

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

სოფიო ზურაბის ასული გორდელაძე

ლირიკული სოპრანოს პარტიები მოცარტის ოპერებში.
მხატვრული და ტექნიკური ინტერპრეტაციის სირთულეები და მათი
გადაჭრის გზები

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

MUS 0215.1.9: სოლო აკადემიური სიმღერა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

პროფესორი მარინა ქავთარაძე

თბილისი, 2023

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ, ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესის შესაბამისად.

სოფიო გორდელაძე

(ოქტომბერი 22, 2023)

აბსტრაქტი

წინამდებარე კვლევა წარმოადგენს ნაშრომს, რომელსაც გააჩნია როგორც თეორიული, ასევე, პრაქტიკული ღირებულება და დანიშნულება, რაც ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია. ნაშრომს თან ახლავს დისკის სახით, მასში განხილული 6 საოპერო პარტიის მთავარი არიების ჩემს მიერ შესრულებული ჩანაწერები, ხოლო თეორიული კუთხით ვრცლად არის მოცემული მათი კომპლექსური ანალიზი.

კვლევა **აქტუალურია** იმდენად, რამდენადაც ჩვენ არ შეგვხვედრია მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების ანალიზის შესახებ ამ ტიპის კვლევები, აგრეთვე არ შეგვხვედრია მოცარტის საოპერო პარტიების ამგვარი დაჯგუფება ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარის მიხედვით. კვლევის **სიახლეს** განსაზღვრავს სწორედ შემსრულებლობის თვალსაზრისით თავმოყრილი რეკომენდაციები და რჩევები, რაც ვფიქრობთ, მოცარტის ახალგაზრდა შემსრულებლებს გაუადვილებს როგორც ამ კონკრეტულ პარტიებზე, ასევე ზოგადად მოცარტის საოპერო პარტიებზე მუშაობას.

კვლევაში ასახულია ყველა ძირითადი ასპექტი, რაც მოცარტის საოპერო შემოქმედებასთან მიმართებაში აუცილებელი და მნიშვნელოვანია, როგორებიცაა მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრი და მისი დროის შემსრულებლები, საშემსრულებლო თავისებურებები მოცარტისა და მისი თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებაში. მოცარტის შესახებ დიდძალი ლიტერატურა არსებობს, რამაც მნიშვნელოვანი სამსახური გაგვიწია ჩვენთვის საინტერესო ჭრილში გაგვეაზრებინა მოცარტის საოპერო შემოქმედება.

რაც შეეხება საოპერო არიების ანალიზისას ძირითადად ვეყრდნობით საოპერო შემსრულებლობაში არსებულ საუკეთესო პრაქტიკასა და საკუთარ საშემსრულებლო გამოცდილებას. შემუშავებული რჩევები და რეკომენდაციები, ვფიქრობთ სასარგებლო იქნება მოცარტის შემსრულებლებისთვის. ამ ქვეთავზე მუშაობისას მნიშვნელოვანი იყო წყაროები, სადაც თავმოყრილია ინტერვიუები ცნობილ საოპერო მომღერლებთან, მათი

ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები და ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებებზე არსებული ლიტერატურა.

მოცემულ კვლევაში თანმიმდევრულად არის განხილული, ისტორიზმის პრინციპზე დაყრდნობით მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრი, იმ დროს არსებული საოპერო ჟანრები, მოცარტის ეპოქის მომღერალ-შემსრულებლების ხელოვნების თავისებურებები. კვლევის ამოცანაა მოცარტის ოპერებიდან - „ჯადოსნური ფლეიტა“, „ფიგაროს ქორწინება“, „ზაიდე“, „დონ ჯოვანი“ და „იდომენეოსი“, ლირიკული სოპრანოს 6 საოპერო პარტიიდან თითო არიის კომპლექსური ანალიზი და ამ საოპერო პარტიებზე მუშაობისას მიღებული საკუთარი გამოცდილების შედეგად შემუშავებული რჩევები და რეკომენდაციები წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით მათზე მუშაობასა და მხატვრული სირთულეების დაძლევის კუთხით. ამ თვალსაზრისით, ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო თანამშრომლობა ავსტრიელ დირიჟორთან - გუსტავ კუნთან, ვისთანაც მოცარტის საოპერო პარტიებზე მუშაობამ დიდი გამოცდილება და ცოდნა შემძინა. ინტერვიუ შრომაში წარმოდგენილია დანართის სახით.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: ლირიკული სოპრანო მოცარტის შემოქმედებაში, მოცარტის ინტერპრეტაცია, რეკომენდაციები მოცარტის შემსრულებლობაზე.

Abstract

The present research is a work that has both theoretical and practical value and purpose ,which is especially important for me. The work is accompanied by a DVD with my recordings of the main arias from the 6 soprano parts discussed in the research. From the theoretical point of view, the complex analysis of these arias is given in details.

The research is relevant to the extent, that we have not come across existing studies on the analysis of Mozart's lyric soprano parts, nor have we come across such a grouping of Mozart's operatic parts according to the lyric soprano repertoire. The novelty of the research is determined by the recommendations and advice collected in terms of performance, which we think will make it easier for Mozart young performers to work on these specific parts, as well as on Mozart's opera parts in general.

The study describes all the main aspects that are necessary and important in relation to Mozart's operatic work, such as the musical theater and the performers of Mozart's time, performance features in the work of Mozart and his contemporary composers. There is a great deal of literature about Mozart, which has provided us with an important service to understand Mozart's operatic work in an interesting way.

As for the analysis of opera arias, we mainly rely on the best practices in opera performance and my own performance experience. We think the developed tips and recommendations will be useful for Mozart performers. In working on this subsection, the sources were important, which collected interviews with famous opera singers, their autobiographical notes and existing literature on the peculiarities of vocal performance art.

In this study, the musical theater of Mozart's time, the then existing opera genres, his contemporary composers and singers, the peculiarities and characteristics of their performing arts are discussed in a historical sequence. 6 operatic parts for the lyric soprano and a complex analysis of one aria from each of these parts, both theoretically and practically from the following Mozart operas “The Magic Flute”, “The Marriage of Figaro”, “Zaide”, “Don Giovanni” and “Idomeneo” is given in this research. Finally, as a result of the experience gained while working on Mozart's operatic scores, we share the tips and recommendations developed in my practice on studying these scores, working on them from a purely technical point of view, and ways to overcome the artistic difficulties. From this point of view, it was very important for me to work with the Austrian conductor - Gustav Kuhn, with whom I gained a lot of experience and knowledge by working on Mozart's operatic parts. The interview is presented in the work as an appendix.

Key search words: lyric soprano in Mozart's work, interpretation of Mozart, recommendations on performing Mozart's operatic parts.

მადლობა

უდიდეს მადლობას ვუხდი ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, მუსიკოლოგს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, ქალბატონ მარინა ქავთარაძეს, უკეთილშობილეს ადამიანს, უმაღლესი რანგის პროფესიონალს. მადლობას ვუხდი მას თემაზე მუშაობის ძალიან საინტერესო ორმხრივი პროცესისთვის, პირადად მისი კოლოსალური შრომისთვის, პროფესიონალიზმისთვის, კეთილსინდისიერებისთვის. რომ არა მისი უდიდესი გამოცდილება, საოცარი მობილიზება, ერთგულება და მოტივაცია, გამიჭირდებოდა შემოქმედებითი საქმიანობის პარალელურად დროულად, მოცემულ ვადებში შემესრულებინა ეს დიდი და რთული სამუშაო. ამ დროის მანძილზე მუდმივად ვგრძნობდი მის გულწრფელ გულშემატკივრობას და მორალურ მხარდაჭერას, რაც ჩემთვის უმნიშვნელოვანესი იყო. ასევე მისი დამსახურებაა ჩემი, თითქმის ბოლო წუთს დოქტორანტურაში სწავლის გადაწყვეტილება.

ძალიან ვემადლიერები ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებულ პროფესორს - ქალბატონ მარიკა ნადარეიშვილს, ჩვენი ალტერნატიული ხანმოკლე სამეცნიერო კურსის ძალზე საინტერესოდ წარმართვისა და ორმხრივი, შედეგიანი ძიებებისთვის, პროფესიონალიზმისა და კეთილსინდისიერებისთვის.

მუდამ მადლიერი ვარ ჩემი ვოკალის პედაგოგის - თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორის - ქალბატონი გულიკო კარიაულის, რომელიც აგერ უკვე 20 წელია ჩემი ვოკალური ხელმძღვანელია, ჩემი შემოქმედებითი გზის მუდმივი მეგზური და უდიდესი გულშემატკივარი. ჩემს მომღერლად ჩამოყალიბებაში მისი უდიდესი შრომა და წვლილია, მადლობას ვუხდი მას პროფესიონალიზმისთვის, ერთგულებისთვის, გულშემატკივრობისა და დახმარების მუდმივი მზადყოფნისთვის, ნებისმიერ დროსა და ადგილას. დოქტორანტურაში ჩაბარების გადაწყვეტილებას ქალბატონი გულიკოს მტკიცე რჩევას ვუმაღლი.

უდიდესი მადლობა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მთელს გუნდს, პირადად კონსერვატორიის რექტორს - ქალბატონ ნანა

შარიქაძეს, საშემსრულებლო კათედრას სოლო სიმღერის მიმართულებით და მის ხელმძღვანელს - ბატონ თემურ გუგუშვილს, ჩვენს დეკანს - ქალბატონ თეონა ბუაძეს, ჩვენი კათედრის უცვლელ და ჩემთვის საყვარელ მდივანს - ქალბატონ მადონა ბუხაიძეს, ხარისხის კონტროლის სამსახურს და პირადად ნინო ბაქრაძეს, მთლიანად ჩემს Alma Mater-ს, რომელმაც მომცა საშუალება პანდემიის ურთულეს პერიოდში ყველაზე სასარგებლო და საინტერესო საქმით დაკავებულიყავი და კიდევ ერთხელ დავბრუნებოდი სასწავლო-სამეცნიერო პროცესს. რომ არა მათი უზარმაზარი ხელშეწყობა, შეუძლებელი იქნებოდა ჩემი პროფესიული აქტივობებიდან გამომდინარე, დროულად და წარმატებით გამეგლო და დამეხურა სასწავლო-სამეცნიერო კურსი. მადლობა გუნდის თითოეულ წევრს, თითოეულ თანამშრომელს ყველა რგოლში პროფესიონალიზმისთვის, კეთილსინდისიერებისა და კეთილგანწყობისათვის. მადლობა თითოეულ პროფესორსა თუ პედაგოგს, ვისთანაც გავიარე სხვადასხვა სამეცნიერო კურსი სწავლის ამ სამწლიან პერიოდში.

დიდი მადლობა ჩემს კოლეგა დოქტორანტებს, რომლებთან ურთიერთობაც დიდი სტიმულია, როგორც სამეცნიერო-შემოქმედებითი, ასევე წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით. მადლობა ჩემს უერთგულეს კონცერტმეისტერს - ქალბატონ მარინა მეტრეველს პროფესიონალიზმისთვის, ერთგულებისთვის, თავდაუზოგავი შრომისთვის, მუდამ გვერდში დგომისა და დიდი გულშემატკივრობისთვის. ასევე მადლობა ჩემს კოლეგებს, მეგობრებს, მუსიკოსებს, რომლებიც საქართველოსა თუ უცხოეთში ცხოვრობენ და მოღვაწეობენ და რომლებიც თავიანთი პროფესიონალიზმით, ადამიანობით, მხარდაჭერით, ერთგულებით, არაერთხელ გამხდარან ჩემი შთაგონების წყარო და მაგალითი და რომლებიც გვერდში მედგნენ ამ დროის მანძილზე ფიზიკურად თუ მორალურად.

მადლობას ვუხდის ცნობილ ავსტრიელ დირიჟორს - გუსტავ კუნს, ძალზედ საინტერესო ინტერვიუსთვის, მაგრამ უმთავრესად იმისთვის, რაც მასთან სწორედ მოცარტის საოპერო პარტიებზე მუშაობის დროს ვისწავლე. ეს გამოცდილება ფასდაუდებელია ჩემთვის.

მადლობა ჩემს პირველკურსელ სტუდენტებს, ჩემს პირველ სალექციო კურსზე „იტალიური ენის დიქცია“, მათ მომცეს იმპულსები მე თვითონაც გამეღრმავებინა

ცოდნა ამ მიმართულებით და ასევე მათგანაც მუდმივად ვგრძნობდი კეთილგანწყობას, პატივისცემას და გულწრფელ აღფრთოვანებას.

დიდი მადლობა ჩემს ოჯახს და უახლოეს ადამიანებს იმისთვის, რომ მათ მუდმივად სჯერავთ ჩემი, იმ სიტბოსა და სიყვარულისთვის, რასაც ყოველთვის ასე უშურველად მჩუქნიან.

ჩემს სამეცნიერო ნაშრომს ვუძღვნი ჩემს მშობლებს - უკეთილშობილეს, წესიერ, პროფესიონალ, მოსიყვარულე ადამიანებს, ვისგანაც ვისწავლე საქმის ერთგულება, კეთილსინდისიერება, ადამიანობა და რომელთაგან ჩემდაუნებურად დამყვა სწავლის, ახლის შემეცნების, მუდმივი განვითარების დაუოკებელი სურვილი. ამ და ბევრი სხვა რამისთვის მათი უზომოდ მადლიერი ვარ.

სარჩევი

შესავალი.....	1
I თავი - მოცარტი, მისი დროის მუსიკალური თეატრი, საოპერო ჟანრები და ემსრულებლობა, სოპრანოს ტიპები მოცარტის ოპერებში.....	15
1.1 საოპერო ჟანრები მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრში.....	15
1.2 მოცარტის დროის კომპოზიტორები და მომღერლები.....	21
1.3 საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები მოცარტის ეპოქაში.....	32
1.4 სოპრანოები მოცარტის ოპერებში; ხმის ტიპის განსაზღვრა ტემბრის, დიაპაზონისა და მელოდიკის მიხედვით.....	49
II თავი - ლირიკული სოპრანოს ჟანრულად განსხვავებული არიების ანალიზი	
ვ. ა. მოცარტის ოპერებში.....	57
2.1 ანალიტიკური ეტიუდები	
1. ოპერა „ზაიდე“ (1780), I მოქმედება - ზაიდეს არია “ <i>Ruhe Sanft</i> ”.....	57
2. ოპერა „იდომენეოსი“ (1781), III მოქმედება - ელექტრას რეჩიტატივი და არია <i>Oh, smania, oh, furie... D’Oreste, d’Ajace</i>	65
3. ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), III მოქმედება - გრაფინიას რეჩიტატივი და არია <i>Dove sono i bei momenti</i>	79
4. ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), IV მოქმედება - სუზანას რეჩიტატივი და არია <i>Giunse alfin il momento... Deh, vieni, non tardar</i>	89
5. ოპერა „დონ ჯოვანი“ (1787), I მოქმედება - ცერლინას არია <i>Batti, batti, o bel Masetto</i>	98
6. ოპერა „ჯადოსნური ფლეიტა“ (1791), II მოქმედება პამინას არია <i>Ach, ich fuehl’s</i>	107
III თავი - მოცარტის საოპერო პარტიების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები.....	121
დასკვნა	146
ბიბლიოგრაფია	156
დანართი:	164

N1 - ინტერვიუ ავსტრიელ დირიჟორთან - გუსტავ კუნთან;

N2 - მოცარტის დროის კომპოზიტორები, მოკლე ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი მონაცემები;

N3 - გარსიას სქემა ხმათა ტემბრალური დაყოფასა და დიაპაზონზე;

N4 - ზაიდეს არია ოპერიდან „ზაიდე“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N5 - ელექტრას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „იდომენეოსი“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N6 - გრაფინიას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N7 - სუზანას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N8 - ცერლინას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N9 - პამინას არია ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ - პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით;

N10 - სუზანასა და ქერუბინოს რეჩიტატივი ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“, პირველი მოქმედება, სცენა 5 - კლავირი ბერენრაიტერის რედაქციით;

N11 - დესპინას არია N12 (In uomini, in soldati) ოპერიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“ - კლავირი ბერენრაიტერის რედაქციით.

შესავალი

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 შემდეგაც. ნებისმიერი შემსრულებელი ესწრაფვის რეპერტუარში იქონიოს მოცარტის ნაწარმოებები, რაც მისი, როგორც შემსრულებლის პრესტიჟს და მუსიკოსის დონეს განსაზღვრავს. რა თქმა უნდა, ამ გენიოსის შემოქმედება უაღრესად საინტერესო საკვლევი მასალაა მუსიკოლოგებისთვისაც, მასზე შექმნილია უამრავი სამეცნიერო კვლევა და მხატვრული ლიტერატურა, ისევე, როგორც კინოხელოვნების შედეგები (მაგალითად, მილოშ ფორმანის „ამადეუსი“).

მოცარტისადმი ინტერესი არ ცხრება არა მხოლოდ მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის, არამედ მისი პიროვნების, ცხოვრებისა და მოულოდნელი, ბოლომდე დაუდგენელი და ბურუსით მოცული გარდაცვალების გამოც. მუსიკის ისტორიაში და ზოგადად, ხელოვნების ისტორიაში არაერთი შემთხვევაა ცნობილი, როცა შემოქმედის, ხელოვანის ბიოგრაფია შესწავლის არანაკლებ მნიშვნელოვანი ობიექტია, ვიდრე მისი შემოქმედება (საკმარისია გავიხსენოთ ნიკოლო პაგანინი, ან ჯორჯ ბაირონი). მოცარტის ბავშვობა - ვუნდერკინდი შემსრულებლის კარიერა, მისი კომეტისებური, თავბრუდამხვევი, საოცარი სისწრაფით და სიუხვით გამორჩეული შემოქმედების 30 წელი და მოულოდნელი გარდაცვალება ასეთ ახალგაზრდა ასაკში, რომლის მიზეზებზეც დღემდე ურთიერთსაწინააღმდეგო ვერსიები არსებობს, მუდამ იქნება ინტერესის საგანი, მუდამ აღძრავს შეკითხვებს და ააღელვებს მოცარტის მკვლევრებსაც და მისი შემოქმედების თაყვანისმცემლებსაც. აქედან გამომდინარე, მოცარტი არის და მუდამ იქნება **აქტუალური**, როგორც მკვლევრების, ასევე შემსრულებლებისთვის.

უთვალავი ნაშრომი არსებობს მოცარტის შემოქმედებაზე, კერძოდ, მის ოპერებზე, საკონცერტო არიების, კოლორატურული სოპრანოს პარტიების ინტერპრეტაციასა და თავისებურებებზე. თემა იმდენად ვრცელი, ამოუწურავი, მრავალმხრივი და იმდენად ვრცლად შესწავლილია, რომ რთულია ახალი სიტყვა თქვა მოცარტთან მიმართებაში. თუმცა, ნაკლებად მოიპოვება ნაშრომები საკუთრივ ლირიკული სოპრანოს როლისა და მასთან დაკავშირებული პარტიების შესახებ

მოცარტის ოპერებში. ჩვენ არ შეგვხვედრია კვლევა, სადაც განხილულია კონკრეტულად ლირიკული სოპრანოს პარტიების მთავარი არიები, ან წამოწეულია ლირიკული სოპრანოს პარტიების ტექნიკური, მხატვრული შესრულების პრობლემატიკა, ან მოცემულია მათი სირთულეების გადაჭრის გზები. ასევე არ შეგვხვედრია კვლევა, სადაც მოცარტის საოპერო პარტიები დაჯგუფებულია ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარის მიხედვით, მიუხედავად მოცარტის ოპერებში მათი მნიშვნელობისა. ყოველივე ზემოთ თქმული განაპირობებს წინამდებარე კვლევის აქტუალობას.

მოცარტის შემოქმედების ძირითად ბირთვს, უდავოდ ოპერა წარმოადგენს, მისი სიმფონიური, საფორტეპიანო და საგუნდო-სიმფონიური შემოქმედების გვერდით. 20-ზე მეტი ოპერა მოიცავს იმ დროს არსებულ ყველა ჟანრულ ნაირსახეობას.

წმინდა ვოკალური თვალსაზრისით, მოცარტის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი ხმა სოპრანოა. მისი ოპერები ნამდვილი საკონკურსო ასპარეზია სოპრანოებისთვის, მათ უმრავლესობაში სულ მცირე ორი, ან სამი წამყვანი სოპრანოა, ზოგჯერ განსხვავებული ტიპის ხმითა და ხასიათის პერსონაჟით. ძალიან ხშირად ამ რამდენიმე სოპრანოდან ერთ-ერთი ლირიკული სოპრანოა (სუზანა და გრაფინია „ფიგაროს ქორწინებიდან“, პამინა „ჯადოსნური ფლეიტიდან“, ზაიდე „ზაიდედან“, ილია „იდომენეოსიდან“, ცერლინა „დონ ჯოვანიდან“ და ა.შ.). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მოცარტის ოპერებში ლირიკულ სოპრანოს ერთ-ერთი წამყვანი როლი უჭირავს მიუხედავად იმისა, რომ ეპოქის გათვალისწინებით კოლორატურული (ვირტუოზული) სოპრანო იყო პრიმადონა. არაერთი კვლევა ეძღვნება კოლორატურული სოპრანოს პარტიებისა და საკონცერტო არიების ანალიზს მოცარტის შემოქმედებაში, (Baker, 1989; Lynn Baron, 2006; Williamson Dorenfeld, 1976; Vann, 1969; Жаркова, 2014). მაგრამ ჩემთვის, როგორც ლირიკული სოპრანოსთვის, საინტერესო იყო სწორედ მისი ლირიკული როლების (როგორებიცაა პამინა, ზაიდე, გრაფინია, სუზანა, ცერლინა) კვლევა და ანალიზი, რამაც განაპირობა **თემის არჩევანი**. ამასთანავე, საანალიზო პარტიები ნამდვირი მაქვს არაერთხელ ¹ და თემის არჩევისას ესეც მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო: ერთის მხრივ,

¹ **გრაფინიას** პარტია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ - ბერნის საოპერო თეატრი, შვეიცარია, 2016 წ და ზალცბურგის ლანდესთეატრი, ავსტრია, 2018 წელი.

სუზანას პარტია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ - ტრენტოს კომუნალური თეატრი, იტალია, 2012 წ. და ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალი ერლში, ავსტრია, 2012 წ.

ელექტრას პარტია ოპერიდან „იდომენეოსი“ - ლისაბონის საო კარლოსის თეატრი, პორტუგალია, 2018 წ.

მსურდა გამეღრმავებინა თეორიული ცოდნა იმის შესახებ, რისი პრაქტიკული გამოცდილება გამაჩნია, ხოლო მეორეს მხრივ, მქონდა სურვილი დღემდე დაგროვილი ჩემი საშემსრულებლო გამოცდილების გაზიარებისა. იმის გათვალისწინებით, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ მოცარტის მუდმივ აქტუალობასა და მასთან დაკავშირებული კვლევების სიუხვესთან მიმართებაში, ჩვენი აზრით, წინამდებარე კვლევის **სიახლეს**, შეიძლება განაპირობებდეს ჩემი, როგორც შემსრულებლის თვალთ დანახული მოცარტი, მისი საოპერო შემოქმედება, მისი საოპერო პარტიების მახასიათებლები და მათზე მუშაობის რეკომენდაციები.

წინამდებარე კვლევის **მიზანია** მოცარტის კონკრეტული ოპერების მაგალითზე, ლირიკული სოპრანოს პარტიების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური სირთულეების კონკრეტიზება, პირადი საშემსრულებლო გამოცდილებიდან გამომდინარე მათი დანახვა, შეჯამება და შეძლებისდაგვარად ამ პრობლემებისთვის გადაჭრის გზების ძიება, მოცარტის საოპერო პარტიების შესწავლისა და მათზე მუშაობისთვის საჭირო რეკომენდაციების გაზიარება. აგრეთვე მოცარტის შემოქმედების მისსავე თანამედროვეობასა და დღევანდელ შემსრულებლობას შორის სხვაობებისა და მსგავსებების გამოვლენა და აქედან გამომდინარეც საშემსრულებლო თვალსაზრისით პრაქტიკული დასკვნების გაკეთება.

ამ მიზნის განხორციელებისთვის საჭირო გახდა შემდეგი **ამოცანების** გადაჭრა:

1. მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრის, მასში არსებული საოპერო ჟანრების შესწავლა, მათ შორის მოცარტის თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებასთან შედარების ჭრილში.
2. მოცარტის დროის შემსრულებლობის ძირითადი ასპექტების ანალიზი, იმ დროის საშემსრულებლო სტანდარტის შედარება თანამედროვე საშემსრულებლო სტანდარტთან.

ზაიდეს პარტია ოპერიდან „ზაიდე“ - ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალი ერლში, ავსტრია 2018, 2019 წ.წ.

ცერლინას პარტია ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ - გენუის კარლო ფელიჩეს თეატრი, იტალია, 2016 წ. და ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალი ერლში, ავსტრია, 2013 წ.

პამინას პარტია ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ - ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალი ერლში, ავსტრია, 2016, 2017 წ.წ.

3. მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების შესწავლა და ანალიზი შემდეგი ოპერების მაგალითზე: „ზაიდე“, „იდომენეოსი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჯოვანი“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“.
4. თითოეულ ამ ოპერაში არსებული ლირიკული სოპრანოს პარტიიდან თითო არიის კომპლექსური ანალიზი, როგორც თეორიული, ასევე საშემსრულებლო კუთხით.
5. ზაიდეს, სუზანას, გრაფინიას, ცერლინას, ელექტრას და პამინას პარტიების მაგალითზე, ლირიკული სოპრანოსთვის საშემსრულებლო სირთულეების განსაზღვრა და ამ სირთულეების გადაჭრის გზების ძიება.
6. მოცემული საოპერო პარტიების მაგალითზე, მოცარტის საოპერო პარტიების შესწავლისა და მათზე მუშაობის გამოცდილებაზე დაყრდნობით გენერალიზებული რჩევებისა და რეკომენდაციების შემუშავება.

წინამდებარე სადისერტაციო კვლევის ობიექტია მოცარტის საოპერო შემოქმედება, კონკრეტულად მისი 5 ოპერა: „ზაიდე“, „დონ ჯოვანი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „იდომენეოსი“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“. ბაროკოსა და კლასიციზტური ეპოქების მუსიკალური თეატრი, რადგან რთულია განიხილო მოცარტის შემოქმედება მისი ეპოქის ისტორიული კონტექსტისგან განცალკევებით, მოცარტის დროის შემსრულებლები და საშემსრულებლო ტრადიციები.

წინამდებარე შრომის კვლევის საგანია ჩემს საშემსრულებლო რეპერტუარში არსებული ლირიკული სოპრანოს პარტიები მოცარტის შემდეგი ოპერებიდან: „ზაიდე“ (Zaide), „იდომენეოსი“ (Idomeneo), „ფიგაროს ქორწინება“ (Le nozze di Figaro), „დონ ჯოვანი“ (Don Giovanni), „ჯადოსნური ფლეიტა“ (Die Zauberflöte). ამ პარტიების შესრულების მხატვრული თუ ტექნიკური სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები, მოცარტის ოპერების მე-18-ე საუკუნისა და თანამედროვე შემსრულებლობის კონტექსტში.

კვლევაზე მუშაობისას ძირითადად ვეყრდნობოდი შემდეგ მეთოდებს:

ისტორიზმის პრინციპი, რომელზე დაყრდნობითაც განვიხილავთ მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრს, იმ დროს არსებულ საოპერო ჟანრებს, მოცარტის დროის კომპოზიტორების შემოქმედებას, აგრეთვე საოპერო ნოვატორობის კუთხით, მოცარტის

დროის მომდერლებს და იმ დროის შემსრულებლობის სტანდარტებსა და მახასიათებლებს, რაც ჩემთვის, როგორც შემსრულებლისთვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა.

ემპირიული აღწერითი მეთოდი დაგვხმარა როგორც მოცარტისდროინდელი საოპერო ჟანრული მახასიათებლების, ასევე საშემსრულებლო ტრადიციების გამოვლენასა და აღწერაში და კონკრეტული მუსიკალური მასალის პირველად ანალიზში.

კომპარატიულმა მეთოდმა საშუალება მოგვცა განსაკუთრებით საშემსრულებლო კუთხით, პარალელები გაგვევლო, ან პირიქით, შეგვეპირისპირებინა ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების არსებული ნორმებისა და ტრადიციების განსხვავებები მოცარტის თანამედროვეობასა და დღეს არსებულ საშემსრულებლო მოთხოვნებს შორის. კომპარატიული მეთოდი ასევე გამოვიყენეთ საოპერო ჟანრის მსგავსებებისა და განსხვავებების გამოსავლენად მოცარტისა და მისი თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედების შედარებისას. უფრო დაწვრილებით კი, ეს მეთოდი შეუცვლელი აღმოჩნდა უკვე კონკრეტული საოპერო პარტიებისა და არიების გარჩევისა და ანალიზის დროს.

კვლევის **კომპლექსური** მეთოდი დაგვხმარა როგორც კონკრეტული 6 საოპერო არიის ანალიზისას, აგრეთვე საშემსრულებლო ნაწილის წერისას, რომელშიც კომპლექსურად განვიხილავთ მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების შემსრულებლობის მხატვრულ და ტექნიკურ სირთულებებს.

ანალიტიკური მეთოდი დაგვხმარა მოცარტის 6 სრულიად განსხვავებული საოპერო პარტიისა და მათი საშემსრულებლო პრობლემატიკის განხილვასა და გააზრებაში, კვლევის შედეგების თავმოყრასა და დასკვნების გაკეთებაში.

ლიტერატურა

თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მოგვიხდა საკმაოდ მრავალფეროვან და მრავალრიცხოვან **ლიტერატურაზე** მუშაობა. აქედან, ყურადღებას გავამახვილებთ შრომაში მეტწილად გამოყენებულ ლიტერატურაზე, რომლის სისტემატიზაცია შემდეგნაირად მოვახდინეთ:

მოცარტის შესახებ არსებობს ისეთი ფუნდამენტური კვლევები, რომლებსაც კომპოზიტორის ცხოვრებისა თუ შემოქმედების ვერცერთი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის. პირველ ჯგუფში სწორედ ასეთი მონოგრაფიები და კომპლექსური კვლევებია გაერთიანებული. უპირველესად გვინდა აღვნიშნოთ ორი მონოგრაფიული კვლევა. პ. აბერტის ფუნდამენტური კვლევა *“W.A.Mozart”* (Abert, 1956) - შეისწავლის მოცარტის ცხოვრებასა და შემოქმედებას უაღრესად საინტერესოდ, ეპოქის ჭრილში, პირადი ცხოვრების პარალელურად. დაწვრილებით განიხილება მისი შემოქმედება, ეტაპებად, მისი შემოქმედების ყველა ჟანრი და მათი ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშები.

აღფრედ აინშტაინის მონოგრაფია *“Mozart. Sein Charakter. Sein Werk.”* (Einstein, 1947) გამოირჩევა ავტორის განსაკუთრებული, სულიერებით გაჯერებული დამოკიდებულებით მოცარტის პიროვნების და შემოქმედების მიმართ. ეს გასაკვირი არ უნდა იყოს, რადგან აინშტაინი ათწლეულების მანძილზე მუშაობდა კიოხელის მიხედვით მოცარტის ნაწარმოებების სრული ნაკრების ახალ, იმ დროს მესამე გამოცემაზე. მონოგრაფია დღესაც არ კარგავს აქტუალობას სწორედ ამ ნიშნით, რომ განსხვავებული კუთხით დაგვანახებს მოცარტის პიროვნებას და მისი შემოქმედების ზოგიერთ ასპექტს, მიუხედავად იმისა, რომ მის შემდგომ უკვე გამოვიდა კიოხელის კრებულის 3 ახალი გამოცემა, სულ ბოლოს კიდევ ერთი უახლესი გამოცემა (2007), და არაერთი, უფრო დახვეწილი და განახლებული მონოგრაფიაც. იგივე შეიძლება ითქვას აბერტის მონოგრაფიაზეც - ისიც დღემდე არ კარგავს აქტუალობას მოცარტის მკვლევართა თუ მისი შემოქმედების თაყვანისმცემელთათვის.

მოგვიანებით პ. ლუცკერისა და ი. სუსიდკოს თანაავტორობით შექმნილი მონოგრაფიაც *„Моцарт и его время“* (Луцкер, Сусидко, 2008) უაღრესად საინტერესო, მრავალმხრივი და ამომწურავი ნაშრომია. მოცარტის ცხოვრება და შემოქმედება განხილულია ეპოქის ჭრილში, განხილულია მისი შემოქმედების ძირითადი ასპექტები, დაწვრილებით - მისი საოპერო შემოქმედება. ნაშრომი მეტწილად ეყრდნობა კვლევის კომპარატიულ მეთოდს და ამრიგად დიდ ინფორმაციას მოიცავს არა მხოლოდ მოცარტზე, არამედ მთლიანად ეპოქაზე.

ე. ჩორნაიას მონოგრაფია *«Моцарт. Жизнь и творчество»* (Черная, 1966) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან კარგად იკითხება, მეტწილად თხრობით სტილშია დაწერილი,

ნაკლებად საინტერესოა ანალიტიკური თვალსაზრისით და შესაბამისად, ჩვენი აზრით, უფრო პრიმიტიულია, ვიდრე ზემოთ ხსენებული მონოგრაფიები.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ შეილა ჰოჯისის ფუნდამენტური კვლევის შესახებ მე-18-ე საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო ლიბრეტისტზე - ლორენცო და პონტეზე. წიგნში „*Lorenzo da Ponte – The Life and Times of Mozart’s Librettist*“ (Hodges, 2002) დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით აღდგენილია მოცარტის ლიბრეტისტის ცხოვრება და მოღვაწეობა, და პონტეს თანამშრომლობა მისი დროის ყველაზე გამოჩენილ კომპოზიტორებთან და პირველ რიგში მოცარტთან.

არ ვიცი რომელ ჯგუფში შეიძლება გაერთიანდეს ფასდაუდებელი კრებული თავად ვოლფგანგ ამადეუსის წერილებისა, (Mozart, 1962) რაც დღემდე ჩემი სამაგიდო წიგნია. წერილები, რომლებიც პირველ რიგში ასე გვაახლოვებს მათ ავტორთან, გვიზიარებს რა მისი ცხოვრებისა და ყოველდღიურობის დეტალებს, მაგრამ აგრეთვე გვეხმარება პასუხების პოვნაში მის შემოქმედებასთან მიმართებაში, კონკრეტული ნაწარმოებების ანალიზში, კომპოზიტორის მოტივაციისა და მიზნების ამოხსნაში.

მეორე ჯგუფში გავაერთიანეთ ენციკლოპედია - ლექსიკონები, როგორებიცაა პირველ რიგში კლიფ ეიზენის და საიმონ კიფის რედაქტორობით შექმნილი მონოგრაფიული ენციკლოპედია - კემბრიჯის მოცარტის ენციკლოპედია “*The Cambridge Mozart Encyclopedia*” (Eisen, Keefe, 2006), რომელიც ამომწურავ და უზუსტეს ინფორმაციას იძლევა მოცარტზე, მის შემოქმედებაზე, ტექნიკურ ტერმინოლოგიასა და მრავალ სხვა ასპექტზე ისე, რომ ფაქტობრივად ნებისმიერი საკითხის დასაზუსტებლად შეგვიძლია თამამად მივმართოთ ამ ყოვლისმომცველ (მოცარტთან მიმართებით) ენციკლოპედიას. გროუვის ენციკლოპედია, რომელსაც ვერაფრით გვერდს ვერ ავუვლიდით „*A Dictionary of Music and Musicians*“ თავისი კოლოსალური ინფორმაციით მთლიანად მუსიკაზე და მასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ მიმართულებაზე (Grove, 1879, 1880, 1883, 1890), ბერტლ ვან ბორის „*Historical dictionary of music of the classical period*” (Van Boer, 2012) და მომღერლებისთვის სრულიად ფასდაუდებელი ნიკო კასტელის საოპერო ლიბრეტოების კრებული “*Complete opera libretti translation series*”, რომელიც რამდენიმე წიგნადაა გამოსული და რომლებშიც გაერთიანებულია 100-ზე მეტი ოპერის ლიბრეტო იტალიურ, გერმანულ, ფრანგულ, ჩეხურ და რუსულ ენებზე,

მოცემულია ამ ლიბრეტოების სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი და თითოეული სიტყვის გამოთქმა, ტრანსკრიფცია. (Castel, 1996, 1997, 1999). ნიკო კასტელის ამ კრებულებს ენციკლოპედიას ვერ ვუწოდებთ, თუმცა თამამად შეიძლება ლექსიკონის ფუნქცია დავაკისროთ, რადგან ნებისმიერი ეჭვის შემთხვევაში ამა თუ იმ ტექსტთან, მის მნიშვნელობასა ან გამოთქმასთან დაკავშირებით შეგვიძლია მოვიშველიოთ იგი.

მესამე ჯგუფში გავაერთიანეთ ის შრომები და წიგნები, რომლებიც მოცარტის შემოქმედებას, ან მის რომელიმე ასპექტს ისტორიულ ჭრილში განიხილავს, ზოგჯერ დროის კონკრეტულ მონაკვეთთან მიმართებაში. ამ ტიპის ლიტერატურა განსაკუთრებით დაგვეხმარა ჩვენი შრომის პირველ ნაწილზე მუშაობისას, სადაც საკვლევი ობიექტია მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრი, იმ დროს არსებული საოპერო ჟანრები, ეპოქის სტილური თავისებურებები და შემსრულებლობა. ასეთებია:

მე-17-ე და მე-18-ე საუკუნეების კემბრიჯის და ოქსფორდის მუსიკის ისტორიები : *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music* (Fenlon, Wistreich, 2019). *Music in the seventeenth and eighteenth centuries: The Oxford history of Western Music*. (Taruskin, 2009).

ამავე ჯგუფის ლიტერატურიდან ძალიან საინტერესო იყო ენტონი ბარტონის რედაქტორობით სამ წიგნად გამოსული კომპლექსური კვლევა, რომელიც სხვადასხვა ავტორების ნაშრომებს აერთიანებს და ბაროკოს, კლასიციზმისა და რომანტიზმის ეპოქებს შეისწავლის. ესენია: „*A Performer´s Guide to Music of the Baroque Period*“, „*A Performer´s Guide to Music of the Classical Period*“ და „*A Performer´s Guide to Music of the Romantic Period*“ (Burthorn, 2002). სხვადასხვა ავტორების კვლევების ეს კრებულები, გაერთიანებული ენტონი ბარტონის გამოცემით, უზარმაზარ ინფორმაციას იძლევა თითოეული პერიოდის მუსიკალურ ცხოვრებაზე ევროპაში. წიგნი მოიცავს ისტორიულ მიმოხილვას, ისევე, როგორც ინფორმაციას თითოეული პერიოდის დაბადების, მათი პირველადი ჟანრების წარმოშობისა და განვითარების, მათი წარმომადგენლების შესახებ, ცალკეული ქვეყნების მიხედვით. ეხება ნოტაციის, აღნიშვნების ჩაწერის და მათი ინტერპრეტაციის საკითხს, აგრეთვე ცალკეული პერიოდების მუსიკის ორნამენტაციის პრობლემატიკას. სამივე პერიოდი განხილულია ინსტრუმენტული და ვოკალური მუსიკის ჟანრების ტრადიციებისა და ინტერპრეტაციის კუთხით. ეხება აგრეთვე თანამედროვე შესრულების პრობლემატიკას, თანამედროვე გამომცემლობებს -

როგორ უნდა შეირჩეს რედაქცია და რა კრიტერიუმებს უნდა აკმაყოფილებდეს იგი. ეს ქვეთავი ჩემთვის, როგორც შემსრულებლისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო.

უაღრესად საინტერესოა კოლინ ლოუსონისა და რობინ სტოუელის რედაქტორობით გამოსული კვლევითი კრებული „*The Cambridge History of Musical Performance*“ (Lawson, Stowell, 2012), რომელიც მუსიკალური საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიას ეძღვნება. ისტორიულ, სოციალურ და ეპოქის ჭრილში განხილულია ინსტრუმენტული და ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების ევოლუცია დაწყებული თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებით, ბაროკოს ეპოქის, რენესანსის გავლით შუა საუკუნეებამდე. როგორი უნდა იყოს შემსრულებლის დამოკიდებულება კომპოზიტორის მიმართ, და რაც ძალიან საინტერესოა - საშემსრულებლო ხელოვნების სწავლების ეტაპები ისტორიის მანძილზე.

პ. ლუცკერისა და ი. სუსიდკოს წიგნში „*Итальянская опера XVIII века*“ (Луцкер, Сусидко, 2004), განხილულია მე-18-ე საუკუნის იტალიური ოპერის განვითარების ისტორია, ამ პერიოდის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის შემოქმედების მაგალითზე. აღწერილია და შედარებული იტალიის სხვადასხვა საოპერო სკოლაში სტილის ევოლუცია. და რადგან იტალიური ოპერის ტრადიციებს უდიდესი გავლენა ჰქონდა მოცარტის შემოქმედებაზე, ამდენად, ჩვენი კვლევისთვის ეს მნიშვნელოვანი წყარო გახდა.

ამავე ჯგუფის ლიტერატურიდან გვინდა აგრეთვე აღვნიშნოთ: „*The Cambridge companion to eighteenth-century opera*“ (Del Donna, Polzonetti, 2009), „*Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*“ (Кириллина, 2007). „*Моцарт и Австрийский музыкальный театр*“ (Черная, 1963), „*Оперы Моцарта в контексте культуры его времени*“ (Чигарева, 2000).

დანა ნაგინას სადისერტაციო შრომა „*Концертные арии В. А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века*“ (Нагина, 2013) განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა არიასთან დაკავშირებული ორი ტერმინის - საკონცერტო არია და არია *concertante*-ს დახასიათებით და მათი ურთიერთმიმართების გამოკვეთით.

მომდევნო (მეოთხე) ჯგუფში გაერთიანებული ლიტერატურა უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის, როგორც შემსრულებლისთვის. ამ ჯგუფში

გაერთიანებულია წიგნები და ნაშრომები, რომლებიც ეძღვნება მოცარტის ოპერების, ან კონკრეტულად არიების შესრულების, ინტერპრეტაციის საკითხებს და რომელთაც მნიშვნელოვანი იმპულსები მოგვცეს, განსაკუთრებით საშემსრულებლო ნაწილზე მუშაობისას:

წმინდა საშემსრულებლო თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღვნიშნავთ ნიკოლ ბეიკერის სტატიას „*Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528*“ (Baker, 1989). სტატიაში განიხილება მე-18-ე საუკუნის ვოკალური ხელოვნება და მისი ტრადიციები ისეთი ცნობილი ვოკალის პედაგოგების და მუსიკოსების ტრაქტატებზე დაყრდნობით, როგორებიც არიან მანუელ გარსია, პიერ ფრანჩესკო ტოზი, ჯამბატისტა მანჩინი, იოჰან იოჰიმ კვანცი, უილიამ ვენარდი, იოჰან ადამ ჰილერი, ფრედერიკ ნოიმანი და სხვები. შესწავლის საგანია ვიბრატო, ტრელი, ყელის არტიკულაცია (throat articulation), დეკლამაცია ეპოქის ტრადიციების გათვალისწინებით და შემდგომ უკვე მოცარტის შემოქმედებაში, კონკრეტული საკონცერტო არიების მაგალითზე.

