

უაკ 78

მოცარტი და მისი დროის მუსიკალური თეატრი

გორდელაძე სოფიო

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

ანოტაცია:

მოცარტის შემოქმედებისადმი ინტერესი უდიდესია მუსიკის შემსრულებელთა და მუსიკის მკვლევართა მხრიდან. მისი შემოქმედება არ კარგავს აქტუალობას აგერ უკვე მესამე საუკუნეა. უაღრესად საინტერესოა მოცარტის შემოქმედების განხილვა მისივე თანამედროვე ეპოქის ჭრილში. სტატიაში განხილულია მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრი, იმ დროს არსებული საოპერო ჟანრები, მოცარტის თანამედროვე კომპოზიტორები და მათი ჟანრული პრიორიტეტები, საოპერო ჟანრის ევოლუცია მოცარტის შემოქმედებაში და ნოვაციები ამ ჟანრში.

საკვანძო სიტყვები: მოცარტის საოპერო შემოქმედება, საოპერო ჟანრები XVIII საუკუნეში, საოპერო ჟანრის ევოლუცია.

მოცარტისადმი ინტერესი უდიდესია მუსიკოს-შემსრულებელთა და მუსიკის მკვლევართა მხრიდან. მისი შემოქმედება, რომელიც იმ დროს არსებულ ყველა ჟანრსა და ფორმას მოიცავს, უაღრესად აქტუალურია თითქმის სამი საუკუნის გასვლის შემდგომაც. ნებისმიერი შემსრულებელი ესწრაფვის რეპერტუარში იქონიოს მოცარტის ნაწარმოებები, რაც მისი, როგორც შემსრულებლის კალიბრს და როგორც მუსიკოსის დონეს განსაზღვრავს. რა თქმა უნდა, ამ გენიოსის შემოქმედება უაღრესად საინტერესო საკვლევი მასალაა მუსიკოლოგებისთვისაც, მასზე უამრავი სამეცნიერო კვლევა და მხატვრული ლიტერატურაა შექმნილი ისევე, როგორც კინოხელოვნების შედეგები (მაგალითად მილოშ ფორმანის მხატვრული ფილმი “ამადეუსი”).

მოცარტისადმი ინტერესი არ ცხრება არა მხოლოდ მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის, არამედ მისი პიროვნების, ცხოვრებისა და მოულოდნელი, ბოლომდე დაუდგენელი და ბურუსით მოცული გარდაცვალების გამოც. მოცარტის ბავშვობა - ვუნდერკინდი შემსრულებლის კარიერა, მისი კომეტისებური, თავბრუდამხვევი, საოცარი სისწრაფით და სიუხვით გამორჩეული შემოქმედების 30 წელი და სრულიად მოულოდნელი გარდაცვალება ასეთ ახალგაზრდა ასაკში, რომლის მიზეზებზეც დღემდე სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო ვერსიები არსებობს, მუდამ იქნება ინტერესის საგანი, მუდამ აღძრავს შეკითხვებს და ააღელვებს მოცარტის მკვლევარებსაც და მისი შემოქმედების თაყვანისმცემლებსაც.

ჩემთვის, როგორც შემსრულებლისთვის მნიშვნელოვანია მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრი, რადგან რთულია განიხილო მოცარტის შემოქმედება მისი ეპოქის ისტორიული კონტექსტისგან განცალკევებით.

საოპერო ჟანრები მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრში

მე-18-ე საუკუნის ვენა ავსტრო-უნგრული იმპერიის მულტიკულტურული ცენტრი იყო, ერთგვარი მექა, სადაც თავს იყრიდნენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის იმ დროის საუკეთესო წარმომადგენლები. მუსიკოსები, მხატვრები, მწერლები და პოეტები იტალიიდან, გერმანიიდან, საფრანგეთიდან მოღვაწეობის რომელიმე პერიოდში მაინც აუცილებლად ხვდებოდნენ ჰაბსბურგების სამეფო კარზე ვენაში. შესაბამისად, მათი მემკვიდრეობით ვენაში თავს იყრიდა სხვადასხვა ეროვნული კულტურის ტრადიციები, თანაარსებობდა იტალიური ოპერა *seria* და ოპერა *buffa*, ფრანგული ოპერა *comique* და ეროვნული კომიკური ოპერის ახალაზრდა ჟანრი - *Singspiel*. თავად იმპერატორი იოზეფ მეორე ხელოვნების დიდი მოყვარული და ქომაგი იყო, მან დააარსა სამეფო კარზე ახალი იტალიური თეატრი, რომელიც იმ დროის საუკეთესო მომღერლებისა და კომპოზიტორების საერთაშორისო ანსამბლით იყო დაკომპლექტებული, თავადაც მშვენივრად უკრავდა კლავესინზე და კარგად ერკვეოდა მუსიკაში.

“არ დაგავიწყდეთ ჩემი სურვილი, ვწერო ოპერები. მე ყველასი მშურს, ვინც ოპერას წერს. მზად ვარ ბრაზისგან ვიტირო კიდეც, როცა არიას ვუსმენ, ან ვუყურებ - მაგრამ იტალიურს და არა გერმანულს, და უმჯობესია *seriosa* და არა *buffa*“ - წერს მოცარტი მამას მანჰაიმიდან 1778 წლის 4 თებერვალს. [1] რამდენიმე დღეში ის კიდეც გამოთქვამს აზრს ამასთან დაკავშირებით: “ოპერის შექმნის აზრი მტკიცედ ჩამეჭედა თავში. მაგრამ უმჯობესია ფრანგული, ვიდრე გერმანული. იტალიური კი უკეთესია, ვიდრე გერმანულიც და ფრანგულიც”. [2]

ამ წერილებიდან უკვე იკვეთება ის ჟანრული იერარქია, რომლის სათავეშიც იტალიური ოპერა მოექცა, თანაც სერიოზული ოპერა და არა კომიკური. თუმცა, მოდით ვნახოთ, რა არჩევანი ჰქონდა მოცარტს საოპერო ჟანრების მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, რა ჟანრები დომინირებდა მოცარტის თანამედროვეობაში.

ბაროკოს ეპოქის მიწურულს იტალიურმა ოპერა *seria*-მ დაკარგა აქტუალობა, რადგან ის მოწყდა საწყის მიზნებს და ამოცანებს, დაშორდა დრამატურგიული განვითარების პრინციპს, გადაიქცა კოსტუმირებულ კონცერტად, რომელშიც ერთმანეთს ენაცვლებოდა საოცარი სირთულის, სილამაზის და თავბრუდამხვევი ვირტუოზულობის მქონე სოლო საოპერო ნომრები. ფაქტობრივად არ იყო ანსამბლები და გუნდები, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია დრამატული ხაზის განვითარებისთვის, ოპერა გახდა ვირტუოზო მომღერლების, კასტრატების საბენეფისო ასპარეზი.

კლასიციზმის დადგომასთან ერთად, ფრანგი განმანათლებლების პროგრესული იდეების ფონზე, რომლებიც აღიარებდნენ საყოველთაო განათლების მნიშვნელობას, ხელოვნების დემოკრატიზაციის იდეას, გამოდნენ ყოველგვარი, მათ შორის საოპერო

ხელოვნების ფასადურობას, პომპეზურობას და რეალობიდან მოწყვეტას, ცხადია ოპერა *seria* იმ სახით, რა სახითაც ის მე-18-ე საუკუნის შუამდე მოვიდა, უკვე მიუღებელი და უინტერესო იყო.

სწორედ ამ დროს ქმედით, უმნიშვნელოვანეს ნაბიჯებს სერიოზული ოპერის გადასარჩენად დგამს კ. ვ. გლიუკი,¹ რომელიც მის რეფორმატორულ იდეებს მანიფესტის სახით დაურთავს ოპერა “ალცესტა”-ს. რეფორმის მიზანია დაუახლოვოს მუსიკა დრამატურგიულ მოქმედებას, დაუმორჩილოს ბგერა სიტყვას, დაუბრუნოს დრამას წამყვანი და უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია, რითაც ის ძველბერძნული თეატრის იდეას უბრუნდება.

ოპერა *seria*-სთან მიმართებაში, გვინდა აქვე ორიოდ სიტყვით შევხვით კლასიციზტური ეპოქის ესთეტიკური პრიორიტეტების საკითხს, რათა უკეთ გასაგები გახდეს სერიოზული ოპერის კრიზისი და მისი გარდაქმნის აუცილებლობა ბაროკოს პერიოდის მიწურულს.

