად, პიანოზე დაწყება, შემდეგ *crescendo* და მერე ისევ პიანოზე დაბრუნება.

ბუნებრივი ვიბრაციისგან ხმის სრულად გათავისუფლება. თუმცა, მე-18-ე საუკუნეში ვიბრატო ორნამენტაციის ერთ-ერთი ხერხი იყო და იგი მძლავრი ემოციური მდგომარეობის, მღელვარების გამოსახატავად გამოიყენებოდა გარკვეულ მონაკვეთებში. ზოგადად ბაროკოდან მოყოლებული, კლასიციზტური ეპოქის გარკვეულ პერიოდამდე მაინც, მომღერლები მინიმალურად იყენებდნენ ბუნებრივ ვიბრატოს, მხოლოდ გრძელი, გაჩერებული ზგერის ბოლოში. მოცარტისთვის კი (პროგრესული აქაც, როგორც ყველაფერში) ვიბრატოც და *mesa di voce*-ც მისაღებია, თუ ისინი ბუნებრივთან ახლოსაა. აი, რას წერს ის მამას 1778 წლის 12 ივნისის წერილში: “ადამიანის ხმა ბუნებრივად ვიბრირებს - მაგრამ თავისთავად - და მხოლოდ იმ დოზით, რომ ეს ლამაზ ეფექტს ქმნის. ასეთია ხმის ბუნება; და ადამიანები ცდილობენ ეს გაიმეორონ არა მხოლოდ ჩასაბერ ინსტრუმენტებზე, არამედ სიმებიანებზე და კლავიშიან ინსტრუმენტებზეც კი. მაგრამ როგორც კი ეს სცდება საჭირო ზღვარს, უკვე აღარ არის ლამაზი - რადგან ის ეწინააღმდეგება ბუნებას”[.25] ეს სიტყვები მოწმობს იმას, რომ მოცარტი ხმის ყოველგვარი არაბუნებრივი ფორსირების წინააღმდეგი იყო. თანამედროვე მომღერლისთვის მოცარტის შესრულება ვიბრატოს გარეშე წარმოუდგენელია ისევე, როგორც რთულია ვიბრირების გარეშე ხმა გაჟღერდეს თანამედროვე ორკესტრთან ერთად რბილად. ცნობილი ამერიკელი მომღერალი და ვოკალის პედაგოგი უილიამ ვენარდი მის ტრაქტატში წერს: “აშკარაა, რომ წარსულის ავტორიტეტები იგივე აზრისა იყვნენ, რაც თანამედროვეები. ზომიერი ვიბრატო კარგი ხმის თანდაყოლილი თვისებაა, გადაჭარბებული კი სასურველია თავიდან იქნას აცილებული”. [26]

ფერმატო, კადენცია

როგორც წესი, ბაროკოდან მოყოლებული, ფერმატო ივსება სამშვენისით, თუნდაც ყველაზე „მარტივით“ – *mesa di voce*, ან მცირე, სადა კადენციით. ასეთი, კადენციისთვის შესაფერისი ადგილები გვხვდება *da capo* არიის A და B ნაწილების ბოლოში, ყველაზე ხშირად მაინც რეპრიზის წინ. განსაკუთრებით ეს ეხება არიებს *opera seria* - დან. იგულისხმებოდა, რომ კადენციის ხასიათი არიის ხასიათის შესაფერისი უნდა ყოფილიყო და აგრეთვე იგულისხმებოდა, თუნდაც მხოლოდ თეორიულად, რომ კადენცია ერთ სუნთქვაზე უნდა შესრულებულიყო. კლასიციზტურ ეპოქაში კადენციის ბუნება იცვლება - ზოგადი ესთეტიკის შესაბამისად იგი უფრო ზომიერია როგორც მასშტაბით, ასევე სამშვენისების გამოყენებით. ბაროკოსგან განსხვავებით ამ ეპოქის სამშვენისებში ნაკლებად გამოიყენება ეპატაჟური, თავბრუდამხვევი პასაჟები, არამედ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კადენციაც არიის ხასიათიდან გამომდინარეობს და მეტი გამომსახველობა და შინაარსი გააჩნია.