ლიტერატურის ამავე ჯგუფში შედის ჯ. ა. ვენის სტატია „*An Analysis of the Concert Arias for Soprano Voice Composed by W. A. Mozart in 1770*“ (Vann, 1969), სადაც მოცარტის საკონცერტო არიების მაგალითზე საუბარია ოპერის წარმოშობის, საოპერო არიის ცალკე ფორმად ჩამოყალიბების, მისი განვითარების, საკონცერტო არიის წარმოქმნის შესახებ. განხილულია მე-18-ე საუკუნეში არსებული არიების ნაირსახეობები და მათი მახასიათებლები, აღნიშნულია საშემსრულებლო ტექნიკის პრობლემატიკა, მელიზმატიკის საკითხები.

ამავე ჯგუფში გავაერთიანეთ კრისტინა ლინ ბარონის თეზისი „*Decoration or Dramatic Function? Mozart's use of Coloratura in Three Comic Soprano Roles*“ (Kristina Lynn Baron, 2006), რომელშიც განხილულია მოცარტის სამი მთავარი გმირი ქალის - კონსტანცეს, ბლონდეს და სუზანას არიები ოპერებიდან “გატაცება სერალიდან” და “ფიგაროს ქორწინება”. აქცენტი კეთდება კოლორატურებისა და ორნამენტაციის ფუნქციასა და დატვირთვაზე მოცარტის შემოქმედებაში, კონკრეტულად ამ სამი სოპრანოს არიების მაგალითზე.

ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესი ფრედერიკ ნოიმანის წიგნი „*Ornamentation and improvisation in Mozart*” (Neumann, 1986). რომელიც დაწვრილებით განიხილავს ორნამენტაციისა და იმპროვიზაციის თავისებურებებს, ნორმებს, ტრადიციებს და შესაძლებლობებს მოცარტის როგორც ვოკალურ, ასევე ინსტრუმენტულ შემოქმედებაში. ნოიმანის ამ ნაშრომმა მოგვცა არაერთი იმპულსი და მიმართულება მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში ორნამენტაციის საკითხებზე მუშაობისას.

დ. ნაგინას ნაშრომში „*Опера и концертная ария в творчестве В. А. Моцарта*“ (Нагина, 2017) განხილულია კლასიციზმის ეპოქის მუსიკალური პრიორიტეტები, კლასიკოსთა დამოკიდებულება საოპერო ჟანრისადმი. ძალიან საინტერესოა საოპერო ჟანრის და კონკრეტულად სოლო საოპერო ნომრის - არიის ევოლუცია მოცარტის შემოქმედებაში. ასევე წარმოდგენილია საოპერო და საკონცერტო არიების საერთო და განმასხვავებელი თვისებების აღწერა, შედარება და მათი განვითარების შესწავლა მოცარტის შემოქმედებითი გზის მანძილზე.

ევა და პაულ ბადურა-სკოდას წიგნი „*Интерпретация Моцарта*“, რომელსაც თანდართული აქვს ლ. ბარენბოიმის ნაშრომი „*Как исполнять Моцарта*“ (Бадур-Скода, 1972), აღსანიშნავია იმ თვალსაზრისით, რომ იგი მოიცავს მოცარტის შემოქმედებას მთლიანად, მის ინსტრუმენტულ (ძირითადად საფორტეპიანო) მუსიკას, ისევე, როგორც ვოკალურ მუსიკას და ინტერპრეტაციის ყველა ძირითად ასპექტს, დაწყებული ბგერიდან და დამთავრებული კადენციებითა და ორნამენტაციით.

ა. მერკულოვის რედაქტორობით გამოსული წიგნი „*Как исполнять Моцарта*“ (Меркулов, 2003) წარმოადგენს სხვადასხვა შემსრულებელთა და მუსიკის თეორეტიკოსთა შრომების, სტატიებისა და მოსაზრებების ნაკრებს მოცარტის ინტერპრეტაციის საკითხებთან დაკავშირებით.

გვინდა ასევე გამოვყოთ რამდენიმე ქვეჯგუფი დამუშავებული ლიტერატურიდან, მათ შორის: შრომები, რომლებიც მიმართულია მოცარტის ოპერების ჟანრული თავისებურებების გამოვლენისკენ და განიხილავს მათ სტილურ თავისებურებებს. აგრეთვე შრომები, რომლებიც მოცარტის ოპერების მეტწილად ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური მხარის განხილვით გამოირჩევა:

“*Recognition in Mozart’s operas*” (Waldoff, 2006) - ავტორი შეისწავლის მოცარტის ოპერებს დრამატურგიული თვალსაზრისით, ახდენს ძირითადი თემის, ან ცალკეული დრამატურგიული მომენტის წამოწევას. ხშირ შემთხვევაში, ეს არის ცალკეული, მანამდე შეუმჩნეველი პრობლემის ახლებური გააზრება და კონკრეტული დრამატურგიული ხვეულების წარმოჩენა. ჩვენთვის ეს საინტერესო იყო, რადგან წიგნი სწორედ ჩვენს მიერ განსახილველ ოპერებს შეისწავლის: “*Die Zauberfloete*”, “*Le nozze di Figaro*”, “*Don Giovanni*” და ასევე “*Così fan tutte*”, “*La finta giardiniera*”, “*La clemenza di Tito*”.

“*Three modes of perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral and Comic in Così fan tutte*” (Goehring, 2004);

“*Characterization in Mozart’s opera “The magic flute”, through language of music*” (Wong Chi Keung, 1992); “*Mozart’s Da Ponte operas : The marriage of Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*” (Fisher, 2007); «*Стилевые особенности музыки В.А.Моцарта*» (Ушакова, 2018) ; «*Проблема идентификации жанра в творчестве В.А.Моцарта на примере оперы «Così fan tutte*» (Куклинская, 2020).

და ბოლოს, ლიტერატურა, რომელიც უშუალოდ ვოკალურ ხელოვნებას, სასიმღერო ოსტატობას და შემსრულებლობას ეხება: უნდა დავიწყოთ ისეთი ფუნდამენტური შრომით, როგორიცაა გამოჩენილი ვოკალის პედაგოგის მანუელ გარსიას ნაშრომი „*Trattato completo dell’arte del canto*“. (Garcia, 1984) ნაშრომში ყველაფერია, რაც მომღერალს შეიძლება აინტერესებდეს, დაწყებული სასიმღერო აპარატის ფუნქციონირების ფიზიოლოგიური სქემით, დამთავრებული სხვადასხვა ტიპის ფრაზების, კანტილენის, ლეგატოს, კოლორატურის შესრულების ტექნიკური თავისებურებების განხილვით კონკრეტული სანოტო მაგალითების მითითებით, მათ შორის მოცარტის საოპერო შემოქმედებიდანაც. ავტორს ამ თემაზე რამდენიმე წიგნი აქვს გამოცემული: “*The art of singing*”, “*Hints of singing*”, “*School of singing for the medium voice*”, “*Trattato complete dell’arte del canto*” (Garcia, 1984). ერთერთი მათგანი (*School of singing for the medium voice*) არის სავარჯიშოების, ვოკალიზების კრებული.

რიჩარდ პარნკუტის და გერი მაკფერსონის რედაქციით გამოსული წიგნი - “*The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*” (Parncutt, McPherson, 2002) არის შრომათა და კვლევათა კრებული, რომელიც მთლიანად

ემდგნება შემსრულებლობას, მის ყველა ასპექტს. ამომწურავად აღწერს თანამედროვე შემსრულებლისთვის აუცილებელ მონაცემთა ერთობლიობას, მათი განვითარების გზებს, დაწყებული ფურცლიდან კითხვით, დამთავრებული ისეთი საკითხებით, როგორცაა სცენის შიში, გამოსვლის წინ შფოთვა, მუსიკალური სმენა, ჟესტიკულაცია, ინტონაცია, მეხსიერება, სხეულის ენა, ყველა ნიჭი, ან ხარვეზი, რაც კი შეიძლება შემსრულებელს ჰქონდეს და იძლევა რჩევებს და მითითებებს კონკრეტული ჩვევების განვითარებისა და პირიქით, ზოგი მათგანის დაძლევისათვის. ყველა შემსრულებელს ვურჩევთ გაეცნოს ამ წიგნს.

გვერდს ვერ ავუვლიდით ნოდარ ანდლულაძის წიგნს „*Homo Cantor*” (Ангуладзе, 2003), რომელიც ჩვენი აზრით, ფილოსოფიური ჰერეტიკით აღწერს სიმღერის, მღერის და ადამიანისგან მისი განუყოფლობის საკითხს, სიმღერის წარმოშობის, პირველი ბგერის, მისი განვითარების აუცილებლობას, განვლილ გზებსა და თანამედროვე ვოკალური ხელოვნების დადებით და გასაუმჯობესებელ მხარეებს.

როგორც სასიმღერო, ასევე წმინდა კარიერული, მარკეტინგული თვალსაზრისით ძალიან საინტერესო იყო რენე ფლემინგის მიერ გავლილი გზის გაცნობა, რასაც ის თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში აღწერს: „*The inner voice. The making of a singer*” (Fleming, 2004).

წმინდა საშემსრულებლო, ტექნიკური თვალსაზრისით ძალიან სასარგებლოა ლ. დმიტრიევის რედაქტორობით შედგენილი ინტერვიუების კრებული თეატრ ლა სკალას სოლისტებთან. «*Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения*» (Дмитриев, 2002). წიგნის რედაქტორი თავად მომღერალი და ექიმი-ფონიატრია, შესაბამისად, რელევანტურ შეკითხვებს აძლევს სახელოვანი თეატრის „ოქროს ხანის“ სოლისტებს და ამომწურავ პასუხებს იღებს მათგან. რაოდენ საინტერესოა მათ მიერ საკუთარი შეგრძნებების, სასიმღერო ჰიგიენის, ყოველდღიური რუტინის აღწერა, არის კონკრეტული ტექნიკური და საშემსრულებლო რჩევები. ეს ინტერვიუები ცხადად გვაჩვენებს რაოდენ ინდივიდუალურია თითოეული მომღერალი, თითოეული ადამიანი და მისი სხეული, მისი ფიზიკური და ფსიქიკური მონაცემი და რაოდენ დიდი სიფრთხილეა საჭირო პედაგოგის მხრიდან, როდესაც ასეთ ფაქიზ ინსტრუმენტთან იწყებს მუშაობას.

მუსიკალური ანალიზისას დაგვეხმარა შემდეგი შრომები : „მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი“ (არუთინოვი-ჯინჭარაძე, ნადარეიშვილი, 2012) ;

ბოლოს გამოვყოფთ რამდენიმე წყაროსა და სტატიას, რაც სასიმღერო დიქციასთან დაკავშირებული საჩოთირო საკითხების გადაჭრაში დაგვეხმარა:

“I suoni della lingua italiana (schede di fonetica)” (Pettinari, 2002); *“Phonetik der Vokale. Grundregeln der Aussprache”* (Friedrich, retrieved 2023); *“Il doppio aspetto della pronuncia delle vocali E,O in italiano”* (Galkowski, 2001) ; *“Diction for singers: implementing the flipped learning into the diction classroom”* (Yoon, 2019) ; *“The art of singing and vocal declamation”* (Santley, retrieved 2022); *“Italian pronunciation. A primer for singers”* (Bogart, 2016).

სამწუხაროდ, ქართულ მუსიკოლოგიასა და ვოკალური შემსრულებლობის მიმართულებით კვლევითი ხასიათის შრომები მოცარტზე არ მოგვეპოვება. ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ მოცემული ნაშრომი დაეხმარება მომავალი თაობის როგორც შემსრულებლებს, ასევე მოცარტის შემოქმედების მკვლევრებსა და მუსიკოლოგებს, მისცემს მათ ბიძგს სამომავლოდ ამ მიმართულებით ახალი და უფრო ღრმა კვლევების განსახორციელებლად.

I თავი

მოცარტი, მისი დროის მუსიკალური თეატრი, საოპერო ჟანრები და შემსრულებლობა; სოპრანოს ტიპები მოცარტის ოპერებში

1.1 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 მეშვეობით ვენაში თავს იყრიდა სხვადასხვა ეროვნული კულტურის ტრადიციები, თანაარსებობდა იტალიური ოპერა *seria* და ოპერა *buffa*, ფრანგული ოპერა *comique* და ეროვნული კომიკური ოპერის ახალგაზრდა 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 ვიტურო კიდეც, როცა არიას ვუსმენ, ან ვუყურებ - მაგრამ იტალიურს და არა გერმანულს, და უმჯობესია *seriosa* და არა *buffa*“² - წერს მოცარტი მამას მანჰაიმიდან 1778 წლის 4 თებერვალს. რამდენიმე დღეში ის კვლავ გამოთქვამს აზრს ამასთან დაკავშირებით: “ოპერის შექმნის აზრი მტკიცედ ჩამეჭედა თავში. მაგრამ უმჯობესია ფრანგული, ვიდრე გერმანული. იტალიური კი უკეთესია, ვიდრე გერმანულიც და ფრანგულიც”.³

² BriefeGA II. S. 254

³ 1778 წლის 7 თებერვლის წერილი მანჰაიმიდან მამას. BriefeGA II. S. 265

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 იტალიური ოპერა *seria* კარგავს აქტუალობას, 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 დრამატურგიული ხაზის განვითარებისთვის, ოპერა გახდა ვირტუოზი 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 მოწყვეტილობას, 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, რომელიც მის რეფორმატორულ იდეებს მანიფესტის სახით დაურთავს ოპერა “ალცესტას”. 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 შევეხოთ 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 დივების 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, რომელმაც განვითარების პიკს სწორედ მოცარტის შემოქმედებაში მიაღწია. 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 *seria* 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. პერგოლეზის ⁴ ოპერა “მოახლე - ქალბატონი” (*La serva padrona*). მანამდე ის მხოლოდ ინტერმედიების სახით არსებობდა, რომლებიც სერიოზული ოპერის მოქმედებებს შორის სრულდებოდა.

კლასიციზტურ ეპოქაში კომიკური ოპერა სულ უფრო მზარდი პოპულარობით სარგებლობს, უამრავი კომპოზიტორი საოპერო მოღვაწეობას სწორედ კომიკური ოპერის ჟანრში იწყებს, რაც მათ იოლად უკავთავს გზას წარმატებისკენ, განსხვავებით

⁴ 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“.

მოცარტისგან, რომელმაც სერიოზული ოპერით განიზრახა იტალიური თეატრების დაპყრობა.

კომიკური ოპერის პოპულარობა იმდენად გაიზარდა, რომ იგი სერიოზულ კონკურენციას უწევდა ოპერა *seria*-ს. 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 ამიტაც მეტად ახლობელი და ხელშესახები ხდებიან ფართო პუბლიკისთვის.

გარდა იტალიური ოპერის ამ ორი ნაირსახეობისა, მოცარტის პერიოდის კლასიციკლურ თეატრში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ნაციონალური კომიკური საოპერო ჟანრები, როგორებიცაა გერმანული ზინგშპილი სალაპარაკო დიალოგებით, ნაცვლად რეჟიტატივისა *secco* და ფრანგული ოპერა *comique*. ცნობილია ავსტრიის იმპერატორ იოზეფ მეორის სურვილი აელორძინებინა 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. 1786 წელს გამართული შეჯიბრი მოცარტის ზინგშპილს “*Der Schauspieldirektor*“ და სალიერის ოპერა *buffa* „*Prima la musica. Poi le parole*“ შორის სალიერის, იტალიური ოპერა *buffa* -ს 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: 3 დასრულებული ოპერა „*La finta semplice*“ (1768), „*La finta giardiniera*“ (1774-75), „*Le nozze di Figaro*“ (1786), და 2 დაუსრულებელი ოპერა „*L'oca del Cairo*“ (1783), „*Lo sposo deluso*“ (1783). ორი ოპერა, რომლებსაც მოცარტი აღნიშნავს, როგორც *dramma giocoso*, ანუ “მხიარული დრამა” არის „*Don Giovanni*“ (1787) და „*Così fan tutte*“ (1790)
2. 5 ოპერა *seria* : „*Mitridate, il re di Ponto*“ (1770), „*Lucio Silla*“ (1772), „*Il re pastore*“ (1775), „*Idomeneo*“ (1780-81), „*La clemenza di Tito*“ (1791).
3. 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,⁵ რომელიც მისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული მომღერალი იყო, ცნობილი კასტრატის - კარლო ბროსკის, ⁶ იგივე ფარინელის მოსწავლე, რომელმაც აზიარა მოცარტი იტალიურ საოპერო სკოლას.⁷ ამავე პერიოდში ლონდონში მოცარტი

⁵ Giovanni Manzuoli (Giovanni Manzoli) – (1720-1782) - ცნობილი იტალიელი მომღერალი კასტრატი, რომელიც კარიერის დასაწყისში როგორც სოპრანო, ხოლო მოგვიანებით როგორც კონტრალტო მღეროდა.

⁶ Carlo Maria Broschi, ცნობილია ფსევდონიმით Farinelli – (1705-1782) – მისი დროის ყველაზე ცნობილი მომღერალი კასტრატი, სოპრანო, რომელსაც წარმოუდგენლად დიდი დიაპაზონი ჰქონდა (მე-6-ე ოქტავის დო-მდე!!!)

⁷ კომპოზიტორისთვის უმნიშვნელოვანესია იცნობდეს ხმის, ან ინსტრუმენტის სპეციფიკას, რომლისთვისაც ის წერს. თანამედროვე საოპერო კომპოზიტორების შესრულება ხშირად ძალიან რთული და მოუხერხებელია, ვფიქრობ სწორედ იმ მიზეზის გამო, რომ ისინი ხშირ შემთხვევაში არ იცნობენ სასიმღერო სპეციფიკას.

შეხვდა მეორე უდიდეს მომღერალ კასტრატს - ჯუსტო ფერდინანდო ტენდუჩის,⁸ 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.⁹ 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 შთაგონებით აღავსებდა ნორჩ კომპოზიტორს მისი დროის ბრწყინვალე მომღერლების მოსმენა.

მეორე და მნიშვნელოვანი ფაქტორი შესაძლოა ყოფილიყო იტალიაში არაერთი მოგზაურობიდან მიღებული უმდიდრესი შთაბეჭდილებები. (იტალია ხომ დღესაც აღგვაფრთოვანებს უზარმაზარი კულტურული მემკვიდრეობით, შეუძლებელია ადამიანმა იტალია ნახოს და მაშინვე არ მოექცეს უზარმაზარი შთაბეჭდილების ქვეშ). 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,¹⁰ იგივე პადრე მარტინის გაცნობა და მასთან ურთიერთობა. ეს ურთიერთობა იტალიიდან წამოსვლის შემდეგაც გაგრძელდა, რასაც მოცარტის

⁸ Giusto Ferdinando Tenducci (1735-1790) - ცნობილი იტალიელი მომღერალი კასტრატი (სოპრანო) და კომპოზიტორი.

⁹ *Briefe* GA I. S. 328

¹⁰ 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.

წერილები მოწმობს. და რაღა თქმა უნდა, თავად იტალიური საოპერო ტრადიციის უნიკალურობა, რომელსაც ყველა დროის ყველა მკვლევარი ერთხმად აღიარებს.

ეს, რაც გვინდოდა გვეთქვა მოცარტის დროს 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.

1.2 მოცარტის დროის კომპოზიტორები და მომღერლები

ტერმინები “ვენის კლასიკური სკოლა”, “ვენის კლასიკოსები” მე-19-ე საუკუნის ბოლოდან ჩნდება და ძირითადად კლასიციტური პერიოდის სამ წამყვან კომპოზიტორს გულისხმობს, რომელთა შემოქმედებაში მოიყარა თავი ამ პერიოდის მუსიკის ძირითადმა მახასიათებლებმა, ჟანრებმა და ფორმებმა და ესენი არიან 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). სამწუხაროდ, ყურადღების მიღმა რჩება ის ათობით (თუ არა ასობით) კომპოზიტორი, რომლებიც ამავე ეპოქაში მოღვაწეობდა, რომელთა შემოქმედება ძალიან პოპულარული იყო და დიდი ინტენსივობით სრულდებოდა, ხშირად ვენის კლასიკოსების ნაწარმოებებზე მეტადაც კი.

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 იმ კომპოზიტორთა მცირე ჩამონათვალია, რომლებიც კლასიციზტური პერიოდის მუსიკალურ მიმართულებებს ქმნიდნენ, რომლებმაც 3 წამყვან კლასიკოსთან ერთად, შექმნეს ამ ეპოქის ისტორია და რომლებმაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს კლასიციზტური ეპოქის მუსიკალური ხელოვნების, კერძოდ საოპერო ჟანრის განვითარებაში. (იხ. დანართი N 2, გვ. 175-180).

ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი კომპოზიტორებიდან თითოეული წერდა როგორც კომიკურ, ასევე სერიოზულ ოპერებს, *dramma giocoso*-ს, *dramma per musica*-ს, თუმცა თითოეული მათგანი გამორჩეულია რომელიმე ერთ ჟანრში მოღვაწეობით. მაგალითად კ. ვ. გლიუკი, ნ. იომელი, ტ. ტრაეტა - სერიოზული ოპერის ავტორები და რეფორმატორები არიან. ნ. პიჩინიმი, ჯ. სარტიმი, ვ. მარტინი 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 ამოზრწყინდა 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 ეპოქების მუსიკალური მონაპოვარი, ხოლო მისი გვიანდელი შემოქმედება უკვე სცდება ამ ორ პერიოდს და გზას იკაფავს რომანტიზმისკენ.

მოცარტის თითოეული ოპერა რამდენიმე საოპერო ჟანრს აერთიანებს, ავიღოთ თუნდაც მისი ყველაზე კომიკური ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“. განა ეს მხოლოდ კომედიაა? განა გრაფინიას მეღანქოლით გამსჭვალული არიები, ან ოპერის მორალისტურ ფინალში გრაფის მიერ წარმოთქმული პატიების თხოვნა ჩვეული მოვლენაა ტიპური კომიკური ოპერისთვის მუსიკალური, თუნდაც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით? რა თქმა უნდა - არა! ეს არიები ნებისმიერ სერიოზულ ოპერას

დაამშვენებდა. აღარაფერს ვამბობ მის მიერვე მხიარულ დრამად შეფასებულ ოპერებზე „დონ ჯოვანი“ და „ასე იქცევა ყველა ქალი“. ავიღოთ თუნდაც ზინგშილი - „სერალიდან გატაცება“, განა კონსტანცეს არიები, რომლებიც იტალიური ოპერა *seria* -ს ტრადიციული მასშტაბური, ეფექტური, ვირტუოზული, მაგრამ ამავდროულად მელანქოლიური (*Traurigkeit*), სულშიჩამწვდომი არაკომიკური მუსიკალური ნომრები არ არის? მაშასადამე ზინგშილშიც ახერხებს მოცარტი სერიოზულის შეზავებას. მოცარტის ოპერებზე საუბრისას, ჩვენ არ ვსაუბრობთ ერთ კონკრეტულ ჟანრზე. სწორედ ეს განასხვავებს მოცარტს მისი თანამედროვე კომპოზიტორებისგან, რომ მასთან არცერთი ოპერა არ არის კლასიციკლური ეპოქის ჟანრულად ტიპური ოპერა, არამედ აერთიანებს სხვადასხვა ჟანრულ თვისებებს და ახალ სიმაღლეზე აჰყავს ისინი.

მუსიკალური თეატრის უმთავრეს ბირთვს უდავოდ საოპერო **მომღერლები** წარმოადგენენ. შესაბამისად, რომელიმე ეპოქის მუსიკალურ თეატრზე საუბარი მათ გარეშე წარმოუდგენელი და არასრულფასოვანია. ჩვენს შემთხვევაშიც, კლასიციკლურ მუსიკალურ თეატრზე, კონკრეტულად კი, მოცარტის დროის თეატრზე საუბრისას, გვინდა შევეხოთ იმ დროს მოღვაწე გამოჩენილ მომღერლებს, ვისთანაც მოცარტი მუშაობდა და ვისთვისაც ის წერდა კონკრეტულ საოპერო პარტიებსა თუ 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 ჰქონდათ ბედნიერება მასთან ემღერათ, ემუშავათ და პირველებს შეესრულებინათ როლები, რომლებიც ფაქტობრივად მათი შესაძლებლობების გათვალისწინებით იქმნებოდა გენიოსის მიერ.

უფრო დეტალურად შევხებით რამოდენიმე მათგანს, რათა უფრო ნათლად წარმოვაჩინოთ მათი რეპერტუარი და საშემსრულებლო თავისებურებები.

ალოიზია ვებერი (Aloysia Weber) ¹¹ - გერმანელი სოპრანო, რომელმაც არაერთი სრულიად განსხვავებული მთავარი პარტია შეასრულა მოცარტის ოპერებში. 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“ (Deutsch, 1983:530). 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 tinto*, მისი უდავო ოსტატობის მაჩვენებელია”. (Jahn, undated. Vol. 1 : 427).

ერიკ ბლომი აღნიშნავს: “მას შეეძლო გრძელი ბგერების ლამაზად სიმღერა და ჰქონდა მშვენიერი ლეგატო. იგი ურთულეს პასაჟებს საოცარი სიმსუბუქით ასრულებდა” (Blom, 1974 : 79).

¹¹ **ალოიზია ვებერი (Aloysia Weber - 1760 – 1839)** - გერმანელი სოპრანო, რომელმაც არაერთი მთავარი 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.

თავად მოცარტი მის ყველაზე დიდ ღირსებად შესანიშნავ კანტაბილეს მიიჩნევდა. (Baker, 1989:134).

საინტერესოა ლეოპოლდ მოცარტის შენიშვნა მადამ 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.” (Baker, 1989: 135).¹² 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 მისი მოღვაწეობის მნიშვნელობას.

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 თქვენით ეს არია და იმდერეთ 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”.¹³

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 stelle* KV538 (1788).

თუ ჩვენ თუნდაც მხოლოდ არიის *Vorrei spiegarvi, oh Dio... Ah conte, partite* KV418 (1783) სირთულეს და სილამაზეს გავითვალისწინებთ, ცხადი ხდება, რომ მოცარტი

¹² Leopold Mozart to his son, Vienna, March 25-26, 1785, in Anderson, *Letters*, 889.

¹³ 1778 წლის 28 თებერვლის წერილი - *Briefe* GA II. S. 305.

მასზე, როგორც მომღერალზე ძალიან მაღალი აზრისა იყო. წარმოუდგენელია ეს არია საშუალო შესაძლებლობების მქონე სოპრანომ იმღეროს.

ჯერ კიდევ პარიზში, კალცაბიჯის ტექსტზე დაწერილი სცენა “ალცესტა”-დან *Popoli di Tessaglia*...მოცარტმა ალოიზიას 1779 წლის 9 იანვარს მიართვა, ზალცბურგში გამგზავრებამდე 4 დღით ადრე, მათი დაშორების შემდეგ, რაც ცხადია მისი ბუნების კეთილშობილებას მოწმობს და ასევე იმას, რომ კომპოზიტორის აზრით, მუსიკა მას ეკუთვნის, ვისი ხელოვნებითაც ის არის შთაგონებული.

სოპრანო, ვისტვისაც მოცარტმა სუზანას პარტია შექმნა ოპერაში “ფიგაროს ქორწინება” გახლდათ **ნენსი სტორაჩე (Anna Selina – Nancy Storace)**.¹⁴ მას მოცარტმა აგრეთვე მიუძღვნა საკონცერტო არია ორკესტრისა და ფორტეპიანოს თანხლებით *Ch'io mi scordi di te* KV 505. ეს დუეტი დაწერილია მადმუაზელ სტორაჩესა და თავად მოცარტის ერთობლივი შესრულებისთვის. (Eisen, C. & Keefe, S., P. (Eds). *The Cambridge Mozart encyclopedia*, 2006: 494).

“მიყვარს, როცა არია ზუსტად ერგება მომღერალს, როგორც კარგად შეკერილი კაბა” - წერს მოცარტი მამას ერთერთ წერილში.¹⁵ 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 მიძღვნილ საკონცერტო არიებში, რომლებიც კოლორატურებით, ვირტუოზული პასაჟებით, უკიდურესი მაღალი ბგერებით (ალბათ ალოიზიას მშვენიერი მაღალი რეგისტრის “საჩვენებლად”), სხვადასხვაგვარი ტექნიკური ამოცანებით სავსე, მასშტაბური სოლო ნომრებია. მაშინ, როცა ნენსი სტორაჩესათვის დაწერილ საკონცერტო არიას ფაქტობრივად ორი თანაბარუფლებიანი სოლისტი ჰყავს: სოპრანო და ფორტეპიანო. აქედან შეიძლება მისი ხასიათის ნაკლებად “ეგოისტური,

¹⁴ **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.

¹⁵ 1778 წლის 28 თებერვლის წერილი. *Briefe*GA, II. S. 304 .

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 პარტიის მსგავსად ლირიზმით გამოირჩევა.

იოზეფა დუშეკი (Josepha Duschek) ¹⁶ - 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 საკონცერტო არია მიუძღვნა: *Ah, lo prevedi* 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“. (Jahn, undated: Vol.3, 120). 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. ¹⁷

ზემოთ ჩამოთვლილი მომღერლების რეპერტუარის შესწავლის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მოცარტის დროის მომღერლები ძალზე მრავალმხრივი უნდა

¹⁶ იოზეფა დუშეკი (Josepha Duschek - 1754-1824) - ჩეხი სოპრანო.

¹⁷ დუშეკისთვის ბეთჰოვენმაც დაწერა არაჩვეულებრივი საკონცერტო არია “*Ah, perfido!*” op. 65 (1796), რომელიც ასევე ძალიან დრამატული რეჩიტატივით გამოირჩევა.

ყოფილიყვნენ, რადგან მათი რეპერტუარი აერთიანებდა პარტიებს, რომლებიც დღესდღეობით კონკრეტული ტიპის ხმებისთვის მკაფიოდაა გამიჯნული. ასე, მაგალითად, ლუიზა ვილნევი¹⁸, 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 ცერლინასაც¹⁹, პირველი ფიორდილიჯი - ადრიანა ფერარეზე დელ ბენე, იყო აგრეთვე სუზანას როლის შემსრულებელიც. (Burthron, Wigmore, 2002:76). ეს იმიტაც აიხსნება, რომ ხმათა ის კლასიფიკაცია, რაც ჩვენ დღეს გვაქვს, მე-18-ე საუკუნეში არ არსებობდა, შესაბამისად, სოპრანოს ტიპებს შორის დაყოფა არ ხდებოდა და 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 პრადამი კომენდატორისა და მაზეტოს სრულიად განსხვავებულ პარტიებს ერთი და იგივე მომღერალი - ჯუზეპე ლოლი ასრულებდა.

საოპერო პარტიებისა და არიების წერისას, მოცარტი დიდწილად ითვალისწინებდა შემსრულებლის შესაძლებლობებს. ასე, მაგალითად ანტონ რააფისათვის დაწერილი იდომენეოსის პარტია ერთ-ერთი ურთულესია ტენორის რეპერტუარში, მაგრამ ასევე ულამაზესი და ძალიან მასშტაბური, როგორიც ოპერის ვარსკვლავს - *primo uomo*-ს შეეფერება.

საინტერესოა, რომ მოცარტის მოღვაწეობის პერიოდს დაემთხვა წამყვანი როლების გადანაცვლება სოპრანოსა და კასტრატებს შორის. კასტრატების ტრადიცია ძლიერ შემცირდა, ერთის მხრივ კასტრაციის ჩვეულების ფართოდ აკრძალვის გამო და მეორეს მხრივ, რადგან მათთვის ძირითად საასპარეზო ჟანრს - *opera seria*, უკვე დიდ

¹⁸ Louise Villeneuve - იტალიასა და ავსტრიაში მოღვაწე სოპრანო.

¹⁹ სხვათაშორის, ორივე ეს პარტია მეც ნამღერი მაქვს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა დადგმაში. ცერლინას ტესტიურა იმდენად დაბალია, ცენტრალური, რომ მასაც ზოგჯერ მეცოსოპრანოები მღერიან, ხოლო გრაფინიას სავსე ლირიული ხმა სჭირდება. აქვე აღვნიშნავთ, რომ დიდწილად ეს დამოკიდებულია მთლიანად მომღერალთა შემადგენლობაზე და ხმათა ბალანსზე.

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 შთაბეჭდილების ქვეშ იყო ცნობილი სოპრანოს - ლუკრეცია აგუიარის ²⁰ მეოთხე ოქტავის დო-ს მოსმენის შემდეგ 1770 წელს. (Burthorn, Wigmore, 2002:78).

გასაკვირი არ უნდა იყოს მოცარტის გატაცება ლირიკო-კოლორატურული სოპრანოს ხმით, რასაც ამ ხმისთვის დაწერილი საკონცერტო არიები და საოპერო პარტიები მოწმობს: საკონცერტო არია „*Vorrei spiegarvi, oh Dio... Ah conte, partite*“ KV418 (1783), კონსტანცესა და ბლონდეს პარტიები (*Die Entführung aus dem Serail*). 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 გამომფიტავი საკონცერტო თუ სასპექტაკლო გრაფიკი, ასევე მათთვის ზედმეტად რთული და მრავალფეროვანი რეპერტუარია, რომლისთვისაც ზოგი მათგანი არც ფიზიკურად და არც ფსიქოლოგიურად არ არის მზად. ეს ბუნებრივიცაა - ზოგიერთი პარტიის დამღევას არა მხოლოდ ვოკალური მზაობა, არამედ ცხოვრებისეული გამოცდილებაც ჭირდება, რომ არაფერი ვთქვათ იმ ურთულეს, თანამედროვე მომღერლის პროფესიის შემადგენელ ნაწილად ქცეულ “ქვესფეროზე”, რასაც სააგენტოებთან, თეატრებთან, პრესასთან ურთიერთობა ჰქვია.

მაგრამ, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, 250 წლის წინაც, კლასიციზტურ ეპოქაში, არაერთმა ცნობილმა და წარმატებულმა საოპერო მომღერალმა დაიწყო კარიერა ძალიან

²⁰ 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.

ახალგაზრდა ასაკში და მიუხედავად ამისა, ხანგრძლივი და წარმატებული მოღვაწეობითაც გამოირჩეოდა. მაგალითად ავსტრიელი სოპრანო ანა მილდერ-ჰაუფტმანი ²¹, რომელიც სულ რაღაც 19 წლის იყო, როცა ლეონორეს ურთულესი პარტია შეასრულა ბეთჰოვენის “ფიდელიოში” 1805 წელს. ლეგენდარული მარია მალიბრანი ²² კი ჩვიდმეტი წლის იყო, როცა “სევილიელ დალაქში” მისი დებიუტი შედგა როზინას როლში. იმ მომდერალთაგან რამდენიმე რომ აღვნიშნოთ, ვისთანაც მოცარტი მუშაობდა: გრაფინია ალმავივას როლის პირველი შემსრულებელი („ფიგაროს ქორწინება“) - ლუიზა ლასკი ²³ და პირველი დონ ჯოვანი - ლუიჯი ბასი ²⁴ სულ რაღაც ოცდაერთი წლისეები იყვნენ შესაბამისი ოპერების პრემიერის დროს. ანა გოტლიბი ²⁵ კი თორმეტი წლის იყო, როცა ბარბარინა იმდერა “ფიგაროს ქორწინების” პრემიერაზე და უკვე კარგად დამკვიდრებული მომღერალი, როცა 5 წლის შემდეგ პამინას როლი შეასრულა 17 წლის ასაკში. იგივე ოპერაში ზარასტროს პარტიას 26 წლის ფრანც გერლი ²⁶ ასრულებდა, რომელსაც მანამდე უკვე წარმატებით შეესრულებინა ოსმინის ურთულესი პარტია მოცარტის ოპერაში “სერალიდან გატაცება”. და მრავალი სხვა. მაშ რაშია საქმე? ამ ასაკის მომღერლების უმეტესობა ხომ დღესდღეობით ჯერ კიდევ სწავლისა და ფორმირების 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 მომღერლებს. თავდაპირველად, უნდა გავითვალისწინოთ ის, რომ თანამედროვე ორკესტრის წყობა თითქმის ნახევარი ტონით მაღალია ბაროკოს, ან კლასიციკლური პერიოდის ორკესტრთან შედარებით და ნებისმიერი მომღერალი, ვისაც კონსტანცე (“სერალიდან გატაცება”), ან ალჩინა (ჰენდელი - “ალჩინა”) უმღერია დამეთანხმება, თუ რამხელა მნიშვნელობა აქვს ამ სხვაობას.

²¹ Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785-1838) - ავსტრიელი სოპრანო, ლეონორეს როლის პირველი შემსრულებელი ბეთჰოვენის ოპერაში “ფიდელიო” 1805 წელს.

²² Maria Felicia Malibran (1808 – 1836) - ესპანელი მომღერალი, რომელიც სოპრანოსა და კონტრალტოს პარტიებს მღეროდა, მე-19-ე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი საოპერო მომღერალი.

²³ Luisa Laschi (1760-1790) - იტალიელი სოპრანო, რომელიც აქტიურად მღეროდა იტალიისა და ავსტრიის თეატრებში.

²⁴ Luigi Bassi (1766-1825) - იტალიელი ბარიტონი.

²⁵ Anna Gottlieb (1774 – 1856) - ავსტრიელი სოპრანო, პამინას როლის პირველი შემსრულებელი მოცარტის ოპერაში “ჟადოსნური ფლეიტა”.

²⁶ Franz Xaver Gerl (1764 – 1827) - ავსტრიელი ბანი, ზარასტროს როლის პირველი შემსრულებელი.

მეორე, რაც აუცილებლად უნდა ითქვას არის თავად ორკესტრის ზომა და შემადგენლობა. თანამედროვე მომღერალს უწევს გაჭრას ბევრად უფრო დიდი და ძლიერი ჟღერადობა, ვიდრე მე-18-ე საუკუნეში. მნიშვნელობა აქვს ასევე თეატრის ზომასა და მოცულობას - არცერთი ზემოთ ჩამოთვლილი მომღერალი არ მდგარა ამოცანის წინაშე დაეფარა თავისი ხმით 2000 ან 3000 ადგილიანი დარბაზი. კლასიციკური ეპოქის საოპერო მომღერლის 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 და აგრეთვე ახალი (რომანტიკული, ვერისტული, თანამედროვე) რეპერტუარის გაჩენამ განაპირობა და რაც ხშირად ბგერის ფორსირებას იწვევს, ეს კი დამანგრეველია ხმისთვის.

მცირე ლირიკული გადახვევა: მოცარტს ხშირად მიაწერენ რომანებს უთვალავ ქალბატონთან, განსაკუთრებით მომღერლებთან - მისი საოპერო გმირების შემსრულებლების უმეტესობასთან. თუმცა უამრავი სავარაუდო ურთიერთობიდან, მხოლოდ სამ მათგანთან ურთიერთობა და ამ ურთიერთობათა რომანტიკული ხასიათი დასტურდება დოკუმენტალისტურად - კერძოდ კი მიმოწერის სახით. (Mozart, Briefe GA, 1962) ესენი არიან მარია ანნა თეკლა მოცარტი (1758-1841) - მოცარტის ბიძაშვილი, რომელთანაც მას საკმაოდ პიკანტური მიმოწერა ჰქონდა (Mozart, Briefe GA, II, 1962: 66, 70-71, 104-106). ჩვენს მიერ უკვე ზემოთ ხსენებული ალოიზია ვებერი (Mozart, Briefe GA, II, 1962: 226-227, 305) და მისი და, მოგვიანებით კი კომპოზიტორის მეუღლე - კონსტანცა ვებერი (1762-1842). გარდა ამისა, გასაკვირია და ნაკლებ სავარაუდო კომპოზიტორს 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, ფიორდილიჯი და დორაბელა, კონსტანცე, სუზანა და მრავალი სხვა, ვალდებულიც კი იყო იმაზე ეწერა, რაც მან კარგად იცოდა.

ჩვენი აზრით ზემოთ ჩამოთვლილი ქალი გმირების სახის შექმნაში დიდი წვლილი ლიბრეტისტებსაც, განსაკუთრებით კი ლორენცო და პონტესაც მიუძღვის. გარდა ამისა,

ალბათ ბევრ ჩვენგანს ლიტერატურული ნაწარმოებების კითხვისას 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...

1.3 საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები

მართალია, ვენის კლასიკოსების შემოქმედებაში ჩამოყალიბებული სონატურ-სიმფონიური ჟანრი 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 სონატურ-სიმფონიური ციკლი.

თუმცა მანამდე, ეპოქის მუსიკალური ესთეტიკის იდეალი სწორედ მუსიკალურ თეატრს და ვოკალურ მუსიკას ემყარება, მისგან იღებს სათავეს ინსტრუმენტული მუსიკა (Конен, 1975: *Театр и симфония*). ვოკალური მუსიკა, მღერა, როგორც ადამიანის ბუნებასთან ყველაზე ახლოს მდგომი, ითვლება “პირველადად და ძირეულად”, მაშინ, როცა ინსტრუმენტული “მეორადად და მისგან წარმოქმნილად, შესაბამისად, გარკვეული თვალსაზრისით მეორეხარისხოვნადაც” (Кириллина, 2007:125).

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?” (Mozart, L., 1787: 108-109).

არანაკლებ საგულისხმოა მისი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორისა და პედაგოგის, ფილიპ ემანუელ ბახის ციტატა ტრაქტატიდან *“Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen”*: “ხელიდან არ უნდა გავუშვათ განსაკუთრებით კარგი მომღერლის მოსმენის შესაძლებლობა: ასე შეიძლება მღერით აზროვნების სწავლა, აგრეთვე, როგორ გავამდგოთ კარგად მუსიკალური აზრი, რათა მისი სწორად შესრულება შევძლოთ.” (Bach, Ph., E. 1969:121-122). რაც შეეხება თავად მოცარტს, მისი შემოქმედების ცენტრში ვოკალური მუსიკა დგას, მას ოპერის გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენია.

საინტერესოა განვითარების რა საფეხურზე იდგა ვოკალური ხელოვნება მე-18-ე საუკუნეში 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”.²⁷ მასში მოცემული სასიმღერო “მოდელი” დღესაც აქტუალურია. განსაკუთრებით ისეთი ფუნდამენტური მომენტები, როგორიცაა თავისუფალი ბგერათწარმოქმნა, ყელის ყოველგვარი დაძაბვის 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. (Burthorn, Wigmore. 2002;79). 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

²⁷ 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.