კლასიციზმის ესთეტიკა ჰუმანისტური ესთეტიკაა. ამით ის სპირალისტური ისტორიული პრინციპით უკავშირდება და უახლოვდება აღორძინების პერიოდს, სადაც ადამიანი მთავარი ღირებულებაა. კლასიციზტური ეპოქისთვის უცხოა ინდივიდუალიზმი, ის სამყაროს რაციონალური ხედვით აღიქვამს. გაწონასწორებული, სადა, სიმეტრიული, ლოგიკური, მწყობრი, რეალისტური - ეს ის ზედსართავებია, რაც ყველაზე უკეთ გამოხატავს კლასიციზმის მსოფლმხედველობას, მის ესთეტიკას. შესაბამისად, ოპერა *seria* მისი ფასადური, შინაარსს მოკლებული პომპეზურობით, გარეგნული ეფექტებით და საოპერო დივერსების დომინირებით სრულიად მიუღებელია ახალი ესთეტიკისთვის. სწორედ ამიტომ გაჩნდა გლიუკის რეფორმის აუცილებლობა, რამაც უდიდესი გავლენა იქონია სერიოზული ოპერის შემდგომ განვითარებაზე. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ოპერა *seria* მე-18-ე საუკუნის მეორე ნახევარში მაინც მეორე პლანზე გადადის და ადგილს უთმობს კომიკურ ოპერას, რომელიც განვითარების პიკს სწორედ მოცარტის შემოქმედებაში აღწევს. არ გვინდა ისე გამოჩნდეს, თითქოს ჩვენ ვაკნინებთ იტალიური სერიოზული ოპერის მნიშვნელობას, მის უნიკალურობას და იმ უდიდეს გავლენას, რაც მან მთლიანად მე-17-ე და მე-18-ე საუკუნეების ევროპულ კულტურაზე მოახდინა. მხოლოდ იმის თქმა გვსურს, რომ გვიანდელი ბაროკოს პერიოდის ოპერა მოწყდა საწყის იდეას, დაშორდა დრამას და ამდენად დაკარგა აქტუალობა და განვითარების შესაძლებლობა, რაც ესოდენ აუცილებელია, მითუმეტეს ეპოქების გასაყარზე.

კლასიციზტური ეპოქის დასაწყისში იტალიური ოპერა *buffa* ახალგაზრდა საოპერო ჟანრია, მისი პირველი დამოუკიდებელი ნიმუში 1733 წელს შეიქმნა და ეს იყო ჯ. ბ. პერგოლეზის² ოპერა “მოახლე - ქალბატონი” (*La serva padrona*). მანამდე ის მხოლოდ

¹ Christoph Willibald Glück (1714-1787) - გერმანელი კომპოზიტორი, იტალიური და ფრანგული სერიოზული ოპერების შემქმნელი, ცნობილი საოპერო რეფორმის ავტორი.

² Giovanni Battista Draghi - ცნობილია Giovanni Battista Pergolesi-ს სახელით (1710-1736) - ბაროკოს ეპოქის იტალიელი კომპოზიტორი, მის ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებებს შორისაა Stabat Mater და ოპერა La serva padrona.

ინტერმედიების სახით არსებობდა, რომლებიც სერიოზული ოპერის მოქმედებებს შორის სრულდებოდა.

კლასიციკლურ ეპოქაში კომიკური ოპერა სულ უფრო მზარდი პოპულარობით სარგებლობს, უამრავი კომპოზიტორი საოპერო მოღვაწეობას სწორედ კომიკური ოპერის ჟანრში იწყებს, რაც მათ იოლად უკავავს გზას წარმატებისკენ, განსხვავებით მოცარტისგან, რომელმაც სერიოზული ოპერით განიზრახა იტალიური თეატრების დაპყრობა. როგორც პ. ლუცკერი და ი. სუსიდკო აღნიშნავენ, შესაძლოა სწორედ ლეოპოლდის და ვოლფგანგის ეს სტრატეგია აღმოჩნდა მცდარი და მოძველებული და სწორედ ამან განაპირობა მოცარტის კარიერული წარმატებლობა იტალიაში. [3] კომიკური ოპერის პოპულარობა იმდენად გაიზარდა, რომ იგი სერიოზულ კონკურენციას უწევდა ოპერა *seria*-ს. საქმე იქამდეც მივიდა, რომ გლიუკისა და პიჩინის მომხრეები, შესაბამისად სერიოზული და კომიკური ოპერის მხარდამჭერები, დიდ დაპირისპირებაში ჩაებნენ, რაც ისტორიაში გლიუკისტებისა და პიჩინისტების ომის სახელით შევიდა და რომელიც გლიუკისტების გამარჯვებით დასრულდა.

კომიკური ოპერის წარმატებას რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებდა: თავისი არსით ის ბევრად უფრო დემოკრატიული მოვლენაა, ვიდრე სერიოზული ოპერა. მისი შინაარსი მარტივად გასაგები და უფრო მისაწვდომია ფართო მასებისთვის, თეატრის დემოკრატიზაციის პროცესთან ერთად კი ეს უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი იყო. გამომსახველობითი საშუალებებიც, შესაბამისად უფრო მარტივია. სოლო საოპერო ნომრები, განსხვავებით ოპერა *seria*-ს მასშტაბური, *da capo* არიებისგან, უფრო მარტივ ფორმებში იწერება. იზრდება ანსამბლის მნიშვნელობა, ნაკლები დატვირთვა აქვს პომპეზურ დეკორაციებს, ოპერის პერსონაჟები დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან და ამითაც მეტად ახლობელი და ხელშესახები ხდებიან პუბლიკისთვის.

გარდა იტალიური ოპერის ამ ორი ნაირსახეობისა, მოცარტის პერიოდის კლასიციკლურ თეატრში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ნაციონალური კომიკური საოპერო ჟანრები, როგორებიცაა გერმანული ზინგშპილი სალაპარაკო დიალოგებით, ნაცვლად რეჩიტატივისა *secco* და ფრანგული ოპერა *comique*. ცნობილია ავსტრიის იმპერატორ იოზეფ მეორის სურვილი აეღორძინებინა ნაციონალური ოპერის ჟანრი - ზინგშპილი და მისი არაერთი მცდელობა, დაევალებინა კარის კომპოზიტორებისთვის გერმანულ ლიბრეტოზე კომიკური ოპერის დაწერა. ერთ-ერთი ასეთი ეპიზოდი მოცარტისა და სალიერის შეჯიბრს უკავშირდება, რომელიც იმპერატორის ინიციატივით მოეწყო და რომელშიც კომპოზიტორებს მათი შესაბამისი ქვეყნების კომიკური ოპერები უნდა შეექმნათ ერთი და იგივე სიუჟეტზე. ეს შეჯიბრი 1786 წელს გაიმართა და მისთვის მოცარტმა დაწერა ზინგშპილი “*Der Schauspieldirektor*“, ხოლო სალიერიმ ოპერა *buffa „Prima la musica. Poi le parole“*. აღარ მოვყვებით ამ ოპერების ანალიზს, ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ შეჯიბრი ანტონიო სალიერის გამარჯვებით დასრულდა.

ეს და მრავალი სხვა ფაქტი მოწმობს იმას, რომ ჯერ კიდევ ამ პერიოდში ზინგშპილზე დომინირებდა იტალიური ოპერა *buffa*, რომლის განვითარების მწვერვალია ამავე 1786

წელს დაწერილი მოცარტის ოპერა “ფიგაროს ქორწინება” ლორენცო და პონტეს ლიბრეტოზე.

საინტერესოა, რომ მოცარტის შემოქმედებაში ყველა ეს საოპერო ჟანრი (გარდა ფრანგული ოპერისა) თავიდანვე თანაარსებობდა, თუმცა მისთვის ეტალონად მაინც იტალიური ოპერა რჩება. ამის საილუსტრაციოდ გადავხედოთ მოცარტის „იტალიურ“ საოპერო შემოქმედებას:

1. ოპერები, რომლებსაც მოცარტი ოპერა *buffa*-თი აღნიშნავს: 4 დასრულებული ოპერა “*La finta semplice*“ (1768), „*La finta giardiniera*“ (1774-75), „*Le nozze di Figaro*“ (1786), „*Così fan tutte*“ (1790) და 2 დაუსრულებელი ოპერა „*L’oca del Cairo*“ (1783), „*Lo sposo deluso*“ (1783).

2. ერთადერთი ოპერა, რომელსაც მოცარტი აღნიშნავს, როგორც *dramma giocoso*, ანუ “მხიარული დრამა” არის ოპერა „*Don Giovanni*“ (1787).