რაც შეეხება მოცარტის ვოკალურ შემოქმედებას და მის გამდიდრებას ორნამენტაციით, თავად კომპოზიტორის წერილები მოწმობს, რომ იგი არასდროს კმაყოფილდებოდა მხოლოდ ვირტუოზულობით, როგორც საბოლოო შედეგით. იგი გამუდმებით ხაზს უსვამს მუსიკალურ გამომსახველობას და მუსიკალურ გემოვნებას, როგორც საბოლოო არბიტრს კარგ შესრულებაში. ლეგატო, დინამიკა, გამომსახველობა - ეს ის სიტყვებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად იყენებს. [27]

ნიკოლ ბეიკერი აღნიშნავს თავის სტატიაში: „მე-18-ე საუკუნის ორნამენტაციის საკითხებისადმი მიძღვნილი ლიტერატურა უმეტესწილად ემხრობა აზრს, რომ მოცარტის მუსიკას არ ჰქონდა ერთგვარი „იმუნიტეტი“ ორნამენტაციის წინააღმდეგ, მაგრამ სავარაუდოა, რომ მისი ადრეული შემოქმედება უფრო ექვემდებარება ორნამენტირებას, ვიდრე გვიანდელი“. [28]

რეჩიტატივი, დეკლამაცია

მე-18-ე საუკუნის რეჩიტატივში ჯერ კიდევ ჭარბობს ბაროკოს ოპერა *seria*-ს დეკლამაციური მელოდიკა. ამდენად რეჩიტატივში აქცენტი გამომსახველობაზე, დეკლამაციაზე კეთდება და აქ ნაკლები ადგილია ორნამენტების, კადენციებისა და სამშვენისებისათვის. თუმცა აპოჯატურები ორივე ტიპის რეჩიტატივში (*secco*, *accompagnato*) ფართოდ გამოიყენებოდა ისევე, როგორც ფერმატოს შემთხვევაში მცირე, მოკლე სამშვენისი. მოცარტის წერილი ალოიზია ვებერს საკონცერტო არიის „*Ah, lo previdi*“ KV272 შესრულებასთან დაკავშირებით მოწმობს, თუ რამხელა მნიშვნელობას ანიჭებდა ის გამომსახველობას, დეკლამაციას: „კარგად დაფიქრდით სიტყვების მნიშვნელობასა და ძალაზე. თქვენი თავი ანდრომედას ადგილას, მის სიტუაციაში წარმოიდგინეთ“. [29]

რეჩიტატივთან დაკავშირებით მანჩინი კარგ რჩევას იძლევა აღნიშნავს რა, რომ მოცემული რიტმი ისე უნდა შეიცვალოს, რომ ის მიუახლოვდეს სრულყოფილ და მარტივ სასაუბრო დეკლამაციას. [30]

არიის ტიპები

მე-18-ე საუკუნეში არსებული არიის ტიპებს ოპერის არსებული ჟანრული თავისებურებები განსაზღვრავდა. ჯერ კიდევ დიდწილად პოპულარული იყო ბაროკოს ეპოქაში წარმოშობილი და დამკვიდრებული აფექტის არია, რომელიც ოპერა *seria*-სთვის ტიპური არიის სახეობაა. არია *d'affetto* არის მსხვილი ფორმის (მეტწილად *da capo*), ვირტუოზული სოლო ნომერი, რომელიც კონცენტრირდება ერთ აფექტზე, ერთ განცდაზე. ამ ტიპის არია კავშირშია დრამატურგიულ შინაარსთან, თუმცა მისი მსხვილი ფორმიდან გამომდინარე და ასევე იმის გამოც, რომ იგი ერთ განცდას, ერთ აფექტს გადმოსცემს, ერთგვარად აფერხებს დრამატურგიული მოქმედების განვითარებას. აფექტის არიებიდან განსაკუთრებით გავრცელებული იყო *lamento* (ტრაგიკული, სევდიანი შინაარსის არია, რომელიც მინორული კილოთი, ნელი ტემპით, სეკუნდური დაღმავალი სვლებით ხასიათდება), „საშინელების“ არია (*aria di terrore*), „მრისხანების“ არია (*aria di furore*) - ამ ტიპის არიის საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება ღამის დედოფლის მეორე არია დავასახელოთ მოცარტის ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“, რომელიც თავის თავში აერთიანებს აფექტის არიის კიდევ ერთ ტიპს - „შურისძიების“ არია (*aria di vendetta*). იტალიური კომიკური ოპერის განვითარებასთან ერთად ჩნდება არიის ახალი სახეობა - მოქმედების არია (*aria d'azione*). ამ ტიპის არია მკვეთრად განსხვავდება აფექტის არიისგან იმით, რომ ის გამოხატავს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს, უშუალოდ არის ჩართული მოქმედებაში და ამდენად არ იწვევს დრამატურგიული მოქმედების შეფერხებას. მოქმედების არია ფორმითა და მასშტაბითაც განსხვავდება აფექტის არიისგან - იგი ბევრად უფრო მარტივ და

მოკრძალებულ ფორმაშია დაწერილი. (მოცარტის შემოქმედებაში მოქმედების არიის საუკეთესო ნიმუშებია სუზანას არია მეორე მოქმედებიდან “*Venite, inginocchiatevi*” და ფიგაროს არია პირველი მოქმედებიდან “*Non piu andrai, farfallone amoroso*” ოპერიდან “ფიგაროს ქორწინება”). ჯ. ა. ვენი თავის თეზისში [31] გამოყოფს მე-18-ე საუკუნეში არსებული *da capo* არიის ქვესახეობებს, რომლებიც, ჩვენი აზრით უფრო მელოდიკის ტიპისა და ხასიათის მიხედვით განსხვავდება ერთმანეთისგან:

არია *cantabile* - მშვიდი ხასიათის არია მღერადი მელოდიით, რომელშიც მომღერალს იმპროვიზაციის კარგი შესაძლებლობა აქვს.