უმნიშვნელოვანესად მიიჩნევს კარგ მუსიკალურ განათლებას და მას შესანიშნავ ხმაზე წინაც კი აყენებს (Baker, 1989:138).²⁸

მე-18-ე საუკუნის გერმანელი კომპოზიტორი და ვოკალის თეორეტიკოსი - იოჰან ადამ ჰილერი²⁹ აღნიშნავს კარგი მომღერლისთვის აუცილებელ ძირითად თვისებებს, მათ შორის უმთავრესად კარგ ხმას, სწორ ინტონაციას, რიტმის გრძნობას, შესრულებლის ელეგანტურობასა და სწორ აქცენტებს. ასევე ლეგატოზე სიმღერის ოსტატობას.(Hiller, 1980: 27). ტოზი, კვანცი³⁰ და მანჩინი ხაზს უსვამენ სრულყოფილ ინტონაციას, ბგერის სიმრგვალებს და სირბილეს, მკაფიოობას, დროის მკაცრ დაცვას, სრულყოფილად შესრულებულ ტრელებს და სხვა სამშვენიესებს, გამომსახველობას და გამომგონებლობას (Baker, 1898:138).

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

ტემპი და მეტრი

ტემპი ერთერთი 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”³¹ აღნიშნავს სამ ძირითად ფაქტორს, რომლებიც ტემპის განსაზღვრაში გვეხმარება:

1. ტაქტში მოცემული ნოტების გრძლიობა. მაგალითად, თუ გვაქვს ნახევარი ნოტები, მოძრაობა უფრო მშვიდი იქნება, ვიდრე მეოთხედებიან ტაქტში.

²⁸ According to Sally Allis Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique* (D.M.A. dissertation, Stanford University, 1979), 3.

²⁹ Johann Adam Hiller – (1728-1804) - გერმანელი კომპოზიტორი, დირიჟორი, ვოკალის თეორეტიკოსი.

³⁰ Johann Joachim Quantz (1697-1773) - გერმანელი კომპოზიტორი და ფლეიტისტი, ავტორი ტრაქტატისა “On playing the flute”.

³¹ 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.

2. ნაწარმოების დასაწყისში მითითებული იტალიური, ან ფრანგული სიტყვა, რომელიც ნაწარმოების ხასიათისა და მოძრაობის სისწრაფის განსაზღვრაში დიდწილად გვეხმარება.³²
3. დაბოლოს, თავად ნაწარმოების ხასიათი, რომელიც აუცილებლად გვიკარნახებს სწორ ტემპს.

პირველ პუნქტში ასევე შეიძლება გავაერთიანოთ ზომის მიხედვით განსაზღვრაც, მაგალითადნ 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 (Burthson, Eisen, 2002: 16,17).

პირადად ჩემთვის საინტერესო იყო კლიფ ეიზენის სტატიაში შენიშვნა ლეოპოლდ მოცარტის მოსაზრებაზე ტემპთან დაკავშირებით: ლ. მოცარტის აზრით, ტემპის არჩევისას ათვლის წერტილი უნდა იყოს ყველაზე რთული, ან ყველაზე სწრაფი პასაჟი (Burthson, Eisen, 2002: 20). არაერთხელ შევსწრებივარ ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორის - გუსტავ კუნის მუშაობას ორკესტრთან და ზუსტად ამ პრინციპის გატარებას. ის რეპეტიციის დასაწყისში ცალკეულ საორკესტრო ჯგუფებთან გადიოდა ყველაზე რთულ და სწრაფ ადგილებს და შემდეგ ტემპსაც ამის მიხედვით არჩევდნენ, რომ რთულ პასაჟებშიც ყველაფერი არტიკულირებული და გასაგები ყოფილიყო.

რაც შეეხება ტემპის მოქნილობას და რუბატოს. კლასიცისტური ეპოქის ესთეტიკა, განსაკუთრებით ეპოქის დასაწყისში, მეტწილად გულისხმობდა მკაცრად ტემპში დარჩენას მთელი ნაწარმოების მანძილზე. გერმანელი კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მოსწავლე და მისი მეგობარი ფერდინანდ რისი³³ იხსენებს თუ როგორ ასრულებდა ბეთჰოვენი თავის კომპოზიციებს: “იგი ძირითადად მკაცრად ტემპში რჩებოდა,

³² 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.)

³³ Ferdinand Ries (1784-1838) - გერმანელი კომპოზიტორი, ბეთჰოვენის მოსწავლე, თანაავტორი წიგნისა “Beethoven remembered“.

იშვიათად წასწევდა ტემპს წინ. მხოლოდ ხანდახან, კრემჩენდოს დროს, შეიძლება შეენელებინა, რაც ძალიან ლამაზ და შესამჩნევ ეფექტს ქმნიდა”. (Burthorn, Eisen, 2002:19).

ზოგადად, ტემპის გადაჭარბებული თავისუფლება (რაც, როგორც ჩანს, ბაროკოდან მოყოლებული მე-18-ე საუკუნის მომღერლებსაც ახასიათებდათ) ³⁴, 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”. ³⁵ ეს ახლოსაა პიერ ფრანჩესკო ტოზის მოსაზრებასთან : “როცა ბანი უზუსტეს, თანაბარ რიტმში მოძრაობს, სხვა ხმა აჩქარებს, ან ანელებს მეტი გამომსახველობისთვის, მაგრამ შემდეგ უბრუნდება სიზუსტეს” (Burthorn, Eisen, 2002:19).

ამ საკითხის შესაჯამებლად შეიძლება ითქვას, რომ ხასიათი და შინაარსიანი შესრულება რჩება მოძრაობის, ტემპის ერთერთ უმნიშვნელოვანეს განმსაზღვრელად. როგორც მოცარტმა “ფიგაროს ქორწინების” უვერტიურასთან მიმართებაში აღნიშნა: “იქ, სადაც ცეცხლი არ არის... სისწრაფე ვერაფერს შეცვლის” (Burthorn, Eisen, 2002:21).

ფრაზირება, არტიკულაცია.

კლასიციტური 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)(Sanford, 1979:52).

³⁴ 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 მოუნდებოდათ. ეს ტენდენცია კლასიციტურ ეპოქაში დიდწილად შეიცვალა.

³⁵ სავარაუდოდ, საუბარია მის სადირიჟორო გამოცდილებაზე.

საინტერესოა პუნქტირებული რიტმის შესრულების საკითხი. ბაროკოს ეპოქაში დიდად იყო გავრცელებული მოკლე ბგერის გრძლიობის გადაჭარბებით შემოკლება, რაც კლასიცისტურ საშემსრულებლო ხელოვნებას ნაკლებად ახასიათებს. ასევე განსხვავდება პუნქტირებული რიტმული ფიგურის ტრიოლთან შესრულების პრაქტიკაც - ბაროკოში, როგორც ცნობილია პუნქტირებული ფიგურაცია ასიმეტრიის განიცდიდა და მოკლე ბგერა ტრიოლს ემთხვეოდა, კლასიცისტურ საშემსრულებლო პრაქტიკაში კი ორწილადი რიტმის სამწილადთან „დაწყვილება“ საკმაოდ ფართოდ გავრცელდა.

დინამიკა

კლასიცისტურ 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, კლასიცისტური ეპოქის დინამიკა განსხვავდება ბაროკოს პერიოდის ე.წ. ტერასული ტიპის დინამიკისგან (რაც ფორტეს და პიანოს მკვეთრ მონაცვლეობას გულისხმობდა ნაწარმოების გარკვეულ მონაკვეთზე). კლასიცისტურ ეპოქაში დინამიკა უფრო გრადუალური ხდება. აღსანიშნავია, რომ კლასიცისტური პერიოდის კომპოზიტორები თითქმის ყველა ჟანრის მუსიკაში, მათ შორის ვოკალურშიც, ძალიან მწირ დინამიკურ 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” (Burthorn, Eisen, 2002:29,30). მაგალითად ტრელი შეიძლება ყოფილიყო მოკლე, ან გრძელი, ზედა დამხმარე ბგერიდან, ან ქვედადან, ან სულაც ძირითად ნოტზე დაწყებულიყო, აგრძელებს ეიზენი (იქვე). 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, კლასიციზტური 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, ვთქვათ, თუკი ტექსტში შეკითხვაა. 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.

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 მიესაღმებოდა 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 დავეწერდი” (Burthson, Eisen, 2002:84,85).

პორტამენტო და *messa di voce*

მე-18-ე საუკუნის მომღერალს აუცილებლად მოეთხოვებოდა ორი საკვანძო ტექნიკური ხერხის კარგ დონეზე ფლობა - პორტამენტო და *messa di voce*.³⁶ 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, *messa 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. “ქეშმარიტი მომღერალი მას გამოიყენებს ყველა გრძელ ბგერაზე კანტილენაში” - წერს მანჩინი (Mancini, 1912: 118)

ვიბრატო

თანამედროვე მომღერლებს ვიბრატოს გარეშე სიმღერა ძნელად წარმოგვიდგენია და ხანდახან, როცა გარკვეულ ფრაზაში ეს მოგვეთხოვება, არცთუ ისე გვიადვილდება ბუნებრივი ვიბრაციისგან ხმის სრულად განთავისუფლება. თუმცა, მე-18-ე საუკუნეში ვიბრატო ორნამენტაციის ერთერთი 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 ბგერის ბოლოში. მოცარტისთვის კი (პროგრესული აქაც, როგორც ყველაფერში) ვიბრატოც და *messa di voce*-ც მისაღებია, თუ ისინი ბუნებრივთან ახლოსაა.

³⁶ *messa di voce* - გრძელ, გაჩერებულ ბგერაზე სულ ჩუმად, პიანოზე დაწყება, შემდეგ *crescendo* მაქსიმალურ ჟღერადობამდე და მერე ისევ პიანოზე დაბრუნება.

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 კლავიშთან ინსტრუმენტებზეც კი. მაგრამ როგორც კი ეს სცდება საჭირო ზღვარს, უკვე აღარ არის ლამაზი - რადგან ის ეწინააღმდეგება ბუნებას” (Mozart, Briefe GA, II, 1962. S: 375-379).³⁷ 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: “ამჟამად, რომ წარსულის ავტორიტეტები იგივე აზრისა იყვნენ, რაც თანამედროვეები. ზომიერი ვიბრატო კარგი ხმის თანდაყოლილი თვისებაა, გადაჭარბებული კი სასურველია თავიდან იქნას აცილებული” (Vennard, 1967: 207).

ფერმატო, კადენცია

როგორც წესი, ბაროკოდან მოყოლებული, ფერმატო ივსება სამშვენისით, თუნდაც ყველაზე „მარტივით“ – *messa 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. კლასიციისტურ ეპოქაში კადენციის ბუნებაც 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.

³⁷ <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1017&cat=2>

რაც შეეხება მოცარტის ვოკალურ შემოქმედებას და მის გამდიდრებას ორნამენტაციით, თავად კომპოზიტორის წერილები მოწმობს, რომ იგი არასდროს კმაყოფილდებოდა მხოლოდ ვირტუოზულობით, როგორც საბოლოო შედეგით.³⁸ იგი გამუდმებით ხაზს უსვამს მუსიკალურ გამომსახველობას და მუსიკალურ გემოვნებას, როგორც საბოლოო არბიტრს კარგ შესრულებაში (Neumann, 1986: 5). ლეგატო, დინამიკა, გამომსახველობა - ეს ის სიტყვებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად იყენებს. (Baker, 1989:138).

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“ (Baker, 1989:141).

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“ (Schenk, 1959: 252).

რეჩიტატივთან დაკავშირებით კარგ რჩევას იძლევა მანჩინი აღნიშნავს რა, რომ მოცემული რიტმი ისე უნდა შეიცვალოს, რომ ის მიუახლოვდეს სრულყოფილ და მარტივ სასაუბრო დეკლამაციას. (Burthorn, Wigmore, 2002: 87).

³⁸ Ivor Keys, *Mozart* (New York: Holms & Meier Publishers, 1980), 107.

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 არიის ტიპური 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 დამის 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 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 (Vann, 1969: 19-20) გამოყოფს მე-18-ე საუკუნეში არსებული *da capo* არიის ქვე სახეობებს, 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.

ცნება, რომ კომპოზიტორის დაწერილი ტექსტი წმინდათა წმინდაა მეოცე საუკუნის ფენომენია. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ბაროკოს და დიდწილად კლასიციზტური 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 ის მისმა თანამედროვე კომპოზიტორმა დაწერა, ეს მისი, როგორც შემსრულებლის შეზღუდული შესაძლებლობების მაჩვენებლად ჩაითვლებოდა. მომღერლებს ჰქონდათ უფლება მიმდებარებოდნენ თავიანთ გემოვნებას და კეთილგონიერებას, მეტიც, მათგან ამას მოელოდნენ კიდევ.

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 წარსული, 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* (Burthorn, Hogwood, 2002:1)), 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.

სანამ მომღვეწო, შემაკავშირებელ ქვეთავზე გადავალთ, გვინდა შევაჯამოთ ზემოთ განხილული საკითხები მოცარტის შემოქმედებასთან მიმართებაში:

ქვეთავში “საშემოსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები” ჩვენ შევეცადეთ ჩამოგვეყალიბებინა ეპოქისთვის ტიპური საშემსრულებლო ტრადიციები, რაც მრავალი კომპონენტისგან შედგება. 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.

ჩვენ ვისაუბრეთ მოცარტის დროის მომღერლებზე, მათ ოსტატობაზე, მათ რეპერტუარსა და ხანგრძლივ საშემსრულებლო მოღვაწეობაზე. მართალია მათი რეპერტუარი ბაროკოსა და კლასიციკლური ოპერით შემოიფარგლებოდა, რადგან მეტი ჯერ უბრალოდ დაწერილი არ იყო. შესაბამისად, ის დიფერენციაცია, რაც რეპერტუარისა და ხმების მხრივ მოგვიანებით დაიწყო, სხვა მიზეზებთან ერთად დიდწილად განაპირობა ახალმა რეპერტუარმა - რომანტიკული, ვერისტული, ნეოკლასიციკლური, ექსპრესიონისტული ოპერის შემქნამ. 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 მაგალითად ბაროკოსა და ვერისტული ოპერები შემსრულებლობის თვალსაზრისით ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან...

საოპერო ჟანრები: *seria თუ buffa?* მოცარტის საოპერო შემოქმედება კომპოზიტორის ადრეული ასაკიდანვე აერთიანებს მაშინ არსებულ ყველა საოპერო ჟანრს - გავიხსენოთ თუნდაც 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 ზინგშილს. 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 არჩევისას?

პირველ რიგში აღვნიშნავთ იმ ფაქტს, რომ მისი 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 ქონდა იმის ფუფუნება მისი ნებასურვილით ეწერა, ეს მისი შემოსავლის ძირითადი წყარო იყო. ამიტომ საოპერო ჟანრის “არჩევანს” ხშირად განაპირობებდა დამკვეთის არჩევანი ყოფილიყო ეს buffa თუ seria.

მეორე და უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი 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, იგი მუშაობდა მისი დროის ვირტუოზ იტალიელ მომღერლებთან, იცნობდა ლეგენდარულ მომღერლებს, კასტრატებს, თავადაც იღებდა მათგან გაკვეთილებს. არანაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო ენის ფაქტორი.

შეიძლება ითქვას, რომ მოცარტის მოღვაწეობის მხოლოდ ბოლო რამდენიმე წელია პირობითობებისგან თავისუფალი. მაგრამ მანამდეც კი, მიუხედავად ამ 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. მოცარტის საოპერო შემოქმედებას ახასიათებს სხვადასხვა მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების სინთეზი და ამის საფუძველზე უპრეცედენტოდ ინდივიდუალური მხატვრული სამყაროს შექმნა“ (მ. ქავთარაძე).

გლუკისგან განსხვავებით, მოცარტს მისი რეფორმა მანიფესტის სახით არ ჩამოუყალიბებია და არსად დაუფიქსირებია, გარდა წერილებისა. ასევე გლუკისგან განსხვავებით მოცარტისთვის ოპერაში უმთავრესია მუსიკალური დრამატურგია. ერთერთ 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...” (მ. ქავთარაძე).

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, აწვითარებს 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”. (Эйнштейн, 2007: 34)

საინტერესოა ცნობილი დირიჟორის - ნიკოლაუს არნონკურის მიერ გამოთქმული მოსაზრება მოცარტის ნოვატორობასთან დაკავშირებით, რომელიც თავის პროგრამულ სტატიას 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 შეძლო.” (Harnoncourt, 1999: 115).³⁹ 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 აღვნიშნო 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.

დ. ნაგინა კი წერს: « მოცარტის საკომპოზიტორო აზროვნება არ დაიყვანება რომელიმე ერთი ნაციონალური კულტურის ტრადიციის 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 ვირტუოზული სიმსუბუქე და დეკორატიულობა» (Нагина, 2017:10).

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” (*Эйнштейн*, 2007: 107).

³⁹ Harnoncourt N. Mozart war kein Neuerer // Der Musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. 4. Aufl., Bärenreiter, 1999. S. 115.

1.4 სოპრანოები მოცარტის ოპერებში; ხმის ტიპის განსაზღვრა ტემბრის, დიაპაზონისა და მელოდიკის მიხედვით

ვიდრე შემდეგ თავზე გადავიდოდეთ, სადაც მოცარტის ლირიკული სოპრანოს 6 საოპერო პარტიიდან 6 ჟანრულად განსხვავებული არიის კომპლექსურ ანალიზს შევუდგებით, გვინდა შევხვთ ერთ არც-თუ უმნიშვნელო საკითხს: მოგეხსენებათ, მოცარტს თითო ოპერაში სულ მცირე 2-3 სოპრანო მაინც გამოჰყავს ასპარეზზე. მაშ, როგორ უნდა განვსაზღვროთ, რა ტიპის სოპრანოებია ისინი, რომელმა ხმამ უნდა იმღეროს ესა-თუ ის პარტია და რა როლი აქვს ლირიკულ სოპრანოს ამ ყველაფერში?

დასაწყისისთვის, სოპრანოს დიაპაზონისა და ხმის თავისებურებების განსაზღვრებისთვის, ნიმუშად მოვიყვანთ ცნობილი ესპანელი მომღერლისა და ვოკალის პედაგოგის - მანუელ გარსიას სქემას (იხ. დანართი N3, გვ. 181-183).

აქვე დავძენთ, რომ თანამედროვე მღერა, ბგერათწარმოქმნა, არ ითვალისწინებს რეგისტრების ისეთ მკვეთრ დაყოფას, როგორც გარსიას სქემაშია მოცემული, არამედ გულისხმობს მკერდისა და თავის რეგისტრების შერეულ გამოყენებას ხმის თითქმის მთელ დიაპაზონზე, გარდა კიდურა დაბალი და კიდურა მაღალი ბგერებისა, სადაც უკვე წმინდა მკერდისა და თავის რეგისტრები გამოიყენება (სოპრანოსთვის ეს იქნება პიველი ოქტავის დო-დან ქვემოთ და მესამე ოქტავის დო, დო დიეზიდან ზემოთ). გარდამავალი რეგისტრი მცირედად ვარირებს სოპრანოს ტიპის და კონკრეტული ხმის მიხედვით. მეორე ოქტავის დო-დო დიეზიდან მეორე ოქტავის ფა-ფა დიეზამდე.

რას ნიშნავს გარდამავალი რეგისტრი? ეს არის რეგისტრი, სადაც მეტწილად მკერდის ჟღერადობის მქონე დაბალი რეგისტრიდან გადავდივართ მეტწილად თავის ჟღერადობით დატვირთულ მაღალ რეგისტრზე. ამ რამდენიმე, გარდამავალ ბგერაში უნდა მოხდეს მდორე გადასვლა, უნდა შეზავდეს მკერდისა და თავის რეგისტრები, რაშიც ე.წ. ბგერის მომრგვალება, „მოხურვა“ (coprire, როგორც ამას იტალიელები უწოდებენ), ძალიან გვხმარება. ჩემი გამოცდილებით (ამასვე ამბობენ ჩემი კოლეგებიც და პედაგოგებიც), ეს არის ყველაზე რთულად მოსაწესრიგებელი რეგისტრი ნებისმიერი, მაგრამ განსაკუთრებით მაღალი ხმებისთვის - სოპრანო და ტენორი. თუ გარდამავალი რეგისტრი გამართულია, გამართულია მთლიანად ინსტრუმენტი (ხმა). იგივე

შეხედულებისა არიან ამ საკითხზე გამოჩენილი მომღერლები და პედაგოგები, ვისთანაც მქონდა ბედნიერება მემუშავა: მირელა ფრენი, ლელა კუბერლი, ბიანკა მარია კაზონი და სხვები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარსიას შემდეგ ბევრად უფრო დაიხვეწა და შეიცვალა შეხედულებები რეგისტრულ დაყოფაზე და პირიქით - შეერთებაზე. ახალი მიმდინარეობებისა და რეპერტუარის გაჩენამ ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა მომღერალ-შემსრულებლები და სასიმღერო სკოლები. თავად გარსიაც აღნიშნავს თავის ტრაქტატში : „ თანამედროვე მუსიკის ზედმეტად მაღალი ტესიტურა, არ აძლევს ტენორს საშუალებას, ნაკლებად გამოიყენოს ფალცეტი“ (Garcia, 1984: 6).

როცა დღეს **ლირიკულ** სოპრანოზე ვსაუბრობთ, ვგულისხმობთ ტემბრალურად მდიდარ, გარკვეული სირბილის და სიმრგვალის მქონე ხმაზე, დაახლოებით 2 ოქტავის დიაპაზონით პირველი ოქტავის დო-დან მესამე ოქტავის დო, დო დიეზის ჩათვლით (ეს არის ლირიკული სოპრანოს ძირითადი სასიმღერო დიაპაზონი, ცაკლეულ შემთხვევებში, ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარში შეიძლება შეგვხვდეს უფრო დაბალი ბგერა, ვიდრე პირველი ოქტავის დო, ან პირიქით, უფრო მაღალი, ვიდრე მესამე ოქტავის დო). ლირიკული სოპრანოს პარტიები უხვადაა საოპერო რეპერტუარში, ეს არის ალბათ სოპრანოს ერთერთი ყველაზე გავრცელებული ტიპი (გრაფინია, სუზანა, პამინა, ზაიდე, მიქაელა ბიზეს „კარმენი“-დან, მიმი და მუზეტა პუჩინის „ბოჰემა“-დან და მრავალი სხვა).

კოლორატურულ სოპრანოს აქვს უფრო დიდი დიაპაზონი, ვიდრე ლირიკულს (მესამე ოქტავის ფა, ფა დიეზის ჩათვლით). ეს არის უფრო მოძრავი, მსუბუქი ხმა, რომელიც ხშირად ტემბრალურად ნაკლებ მდიდარია, ვიდრე ლირიკული სოპრანო. (მაგ. ცერბინეტა რ. შტრაუსის ოპერიდან „არიადნე ნაქსოსზე“, ან ადელი ი. შტრაუსის ოპერეტიდან „დამურა“).

გამოვყოფდი კიდევ ლირიკულ სოპრანოს კოლორატურით (ე.წ. **ლირიკო-კოლორატურული** სოპრანო), რომლის დიაპაზონი მცირედით ნაკლებია, ვიდრე წმინდა კოლორატურული სოპრანოსი (მესამე ოქტავის მი-მდე, დაახლოებით) და იგი აერთიანებს ლირიკული და კოლორატურული სოპრანოს თვისებებს: ერთის მხრივ ლირიზმს, ხმის ტემბრალურ სილამაზეს და სიმრგვალეს, ხოლო მეორეს მხრივ თავისუფლად და იოლად ფლობს მოძრავ პასაჟებს, სტოკატოებს და სხვა ტექნიკურ

სირთულეებს. სხვაობა წმინდა კოლორატურული ტიპის სოპრანოსთან (გარდა ხმის ტემბრისა და დიაპაზონისა), არის ის, რომ ლირიკო-კოლორატურული სოპრანოს ძირითადი სასიმღერო რეგისტრი არის ცენტრალური, მეორე ოქტავის სოლ-ლა ბემოლამდე. მას დროდადრო უწევს კიდურა მაღალ რეგისტრში სიმღერა, მაგრამ არა მეტწილად, როგორც ეს კოლორატურული სოპრანოს შემთხვევაშია (მაგალითად ცერბინეტა, ბლონდე, ღამის დედოფალი, თუმცა კი, ეს უკანასკლნელი განსაკუთრებული პარტიაა და ამაზე ოდნავ მოგვიანებით ვისაუბრებთ). წინააღმდეგ შემთხვევაში, მუდმივად მაღალ რეგისტრში სიმღერა ლირიკო-კოლორატურული სოპრანოსთვის საკმაოდ დამღლელი ხდება. მაგ.: ელვირა „პურიტანები“, ბელინი, ამინა „სომნამბულა“ ბელინი, ლუჩია „ლუჩია დი ლამერმური“ - დონიცეტი, ეს ლირიკული სოპრანოს პარტიებია კოლორატურით. აღარაფერს ვამბობთ უფრო გვიანდელი, ვერდის საოპერო გმირებზე როგორიცაა ჯილდა. ეს ნამდვილი ლირიკული სოპრანოს პარტიაა, რომელიც გარკვეულ დრამატიზმსაც მოითხოვს და სრულიად გაუგებარია ამ როლზე მსუბუქი კოლორატურული სოპრანოს აყვანა მხოლოდ იმ მოტივით, რომ პირველი მოქმედების არიის ბოლოს შეასრულოს კოლორატურული კადენცია, რომელიც ვერდის არც კი დაუწერია.

მოცარტის კომიკურ ოპერებთან მიმართებაში საკმაოდ აქტუალურია სოპრანოს კიდევ ერთი ტიპი - ე.წ. **სუბრეტი**. ეს ტერმინი განსაზღვრავს როგორც პერსონაჟის ხასიათს, ასევე ხმის ტიპს, ან ხშირად ორივეს ერთად. ხასიათის მხრივ, ეს არის კომიკური ოპერის სახასიათო პერსონაჟი, ხშირად დაბალი წრის წარმომადგენელი ახალგაზრდა, გამჭრიახი, ონავარი გოგონა. ხმასთან მიმართებაში (როგორც სოპრანოს, ასევე მეცოსოპრანოს შემთხვევაში), ეს არის მსუბუქი, ღია შეფერილობის, ნათელი ხმა ტკბილი ტემბრით, ცენტრალური ტესიტურით, რომელიც ლირიკულ სოპრანოზე უფრო დაბალია (მცირე ოქტავის ლა-დან, მეორე ოქტავის მი-ფა-მდე). სუბრეტს არ ახასიათებს ვრცელი, ტესიტურაში განფენილი კოლორატურა. როგორც წესი, სუბრეტებს არ იყვანენ დიდ საოპერო თეატრებში, რადგან ეს არის მცირე მოცულობის ხმა და ისეთ როლებსაც კი, რომლებიც ხასიათით შეესატყვისება ამ განმარტებას, ლირიკული სოპრანოები, ან მეცოები მღერიან (მაგ.: ტერეზა სტრატასი დესპინას როლში, მირელა ფრენი სუზანას როლში). ხშირად ლირიკული, ან ლირიკო-კოლორატურული ხმები მღერიან ხასიათის მხრივ ე.წ. სუბრეტულ პარტიებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი სუბრეტები არიან,

არამედ იმას, რომ მათ შეუძლიათ ასეთი პარტიებიც იმდერონ. მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში სუბრეტად შეიძლება ჩაითვალოს ბასტიენე ოპერიდან „ბასტიენი და ბასტიენე“, პაპაგენა ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“, სერპეტა ოპერიდან „ცრუ მებაღე გოგონა“, დესპინა ოპერიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“. თუმცა კი, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პარტია წარმატებით შეიძლება იმდეროს ლირიკულმა სოპრანომ. ხოლო ისეთი პარტიები, როგორებიცაა სუზანა, ცერლინა, ბარბარინა, არის ლირიკული თავისი მელოდიკით და ხასიათით. ამავე აზრისაა ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორი გუსტავ კუნი (იხ. დანართი ... გვ. 12-13).

აღსანიშნავია, რომ იმ მომდერალთა უმეტესობა, ვინც ახალგაზრდობაში (კარიერის დასაწყისში) სუბრეტულ როლებს ასრულებს, მოგვიანებით ლირიკულ, ან ლირიკო-კოლორატურულ ხმებად ყალიბდება. არავინ არ რჩება სუბრეტად მთელი კარიერის მანძილზე (ეს ის იშვიათი შემთხვევებია, როცა ხმა ასაკის მატებასთან ერთად არ ვითარდება ტემბრალურად და დიაპაზონის მხრივ).

დრამატული სოპრანო - ეს არის სოპრანოს ტიპი, რომლის დიაპაზონიც დაახლოებით 2 ოქტავას წარმოადგენს, თითქმის ემთხვევა ლირიკული სოპრანოს დიაპაზონს, თუმცა სრულიად კონტრასტულია ხმის ტემბრალური თვისებებით, ისევე, როგორც ხმის მოცულობით. ამ ხმას აქვს უნარი გაჰყვითოს დიდი მოცულობის ორკესტრი და მისთვის იოლია დრამატული, დეკლამაციური ხასიათის მელოდიკის შესრულება. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მოცარტის საოპერო რეპერტუარის შესრულებისას არ ვსაუბრობთ დრამატულ სოპრანოზე იმ გაგებით, რაც შემდგომი პერიოდის რეპერტუარმა მოიტანა - ვერდის, პუჩინის, მასკანის ოპერებმა, რადგან განსხვავებულია ფაქტურა, ორკესტრის შემადგენლობა, განსხვავებულია მუსიკალური მასალა, მოცარტთან დრამატული სოპრანო უნდა იყოს ასევე საკმაოდ მოქნილი და შეეძლოს ტექნიკური ადგილებისა და პასაჟების შესრულება მსუბუქად და სწრაფად. ამიტომ მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში, ჩემი აზრით უფრო მართებულია ვისაუბროთ არა წმინდა წყლის დრამატულ სოპრანოზე, არამედ ხმის ტიპზე, რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ.

დაბოლოს, გვინდა შევეხოთ სოპრანოს ისეთ ტიპს, რომელსაც გარკვეული დრამატიზმიც აქვს ხმაში, წონაც და მეტალიც, რათა გაკვეთოს საკმაოდ დატვირთული

ორკესტრი და მასიური დარბაზი, მაგრამ ასევე წარმატებით ასრულებს დრამატული ხასიათის კოლორატურას. ამ ტიპის სოპრანოს ტესიტურაც დაახლოებით 2 ოქტავას მოიცავს (დო 1 - დო 3) და მისი ძირითადი განმსაზღვრელი, ხმის თვისებებთან ერთად არის რეპერტუარის ხასიათი. იტალიელები ასეთ სოპრანოს უწოდებენ **drammatico di coloratura**, გერმანელები კი **Jugendlich dramatisch**. მოცარტის ჩვენს მიერ განხილული საოპერო პარტიებიდან ასეთია ელექტრა ოპერიდან „იდომენეოსი“. ამ პარტიაში არის ყველაფერი : დრამა, კოლორატურა და ულამაზესი ლირიკული არია N13 მეორე მოქმედებიდან „Idol mio“. ელექტრას პარტია ერთ-ერთი ურთულესია მათ შორის, რაც მიმღერია და ზოგადად რთულია ამ პარტიისთვის სწორი, შესაფერი მომღერლის პოვნა.

მოცემული ქვეთავის დასაწყისში ჩვენ დავსვით საკითხი სოპრანოს ტიპის განსაზღვრასთან დაკავშირებით, მართლაც, როგორ უნა განვსაზღვროთ თუ რა ტიპის სოპრანომ უნდა იმღეროს ესა-თუ-ის პარტია მოცარტის ნებისმიერ ოპერაში, რომელიც როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნამდვილი საკონკურსო ასპარეზია სოპრანოებისთვის, სულ მცირე ორი, ან სამი სოპრანოთი? („ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჯოვანი“, „მითრიდატე, პონტოს მეფე“, „ასე იქცევა ყველა ქალი“, „ცრუ მეზაღე ქალი“ და მრავალი სხვა). მის ბოლო ოპერაში კი „ჯადოსნური ფლეიტა“, სოპრანოების ნამდვილი ფეიერვერკია: ღამის დედოფალი, პამინა, პაპაგენა, პირველი დამა, პირველი ბავშვი (erste Knabe - თუ მას მართლა ბავშვი არ მღერის). ზოგ შემთხვევაში სოპრანოს სახეობა იმთავითვე ცხადია ტესიტურისა და მელოდიკის მიხედვით. ასე მაგალითად, ღამის დედოფალს რომ კოლორატურა და უპრობლემო კიდურა მაღალი რეგისტრი უნდა ჰქონდეს, ეს იმთავითვე ცხადია, როგორც კი ნოტებში ჩავიხედავთ. ისევე, როგორც ის, რომ პამინას უნდა ჰქონდეს კარგი ცენტრალური რეგისტრი და ლირიზმი, რადგან მისი მელოდიკა არის ლირიკული მელოდიკა, გრძელი ფრაზებით ლეგატოზე, ლამენტოს ტიპის არიით და ცენტრალური ტესიტურით. თუმცა, ეს არის ის, რაც ერთი შეხედვით ჩანს. მოდით, უფრო დაკვირვებით შევხედოთ საკითხს და განვსაზღვროთ სოპრანოს ტიპი ვთქვით, ღამის დედოფლის მაგალითზე: არის თუ არა ეს წმინდა კოლორატურული სოპრანოს სამღერი პარტია? ჩვენი აზრით - არა. რადგან ღამის დედოფლის არიების ბირთვი შინაარსობრივი და მუსიკალური თვალსაზრისით არის დრამატიზმით აღსავსე. ამავე აზრს იზიარებს ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორი - გუსტავ კუნი ჩემთან ინტერვიუში (იხ. დანართი ... გვ. 9). ავიღოთ თუნდაც პირველი არია „O, zittre nicht, mein lieber Sohn“ .

არია იწყება დეკლამაციური მელოდიკის მქონე რეჩიტატივით, რომელიც პირველ ოქტავასა და გარდამავალ რეგისტრს მოიცავს, ცენტრალური ტესიტურაა. ამას მოჰყვება ასევე ცენტრალურ ტესიტურაში დაწერილი ლამენტოზო ხასიათის არია Andante. და მხოლოდ ბოლო ნაწილში, allegro moderato, ვხვდებით კოლორატურების, გამების, სტოკატოების ფეიერვერკს, რასაც ცხადია, შესაბამისი ტექნიკური მზაობა და ტესიტურის ფლობა სჭირდება. თუმცა, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს არია და პარტია ვერ იქნება სრულყოფილი, თუ მის შემსრულებელს გარკვეული დრამატიზმი, მოცულობა და წონა არ აქვს ხმაში. ამიტომ მიგვაჩნია შეცდომად, როცა ღამის დედოფლის პარტიას მსუბუქი კოლორატურული სოპრანოები მღერიან, რადგან იკარგება ამ ძლევამოსილი, შურისძიების წყურვილით გამსჭვალული, ძლიერი ქალის სახე. ჩემთვის, ამ პარტიის იდეალური შემსრულებელია ედა მოზერი, ამ ტიპის ხმა ყველაზე ავთენტურია ღამის დედოფლის როლისთვის. აგრეთვე, ხმის წონისა და ტემბრალური თვალსაზრისით მომწონს ჯოან საზერლენდი ღამის დედოფლის როლში.

პამინასთან საკითხი უფრო მარტივად დგას: ეს არის წმინდა წყლის ლირიკული სოპრანო, როგორც ტესიტურის, ასევე მელოდიკის ტიპის თვალსაზრისით. ლირიკული სოპრანო, ჩვენი აზრით, პირველ რიგში განისაზღვრება ტემბრისა და მელოდიკის ტიპის მიხედვით. ლირიკულ სოპრანოს აქვს მდიდარი, თბილი, სავესე ტემბრი და ჟღერადობა. ლირიკული სოპრანოსთვის ყველაზე მეტად მოსახერხებელია ლირიკული, მღერადი ფრაზების შესრულება. გრძელი, გაჩერებული ბგერები ცენტრალურ რეგისტრში, ან მათი ლეგატოზე სიმღერა ლირიკული სოპრანოსთვის ნამდვილი სიამოვნებაა. ზოგჯერ ითვლება, რომ თუ ხმას აქვს კიდურა მაღალი ბგერები და ისინი იოლად გამოსდის, ეს არის ლირიკო-კოლორატურული სოპრანო, მაგრამ ეს ხშირად ასე არ არის. ასეთი ხმა შეიძლება იყოს ლირიკული სოპრანო, რომელსაც კოლორატურაც აქვს და შეუძლია იმღეროს, მაგრამ თუ ის მუდამ ამ ტიპის რეპერტუარს იმღერებს, მუდმივად იქნება მაღალ რეგისტრში და სწრაფ პასაჟებს ან სტოკატოებს იმღერებს, ჯერ ერთი - ეს მისთვის მალევე ძალიან მოუხერხებელი გახდება. და მეორე - მისი ხმა, ცენტრი ნელნელა დაკარგავს სირბილეს და სავესე, ხავერდოვან ჟღერადობას. ამიტომ, ჩვენი აზრით, ლირიკული სოპრანო განისაზღვრება არა იმდენად ხმის დიაპაზონით, რამდენადაც მისი ტემბრით და ხმის კომფორტით ამა-თუ-იმ ტიპის მელოდიკის შესრულებისას.

ავილთ „ფიგაროს ქორწინება“ - აქ სამი სოპრანოა - გრაფინია, სუზანა და ბარბარინა (როგორც წესი, თანამედროვე შესრულებისას მარჩელინასა და ქერუბინოს მეცო-სოპრანოები მღერიან). სამივე სოპრანო არის ლირიკული სოპრანო და მცდარია მოსაზრება იმის შესახებ, თითქოს სუზანა (ან ბარბარინა) უნდა იმღეროს სუბრეტმა. ეს არც ხასიათით, არც ტემბრალურად არ შეეფერება ამ პარტიებს. სუზანას პარტიაში არის ულამაზესი, ლირიზმით გამსჭვალული მელოდები, ეს პარტია გრაფინიაზე მეტად ცენტრალურია და მიუხედავად იმისა, რომ სუბრეტს ლირიკულ სოპრანოზე უფრო დაბალი ტესიტურა აქვს, მაინც გაუჭირდება სუზანას ბოლო, მეოთხე მოქმედების არიის სათანადო ლირიზმით სიმღერა. გარდა ამისა, სუზანა არის ოპერის ცენტრალური ფიგურა ფიგაროსთან ერთად. იგი მუდმივად სცენაზეა, 4 მოქმედების განმავლობაში თითქმის არ არის არცერთი ანსამბლი თუ რეჟიტატივი, რომელშიც სუზანა არ მონაწილეობს. ნაკლებ სავარაუდოა ასეთი მნიშვნელობის გმირი იყოს სუბრეტი. გარდა ამისა, საანსამბლო ნომრებში სუზანა ხშირად გრაფინიაზე ტერციით ქვემოთ მღერის, შესაბამისად, ამ პარტიის მომღერალს უნდა ჰქონდეს კარგი ცენტრალური რეგისტრი. (ეს წმინდა ტესიტურული თვალსაზრისით არ გამორიცხავს იმას, რომ პარტია შეიძლება სუბრეტმა იმღეროს, მაგრამ ხასიათით, მელოდიკის ტიპით და ტემბრალურად ეს წინააღმდეგობრივია).

მაშასადამე, სუზანა და გრაფინია ორივე ლირიკული სოპრანოებია. შესაძლებელია და სასურველია ისინი ტემბრალურად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან, რათა მსმენელმაც უკეთ აღიქვას, თუმცა არა სუზანას „გამსუბუქების“ ხარჯზე. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ არასწორია, როცა გრაფინიას პარტიის შემსრულებლის ძეგნისას ეძებენ, ან უპირატესობას ანიჭებენ ძალიან მოწიფულ, დაღვინებულ ხმას. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გრაფინია, ეს იგივე როზინაა ბომარშეს „გიჟური დღე, ანუ ფიგაროს ქორწინება“ -დან, მხოლოდ რამდენიმე წლით გვიან. ეს არის ახალგაზრდა ქალი, რომელიც სულ რამდენიმე წლის წინ ათასგვარ ონავრობას იგონებდა, რათა საყვარელ ჭაბუკს შეხვედროდა. ზოგადად გრაფინიას შემსრულებლის შერჩევა დღეს საკმაოდ საჩოთირო საკითხია და დიდწილად იმათ გემოვნებაზეა დამოკიდებული, ვინც გვისმენს. სხვა პარტიების შემთხვევაშიც ასეა, თუმცა, მაგალითად დონა ანა, ან ფიორდილიჯი უფრო მკაფიოდაა გამოკვეთილი, რა ტიპის ხმა ან პერსონაჟი უნდა იყოს. გრაფინიასთან მიმართებაში კი ეს ასე არ არის. მე ძალიან

გამიმართლა, როცა ბერნის საოპერო თეატრში ფიორდილიჯის პარტიის მოსმენაზე ჩასულს მოულოდნელად მთხოვეს გრაფინია მემდერა, რაც მე იმჟამად არ მქონდა რეპერტუარში. თუმცა სამხატვრო ხელმძღვანელის დაჟინებული მოთხოვნით მოსმენაზე პირდაპირ ფურცლიდან ვიმდერე პირველი არია და მან თქვა, რომ ეს არის ზუსტად ის ხმა, რომელსაც ის ეძებს. ახალგაზრდა ლირიკული სოპრანო. იგივე განმეორდა ზალცბურგის ლანდესთეატრში რამდენიმე წლის შემდეგ.

„დონ ჯოვანიშიც“ სამი სოპრანოა: დონა ანა, დონა ელვირა და ცერლინა. აქ უფრო მკაფიოდ შეიძლება გავმიჯნოთ ისინი: დონა ანას პარტია მეტად მოძრავია და ასევე დრამატულ ელემენტებსაც შეიცავს (გავიხსენოთ მისი პირველი არია „Or sai, chi l'onore“ და დრამატული რეჩიტატივი, რომელიც ამ არიას წინ უძღვის), შესაბამისად ამ პარტიას იდეალურად მოუხდება ხმა, რომელსაც ზემოთ უკვე ვახსენეთ - *drammatico di coloratura*. დონა ელვირა სასურველია იყოს ლირიკო-დრამატული სოპრანო, მისი არიების ხასიათიდან გამომდინარე (დონა ელვირა ყველაზე შემტევი ქალია ამ სამში). რაც შეეხება ცერლინას, ის ლირიკული სოპრანოა. აქაც, მცდარია მოსაზრება თითქოს ეს არის სუბრეტი. ცერლინას ტესიტურა ცენტრალურია მეტწილად და მოიცავს პირველ ოქტავას მეორე ოქტავის გარდამავალ რეგისტრამდე. საანსამბლო ნომრებში ის ხშირად დონა ანაზე დაბლა მდერის ტერციით, მისი არიები ცენტრალურია და ლირიკული მელოდიკით გამოირჩევა. მაგრამ არის ასევე კოლორატურაც. მაგალითად ცერლინას პირველის არიის (N12, „Batti, batti, o bel Masetto“) მეორე ნაწილში - *Allegretto*, ვხვდებით კოლორატურებს, რაც არც მეცოს და არც სუბრეტის, არამედ სწორედ ლირიკული სოპრანოსთვისაა დაწერილი. (იხ. დანართი ... ინტერვიუ გ.კ. -სთან, გვ. 13).