3. 5 ოპერა *seria*: „*Mitridate, il re di Ponto*“ (1770), „*Lucio Silla*“ (1772), „*Il re pastore*“ (1775), „*Idomeneo*“ (1780-81), „*La clemenza di Tito*“ (1791).

4. და ორი მცირე დრამატული ჟანრის ნაწარმოები: *festa teatrale* „*Ascanio in Alba*“ (1771) და *azione teatrale* „*Il sogno di Scipione*“ (1772).

მოცარტი 20 ოპერის ავტორია (აქედან სამი დაუმთავრებელი) და ამ ოციდან 14 იტალიური ოპერაა, რაც მოწმობს მის პრიორიტეტებს. მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება იტალიური ოპერის მიმართ რამდენიმე ფაქტორით შეიძლება იყოს განპირობებული. დასაწყისისთვის აღვნიშნავთ იმას, რომ მოცარტს არაჩვეულებრივი ვოკალური განათლება ჰქონდა. ჯერ კიდევ პირველი ხანგრძლივი ევროპული მოგზაურობის დროს, (1763-66) ლონდონში ყოფნის პერიოდში ის ვოკალის გაკვეთილებს იღებდა ცნობილი იტალიელი მომღერალი კასტრატის - ჯოვანი მანცუოლისგან, რომელიც მისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული მომღერალი იყო, ცნობილი კასტრატის - კარლო ბროსკის, იგივე ფარინელის მოსწავლე, რომელმაც აზიარა მოცარტი იტალიურ საოპერო სკოლას.³ ამავე პერიოდში ლონდონში მოცარტი შეხვდა მეორე უდიდეს მომღერალ კასტრატს - ჯუსტო ფერდინანდო ტენდუჩის, რომელმაც ასევე გაამდიდრა და გააღრმავა მისი ცოდნა იტალიური საოპერო ხელოვნებისა. საინტერესოა, რომ მოცარტი თავად ფარინელისაც იცნობდა, რასაც ალბათ მისი თაობის ვერცერთი სხვა კომპოზიტორი ვერ დაიკვეხნის და რასაც მოწმობს ლეოპოლდ მოცარტის 1770 წლის 27 მარტის წერილი. [2] ცნობილია, რომ მოცარტი ბავშვობაში არაჩვეულებრივად მღეროდა და უკვე მოგვიანებით, ვენაში გადასვლის შემდეგ, კომპოზიციისა და კლავირზე დაკვრის გაკვეთილებთან ერთად ვოკალის გაკვეთილებსაც ატარებდა. გარდა ამისა, მოცარტს მისი დროის არაერთ ყველაზე გამოჩენილ პრომადონასა და პრიმო უომოსთან ჰქონდა შეხვედრისა და მუშაობის ბედნიერება და რადგან იტალიური საოპერო ხელოვნების ხერხემალს სწორედ უმდიდრესი და ძალზე ვირტუოზული იტალიური სასიმღერო სკოლა წარმოადგენდა, მნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, რა შთაბეჭდილებას დატოვებდა მასზე და როგორი

³ კომპოზიტორისთვის უმნიშვნელოვანესია იცნობდეს ხმის, ან ინსტრუმენტის სპეციფიკას, რომლისთვისაც ის წერს. თანამედროვე საოპერო კომპოზიტორების შესრულება ხშირად ძალიან რთული და მოუხერხებელია, ვფიქრობ სწორედ ამ მიზეზის გამო, რომ ისინი ხშირ შემთხვევაში არ იცნობენ სასიმღერო სპეციფიკას.

შთაგონებით აღავსებდა კომპოზიტორს მისი დროის ბრწყინვალე ხმების მოსმენა. მეორე ფაქტორი შესაძლოა ყოფილიყო იტალიაში არაერთი მოგზაურობიდან მიღებული უმდიდრესი შთაბეჭდილებები, კომპოზიტორი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა იტალიურ მუსიკალურ კულტურასა და ტრადიციებს და მის სიახლოვეს ამ უკანასკნელთან ესეც განაპირობებდა. მოცარტისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო იტალიაში ყოფნის დროს იმ დროის ერთ-ერთი ყველაზე წარჩინებული კომპოზიტორის, თეორეტიკოსის, მომღერლის, მუსიკის ისტორიკოსის, მევიოლინის, ბოლონიის ფილარმონიული აკადემიის წამყვანი წევრის - ჯოვანი ბატისტა მარტინის,⁴ იგივე პადრე მარტინის გაცნობა და მასთან ურთიერთობა. ეს ურთიერთობა იტალიიდან წამოსვლის შემდეგაც გაგრძელდა, რასაც მოცარტის წერილები მოწმობს. და რაღა თქმა უნდა, თავად იტალიური საოპერო ტრადიციის უნიკალურობა, რომელსაც ყველა დროის ყველა მკვლევარი ერთხმად აღიარებს.

ეს, რაც გვინდოდა გვეთქვა მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრში არსებულ საოპერო ჟანრებსა და მისი ეპოქის ესთეტიკაზე. აქვე დავძენთ, რომ შეუძლებელია მოცარტის საოპერო შემოქმედების რომელიმე ერთ კონკრეტულ ჟანრში მოქცევა. როგორც გენიოსებს სჩვევიათ, მოცარტი სცდება ოპერის ჟანრული და ნაციონალური ტრადიციის მე-18-ე საუკუნეში არსებულ ჩარჩოებსა და ფარგლებს და საოპერო ჟანრი ახალ სიმაღლეზე აჰყავს.

მოცარტის დროის კომპოზიტორები

ტერმინები “ვენის კლასიკური სკოლა”, “ვენის კლასიკოსები” მე-19-ე საუკუნის ბოლოდან ჩნდება და ძირითადად კლასიციკური პერიოდის წამყვან კომპოზიტორებს გულისხმობს, რომელთა შემოქმედებაში თავი მოიყარა ამ პერიოდის მუსიკის ძირითადმა მახასიათებლებმა, ჟანრებმა და ფორმებმა და ესენი არიან ქ.ვ. გლიუკი, ი. ჰაიდნი, ვ. ა. მოცარტი და ლ. ვ. ბეთჰოვენი. (ზოგიერთ თანამედროვე წყაროში ფ. შუბერტიც ვენის კლასიკოსად მოიხსენიება, მაგ. Anthony Burthton “*A Performer’s Guide to Music of the Classical Period*. 2002). [4] სამწუხაროდ, ყურადღების მიღმა რჩება ის ათობით (თუ არა ასობით) კომპოზიტორი, რომელიც ამავე ეპოქაში მოღვაწეობდა, რომელთა შემოქმედება ძალიან პოპულარული იყო და დიდი ინტენსივობით სრულდებოდა, ხშირად ვენის კლასიკოსების ნაწარმოებებზე მეტადაც კი.

კომპოზიტორები, რომელთა შემოქმედებაც უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა მათ სიცოცხლეში, რომლებმაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს საოპერო ჟანრის განვითარებასა

⁴ Giovanni Battista Martini (Padre Martini), (1706-1784) - მე-18-ე საუკუნის იტალიელი კომპოზიტორი, თეორეტიკოსი, კლავისინისტი, მევიოლინე, მომღერალი, ბოლონიის ფილარმონიული აკადემიის წევრი. მან დიდად შეუწყო ხელი მოცარტს ჯერ კიდევ მოზარდობის ასაკში გამხდარიყო ამავე აკადემიის წევრი, რასაც აკადემიის წესდება ეწინააღმდეგებოდა.

თუ გარდაქმნაში და რომლებიც დღეს ნაწილობრივ, ან ზოგიერთ შემთხვევაში, სრულიად მივიწყებული არიან. სწორედ ამ კომპოზიტორთა შემოქმედება ასახავს ზედმიწევნით ეპოქის მუსიკალური სტილის მახასიათებლებს, რადგან გენიოსი კომპოზიტორები ვერ ეტევიან ერთი ეპოქის “ჩარჩოებში”, მათი შემოქმედება აერთიანებს გასული და მიმდინარე პერიოდის მიღწევებს და უკვე მიმართულია მომავლისკენ, ერთგვარად წინ უსწრებს დროს. მაშინ, როცა “რიგითი” კომპოზიტორები ზუსტად ჯდებიან მიმდინარე ეპოქის ჩარჩოებში და ეპოქის ტიპური სურათის აღდგენაში გვეხმარებიან.