არია *di portamento* - სიმეტრიული ფორმის არია გამოკვეთილი რიტმით, სადაც ხაზგასმულია კონტრასტული ჟღერადობის, მსხვილი გრძლიობის ბგერები. აქ მნიშვნელოვანია, როგორ ატარებს (სიტყვიდან *portare*) მომღერალი ხმას და როგორ უჭირავს გრძელი ბგერები.

„ბრავურული“ არია (*aria di bravura*) და არია *di agilita* - ამ ტიპის არია მომღერლის ტექნიკური შესაძლებლობების მაქსიმალურად გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

არია *di mezzo carattere* - შუალედური ხასიათის არია მელოდიურ კანტაბილესა და ძლიერი ხასიათის პორტამენტოს შორის.

იმიტაციის არია (*aria d'imitazione*) - არია, რომელშიც ხმა და ინსტრუმენტი (თანხლება) ერთმანეთს ეჯიბრებიან ბუნების ხმების იმიტაციაში.

არია უნისონში (*aria all'unisono*) - აქ ხმა და თანხლება ერთი და იგივე მელოდიას ასრულებს.

არია *parlante* - დეკლამაციური ტიპის არია, რომლის განვითარების შედეგად წარმოიშვა ამ ტიპის არიის რამდენიმე ნაირსახეობა: *aria agitato*, *aria strepito*, *aria infuriato*.

არია *concitato* - გამოირჩევა განსაკუთრებით დახვეწილი, განვითარებული თანხლებით.

არია *senza accompagnamento* - არია თანხლების გარეშე (ამ ტიპის არია ძალზე იშვიათად გამოიყენებოდა).

კავატინა - დანარჩენი არიებისგან განსხვავდება პირველ რიგში ფორმით, რადგან მას არა აქვს მეორე ნაწილი.

მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში არიების დიდ მრავალფეროვნებას ვხვდებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ფორმის მხრივაც, მოცარტის არიები არ ჯდება ერთ რომელიმე კონკრეტულ ფორმაში, განსაკუთრებით მისი შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში, როცა ის ფართოდ მიმართავს რთულ ორნაწილიან ფორმას, რომელშიც აერთიანებს სხვადასხვა ფორმის ელემენტებს. შედგენილი ტიპის არიებს მოცარტი ხშირად მიმართავს გმირის ხასიათში გარდატეხის საჩვენებლად, როგორც მაგალითად გრაფისა და გრაფინიას დიდ არიებში “ფიგაროს ქორწინების” მესამე მოქმედებიდან.

ცნობა, რომ კომპოზიტორის დაწერილი ტექსტი წმინდაა წმინდაა, მეოცე საუკუნის ფენომენია. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ბაროკოს და დიდწილად კლასიციტური პერიოდის კომპოზიტორებიც ხშირად წერდნენ ნაწარმოების მხოლოდ ძირითადს, ერთგვარ “ჩონჩხს” და იგულისხმებოდა, რომ შემსრულებელს უნდა გაემშვენებინა, გაემრავალფეროვნებინა ტექსტი. 200 წლის წინ მომღერალს რომ ზუსტად ისე ემღერა არია, როგორც ეს მისმა თანამედროვე კომპოზიტორმა დაწერა, ეს მისი, როგორც შემსრულებლის

შეზღუდული შესაძლებლობების მაჩვენებლად ჩაითვლებოდა. მომღერლებს ჰქონდათ უფლება მიმდებარეობდნენ თავიანთ გემოვნებას და კეთილგონიერებას, მეტიც, მათგან ამას მოელოდნენ კიდევ. [32]