შეჯამებისთვის, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენთვის მთავარი სათქმელი რეპერტუარის, მოცარტის ოპერებში სოპრანოს ტიპის განსაზღვრის მიმართულებით არის ის, რომ უმთავრესია მაინც გამოვდიოდეთ გმირის ხასიათიდან, პარტიის ძირითადი არიებისა და საანსამბლო ნომრების მელოდიკიდან და გამომსახველობიდან. უნდა დავსვათ კითხვა: შეძლებს კი სუბრეტი სწორად და გამომსახველად გადმოსცეს სუზანას ბოლო არიის რომანტიზმი და ლირიზმი? პასუხი ნათელია, შესაბამისად, ნათელია სოპრანოს ტიპი, რომელიც ამას შეძლებს...

II თავი

ლირიკული სოპრანოს ჟანრულად განსხვავებული არიების ანალიზი ვ.ა. მოცარტის ოპერებში

საოპერო ჟანრს მოცარტი მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე მიმართავს. ოპერა და მასთან ერთად არიაც, კომპოზიტორის შემოქმედებაში ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპებს გადის, რაზეც უფრო ვრცლად ბოლო ქვეთავში ვისუაბრებთ (გვ.133-136 პირობითად). თუმცა უნდა გვახსოვდეს ის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, რომ კომპოზიტორისთვის, ვოკალური მუსიკის წერისას, ყოველთვის ამოსავალი წერტილი იყო მომღერალი.

მოცარტის არიები ერთგვარი მუსიკალური პორტრეტებია იმ მომღერლებისა, ვისთვისაც ის წერდა. ამიტომ კონკრეტული არიის მეტ-ნაკლებ ვირტუოზულობას, მასშტაბსა თუ სხვა თვისებებს გარკვეულწილად ეს ფაქტორიც განაპირობებდა.

ანალიტიკური ეტიუდები

1. ოპერა „ზაიდე“ (1780), I მოქმედება

ზაიდეს არია “Ruhe Sanft”

ოპერა „ზაიდე“ ერთ-ერთია მოცარტის 3 დაუსრულებელი ოპერიდან.⁴⁰ „ზაიდეზე“ მუშაობა კომპოზიტორმა 1779 წელს დაიწყო, თუმცა მალევე შეაჩერა, გადაერთო რა „იდომენეოსზე“ და აღარ მიბრუნებია მას. ოპერა დაუსრულებელი დარჩა. დაწერილია პირველი და მეორე მოქმედების არიები და ანსამბლები, დაუწერელი დარჩა უვერტიურა და მესამე მოქმედება. „ზაიდე“ ზინგშპილია იმ დროს პოპულარულ თემაზე – ევროპელი ტყვეების მუსულმანური ჰარამხანებიდან და სამეფო კარიდან გამოხსნა, გათავისუფლება. მოგვიანებით მოცარტმა ამ თემაზე კიდევ ერთი, დასრულებული ზინგშპილი დაწერა – „სერალიდან გატაცება“, „ზაიდე“ სწორედ მის წინამორბედად

⁴⁰ დანარჩენი ორი ოპერაა “*L’oca del Cairo*” („ქაიროს ბატი“) და “*Lo sposo deluso*” („იმედგაცრუებული საქმრო“ ან „გაწბილებული საქმრო“).

ითვლება. „ზაიდე“ ოპერა seria-ს და ოპერა buffa-ს ელემენტებსაც შეიცავს, რაც მის სოლო და საანსამბლო ნომრების ჟანრულ თავისებურებებში ვლინდება. ნაწარმოები, აგრეთვე, გამორჩეულია იმით, რომ მასში ვხვდებით მელოდრამას ორი მელოლოგის სახით (melologo) - ესენია გომაცისა და სულთან სოლიმანის მელოლოგები I და II მოქმედებებიდან.⁴¹

მე წილად მხვდა ბედნიერება “ზაიდეში” ზაიდეს პარტია მემლერა ავსტრიაში, ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალზე (Tiroler Festspiele Erl, 2019), ძალზე საინტერესო კომბინაციაში – მოცარტის დანარჩენ ორ დაუსრულებელ ოპერასთან ერთად .⁴² „ზაიდესთვის“ დამატებითი მუსიკალური მასალა დაწერილი აქვთ იოჰან ანტონ ანდრეს,⁴³ ლუჩანო ბერიოს⁴⁴ და ხაია ჩერნოვინს.⁴⁵ თანამედროვე დადგმებში „ზაიდეს“ უვერტიურის ადგილს მოცარტის 26-ე ან 32-ე სიმფონიები იკავებენ, ხოლო ოპერის შესავსებად სრულდება მოცარტის საკონცერტო არიები, ან მუსიკა მისი ოპერიდან „თამოსი, ეგვიპტის მეფე“ (“Thamos, Koenig in Aegypten”), რომელიც იმავე პერიოდში დაიწერა, რაც „ზაიდე“ და რომელიც ასევე შეიცავს Melodrama-ს.

არია, რომელიც გვინდა გავარჩიოთ, ერთ-ერთი ულამაზესია არა მხოლოდ ამ ოპერიდან, არამედ ზოგადად მოცარტის საოპერო მემკვიდრეობიდან; და ასევე ერთ-ერთი ურთულესიც ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარში.

ზაიდე ბაღში სეირნობისას ხედავს მძინარე გომაცს, ვისითაც ის მოხიბლულია. ხვდება, რომ ისიც მასავით შორეული ევროპიდან არის, სულთნის მონაა და ბორკილები ადევს. ზაიდე მის გაღვიძებას ვერ ბედავს, თუმცა კალთაში უტოვებს ძვრიფასეულობით

⁴¹ Melologo (melodrama) - მე-18 საუკუნეში ჩამოყალიბებული მუსიკალური ჟანრი, რომელიც აერთიანებს მუსიკას და სამეტყველო ტექსტს. მელოლოგი არის მონოლოგი, სადაც სამეტყველო ფრაზები, რომლებსაც განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა აქვთ, ხაზგასმება მუსიკალური თანხლების მეშვეობით. ფაქტობრივად, მუსიკალური თანხლება და სასაუბრო ტექსტი ერთმანეთს ენაცვლება, რადგან სასაუბრო ფრაზებს შორისაც მუსიკალური თანხლება ერთვება. მელოლოგის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ლისტის “Lenore”. მოცარტთან მელოლოგს (მელოდრამას) ვხვდებით კიდევ ერთ ოპერაში - „თამოსი, ეგვიპტის მეფე“ (“Thamos – Koenig in Aegypten”)

⁴² პროგრამის სახელწოდება იყო „ფრაგმენტები“ (Die Fragmente). შინაარსის გასამთლიანებლად სპექტაკლში დამატებით იყო შემოყვანილი მოცარტის პერსონაჟი სასაუბრო მონოლოგებით, რომლებიც ამ ოპერებზე მუშაობის ცალკეულ დეტალებსაც ეხებოდა. ეს იყო დაახლოებით 2 საათიანი სპექტაკლი ერთი შესვენებით.

⁴³ Johann Anton Andre’ (1775 – 1842) - გერმანელი კომპოზიტორი და მუსიკის გამომცემელი, მას ცენტრალური ადგილი უკავია მოცარტის შემოქმედების მკვლევართა შორის.

⁴⁴ Luciano Berio (1925 -2003) - იტალიელი კომპოზიტორი, ერთ-ერთი პიონერი ელექტრონული მუსიკის სფეროში.

⁴⁵ Chaya Czernowin (1957) - კომპოზიტორი და ჰარვარდის უნივერსიტეტის მუსიკის პროფესორი.

სავსე ზარდახმას, სადაც ზაიდეს პორტრეტიც დევს.⁴⁶ ზაიდე უმღერის მძინარე გომაცს: “დაისვენე მშვიდად, ჩემო სიცოცხლე, იძინე მანამ, სანამ შენი ზედნიერება არ გაიღვიძებს. გიტოვებ ჩემ პორტრეტს, ნახე, როგორ მეგობრულად გილიმის იგი. ტკბილო სიზმრებო, დაურწიეთ მას აკვანი და მისი ნატვრა რეალობად აქციეთ”.

არია დაწერილია რთულ სამნაწილიან რეპრიზულ ფორმაში კოდით. პირველი ნაწილი A წარმოადგენს მარტივ სამნაწილიან რეპრიზულ ფორმას (a b a1). მეორე ნაწილი B, ერთიანი განვითარების მქონე დამუშავებითი ხასიათის მონაკვეთია, სადაც რამდენიმე მცირე ზომის მუსიკალური ნაგებობა გამოიყოფა.

მეორე ნაწილი რეპრიზას დამაკავშირებელი მონაკვეთით (კადენციით) უერთდება (ტ.ტ. 83-84). მესამე ნაწილში A1 მეორდება პირველი პერიოდი (a1), რასაც მოჰყვება დასკვნითი ნაწილი (პერიოდი - ტ.ტ. 100-115) და საორკესტრო კოდა. სქემატურად არიის ფორმა ამგვარად გამოისახება:

A			B		A1		Coda
A	B	a 1	A	B	a 2	B	
პერიოდი	პერიოდი	პერიოდი + გადასვლა 2 ტ.	პერიოდი	პერიოდი + გადასვლა 2 ტ.	პერიოდი	პერიოდი	პერიოდი
16 ტ. (8+8) 2 წინად.	18 ტ. (8+10) 2 წინად.	16 ტ. (8+8) 2 წინად.	10 ტ. (4+6) 2 წინად.	20 ტ. (10+10) 2 წინად.	16 ტ. (8+8) 2 წინად.	15 ტ. (7+8) 2 წინად.	15 ტ. (8+7) 2 წინად.
G – Dur	G -Dur D - Dur	G - Dur	C – Dur	G - Dur a - moll h - moll	G – Dur	G –Dur	G – Dur

⁴⁶ პორტრეტის თემას მოცარტი თავის ბოლო ზინგშილში კვლავ უბრუნდება - „ჯადოსნური ფლეიტის“ პირველ სცენაში სამი ქალი ტამინოს პამინას პორტრეტს უტოვებს და ტამინოსაც მაშინვე შეუყვარდება იგი.

არია 8-ტაქტიანი საორკესტრო შესავლით იწყება, რომელშიც არიის მთავარი თემა ჟღერს, უფრო მეტიც, ის წარმოადგენს პირველი პერიოდის პირველ წინადადებას, რომელიც მეორე წინადადების სიმეტრიულია (ტ.ტ. 1-8, 9-16). საინტერესოა ჰარმონიული დინამიკა: მეორე ტაქტშივე შეწყვეტილი კადანსი მი მინორში გადახრის ეფექტს ქმნის. 3-4 ტაქტებში სეკვენციურად მეორდება ფრაზა. იგივე ჰარმონიული სურათია მეორე წინადადებაშიც, რომელიც ბოლოს კადანსით მტკიცდება G - Dur.

მარტივი სამნაწილიანი ფორმის შუა ნაწილი (b) დამუშავებითი მონაკვეთია, სადაც ორი ქვე-მონაკვეთი - წინადადება შეიძლება გამოვყოთ: ტ.ტ. 17-24 და ტ.ტ. 25-34. აქ ხდება ძირითადი თემის ცალკეული მოტივების დამუშავება, არის გადახრები და მოდულაცია დომინანტურ რე მაჟორში. ტ. 24 მოდულირებს D-Dur-ში, შემდეგ დიდი ხნის განმავლობაში (ტ.ტ. 26-32) სუბდომინანტური მეორე სეპტაკორდის შემომღერებაა. ეს უკანასკნელი ტექსტთან დეტალურ დამოკიდებულებაშია - ტექსტში ამ დროს ოთხჯერ მეორდება *wie freundlich* – „როგორ მეგობრულად“. ზაიდლე გომაცს დაჟინებით უმეორებს, თუ როგორ მეგობრულად, როგორ მეგობრულად უდიმის მას ზაიდლეს პორტრეტი. ამ მონაკვეთის ბოლოს სრული კადანსი ამტკიცებს რე მაჟორს (ტ.ტ. 33-34). მცირე კადენცია (ქრომატიული სვლა) ვოკალურ პარტიაში გვაბრუნებს თავდაპირველ G-Dur ტონალობაში, რეპრიზაში, რომელიც ექსპოზიციის, ან პირველი პერიოდის იდენტურია.

3-ტაქტიანი საორკესტრო ჩართვა ამზადებს რთული სამნაწილიანი ფორმის მეორე B ნაწილს (ტ.ტ. 41-43), ხდება მოდულაცია სუბდომინანტურ ტონალობაში - C-Dur და ჰობოის სოლო მეთექვსმეტედებით ამზადებს ახალ მეტრსა და ტემპს - Andante moderato, 2/4, მაშინ, როცა კიდურა ნაწილები დაწერილია 3/4 ზომაში და მითითებულია Tempo di Minuetto grazioso.

შუა ნაწილი გამჭოლი განვითარების მქონეა, სადაც რამდენიმე მუსიკალური ნაგებობა გამოიყოფა: I მონაკვეთი (ტ.ტ. 53-62) – პერიოდი, II მონაკვეთი (ტ.ტ. 63-82) – რომელსაც ორ მონაკვეთად გავყოფდით (ტ.ტ. 63-72 და 73-82). პირველ ნაწილში დომინირებს C-Dur. მეორეში იცვლება ჰარმონიული დინამიკა, არის გადახრა a-moll-ში (ტ.ტ. 73-74) და მოდულაცია h-moll-ში (ტ.ტ. 75-82). ორტაქტიან კადენციას გადავყავართ რეპრიზაში და ბრუნდება სოლ მაჟორი (ტ.ტ. 83-84).

რეპრიზაში A1 უცვლელად მეორდება პირველი პერიოდი a (ტ.ტ. 85-100). შემდეგ მონაკვეთში, რომელიც ორი წინადადებისგან შედგება, მოცემულია დასკვნითი მუსიკალური მასალა. აქ მტკიცდება ტონალობა და შეინიშნება კონცერტულობის ნიშნები (ტ.ტ. 101-115).

არია სრულდება საორკესტრო კოდით - ეს არის კოდა-რეზიუმე, რომელშიც ჟღერს ძირითადი თემა, ანუ შესავლის მასალა და ერთგვარად თაღისებურად კრავს არიას, წინამორბედი მონაკვეთისგან გამოყოფილია კადანსით და თავად წარმოადგენს ცალკე პერიოდს, გამოხატავს დასრულებულ მუსიკალურ აზრს.

არიის ვოკალურ მელოდიკაში რამდენიმე ტიპი ერთიანდება. პირველ ნაწილში აშკარაა კანტილენური მელოდიკის დომინირება – ფართო სუნთქვის მღერადი ფრაზები, რომლებიც უწყვეტ ნაკადად მიედინება სიმებიანების პიციკატოების ფონზე მაშინ, როცა ჩასაბერები (ჰობოი და ფაგოტი) ვოკალურ პარტიასთან უნისონში მღერიან მელოდიას. დამუშავებით მონაკვეთში (b) არის არიოზული მელოდიკა, რომელიც უფრო მოძრავია, ფრაზებიც უფრო მოკლეა (ტ.ტ. 17-34 და აგრეთვე B მონაკვეთში ტ.ტ. 53-83). აქ მელოდიკა მოძრავი ხდება, ივსება მელიზმატიკით, არის მარცვლისშიდა გამღერებები, ჩნდება წვრილი გრძლიობები, ქრომატიზმები, ორ-ორი ბგერისგან დაჯგუფებული სუბმოტივები, რაც ერთი მხრივ, საცეკვაო მელოდიკის ელემენტს წარმოადგენს, ხოლო მეორე მხრივ (იქ, სადაც მინორულ კილოში გვხვდება ტ.ტ. 72, 74) ლამენტოსთან ასოციაციას ქმნის. აქაც ვოკალური მელოდიკა მჭიდრო კავშირშია ტექსტთან – ზაიდე აქ მიმართავს თხოვნით გომაცის სიზმრებს, რომ მისი ნატვრა და სურვილები რეალობად აქციონ. აქედან თრთოლვის, მღელვარების გამომსახველი ეს ლიგატურა:

68
Za. En - de die wol - lust - rei - chen Ge - - gen - stän - de

Ob.
Fag.

+ Archi

(fp) - Ob.
- Fag.

72
2. zu rei - fer Wirk - lich - keit ge - deihn, zu rei - fer Wirk - lich - keit, zu

fp

fp

კადენცია (ტ.84) უნდა გამღერდეს სავსე, ლამაზი ხმით, ზაიდეს სულის ნაწილი უნდა ამოჰყვეს ამ გამღერებას, რომელსაც რეპრიზაში მივყავართ.

არიის ბოლო ნაწილში ჩნდება კონცერტულობის, ვირტუოზულობის ნიშნები. მიუხედავად ნელი ტემპისა, ეს პასაჟები და გამისებური მოძრაობა (ტ.ტ. 100-104 და 108-111) საკმაო ყურადღებას ითხოვს. ზოგჯერ გამისებური სვლისა და ნებისმიერი პასაჟის სიმღერა ნელ ტემპში უფრო რთულია, სადაც თითოეული ბგერა უნდა გაიგონო და გაამღერო, ვიდრე „გადარბენით“. აქ, მოძრავ მელოდიაში, ტრელების და გრუპეტოების გამოჩენაში გამოკრთის ზაიდეს აღმაფრენა, იმედი, მისი „პეპლები მუცელში“. არიაში აშკარად იგრძნობა კონჩერტანტე (concertante) არიის ნიშნები. მოკლედ მივუთითებთ, რა სხვაობაა ტერმინებს „საკონცერტო არია“ -სა და „არია concertante“-ს შორის. საკონცერტო არია წარმოადგენს დამოუკიდებელ არიას, რომელიც არ არის მიბმული ოპერის დრამატურგიულ შინაარსთან. ეს არის მასშტაბური, ძალზედ ვირტუოზული ნაწარმოები, სადაც საორკესტრო თანხლებაში შესაძლოა ჩართული იყოს სოლო ინსტრუმენტი, თუმცა ეს სავალდებულო არ არის. არია concertante კი აუცილებლად გულისხმობს სოლო ინსტრუმენტის, ან ინსტრუმენტების არსებობას თანხლებაში.

კონცერტული შეიძლება იყოს საოპერო არია და მართალია, მისი განსაზღვრება აქაც გულისხმობს მასშტაბურ, ვირტუოზულ მუსიკალურ ნომერს, თუმცა კონცერტულობის ელემენტები შეიძლება შეგვხვდეს საკმაოდ მოკრძალებული ფორმისა და მასშტაბის საოპერო არიაში. ამის მაგალითად სუზანას არიას მოვიყვანო „ფიგაროს ქორწინებიდან“, რომელიც მარტივ ორნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია დაწერილი და ვირტუოზულობის ნასახსაც არ შეიცავს. მაგრამ იქ არის კონცერტირების (*konzertieren*) ელემენტები (თანხლებაშია სოლო ინსტრუმენტები – ფლეიტა, ჰობოი და ფაგოტი); ასეთივე ფუნქცია აქვს ჰობოისა და ფაგოტს გრაფინიას არიაში. როგორც დ. ნაგინა განმარტავს: „ტერმინი „concertante“ გამოიყენება განსაკუთრებული ტიპის სოლო საოპერო ნომერთან (არიასთან) მიმართებაში, რომელსაც ახასიათებს ვირტუოზული ვოკალური პარტია და სოლისტი ინსტრუმენტების არსებობა. კონცერტირება (გერმ. „konzertieren“) ვოკალურ ჟანრებში დაკავშირებულია არიაში სოლისტი ინსტრუმენტების არსებობასთან, რომლებსაც შეუძლიათ მათი ვირტუოზული შესაძლებლობების ჩვენება როგორც რიტურნელებში, ასევე ერთგვარ დიალოგში ხმასთან.“⁴⁷ ზაიდეს არიის თანხლებაში სოლო ინსტრუმენტია ჰობოი. იგი მუდმივ დიალოგშია ვოკალურ პარტიასთან, აგრძელებს, ან ასრულებს მის ფრაზებს, აქვს ულამაზესი სოლო ჩართვები (ტ.ტ. 16, 20, 52, 68), საოცარი სილამაზის კანონური იმიტაციები - დუეტი სოპრანოსთან (ტ.ტ. 101-103, 107-110) და კულმინაციური ფრაზა, სადაც ჰობოი ექვს მსგავსად იმეორებს სოპრანოს ფრაზას (ტ.ტ. 111-112). აღარაფერს ვამბობ სოლო საორკესტრო მონაკვეთებზე, სადაც ჰობოი სრულუფლებიან სოლისტად გვევლინება.

მიუხედავად არიაში არსებული რამდენიმე კულმინაციური მომენტისა (ტ.ტ. 32-33, 79-81), ჩვენი აზრით, ყველაფერი დასკვნითი მონაკვეთის ამ ორი ფრაზისკენ - ტ.ტ. 104 და 111 მოისწრაფვის, საიტკენაც მივყავართ კოლორატურებს. ძალიან საინტერესოა თვით კულმინაციური ფრაზის გადაწყვეტა – იგი თითქოს ჰაერში იფანტება, აორთქლდება, ექოდ დარჩება. ასევე სიჩუმიდან იზადება ბოლო ფრაზები – ტ.ტ. 113-115.

⁴⁷ Нагина, Д., А. (2013). *Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века*, 2013. ст. 6. (Strohm R. *Italianische Opernarien des frühen Settecento: in 2 Teilen*. Köln, 1976. S.92-93). XVIII века. Стр. 6. (Strohm, R. (1976). *Italianische Opernarien des frühen Settecento: in 2 Teilen*. Koeln. S.S. 92-93).

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony. It features three systems of music, numbered 104, 108, and 111. The top system (104) includes a vocal line (Za.) with the lyrics "schau, wie freundlich es dir lacht," and instrumental parts for Viol. I, II, Ob., Fag., Bassi, and Archi. The middle system (108) shows a piano accompaniment with dynamic markings like *f* and *p*. The bottom system (111) returns to the vocal line with the same lyrics and instrumental parts. The page number "Page 1 / 1" is visible at the bottom.

საორკესტრო თანხლება რამდენიმე ფუნქციას აერთიანებს: კიდურა ნაწილებში ის დეტალიზებულ დამოკიდებულებაშია ვოკალურ პარტიასთან, ხშირად უნისონში მიჰყვება მას და ჰარმონიული თანხლების ფუნქცია აქვს. ხოლო შუა მონაკვეთში (*Andante moderato*) თანხლებასა და ვოკალურ პარტიაში კონტრაპუნქტი იქმნება. ძალიან საინტერესო და უჩვეულოა დინამიკური ნიშნები – 5 ტაქტის განმავლობაში ძლიერ დროზე *mf* და მეორე თვლაზე *p*. (ტ.ტ. 55-59). ამავდროულად თანხლებაში მეორდება ერთი და იგივე მუსიკალური მასალა, რასაც კონტრაპუნქტის სახით ედება განსხვავებული მეტრო-რიტმის და მელოდიკის მქონე ვოკალური პარტია. მოგვიანებით იმიტაციური გამეორებები გვაქვს ვოკალურ პარტიასა და ჰობოის, ფაგოტს შორის (ტ.ტ. 63-64, 66-69). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მელოდიკის ტიპი შუა ნაწილში არიოზულია, საცეკვაო მელოდიკის ელემენტებით. შუა ნაწილში საცეკვაო ელემენტების გამოჩენას აძლიერებს ზემოთ აღწერილი დინამიკური სურათიც, განმეორებით ტაქტის ძლიერი დროის ხაზგასმა და მელოდიკის მეტრულ-რიტმული თავისებურებები (ტ.ტ. 63-71).



ეს არია მიმართულია სხვა პერსონაჟის მიმართ, ანუ ექსტროვერტული ხასიათისაა. შინაარსის მიხედვით, მოქმედებაში ჩართული არიის ნიშნებს ატარებს, ხასიათით კი - სასიყვარულო, Amorooso, პასტორალური არიაა.

ეს ერთ-ერთი ულამაზესი არიაა, რაც კი მიმღერია, განსაკუთრებულად მინდა აღვნიშნო საორკესტრო თანხლება, მისი რბილი ჟღერადობა და სხვათაშორის, მოცარტისთვის არცთუ ისე ხშირია ასეთი სავსე საორკესტრო თანხლება. შეგრძნება მქონდა, თითქოს ღრუბლის ქულაზე დავაბიჯებდი. ასევე ძალიან ლამაზი და სასიამოვნოა დუეტი სოლო ჰობოისთან.

2. ოპერა „იდომენეოსი“ (1781), III მოქმედება.

ელექტრას რეჩიტატივი და არია

Oh, smania, oh, furie... D'Oreste, d'Ajace...

ელექტრას არიის მაგალითზე გვინდა განვიხილოთ იტალიური ოპერა სერია-სტვის დამახასიათებელი აფექტის არიის კიდევ ერთი ტიპი – მრისხანების არია (*Aria di furore*). დღემდე გრძელდება დისკუსია იმის შესახებ, თუ კონკრეტულად რომელ საოპერო ჟანრს განეკუთვნება მოცარტის ეს ერთ-ერთი შედევერი. რა თქმა უნდა,

„იდომენეოსი“ სერიოზული ოპერაა და არა buffa, მაგრამ არის თუ არა ეს ტიპური opera seria და რა ნიშნებით განსხვავდება იგი მისგან? მოცარტი რისი მოცარტია, თუ ყველგან ნოვაცია, განახლება არ შეიტანა! მე-18-ე საუკუნის ტიპური ოპერა სერია-სგან „იდომენეოსს“ რამდენიმე ასპექტი განასხვავებს: ხალხი, გუნდი ოპერა სერიაში გარკვეულწილად მხედველობის არის მიღმა რჩებოდა, ან მათი ფუნქცია მდუმარე სტატისტიკების როლს ჰგავდა, მაშინ, როცა „იდომენეოსში“ უაღრესად დიდია გუნდის ჩართულობა დრამატულ მოქმედებაში. ასევე, ატიპურია გარეშე, მესამე ძალის (ღმერთები, ქურუმები, მათ დაქვემდებარებაში მყოფი ბუნების სტიქიური ძალები) უშუალო ჩართულობა ოპერაში (La Voce, შტორმის სცენა I მოქმედებიდან *‘Pieta’! Numi, pietà!’*, ზღვის ურჩხულისგან გაქცევის სცენა გუნდი *“Corriamo, fuggiamo quell mostro spietato!”* და სხვ.). „იდომენეოსში“ აშკარაა ფრანგული გრანდ ოპერის ნიშნებიც, რასაც მოწმობს თავად მოცარტის წერილები.

შეუდარებელია კომპოზიტორის ორკესტრობის ოსტატობა „იდომენეოსის“ პარტიტურაში. ამას ხელს ისიც უწყობდა, რომ მიუნხენის პრემიერისთვის (1781) მოცარტის განკარგულებაში იყო მისი დროის საუკეთესო ორკესტრი – მანჰაიმის კაპელა, რომელსაც კომპოზიტორი კარგად იცნობდა პარიზული ტურნედან (1777-1779). სანიმუშოა ორკესტრობა როგორც სოლო საოპერო ნომრებში, არიებში, რეჩიტატივ accompnato-ში, ასევე საორკესტრო ნომრებში – უვერტიურა, საბალეტო ნომრები. მაგალითად, ილიას არიაში II მოქმედებიდან *“Se il padre perdei”* მოცარტს გამოყენებული აქვს 4 სოლო ინსტრუმენტი: ფლეიტა, ჰობოი, ფაგოტი და ვალტორნა! არცერთ სხვა საოპერო, ან საკონცერტო არიაში მოცარტი არ იყენებს ვალტორნას, როგორც სოლო ინსტრუმენტს. ეს მანჰაიმის კაპელის ბრწყინვალე ვალტორნისტის დამსახურება უნდა იყოს, რადგან ვალტორნის, როგორც ინსტრუმენტის მოქნილობა და შესაძლებლობები საკმაოდ შეზღუდულია.

გუნდებში აშკარაა მოცარტის ოსტატობა, მისი დიდი გამოცდილება საეკლესიო საგუნდო მუსიკის ჟანრში.

უპირველესი ელემენტი, რითაც „იდომენეოსი“ იტალიურ opera seria -სთან მჭიდრო თანხვედრაშია, არის სოლო საოპერო ნომრები – არიები. ასეთებია: იდომენეოსის არია *“Fuor del mar”* II მოქმედებიდან (opera seria-ს მთავარი მოვლენა),

ვირტუოზული არია მთავარი პერსონაჟის შესრულებით (Primadonna, ან Primo uomo). ასევე, ელექტრას არია I მოქმედებიდან *“Tutte nel cor vi sento”* და მისივე არია III მოქმედებიდან. მართალია, მიუნხენის პრემიერისთვის, ოპერის ხანგრძლივობიდან გამომდინარე და აგრეთვე, იმიტომაც, რომ ელექტრას უკვე ჰქონდა აფექტის არია პირველ მოქმედებაში, მოცარტმა არია მესამე მოქმედებიდან არანაკლებ დრამატული და ეფექტური რეჩიტატივით შეცვალა, მაგრამ თითქმის ყველა თანამედროვე დადგმაში ეს არია სრულდება. ეს არის უაღრესად ეფექტური და დიდი დრამატურგიული პოტენციალის მქონე საოპერო ნომერი.

ელექტრას მრისხანების მიზეზს რომ ჩავწვდეთ, ორიოდ სიტყვით ოპერის შინაარსსა და ლიბრეტოს უნდა შევხვით. ლიბრეტოს პირველწყაროა ანტუან დანშეს⁴⁸ მიერ 1712 წელს ანდრე კამპრას⁴⁹ ერთსახელიანი ოპერისთვის (“იდომენეოსი“) დაწერილი ტექსტი. ოპერის ლიბრეტო ჯამბატისტა ვარესკოს⁵⁰ ეკუთვნის და ამ ისტორიას ანტიკურ საბერძნეთში მივყავართ. იდომენეოსის შესახებ მოთხრობილია ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეისში“, მოგვიანებით ვირგილიუსის „ენეიდაში“. ეს არის ისტორია გმირებისა, რომლებიც იდომენეოსის მეთაურობით, ტროას აღების შემდეგ სამშობლოში – კრეტაში ბრუნდებიან. საგულისხმოა, რომ მოცარტის ოპერის შემთხვევაში ტექსტი აღებულია არა კლასიციზტური ტრაგედიიდან, არამედ გვიანდელი ბაროკოს მოდიფიცირებული ვერსიიდან, რაც ფრანგულ ლირიკულ ოპერას დაედო საფუძვლად (Луцкер, Сусидко, 2008:254).

მოქმედება კუნძულ კრეტაზე, იდომენეოსის სამეფო კარზე ვითარდება. ტროაზე გამარჯვების შემდეგ იდომენეოსი სამშობლოში ბრუნდება. წინასწარ გამოგზავნილ ტყვეებს შორის ტროას მეფის ასული ილიაც არის. ილიას, მიუხედავად შინაგანი წინააღმდეგობებისა, იდომენეოსის ვაჟი – იდამანტე შეუყვარდება, რომელიც იგივე გრძნობით პასუხობს მას. მაგრამ აქვეა არგოსის მეფის – აგამემნონის ქალიშვილი ელექტრა, რომელსაც ასევე უყვარს იდამანტე და მთელი ოპერის მანძილზე არ კარგავს იმედს, რომ შემდეგ მისი გულის მონადირებას. ელექტრას ბრავს და ეჭვებს ისიც ამბაფრებს, რომ ილია მტრული სახელმწიფოს – ტროას წარმომადგენელია და რომ

⁴⁸ Antoine Danchet (1671 – 1748) - ფრანგი ლიბრეტისტი და პოეტი.

⁴⁹ Andre' Campra (1660 – 1744) - ფრანგი კომპოზიტორი და დირიჟორი.

⁵⁰ Giambattista Varesco (1735 – 1805) - იტალიელი პოეტი, მუსიკოსი, ლიბრეტისტი, კაპელანი, მღვდელი.

იდამანტე ილიას გულისთვის მზადაა ტროას ტყვეები შეიწყნაროს. ის კი – არგოსის მეფის ასული, უყოყმანოდ უგულვებელჰყოს.

ელექტრას სახე კონტრასტულად იცვლება ოპერის მსვლელობისას. I მოქმედებაში, როცა ის ტროელი ტყვეების გათავისუფლების ამბავს შეიტყობს, მღერის პირველ მრისხანების არიას *Tutte nel cor vi sento*. II მოქმედებაში იდომენეოსი გადაწყვეტს იდამანტე გაარიდოს საშინელ სასჯელს (ის ხომ გაუცნობიერებლად ნეპტუნს იდამანტეს მსხვერპლად შეწირვას შეჰპირდა!) და ელექტრასთან ერთად არგოსში გაუშვას. ელექტრა მომავლის იმედითაა აღვსილი და შესაბამისად, მისი მეორე არია *Idol mio* ლირიზმითაა აღსავსე. ასევეა ულამაზესი სცენა გუნდთან ერთად, სადაც ელექტრა კრეტას ემშვიდობება (*Soavi zeffiri*). ელექტრას სახეობრივ განვითარებაში მნიშვნელოვანია აგრეთვე საანსამბლო ნომრები: ტერცეტი მეორე მოქმედებიდან, სადაც ელექტრა აგრძელებს ლირიზმის ხაზს, ბედნიერი მომავლის იმედით; და კვარტეტი III მოქმედებიდან *Andro' ramingo e solo*. ამ მომენტისთვის ელექტრა და იდამანტე ვერ გაემგზავრენ არგოსში, ილია იდამანტეს სამუდამო სიყვარულს ეფიცება და მზადაა მასთან ერთად მოკვდეს, რაც ცხადია, ელექტრას სახის, ხასიათის ცვლილებას განაპირობებს და ის ველარაფერზე ფიქრობს, გარდა შურისძიებისა. ელექტრას პარტიაში კულმინაციას მისი ბოლო არია წარმოადგენს მესამე მოქმედებიდან. იდამანტესა და ილიას ბედი გარკვეულია – ისინი სამუდამოდ ერთად იქნებიან: ღმერთების გადაწყვეტილებით იდამანტე კრეტას მეფე გახდება, ხოლო ილია – მისი მეუღლე. ელექტრას სხვა აღარაფერი დარჩენია გარდა იმისა, რომ ჰადესის ძალებს მოუხმოს და მის დედისმკვლელ ძმასთან – ორესტესთან ჩავიდეს მიწისქვეშეთში.

საოპერო ლიტერატურაში ჩვენ ვხვდებით ძლიერ, ძალაუფლების მქონე, დიდგვაროვან ქალებს, რომლებიც ძალიან უბედურები არიან, რადგან არ შეუძლიათ სასურველი მამაკაცის გულის მოგება. ეს არის მათი უბედურების და შესაბამისად, მათი გაბოროტების მიზეზი. სწორედ უპასუხო სიყვარული, ეჭვიანობა გადააქცევს მათ შურისმაძიებლებად. გავიხსენოთ თუნდაც ამნერისი ვერდის ოპერიდან „აიდა“, რომელიც იმდენად შეურაცხყოფილია, რომ თავად მისი სიყვარულის ობიექტს – რადამესსაც კი გასწირავს. ან ქურუმი ქალი ნორმა ბელინის ერთსახელიანი ოპერიდან, რომელიც პოლიონის ღალატის და უპასუხო სიყვარულის გამო მზადაა მისი

მრისხანების და შურისძიების საგნად საკუთარი უდანაშაულო შვილები აქციოს; ანდა აზიგაილი ვერდის „ნაბუქოდონოსორიდან“, რომელიც ყველას გასწირავს, რადგან უბედურია. მათ ფონზე მოცარტის ელექტრა თითქმის „უწყინარად“ გამოიყურება, რადგან საბოლოო ჯამში მხოლოდ საკუთარ თავს ვნებს და ინადგურებს.

აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ელექტრას არია და მთლიანად პარტია ჩვენს მიერ განხილულ დანარჩენ ნიმუშებში გამონაკლისის წარმოადგენს, რადგან ეს არ არის წმინდა ლირიკული სოპრანოს პარტია, იგი დაწერილია ხმის ტიპისთვის *drammatico di coloratura*.

⁵¹ ელექტრას პარტია წარმატებით შევასრულე ლისაბონის საო კარლოსის ოპერის სცენაზე და სწორედ ამიტომ, გამონაკლისის სახით შევიტანეთ ეს არია საანალიზო არიებში. ვფიქრობ, რომ კონკრეტული მომღერლის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, შესაძლებელია რეპერტუარის გაფართოვება ხმის მომიჯნავე ტიპის რეპერტუარიდან აღებული როლებით. მაგრამ აქ დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რათა არ დავაზიანოთ ხმა. ამისთვის მომღერალს უკვე უნდა ჰქონდეს კარგი სასიმღერო გამოცდილება, რათა იცოდეს, როგორ მართოს ხმა სხვადასხვა სიტუაციაში. აუცილებელია დირიჟორის მხრიდან ყურადღება და გამოცდილება, რათა მან შემთხვევით არ უზიდავს მომღერალს გადააბიჯოს, გადააჭარბოს საკუთარ შესაძლებლობებს. გასათვალისწინებელია აგრეთვე თეატრალური დარბაზის სპეციფიკა (მასშტაბი, აკუსტიკა), ორკესტრი (შემადგენლობა) და დანარჩენი პარტიების შემსრულებლები. თუმცა ამაზე უკვე ისინი იზრუნებენ, ვინც შემადგენლობას განსაზღვრავს. ⁵²

ელექტრას *recitativo accompagnato* ცალკე აღებული უკვე არის დიდი დრამატული გამომსახველობის მქონე ნომერი. რეჩიტატივში კონტრასტულ მუსიკალურ მასალას ვაწყდებით. იგი აიგება სეკვენციური გამეორების პრინციპზე, დომინირებს როგორც დიატონური, ასევე ქრომატიული სეკვენციები. ზოგადად განმეორებითობის პრინციპი აქ ძალიან აქტუალურია. დასაწყისში მცირე მუსიკალური ერთეულების, მოტივების სეკვენციას ვხვდებით – ტ.ტ. 1-4, 5-7, შემდეგ უკვე მთელი წინადადების – ტ.ტ. 19-23 b-

⁵¹ ეს არის სოპრანოს ტიპი, რომელსაც დიდი ძალის ემისია გააჩნია, მაგრამ აგრეთვე დიდი მოქნილობა ჩქარი პასაჟების და კოლორატურების შესრულებისას. ელექტრას პარტიაში ლირიკული სოპრანოსთვის შეიძლება უხერხული იყოს საკმაოდ მაღალი ტესიტურა და აგრეთვე დრამატული დატვირთვა, საუბარია, რა თქმა უნდა, მოცარტის დრამატიზმზე და არა დრამატიზმის ვერსიულ, ან თუნდაც რომანტიკულ გაგებაზე.

⁵² ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ასევე ნამღერი მაქვს აზიგაილის ურთულესი, დრამატული პარტია ვერდის ოპერიდან „ნაბუქოდონოსორი“. (Tiroler Festspiele Erl, 2015).

moll – f-moll, მეორდება ტ.ტ. 26-30 შესაბამისად c-moll – g-moll. სეკვენციაა წარმოდგენილი ასევე საორკესტრო პარტიაში ტ.ტ. 33-35 და 36-38. კანონური იმიტაციის ფონზე მოცემულია განსხვავებულ-მელოდიური კონტრაპუნქტი ტ.ტ. 44-48 ჰობოის, ფაგოტს, საყვირსა და ვოკალურ პარტიას შორის. და ბოლო მონაკვეთში სეკვენციური ლამენტოზო სვლები ჯერ ვოკალურ პარტიაში – ტ.ტ. 50-52 და საორკესტრო აღმავალი სეკვენციები დომინანტსეპტაკორდზე ტ.ტ. 51-52, ხოლო შემდეგ დადმავალი შემცირებული სეპტაკორდის სეკვენციები ტ.ტ. 53-54. როგორც ვხედავთ, ბოლოს ისევ შემცირდა სეკვენციური რგოლის მასშტაბი და ფრაზებამდე დავიდა, ანუ ერთგვარად თაღი შეიკრა რეჩიტატივის დასაწყისთან.

რეჩიტატივში წარმოდგენილია ვოკალური მელოდიკის რამდენიმე სახეობის სინთეზი: რეჩიტატივის დასაწყისში წმინდა წყლის დეკლამაციურ მელოდიკასთან გვაქვს საქმე. ფრაზები მოკლეა, რაც დიდი მღელვარების და აღშფოთების გამომსახველია, არის აქცენტირებული ფართო ნახტომები ვოკალურ პარტიაში. ეს მონაკვეთი რიტმიზებული რეჩიტატივის ნიშნებსაც ატარებს –*Recitativo in tempo*.⁵³ თანხლებას ძალზე აქტიური როლი აქვს, იგი ჩართულია სიმფონიურ განვითარებაში. რეჩიტატივის პირველივე ტაქტებში არის დიალოგი ვოკალურ პარტიასა და თანხლებას შორის (ტ.ტ. 1-7), ტესიტურა ზემოთ მიიწევს, იზრდება დაძაბულობა, სიმებიანების ნაწყვეტი აღმავალი სვლები ოცდამეთორმეტედებით თავიდანვე განსაზღვრავს რეჩიტატივის აფექტურ ხასიათს.

ახალი მუსიკალური მასალა შემოდის თანხლებაში 9-17 ტაქტებში და აქ თანხლება ვოკალურ პარტიასთან კონტრაპუნქტს ქმნის. წამყვანი ისევ დეკლამაციური და რიტმიზებული რეჩიტატივის სინთეზია. ტ.ტ. 19-30 ორკესტრში იცვლება რიტმული ნახაზი – სიმებიანების ტრიოლური რიტმი პიციკატოზე თავბრუდამხვევ სწრაფვას ქმნის უფსკრულისკენ მაშინ, როცა კონტრაბასებსა და ჩელოებთან დადმავალი მელოდიური სვლებია თანაბარი მეოთხედებით. ტ.ტ. 33-38 -ში თავდაპირველი რიტმული ნახაზი დასრულებული მუსიკალური ფრაზის სახეს იღებს და განმტიკცდება მთლიანი საორკესტრო ჟღერადობით (*tutti*), თითქოს გრგვინავს მთელი ორკესტრი. ვოკალურ პარტიაში მაღალი ტესიტურა და დეკლამაცია დომინირებს, ტექსტში

⁵³ ესაა რიტმიზირებული რეჩიტატივი, რომელიც სიმფონიურ განვითარებაშია ჩართული. იგი გულისხმობს უფრო გაშლილ მელოდიას და თანხლების უფრო აქტიურ როლს.

ელექტრა საკუთარ სიბრაზეს, სასოწარკვეთილებას გამოხატავს, რომ მის სიყვარულს, იმედს, მომავალს ბოლო მოეღო, ორჯერ ზედიზედ იმეორებს სიტყვას *misera* – საბრალო (თავის თავზე) ამ რეჩიტატივში ყველაზე დიდი გრძლიობის ბგერებზე – ტ.ტ. 10-11, 14-15.