ლეოპოლდ კოჟელუხი, იან ვანჰალე, დომენიკო ფისკიეტი, ჯაკომო რუსტი, ფერდინანდო ბერტონი, ლუიჯი გატი, მიხაელ ჰაიდნი, ანტონ კაეტან ალდგასერი, იოჰან ადოლფ ჰასე, ჯუზეპე ბონო, ფლორიან გასმანი, ანდრეა ბერნასკონი, იოჰან შობერტი, კარლ ფრიდრიხ აბელე, ნიკოლო იომელი, ნიკოლო პიჩინი, ჯოვანი პაიზიელი, ჯენარო მანა, ჯერონიმო აბოსი, პიეტრო ალესანდრო გულიელმი, პასკუალე ანფოსი, ფრანჩესკო დი მაიო, პასკუალე კაფარო, ჯამბატისტა სამარტინი, ბალდასარე გალუპი, ჯოვანი ბატისტა მარტინი, ანტონიო სალიერი, იოჰან კრისტიან ბახი, კარლ ფილიპ ემანუელ ბახი, ჯუზეპე სარტი, ვისენტე მარტინ ი სოლერი, ფრანც ქსავერ ზიუსმაერი, იოჰან ბაპტისტ ჰენებერგი, ლუიჯი ბოკერინი, ლეოპოლდ მოცარტი - ეს მცირე ჩამონათვალია იმ კომპოზიტორებისა, რომლებიც კლასიციკური პერიოდის მუსიკალურ მიმართულებებს ქმნიდნენ, რომლებმაც 3 წამყვან კლასიკოსთან ერთად, შექმნეს ამ ეპოქის ისტორია. გვინდა მოცარტის თანამედროვეობის რამდენიმე მნიშვნელოვანი კომპოზიტორის ცხოვრებასა და შემოქმედებას უფრო დაწვრილებით შევხვით. კომპოზიტორებისა, რომლებმაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს კლასიციკური ეპოქის მუსიკალური ხელოვნების, კერძოდ საოპერო ჟანრის განვითარებაში.

კრისტოფ ვილიბალდ გლიუკი (Christoph Willibald Glück) – 1714-1787. მოღვაწეობდა პარიზისა და ვენის სამეფო თეატრებში, დაწერილი აქვს 50-ზე მეტი ოპერა, რომელთაგან დღემდე მსოფლიო საოპერო რეპერტუარში 10-მდე ოპერაა შემორჩენილი. მათ შორის: „ორფეუსი“ (*Orfeo ed Euridice* – 1762), „ალცესტა“ (*Alceste* – 1767), „იფიგენია თავრიზში“ (*Iphigenie en Tauride* – 1779), „არმიდა“ (*Armide* – 1777), „იფიგენია ავლიდში“ (*Iphigenie en Aulide* – 1774), რომლებიც დღესაც, სამართლიანად იკავებს საპატიო ადგილს მსოფლიო საოპერო რეპერტუარში. ფასდაუდებელია გლიუკის დამსახურება ოპერის განახლების, რეფორმის საქმეში. სწორედ გლიუკმა, ლიბრეტისტ რანიერი დე კალცაბიჯისთან ერთად, გადადგა უმნიშვნელოვანესი ნაბიჯები სერიოზული ოპერის გადასარჩენად, განახორციელა რა საოპერო რეფორმა, რომელიც მანიფესტის სახით დაურთო მის ოპერას “ალცესტა” (*Alceste* – 1767). ამ რეფორმის წყალობით სერიოზულმა ოპერამ მოიპოვა გადარჩენისა და განვითარების შანსი. გლიუკის რეფორმამ დიდი გავლენა იქონია მისი თანამედროვე და მომდევნო თაობების კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე, მათ შორის მოცარტზეც.

იოზეფ ჰაიდნი (Joseph Haydn) – 1732-1809. უმნიშვნელოვანესია მისი როლი ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებაში. ჰაიდნი მიიჩნევა ინსტრუმენტული ჟანრების, კერძოდ საფორტეპიანო ტრიოს, სიმებიანი კვარტეტისა და რაც მთავარია, საფორტეპიანო

სონატური ციკლისა და სიმფონიის მამად. სწორედ ჰაიდნის შემოქმედებაში ჩამოყალიბდა ინსტრუმენტული მუსიკის ეს ჟანრები და ფორმები მკაფიოდ და სრულყოფილად. დღესდღეობით აქცენტი მეტწილად მის ინსტრუმენტულ მუსიკაზე კეთდება. თუმცა მას 24 ოპერა აქვს დაწერილი და მის სიცოცხლეში ისინი დიდი წარმატებითა და პოპულარობით სარგებლობდნენ. სწორედ ჰაიდნის ოპერებში ვხვდებით პირველად აღნიშვნას *dramma giocosso*, რაც სერიოზულისა და კომიკურის შერწყმას გულისხმობს და რაც მოგვიანებით სრულფასოვნად ხორციელდება მოცარტის შედეგრალურ ოპერაში “დონ ჯოვანი”. ჰაიდნის ოპერებიდან აღვნიშნავთ რამდენიმეს: “არმიდა” (1784), “ფილოსოფოსის სული” (*L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice* – 1791), “მოულოდნელი შეხვედრა” (*L'incontro improvviso* – 1775), “მომღერალი” (*La canterina* – 1767, განახლებულია 1939 წელს), “მთვარის სამყარო” (*Il mondo della luna* -1777), “ქეშმარიტი ერთგულება” (*La vera costanza* - 1779), “აცისი და გალათეა” (*Acide e Galatea* - 1763), “მეთევზე ქალები” (*Le pescatrici* - 1770), “აფთიაქარი” (*Lo speziale* - 1768). ჰაიდნის ზოგი ოპერა, დიდი ხნის უგულვებელყოფის შემდეგ აღდგენილ იქნა და ჩვენს დროშიც დიდი წარმატებით დაიდგა: „მთვარის სამყარო“ - ჰააგა-1957, „დაჯილდოებული ერთგულება“ - გლაინდბურნის ფესტივალი 1979.⁵ ჰაიდნის ვოკალურ-სიმფონიური ნაწარმოებებიდან დღემდე დიდი წარმატებით სარგებლობს მისი ორატორია “სამყაროს შექმნა” (*Die Schöpfung*).

ნიკოლო პიჩინი (Niccolo' Piccinni) – 1728-1800. მართალია პიჩინის შემოქმედება დღესდღეობით არცთუ ისეთი ცნობილი და წარმატებულია, თუმცა ის იყო კლასიციტური პერიოდის ერთერთი ყველაზე პოპულარული საოპერო კომპოზიტორი იტალიური ოპერა *buffa*-ს ჟანრში. მას 80-ზე მეტი ოპერა აქვს დაწერილი, როგორც *buffa*, ასევე *seria*. მათ შორის: “ექვიანობა” (*Le gelosie* -1755), „ზენობია“ (*Zenobia* - 1756), „*La buona figliola maritata*“ (1761), „კრიტიკული ღამე“ (*La notte critica* - 1767), და მრავალი სხვა. მათგან ყველაზე ცნობილია “*La Cecchina, ossia la buona figliola*“ (1760), კარლო გოლდონის ლიბრეტოზე. ოპერა იმდენად პოპულარული იყო, რომ მაღაზიებს, მოდურ კაბებსა და სახლებსაც კი მის სახელს არქმევდნენ.

ნიკოლო იომელი (Niccolo' Jomelli) – 1714-1774. 70-ზე მეტი ოპერის ავტორია, მათ შორის უმეტესობა (60-მდე) ოპერა *seria*. იომელი, მსგავსად გლიუკისა, მიიჩნევა სერიოზული ოპერის რეფორმატორად, რადგან პირველი მცდელობები, გაეთავისუფლებინა სერიოზული ოპერა ფასადური, არაფრისმთქმელი ვირტუოზულობისა და ორნამენტაციისაგან სწორედ მას ეკუთვნის. მან აგრეთვე გადადგა მნიშვნელოვანი ნაბიჯები დრამატული საწყისის გაძლიერებისკენ, მის ოპერებში გაიზარდა ანსამბლისა და გუნდის როლი. მისი ოპერები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა იტალიასა და ევროპაში, მათ შორისაა: “მიტოვებული არმიდა” (*Armida abbandonata* – 1770), “იფიგენია

⁵ ჰაიდნის შემოქმედების ნამდვილი ენთუზიასტია ამერიკელი დირიჟორი ანტალ დორატი, რომელსაც ლოზანის კამერულ ორკესტრთან ერთად ჩაწერილი აქვს კომპოზიტორის 8 ოპერა. მათ შორისაა “არმიდა” ისეთ სოლისტებთან ერთად, როგორებიც არიან ჯესი ნორმანი, ნორმა ბეროუზი, სამუელ რემი, კლაეს ანშუ და სხვები.