საშემსრულებლო ხელოვნების ზემოთ ჩამოთვლილ ყველა პუნქტთან მიმართებაში საბოლოოდ წამყვანია მომღერლის გემოვნება და ზომიერების შეგრძნება. ასევე მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომელი ეპოქის მუსიკასაც არ უნდა ვასრულებდეთ, ჩვენი შესრულება აწმყოში ხდება, ჩვენ ვერ ვიქნებით წარსულს მიჯაჭული, მიუხედავად იმისა, რომ რეპერტუარის დიდი ნაწილი, რასაც ვასრულებთ გასული საუკუნეებისაა. მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა, სიმღერის სტანდარტი, ორკესტრის ჟღერადობა, დარბაზები, სადაც ჩვენ ვმღერით. ამიტომ ჩვენ უნდა გვქონდეს ინფორმაცია ამ რეპერტუარზე, კონკრეტულ ნაწარმოებზე და მისი შესრულების ისტორიულ მახასიათებლებზე, (ის, რასაც კრისტოფ ჰოგვუდი უწოდებს *Historically informed performance* [33], მაგრამ ეს ინფორმაცია ჩვენი დღევანდელი “მე”-ს ჭრილში გავატაროთ, რათა შესრულება ავთენტური იყოს.

შემსრულებლობა მუდმივად ახლის ძიებას ნიშნავს, ის, რასაც გასულ წელს ერთგვარად ვასრულებდით, შესაძლოა მომავალში სხვაგვარად გავიაზროთ. ეს საკმარისი მიზეზია თანამედროვე შემსრულებლისთვის, რომ ვერიდოთ მუდმივობებს.

მოცარტის საოპერო შემოქმედებასთან მიმართებაში შეიძლება ითქვას, რომ იგი თანხვედრაშია ეპოქის საშემსრულებლო ტრადიციასთან, რომელიც ბევრად უფრო სადა და ლოგიკურია, ვიდრე წინა - ბაროკოს ეპოქის ტრადიცია და ასევე უფრო თავისუფალი (თუნდაც ორნამენტაციისა და იმპროვიზაციის საკითხებში), ვიდრე მომდევნო - რომანტიზმის ეპოქა. როგორც თავად მოცარტის წერილები მოწმობს, იგი ინტერპრეტაციის საკითხში მთავარ, საბოლოო არბიტრად შემსრულებლის გემოვნებას მიიჩნევს. კომპოზიტორი ეწინააღმდეგება (სასიმღერო ხმის შემთხვევაში) ყოველგვარ არაბუნებრივ ფორსირებას, რასაც ჩვენ სრულიად ვიზიარებთ - სიმღერა, მღერა, ხომ ყველაზე ბუნებრივი, ადამიანურ ბუნებასთან ყველაზე ახლო მდგომი მუზიციკლების ფორმაა.

აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ მოცარტის დროის მომღერლების რეპერტუარი ცხადია, ბაროკოსა და კლასიციზტური ოპერით შემოიფარგლებოდა. შესაბამისად, ის დიფერენციაცია, რაც რეპერტუარისა და ხმების მხრივ მოგვიანებით დაიწყო, სხვა მიზეზებთან ერთად დიდწილად განაპირობა ახალმა რეპერტუარმა - რომანტიკული, ვერისტული, ნეოკლასიციზტური, ექსპრესიონისტული ოპერის შექმნამ. ამდენად, ლოგიკურია, რომ თანამედროვე მომღერალი ბევრად დიდი გამოწვევების წინაშე დგას, თუკი ის რეპერტუარის გამრავალფეროვნებას მოინდომებს. ეს, რა თქმა უნდა შესაძლებელია, მაგრამ დიდი სიფრთხილეა საჭირო სწორი რეპერტუარის შერჩევაში, რადგან თუნდაც ბაროკოსა და ვერისტული ოპერები შემსრულებლობის თვალსაზრისით ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва:Классика – XXI. 2008. С. 53
2. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 134
3. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 134
4. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 134
5. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 135
6. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. II, S. 305
7. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. II, S. 304
8. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 136-137
9. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва:Классика – XXI. 2008. С. 46
10. Кириллина Л. Классический стиль в музыке VIII – начала XIX-ого века. Москва: Композитор, 2007. С.125
11. Нагина Д., А. Опера и концертная ария в творчестве В.А. Моцарта. Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2017. С. 6
12. Нагина Д., А. Опера и концертная ария в творчестве В.А. Моцарта. Москва: ПРОБЕЛ-2000, 2017. С. 6-7
13. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 79
14. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 138
15. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 138
16. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 20
17. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 19
18. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 19
19. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 21
20. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 140
21. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 29-30
22. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 30

23. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 84-85
24. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 80
25. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 33
26. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 140
27. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 138
28. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 141
29. Baker, N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. Performance Practice Review: Vol. 2: No. 2, Article 4, 1989. P. 141
30. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 87
31. Vann J., A. An analysis of the concert arias for soprano voice composed by W.A.Mozart in 1770. (Thesis) Denton, Texas, 1969. P 19-20
32. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 81
33. Burthorpe A. – Series Editor. A Performer's Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. p. 1

Article received: 2021-12-23