38-ე ტაქტიდან ის ამბობს, რომ სურს მის ძმას – ორესტეს ჩაჰყვეს პირქუშ უფსკრულში – აქვე დაღმავალი სვლა ვოკალურ პარტიაში ისევე, როგორც საორკესტრო თანხლებაში – თანაბარი მეოთხედებით მელოდიური შემცირებული სეპტაკორდით დაღმავალი სვლა „უფსკრულში“. ნელდება ტემპი, მზადდება რეჩიტატივის კონტრასტული გარდამავალი მონაკვეთი – *Andante*, სადაც ელექტრა სთხოვს ძმის უბედურ აჩრდილს მიიღოს მისი სული ჯოჯოხეთში. თანხლებაში ჰობოს, ფაგოტისა და საყვირის პარტიები მოწოდებით ხასიათს ატარებს და 5-ტაქტიან იმიტაციურ-კანონურ და განსხვავებულ-მელოდიურ პოლიფონიურ მონაკვეთს ქმნის. იგი გვამცნობს ხასიათის გარდატეხას, რადგან მზადდება კონტრასტული მონაკვეთი – *Larghetto* (ჩასაბერების ეს ჟღერადობა შეიძლება მიწისქვეშეთის სურათის ამსახველიც იყოს). რამდენიმე გარდამავალი ფრაზის შემდეგ *Andante*-ში (ტ.ტ. 44-48) გადავდივართ რეჩიტატივის ბოლო ნაწილში – *Larghetto*. მელოდიკაში არიოზული ელემენტები შემოდის, თანმიმდევრული და ერთგვაროვანი ხდება თანხლებაც, ფაქტურა – ჰომოფონიური. რეჩიტატივის ბოლო მონაკვეთი (ტ.ტ. 49-55) მისი ლამენტოზური ხასიათით კონტრასტულად უპირისპირდება როგორც მთელ რეჩიტატივს, ასევე არიას.

ჰარმონიული დინამიკის თვალსაზრისით რეჩიტატივი ძალიან მოძრავია. ხშირი მოდულაციები, გადახრები, კილო-ტონალობის ცვლილება. რეჩიტატივის ჰარმონიული „რუკა“ ასე გამოიყურება: c-moll (ტ.ტ. 1-5), g-moll (ტ.ტ. 6-7), Es-Dur (ტ.ტ. 8-13), As-Dur (ტ.ტ. 14-16), b-moll (ტ.ტ. 17-20), მოდულაცია f-moll (ტ.ტ. 21-25), c-moll (ტ.ტ. 26-27), g-moll (ტ.ტ. 28-32), G-Dur (ტ.ტ. 33-37), c-moll (ტ.ტ. 38-42), Es-Dur (ტ.ტ. 43-50), რასაც მოსდევს აღმავალი და დაღმავალი მოდულირებული სეკვენცია (ტ.ტ. 51-54, f-moll, Es-Dur, f-moll, g-moll, f-moll). აქ იტალიური *opera seria*-სთვის დამახასიათებელი არიის კიდევ ერთი ნაირსახეობის – *Lamento*-ს ნიშნები იჩენს თავს: დაღმავალი ნელი, ქრომატიული სეკვენციები მელოდიურ შემცირებულ სეპტაკორდზე, წყვეტილი

ამოიხვერები თანხლებაში. ვოკალურ პარტიაში ლამენტოზო მანამდე ჩნდება – ტ.ტ. 50-51.

რეჩიტატივი ფა მინორის დომინანტსეპტაკორდზე მთავრდება. საინტერესოა, რომ არია დო მინორულია, იწყება სუბდომინანტურ ფა მინორში და მაშინვე მოდულირებს ძირითად ტონალობაში.

ეს რეჩიტატივი ძალიან ძლიერი დრამატული გამომსახველობის მქონეა, განსაკუთრებით დიდ კონტრასტს ქმნის ეს დრამატიზმი ოპერის იმ მომენტში, როცა ყველაფერი გაირკვა და *lieto fine* ახლოვდება. ყველა ბედნიერია. ამ სიტუაციაში ელექტრას სასოწარკვეთილება, მისი აფექტური მდგომარეობა, მისი დასასრული აათმაგებს დრამატიზმის განცდას და შეიძლება მსმენელი მის მიმართ სიბრალულითაღ კი განიმსჭვალოს.

პრაქტიკულად, იმ ყველაფრის ჩანასახი, რაც არიაში ვითარდება და დასრულებულ ფორმას და სახეს იძენს, უკვე რეჩიტატივშია მოცემული: მელოდიკის ტიპი დეკლამაციური, რიტმიზებული და არიოზულისგან შედგება. სეკვენციური გამეორებები და ზოგადად გამეორებითობის პრინციპი, დაწყებული მცირე ელემენტით (სიტყვა, ფრაზა) და მთლიანი მუსიკალური ნაგებობით დამთავრებული (წინადადება, პერიოდი). ჰომოფონური და პოლიფონიური ფაქტურის სინთეზი, მოწოდებითი, ფანფარული მოტივები ვოკალურ პარტიაში და თანხლებაში (ამის ჩანასახი რეჩიტატივში შეგვხვდა ტ.ტ. 44-48), ჰარმონიული მრავალფეროვნება, რიტმული ფიგურაციები თანხლებაში. ეს ყოველივე უკვე რეჩიტატივშია ჩადებული, აბსოლუტურად ყველა ელემენტი, მაგრამ ცხადია, არიაში უფრო მასშტაბურ, სრულყოფილ სახეს იღებს.

ფორმის თვალსაზრისით, ერთობლიობაში რეჩიტატივი *accompagnato* და არია წარმოადგენს რთულ ორნაწილიან ფორმას, სადაც ორივე ნაწილი აღემატება პერიოდს და ეს ნაწილები კონტრასტულია. რაც შეეხება თავად არიის ფორმას, იგი დაწერილია ძველებურ სონატურ ფორმაში კოდით, რომლის ნაწილებში არის კუპლეტურ-ვარიანტული ფორმის ელემენტები. წამყვანია სონატურობის პრინციპი, ხოლო კუპლეტურობის ნიშნები მის ნაწილებში ვლინდება (ეს ვოკალური ფორმაა და ამით შეიძლება აიხსნას სონატურ ფორმაში ვოკალური ფორმის - კუპლეტურობის არსებობა).

ექსპოზიცია				რეპრიზა				
მთ. პარტია	შემაკავშ. პარტია	დამხმ. პარტია	დასკვნ. პარტია	მთ. და შემაკავშ. პარტიები	დამხმ. პარტია	დასკვნ. პარტია	Coda	
პერ. 2 წინ.	პერ. 2 წინ.	პერ. 3 წინ.	პერ. 2 წინ.+ საორკ. ხიდი 4 ტ.	პერ.	პერ. 3 წინ.	პერ. 4 წინ.	წინ.	
10 ტ. 4+6	11 ტ. 4+7	24 ტ. 6+7+11	14 ტ. 4+10	11 ტ.	26 ტ. 9+6+11	18 ტ. 4+4+5+5	6 ტ.	8 ტ.
c-moll	Es-Dur (As-Dur B-Dur, c-moll, B-Dur)	Es-Dur (f-moll, g-moll, c-moll)	Es-Dur	Es-Dur- c-moll (f-moll, g-moll)	c-moll (d-moll, g-moll)	c-moll	c- moll	c- moll

არიას აქვს საორკესტრო შესავალი, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ სულ 4 ტაქტია, ძალიან ინტენსიურია. აქ გამოიკვეთება თანხლების მთავარი რიტმული ფიგურაცია I და II ვიოლინოებში და წამყვანი რიტმული პულსაცია მერვედებით ალტებთან, რაც თითქმის მთელ არიას გასდევს და დიდი წვლილი შეაქვს ხასიათის შენარჩუნებაში. აქვე ხდება პირველი მოდულაცია ფა მინორიდან დო მინორში.

171

ARIE

zur Sei - te haben.
al pianto eterno.

Allegro assai

p *cresc.* *f*

O - res - - tes und A - jax! ich fühl' eu - re
DO - res - - te, d'A - ja - ce! hön se - - noi tor.

p *tr.* *sempre stacc.*

არია მთავრდება საორკესტრო კოდა-ბოლოთქმით, რომელსაც დასკვნის ხასიათი აქვს.

სონატური ფორმის ექსპოზიცია (A) რამდენიმე მონაკვეთისგან შედგება. სონატური ფორმის თითოეული პარტია (თემა) შეიძლება აღვიქვათ, ასევე, კუპლეტად, რაც საბოლოო ჯამში კუპლეტურ-ვარიანტული ფორმის ნიშნებს ქმნის. პირველი დასრულებული მონაკვეთი – პერიოდი არის ტ.ტ. 5-14 (სულ 10 ტაქტი) c-moll - ეს არის სონატური ფორმის მთავარი თემის ჩვენება. მეორე პერიოდში ტ.ტ. 15-25 (11 ტაქტი) ხდება მოდულაცია პარალელურ მაჟორში - Es-Dur, არის აღმავალი სეკვენციური სვლები ტ.ტ. 19-21. ეს მონაკვეთი წარმოადგენს შემაკავშირებელ პარტიას. აქ იცვლება ვოკალური პარტიაც – მთავარი პარტიის რამდენიმეტაქტიანი, გრძელ გრძლიობებზე აგებული ფრაზებიდან გადავდივართ წყვეტილ, სეკვენციებზე აგებულ დამუშავებითი ტიპის ფრაზებზე, ნაგებობა მთავრდება მი ბემოლ მაჟორის დომინანტაზე.

lek - to's ver - zeh - - ret mich schon, O - res - tes und
 fu - re giu mor - - te mi da, d'A - let - to la

Edition Peters 5668

172

A - jax! ich füh - le, die Fa - ckel A - lek - to's ver -
 fu - re giu mor - - te, giu mor - - te mi da, giu

mf *p*

26-ე ტაქტიდან ახალი ნაგებობა - დამხმარე პარტია იწყება, რომელიც 24 ტაქტისგან შედგება (ტ.ტ. 26-49). იგი რამდენიმე განსხვავებული მუსიკალური მასალის მეორე მონაკვეთს შეიცავს. პირველი მონაკვეთია ტ.ტ. 26-31, სადაც ვაწყდებით ოდნავ მოდიფიცირებულ მელოდიურ და მეტრულ-რიტმულ ნახაზს, რაც რეჩიტატივში იყო ტ.ტ. 44-48. შემდეგი მონაკვეთი ტ.ტ. 32-38 განვითარებადი მონაკვეთია, არის აღმავალი ქრომატიული სეკვენციები, რაც დეტალიზებულ კავშირშია ტექსტთან - მეორდება სიტყვები *Ceraste, serpenti* (ელექტრა აქ გველებს უხმობს), წყვეტილი ფრაზები.

Schlangen, zerfleischt ihn, ihr Schlangen, zerfleischt ihn, ihr Schlangen, und endet die
 penti, ce - ras - te, ser - pen - ti, ce - ras - te, ser - pen - ti, o un ferro il do -

p

შემდეგი მონაკვეთის ხასიათი ოდნავ განსხვავებულია, აგებულია შედარებით დიდ გრძლიობებზე და გრძელ ფრაზებზე (ტ.ტ. 29-39), კვლავ წამყვანია განმეორებითობის პრინციპი, მხოლოდ აქ მთლიანი ფრაზები მეორდება. განმეორებითობა ისევ დეტალიზებულ კავშირშია ტექსტთან: მაღალ ტესიტურაში, მსხვილ გრძლიობებზე ელექტრა იმეორებს, რომ მახვილი დაასრულებს მის ტკივილს. კვლავ ახალი ნაგებობა და მუსიკალური მასალა ჩნდება ტ.ტ. 49-63, რომელიც 4 ფრაზად იყოფა. ეს ფრაზებიც აგებულია განმეორებითობის პრინციპზე, რაც ელექტრას აფექტურ მდგომარეობას უსვამს ხაზს, მის სიგიჟეს, მის უკიდურეს სასოწარკვეთილებას. ეს მონაკვეთი წარმოადგენს ექსპოზიციის დასკვნით პარტიას.

მცირე საორკესტრო ჩართვა ტ.ტ. 63-66 განამტკიცებს იგივე მუსიკალურ მასალას და ტონალობას (Es-Dur).

66-ე ტაქტიდან იწყება სონატური ფორმის რეპრიზა, რომელიც მთლიანად პირველი ნაწილის ვარიანტულ რეპრიზას წარმოადგენს. აქ არ მეორდება ექსპოზიციის მონაკვეთიდან ტ.ტ. 15-25, რადგან ექსპოზიციის მთავარი და შემაკავშირებელი პარტიების მუსიკალური მასალა შეკვეცილია ერთ პერიოდში - ტ.ტ. 66-77 (სულ 11 ტ.), რაშიც სონატურობისთვის დამახასიათებელი სინთეზის იდეა შეგვიძლია დავინახოთ. ოდნავ სახეცვლილია ვოკალური პარტია, თუმცა რეპრიზულობას ეს ხელს არ უშლის. ეს პერიოდი იწყება Es-Dur-ში, აღმავალი სეკვენციებით გავივლით გადახრებს ფა მინორში (ტ.ტ. 68-69), სოლ მინორში (ტ.70) და ტ. 71-დან მოდულირებს ძირითად ტონალობაში – დო მინორში, რომელიც ნარჩუნდება არიის ბოლომდე.

შემდეგი რამდენიმე მონაკვეთი (ტ.ტ. 78-100) წარმოადგენს ტ.ტ. 26-63-ის მუსიკალური მასალის ვარიანტს, ანუ დამხმარე და დასკვნითი პარტიების რეპრიზას, რომლის ბოლო მონაკვეთი (ტ.ტ. 111-121 - შესაბამისად, პირველ ნაწილში ტ.ტ. 57-63) გავრცობილია, სახეცვლილია მელოდია. აქ არიის ვირტუოზული მომენტი, სადაც მაღალ ტესიტურაში სტაკატოზე სრულდება „სიგიჟის“ პასაჟები. ეს არიის ფინალური ნაწილია და მუსიკალური მასალის ვარირება, მისი გაფართოება აქ სავსებით ლოგიკურია.

არიას აქვს პატარა coda – 6 ტაქტი (ტ.ტ. 121-127). კოდაში აღმავალი ქრომატიული სვლით ვოკალურ პარტიაში და აღმავალი (ქრომატიული) სეპტაკორდებით თანხლებაში

კადანსამდე მივდივართ და კოდას დასკვნის სახე ეძლევა. ჩვენი აზრით, კულმინაცია ემთხვევა 125-126-ე ტაქტებს, რასაც რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს: აღმავალი ქრომატიული სვლა, სრული კადანსი საკმაოდ მსხვილი გრძლიობებზე, ტესიტურა, მზარდი დაძაბულობა თანხლებებში, განსხვავებული პუნქტირული რიტმული სურათი 125-126 ტაქტებში, რაც თითქოს ამტკიცებს ყველაფერს, რამაც აქამდე მოგვიყვანა. მართალია, არიაში ამ მომენტამდეც არაერთხელ ვხვდებით იგივე, ან უფრო მაღალ ბგერებს, მაგრამ ისინი გამვლულების სახითაა წარმოდგენილი. ამ მოცემულობაში არსად არ გვაქვს ასეთი მკაფიო, გენერალური კადანსი.



ვოკალური პარტია თავიდანვე კონტრაპუნქტს ქმნის საორკესტრო თანხლებასთან. აქ ფრაზები უფრო გრძელია და ლეგატოზე სრულდება, მაშინ, როცა თანხლებებში, ერთი მხრივ, ალტებთან პიციკატოებია, ხოლო მეორე მხრივ, წყვეტილი ფიგურაციები I და II ვიოლინოებთან. ვიოლინოების მეთექვსმეტედ ტრიოლებს შესავალშივე შევყავართ ბობოქარ ატმოსფეროში, თითქოს მიწისქვეშა სამყაროს ცეცხლის ენები აღდებიან ელექტრას ირგვლივ. საორკესტრო თანხლებას რამდენიმე ფუნქცია აკისრია: ერთი მხრივ, მას განზოგადების ფუნქცია აქვს და თავიდანვე ქმნის ჰადესის სურათს. მეორე მხრივ, არის მონაკვეთები, სადაც თანხლება დიალოგშია ვოკალურ პარტიასთან (ტ.ტ. 39-47, 78-85) ან მას ჰარმონიული თანხლების ფუნქცია აქვს მძლავრი მეტრული პულსაციის შენარჩუნებით - ეს ფაქტურის ჰომოფონიური მომენტებია (ტ.ტ. 49-63, 103-

110). არის ადგილები, სადაც თანხლება უნისონში მიჰყვება ვოკალურ პარტიას (ტ.ტ. 111-121). თანხლებაში ხშირია აკორდული ფაქტურა.

არიის ტექსტი შემადრწუნებელია - ელექტრა მდერის, თუ როგორ უღრღნის მას გულს ორესტეს და აიაჩეს ტანჯვა, უკვე გრძნობს იმ სატანჯველს, რაც ჰადესში ელოდება. მას ელანდება გველები, რომლებსაც სთხოვს მისი გული დაფლითონ, წინააღმდეგ შემთხვევაში მახვილი მოუღებს ბოლოს მის ტანჯვას. ტექსტი, მისი ცალკეული წინადადებები, ფრაზები მუდმივად მეორდება, რასაც ეპასუხება განმეორებითობის პრინციპი მუსიკაში. ტექსტის, ან მისი ცალკეული ელემენტების გამეორება ზოგადად აფექტის არიებისთვის დამახასიათებელია. და არა მხოლოდ არიების შიგნით, არამედ სხვადასხვა ნაწარმოებების ამ ტიპის არიებში. ლამენტოს ტიპის არიებში ხშირად გამოიყენება სიტყვები – *sospirare, misero* (რაზეც ელექტრას რეჩიტატივშიც გვქონდა საუბარი), *crudele, piangere, per pieta'* ...⁵⁴ ლამენტოს და ზოგადად აფექტის არიებში მუსიკალური საწყისი დომინირებს ვერბალურზე, არიების ტექსტი მოკლეა, განზოგადებული. იგი მხოლოდ აფექტის ზოგად გამოხატვას ემსახურება და, მართალია, მოცარტთან ეს მომენტები ბევრად ინდივიდუალიზირებულია, თუმცა ელექტრას არიაში მძლავრობს ტიპური აფექტის არიის მახასიათებლები.

ვოკალური პარტიის ტესიტურა ძირითადად მაღალია. არიის წმინდა ვოკალური სირთულე ამ ტესიტურის გაძლებაა. არია დიდ დრამატულ გამომსახველობას მოითხოვს. ვოკალურ პარტიაში ყველაფერია - *legato, staccato*, ნახტომები, გაჩერებული ბგერები, მაღალ რეგისტრში ერთი სიმაღლის ბგერების გამეორება. არიის ბოლოს ვირტუოზული პასაჟები - აღმავალი ქრომატიული სვლები და დადმავალი გამისებური მოძრაობა სტაკატოზე - ელექტრას აფექტური მდგომარეობის ხაზგასმული გამოვლინება (ტ.ტ. 113-114, 118-119). ამ არიაში საჭიროა ტექსტის მაქსიმალური გამოყენება, მკაფიო გამოთქმა და აქცენტები. მოკლე, წყვეტილი ფრაზების აზრობრივი შეერთება და კულმინაციური მომენტებისკენ სწრაფვა (ასეთი მომენტები ყველა მონაკვეთშია). არია ელექტრას პარტიის სულ ბოლოშია, ოპერის ერთ-ერთი ბოლო ნომერია და შესაბამისად აქაც (როგორც სუზანას პარტიაში), მომღერალმა უნდა

⁵⁴ თუ გავიხსენებთ ფიორდილიჯის მეორე არიას მოცარტის ოპერიდან “*Così fan tutte*”, პირველივე ფრაზაში ლამენტოს არიისთვის ტიპური სიტყვების მთელი ბუკეტია - *Per pieta', ben mio, perdona...*

შემოინახოს ძალები. შემსრულებლის სანუგეშოდ უნდა ითქვას, რომ ელექტრას პარტია (განსხვავებით სუზანას პარტიისგან), ძალიან გრძელი არ არის, თუმცა ბევრად უფრო დრამატულია.

დრამატურგიული ნიშნების მიხედვით ეს არია-მონოლოგია (მიუხედავად იმისა, რომ ელექტრა არაერთხელ მიმართავს ჰადესის ძალებს), რადგან მთავარი აქცენტი აქ მის შინაგან მდგომარეობაზე, მის განცდებსა და ემოციებზეა. შინაარსის მიხედვით კი იგი აფექტის არიის ორ ნაირსახეობას აერთიანებს – მრისხანების და ლამენტოს ელემენტებს.

3. ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), III მოქმედება

გრაფინიას რეჩიტატივი და არია *E Susanna non vien...Dove sono i bei momenti*

გრაფინიას რეჩიტატივი და არია *Dove sono i bei momenti* მესამე მოქმედების დრამატურგიული განვითარების საკმაოდ დამაბუღ, გაურკვევლობებით სავსე მომენტში ჩნდება. მიუხედავად ამისა, ეს არია აფექტის არიის ნიშნებს ატარებს: მისი პირველი ნაწილი - Andantino, ინტროვერტული ხასიათისაა, აქ აშკარად გამოიკვეთება opera seria-სთვის ესოდენ დამახასიათებელი Lamento-ს ტიპის არიის ნიშნები, იგი კონცენტრირდება პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობაზე, მის განცდებსა და ფიქრებზე. არიის მეორე ნაწილი - Allegro უფრო ექსტროვერტულია; მართალია, აქაც გადმოიცემა გმირის ფიქრები, თუმცა ხასიათი მკვეთრად იცვლება - უფრო იმედიანი, გაბედული, მოქმედებისკენ მიმართული ხდება. არია მასშტაბით და ფორმითაც საკმაოდ მსხვილია, მუსიკალური მასალა მრავალფეროვანი და ეფექტურია ტესიტურის, ტემპის ხარჯზე, მიუხედავად იმისა, რომ თავბრუდამხვევ კოლორატურებსა და ვირტუოზულ პასაჟებს აქ არ ვხვდებით. არია გაჯერებულია დახვეწილი ლირიზმით. იგი ნამდვილად არის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური სოლო ნომერი მთელ ოპერაში. არია, რომელსაც მსმენელი მოუთმენლად ელოდება, ერთგვარი კულმინაციური მომენტია ოპერაში, არა იმდენად დრამატურგიული, არამედ წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით. გრაფინიას ამ არიას სამართლიანად უკავია ერთ-ერთი საპატიო ადგილი საკონცერტო

რეპერტუარში, იგი აშკარად ატარებს კონცერტულობის ნიშნებსაც. მისი შესრულების დროს ოპერაში გარკვეულწილად დრამატურგიული განვითარების შეფერხებაც ხდება. ყოველივე აქედან გამომდინარე შეგვიძლია განვამტკიცოთ აზრი, რომ ეს არია იტალიური opera seria-სთვის ტიპური აფექტის არიის (aria d'affetto) სახეცვლილი ვარიანტია, რადგან იმ მასშტაბებთან და ვირტუოზულობასთან აღარ გვაქვს საქმე, რაც მოცარტის შემოქმედების პირველი პერიოდის აფექტის არიებს ახასიათებს. აღნიშნული ასპექტი ოპერის ჟანრული თავისებურებიდანაც გამომდინარეობს. „ფიგაროს ქორწინება“ არის opera buffa, სადაც აქცენტი დრამატურგიულ, შინაარსობრივ მხარეზეა და მუსიკალური ნომრებიც აქედან გამომდინარე ეწყობა. ზუსტად ამიტომაც, ძალზე საინტერესო და ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ opera buffa-ში შეჭრილია opera seria-სთვის დამახასიათებელი აფექტის არია, ლამენტოს აშკარა ნიშნებით. გარეგნული დრამატურგიული ნიშნების მიხედვით, ეს არის არია-მონოლოგი, ხოლო შინაარსიდან გამომდინარე, ეს არია რამდენიმე მახასიათებელს აერთიანებს: არია გამოხატავს გმირის განცდებსა და ფიქრებს, ანუ მისი შინაგანი მდგომარეობის გამომსახველი არიაა. გარდა ამისა, ის ერთგვარად არია-პორტრეტიც არის, რადგან გრაფინიას პირველი არიისგან განსხვავებით (მე-2 მოქმედება, არია *Porgi, amor*), ამ არიაში გრაფინიას ორი სხვადასხვაგვარი ხასიათი ჩანს: ერთი, უწინდებურად სასოწარკვეთილი და სევდიანი, ხოლო მეორე – იმედიანი და მოქმედებისკენ მიმართული. ის გარემოება, რომ არიის მეორე ნაწილი - Allegro, ფაქტობრივად, გრაფინიას მიერ საკუთარი თავის გამხნევებას, მოქმედებისკენ მოწოდებას წარმოადგენს, შეიძლება ასევე განვიხილოთ, როგორც ამ არიის გარკვეული ჩართულობა მოქმედებაში და ამაში დავინახოთ მოქმედების არიის (aria d'azione) ნიშნები. აშკარაა, რომ არიის მეორე ნაწილი ხასიათის ამ თვისებით ამზადებს მოქმედების შემდგომ განვითარებას. ამდენად, ეს არია უაღრესად საინტერესოა, რადგან:

1. იგი აერთიანებს სერიოზული და კომიკური ოპერისთვის დამახასიათებელი ორი ტიპის არიის ნიშნებს (მოქმედების და აფექტის არია, ლამენტოს აშკარა მახასიათებლებით). ამდენად კომიკურ ოპერაში შემოიჭრება opera seria-ს ნიშნები;
2. შინაარსობრივადც რამდენიმე ტიპის არიის მახასიათებლებს აერთიანებს: არია-მონოლოგი, არია-პორტრეტი, მოქმედების არია, ემოციური მდგომარეობის

ამსახველი არია. მე არ მახსენდება სხვა არია სოპრანოსთვის მოცარტის ჩვენს მიერ განხილული ოპერებიდან, სადაც ერთ არიაში გმირის ორი კონტრასტული სახე გამოიკვეთებოდა. მსგავს გადაწყვეტას ვხვდებით ოპერაში “სერალიდან გატაცება” კონსტანცეს არიებში.

როგორც პ. ლუცკერი და ი. სუსიდკო აღნიშნავენ, „არიის სპეციფიკური თვისება „არჩევანის“ სიტუაციის მუსიკაში უშუალო ხორცშესხმაა, ტიპიზირებულისა და ინდივიდუალურის კონფლიქტური შეჯახება. არია იწყება, როგორც სონატური ფორმა, რომელიც გარკვეულ მომენტში სტრეტიტ იცვლება.⁵⁵ ამას დრამატული და აზრობრივი ახსნა აქვს. სონატური ნაწილი (ექსპოზიცია და მთავარი თემის რეპრიზა) ექვების, გაურკვევლობის მომენტს ემთხვევა, ხოლო სტრეტა, წყვეტს რა სონატურ ფორმას, გადაწყვეტილებას, მოქმედების დასაწყისს, სიმტკიცეს გამოხატავს” (Луцкер, Сусидко, 2008:358). ზუსტად იგივე რამ ხდება გრაფის დიდ არიაში მესამე მოქმედებიდან. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ არ ვეთანხმებით მოსაზრებას არიის ფორმის სონატურობასთან დაკავშირებით, რადგან სონატური ფორმისთვის აუცილებელი კომპონენტები (როგორიცაა კონტრასტული დამხმარე თემის ჩვენება და ორივე (ძირითადი და დამხმარე თემის) გამეორება ძირითად ტონალობაში რეპრიზაში,) აქ სახეზე არ გვაქვს.

ამ მომენტისთვის გრაფინიამ იცის, რომ მეუღლე მას ღალატობს, ამავდროულად ძალიან ეჭვიანია გრაფინიას მიმართ. ისიც იცის, რომ გრაფს მისი „კანონიერი“ ე.წ. „პირველი ღამის უფლების“ გამოყენება სურს მისი მოახლის, სუზანას მიმართ, რომელიც ამ დღეს ფიგაროს მიჰყვება ცოლად. დიდი ორჭოფობის მიუხედავად, გრაფინია გადაწყვეტს მონაწილეობა მიიღოს ფარსში, რომელსაც გვიან სადამოს ის და სუზანა გაითამაშებენ, რათა გრაფი საჯაროდ ამხილონ და შეარცხვინონ. სუზანა გრაფთანაა, რათა მას საიდუმლო პაემანზე შეუთანხმდეს და გრაფინია გულისფანცქალით ელოდება მის დაბრუნებას. ვრცელ *accompagnato* რეჩიტატივში გრაფინია აღწერს მის წინააღმდეგობრივ განცდებსა და ფიქრებს. არიის პირველ ნაწილში იხსენებს გარდასული დღეების ბედნიერ მომენტებს, გული სტკივა, რომ გრაფის ერთგულების ფიცი ფუჭი აღმოჩნდა, რომ ყველაფერი სევდად, ტანჯვად ექცა...

⁵⁵ ამ შემთხვევაში იგულისხმება Stretta, როგორც იტალიური არიის მეორე, ჩქარი ნაწილი და არა როგორც პოლიფონიური ხერხი.

არიის მეორე ნაწილში - Allegro, ეს განწყობა იმედით იცვლება, იმედის ნაპერწკლით, რომ შეიძლება მისმა ერთგულებამ და სიყვარულმა გრაფის გაციებული გული მოაღბოს.

Recitativo accompagnato-ს წინ უძღვის ბარბარინასა და ქერუბინოს რეჩიტატივი, რომელიც დო მაჟორულ აკორდზე მთავრდება. იგივე ტონალობაში იწყებს გრაფინია პირველ ფრაზებს. მიუხედავად იმისა, რომ კლავირში და პარტიტურაშიც აქ მითითებულია Continuo-ს „მი“, რამდენიმე დადგმაში, სადაც გრაფინიას ვასრულებდი, დირიჟორის ინიციატივით ყოველგვარი აკორდის გარეშე ვიწყებდი სიმღერას. მომწონს ეს ვარიანტი, სიჩუმიდან, თითქოს არსაიდან რომ იწყებს სიმღერას გრაფინია.

რეჩიტატივი ძალიან კონტრასტულია, გმირის განცდების და ეჭვებით სავსე ფიქრების მრავალფეროვან სპექტრს გადმოსცემს, ხშირად იცვლება ტემპი, ჰარმონია. პირველივე ტაქტებიდან მოდულირებს დომინანტურ ტონალობაში G-Dur (ტ.ტ.2-4). შემდგომ თანხლებებში ადგილი აქვს სეკვენციების სერიას: ჯერ დიატონურ, აღმავალ სეკვენციას (ტ.ტ. 4, 6), შემდეგ დაღმავალ სეკვენციას, რომელიც აიგება შემცირებული სეპტაკორდის დომინანტსეპტაკორდში შიდაფუნქციურ გადაწყვეტაზე (ტ.ტ. 10, 12, 13 – VII7-V65; VII43-V65;). ეს დაღმავალი სეკვენციები კვნესას, ამოოხვრას ჰგავს, რაც გმირის დათრგუნული შინაგანი მდგომარეობის გამოძახილია. ასეთი დაღმავალი სვლები დამახასიათებელია ლამენტოს ტიპის არიებისთვის, რომლებიც იტალიურ opera seria-ში გვხვდება; სეკვენციებია ასევე ტ.ტ. 21-22, რასაც შემდეგ კულმინაციასთან მივყავართ.

საინტერესოა, რომ ის რიტმული ნახაზი, რომელიც მე-4 და მე-6 ტაქტებში Andante-შია მოცემული, მე-8-9 ტაქტებში, სადაც გრაფინია მეუღლის ეჭვიანობაზე მღერის, უფრო მეტად ვითარდება. რეჩიტატივში წყვეტილი, დახლეჩილი ფრაზებია, რაც ასევე დიდ მღელვარებას გადმოსცემს.

Git.

Antrag auf-genommen! Kühn scheint es im-mer, was ich heut wa-gen will.
col-se la pro-po-sta! Al- quan-to ar-di-to il pro-get-to mi par!

Der Graf ist hef-tig, voll von Miß-traun, er wird to-ben! Doch im-mer.
e ad u-no spo-so si ri-ra-ce e ge-lo-so! Ma che mal!

Allegretto.

Edition Peters. 8087

ტ.ტ. 14-15 თანხლებაში გაჩერებული აკორდებია *sforzato – subito piano*, ამ დროს ვოკალურ პარტიაში შემახილი ჟღერს - Oh, Cielo! (ო, ზეცავ!) – შეურაცხყოფილი გრაფინიას ტკივილიანი ამოძახილი, თუ როგორ დამცირებულად გრძნობს იგი თავს.

რეჩიტატივს თავისი კულმინაცია აქვს – ტ.24. პირველ რიგში, ვოკალურ პარტიაში ეს ყველაზე მაღალი ტესიტურაა მთელ რეჩიტატივში, ფორტეზე, ტაქტის ძლიერ დროზე. ტექსტში კი გრაფინიას ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სატკივარი გაისმის: გრაფმა ის ისე დაამცირა, რომ ახლა იძულებულია მის მოახლეს (სუზანას) ეაჯოს დახმარებისთვის. საინტერესოა, რომ არსად მთელ ოპერაში, გარდა ამ მომენტისა, გრაფინია სუზანას ამ სიტყვით არ მოიხსენიებს (*serva*). ამით კარგად ჩანს, თუ რამდენად მტკივნეული და დამამცირებელია მისთვის ეს ყოველივე, იმის გარდა, რომ თავს უგულვებელყოფილად გრძნობს. კულმინაციური ფრაზა რეჩიტატივში ყველაზე გრძელი ფრაზაც არის. უაღრესად საინტერესოა თანხლება, როგორ მივდივართ კულმინაციასთან: ლა მინორულ ტონალობაში აღმავალი, პუნქტირულ რიტმზე აგებული აკორდები და კულმინაციურ მომენტში მე-6 საფეხურის მაჟორული, სრულიად მოულოდნელი ჟღერადობა, რომელიც შემდგომ ლა მინორის დომინანტაში წყდება.

laffen, und nun be-trogen; jetzt muß ich gar zu unwürdigen Künsten schreiten!
fe-sa, e al-fin tra-di-ta,... fammi or cercar da u - na mia ser-va a - i - ta!

Edition Peters. 8087

რეჩიტატივში ძირითადად დეკლამაციური ტიპის მელოდიკა ჭარბობს, ხშირია მოკლე, წყვეტილი ფრაზები, რაც გმირის მღელვარებას და გაურკვეველ ემოციურ მდგომარეობას გადმოსცემს.

არია და recitativo accompagnato ერთად წარმოადგენს რთულ ორნაწილიან ფორმას, რადგან თითოეული ნაწილი აღემატება პერიოდს და კონტრასტულად უპირისპირდება ერთმანეთს. ჩვენი აზრით, თვითონ არიაც დაწერილია რთულ ორნაწილიან ფორმაში, რომლის პირველი ნაწილი - Andantino, მარტივი სამნაწილიანი, რეპრიზული ფორმაა, aria da capo, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ აღნიშვნას ნოტებში არ ვაწყდებით; ხოლო მეორე ნაწილი - Allegro, უფრო არასტანდარტული, თავისუფალი ფორმაა, რომელიც აერთიანებს სამნაწილიანობის და რონდოსებურობის ნიშნებს. სქემატურად ეს შემდეგნაირად გამოიყურება:

A			B E			
A	b	a 1	a	b	C	coda
პერიოდი 18 ტ.	პერიოდი 18 ტ.	პერიოდი (ჩაუკეტავი) 15 ტ.	პერიოდი 12 ტ.	პერიოდი 18 ტ. 4 ტ. გადასვლა	პერიოდი 8 ტ.	პერიოდი 12 ტ. საორკესტრო კოდა 8 ტ.
C- Dur	G-Dur	C-Dur	C- Dur	C- Dur	C- Dur	C- Dur
	გადახრები ერთსახელი ან		პირველი 4ტ. გარდამავა ლი მუს.	ტ.ტ. 63-65 თანხლების მუს. მასალა, ასევე რეფრენულად	გადახრები ორმაგ დომინანტა ში ტ.ტ. 85-	ბოლო პერიოდის მუს. მასალა ჰარმონიული

მინორში g-moll (ტ.ტ. 22-23) და B-Dur-ში (ტ.ტ. 24-25)		მასალა; შემდეგი ფრაზები კი 76-80 ტაქტებში მეორდება (რეფრენის ნიშნები).	მეორდება ტ.ტ. 68-70-ში. ტ.ტ. 80-84 გარდამავალი ფრაზები, რომლებიც ერთგვარი ხიდის, დამაკავშირებლ ის ფუნქციას ატარებს.	86 და 89-90	და მელოდიური თვალსაზრისი თ მეორე პერიოდის რეპრიზას გავს.(ტ.ტ. 66- 68 და 71-73). საორკ. კოდაშიც კვლავ რეფრენად მეორდება მეორე პერიოდის საორკ. ჩანართის მუს. მასალა. (ტ.ტ. 63-65 და 68- 70).
--	--	---	---	-------------	---

ჰარმონიული თვალსაზრისით რეჩიტატივი ბევრად უფრო მრავალფეროვანი და დინამიკურია, ვიდრე არია, სადაც ძირითადად წარმოდენილია ძირითადი ტონალობა - დო მაჟორი და მისი პირველი ხარისხის მონათესავე ტონალობები. პირველი A ნაწილის შუა b მონაკვეთში (G-Dur) ოდნავ მეტი დინამიკა შეინიშნება, არის გადახრები ერთსახელიან მინორულ ტონალობაში (g-moll) და დაბალი მესამე საფეხურის სი ბემოლ მაჟორში (რომელიც ასევე პირველი ხარისხის მონათესავე ტონალობაა სოლ მინორისთვის).

რაც შეეხება არიის მეორე (B) ნაწილს - Allegro, აქაც ძირითადად T-S-D ჰარმონიებში ვტრიალებთ, თუ არ ჩავთვლით მცირე გადახრას ერთსახელიან მინორში c-moll (ტ.ტ. 55-56 და 74-75). ჰარმონიის თვალსაზრისით საინტერესო მონაკვეთია ტ.ტ. 85-86, სადაც ხანმოკლე გადახრა გვაქვს მეორე საფეხურის ორმაგი დომინანტის - რე მაჟორულ ტონალობაში და ასევე ქრომატიული სეკვენციები საორკესტრო პარტიაში; იგივე მეორდება ტ.ტ. 89-90.

ვოკალური პარტია მთლიანად ცენტრალურ ტესიტურაში წერია, გარდამავალ რეგისტრში, არიის დასაწყისი, ფაქტობრივად, დო მაჟორის პირველი და მესამე საფეხურების შემომღერებაა, სეკვენციური სვლით (ტ.ტ. 1-4, 8-11). იგივე მეორდება უკვე

გამთლიანებული ფრაზის სახით რეპრიზაში - ტ.ტ. 37-40, 45-48. ტაქტებში 13-14 არის აღმავალი სეკვენცია ამ არისტოვის უჩვეულო პუნქტირული რიტმული ნახაზით, რაც ტექსტის შესაბამისად მზარდ მღელვარებას, წყენას გამოხატავს (*il labbro menzogner* - ცრუ ბაგე). შუა (b) მონაკვეთში ჩნდება მოცარტისთვის ესოდენ საყვარელი ნახტომები, მელოდიური ინტერვალები, ქრომატიზმები (იქ, სადაც ერთსახელიან მინორშია გადახრა, ტ.ტ.21-22), ტექსტში ამ დროს სიტყვები „ტირილი“ და „ტკივილია“ (*in pianti e in pene*).

noch für den Ver - brecher dieses Herz so zärt - lich spricht, dieses
mai se in pianti e in pene per me tut - to si can - giò, per me

Herz so zärt - lich spricht! Schone sei - ner, gro - ßer Rä - cher, strafe sei - nen Meineid
tut - to si can - giò, la me - mo - ria di quel be - ne dal mio sen non tru - pas.

Edition Peters. 8087

ეს ყველაფერი მომღერლისგან უზუსტეს ინტონაციას მოითხოვს, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქმე გარდამავალ რეგისტრთან გვაქვს. ფრაზები გრძელია, დინამიკა – ხშირად პიანო, საჭიროა სუნთქვის უდიდესი კონტროლი, ნებისყოფა და შინაგანი დაძაბულობის შენარჩუნება. არისტო პირველი (A) ნაწილი სტატიკური რომ არ იყოს, მომღერალმა სასურველია, გაიაზროს პერიოდებს, წინადადებებს შიგნით მცირე კულმინაციური მომენტები და მათკენ მიმართოს სწრაფვა, წინსვლა. მომღერალმა უნდა შეინარჩუნოს შინაგანი დაძაბულობა, რათა ფორმის მხრივ შეიკრას არია. როგორც ხშირადაა მოცარტთან, აქაც, თანხლებაში წყვეტილი, მერვედი გრძლიობის აკორდებია, ანუ ფაქტურა ძალიან გამჭვირვალეა და კვლავაც, მომღერალი თითქოს სამართებლის პირზე გადის ამ ფრაზების შესრულებისას. ხანგრძლივი ლეგატო აუცილებელია. ვოკალური მელოდიკა აქ აერთიანებს კანტილენურ, არიოზულ და დეკლამაციურ ელემენტებს.

შესაძლებელია მცირე, სადა ორნამენტაციის დამატება, მაგალითად, ფერმატოს შევსება პატარა გამისებური სვლით (ტ. 36), ან Allegro-ს ბოლო ტაქტებში (ტ.ტ. 94-100) აპოჯატურების ჩართვა, ან 97-ე ტაქტში მცირე ორნამენტიკის შეტანა, თუმცა პირადად მე სუფთა ვარიანტი უფრო მომწონს, რადგან მიმაჩნია, რომ ის, რაც წერია უკვე სრულყოფილი და სავსებით საკმარისია. გარდა ამისა, ყოველთვის, ორნამენტაციის შერჩევისას დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რათა ეს იყოს გემოვნებიანი, ზომიერი და არ ამოვარდეს კონტექსტიდან. ორნამენტაციის დანიშნულება მოცარტთან არ არის მხოლოდ სამშვენისის დამატება მომღერლის ვოკალური ან ვირტუოზული შესაძლებლობების საჩვენებლად, არამედ ორნამენტაცია ყოველთვის უნდა გამომდინარეობდეს მოცემულ მომენტში გმირის ემოციური მდგომარეობიდან და მხოლოდ მის ხაზგასასმელად შეიძლება დაემატოს მელოდიურ ხაზს.

საორკესტრო ჩანართებს მომღერლის ფრაზებს შორის გამთლიანების ფუნქცია აქვს. ისინი თითქოს აგრძელებენ ვოკალურ ხაზს და მიჰყავთ ის შემდეგ ფრაზასთან. საინტერესოა საორკესტრო შემადგენლობა: გარდა სიმებიანი ჯგუფის ტრადიციული შემადგენლობისა, ჩასაბერ ჯგუფში წარმოდგენილია ჰობოი, ფაგოტი და საყვირი. აქ არ არის ფლეიტა, რომელიც ალბათ უფრო მსუბუქ ელფერს შესძენდა ამ საორკესტრო ჩანართებს. მაგ.: ტ.ტ. 2-5 – ვოკალთან დიალოგშია ჰობოი და ფაგოტი, ან მოგვიანებით ჰობოი, ფაგოტი და საყვირი (ტ.ტ. 10-13), რაც შესაძლებელია, სასურველი ტემბრალური ელფერის მოძებნაშიც დაეხმაროს მომღერალს (ასევეა ტ.ტ. 8-9, ან 19-20, 22-23). თანხლების მოძრაობის დინამიკა ძირითადად მერვედი გრძლიობებით განისაზღვრება, თუმცა შუა ნაწილში (b), ე.წ. დამუშავების მონაკვეთში, მეოთქვსმეტედი გრძლიობების ხარჯზე მოძრაობა წინ მიდის, უფრო ინტენსიური ხდება, აქ საორკესტრო თანხლება ხშირად უნისონში მიჰყვება ვოკალურ პარტიას. საორკესტრო თანხლებაში არის სოლისტი ინსტრუმენტები – ჰობოი, ფაგოტი და საყვირი (სტრეტაში), რომელთა სოლო ჩართვები, მართალია, ძალიან მცირე, მაგრამ მაინც, კონცერტულობის ელემენტს შეიცავს.