თავრიზში” (*Ifigenia in Tauride* – 1771), “პიპერმესტრა” (*Ipermestra* – 1751), „ ალექსანდრე ინდოეთში“ (*Alessandro in India* – 1744).

ტომაზო ტრაეტა (Tommaso Traetta) – 1727-1779. ნიკოლო იომელის მსგავსად ისიც ნეაპოლური საოპერო სკოლის წარმომადგენელია და ისიც ითვლება სერიოზული ოპერის ერთერთ რეფორმატორად. იგი 30-ზე მეტი ოპერის ავტორია, ამათგან 25 ოპერა *seria*. მათგან აღსანიშნავია: “დემოფონტე” (*Demofonte* – 1758), „იპოლიტო და არიცია” (*Ippolito ed Aricia* – 1759), „ სირიუსი, სპარსეთის მეფე” (*Siroe, re di Persia* -1767).

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ესპანელი ვისენტე მარტინ ი სოლერი (**Vicente Martin y Soler** – 1754-1806), გამორჩეულად მელოდიური იტალიური ოპერა *buffa*-ს ავტორი, რომელიც იმდენად პოპულარული იყო თავის დროზე, რომ მას მოცარტსაც კი ადარებდნენ და “ვალენსიელ მოცარტს” უწოდებდნენ, ისევე, როგორც “Martini lo spagnuolo” – “მარტინი ესპანელს”. მე-18-ე საუკუნის ბოლოს მისი კომიკური ოპერები დიდი წარმატებით სარგებლობდა, ისიც, მოცარტის მსგავსად, თანამშრომლობდა ლიბრეტისტ ლორენცო და პონტესთან. დღეს ჩვენთვის ყველაზე კარგად არის ცნობილი მისი ოპერა “*Una cosa rara*” (“ერთი უჩვეულო რამ” – 1786) ლორენცო და პონტეს ლიბრეტოზე, რომელიც ვენის ბურგთეატრში დაიდგა, 78 წარმოდგენას გაუძლო და უჩვეულო წარმატება ჰქონდა. ერთ-ერთი მელოდია ამ ოპერიდან “*O quanto un si bel giubilo*” მოცარტს გამოყენებული აქვს “დონ ჯოვანი“-ს მეორე მოქმედების ფინალის საორკესტრო პარტიაში (“*Già la mensa é preparata*”). მარტინ ი სოლერს 30-მდე ოპერა აქვს დაწერილი, რომელთაგან უმეტესობა კომიკური ოპერაა და ასევე ბალეტები. ნიკოლო იომელის მსგავსად, მარტინ ი სოლერიც პადრე მარტინის მოსწავლე იყო.

ჯუზეპე სარტი (Giuseppe Sarti – 1729-1802) - მე-18-ე საუკუნის კიდევ ერთი ძალიან წარმატებული და პოპულარული საოპერო კომპოზიტორი, რომელიც მოღვაწეობდა როგორც იტალიაში, ასევე დანიისა და რუსეთის სამეფო კარზე. სარტი 70-ზე მეტი ოპერის ავტორია, ისიც გახლდათ პადრე მარტინის მოსწავლე. სარტის ოპერებიდან ჩვენთვის განსაკუთრებით ცნობილია ოპერა „ორი ჩხუბობს, მესამეს უხარია“ (*Fra i due litiganti il terzo gode* – 1782), რომელიც უკვდავყო მოცარტმა, გამოიყენა რა მელოდია ამ ოპერიდან „დონ ჯოვანი“-ს მეორე მოქმედებაში ვახშმის სცენაში.

დომენიკო ჩიმაროზა (Domenico Cimarosa – 1749-1801). უაღრესად წარმატებული საოპერო კომპოზიტორი, განსაკუთრებით ოპერა *buffa*-ს ჟანრში. დაწერილი აქვს 80-ზე მეტი ოპერა, მათგან დღემდე განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს “საიდუმლო ქორწინება” (*Il matrimonio segreto* – 1792), რომელიც პირველად სწორედ ვენის სამეფო თეატრში დაიდგა უდიდესი წარმატებით: ოპერა მთლიანად გაიმეორეს ბისზე და მან 100 წარმოდგენას გაუძლო! მისი ოპერებიდან ასევე აღსანიშნავია: “მეტოქე ქალები” (*Le donne rivali* – 1780), „გუნდის დირიჟორი” (*Il Maestro di cappella* – 1793), „ცრუ პარიზელი ქალი” (*La finta parigina* – 1773), „იტალიელი ქალი ლონდონში” (*L’italiana in Londra* – 1779).

ჯოვანი პაიზიელი (Giovanni Paisiello – 1740-1816). იტალიური ოპერა *buffa*-ს კიდევ ერთი დიდოსტატი, 94 ოპერის ავტორი, რომელთაგან 80 კომიკური ოპერაა. გროუვის ენციკლოპედიის თანახმად, ის იყო მისი დროის ერთერთი ყველაზე წარმატებული და

გავლენიანი კომპოზიტორი. მის გვიანდელ შემოქმედებაში გამოვლენილმა ისეთმა თვისებებმა, როგორებიცაა ხატოვანი ორკესტრობა, თბილი მელოდიები და მკვეთრი, გამოკვეთილი ხასიათები, გავლენა იქონია მოცარტისა და მოგვიანებით როსინის შემოქმედებაზე. ოპერებიდან აღვნიშნავთ რამდენიმეს: “ნინა, ან სიყვარულისთვის გაგიჟებული” (*Nina, o sia la pazza per amore* - 1789), “მეწისქვილე ქალი” (*La molinara* - 1788) - საიდანაც არიაზე “*Nel cor piu non mi sento*“ ბეთჰოვენმა მოგვიანებით ვარიაციები დაწერა, “ოლიმპიადა” (1786), “სევილიელი დალაქი” (1782).

და ბოლოს, მოცარტის თანამედროვე კომპოზიტორებზე საუბრისას არ შეიძლება არ შევხვით ანტონიო სალიერის (**Antonio Salieri**) – 1750-1825. მოცარტისა და სალიერის სახელები ავბედითი ლეგენდის დამსახურებით სამუდამოდ დაუკავშირდა ერთმანეთს. იმ ბოროტი ჭორის წყალობით, რომელიც სალიერის მოცარტის მოწამვლაში ადანაშაულებდა, დღესაც ბევრ ადამიანს სალიერის ხსენებაზე მხოლოდ მოცარტის გარდაცვალება ახსენდება. თანამედროვე მუსიკოლოგიური კვლევები, დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით, უკვე დაბეჯითებით უარყოფს მოცარტის გარდაცვალების ამ ვერსიას, ეყრდნობა რა მოცარტის მკურნალი ექიმების ჩანაწერებს, სალიერის ბიოგრაფებისა და ცხოვრების ბოლოს მისი მომვლელების (დამხმარეების) ჩანაწერებს, ასევე თანამედროვე სამედიცინო კვლევების ვარაუდებს იმ ცნობებზე დაყრდნობით, რაც მოცარტის ავადმყოფობასთან დაკავშირებით არსებობს. გარდა ამისა, აუხსნელია მოცარტის მოწამვლის სალიერისეული მოტივაცია, რადგან ის სიცოცხლეში მოცარტზე ბევრად წარმატებული, მაღალანაზღაურებადი და პატივსაცემი კომპოზიტორი იყო. არსებობს დოკუმენტური მასალა მოცარტის წერილების სახით, რაც მისი და სალიერის კოლეგიალურ ურთიერთობას მოწმობს. თუმცა, როგორც ბაზილიო მღერის მის არიაში “*La calunnia*“ როსინის ოპერიდან „სევილიელი დალაქი“, ცილისწამება ისეთი სისწრაფითა და ისეთი წარმატებით ვრცელდება, რომ მისი ამოძირკვა საკმაოდ რთულია, ზოგჯერ შეუძლებელიც.