არის მეორე ნაწილში - Allegro, ხასიათი მკვეთრად იცვლება, აქ გრაფინია ცდილობს იმედის ნაპერწკალს ჩაებდაუქოს, რომ მისი ერთგულებით და სიყვარულით შეძლებს დაიბრუნოს მეუღლის ყურადღება და მოაღბოს მისი გული. გარდა ტემპის

ცვლილებისა, იცვლება მელოდიკის ტიპიც. იგი უფრო მოძრავი, გამოცოცხლებულია, ფართოვდება ტესიტურა, ჩნდება მოწოდებითი, ერთგვარად საზეიმო ფრაზები. ამ მხრივ, საინტერესოა ტ.ტ. 80-84, სადაც ვოკალურ პარტიასა და ჩასაბერებს დიალოგი აქვთ. ეს ფრაზები მტკიცებითი ხასიათისაა, თითქოს გრაფინია თავის თავს ამხნევებს. ამას მოსდევს ორი ძალიან გრძელი და მაღალ რეგისტრში დაწერილი ფრაზა სიტყვებზე „შეცვალა უმადური გული“ (*di cangiar l'ingrato cor*), ტ.ტ. 84-92. მეორე ოქტავის „ლა“ ფორტეზე (სიტყვაზე *cangiar* – შეცვლა, შემობრუნება) ყველაზე გრძელი ბგერაცაა მთელ არიაში, რასაც ქრომატიული დაღმასვლა მოსდევს. აქაც სიფრთხილეა საჭირო, რათა მაღალ რეგისტრში ფორტეზე გაჩერებული ბგერის შემდეგ მომღერალი არ „ჩამოცურდეს“ და ბოლომდე შეინარჩუნოს ყრდნობა, მუხტი, სუნთქვა.

არიის კულმინაცია, ჩვენი აზრით, ბოლო პერიოდშია, დასკვნით ფრაზებში (ტ.ტ. 100-103). მთელი Allegro ამისკენ ვითარდება, ბოლო მონაკვეთში არაერთხელ მეორდება ტექსტი („შეცვალა უმადური გული“), ჰარმონიაში გამალებით ხდება ტონიკის განმტკიცება და შეწყვეტილი კადანსის განმეორება. თანხლებაში უჩვეულო აქტივობაა, მთელი თანხლება მერვედებზე, მოგვიანებით კი ტრემოლოზე გადადის, რაც წინსწრაფვას ამძაფრებს. ამავე ფუნქციისაა შეწყვეტილი კადანსიც, რომელიც ასევე ამძაფრებს დაძაბულობას და ზრდის დასასრულის მოლოდინს, დინამიკაც *crescendo* -ზე ვითარდება.

საორკესტრო კოდაში მეორდება ის მელოდიური ნახაზი, რაც უკვე იყო Allegro-ში (ტ.ტ. 63-66 და 68-71) და ძალიან ეფექტურ, საზეიმო ფინალს ქმნის.

შევაჯამოთ ვოკალური პარტიის სირთულეები და საყურადღებო მომენტები. ამ კუთხით აღსანიშნავია ინტონაციის სისუფთავე, ლეგატო, გრძელი ფრაზები და, შესაბამისად, სუნთქვის ფლობა (დიდი მნიშვნელობა აქვს დირიჟორს, რომელსაც ასევე უნდა ესმოდეს ამ არიის სირთულეები და მის წინაშე მდგარი მომღერლის შესაძლებლობები, აქედან გამომდინარე გაიაზროს ტემპი Andantino); აგრეთვე, არიის, განსაკუთრებით მისი პირველი ნაწილის (Andantino) გამთლიანება, შეკვრა, რომ არ დაიშალოს ფორმის მხრივ. სხვათაშორის, იგივე სირთულეს ვაწყდებით რეჟიტატივშიც. ამ არიის და ზოგადად მოცარტის შესრულების ერთერთი მთავარი სირთულე ისაა, რომ ვოკალური და საორკესტრო პარტიები ერთი ქარგის ნაწილია, ერთი მთლიანია. აქ არ

არის სოლისტი და თანხლება. სირთულე სწორედ ამაში მდგომარეობს, რომ არ დაირღვეს ეს ერთიანობა, მთლიანობა.

აქვე მინდა ხაზი გავუსვა კიდევ ერთ ინტერპრეტაციულ მომენტს. ზოგჯერ გრაფინია გადაჭარბებულად სერიოზულად, ასაკოვნად, დაღვინებულად აღიქმება. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს იგივე როზინაა, რომელიც „სევილიელ დალაქში“ ასე ოსტატურად ხლართავს უწყინარ ინტრიგებს. მართალია, უკვე გათხოვილი და გრაფინიას სტატუსით, თუმცა ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდა.⁵⁶ ცხადია, ყველა მომღერალი თავისი პიროვნების პრიზმაში ატარებს თითოეულ გმირს, ვისაც განასახიერებს. მე იმას ვგულისხმობ, რომ თუ გრაფინიას როლს ახალგაზრდა მომღერალი ასრულებს, მან არ უნდა დაკარგოს ახალგაზრდული დამოკიდებულება და განსაკუთრებულად არ მოინდომოს ბრძენ, ასაკითა და გამოცდილებით გამდიდრებულ გრაფინიად გარდასახვა.

4. ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), IV მოქმედება, სუზანას

რეჟიტატივი და არია *Giunse alfin il momento... Deh, vieni, non tardar...*

„ფიგაროს ქორწინების“ IV მოქმედებაში სუზანა და გრაფინია როლებს ცვლიან, რათა გრაფი ამხილონ ლალატში და შეარცხვინონ. ისინი ტანსაცმელს და მორთულობას გაცვლიან, უნდათ გზა-კვალი აუბნინონ გრაფს. ეს ქმედება კომიკური ოპერისთვის საკმაოდ დამახასიათებელია და თანაც ცნობილია, როგორ უყვარდა თავად მოცარტს გადაცმის, გარდასახვის აქტი, არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ ცხოვრებაშიც. ამ კონკრეტულ მომენტში, როცა სუზანა ცნობილ არიას მღერის, მან იცის, რომ ფიგარო ახლომახლო ბუჩქებში იმალება, ხედავს და უსმენს მას და ძალიან ეჭვიანობს - მან ხომ ბარბარინას დაუდევრობის წყალობით გაიგო, რომ სუზანამ გრაფს ღამით ზადში პაემანი დაუნიშნა. სუზანა სარგებლობს ამ გარემოებით, რათა ფიგარო კიდევ უფრო აეჭვიანოს და მღერის ულამაზეს სერენადას, რომელიც ფიგაროს აზრით, გრაფს ეძღვნება.

⁵⁶ „ფიგაროს ქორწინების“ ლიბრეტოს პირველწყარო ზომარშეს (Pierre Beaumarchais) 5-მოქმედებიანი კომედია „გიჟური დღე, ანუ ფიგაროს ქორწინება“ (1778). ეს პიესა მეორეა ზომარშეს ცნობილი ტრილოგიიდან, სადაც მთავარი გმირი ფიგაროა. ამ ტრილოგიის პირველი პიესა „სევილიელი დალაქი“ საფუძვლად დაედო როსინის იმავე სახელწოდების ოპერას.

სუზანას რეჩიტატივი და არია წინ უძღვის უზარმაზარ ფინალს და შესაბამისად, ინტრიგის გახსნას, დასასრულს. ეს განაპირობებს მის მარტივ ფორმას, კომპაქტურობას, რათა მან არ შეაფერხოს დრამატურგიული ხაზის განვითარება.

Opera buffa-ში მოცარტისთვის პრინციპულად მნიშვნელოვანია არიის ჩართულობა მოქმედებაში და არა მისი მასშტაბურობა, ეფექტურობა და ვირტუოზულობა, რაც მას ჩაკეტილ ნომრად აქცევს და აფერხებს დრამატურგიულ წინსვლას. სუზანას ამ არიაში ვირტუოზულობის ნასახიც არ არის. მდორე, ლირიკული, არიოზული მელოდიკა, ცენტრალური ტესიტურა, ერთგვაროვანი მეტრი, ნელი ტემპი სასიყვარულო, amoroso ხასიათს განაპირობებს.

„ფიგაროს ქორწინება“ ერთ-ერთი ყველაზე გრძელი ოპერაა საოპერო ლიტერატურაში, რის გამოც ზოგ დადგმაში კუპიურები კეთდება და ბაზილიოს, ბარტოლოს, მარჩელინას არიები მეოთხე მოქმედებიდან ამოღებულია. იკვეცება აგრეთვე ფინალები, რეჩიტატივები, ზოგიერთი საანსამბლო ნომერი, თუმცა პირადად მე არ მიმაჩნია ეს მართებულად, რადგან ამ არიებს თავისი წვლილი შეაქვს დრამატურგიული მუხტის განვითარებაში, რასაც ლოგიკურ ფინალამდე მივყავართ. მოცარტის ხელნაწერები მოწმობს, რომ მას თავდაპირველად სუზანას არია ჩაფიქრებული ჰქონდა, როგორც არია concertante ⁵⁷ (Луцкер, Сусидко, 2008:356-357). ეს უნდა ყოფილიყო მსხვილი ფორმის არია დასის ერთ-ერთი პრიმადონა – ნენსი სტორაჩესთვის, ვინც სუზანას პარტიას მღეროდა. მოგვიანებით კომპოზიტორმა უარი თქვა ამ ჩანაფიქრზე, მაგრამ სუზანას არიაში მაინც არის სოლისტი ინსტრუმენტები – ფლეიტა, ჰობოი და ფაგოტი, თუმცა კონცერტულობა აქ მხოლოდ გარეგნული, დეკორატიული ელემენტია და არ გამოიხატება იმ მასშტაბებში, რაც ამ ტიპის არიას ახასიათებს. „ფიგაროს ქორწინების“ 1789 წლის ვენის ახალი დადგმისთვის, სადაც სუზანას პარტიას ადრიანა დელ ბენე (ფერარეზე) ასრულებდა, „*Deh, vieni, non tardar*“ - ის ნაცვლად მოცარტმა დაწერა დიდი რონდო „*Al desio di chi t'adora*“ K.577c (ეს არია მოცემულია კლავირის აპენდიქსში, Baerenreiter-ის რედაქცია). გამოდის, რომ თავდაპირველი დადგმისთვის მოცარტმა შეგნებულად შეამცირა მასშტაბი და

⁵⁷ ხელნაწერები გამოქვეყნებულია NMA II, Wg. 5, Bd. 16/2, S. 638-641 . (Луцкер, П., Сусидко, И.(2008). «Моцарт и его время». Гл. «Оперные экспертменты, или... слишком много нот». Стр. 356-357. Москва: Классика – XXI.

ყველაფერი, რაც მუსიკალურ-რეპრეზენტაციულ მხარეს ეხება. თანამედროვე დადგმებში ყველგან სრულდება არია, რომელსაც ჩვენ გავნიხილავთ.

სუზანას პარტია ერთ-ერთი ყველაზე გრძელი პარტიაა სოპრანოს რეპერტუარში და, ვგონებ, ზოგადად, საოპერო ლიტერატურაში. ოთხი მოქმედების მანძილზე სუზანა თითქმის გამუდმებით სცენაზეა, მონაწილეობს ანსამბლების დიდ უმრავლესობაში და ფიგაროსთან ერთად ოპერის ცენტრალური ფიგურაა.⁵⁸ საინტერესოა, რომ ეს ლირიკული არია მე-4 მოქმედების ბოლოშია, მას შემდეგ, რაც მომღერალმა უკვე იმღერა 3 მოქმედება სრული დატვირთვით და ახლა ეს სერენადა უნდა იმღეროს ლამაზი, ხალასი ტემბრით. სუზანას პარტიის ერთ-ერთ სირთულედ შეიძლება თამამად დავასახელოთ აღნიშნული მომენტი - მისი მთავარი არია ოპერის დასასრულსაა მოთავსებული და მიუხედავად იმისა, რომ ეს არია ერთი შეხედვით მარტივად გამოიყურება, რადგან აქ არ ვხვდებით გამოკვეთილ ტექნიკურ თუ ტესიტურულ სირთულეებს, მისი სადა, ლირიკული ხასიათი და ფორმა შემსრულებლისგან მოითხოვს ოსტატობას, რომ მან ყოველგვარი ეფექტების გარეშე, ლამაზი ხმით ნამღერი სასიყვარულო სერენადით შეძლოს შეინარჩუნოს უკვე სამი, მოვლენებითა და მუსიკალური მასალით უაღრესად დატვირთული მოქმედების მნახველი (მომსწრე) მსმენელის ყურადღება ოპერის ბოლო, ფინალური სცენის წინ.

სუზანას პარტია ცენტრალური ტესიტურაშია წარმოდგენილი, გრაფინიას პარტიაზე უფრო მეტადაც კი. ეს ნათლად ჩანს თუნდაც მეოთხე მოქმედების რეჩიტატივსა და არიაში, სადაც რეჩიტატივში პირველი ოქტავის „დო“ და „რე“ მღერდება სიტყვებზე „*foco*“ (ცეცხლი, სასიყვარულო ცეცხლი) და „*notte*“ (ღამე), (ტ. 19, 22), ხოლო არიაში სულაც მცირე ოქტავის „ლა“-მდე ჩადის (ტ.ტ. 14-15).

⁵⁸ ესეც მოცარტის კიდევ ერთი ნოვაციაა - მთავარი გმირი, ოპერის ცენტრალური ფიგურა მოახლე სუზანაა, ხოლო დიდგვაროვანი გრაფინია მეორე პლანზე გადადის.

s. *Ha! um mich her scheint al-les mir so hei-ter: Ho*
Oh! co-me par, che all'a-mo-ro-so fo-co l'

dei-ner hier die Freun-din! Noch leuch-tet nicht des Mon-des Sil-ber - fak-kel,
per go-der l'ap - pel - la, Ob. fin - ch'è non splende in ciel not-tur-na fa - ce, Ob.

Fag. Quart. Fag.

ტექსტში ამ დროს „ღამის სახეები“ ჟღერს. ყველგან, სადაც ასეთი დაბალი ტესიტურა გვხვდება ტექსტში ინტიმური შინაარსის სიტყვები ჟღერს (ტ. 31 –Amore - სიყვარული). ინტიმური ატმოსფეროს შექმნას ხელს უწყობს ასევე დინამიკაც. არიის ეს ფრაზა, რომელიც ვახსენეთ (ტ.ტ. 13-15) ასევე ტესიტურულად ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გაშლილი ფრაზაა მთელ არიაში და დუოდეციმაზე არპეჯიოს გამღერებას წარმოადგენს, როგორც ტ.ტ. 40-42 კულმინაციური ფრაზა, რომელიც დეციმაზე გაშლილი ვოკალიზია.

ყურადღება ტექსტზე იმიტომ გავამახვილეთ, რომ აშკარაა, მოცარტმა ამ ტესიტურით და დაბალი ნოტებით მომენტის ინტიმურობას გაუსვა ხაზი. შესაბამისად, მართებულად მიმაჩნია, სუზანას პარტიას სავსე ლირიკული სოპრანო ასრულებდეს, რომელსაც პარტიისთვის და კონკრეტულად ამ არიისთვის ასეთი ელფერის მინიჭების ვოკალური შესაძლებლობები გააჩნია. აღნიშნული გარკვეულწილად გრაფინიას როლის შემსრულებელზეცაა დამოკიდებული, რამდენად სავსე და მდიდარი ხმა აქვს, რომ საბოლოოდ სუზანა არ გამოვიდეს უფრო მასშტაბური, რელიეფური ხმა.

არიას წინ უძღვის *recitativo accompagnato*, რომელიც საკმაოდ მხიარული განწყობით იწყება. სუზანა ამბობს, თუ რა ბედნიერია ის, რომ როგორც იქნა დადგა მომენტი, როცა საყვარელი ადამიანის მკლავებში აღმოჩნდება. ცხადია, ფიგაროს აექვიანებს. პირველ ფრაზებში ჭარბობს დეკლამაციური ტიპის მელოდიკა, თანხლებაშიც „მეტიჩრული“ ტრელები და სინკოპებია. მე-17 ტაქტიდან, ჩემი აზრით, ხდება გარდატეხა სუზანას განწყობაში და ყველაფერი, რასაც სუზანა აქდან მოყოლებული მღერის (არიის ჩათვლით), ეკუთვნის ფიგაროს და არა გრაფს. ზოგადად, ამ გენიალური ოპერის არანაკლებ გენიალური ლიბრეტო (რომელიც ლორენცო და პონტემ შექმნა ზომარშეს პიესის „გიჟური დღე, ანუ ფიგაროს ქორწინება“ მიხედვით) სავსეა ორაზროვანი ტექსტებით, რომლებიც არცთუ ისე იშვიათად საკმაოდ თამამ ინტიმურ ქვეტექსტებს შეიცავს. ამ მომენტიდან იცვლება მელოდიკის ტიპი, რომელიც უფრო არიოზული ხდება, დაბლდება ტესიტურა, რაც ზედმიწევნით ესადაგება ტექსტს, რომელიც ღამის ბაღნარის რომანტიკულ ატმოსფეროს აღწერს. იცვლება თანხლებაც: ჟღერადობა გაბმული დომინანტური სეპტაკორდიდან აღმავალი ნელი სვლით სუბდომინანტურ სი ბემოლ მაჟორში გადაიხრება და უბრუნდება ტონიკას. გრძლიობების ხარჯზე ვოკალური პარტიისა და თანხლების მოძრაობა ნელდება, რაც ამზადებს არიის მეტრო-რიტმსა და ხასიათს. ვოკალურ პარტიაში სილაბური წყობაა – თითო ბგერაზე თითო მარცვალი მოდის, როგორც რეჩიტატივში, ისე არიაში.

არიის რომანტიკულ განწყობაში არაჩვეულებრივად შევყავართ ექვსტაქტიან საორკესტრო შესავალს – ფაგოტი და ჰობოი მელოდიას აჟღერებს სიმებიანების პიციკატოს თანხლებით, *Andante*, 6/8 რიტმი, ბემოლიანი მაჟორული ტონალობა (F-Dur), თითქოს ტაატით, რწევით გვაბრუებს, გვათრობს, რითაც სიცილიანას ჟანრს გვაგონებს. საორკესტრო ლიტერატურაში პასტორალური სახეები ხშირად ფა მაჟორშია გადმოცემული, ეს ტონალობა აქაც არ არის შემთხვევითი.

არია და *Recitativo accompagnato* ერთიანად რთულ ორნაწილიან ფორმას წარმოადგენს, რადგან თითოეული ნაწილი აღემატება პერიოდს და ნაწილები ხასიათით ერთმანეთს უპირისპირდება. არია მარტივ ორნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია დაწერილი. იგი შედგება საორკესტრო შესავლისგან – 6 ტ., პირველი ნაწილი 2-წინადადებიანი პერიოდია – 12 ტ. (6+6, ტ.ტ. 7-18), ხოლო მეორე ნაწილი მოიცავს

განვითარებად ნაწილს, რომელიც პერიოდის ფორმაშია (12 ტ. - 6+6, ტ.ტ. 21-32), ამას მოჰყვება პატარა გარდამავალი წინადადება (ტ.ტ. 33-38) და რეპრიზული მასალის მონაკვეთი, რომელიც 3 წინადადებად იყოფა (ტ.ტ. 39-42, 43-44 და 45-48), არიას ასრულებს მცირე საორკესტრო კოდა, ბოლოთქმა. სქემატურად ეს შემდეგნაირად გამოიყურება.

შესავალი	a	B		coda
6 ტ.	პერიოდი 12 ტ.	პერიოდი 12 ტ.	წინადადებები	3 ტ.
	2 წინადადება 6 ტ. + 6 ტ.	2 წინადად. 6 ტ. + 6 ტ. + საორკ. ჩართვა 2ტ.	4 წინადადება 6 ტ. + 4 ტ. + 2 ტ. + 4 ტ.	
F-Dur (B-Dur) F-Dur	F-Dur C-Dur	C-Dur F-Dur	F - Dur	F – Dur

ჰარმონიული დინამიკის თვალსაზრისით დიდი მოძრაობები არ შეინიშნება, გარდა პირველი პერიოდის ბოლოს, სადაც ხდება მოდულაცია დომინანტურ ტონალობაში C-Dur. 42-ე ტაქტში გვაქვს შეწყვეტილი ბრუნვა - დომინანტური კადანსი წყდება მე-6 საფეხურის რე მინორულ აკორდში, რაც მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის და კომპოზიტორს საშუალებას აძლევს კიდევ ერთხელ გაიმეოროს, განამტკიცოს სუზანას აღმავალი კულმინაციური ფრაზა „მინდა შუბლი გვირგვინით შეგიმკო“ (*Ti vo' la fronte incoronar*). თუმცა კომპოზიტორი ამჯერადაც გადაწყვეტის გარეშე ტოვებს ამ ფრაზას, თითქოს ჰაერში გამოკიდულს, ტონიკა-სუბდომინანტური ჰარმონიების მონაცვლეობის ფონზე. კიდევ ერთხელ იმეორებს სიტყვას „კორონაცია“ (მორთვა, შემკობა) პლაგალური მოძრაობის ფონზე და მხოლოდ ამის შემდეგ, სრული კადანსით გადაწყვეტს ტონიკაში. პატარა და ელეგანტური საორკესტრო კოდა თითქოს ჰაერში ფანტავს, აორთქლებს ამ ჯადოსნურ მომენტს ისე, რომ გამორკვეულმა შეიძლება საკუთარ თავს ჰკითხო, იყო თუ არა ეს საერთოდ... მოხდა თუ არა ეს ცხადში...

ვოკალური პარტია ორ ოქტავაზეა გაშლილი და დაშლილი აკორდების გამღერებას წარმოადგენს, განსაკუთრებით არიის პირველ პერიოდში. ამ არიის ერთ-

ერთი სირთულე სწორედ ნახტომებია, მათი რეგისტრული და მელოდიური გამთლიანება. ნახტომები ნონაზე (ტ. 31), ოქტავაზე (ტ. 45), სეპტიმაზე (ტ.ტ. 11, 17, 26-27) მომღერალმა ისე უნდა გაამთლიანოს ტემბრულად და აზრობრივად, რომ მსმენელმა ვერ იგრძნოს მათი სირთულე. ტემპის მიხედვით (ეს დირიჟორზეა დამოკიდებული, ყველა დირიჟორს Andante თავისებურად ესმის) შეიძლება ფრაზები საკმაოდ გრძელი აღმოჩნდეს და სუნთქვის კარგი ფლობაც აუცილებელია, რომ ერთ ფრაზაში ტექსტობრივი და მუსიკალური აზრი არ გაწყდეს ხშირი სუნთქვით. რაც შეეხება მელოდიკის ტიპს, არიაში კანტილენური და არიოზული მელოდიკის სინთეზია.

კულმინაცია მე-40-ე ტაქტშია, რაც არა მხოლოდ ყველაზე მაღალ ტესიტურაში გამოიხატება, არამედ იმაშიც, რომ მხოლოდ აქ ვხვდებით ერთ მარცვალზე გამღერებულ 5 ბგერას. ეს, ფაქტობრივად, პატარა ვოკალიზია. ფართო ინტერვალებზე მოძრაობა ხაზს უსვამს ემოციური მდგომარეობის სისასვსეს და ექოს ეფექტს ქმნის, გაჩერებული ბგერის შემდეგ. სხვა ყველგან ჭარბობს სილაბური წყობა. კულმინაციას წინ უძღვის აღმავალი გამისებური სხვა მეთექვსმეტედებით, რაც ამ არიისთვის უჩვეულო გრძლიობაა. ეს ამბაფრებს კულმინაციისკენ სწრაფვას და კიდევ უფრო გამოკვეთს მომდევნო ტაქტის გრძლიობას და ტესიტურას.

202

har - ren. Komm, o Trauter! daß ich mit Ro - sen kränze dein Haupt, mit
sco - se! Vie - - ni, vie - ni! ti vo' la fron - te in - co - ro - nar

Ro - sen kränze dein Haupt, daß ich dich kränze, daß ich dich krän - - - ze, daß ich dich
di ro - - se, ti vo' la fron - te in - co - ro - nar, in - co - ro -

არიაში სულ რამდენიმე ფორმულაგს ვხვდებით (ტ. 35, 41, 47). ისინი მოცემულია გარკვეული გრძლიობით (მერვედი და მეთექვსმეტედი) და ასეც უნდა შესრულდეს

თვლის დასაწყისში, გარდა ბოლო ფორმლაგისა (ტ. 47), რომელიც, ჩემი აზრით, ჯობია მერვედი გრძლიობით გამდერდეს, რათა წონასწორობაში იყოს ტაქტის დანარჩენ გრძლიობებთან (მეოთხედი წერტილით). არის, ასევე, ერთი გრუპეტო (ტ. 28), რომელიც, აგრეთვე, ტაქტის ძლიერ დროზე სრულდება პარტიტურაში მოცემული გრძლიობით.

ძალიან საინტერესოა 34-ე ტაქტში „სი ბეკარის“ გამოჩენა, განსაკუთრებით წინა ტაქტში ხანგრძლივად გაჩერებული „სი ბემოლის“ შემდეგ. მომდერალმა აუცილებლად უნდა იგრძნოს ეს შეკავებული ბგერები (ასევე 35-ე ტაქტში) და ასევე უზუსტესად გადმოსცეს ინტონაციის თვალსაზრისით.

ორი ფერმატა (ტ.38 და 46) შეიძლება სადა ორნამენტით შეივსოს.

საორკესტრო თანხლებას არიაში განზოგადების, დასრულების ფუნქცია აქვს. იგი ქმნის ღამის ინტიმურ ატმოსფეროს და თავიდანვე აღებული ერთგვაროვანი მეტრულ-რიტმული სტრუქტურით თანაბრად ასრულებს თანხლების ფუნქციას, თუმცა არის მომენტები, სადაც ის დიალოგშია ვოკალურ პარტიასთან (ტ.ტ. 36-38, 43-44). რეჩიტატივში თანხლება უფრო დეტალიზებულ დამოკიდებულებაშია ვოკალურ პარტიასთან. არიაში საორკესტრო თანხლება შეიძლება გიტარის აკომპანიმენტსაც შევადაროთ. იგი შერეული ფაქტურისაა: ვხვდებით აკორდულ თანხლებას (რომელიც ძირითადია და წამყვანი) და ასევე საორკესტრო ჩართვებს, რომლებიც ვოკალური პარტიის მუსიკალურ აზრს ასრულებს და გადაბმის, გამთლიანების ფუნქცია აქვს (ტ. 9, 15, 29). პატარა საორკესტრო ჩანართში პირველ და მეორე პერიოდებს შორის (ტ.ტ. 18-20) ხდება მოდულაცია დო მაჟორში და ეს ჩანართი რაღაც ახლისთვის გვამზადებს.

როგორც შესავალში აღვნიშნე, არიის თანხლებაში არის კონცერტულობის ნიშნები, რაც ფლეიტის, ჰობოისა და ფაგოტის მცირე სოლოებში გამოიხატება (ტ.ტ. 9, 12, 15, 29).

საინტერესოა საორკესტრო ფიგურაცია 32-ე ტაქტიდან დაწყებული, სადაც ვიოლინოებთან შემოდის ტალღის რწყვის მაგვარი, ლიგით გამთლიანებული მერვედები, რაც ზემოთ ხსენებული ტაატის შეგრძნებას გვახსენებს. ძალიან ლამაზია ორკესტრისა და ვოკალური პარტიის ერთგვარი დიალოგი დაწყებული 37-ე ტაქტიდან: იქ, სადაც მომდერალს გრძელი, გაჩერებული ბგერა აქვს, ორკესტრში აღმავალი

მოდრაობაა მეთექვსმეტელებით, ხოლო 39-ე და 43-ე ტაქტებში პირიქით – დომინანტსეპტაკორდის ფონზე ორკესტრში სუზანასთან აღმავალი გამისებური მეთექვსმეტელები ჟღერს; ასევეა 44-ე ტაქტი.

არია ცენტრალურ ბგერებზე, პიანოზე მთავრდება, გაიფანტება, გაქრება. ეს მომღერლისთვის საკმაოდ არამომგებიანი ფინალია და მთლიანად არია სრულიად მოკლებულია რაიმე განსაკუთრებულ ეფექტებს. მომღერლის ძირითადი იარაღი მისი გულწრფელობა, სისადავე, კარგი ლეგატო და ოპერის ამ მომენტამდე ხალასად მოტანილი ხმა და სუნთქვაა.

გარეგნული დრამატურგიული ნიშნების მიხედვით ეს ექსტროვერტული ხასიათის არიაა, იგი მიმართულია სხვა პერსონაჟების მიმართ. ამ შემთხვევაში გადატანითი მნიშვნელობით, რადგან ტექსტში არ ვხვდებით უშუალოდ რომელიმე მოქმედი გმირისადმი მიმართვას, თუმცა სუზანა უხმობს თავის საყვარელ ადამიანს ღამის სიჩუმეში, ბედნიერი მომენტების გასაზიარებლად.

შინაარსის მიხედვით ეს არია ღამის სასიყვარული სერენადას, Amoroso-ს წარმოადგენს.

5. ოპერა „დონ ჯოვანი“ (1787), I მოქმედება

ცერლინას არია *Batti, batti, o bel Masetto...*

არიის კიდევ ერთი ტიპი, რომლის მიმართაც მოცარტი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს შემოქმედების მოწიფულ პერიოდში, არის იტალიური opera buffa - სთვის ტიპური მოქმედების არია - aria d'azione. ეს არის არია, რომელიც ჩართულია მოქმედებაში და გამოხატავს უშუალოდ ამ დროს სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს, ან გადმოსცემს სხვა გმირების საუბარს. ამ ტიპის არიას ხშირად ვხვდებით მოცარტის მოწიფული პერიოდის ოპერებში.

მოქმედების არიის ნიმუშად ცერლინას არია ოპერიდან „Don Giovanni“ რამდენიმე მიზეზის გამო ავირჩიეთ:

1. გვინდოდა განგვებილა არიის ეს ტიპი – მოქმედების არია;
2. Don Giovanni -ს გვერდს ვერ ავუვლიდით;
3. ისევე, როგორც აქ განხილული ყველა სხვა არია (პარტია), ცერლინას პარტიაც რამდენიმე სხვადასხვა დადგმაში მაქვს შესრულებული.

მაშ ასე: იმ მომენტისთვის, როცა ცერლინა არიას მღერის, ის უკვე შეხვდა დონ ჯოვანის, რომელმაც პირდაპირ ცერლინას და მაზეტოს ქორწილის დროს სცადა მისი შეცდენა (დონ ჯოვანისა და ცერლინას ცნობილი დუეტი *La ci darem la mano*) და რომ არა დონა ელვირას დროული ჩარევა, სავარაუდოდ, მიაღწევდა კიდეც საწადელს. ელვირამ, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, გამოჰგლიჯა დონს ხელიდან ცერლინა, გააფრთხილა იგი დონის უმსგავსობის შესახებ და დააბრუნა მაზეტოსთან. ცხადია, მაზეტო სასტიკად ნაწყენი, შეურაცხყოფილი და გაბრაზებულია, რასაც ამბობს რეჩიტატივში *secco*, რომელიც წინ უძღვის არიას: „ქორწილის დღეს მიმატოვე! პატივსაცემ გლეხს შუბლზე სირცხვილის დამლა დამასვი!“. თუმცა ცერლინა ძალზე ოსტატურად ახერხებს მაზეტოს შემორიგებას: ჯერ მას არწმუნებს საკუთარ უდანაშაულობაში, რომ დონ ჯოვანიმ ის მოტყუებით წაიყვანა და რაც მთავარია! მისთვის თითიც არ დაუკარებია! სთხოვს მაზეტოს, მოიოხოს გული, იყაროს ჯავრი, სცემოს, ეჩხუბოს, მაგრამ შემდეგ, შემდეგ ნანატრი შერიგება უნდა დადგეს.

რეჩიტატივში ⁵⁹ დეკლამაციური მელოდიკის ტიპი ჭარბობს, სილაბიური წყობაა, სამეტყველო მეტრო-რიტმი თითქმის მთლიანად შენარჩუნებულია. გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს ბოლო ორი ტაქტი (25-26), რომლებიც წინ უძღვის არიას და გვამზადებს მისთვის (თანაც არია შესავლის გარეშე იწყება - *attacca subito*). შესაბამისად, ნელდება ტემპი გრძლიობის ხარჯზე და სამეტყველო მახვილს გადაფარავს მუსიკალური მახვილი.

არიის ტექსტი პოეტური ტექსტია, სულ 3 სტროფია (და გარდამავალი მონაკვეთის ერთი ფრაზა) – პირველი ორი სტროფი არიის პირველ, *da capo* ნაწილში (A), ხოლო მესამე სტროფი არიის მეორე (B) ნაწილშია. რა თქმა უნდა, ხდება სტროფების,

⁵⁹ Scena XVI - როცა არიას ცალკე კონცერტზე მღერიან, რეჩიტატივს მე-16-ე ტაქტიდან იწყებენ ტექსტზე „*Ma se colpa io non ho*“

ცალკეული ფრაზებისა და სიტყვების მრავალჯერადი გამეორება. ტექსტის შინაარსი შემდეგია: 1 და 2 სტროფები – არიის პირველი ნაწილი:

„სცემე, სცემე, ჩემო ლამაზო მაზეტო, შენი საბრალო ცერლინა.

აქ ვიქნები, როგორც ბატკანი, შენი დარტყმების მოლოდინში.

ნებას მოგცემ დამაგლიჯო თმები, ნებას მოგცემ დამთხარო თვალები,

მე კი შენს ძვირფას ხელებს სიხარულით დავკოცნი.“

„ვხედავ, რომ უგულო ხარ“ – გარდამავალი მონაკვეთის ფრაზა.

მე-3 სტროფი - არიის მეორე ნაწილი:

„მშვიდობა (შერიგება, ზავი), ჩემო სიცოცხლე,

მხიარულებასა და კმაყოფილებაში გავატაროთ დღე და ღამე.“

რეჩიტატივის მსგავსად, ხასიათის მხრივ, არიის ტექსტიც ორად იყოფა - პირველ ორ სტროფში ცერლინა მაზეტოს ჯავრის ამოყრას სთხოვს, ხოლო მესამეში დაზავებას, შერიგებას, პატიებას და მხიარულ ცხოვრებას. ტექსტის „ორნაწილიანობას“ შეესატყვისება არიის მუსიკალური კომპოზიციაც: პირველ (Andantino grazioso) და მეორე (Allegretto) ნაწილებს შორის მკაფიო ხაზგამყოფია, არიის ხასიათის ცვლილება ტემპის და მეტრო-რიტმის ხარჯზე მიიღწევა: Andantino grazioso-ს 2/4 ზომა Allegretto-ში 6/8-ით იცვლება; იცვლება აგრეთვე ვოკალური მელოდია – არიოზულიდან გადავდივართ საცეკვაო მელოდიაზე.

აქვე გვინდა შევხვთ პოეტური ტექსტის მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას და მის ასახვას მუსიკაში.

სამივე სტროფი (თავდაპირველი, სრული სახით) 4 სტრიქონიანი კატრენებია. თითოეული სტრიქონი 8 ან 9 გრამატიკული მარცვლისგან შედგება, მაგრამ ტონიკური, მეტრული მარცვალი (la sillaba tonica, metrica) ყველა სტრიქონში არის 8, რაც ნიშნავს იმას, რომ ბოლო მახვილიანი მარცვალი ყველგან მეშვიდე მარცვალია. აქედან ზოგ სტრიქონში 4, ზოგში კიდევ უფრო მსხვილი - 2 რიტმული მახვილი გამოიყოფა (რადგან ხშირია პარიხიები, ანუ ორი უმახვილო მარცვლის მეზობლობა).

Batti, batti, o bel Masetto,

la tua povera Zerlina:

Staro' qui come agnellina

le tue botte ad aspettar.

Lasciero' straziarmi il crine,

lasciero' cavarmi gli occhi,

e le care tue manine

lieta poi sapro' baciar.

Ah lo vedo, non hai core: (ეს პირველი ნაწილის კოდის ფრაზაა).

Pace, pace, o vita mia,

pace, pace, o vita mia;

in contenti ed allegria

notte e di' vogliam passar.

არის პირველ ნაწილში - Andantino grazioso - პოეტური ტექსტის 8- მარცვლიანი (4-წილადი) სიმეტრიული სტრუქტურა 2/4 ზომაში ასევე სიმეტრიულად აისახება. რა თქმა უნდა, ვხვდებით შემხვედრ რიტმს (სილაბურ წყობაში), მაგ.: ტ.4, სადაც სიტყვაში *staro'* მახვილი წესით მეორე მარცვალზეა, თუმცა ვოკალურ პარტიაში იგი სუსტი დროის კიდევ უფრო სუსტ მეორე მერვედზე მოდის. მიუხედავად მსგავსი შემხვედრი რიტმებისა, ძირითადი მეტრული სტრუქტურა შენარჩუნებულია. რაც შეეხება Allegretto-ს, 8-მარცვლიანი ფრაზა აქ 6/8, სამწილად ზომაზე ნაწილდება, რაც შემხვედრ მეტრს ქმნის. ასევე ორივე ნაწილში შემხვედრ რიტმს წარმოშობს გარეტაქტები, საიდანაც მელოდიის ყოველი ახალი ფრაზა იწყება.

არია დაწერილია რთულ ორნაწილიან ფორმაში. პირველი ნაწილი (A) მარტივი სამნაწილიანი რეპრიზული ფორმაა კოდით, მეორე ნაწილი კი (B) ორნაწილიანი გამჭოლი ფორმაა, რომელსაც ასევე აქვს პატარა coda. ამ ნაწილში არის როგორც

მუსიკალური მასალის განახლების, ასევე მსგავსების პრინციპები. სქემატურად არია ასე გამოიყურება:

A			B		
A	B	a 1 +coda	A	B	Coda
პერიოდი + საორკ. ჩანართი	პერიოდი + საორკ. ჩანართი	პერიოდი + coda	პერიოდი 4 წინადადება	პერიოდი 4 წინადადება	წინადად. + საორკ. coda
16 ტ. + 3 ტ.	16 ტ. + 2 ტ.	16 ტ. + 8 ტ.	4 ტ. + 6 ტ. + 3 ტ. + 5ტ.	4 ტ. + 4 ტ. + 3 ტ. + 3 ტ.	4 ტ. + 4 ტ.
F – Dur	C – Dur	F - Dur	F - Dur	F – Dur	F – Dur
			ტ. ტ. 68-70 გადახრა B-Dur		

პირველ ნაწილში რეპრიზა ვარირებულია, ხდება ჰომოფონიური ფაქტურის პოლიფონიზება (ტ.ტ. 44-47). ორკესტრში ჟღერს ძირითადი თემა, ხოლო ვოკალურ პარტიაში - მისი კონტრაპუნქტი, სადაც უფრო შენარჩუნებულია თავდაპირველი ვარიანტის მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა.

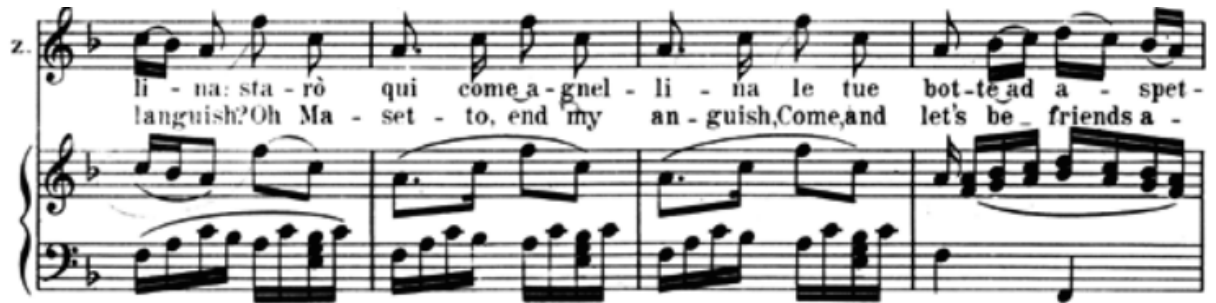
li - na le tue botte ad a - spet - tar. O bel Ma - set - to! O canst thou see me

anguish, Come and let's be friends a - gain.

Wood

Bat - ti, bat - ti! sta - rò qui, - sta - rò qui - le tue botte ad a - spet - Stand and languish, Oh Ma - set - to, end my anguish, Come, and let's be friends a -

პირველ ნაწილში ვხვდებით ვენის კლასიკოსებისთვის დამახასიათებელ განმეორების პრინციპს, ცვლა მეოთხეჯერ - როცა მოტივი ან ფრაზა სამჯერ ზუსტად ტარდება (მეორდება ორჯერ) და მეოთხეჯერ იცვლება. მაგ: ტ.ტ.4-7, 12-15, 24-27, 28-32, 40-43, 48-51.



ამ დოზით განმეორებითობა გვაფიქრებინებს, რომ ის არიის შინაარსს უკავშირდება - ცერლინა ხომ ცდილობს მაზეტო დაარწმუნოს, დაუმტკიცოს მას, რომ ის უდანაშაულოა და უნდა შერიგდნენ. პირველი ნაწილის coda-ს ორგვარი ფუნქცია აქვს: ერთი მხრივ, ის ასრულებს პირველი ნაწილის მუსიკალურ აზრს, განამტკიცებს მას (განმეორებითობის პრინციპი), ხოლო მეორე მხრივ, ორკესტრში გამოჩენილი ცუდლუტი ტრელებითა და ახალი რიტმული ფიგურაციებით (ტ.ტ. 52-57), ამზადებს მეორე ნაწილის კეკლუც ხასიათს.



მეორე ნაწილში პირველი ერთიანი ნაგებობა - პერიოდი, არის ტ.ტ. 61-78, რომელიც 4 არათანაბარი სიდიდის წინანადებისგან შედგება. მუსიკალური მასალა მეორდება ტ.ტ. 70-78. შემდეგი ნაგებობაა ტ.ტ. 78-96, რომელიც ასევე 4 წინანადებისგან შედგება. აქედან პირველი 2 წინანადებაა ტ.ტ. 79-86. შემდეგი ორი წინანადება (ტ.ტ. 86-92) ჰარმონიული და მელოდირი სტრუქტურის მხრივ ეხმიანება მუს. მასალას ტ.ტ. 72-78-დან, ხოლო ბოლო 4 ტაქტი (92-96) ერთგვარი კოდის, დასრულების,

განმტკიცების შთაბეჭდილებას ქმნის. ესაა კოდა-ბოლოთქმა. არიის მეორე ნაწილშიც საკმაოდ ბევრ გამეორებას ვხვდებით.

მეორე ნაწილის პირველ პერიოდში (ტ.ტ. 68-70) არის გადახრა სუბდომინანტურ B-Dur-ში, რომლისკენაც სეკვენციურ დომინანტურ სვლას მივყავართ.

ფორმის თვალსაზრისით გვინდა ერთგვარი პარალელი გავავლოთ გრაფინიას არიასთან „ფიგაროს ქორწინების“ მესამე მოქმედებიდან, სადაც ისევე, როგორც ცერლინას არიაში, პირველი ნაწილი - Andantino 3-ნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია დაწერილი, ხოლო მეორე ნაწილი - Allegro, უფრო თავისუფალი, ერთიანი განვითარების ფორმაა სამნაწილიანობისა და რონდოს ნიშნებით. როგორც ჩანს, მოცარტი არიის ორ ნაწილს შორის კონტრასტულობას ფორმის მხრივაც უსვამს ხაზს: ერთი ნაწილი მკვეთრად განსაზღვრული, სიმეტრიული ფორმაა, ხოლო მეორე – უფრო თავისუფალი აღნაგობის ფორმა. ცერლინას არიაში ასევე აშკარაა ხასიათების კონტრასტი ორ ნაწილს შორის ვოკალური მელოდიკის თვალსაზრისით: პირველ ნაწილში არიოზული და მეტრული მელოდიკის ნაზავია, ხოლო მეორე ნაწილში – საცეკვაო.

არიაში წამყვანი მელოდიური საწყისია, რადგან ჰარმონია საკმაოდ მოკრძალებულია: ძირითადი ტონალობა ფა მაჟორია, გადახრებით და ერთი მოდულაციით პირველი ხარისხის მონათესავე ტონალობებში (B-Dur, C-Dur).

არია ატაკით იწყება, ყოველგვარი შესავლის გარეშე, რაც თავად არიის ტიპიდან უნდა გამომდინარეობდეს - მოქმედების არია, რეჩიტატივიდან პირდაპირ მოქმედებაში ერთვება ცერლინა.

ვოკალური პარტია ცენტრალურ ტესიტურაშია დაწერილი. ისევე, როგორც სუზანას არიაში, აქაც ვოკალური ხაზი ხშირად მელოდიურ ინტერვალებზე, ჰარმონიულ არპეჯიოზე აიგება (ტ.ტ. 12-16, 24-28, 64-68, 79-84, 91-96).



აქ არის საკმაოდ ფართო ნახტომები (ტ.ტ. 29-30, 47, 71-72, 74-75, 86, 89). არიის და პარტიის ტესიტურა განაპირობებს იმას, რომ ხშირად ცერლინას პარტიას მეცოსოპრანოს ამღერებენ, ხოლო სოპრანოს შემთხვევაში ეს უნდა იყოს სავსე ლირიკული ხმა, საკმაოდ მჟღერი ცენტრალური რეგისტრით, რადგან ცერლინა ხშირად მღერის პირველ ოქტავაში.

ცერლინას არიაში რამდენიმე კულმინაციურ მომენტს გამოვყოფთ, რადგან აქ არ არის ერთი დიდი, გენერალური, ყოვლისმომცველი კულმინაცია, რაც, შესაძლოა, ასევე, მოქმედების არიის თავისებურებებს უკავშირდებოდეს.

პირველი ორი კულმინაციური მომენტი სახეზეა პირველ ნაწილში – ტ.ტ. 32-33 და ტ. 60. პირველი მათგანი დამუშავებითი ეპიზოდის დასკვნით ტაქტებშია, სიტყვაზე „დაგიკოცნი“ (ხელებს - *saprop' baciar*). მას წინ უძღვის ამ სიტყვების მრავალჯერადი გამეორება D-T-ის დაჟინებულ მონაცვლეობაზე, მაღალ ტესიტურაში (ტ.ტ. 28-31, სუბდომინანტაც იჭრება 29 ტაქტში), ხოლო 32-ე ტაქტში რე მინორის შემცირებული მეშვიდე სეპტაკორდისა და ტონიკის მონაცვლეობის ფონზე მეთექვსმეტედების აღმავალი სეკუნდური სვლების გამეორებით მივდივართ კადანსთან, სადაც კიდევ ერთხელ იმეორებს სიტყვას „დაგიკოცნი“ და მტკიცდება დო მაჟორული ტონალობა.

მეორე კულმინაციის შემთხვევაშიც დაახლოებით იგივე მომენტებს ვაწყდებით – ტ.ტ. 57-59 მეორდება როგორც ტექსტი („ვხედავ, რომ უგულო ხარ“ - *Ah, lo vedo, non hai core*), ასევე ვოკალური მონახაზი D-T-ის მონაცვლეობაზე, აგრეთვე, თანხლებაში ჩქარდება მოძრაობა, სიმებიანებთან ოცდამეთორმეტედები შემოდის, რაც წინსვლას,

სწრაფვას ამძაფრებს და რასაც მე-60-ე ტაქტში ფორტეზე ფერმატოსთან მივყავართ, ძირითად ტონალობაში, ფა მაჟორში. შესაძლოა ფერმატო შეივსოს პატარა კადენციით.

Allegretto-ში შეიძლება ერთი კულმინაციური მომენტი გამოვყოთ, რადგან ერთი შეხედვითაც, ეს ადგილი გამოირჩევა მთელი მეორე ნაწილის ზოგადი მელოდიკისა და ტესიტურისგან: ეს არის ტ.72 და ტ.75. არიისთვის ტიპური მერვედი და მეოთხედი გრძლიობებისგან ეს ორი ტაქტი მკვეთრად გამოირჩევა მეთექვსმეტედი გრძლიობებით და აგრეთვე ტესიტურით. მოცემულ მონაკვეთში სახეზეა ამ არიაში ყველაზე მაღალი ტესიტურა, საკმაოდ მოულოდნელი და მოუმზადებელი ნახტომით ნონაზე; ასევე განსაკუთრებით მოულოდნელია, 68-70 ტაქტების შემდეგ (სადაც ყველაზე გრძელი ვოკალიზია, მარცვლისშიდა გამღერებით და მოძრავი ჰარმონიული დინამიკით) პატარა ვირტუოზული ჩანართი 72-ე ტაქტში. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მართალია, მეთექვსმეტედები არ გვხვდება ვოკალურ პარტიაში, მაგრამ მსგავსი რიტმული და მელოდიური ფიგურაციები არის საორკესტრო თანხლებებში, ვიოლონჩელოს პარტიაში, რომელიც მთელ ალეგრეტოს გასდევს. ცერლინას კეკლუცი პასაჟებიც საორკესტრო თანხლების გამოძახილია.

საორკესტრო თანხლებას რამდენიმე ფუნქცია აქვს: არიის პირველ ნაწილში ის დეტალიზებულად, უნისონში მიჰყვება ვოკალურ ხაზს, აგრძელებს მელოდიას იქ, სადაც ცერლინა დუმს (ტ.ტ. 8-11). რამდენიმე ტაქტიან საორკესტრო ჩართვებს (ტ.ტ. 16-18) ახალი მუსიკალური მასალა შემოაქვს, რაც შუა მონაკვეთს ამზადებს. გარდა ამისა, აქ ხდება მოდულაცია მეორე პერიოდის C-Dur-ში. იგივენაირად, საორკესტრო ჩართვით ვუბრუნდებით რეპრიზაში F-Dur-ს. თუმცა, ეს ორი ჩანართი ხასიათით განსხვავდება ერთმანეთისგან. პირველ შემთხვევაში (ტ.ტ. 16-18) ახალი მუსიკალური მასალაა, ვიოლინოებთან კეკლუცი ტრელები, წყვეტილი ნოტები და ახალი რიტმული ფიგურები, რაც შესაბამისად დამუშავების მონაკვეთს შეამზადებს, მეორე ჩანართი პირიქით – ჩასაბერების ლეგატო ერთიანი ფრაზით გვაბრუნებს ოდნავ ვარირებულ რეპრიზაში (ტ.ტ. 34-35).

ვიოლონჩელოს პარტია როგორც პირველ, ასევე მეორე ნაწილში, ერთგვაროვანი რიტმული ნახაზით და უწყვეტობით ერთგვარ ბაზას, კონსტანტას ქმნის, რაც თანხლების ვოკალურ პარტიასთან განზოგადებული დამოკიდებულების ელემენტია

მაშინ, როცა მონაცვლეობით ჩასაბერები და 1 და 2 ვიოლინოები უნისონში მიჰყვება ვოკალურ პარტიას.

არიაში ვხვდებით მელოდიკის ორგვარ ტიპს – არიოზულსა და საცეკვაოს.

გარეგნული დრამატურგიული ნიშნებით ეს არია სხვა პერსონაჟისადმი მიმართული არიას, ხოლო შინაარსით, როგორც უკვე ვთქვით, არია, რომელიც უშუალოდაა ჩართული მოქმედებაში.

საშემსრულებლო თვალსაზრისით ამ არიის სირთულეს წარმოადგენს ვოკალური ხაზის ერთგვაროვნება, ნახტომების და მელოდიური ინტერვალების გამთლიანება; აგრეთვე გამეორებები (როგორც დიდი ფრაზების, ასევე ფრაზის შიგნით გამეორებები), რათა მუსიკა არ გახდეს ერთფეროვანი, მოსაწყენი. ამისთვის მაქსიმალურად უნდა გამოვიყენოთ დინამიკური კონტრასტები. მაგალითად, ტ.ტ. 12-14, 24-27, 64-67. მაქსიმალურად უნდა გამოვიყენოთ ტექსტი, მასში არსებული შინაარსობრივი და რიტმული აქცენტები. სასურველია ფრაზები, წინადადებები, სტროფები მთლიანობაში იქნას გააზრებული და აღქმული, რათა არ მოხდეს მათი დანაწევრება. ხშირია ფორშლაგები, რომლებიც უნდა შესრულდეს მოცემული გრძლიობით მეტრული წილის დასაწყისში.

რაც მთავარია - ხასიათი. უნდა გვახსოვდეს, რომ ცერლინამ ამ არიით მაზეტო უნდა მოხიბლოს, შემოირიგოს, დაარწმუნოს ისე, რომ მაზეტოს წყენაც დაავიწყდეს და სირცხვილიც. ამიტომ ცერლინამ მთელი მისი გულწრფელი შარმი და მომხიბვლელობა უნდა ჩააქსოვოს ამ არიაში. გულწრფელი, რადგან გადაჭარბებული პრანჭვის შემთხვევაში, შესაძლებელია ფრივოლურ, ცოტა უგემოვნო შესრულებაში გადაიზარდოს.

6. ოპერა „ჯადოსნური ფლეიტა“ (1791), II მოქმედება

პამინას არია *Ach, ich fuehl's...*

მარტივი ორნაწილიანი რეპრიზული ფორმა სონატურობის ნიშნებით		
A (a, b)	B (c, b 1)	Coda
პერიოდი	პერიოდი	
2 წინადადება	3 წინადადება	
8 ტაქტი + 8 ტაქტი	7 ტაქტი + 7 ტაქტი + 8 ტაქტი	4 ტაქტი
g-moll B-Dur	g-moll g-moll g-moll	g-moll

არია დაწერილია მარტივ ორნაწილიან რეპრიზულ ფორმაში სონატურობის ნიშნებით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არია მასშტაბურად ძალზე მცირეა იმისთვის, რომ მასში კლასიკური სონატური ფორმა დავინახოთ, თუმცა სონატურობის ნიშნები აშკარაა. აქ წარმოდგენილია ძირითადი თემა, დამხმარე თემა პარალელურ მაჟორში, მცირე დამუშავებითი მონაკვეთი და დამხმარე თემის გამეორება ძირითად - სოლ მინორულ ტონალობაში არიის დასკვნით ნაწილში. არია სრულდება საორკესტრო კოდით. ესაა კოდა რეზიუმე, რომელიც გამოყოფილია კადანსით წინა ნაგებობისგან და მიუხედავად იმისა, რომ სულ 4 ტაქტია, არაჩვეულებრივად აჯამებს მთელ ნაწარმოებს. ორნაწილიანი ფორმა ორ პერიოდად და 5 წინადადებად შეიძლება დავყოთ.

პირველ ნაწილში, ანუ პირველ პერიოდში ხდება:

1. I წინადადებაში (**მთავარი თემა**) - (a) - თემის ჩვენება, მისი მცირედით განვითარება და მოდულაცია პარალელურ მაჟორში;
2. II წინადადებაში (**დამხმარე თემა**) - (b) - თემა ჟღერს პარალელურ მაჟორში.

მეორე ნაწილში, ანუ მეორე პერიოდში:

1. III და IV წინადადებაში (სონატური დამუშავება) - (c) - თემის, ან მისი ცალკეული მოტივების განვითარება;
2. ტონალური გეგმის თვალსაზრისით, სახეზეა ხშირი გადახრები და ბოლოს დაბრუნება ძირითადი ტონალობის დომინანტაზე;
3. V წინადადებაში: რეპრიზული მონაკვეთი – პირველ ნაწილში მოცემული არპეჯიოსებური სვლის ძირითადი ტონალობის დომინანტაზე გამეორება;
4. ძირითადი ტონალობის განმტკიცება, რაც დომინანტა-ტონიკის დაჟინებული მონაცვლეობის ხარჯზე ხდება.

პამინას არია ოპერის მეორე მოქმედებაშია, ამ დროისთვის ტამინოს და პაპაგენოს უკვე მიცემული აქვთ დუმილის პირობა ზარასტროსთვის, ისინი უკვე შესდგომიან „განწმენდის“ გზას, რის შესახებაც პამინამ არაფერი იცის. ამიტომ მისთვის სრულიად გაუგებარია, რატომ არ სცემს მას ხმას ტამინო (და არც პაპაგენო), ბევრი თხოვნის და შეკითხვების მიუხედავად. მას ისღა დარჩენია იფიქროს, რომ ტამინოს ის აღარ უყვარს და რომ „სიყვარულის ბედნიერება მისთვის სამუდამოდ გაქრა“. პამინას პარტიაში ეს ყველაზე სევდიანი მომენტია. ზოგადად პამინას სახის განვითარება ძალზე საინტერესოა: იწყება ლირიკული დუეტით პაპაგენოსთან, შემდეგ ტამინოსთან შეხვედრა და ასევე ლირიკული ტერცეტი. მეორე მოქმედებაში ეს ლამენტოზო არია, რომელიც განვითარების მორიგი საფეხურია და რომელსაც მივყავართ უკვე საკმაოდ დრამატულ სცენამდე (პამინა და ბიჭუნების ტრიო), სადაც სასოწარკვეთილ პამინას თავის მოკვლა აქვს გადაწყვეტილი და ამისთვის იარაღად დედის მიერ ზარასტროს განსაგმირად დატოვებული ხანჯლის გამოყენებას აპირებს. ეს სცენა, ჩემი აზრით, პამინას სახის განვითარების კულმინაციაა, რასაც მისი ლოგიკური განმუხტვა მოჰყვება და ფინალურ სცენაში კვლავ უბრუნდება ლირიკულ საწყისს. არია „*Ach, ich fuehl's*“ ერთგვარი ხიდია, რომელიც მის ლირიკულ და დრამატულ სახეობრივ მხარეებს აკავშირებს.

ხასიათის თვალსაზრისით ეს Lamento-ს ტიპის არიაა, მისთვის დამახასიათებელი მინორული კილოთი, ნელ ტემპში, დაღმავალი სეკუნდური სვლებით, უხვადაა გაჯერებული ქრომატიზმებით, მუსიკას წამყვანი როლი ენიჭება და იგი დომინირებს

ტექსტზე. მოკლე, წყვეტილი ფრაზები (ტ.ტ. 1-7, 21-24) პამინას ამოოხვრებს ჰგავს და მის სევდას უსვამს ხაზს. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში ზინგშილში იჭრება იტალიური *opera seria* - სთვის ტიპური *lamento*-ს ხასიათის არია. თუმცა ეს არ უნდა გაგვიკვირდეს, რადგან მოცარტმა მის ერთ-ერთ ბოლო, „სანიმუშო“ ოპერაში, ყველა ფორმა და ჟანრი გააერთიანა, რომელშიც მას მანამდე უმუშავია და თითოეული მათგანი შედევრის დონემდე აიყვანა - იქნება ეს სიმღერა, აფექტის არია, ამოროზო არია, ლამენტო, ანსამბლი, გუნდი, ქორალი თუ სხვა.

არიის მელოდიკა რამდენიმე ძირითად მიმართულებას აერთიანებს: ერთი მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სილაბიურ საწყისს. დასაწყისში ფრაზები მოკლეა, მელოდია ფართო ინტერვალებზე ნახტომებს მოიცავს (ოქტავა, დამოთხილი შემცირებული სექსტაკორდი და სექსტაკორდი). ეს ფრაზები, ეს ნახტომები ოხვრას გვაგონებს. პირველივე ფრაზები გაჯერებულია *Lamento*-სთვის ესოდენ დამახასიათებელი დაღმავალი სექუნდური სვლებით. არიის დასაწყისში მელოდიკის დეკლამაციურობაც შესამჩნევია – ფართო ნახტომები, აქცენტები, მოკლე ფრაზები.

მეორე მხრივ, წარმოდგენილია არიოზული მელოდიკა - გვაქვს არპეჯიოზე აგებული, უაღრესად გრძელი, ინსტრუმენტული წყობის ფრაზები, რომლებშიც ასევე ვხვდებით სექუნდურ სვლებს, ქრომატიზმებს. ეს ფრაზები თითქოს სავარჯიშოებია, ვოკალიზები და მომღერლისგან უდიდეს საშემსრულებლო ოსტატობას მოითხოვს. ერთი მხრივ, უზუსტეს ინტონაციურ სისუფთავეს, მეტრულ-რიტმულ სიზუსტეს და მეორე მხრივ, ამ ფრაზების მხატვრული და ემოციური შინაარსით შევსებას, რათა ისინი მართლა მშრალ სავარჯიშოებს არ დაემსგავსოს. მაგალითად, პირველი ნაწილის ბოლოს მოცემულ ფრაზაში სიტყვაზე *Herzen*, სასურველია, იყოს სწრაფვა კულმინაციური „სი ბემოლისკენ“ (ტ.ტ. 14-15) და შემდეგ ლოგიკური დაღმასვლა. რაც შეეხება ტ.ტ. 12-13 არპეჯიოსებურ სვლებს სიტყვებზე *meinem Herzen*, აქ სასურველია ფრაზის გამთლიანება *legato*-ს ხარჯზე და არა გრძლიობების, ან *rubato*-ს საშუალებით.

Her-zen mehr zu-rück, mei-nem Her-zen, mei-nem Her-zen
 nar fe-li-ce un di, di-tor-nar, di-tor-nar

-zen mehr zu-rück. Sieh, Ta-mi-no, die-se
 fe-li-ce un di. Ah! per te sein van degg'

Fl. Ob.

არიში რამდენიმე კულმინაციური მომენტი. შეიძლება ითქვას, რომ თითოეულ წინადადებას მისი ლოგიკური და სიმეტრიული კულმინაცია აქვს. მაგალითად:

პირველ წინადადებაში - ტ. 6 - შემცირებული სექტაკორდის გამღერებაზე აგებული სიტყვა „სიყვარული“ (*Liebe*).

მეორე წინადადებაში - ტ. 15 - გრძელი, გამისებული სვლის კულმინაციურ სიბემოლზე აღმავალი სვლით გამღერებული სიტყვა „გული“ (*Herzen*).

ასევე ტ.22 - ფრაზა, სადაც პირველად ჩნდება ასეთი წვრილი გრძლიობების პუნქტირული რიტმი და ტექსტი „ნუთუ ვერ გრძნობ სიყვარულის მონატრებას“, რომელიც ხაზს უსვამს პამინას თრთოლვას (*Fuehlst du nicht der Liebe sehnen?*).

თუმცა, ჩვენი აზრით, ამ არიის კულმინაცია არის ჩუმად, პიანოზე, მეოთხედ გრძლიობაზე, ისევ მაღალ, მეორე ოქტავის სი ბემოლზე წარმოთქმული სიტყვა „სიყვარული“ და მთლიანად ეს ფრაზა „ნუთუ ვერ გრძნობ სიყვარულის მონატრებას?“ (ტ.ტ. 28-30), რომელსაც მას შემდეგ, რაც წინა ტაქტში (ტ. 27) ფორტეზე, შემცირებულ სექტაკორდზე თითქმის ამოიძახებს პამინა, უკვე ჩუმად და კიდევ უფრო გულის განმგმირავად იმეორებს კულმინაციაში, ანუ შემდეგ ფრაზებში. ეს კულმინაცია ემთხვევა ფორმაში ოქროს კვეთის მონაკვეთს, იგი მოცემულია არიის მეორე პერიოდის

ბოლოს, მესამე პერიოდის რეპრიზული ნაწილის წინ, მოჰყვება დამუშავებით მონაკვეთს და თავისი მდებარეობით, განვითარების ყველაზე ლოგიკურ პიკს წარმოადგენს.

sein, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, fühlst du nicht der Lie-be Sehnen, so — wird
nar, più pie-tosa al pianto mi-o, più pie-to-sa al pian-to mi-o, tron-chi

ძალიან საინტერესო ვოკალური ხაზი 33-35 ტაქტებში. აქ ვხვდებით ამ არიაში ყველაზე ფართო ნახტომს დუოდეციმაზე. აღსანიშნავია, რომ მე-2 ოქტავის „სოლ“-ზე მღერდება სიტყვა „სიმშვიდე“ (*Ruh*), ეს ბგერა არის ასევე ყველაზე გრძელიც მთელ არიაში. შემდეგ კი ჟღერს პირველი ოქტავის „დო დიეზ“ – „რე“ სიტყვით „სიკვდილი“ (*Tod*). თითქოს ცხოვრების ორი კონტრასტული პოლუსია მოცემული ამ ერთ ტაქტში და ამ ტექსტში. საინტერესოა ასევე, რომ ლირიკული სოპრანოსთვის ეს ტესიტურა (პირველი ოქტავის „დო“- „რე“) არც თუ ისე ბუნებრივი და იოლია. იმისთვის, რომ ეს რეგისტრი გაჟღერდეს, მომღერალი ხშირად „მკერდის“ რეგისტრს მიმართავს; ხოლო მეორე ოქტავის „სოლ“-დან დიდწილად თავის რეზონანსია ჩართული. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მოცარტმა, რომელიც უაღრესად კარგად ერკვეოდა ვოკალურ ტექნიკაში, გამიზნულად იგულისხმა ეს ტემბრული კონტრასტიც შინაარსობრივი კონტრასტის ხაზგასასმელად.

Ru-be, so — wird Ruh im To-de sein, so wird Ruh — im To-de sein, im To-de
mor-te il mio — pe-nar, il mio pe-nar, tronchi mor-te il mio — pe-nar, il mio pe-

არიაში ვხვდებით სულ რამდენიმე ფორმლას. ისინი გამოწერილია მეთექვსმეტედი გრძლიობით და ზუსტად ასე უნდა შესრულდეს ტაქტის თვლის დასაწყისში, ანუ ძლიერ დროზე.

მელოდიისა და ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულება შერეული ხასიათისაა. არის სექციები, სადაც მელოდია დეტალურად მიჰყვება ტექსტის თითოეულ სიტყვასაც კი. თუმცა არის მონაკვეთები, სადაც სიტყვის ერთ მარცვალზე მთელი ბგერათრიგი ან არპეჯიოა მოცემული და ასევე ტექსტის ხშირი გამეორებაა, რასაც ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების განზოგადებისკენ მივყავართ. ტექსტის, ან ცალკეული ფრაზების, ისევე, როგორც წყვეტილი მუსიკალური ფრაზების გამეორებები არიის შუა ნაწილში განვითარებას ემსახურება, რასაც საბოლოო ჯამში კულმინაციასთან მივყავართ (ტ.ტ. 22-24, 27-30), ხოლო ბოლო პერიოდში საბოლოო განმტკიცებას აღწევს კადანსის სახით (T-D-T, ტ.ტ. 35-38).

რაც შეეხება თანხლებას, მას განზოგადების ფუნქცია აქვს. იგი ძირითადად აკორდული ფაქტურითაა გადმოცემული, გარდა ორი მომენტისა შუა ნაწილში (ტ.16 და ტ.18), სადაც გამისებული აღმავალი სვლები გვაქვს ფლეიტისა და ჰობოის პარტიებში. მათ განვითარების ფუნქცია აქვთ, როგორც დინამიკური, ასევე ჰარმონიული თვალსაზრისით, რადგან სწორედ ამ მონაკვეთში ხდება გადახრები სუბდომინანტურ და დომინანტურ ტონალობებში, შემცირებული სეპტაკორდები კი ამძაფრებს როგორც მელანქოლიურ ხასიათს, ასევე განვითარებითობის განცდას. ერთგვაროვანია მეტრულ-რიტმული მონახაზიც, 6/8 თვლაში 1 და 3, 4 და 6 თვლაზე მერვედი გრძლიობის აკორდები.

საკმაოდ მოძრავი და ულამაზესია ჰარმონიული დინამიკა თანხლებაში. თითქმის ყველა ტაქტში ახალი ჰარმონიაა. მართალია, ეს არ არის გვიანდელი რომანტიზმის უმდიდრესი ჰარმონიული ენა და წარმოდგენილია ძირითადად კლასიციზმის ეპოქისთვის დამახასიათებელი T-S-D-ური ფუნქციები, ასევე ალტერირებული აკორდები, მაგრამ დინამიკა მოძრავია. ავიღოთ თუნდაც პირველივე ტაქტები: სახეზეა ტონიკური სამხმოვანება, გადახრა დო მინორში, შემცირებული სეპტაკორდი და ტონიკა. და ეს მხოლოდ 1-3 ტაქტებში.

პირველი მოდულაცია პირველი წინადადების ბოლოს ჟღერს პარალელურ მაჟორში - B-Dur (ტ. 8).

ჰარმონიულად მოძრავია მეორე პერიოდის დასაწყისი, გადახრები სუბდომინანტურ ტონალობაში - დო მინორში და დომინანტურ რე მაჟორში, თანაც სულ შემცირებული სეპტაკორდის ჰარმონიის ფონზე.

ძირითადი თანხლებისგან განსხვავებულია საორკესტრო კოდა, რომელიც კრავს მთელ არიას, იმეორებს დადმავალ სეკუნდურ სვლებს, სინკოპირებული რიტმით, სეკვენცირებით, კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს Lamentoso-ს, კიდევ ერთხელ გაკვრით მოივლის სუბდომინანტურ (c-moll) და პარალელურ მაჟორულ (B-Dur) ტონალობებს და უბრუნდება მერვედების საწყის მეტრულ-რიტმულ მონახაზს ტონიკურ, სოლ მინორულ ტონალობაში.

თანხლების ფაქტურა პაუზების, წყვეტილი აკორდების ხარჯზე და ასევე საორკესტრო შემადგენლობის მიხედვით ძალიან გამჭვირვალეა. მომღერალი თითქმის შიშველია ამ არიაში, მისი ყოველი ბგერა ლანგარზეა გამოტანილი მსმენელის წინაშე, მისი ყოველი ხარვეზი, ან უზუსტობა გამაღიანებელი შუშის ეფექტით ჩანს.

ვოკალური ხაზის ძირითადი ნაწილი გარდამავალ რეგისტრშია დაწერილი, რაც მომღერლისთვის საფრთხილო არეალია ინტონაციური თვალსაზრისით. მაგალითად, ტ.ტ. 12-15: მთლიანად ეს გამისებული მოძრაობა - კულმინაცია და მისი წინა არპეჯიოები გარდამავალი რეგისტრის ფლობის ნამდვილი გამოცდაა. ასევე, ქრომატიული სვლები 10-11 ტაქტებში ურთულესია ინტონაციური თვალსაზრისით. არ უნდა დაგვავიწყდეს მომღერლის წინაშე არსებული, ფართო ინტერვალური ნახტომების რეგისტრული სითანაბრის და Legato-ზე გამთლიანების ამოცანა. ამის საუკეთესო ნიმუშებია უკვე ნახსენები ტ.ტ. 28-29, ან ტ.ტ. 33-34, ასევე ტ.ტ. 5-6.

მაგრამ ამ არიის უმთავრეს სირთულეს წარმოადგენს მისი გამთლიანება ფორმის თვალსაზრისით. ვინაიდან თანხლება ამ ამოცანის დაძლევაში დიდად არ გვეხმარება, მომღერლის პასუხისმგებლობაა შეკრას, გააერთიანოს, აზრობრივად გადააბას მოკლე ფრაზები. სასურველია, მომღერალმა იპოვოს რამდენიმე ფრაზაში (ან ყოველ

წინადადებაში) ერთი კულმინაციური ფრაზა და მისკენ მიმართოს განვითარება. მომღერალმა უნდა შეინარჩუნოს შინაგანი დამაბულობა პირველიდან ბოლო ბგერამდე.

სასურველია იქ, სადაც ტექსტი ხშირად მეორდება, ფრაზები დინამიკის საშუალებით გამრავალფეროვნდეს. ჩემი აზრით, ამ არიაში (და ზოგადად მოცარტთან), არ არის სასურველი რუბატოს გამოყენება, ხშირი შენელება, ან აჩქარება, თუ ეს კომპოზიტორის მიერ მითითებული არ არის. ასევე, ვფიქრობ, რომ ვოკალური ხაზი ამ არიაში ისე, როგორც არცერთ სხვა ლირიკული სოპრანოს ჩემთვის ნაცნობ არიაში, წარმოდგენილია ინსტრუმენტული ხასიათით, ხმა ჟღერს თითქმის როგორც ინსტრუმენტი. ამიტომ შესრულება დიდ სისადავესა და მოწესრიგებულობას მოითხოვს. ამ არიის შესრულების სირთულეც სწორედ მის სისადავეშია, ზუსტად იმის, და მხოლოდ იმის სიმღერაში, რაც წერია. აქ არ გვაქვს დიდი ტექნიკური, ვირტუოზული პასაჟები, არც ბელკანტოსთვის დამახასიათებელი კანტილენა და გრძელი ფრაზები. ერთი შეხედვით, თავის გამოსაჩენი, „საჩვენებელი“ არაფერია - Nothing to show off. ამიტომაც არის პამინას არია ერთ-ერთი ურთულესი ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარში.

მოცარტის ლირიკული სოპრანოს ჟანრულად გასხვავებული 6 არიის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ მათ ბევრი საერთო და განმასხვავებელი თვისება გააჩნიათ, როგორც დრამატურგიული, ასევე შინაარსობრივი, ფორმისა და ჟანრული თავისებურებების თვალსაზრისით და შემდეგი **დასკვნების** გაკეთების საშუალება მოგვცა:

დრამატურგიული თავისებურების მიხედვით არიები ორ ჯგუფად იყოფა: 3 არია - ელექტრას, პამინასა და გრაფინიას - წარმოადგენს არია მონოლოგებს, ხოლო დანარჩენი სამი (სუზანას, ცერლინასა და ზაიდეს არიები) - არიებს, რომლებიც მიმართულია სხვა პერსონაჟების (ან მოვლენების) მიმართ. ეს ორი ჯგუფი ამ ნიშნით განსხვავდება ერთმანეთისგან მაშინ, როცა შინაარსის მიხედვით თითოეული არია რამდენიმე ტიპს აერთიანებს, ამიტომ არიებს სხვადასხვა ჯგუფებიდან გადაკვეთის წერტილებიც აქვთ. კერძოდ, გრაფინიას არიაში გაერთიანებულია არია მონოლოგის, არია პორტრეტის, ემოციური მდგომარეობის ამსახველი არიების ნიშან-თვისებები, ხოლო ამ სოლო ნომრის მეორე ნახევარი - სტრეტა, ამზადებს რა მოქმედების შემდგომ

განვითარებას, ატარებს მოქმედებაში ჩართული არიის ნიშნებს, რითაც ის ცერლინას არიასთან შეგვიძლია დავაკავშიროთ, რომელიც წმინდა წყლის მოქმედების არიაა.

სუზანასა და ზაიდეს არიები სასიყვარულო, პასტორალური, amoroso არიებია, მაგრამ ზაიდეს არია მოქმედებაში უშუალოდ ჩართული არიის ნიშნებსაც შეიცავს და ამით ის ცერლინასა და გრაფინიას არიებს უახლოვდება.

აფექტის არიების ტიპს მიეკუთვნება პამინასა და ელექტრას არიები. აქედან, პამინას ნომერი ლამენტოს ტიპის არიაა, ხოლო ელექტრას - ლამენტოსა და მრისხანების არიის ელემენტებს აერთიანებს. Lamentoso ხასიათით პამინას არია ასევე კავშირშია გრაფინიას არიასთან, რომლის პირველი ნახევარი, მაჟორული კილოს მიუხედავად, სწორედ ამგვარი აფექტის არიას წარმოადგენს. ამგვარად, არიები შინაარსობრივად ერთმანეთის კონტრასტულია, მაგრამ მათ, ასევე, გადაკვეთის წერტილებიც აქვთ.

განვიხილოთ, რა ჟანრის ოპერაშია ჩართული გაანალიზებული არიები და იკვეთება თუ არა ამ მხრივ გარკვეული კანონზომიერება:

ოპერა „ზაიდე“ ზინგშილია, ამიტომ ზაიდეს პასტორალური, სასიყვარულო არია, რომელიც გარკვეულწილად მოქმედებაშია ჩართული, ბუნებრივად „ჯდება“, შესაბამება ამ ოპერას.

ოპერა „იდომენეოსი“ - ესაა ოპერა სერია, შესაბამისად, ელექტრას აფექტის არიაც ტიპურია ამ ჟანრისთვის.

„ფიგაროს ქორწინება“ ოპერა buffa-ა, სადაც იჭრება ოპერა seria-სთვის დამახასიათებელი lamento-ს ტიპის გრაფინიას არია. რაც შეეხება სუზანას არიას, მართალია სერენადა არ არის ძალზე კონტრასტული ჟანრი ოპერა buffa-სთვის, თუმცა ამ დოზით ლირიზმით სავსე არიას, რომელიც სრულიად მოკლებულია მასშტაბურობას და ვირტუოზულობას, კომპოზიტორის ადრეულ ოპერებში ჩვენ არ ვხვდებით. 1780-იანი წლებიდან, ანუ, პირობითად, შემოქმედების მეორე ეტაპიდან მოცარტის ოპერებში ხშირად წმინდად არ არის დაცული ოპერის ესა თუ ის ჟანრული მიკუთვნება - ხდება სხვა ჟანრის ოპერის თავისებურებების შემოტანა, მათ შორის არიის მეშვეობით.

ცერლინას არია კომიკური ოპერისთვის ტიპური მოქმედების არიაა და ამდენად, მშვენივრად შეესაბამება „დონ ჯოვანის“ კომიკურ მხარეს.

პამინას არია კი აფექტის არიაა - lamento, რომლის არსებობა ზინგშპილში ასევე არ არის დამახასიათებელი.

ამ მოცემულობის შეჯამება გვიჩვენებს, რომ შემოქმედების შედარებით ადრეულ პერიოდში (1780-81, Zaide, Idomeneo) მოცარტი არიების იმ დროისთვის სტანდარტულ ჟანრულ განაწილებას მიმართავს - ზინგშპილში და ოპერა seria-ში დამახასიათებელ სოლო საოპერო ნომრებს გვთავაზობს. მოგვიანებით კი, „ფიგაროს ქორწინებიდან“ დაწყებული არღვევს ტრადიციული ჟანრული მიკუთვნების პრინციპს და კომიკურ ოპერაში შემოაქვს ლამენტო, რომელიც მისი ამავე და ბოლო პერიოდის ზინგშპილებშიც შეიჭრება („სერალიდან გატაცება“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“).

გარკვეული კანონზომიერებები იკვეთება **მუსიკალურ ფორმასთან** მიმართებაში:

ზაიდეს არია დაწერილია რთულ სამნაწილიან რეპრიზულ ფორმაში კოდით;

ელექტრას არია (უშუალოდ არია, რეპიტატივის გარეშე) - ძველებურ სონატურ ფორმაში;

სუზანას არია მარტივ ორნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია;

გრაფინიას არია - რთული ორნაწილიანი ფორმა კოდით;

ცერლინას არია - რთული ორნაწილიანი ფორმა კოდით;

პამინას არია - მარტივ ორნაწილიან რეპრიზულ ფორმაში, სონატურობის ნიშნებით.

აქაც იკვეთება გარკვეული ტენდენცია, მაგრამ ამჯერად არა ჟანრული მიკუთვნებისა და ფორმის შესაბამისობის თვალსაზრისით, არამედ შემოქმედების პერიოდებთან მიმართებაში. კერძოდ, ორგან - სუზანასა და პამინას არიებში, მარტივი ორნაწილიანი რეპრიზული ფორმა გვაქვს, რაც მიუთითებს სოლო საოპერო ნომრის მასშტაბის საგრძნობლად შემცირებაზე, განსხვავებით პირველ ორ ოპერაში მოცემული რთული სამნაწილიანი რეპრიზული და სონატური ფორმებისგან. მამასადაამე,

შემოქმედების გვიანდელ პერიოდში მოცარტს აქცენტი საოპერო დრამატურგიაზე გადააქვს და ყველაფერი ემსახურება დრამატურგიული ხაზის უწყვეტ განვითარებას. აქედან გამომდინარე, მცირდება არიების მასშტაბი, კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს მოქმედების არიას.

ყურადღება გავამახვილოთ კიდევ ერთ ასპექტზე - **ფორმის სტანდარტულ და თავისუფალ გააზრებაზე**. ზაიდეს არია ტიპური რთული სამნაწილიანი ფორმაა, სადაც თითოეული ნაწილი ასევე სტანდარტული ფორმაა. ელექტრას არია კი ნაკლებ სტანდარტულია, რადგან იგი სონატურ ფორმასთან ერთად კუპლეტურ-ვარიანტული ფორმის ელემენტებსაც შეიცავს.

გრაფინიას არიაც შერეულ ფორმაშია - პირველი ნაწილი მარტივი სამნაწილიანი რეპრიზული (შესაბამისად ტიპური), ხოლო მეორე ნაწილი თავისუფალი განვითარების მქონე შერეული ფორმაა, რომელშიც სამნაწილიანობისა და რონდოს ნიშნებია შერწყმული.

სუზანასა და პამინას არიები მარტივი ორნაწილიანი რეპრიზული ფორმებია (მეტნაკლებად სტანდარტული, რეპრიზასთან მიმართებაში და აგრეთვე პამინას არიაში აშკარაა სონატურობის ნიშნები).

ცერლინას არია კი, გრაფინიას არიის მსგავსად, შერეულ ფორმაშია დაწერილი - აქ სახეზეა სტანდარტული მარტივი სამნაწილიანი რეპრიზული და გამჭოლი ორნაწილიანი ფორმა კოდით.

შეგვიძლია გარკვეული კანონზომიერება დავინახოთ არიების **შინაარსობრივ თავისებურებებთან** მიმართებაში: არიები, რომლებიც ერთგვაროვან განწყობას გადმოსცემენ მეტად სტანდარტული ფორმითაც გამოირჩევიან (სუზანა, პამინა, ზაიდე). მათგან განსხვავებით, არიები, სადაც მეორე ნახევარში ხასიათის ცვლილებასთან გვაქვს საქმე (გრაფინია, ცერლინა), ან ემოციების მრავალფეროვან სპექტრს გამოხატავენ (ელექტრა) - მეტად არასტანდარტულ, შერეულ ფორმაშია დაწერილი. ამრიგად, ამ მხრივაც არიები ორ ჯგუფად დაიყო. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა არიების მეორე, არასტანდარტული ჯგუფი. ამ არიების პირველ ნაწილებში ყველგან ტიპურ ფორმას ვხვდებით - ამ ფორმით ერთგვაროვანი ემოციური შინაარსი

გადმოიცემა (გრაფინიას ლამენტო, ცერლინას თავის მოსაწყლება და პატიების თხოვნა), ხოლო მეორე - არასტანდარტულ ნაწილში მკვეთრად იცვლება ხასიათი, ეს მომავლისკენ, მოქმედებისკენ, განვითარებისკენ მიმართული ნაწილებია. შესაბამისად, ფორმის თვალსაზრისითაც, ეს ნაწილები ერთიანი განვითარების პრინციპზე აიგება და რამდენიმე სხვადასხვა ფორმის ელემენტს აერთიანებს. ოდნავ განსხვავებული პრინციპია ელექტრას არიაში: აქ თავიდანვე აფექტური მდგომარეობის ორი ძირითადი ხაზი გამოიკვეთება - მრისხანება და ლამენტო, რაც მთელ არიაში თანაარსებობს. აქედანაა არიის კუპლეტურ-ვარიანტული ელემენტები სონატურ ფორმაში, აქედანაა მისი არასტანდარტულობის სპეციფიკა.

საინტერესოა საორკესტრო თანხლების ფუნქცია და მისი ურთიერთდამოკიდებულება ვოკალურ პარტიასთან აღნიშნულ არიებში:

თითქმის ყველგან, საორკესტრო თანხლება რამდენიმე ფუნქციას აერთიანებს და არ შემოიფარგლება ერთი (მაგალითად, მხოლოდ ჰარმონიული თანხლება, ან მხოლოდ განზოგადების) ფინქციით. უმეტესწილად რეჩიტატივში *accopagnato* თანხლება დეტალიზებულ დამოკიდებულებაშია ვოკალურ პარტიასთან. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან რეჩიტატივი უფრო განვითარებადი, ქმედითი ელემენტია, ვიდრე არია, სადაც მუსიკალური ნაგებობის გარკვეულ მონაკვეთზე მაინც, ერთი განწყობა დომინირებს. ყველა არიაში არის ასევე მცირე საორკესტრო ჩართვები, რომელთაც შეკავშირების, კომპლემენტაციის ან ახალი მუსიკალური მასალის შემოტანის - განახლების ფუნქცია აქვს. უმეტესობაში ამ არიებიდან არის მონაკვეთები, სადაც თანხლება დეტალიზებულად მიჰყვება ვოკალურ პარტიას, ან განზოგადების ფუნქცია აქვს (პამინა, სუზანა), ზოგჯერ ჟღერს უნისონში (ზაიდე, ცერლინა, გრაფინია), ან კონტრაპუნქტს ქმნის ვოკალურ პარტიასთან (ზაიდე, ელექტრა),

გარდა ამისა, სხვადასხვა არიების საორკესტრო თანხლებები შეიძლება გავაერთიანოთ ამა თუ იმ თავისებურების მიხედვით. მაგალითად, არიები, სადაც თანხლებაში არის სოლო ინსტრუმენტები და მათ მეტ-ნაკლები მასშტაბით კონცერტულობის ელემენტები შემოაქვთ: ესაა ზაიდეს, სუზანას, გრაფინიასა და პამინას არიები. სოლო ინსტრუმენტებად აქ ყველგან ჩასაბერი საკრავებია წარმოდგენილი სხვადასხვა შემადგენლობით - ფლეიტა, ჰობოი, ფაგოტი, საყვირი. შესაბამისად,

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჩვენს მიერ განხილულ ნიმუშებში კონცერტულობის ნიშნები იკვეთება არა მრისხანებისა და მოქმედების სწრაფ, არამედ ნელი ტემპის არიებში.