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, თავის სიცოცხლეში სალიერი დიდად წარმატებული კომპოზიტორი იყო და მოღვაწეობის დიდი ნაწილი ვენის საიმპერატორო კარის ჰოფკაპელმეისტერის თანამდებობაზე გაატარა. სალიერი მისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე პოლილინგვისტური კომპოზიტორიც იყო, წერდა რა ოპერებს სამ ენაზე: ვენის სამეფო კარის იტალიური ოპერისთვის იტალიურად, პარიზის ოპერისთვის ფრანგულად და ასევე ვენის სამეფო კარის კაპელმეისტერის რანგში ზინგშპილს გერმანულად. მისი 37 ოპერიდან ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ოპერები: გლიუკის ტრადიციაში შექმნილი „არმიდა“ (1771), „ვენეციური ბაზრობა“ (*La fiera di Venezia* - 1772), “დანაიდები” (*Les Danaides* - 1784), “ტრიფონიოს გამოქვაბული” (*La grotta di Trifonio* - 1785), “ტარარე” (1787), ზინგშპილი “საკვამურის მწმენდავი” (*Der Rauchfangkehrer* - 1781), “პალმირა, სპარსეთის დედოფალი” (*Palmira, regina di Persia* - 1795) და “უპირველესად მუსიკა, შემდეგ სიტყვები” (*Prima la musica, poi le parole* - 1786), - ოპერა buffa, რომლითაც იოზეფ მეორის კარზე გამართულ შეჯიბრში სალიერის ოპერამ მოცარტის ზინგშპილს “თეატრის დირექტორი” (*Der Schauspieldirektor* - 1786) მოუგო. გარდა ამისა, სალიერის დაწერილი აქვს საეკლესიო მუსიკა - რექვიემი, მესები, ოფერტორიები, ინსტრუმენტული მუსიკა -

საფორტეპიანო, საორღანო კონცერტები, ასევე კონცერტები სხვადასხვა ჩასაბერი ინსტრუმენტებისათვის, მაგრამ ძირითადად ის საოპერო კომპოზიტორია. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე აშკარაა მცდელობა სალიერის შემოქმედების რეაბილიტაციისა, მისი ოპერები ჯერჯერობით არ არის მტკიცედ დამკვიდრებული მსოფლიო საოპერო რეპერტუარში. რთულია იმის თქმა, რამდენად განაპირობა ეს ფაქტი ბრალდებამ მოცარტის მოწამვლაში მისი მონაწილეობის შესახებ და რა ბედი ეწეოდა მის შემოქმედებას, რომ არა ეს გარემოება. ვინაიდან ერთერთ სატელევიზიო ინტერვიუში თქვა: “50 წლის მერე თუ კიდევ შეასრულებენ ჩემს ნაწარმოებებს, მაშინ მე რაღაც ღირებული დამიწერია”. სალიერისა და მოცარტის შემოქმედების შედარებისას, ჩემი აზრით, მათ შორის სხვაობა ისეთია, როგორც კარგ კომპოზიტორსა და გენიოსს შორის. და ამ “სხვაობაში” მთელი სამყაროა.

ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი და განხილული კომპოზიტორებიდან თითოეული წერდა როგორც კომიკურ, ასევე სერიოზულ ოპერებს, *dramma giocoso*-ს, *dramma per musica*-ს, თუმცა თითოეული მათგანი გამორჩეულია რომელიმე ერთ ჟანრში მოღვაწეობით. მაგალითად ვ. ვ. გლიუკი, ნ. იომელი, ტ. ტრაეტა - სერიოზული ოპერის ავტორები და რეფორმატორები არიან. ნ. პიჩინი, ჯ. სარტიმ, ვ. მარტინ ი სოლერმა, ი. ჰაიდნმა, დ. ჩიმაროზამ, ჯ. პაიზიელომ - მეტწილად ოპერა *buffa*-თი გაითქვეს სახელი, თუმცა მათაც აქვთ დაწერილი სერიოზული ოპერები. ამ კომპოზიტორთა შემოქმედებამ, ნოვატორობამ, ან რეფორმისკენ გადადგმულმა ნაბიჯებმა გარკვეული გავლენა იქონია და შეამზადა მოცარტის მოღვაწეობა. სწორედ მათი შემოქმედების ფონზე ამობრწყინდა და გამოიკვეთა მოცარტის გენია. შეუძლებელია მოცარტის საოპერო შემოქმედება (და ზოგადად მისი შემოქმედება) ჩავსვათ, ჩავატოთ რომელიმე ერთ კონკრეტულ ჟანრში, ან ერთ კონკრეტულ ეპოქაში. გენიოსის განმასხვავებელიც სწორედ ეს არის, რომ მის შემოქმედებაში აკუმულირდება და განსახიერებას ჰპოვებს წინარე და მიმდინარე ეპოქის მიღწევები ისევე, როგორც მოცარტის შემოქმედებაშია გაერთიანებული ბაროკოსა და კლასიციზმის ეპოქის მუსიკალური მონაპოვარი, ხოლო მისი გვიანდელი შემოქმედება უკვე სცდება ამ ორ პერიოდს და გზას იკაფავს რომანტიზმისკენ.

საოპერო ჟანრის ევოლუცია მოცარტის შემოქმედებაში

საოპერო ჟანრს მოცარტი მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მიმართავს და მის შემოქმედებაში შეიძლება ოპერის ევოლუციის სამი ეტაპი გამოვყოთ.

პირველი ეტაპი მოიცავს მოცარტის ადრეულ ოპერებს 1780 წლამდე, რომელთა შორისაა ისეთი მარგალიტები, როგორცაა “ლუციო სილა” (*Lucio Silla*), “მითრიდატე, პონტოს მეფე” (*Mitridate, il re di Ponto*), “ცრუ მებაღე გოგონა” (*La finta giardiniera*). ამ პერიოდის ოპერებში მოცარტი ძირითადად იტალიური *opera seria*-ს ტრადიციებს მიმართავს: სოლო საოპერო ნომრებში აქცენტი მუსიკალურ მხარეზე კეთდება, ჟღერადობის სრულყოფილებაზე. არიები გამოირჩევა ვირტუოზულობით,

შინაარსობრივად კონცენტრირებულია ერთ ემოციურ მდგომარეობაზე. ისინი კავშირშია ოპერის შინაარსთან, თუმცა მათი მასშტაბების და ერთ ემოციაზე კონცენტრირების თვისების გამო, სოლო საოპერო ნომრები მაინც აფერხებენ დრამატურგიული მოქმედების განვითარებას. ფორმის მხრივ ეს არიები ძირითადად დაწერილია დიდ, *da capo*-ს ტიპის სამნაწილიან ან სონატურ ფორმაში, სადაც აქცენტი ვირტუოზულობაზე, მასშტაბურობაზე და ეფექტურობაზეა გადატანილი.

მეორე ეტაპი (ვენის პერიოდი) - ეს არის 1780-იანი წლები და ისეთი შედეგები, როგორებიცაა “იდომენეოსი” (*Idomeneo*), “ფიგაროს ქორწინება” (*Le nozze di Figaro*), “დონ ჯოვანი” (*Don Giovanni*), “სერალიდან გატაცება” (*Die Entführung aus dem Serail*). ამ ეტაპზე მოცარტი განსაკუთრებულად ინტერესდება ოპერა *buffa*-თი, სადაც აქცენტი დრამატურგიული შინაარსის უწყვეტ განვითარებაზე გადადის (ამის გენიალური ნიმუშია მოცარტის ოპერა “ფიგაროს ქორწინება”). აქედან გამომდინარე, არიაშიც კომპოზიტორის მთავარ ინტერესს წარმოადგენს არა იმდენად ვირტუოზულობა და ეფექტურობა, არამედ მისი ადგილი და ფუნქცია დრამატურგიული განვითარების თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ, ხშირ შემთხვევაში, მცირდება არიის მასშტაბი, რათა მან არ შეაფერხოს დრამატურგიული ხაზის განვითარება. ამ პერიოდში მოცარტი ასევე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს იტალიური არიის კიდევ ერთ სახეობას - მოქმედების არიას (*aria d'azione*). ამ ტიპის არია უშუალოდ არის ჩართული მოქმედებაში და გამოხატავს მიმდინარე მოვლენებს, რაც სცენაზე ხდება. მოქმედების არია (განსხვავებით აფექტის არიისგან), არ იწვევს დრამატურგიული განვითარების შეფერხებას, პირიქით, უშუალოდ მონაწილეობს მასში და ერთგვარი გამამთლიანებლის ფუნქციაც აქვს.

თუმცა, მეორე პერიოდის ოპერებში ვხვდებით აგრეთვე იტალიური *opera seria*-სთვის ტიპურ აფექტის არიის ისეთ შედეგებს, როგორიცაა კონსტანცეს არიები ოპერიდან “სერალიდან გატაცება”, ელექტრას არიები ოპერიდან “იდომენეოსი” - მასშტაბური, მსხვილი ფორმის ვირტუოზული ნომრები.

მესამე ეტაპში (1790-1791) შეიძლება გავაერთიანოთ მოცარტის ბოლო ოპერები: “ტიტუსის გულმოწყალება” (*La clemenza di Tito*), “ასე იქცევა ყველა ქალი” (*Così fan tutte*) და “ჯადოსნური ფლეიტა” (*Die Zauberflöte*). ეს ბოლო სამი ოპერა მოცარტის მთელი შემოქმედების ერთგვარი შეჯამებაა და აერთიანებს ყველა იმ ფორმასა და ჟანრს, რომელშიც კომპოზიტორი მანამდე მუშაობდა.

იტალიურ ოპერებში (“ტიტუსის გულმოწყალება” და “ასე იქცევა ყველა ქალი”) ის უბრუნდება არიას, როგორც დიდ, მასშტაბურ, ვირტუოზულ სოლო ნომერს კონცერტულობის ნიშნებით (როგორც შემოქმედების პირველ ეტაპზე). რაც შეეხება “ჯადოსნურ ფლეიტას” - ეს ყოველმხრივ უაღრესად მრავალფეროვანი ოპერა იმითაც გამოირჩევა, რომ ყველა ჟანრი და ფორმა სოლო, საანსამბლო თუ საგუნდო ნომრებისა (იქნება ეს სიმღერა, აფექტის არია, ლამენტო, ქორალი თუ სხვა) სრულყოფილებამდეა აყვანილი. შემთხვევითი არ არის, რომ პ. ლუცკერი და ი. სუსიდკო მათ ნაშრომში “მოცარტი და მისი დროება” ამ ოპერებს “სანიმუშოს” უწოდებენ, ისევე, როგორც თავად მოცარტმა უწოდა “ტიტუსის გულმოწყალებას”.

ამგვარად, მოცარტის საოპერო შემოქმედება ადრეული ასაკიდანვე აერთიანებს მაშინ არსებულ ყველა საოპერო ჟანრს და კითხვაზე *seria თუ buffa* - საკმარისია გავიხსენოთ მისი საოპერო მოღვაწეობის პირველი რამდენიმე წელი, რომელშიც წარმოდგენილია როგორც იტალიური ოპერა *buffa* (მოცარტის პირველი ოპერა) – “*La finta semplice*“ (1768), იმავე წელს დაწერილი ზიგნშპილი “*Bastien und Bastienne*“ და მისი პირველი ოპერა *seria* – „*Mitridate, il re di Ponto*“ (1770).

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი ნაწყვეტი მოცარტის წერილიდან ლეოპოლდ მოცარტს, სადაც ის აღნიშნავს მის სურვილს, წეროს ოპერები, პირველ რიგში კი იტალიური ოპერა და უმჯობესია *seria* და არა *buffa*, აღიქმება, როგორც მოცარტის იერარქიული პრიორიტეტი ჟანრული თვალსაზრისით, რაც გარკვეულწილად, შეიძლება ასეც იყოს - იტალიური ოპერა მოცარტის შემოქმედებაში ნამდვილად ჭარბობს ზინგშპილს. თუმცა იგივეს ვერ ვიტყვით კომიკური და სერიოზული ოპერის შესახებ - აქ აშკარაა კომიკური ოპერის რაოდენობრივი უპირატესობა: 5 დასრულებული და 2 დაუსრულებელი ოპერა *buffa* 4 ოპერა *seria*-ს პირისპირ. საინტერესოა, რა განაპირობებდა მოცარტის პრიორიტეტებს საოპერო ჟანრის არჩევას?

პირველ რიგში აღვნიშნავთ, რომ თავისი ნაწარმოებების დიდ უმრავლესობას მოცარტი (ისევე, როგორც მისი თანამედროვე სხვა კომპოზიტორები) დაკვეთის საფუძველზე წერდა. ყოფილა შემთხვევები, როცა დამკვეთს გადაუფიქრებია, ან აზრი შეუცვლია დაკვეთილი ნაწარმოების შესახებ და ამ შემთხვევაში მოცარტი წყვეტდა ნაწარმოებზე მუშაობას (ამას ადასტურებს ცნობები და დოკუმენტური მასალა - წერილებისა და დაუსრულებელი ნაწარმოებების სახით). სამწუხაროდ მოცარტს ხშირად არ ჰქონდა იმის ფუფუნება საკუთარი ნება-სურვილით ეწერა, ეს მისი შემოსავლის ძირითადი წყარო იყო. ამიტომ საოპერო ჟანრის “არჩევანს” ხშირად განაპირობებდა დამკვეთის არჩევანი ყოფილიყო ეს *buffa* თუ *seria*.

მეორე და უმნიშვნელოვანესი ამ მიმართულებით უნდა ყოფილიყო ჩვენს მიერ ზემოთ უკვე აღნიშნული ფაქტი, რომ მოცარტი ზედმიწევნით კარგად იცნობდა იტალიური საოპერო და სასიმღერო სკოლის ტრადიციებს, იგი ეთაყვანებოდა იტალიელი მომღერლების სასიმღერო ოსტატობას, მუშაობდა მისი დროის ვირტუოზ იტალიელ მომღერლებთან, იცნობდა ლეგენდარულ მომღერლებს, კასტრატებს, თავადაც იღებდა მათგან გაკვეთილებს. აი, რას წერს მოცარტი მამას პარიზიდან 1778 წლის 9 ივლისს: “თუ მივიღებ დაკვეთას ოპერაზე, დიდი უსიამოვნებები მელის. თუმცა ამას არ მივაქცევ ყურადღებას, რადგან უკვე შევეჩვიე. ოღონდაც ეს დაწყველილი ფრანგული ენა არ იყოს ასეთი საშინელი მუსიკისთვის! რა უღმერთობაა - მასთან შედარებით გერმანულიც კი ღვთაებრივია”. [5] მიუხედავად ასეთი აზრისა, მოცარტი მზადაა ფრანგულადაც წეროს, ოღონდ კი დაკვეთა მიიღოს!

ძალიან საინტერესოა მოცარტის კიდევ ერთი, შედარებით ნაკლებ ცნობილი ამონარიდი 1781 წლის 16 ივნისის წერილიდან: “ოპერა *seria*-ში უნდა იყოს იმდენად ცოტა სახალისო და იმდენად ბევრი აზრიანი და განსწავლული, რამდენადაც ცოტა საზრიანი და განსწავლული უნდა იყოს ოპერა *buffa*-ში და რაც შეიძლება მეტი გასართობი და

მხიარული.” [6] შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სერიოზული ოპერის დაწერა ამ პერიოდში მოითხოვდა უფრო მეტი საკომპოზიტორი ოსტატობის, ცოდნისა და გამოცდილების გამოვლენას, ვიდრე კომიკური ოპერა. ამდენად, მოცარტი ვარაუდობდა სერიოზული ოპერის დაწერით მეტად გამოველინა საკუთარი შესაძლებლობები და მეტად მიეპყრო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება.

ფაქტობრივად, მოცარტის მოღვაწეობის მხოლოდ ბოლო რამდენიმე წელია ამ პირობითობებისაგან თავისუფალი. მაგრამ მანამდეც კი, მიუხედავად ყველაფრისა, მოცარტი ახერხებს იყოს ნოვატორი საოპერო ჟანრში. მართალია, მისი საოპერო შემოქმედება მჭიდრო კავშირშია კომპოზიტორის თანამედროვე საოპერო ტრადიციასთან (განსაკუთრებით იტალიურთან), მაგრამ ამავე დროს, არღვევს დადგენილ ნორმებსა და პრინციპებს. შესაბამისად მოცარტის შემოქმედების, მისი მხატვრული აზროვნების პრინციპების ახსნა შეუძლებელია მხოლოდ მოცემული სტილური კატეგორიების გათვალისწინებით. მაგალითად ავიღოთ კომიკური ოპერა “ფიგაროს ქორწინება”, განა არის ეს ოპერა ტიპური ოპერა *buffa*? რა თქმა უნდა არა! ამ ჟანრის მისი ეპოქის ტიპური ნიმუშებიდან მას რამდენიმე რამ განასხვავებს: პირველ რიგში, ეს არის გრაფინიასა და სუზანას პერსონაჟები. გრაფინიას შემთხვევაში, მისი სახის მრავალგვარი, ინდივიდუალური მუსიკალური თუ დრამატურგიული დახასიათებით კომიკურ ოპერაში სერიოზული ოპერის პერსონაჟის ელემენტები იჭრება (გავიხსენოთ თუნდაც გრაფინიას პირველი არია, ან მისი მეორე არიის პირველი ნაწილი *Andante*, მათი *lamentoso* ხასიათით). და ამავდროულად სრულიად ნოვატორულია გმირის ამგვარი ფსიქოლოგიზებული, ინდივიდუალური და მრავალმხრივი დახასიათება. გრაფინიას სახე ხომ ოპერის მანძილზე რამდენიმე კუთხით წარმოგვიდგება. იგივე შეიძლება ითქვას გრაფზეც - მისი გმირიც რადიკალურ სახეცვლას განიცდის ოპერის ფინალურ სცენაში. რა სიახლე შემოდის სუზანას სახით? ჯერ ერთი, განსხვავებით ტიპური კომიკური ოპერისგან, სუზანა - მსახური, დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელი, მოცარტთან მთავარ გმირად, ოპერის ხერხემლად გვევლინება, როგორც მუსიკალური კონსტანტა და აგრეთვე დრამატურგიული ღერძი (ოპერაში სულ რამდენიმე სცენაა, სადაც სუზანა არ მონაწილეობს). გარდა ამისა, ამ ტიპის, მოახლე ქალის, კომიკური პერსონაჟისთვის სრულიად ახალი და უჩვეულოა იმგვარი ლირიზმითა და სილამაზით აღსავსე პარტია, როგორც მოცარტმა სუზანას შემთხვევაში შექმნა. “დონ ჯოვანიზე” მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ ამ ოპერაში მოცარტი გვთავაზობს დრამისა და კომედიის სრულყოფილ, თანაბარუფლებიან სინთეზს (*dramma giocoso* - მხიარული დრამა). თითქმის თანაბარია კომიკური და სერიოზული პერსონაჟების განაწილება. გარდა ამისა, თავად დონის ფიგურაშია გაერთიანებული ორივე ეს საწყისი. კიდევ უფრო ღრმავდება გმირების ინდივიდუალიზებული დახასიათება, რაც როგორც დრამატურგიულ, ასევე, პირველ რიგში, მათ მუსიკალურ დახასიათებაში ვლინდება.

ამდენად, მოცარტის საოპერო შემოქმედებას ახასიათებს სხვადასხვა მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების სინთეზი და ამის საფუძველზე უპრეცედენტოდ ინდივიდუალური მხატვრული სამყაროს შექმნა.

გლიუკისგან განსხვავებით, მოცარტს მისი რეფორმა მანიფესტის სახით არ ჩამოუყალიბებია და არსად დაუფიქსირებია, გარდა წერილებისა. ასევე გლიუკისგან განსხვავებით მოცარტისთვის ოპერაში უმთავრესი მუსიკალური დრამატურგიაა. ერთ-ერთ წერილში მამას ის წერს: “ოპერაში აუცილებელია, რომ პოეზია მუსიკის მორჩილი შვილი იყოს. ცხადია, ოპერას მით უფრო მოიწონებენ, რამდენადაც უკეთესი იქნება მისი დრამატული საფუძველი, მაგრამ ერთი პირობით, თუ ტექსტი სპეციალურად მუსიკისთვის დაიწერება და მასში არ იქნება ჩართული სიტყვები და მთელი სტროფებიც კი, უდიდამო ლექსების სიყვარულით, რომლებიც აბსოლუტურად არაფერს მატებენ თეატრალურ დადგმას, პირიქით, ვნებენ მას...”. [7]

მოცარტი უაღრესად მომთხოვნი იყო ლიბრეტოს მიმართ, რომელიც უნდა ყოფილიყო სხარტი და მუსიკალური დრამატურგის შესატყვისი. კომპოზიტორისთვის გადამწყვეტი იყო მუსიკის და დრამატული მოქმედების ერთიანობა.

ვფიქრობთ ა. ეინშტეინის ნააზრევი მოცარტის დამოკიდებულებაზე ყოფითი ჟანრების მიმართ აქტუალურია ასევე მისი საოპერო და ზოგადად, მისი შემოქმედების მიმართ. ამიტომ აქვე მოვიყვანთ ციტატას: “მოცარტისეული მიდგომა მის (ყოფითი მუსიკის) მიმართ ისეთივეა, როგორც პროფესიული ტრადიციის მქონე ჟანრების უმეტესობის მიმართ: თავიდან ის უშინაურდება მათ, სკურპულოზურად შეისწავლის მათ კანონებს, შემდეგ კი იწყებს მათ გამდიდრებას მუსიკალური დეტალებით, ავითარებს მუსიკალურ ქსოვილს, იუმორისტულად გადაათამაშებს ჟანრულ პირობითობებს, აფართოვებს თემატურ სფეროებს. ის სავსებით კომფორტულად გრძნობს თავს ტრადიციაში და ავლენს თავისუფლებას ისე, რომ არ არღვევს, არამედ პირიქით იყენებს და ამახვილებს მის პირობითობებს”. [8]

საინტერესოა ცნობილი დირიჟორის - ნიკოლაუს არნონკურის მიერ გამოთქმული მოსაზრება მოცარტის ნოვატორობასთან დაკავშირებით, რომელიც თავის პროგრამულ სტატუსს ასე ასათაურებს: “*მოცარტი ნოვატორი არ იყო*”. “ყველაფერი ის, რასაც ჩვენ აღვიქვამთ, როგორც ტიპურად “*მოცარტისეულად*”, შეიძლება ასევე ვიპოვოთ მისი თანამედროვეების ნაწარმოებებში. მოცარტის პირადი სტილის განსაზღვრა შეუძლებელია, ის ეპოქის სტილისგან არაფრით განსხვავდება, გარდა მისი მიუწვდომელი სიდიადისა. არ მიმართავს რა არაფერს გაუგონარს, არ ეძებს რა მუსიკალურ ტექნიკაში მანამდე არ არსებულს, მან შეძლო ზუსტად იმავე საშუალებებით, რასაც მისი დროის სხვა კომპოზიტორები იყენებენ, გამოეხატა სამყაროს აღქმა ისე, როგორც ვერცერთმა სხვამ მის გვერდით ეს ვერ მოახერხა.” [9]

ამ მოსაზრებას ჩვენ ნაწილობრივ ვიზიარებთ იმდენად, რამდენადაც ეს არ ეხება საოპერო დრამატურგიას ან საოპერო ნოვაციებს, არამედ გამომსახველობის საშუალებებს, ჰარმონიას, მუსიკალურ ფორმებს. აქ დირიჟორი სავსებით მართალია. თუმცა მინდა

აღნიშნო მოცარტისთვის ტიპური ჰარმონიული ხერხი - შეწყვეტილი ბრუნვა, შეწყვეტილი კადანსი, რომელიც მის სულ ადრეულ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში ჩნდება და რომელიც ტიპური ხდება მისი შემოქმედებისთვის, მათ შორის საოპეროსთვისაც. და რომელიც ასე ძალიან მიყვარს მე, როგორც შემსრულებელს.

მოცარტის საკომპოზიტორო აზროვნება არ დაიყვანება რომელიმე ერთი ნაციონალური კულტურის ტრადიციების მქონე ოპერამდე; წარსულისა და აწმყოს ყველაზე განსხვავებული სტილური წყაროების საფუძველზე მან შექმნა საკუთარი, უნივერსალური სტილი; მიუხედავად იმისა, რომ ის იტალიურ საოპერო ჟანრებში მუშაობდა, მთლიანად მისი შემოქმედებისათვის უცხოა იტალიური ოპერისთვის ტიპური ვირტუოზული სიმსუბუქე და დეკორატიულობა. იტალიურ ტრადიციაშიც კი, მოცარტი რჩება ავსტრიელ კომპოზიტორად და სწორედ მისი ეროვნული კულტურისა და მუსიკალური ტრადიციის პრიზმაში ატარებს სხვადასხვა ქვეყნების მუსიკალურ ტრადიციებს.

ა. ეინშტეინი მის წიგნში “მოცარტი. პიროვნება. შემოქმედება.” ასევე წერს : “მოცარტი არ არის არც იტალიელი, არც გერმანელი და მითუმეტეს, არც ფრანგი კომპოზიტორი. ის მოცარტია და ყოველგვარ ნაციონალურ საზღვრებსა და შეზღუდვებზე მაღლა დგას” . [10]

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. II, S. 254
2. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. II, S. 265
3. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва:Классика – XXI. 2008. С. 217
4. Burthson, A. A Performer’s Guide to Music of the Classical Period. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 2002. P.3
5. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. II. S. 397
6. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005. Bd. III. S. 132
7. Mozart W.A.: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Kassel: Baerenreiter – DTV, 2005
8. Эйнштэйн, А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Классика-XXI, 2007. С.54
9. Harnoncourt N. Mozart war kein Neuerer // Der Musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. 4. Aufl., Bärenreiter. 1999. S. 115
10. Эйнштэйн, А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: Классика-XXI, 2007. С.107.