საორკესტრო თანხლების თავისებურებების თვალსაზრისით შეიძლება აგრეთვე გაერთიანდეს ელექტრასა და ზაიდეს არიები, სადაც მომენტებში თანხლება პოლიფონიურ კონტრაპუნქტს ქმნის ვოკალურ პარტიასთან.

ექვსივე არიას აერთიანებს ის, რომ საორკესტრო თანხლება ყველგან რამდენიმე ფუნქციის მატარებელია.

მელოდიკის ტიპების მიხედვით შემდეგი სურათი იკვეთება.

არიების ანალიზი გვაჩვენებს, რომ ყველა არიის რეჩიტატივში ჭარბობს დეკლამაციური მელოდიკა, თუმცა ზოგან შემოიჭრება არიოზული საწყისი (ელექტრას რეჩიტატივი *accompagnato*). ყველა არიაში გვხვდება მელოდიკის რამდენიმე ტიპის ნაზავი, სადაც ერთ-ერთი მათგანი არიოზული მელოდიკაა. ეს თვისება აერთიანებს ექვსივე არიას. ცალკეულ არიებში ვხვდებით კანტილენურ (ზაიდე, გრაფინია), საცეკვაო (ცერლინა), დეკლამაციური მელოდიკის ტიპებს (ელექტრა, პამინა).

მუსიკისა და ვერბალური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების თვალსაზრისით, არიები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: აფექტის არიებში (ელექტრა, ნაწილობრივ პამინა და გრაფინია) მუსიკა დომინირებს ვერბალურ ტექსტზე, ტექსტი გმირის საერთო განწყობას გადმოსცემს და ხშირად მეორდება. წამყვანი არის მუსიკა და იგი ვერბალურ ტექსტთან განზოგადებულ ურთიერთდამოკიდებულებაშია (ეს განსაკუთრებით ელექტრას ეხება, რადგან პამინასა და გრაფინიას შემთხვევაში აფექტის არია უკვე ბევრად ინდივიდუალიზებულია).

დანარჩენ სამ არიაში - ცერლინა, სუზანა და ზაიდე - ტექსტი და ვოკალური პარტია დეტალიზრებულად მიჰყვება ერთმანეთს. გრაფინიას არია ორივე მომენტს აერთიანებს, რადგან ეს კომპლექსური არიაა და ბევრ შინაარსობრივ შრესა და ელემენტს შეიცავს. პამინას არიაშიც ორივე საწყისია გაერთიანებული.

ჩვენს მიერ განხილული არიებიდან სახეობრივი, დრამატურგიული, ფორმაქმნისა და მუსიკის თვალსაზრისით ყველაზე კომპლექსური გრაფინიასა და ელექტრას არიებია. ელექტრასთან ხაზგასმით გამოყოფდით რეჟიტატივს, რადგან ძალზე მრავალფეროვანია სახეობრივი და შესაბამისად, მუსიკალური მასალის თვალსაზრისით, მაშინ, როცა არიაში მეტწილად ერთგვაროვანი, აფექტური მუსიკალური მასალა დომინირებს. გრაფინიასთან კი, როგორც რეჟიტატივი, ასევე არია კომპლექსური და კონტრასტულია. გრაფინიას სახე კონტრასტულად იცვლება არიის მანძილზე და შესაბამისად, ვერბალური ტექსტი, ფორმა, მელოდიკის ტიპი - ყველაფერი იცვლება.

საშემსრულებლო სირთულეებზე საუბრისას, პირველ რიგში აღვნიშნავთ, რომ ამ არიებს აერთიანებს ცენტრალური ტესიტურა, გარდამავალი რეგისტრის, როგორც ძირითადი და წამყვანი რეგისტრის გამოყენება, ხშირ შემთხვევაში გამჭვირვალე ფაქტურა თანხლებაში, გრძელი ფრაზები, ნახტომები ფართო ინტერვალებზე, მელოდიურ აკორდებზე აგებული ფრაზები. ეს თავისებურებები, წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით, მომღერლისგან გრძელ სუნთქვას, გარდამავალი რეგისტრის ფლობას, უზუსტეს ინტონაციას და ემისიას მოითხოვს. მხატვრული ინტერპრეტაციის სირთულეები გულისხმობს სიზუსტეს მუსიკალური ტექსტის წაკითხვისა და შესრულებისას, სისადავეს, მუსიკალურ გემოვნებას (აქ ვგულისხმობთ როგორც ვარიანტების, ორნამენტირების სწორად შერჩევას, ასევე რუბატო-ს მინიმალურ გამოყენებას), არიების გამთლიანებას ფორმის მხრივ, დინამიკის, როგორც გამრავალფეროვნების საშუალების გამოყენებას, გულწრფელობას.

III თავი

მოცარტის საოპერო პარტიების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები.

მოცარტის შესრულება სამართლიანად ითვლება რთულ და დელიკატურ ამოცანად ნებისმიერი შემსრულებლისთვის, იქნება ეს მომღერალი, ინსტრუმენტალისტი თუ დირიჟორი. აქედან გამომდინარე, აგრეთვე სამართლიანად, ნებისმიერი შემსრულებელი ესწრაფვის რეპერტუარში იქონიოს მოცარტის ნაწარმოებები, რადგან მათი კარგი შესრულება მას სხვა რანგის შემსრულებელთა შორის აყენებს. განვიხილავთ თუ არა მოცარტის საოპერო შემოქმედების შესრულების სირთულეებს თანამედროვეობის ჭრილში? თუ პერიოდული შესრულების კუთხით? ჩვენი აზრით, მართებული იქნება თანამედროვე შესრულებაზე ვისაუბროთ. ერთი, რადგან პირადად ჩემი, როგორც შემსრულებლის გამოცდილება სწორედ რომ თანამედროვე შესრულების სტილისტიკას ეფუძნება და მეორე: რამდენადაც არ უნდა ვეცადოთ, პერიოდული შესრულების თავისებურებებს იმ სიზუსტით მაინც ვერ აღვადგენთ, რაც მოცარტის დროს იყო და ეს არც არის ჩვენი კვლევის მიზანი.

როგორც ევა და პაულ ბადურა-სკოდა აღნიშნავენ თავიანთ ნაშრომში „Интерпретация Моцарта“ (1972:13) : „შესაძლებელიც რომ იყოს ზუსტად აღვადგინოთ მოცარტის პერიოდის აკუსტიკური პირობები - ვთქვათ, გამოვიყენოთ ძველებური ინსტრუმენტები როკოკოს სტილის დარბაზში, ამიტაც კი ბოლომდე ვერ შევქმნით ისტორიულად ზუსტ შესრულებას. ამისათვის საჭიროა ესთეტიკის მასშტაბიც და საზოგადოებრივი დამოკიდებულება, აღქმაც ზუსტად იგივე იყოს, რაც იმ დროს“. შესაბამისად, ჩვენს კვლევაში ვსაუბრობთ მოცარტის მუსიკის თანამედროვე არსენალით, თანამედროვე მოცემულობაში შესრულების პრობლემატიკაზე, ისტორიული წინამორბედის გათვალისწინებით.

ამასთანავე, სწორედ ეს თავი ყველაზე მეტად ჩვენს შრომაში, ეყრდნობა ჩემი, როგორც შემსრულებლის პრაქტიკულ გამოცდილებას, შეიცავს პრაქტიკულ რჩევებს და კონკრეტულ სავარჯიშოებსაც. ამ ნაწილში გვსურს ამ დრომდე დაგროვილი ჩემი

პირადი გამოცდილება გაგიზიაროთ და ამით მეტად პრაქტიკული დატვირთვა შევძინოთ ჩვენს კვლევას.

საკმაოდ დიდი ნაწილი ჩვენი მოსაზრებებისა მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების შესრულებაზე, მათ შორის კონკრეტულად ჩემი პრაქტიკული რეკომენდაციებიც, განფენილია წინამდებარე შრომის პირველი ნაწილის მეორე ქვეთავში, რომელშიც დაწვრილებით განვიხილავთ მოცარტის ეპოქის შემსრულებლობის დეტალებს და მთლიანად მეორე ნაწილში, სადაც კონკრეტულად არის განხილული თითოეული პარტიიდან თითო არიის შესრულების ტექნიკური და მხატვრული სირთულებები.

რატომ არის მოცარტის შესრულება ასეთი რთული? ალბათ ყველა შემსრულებელს დაუსვამს საკუთარი თავისთვის ეს კითხვა. როდესაც ნოტებს უყურებ, თითქოს ყველაფერი ცხადია, გამჭვირვალე ფაქტურა, მთლიანი არია სულ ორი გვერდია, მელოდიური ხაზი მკაფიო და გასაგებია... და მაინც, რატომ არის ასე რთული ამ ორი გვერდი მუსიკის სიმღერა? ჩვენი აზრით, მთავარ სირთულეს ის წარმოადგენს, რომ მოცარტის მუსიკა არის კომპექსური მუსიკა. შედარებისთვის ავიღოთ ბელკანტო: ბელკანტოში ჩვენ გვყავს სოლისტი - მომღერალი და გვაქვს თანხლება - ორკესტრი. აქ მკაფიოდაა გამიჯნული როლები: სოლისტი მთავარია, ხოლო თანხლება მას ემსახურება, მის გამომსახველობას, მის სუნთქვას, მის პრიორიტეტებს. მოცარტთან კი ყველაფერი, მათ შორის სოლისტის პარტიაც ერთი მთლიანი ქსოვილის ნაწილია. მომღერალმა მისი პარტიაც ინსტრუმენტულ ჭრილში უნდა დაინახოს, როგორც ერთერთი ინსტრუმენტი, რომელიც საერთო ქარგაშია ჩართული. ეს აუცილებელია, ეს მოცარტის შესრულების მხატვრული სირთულის დამღვევის ერთერთი (თუ არა ერთადერთი) გზაა. თუ ეს მთლიანობა დაირღვა, შესრულება აღარ იქნება მაღალმხატვრული დონის. და რადგან მოცარტის მიერ შექმნილი მხატვრული ქსოვილი სრულყოფილია, მომღერალი უნდა მიჰყვეს ამ ქარგას. ჩვენი მოვალეობა და მთავარი ამოცანაა, წავიკითხოთ და დავინახოთ ის, რაც კომპოზიტორს სურდა და ზუსტად მივყვეთ მის სურვილს, მის ქმნილებას, მის სრულყოფილებას. მოცარტთან არაფრის დამატება არ არის საჭირო, იმდენად ყველაფერი სრულყოფილად წერია. საჭიროა მხოლოდ შევძლოთ ამის სწორად წაკითხვა და შესაბამისად გადმოცემა. მხატვრული თვალსაზრისით, სწორედ ეს არის მოცარტის

შესრულების ერთერთი ყველაზე დიდი გამოწვევა და სირთულე. მხატვრული ქარგის, ესოვილის მსგავს ერთიანობას ჩვენ მოგვიანებით ასევე ვხვდებით რიჰარდ შტრაუსთან და პ. ი. ჩაიკოვსკისთან და სხვათაშორის, მათი შესრულებაც ასეთივე სირთულით გამოირჩევა. სასიმღერო და საორკესტრო პარტიები ერთი ქარგის ნაწილია.

როდესაც მოცარტის საოპერო (ან კამერული) მუსიკის შესრულებისას მხატვრული სირთულის წინაშე ვარ, მე ვუსვამ ჩემ თავს რამდენიმე შეკითხვას: რატომ დაირღვა ერთიანობა? ხომ არ ვწყვეტ აქ მუსიკალურ აზრს? აჰა! ხშირად მიზეზი ესეც არის - მე მუსიკალურ აზრს ვწყვეტ, სადაც მთავრდება ჩემი ფრაზა. ეს შეცდომაა, რადგან მუსიკალური აზრი გრძელდება და თუ მას უწყვეტად მიჰყვები, თვითონ გკარნახობს როგორი იქნება შემდეგი ფრაზა, ან როგორ უნდა დასრულდეს წინა ფრაზა ისე, რომ არ დაირღვეს ერთიანობა. ასეთი უწყვეტობა, მუდმივობა, მუდმივი გადამახილი საორკესტრო პარტიასთან ძალიან მეხმარება მხატვრული (და ხშირად ტექნიკური) პრობლემისთვის გასაღების მოძებნაში.

მოცარტის საორკესტრო ფაქტურა ზოგჯერ ძალიან გამჭვირვალეა და ყველაფერი ჩანს, ისმის, მომღერალი თითქოს შიშველი დგას სცენაზე. მაშინ, როცა ვთქვათ ვერიზიმის, ან თუნდაც რომანტიზმის ეპოქის მუსიკის სიმღერისას შეიძლება გარკვეული ხარვეზები „მიიჩქმალოს“, მოცარტთან ეს გამორიცხულია. ესეც მეორე მიზეზი, რატომ არის მოცარტის შესრულება რთული და სარისკო. ამ შემთხვევაში უნდა ვიმუშავოთ ცალკე იმ ტექნიკურ სირთულებზე, რაც გვაზრკოლებს, რათა ამ გამჭვირვალობაშიც კი არ იყოს შესამჩნევი ტექნიკური ტიპის ხარვეზი.

თუ ეს არის **სწრაფი, ტექნიკური ადგილები**, მე ვურჩევდი მომღერლებს მათ ნელ ტემპში მეცადინეობას, გამღერებას ისეთ ტემპში, სადაც თითოეული ბგერა გარკვევით გვესმის. სწრაფი პასაჟებიც მელოდიაა და მათ კარგად მოსმენა სჭირდება. ტექნიკურ ადგილებსაც უნდა მივცეთ შინაარსობრივი დატვირთვა, რაც დამერწმუნეთ, მათ შესრულებას ბევრად გაგვიადვილებს, გარდა იმისა, რომ მათ უკეთ მოსასმენს გახდის. მე ყოველთვის ვფიქრობ, რისი თქმა უნდოდა კომპოზიტორს, როცა ამა-თუ-იმ პასაჟს, ან გამას წერდა. რას განიცდის აქ ჩემი გმირი, აღმაფრენას? შიშს? ბრახს? უმნიშვნელოვანესია გვახსოვდეს, რომ მოცარტის წერილებიც ამასვე მოწმობს (იხ. გვ. 53).

წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით შემოიძლია ასევე შემოგთავაზოთ პასაჟების დაჯგუფება, ვთქვათ მეთექვსმეტედებად და ოთხეულის პირველი ბგერების ოდნავ მახვილებით მეცადინეობა, რათა გვექონდეს ყრდნობის წერტილები. კადენციების დროსაც ასე ვიქცევი, დასაწყისისთვის ზუსტად უნდა ვიცოდე საიდან ვიწყებ, სად მოვდივარ და რა გზას გავივლი, დავაჯგუფებ ოთხეულებად, გამოვყოფ ძირითად ბგერებს, რაც მიაღვილებს სტრუქტურულად მათ მეცადინეობას. მიაღვილებს ასევე სუნთქვის რაოდენობის განსაზღვრას. რა თქმა უნდა, საბოლოო შესრულებისას ამაზე უკვე აღარ ვფიქრობ, თუმცა ეს არის გზა, რომელსაც გავდივარ. ხშირად, ტექნიკური ადგილების ნელ ტემპში სიმღერას ვიწყებ, უფრო მღერადად, მერე ნელნელა ვაჩქარებ ტემპს, სანამ არ მივალ სასურველ ტემპამდე. სიჩქარის მომატებასთან ერთად, ეს პასაჟები მსუბუქდება კიდევაც, რადგან შეუძლებელია მათი ჩქარ ტემპში ფორტეზე სიმღერა, ეს არ იქნება ლამაზი. კიდეც ერთხელ გავმეორებდი, მთავარია გამომსახველობა, რას ემსახურება ესა თუ ის გამა თუ პასაჟი? ამის შესაბამისად უნდა მოიძებნოს დინამიკაც, მიმართულებაც...

მოცარტთან ერთერთი ტექნიკური სირთულე შეიძლება იყოს **ნახტომები** დიდ ინტერვალებზე (ოქტავაზე ან უფრო დიდ ინტერვალებზეც კი). ამ პრობლემის მოგვარებას მე შემდეგნაირად ვცდილობ: აზრობრივად, ყოველთვის ვამცირებ მანძილს ამ ბგერებს შორის. არ აქვს მნიშვნელობა რამდენად შორს წერია ისინი ერთმანეთისგან სანოტო ხაზზე, მე ვიცი, რომ ნებისმიერი ბგერა უნდა დაიბადოს ჩემს სახმო იოგებში, რომლებიც სულ რამდენიმე მილიმეტრია. იქნება ეს კიდურა მაღალი ბგერა, თუ უკიდურესი დაბალი ბგერა, ისინი ყველა ჩემს „ყელშია“ და ჩემს „ხელშია“ ☺) ასეთი მიდგომა მეხმარება პირველ რიგში ფსიქოლოგიური სირთულის დაძლევაში (რადგან როცა დიდ ნახტომს ხედავ, ჯერ კიდეც სანამ სიმღერას მოსინჯავ, ფსიქოლოგიურად იძაბები ☺). ვცდილობ როგორც აზრობრივად, ასევე პოზიციურად მაქსიმალურად დავუახლოვო ისინი ერთმანეთს. ამ შემთხვევაში, ეს არის ჩემი გასაღები, რომ ეს ნახტომები იყოს მაქსიმალურად ახლოს ერთმანეთთან და არ გავაკეთო ბევრი უსარგებლო მოძრაობა, რაც პირიქით, ხელს შემოიშლის და არ დამეხმარება. ასევე პრობლემური შეიძლება გახდეს ნახტომით აღებული მაღალი ბგერა. ხშირად შევსწრებივარ (მე თვითონაც მომსვლია ასე) როგორი შემართებით მეცადინეობს მომღერალი მაღალ ბგერას, იმეორებს და იმეორებს მას უსასრულოდ, თითქოს სურს

გარანტირებული ხერხი იპოვოს მის ასაღებად. ჩემი ღრმა რწმენით, ასეთ დროს პრობლემა ხშირად მაღალი ნოტის წინა ბგერაშია, რომელიც ერთგვარი ტრამპლინის როლს ასრულებს და რომელიც ხშირად ყურადღების მიღმა გვრჩება იმის გამო, რომ მთელი კონცენტრაცია მიმართულია მაღალი ბგერის აღებისკენ. ჩემი გამოცდილებით, თუ ეს ე.წ. „სატრამპლინო“ ბგერა თავის ადგილზეა, კარგად არის სუნთქვაზე დასმული, არ არის მიწოლილი ზედმეტი ჰაერნაკადით და ტემბრალურად სწორად ჟღერს, მაღალი ბგერა უპრობლემოდ გამოდის ისეთი, როგორიც უნდა იყოს. გარდა ამისა, ყურადღების გადატანა მაღალი (ე.წ. პრობლემური) ბგერიდან, ხსნის ფსიქოლოგიურ სტრესს. ეს ერთგვარი ხრიკია ჩვენივე გონების მოსატყუებლად. უნდა გვახსოვდეს, რომ მაღალი ბგერა მისი წინამორბედი ბგერის გაგრძელებაა და არ შეიძლება სადმე ძალიან შორს იყოს. იგივე ეხება ნებისმიერ კონკრეტულ ბგერას, რომელიც არ გამოგვდის: ყოველთვის გადავამოწმოთ, რა მდგომარეობაშია მისი წინამორბედი ბგერა. ძალიან ხშირად ირკვევა, რომ ის არ არის თავის ადგილას და შესაბამისად, მომდევნო ბგერაც ვერ პოულობს თავის ადგილს. ეს ბუნებრივია, ყოველი ახალი ბგერა წინა ბგერიდან გამომდინარეობს, ბირთვი ერთია. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ყველა ნოტი ჩვენს ყელშია, რამდენიმე მილიმეტრიან სახმო სიმეზში, ერთმანეთთან ძალიან ახლოს.

კიდევ რამდენიმე ხერხი მაქვს ჩემთვის ნაპოვნი. ეს ხერხებიც ალბათ ჩემი პედაგოგებისგან, ჩემი პიანისტური წარსულიდან (რაც, როგორც მომდერალს ძალიან მეხმარება ბევრ ასპექტში), უამრავი მასტერკლასიდან, ან მეცადინეობიდან „წამოღებული“ ხერხებია, რომლებსაც უკვე „ჩემად“ ვთვლი. ჩვენ დიდ ინფორმაციას ვიღებთ წლების მანძილზე, მაგრამ მხოლოდ ნაწილს გავითავისებთ და ჩვენთან ვიტოვებთ, იმ ნაწილს, რომელსაც უფრო კარგად მოვირგებთ და რომელსაც მეტი სარგებელი მოაქვს ჩვენთვის. ერთერთი არის **საწინააღმდეგო მოძრაობის ხერხი**: თუ მე ვხედავ, რომ მელოდია, პასაჟი ზემოთ მიდის, ხანდახან ვგრძნობ როგორ „მივყვები“ ფიზიკურადაც და აზრითაც ამ მოძრაობას ზემოთ (შეიძლება ხორხიც კი აგვეწიოს, გააჩნია ტესტიურას). ამ შემთხვევაში მე პირიქით - წარმოვიდგენ მოძრაობას ქვემოთ, რათა ჩემი სხეული, ყელი, ხორხი მშვიდად დარჩეს თავის ადგილას. და პირიქით, თუ ფრაზა მოდის ქვემოთ, მაქვს ტენდენცია მოვდუნდე და სუნთქვაც შესაბამისად მოეშვას, ამ დროს წარმოვიდგენ, რომ ფრაზა სრულდება ზემოთ, რათა არ

მომეხსნას სუნთქვიდან. როგორ ქვემოთაც არ უნდა მოდიოდეს ფრაზა, პასაჟი, რეალურად სუნთქვა, ჰაერნაკადი ზემოთ აგრძელებს ამოსვლას.

სტოკატოების შესრულებისას საინტერესო რამეს მივაგენი: ინტერესისთვის ერთხელ ისე გავაკეთე სავარჯიშო სტოკატოზე, რომ სუნთქვა საერთოდ არ ამიღია. ჰოი, საოცრებავ! სავარჯიშო გადაბმულად ვაკეთე რამდენიმე წუთის განმავლობაში ისე, რომ სულაც არ დამჭირვებია სუნთქვის აღება. შევნიშნე, რომ სტოკატოს სიმღერისას, დიაფრაგმის აქტიური მოძრაობის შედეგად, ავტომატურად ვილდგენტ ჰაერის საჭირო მარაგს, რაც სულ არ არის აუცილებელი, იყოს ბევრი. აქედან დავასკვენი, რომ როცა სტოკატოების რიგი მაქვს სამღერი, არ მჭირდება ბევრი ჰაერის აღება, პირიქით, ზომიერი, ჩვეულებრივი სუნთქვითაც მშვენივრად გავდივარ ფონს.

ერთერთი ყველაზე საჭირო და რთული ჩვევა (skill) არის **ლეგატოზე სიმღერის ხელოვნება**. ეს მომღერალს აუცილებლად სჭირდება ნებისმიერი რეპერტუარის შესრულებისას, იქნება ეს მოცარტი, ბელკანტო, რომანტიზმი, ვერიზმი თუ რომელიმე სხვა ეპოქის მუსიკა. ცხადია, მოცარტის საოპერო შემოქმედებაც მომღერლისგან დიდწილად სწორედ ლეგატოზე სიმღერის ხელოვნებას მოითხოვს. რას ნიშნავს ლეგატოზე სიმღერა? Legare - იტალიური სიტყვაა და გადაბმას ნიშნავს. ყველამ კარგად ვიცით, რომ ლეგატოზე სიმღერა გადაბმით სიმღერას ნიშნავს. როცა მელოდია არ წყდება, არ იჩეხება, არ ნაწევრდება სიტყვებით, არამედ პირიქით - სიტყვების, ტექსტის საშუალებით ხდება ბგერების შეერთება, მათი უწყვეტობა. ლეგატოზე სიმღერა გულისხმობს სუნთქვაზე ყრდნობით მღერას, სუნთქვის თანაბარ გადანაწილებას.

ჩემი აზრით, ლეგატოზე სიმღერა გულისხმობს ბგერის ერთგვაროვნებას, ტემბრალურ და რეგისტრულ სითანაბრეს, როცა არ შეინიშნება ნახტომი მკერდის რეგისტრიდან თავის რეგისტრზე გადასვლისას, როცა მომღერალი მდორედ გაივლის გარდამავალი რეგისტრის ბგერებს. ამ ყველაფრის მიღწევაში სუნთქვას, ყრდნობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ ყელი, ხორხი იყოს თავისუფალი და იყოს თავის ადგილას, დაშვებული, ხოლო სასა, თალი ოდნავ აწეული, რათა ჰაერნაკადს, რომელსაც სახმო იოგები მოძრაობაში მოჰყავს, მიეცეს თავისუფლად ვიბრირების საშუალება. როგორც იდეა, იმპულსი, ძალიან მეხმარება იმაზე ფიქრი, რომ ყოველი მომღვენო ბგერა წინა ბგერაში იბადება, რომ ბირთვი ერთია, რომ ერთი

ბგერიდან მომდევნო გამოდის უწყვეტ ნაკადად და დიდი ფიზიკური ცვლილებების გარეშე. ამისკენ სწრაფვა ბუნებრივად მიწესრიგებს სუნთქვის სითანაბრესაც და ამ შემთხვევაში, ნაკლებია ალბათობა იმისა, რომ ბგერა სუნთქვიდან მოიხსნება.

მხატვრული თვალსაზრისით, ლეგატოზე სიმღერა უწყვეტობას ნიშნავს. უწყვეტობას ფრაზის შიგნით და უწყვეტობას ფრაზებს შორის, ნაწარმოების პირველიდან ბოლო ბგერამდე. ზოგადად, ჩემს შემთხვევაში, მხატვრული ამოცანების დასახვა, მხატვრული ხერხების მიგნება ძალიან მეხმარება ტექნიკური საკითხების მოგვარებაში. ასევე მჩვევია გონებაში მეცადინეობა. მე ასე მჯერავს: ჩვენი სხეული არის იდეალური მანქანა, რომელიც წარმოუდგენელი სიზუსტით ასრულებს ჩვენს დავალებებს, მართლაც წარმოუდგენელი სიზუსტით. მაგრამ ამისთვის ჩვენ ზუსტად უნდა ვიცოდეთ, ვგრძნობდეთ, რა გვსურს, რას ვითხოვთ მისგან. ჩემი პედაგოგის, გულიკო კარიაულისგან ხშირად მსმენია ფრაზა: „სანამ იმღერებ, გაიგონე!“. გამოცდილებასთან ერთად მივხვდი, რაოდენ მნიშვნელოვანია, წამით ადრე, სანამ იმღერებ, გესმოდეს. გესმოდეს ბგერა, ფერი, ინტონაცია, ემისია. და შემდეგ უკვე უნდა ენდო შენს სხეულს, და ის უზუსტესად გიპასუხებს, მე ეს არაერთხელ გამომიცდია და ზუსტად ვიცი, რომ ასეა. ამ „ნდობის“ მოპოვება გამოცდილებასთან ერთად მოდის. რთულია ენდო სხეულს, რომელმაც ჯერ კარგად არ იცის, რა არის ყრდნობა, ჯერ არ აქვს დაძლეული გარდამავალი რეგისტრი (სხვათაშორის, ამ რეგისტრზე მუშაობა მთელი ცხოვრების მანძილზე გრძელდება), არ აქვს კარგად მოთელილი მაღალი რეგისტრი, თუმცა ეს ყველაფერი რეგულარული, სწორი და უწყვეტი მუშაობით მოდის. ბევრი რამ უკვე ავტომატურად ხდება, მაგალითად ახლა სიმღერისას აღარ ვფიქრობ სუნთქვაზე, რამდენი ავიღო, ან როგორ გავანაწილო, ამას უკვე ჩემი სხეული ავტომატურად აკეთებს. თუმცა, თავდაპირველად, კონსერვატორიაში სწავლის პირველ წლებში მე ყოველდღიურად ვაკეთებდი სუნთქვის სავარჯიშოებს და არა მხოლოდ სუნთქვის, რა თქმა უნდა. უამრავი სავარჯიშო არსებობს, სტოკატოების, სისხარტის, ლეგატოს გამომუშავებისთვის. ამ მხრივ უადრესად საინტერესოა მანუელ გარსიას არაერთი ტრაქტატი, რომელიც ეძღვნება სიმღერის ხელოვნებას, დაწყებული ადამიანის სასიმღერო აპარატის ფიზიოლოგიური აგებულების შესწავლით და დამთავრებული პრაქტიკული სავარჯიშოებით, რომლებიც სხვადასხვა ტექნიკური პრობლემის გადაჭრისკენაა მიმართული, ან მიმართულია უამრავი, მომღერლისთვის აუცილებელი

ტექნიკური ჩვევის გამომუშავებისკენ. გარდა ამისა, თითოეულ პედაგოგს აქვს ნაკრები სავარჯიშოებისა, ე.წ. გამღერების, მოთელვის, რომლებსაც რეგულარული ვარჯიშის შემთხვევაში უდიდესი შედეგი მოაქვთ. სიმღერის დაწყებამდე გამღერება მთელი სასიმღერო გზის მანძილზე გრძელდება. ჩემი აზრით ეს აუცილებელია, თუნდაც იყოს 10 წუთი, მაგრამ ეს მოთელვა უნდა შესრულდეს ყოველი სიმღერის წინ. მე არ ვეთანხმები მომღერლებს, რომლებიც გამღერების გარეშე გადიან სცენაზე, ჩემთვის გამღერება სასიმღერო რუტინის აუცილებელი ნაწილია. თუმცა, ყველა მომღერალი, ყველა ხმა, ყველა ყელი ინდივიდუალურია და დროთა განმავლობაში ყველა მომღერალი პოულობს მისთვის შესაფერ რუტინასა და ხმის ჰიგიენის ნორმებს.

ასევე ძალიან საინტერესოა და ვთვლი, რომ ყველა მომღერალს უნდა ჰქონდეს წაკითხული ნოდარ ანდლულაძის წიგნი “Homo Cantor“, სადაც ბევრად უფრო კომპლექსურად, ფიზიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და ემოციურ ჭრილშია განხილული სიმღერის, მღერის საკითხები. ამ წიგნში თავმოყრილია უდიდესი ინფორმაცია, ცოდნა, გამოცდილება, წლების ნააზრევი და დაკვირვება ხელოვანისა, რომლის შესრულება ყოველთვის გამოირჩეოდა განსაკუთრებული სულიერი და ინტელექტუალური სიმდიდრით. ხელოვანისა, რომელსაც ნამდვილად ბევრი რამ ჰქონდა სათქმელი როგორც მღერის ოსტატობაზე, ასევე ზოგადად ხელოვნებაზე და მის ნებისმიერ დარგზე.

ორთოეპია, დიქცია

მოცარტის შესრულების სირთულეებზე საუბრისას შეუძლებელია არ შევეხოთ ერთერთ უმნიშვნელოვანეს აპსექტს. ეს არის **გამოთქმა, დიქცია (la pronuncia, die Aussprache)**. რამდენი მომღერალი ვიცით, ან მოგვისმენია, რომელთა ნამღერიდან სულ რამდენიმე სიტყვას თუ მოჰკრავს ყურს გაფაციცებული მსმენელი... არადა, რაოდენ მნიშვნელოვანია, კარგ მომღერალს ჰქონდეს ასევე კარგი, სწორი და მკაფიო დიქცია. ერთი - მე ვფიქრობ, რომ ეს აადვილებს სასიმღერო სირთულეებს და მეორე - რაოდენ უფრო სასიამოვნო და საინტერესო მოსასმენია ოპერა, როცა მისი შინაარსიც გესმის! გასული საუკუნის წარჩინებულ მომღერლებს თუ დავაკვირდებით, გარდა მათი შთამბეჭდავი ვოკალურ-ტექნიკური მზაობისა, გვაოცებს ასევე მათი დიქციაც. კარგი სიმღერა და კარგი დიქცია მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. ტექსტის მკაფიოდ

წარმოთქმა გვეხმარება ხმის სწორი პოზიციის მოძებნაშიც. მაგალითად ისეთი ხმოვნები, როგორებიცაა „ა“, ან „ო“, ხმოვნები, რომლებსაც „გაფართოვების“ ტენდენცია აქვთ, მაშინვე მოიკრიბება, თუ ისინი თანხმოვანთან ერთად მკაფიოდ გამოითქმის. რადგან სიტყვის გამოთქმა ყელში ვერ მოხდება ⁶⁰. სიტყვა უნდა წარმოითქვას ტუჩებთან ახლოს, შესაბამისად, ზგერაც გამოდის წინ. მირელა ფრენი არაერთგზის იმეორებდა გაკვეთილებზე: სიტყვა უნდა იყოს ტუჩებზე (ანუ წინ, ტუჩებთან). ასეთ დროს ტექსტიც მკაფიოა და ხმაც თავის ადგილასაა.

დიქციასთან მიმართებაში, გვინდა ორიოდ სიტყვით შევეხოთ იტალიური ენის ორთოეპიის საკითხებს. დავიწყოთ ყველაზე მცირე კომპონენტით – თანხმოვნები. აქ გასათვალისწინებელია იტალიური ენისთვის ძალზე დამახასიათებელი და ხშირად გამოყენებადი ორმაგი თანხმოვნები, რომლებიც შესრულებისას ხშირად არ ისმის, ან არასწორად გამოითქმის. მაგალითისთვის ავიღოთ სიტყვები *affanno*, *affetto*, სადაც ორმაგი თანხმოვანი ორჯერ გვხვდება. მათი გამოთქმისას უნდა მოხდეს ამ თანხმოვანზე ოდნავი შეჩერება, დაპაუზება, რითაც გამოიკვეთება ორმაგი თანხმოვანი. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ამ თანხმოვნების ორ-ორჯერ გამოთქმა.

თანხმოვანთან დაკავშირებით არსებულ მეორე პრობლემას შესაძლოა წარმოადგენდეს ისეთი თანხმოვნების მკაფიო გამოთქმა და დიფერენცირება, რომლებიც ჟღერადობით ერთმანეთს ჰგავს და ზოგჯერ შეცდომით ასიმილირდება. მაგალითად T – იტალიურ ენაში ეს თანხმოვანი გამოითქმის როგორც “ტ” და არა “თ”, ან “დ”. იტალიური P გამოითქმის როგორც “პ” და არა “ფ” ან “ბ”, თანხმოვანი S, რომელიც სიტყვის დასაწყისში იკითხება როგორც “ს” (მაგ. *sola*, *sole*, *signore*), ისევე, როგორც ორმაგი თანხმოვნის შემთხვევაში (მაგ. *assai*, *assomigliare*, *assicurare*, *passare*). ხოლო როცა იგი ორ ხმოვანს შორისაა მოქცეული გამოითქმის, როგორც “ზ” (*rosa*, *cosa*, *casa*).

არანაკლებ სირთულეს წარმოადგენს ხმოვნები და მათი სწორი გამოთქმა. იტალიურ ენაშიც ისევე, როგორც გერმანულში, არსებობს ღია და დახურული ხმოვნები. ეს ეხება ხმოვნებს e და o. მაგ. სიტყვაში *bene* პირველი ე ღიაა, ხოლო სიტყვაში *vendetta*

⁶⁰ განსაკუთრებით ისეთ მღერად ენაში, როგორიც იტალიურია, სადაც არ არსებობს ყელისმიერი თანხმოვნები. ამ და სხვა თვისებების გამოც, როგორიცაა მღერადი ხმოვნები, სიტყვების ხმოვნით დასრულება და სხვა, იტალიური ენა სამართლიანად მიიჩნევა ყველაზე „სასიმღერო“, სიმღერისთვის ყველაზე მოსახერხებელ ენად.

პირველი მარცვლის ე ღიაა, ხოლო მომდევნო ე - დახურული (აქვე მინდა მოვიყვანო ერთი განმარტება ღია და დახურულ ხმოვნებთან დაკავშირებით: როდესაც სიტყვაში არის ერთი მახვილიანი ხმოვანი, ის ხშირ შემთხვევაში დახურულია, ყველა დანარჩენი ხმოვანი ამავე სიტყვაში იქნება ღია. როგორც წესი, ეს ეხება ე და ო ხმოვნებს).

უფრო დაწვრილებით ინფორმაციას სასიმღერო იტალიური ენის ფონეტიკის შესახებ მსურველებს შეუძლიათ გაეცნონ ნიკო კასტელის არაჩვეულებრივ ნაშრომში, სადაც შეკრებილია 100-მდე ოპერის ლიბრეტო იტალიურ, გერმანულ, ფრანგულ, რუსულ ენებზე, მოცემულია მათი თარგმანები და თითოეული სიტყვის ტრანსკრიპცია. (Nico Castel – Complete Opera Libretti Translation Series, Marcie Stapp, ed. Leyerle Publications, Geneseo, New York). სასიმღერო იტალიური ენის დიქციასთან დაკავშირებით აგრეთვე საინტერესოა შემდეგი ნაშრომები და სტატიები:

Artur Galkowski “Il doppio aspetto della pronuncia delle vocali e,o in italiano”;

Paolo Pettinari “I suoni della lingua italiana”;

Joanne Bogart “Italian pronunciation. A primer for singers”
(<https://web.stanford.edu/~jrb/reference/italian.html>)

გერმანულ ენაში დიდი ყურადღება ეთმობა სიტყვის ბოლო თანხმოვანს, რომლიც მსმენელმა აუცილებლად უნდა გაიგონოს (იტალიურისგან განსხვავებით, გერმანულში სიტყვები ხშირად თანხმოვნით, ან თანხმოვანთა ჯგუფით მთავრდება). მაგალითად ავიღოთ სიტყვა „Blind” (ბრმა): ბოლო დ ოდნავ თ-სკენ უნდა წავიყვანოთ, რათა ის დარბაზში გაჟღერდეს და არ დაიკარგოს. ან სიტყვა „Glueck” - უმნიშვნელოვანესია გაისმას ბოლო “ქ”. წინააღმდეგ შემთხვევაში იცვლება სიტყვის მნიშვნელობა. არსებობს საინტერესო შრომები სასიმღერო ორთოეპიის შესახებ, სადაც დაწვრილებით არის აღწერილი ყველა შესაძლო პრობლემა და მათი გადაჭრის გზები.⁶¹

⁶¹ Paolo Pettinari (2002). *I suoni della lingua italiana (Schede di fonetica)*.

Yoon, Anjela (2019). *Diction for singers: implementing flipped learning into the diction classroom*. Indiana University : Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music. Retrieved from : <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/24839?show=full> Last visited 05.01.2023.

Arthur Galkowski (2001). *Doppio aspetto della pronuncia delle vocali E, O in italiano*. Poznan : Studia Romanica Poznaniensia. Retrieved from:
https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3236/1/05_Artur_Galkowski_I_doppio_aspetto_della_pronuncia_dell_e_vocali_57-65.pdf

ტექსტი ასევე უმნიშვნელოვანესია მხატვრული სახის შექმნისას, ტექსტის სწორი გააზრება გვკარნახობს შესაფერის ფერებს და გვეხმარება მხატვრული სახის შექმნაში. ამიტომაც სასურველია, აუცილებელია მომდერალს ესმოდეს ენა, რომელზეც მღერის, ან უკიდურეს შემთხვევაში ჰქონდეს ტექსტის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი, რათა ზუსტად იცოდეს, როდის რას ამბობს. მირელა ფრენი ხშირად გვირჩევდა, როგორც სავარჯიშოს : „როგორ იტყოდი ამ ფრაზას“? რამდენჯერმე გვათქმევინებდა მხოლოდ ტექსტს, რათა მოგვეძებნა სწორი ინტონაცია, მკაფიოობა, სწორი აქცენტები და მხოლოდ ამის შემდეგ გაგვამეორებინებდა იმავე ფრაზას სიმღერით. „იმღერე ისე, როგორც იტყოდი“ ესეც მისი გაკვეთილებიდან მახსოვს და მე ეს რეალურად მეხმარება მუშაობის პროცესში. ცნობილი იტალიელი დირიჟორი - რიკარდო მუტი თავის წიგნში „Verdi, l'italiano“, წერს: „ ცნობილი ფაქტია, რომ რეჟიტატივების წერისას ვერდი ლიბრეტოს ტექსტს ხმამაღლა კითხულობდა. დადიოდა ოთახში წინ და უკან და გაუჩერებლად იმეორებდა ტექსტს მანამ, სანამ ფრთას არ შეისხამდა და არ შეიმოსებოდა მელოდიით, რომლებიც მათ მუსიკად აქცევდა“ (Muti, 2012:78).

ანსამბლები

მოცარტის საოპერო პარტიებზე მუშაობისას ერთ-ერთ სირთულეს უდავოდ წარმოადგენს მისი საოცრად კომპლექსური და უსაშველოდ გრძელი ანსამბლები. საკმარისია გავიხსენოთ „ფიგაროს ქორწინების“ მეორე მოქმედების ფინალი, ან „დონ ჯოვანი“-ს მეორე მოქმედების ფინალი და უამრავი სხვა. (სხვათაშორის, „ფიგაროს ქორწინების“ მეორე მოქმედების ფინალი საგამოცდო მასალაა

Santley, Ch.Sir. (1908). *The art of singing and vocal declamation*. Retrieved from <https://archive.org/details/artofsingingvoca00santuoft> last visited on 05.01.2023

Bogart, J. (2016). *Italian pronunciation. A primer for singers*. Retrieved from <https://web.stanford.edu/~jrb/reference/italian.html> Last visited 05.01.2023.

Нестеренко, Е.,Е. (?). Некоторые вопросы произношения в пении. *Вопросы вокальной педагогики*. (выпуск 7). Retrieved from https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voprosy_pedagogiki/vvp6_1.htm last visited 05.01.2023

კონცერტმეისტერებისთვის, თუ მათ რომელიმე თეატრში სურთ მუშაობის დაწყება. გარდა თავბრუდამხვევი საორკესტრო პარტიის საფორტეპიანო ტრანსკრიფციის შესრულებისა, მათ უნდა იმღერონ (და დაუკრან) 8 პერსონაჟის პარტიაც!!!). თავისთავად ტექსტის სწავლა ისეთ სირთულეს არ წარმოადგენს, მაგრამ სირთულეს ვაწყდებით, როცა ჩვენს გარდა 7 მომღერალი დგას სცენაზე და თავის რეპლიკას მღერის. გამოცდილებით მივხვდი, რომ ყოველთვის უფრო საიმედოა ჩვენი პარტია ვისწავლოთ საორკესტრო პარტიასთან თანხვედრაში და არა სხვა გმირების რეპლიკებთან მიმართებაში. რადგან ორკესტრი არის კონსტანტა, საიდანაც ყოველთვის შეგიძლია აიღო ორიენტაცია მაშინ, როცა კოლეგას შეიძლება რეპლიკა გამორჩეს, ან ცოტა გვიან შევიდეს, ან პირიქით-ადრე. ამიტომ ჩვენი ორიენტირი უნდა იყოს საორკესტრო თანხლება. სხვათაშორის, ამასთან დაკავშირებით არაერთხელ უთქვამთ კოლეგებს, რომ ძალიან დაცულად და მყარად გრძნობენ თავს სცენაზე ჩემს გვერდით, რადგან ძირითადად ყოველთვის თანხვედრაში ვარ დირიჟორთან და ორკესტრთან. რა თქმა უნდა, კოლეგების პარტიებიც უნდა გვქონდეს მოსმენილი და გარჩეული, თუმცა ჩემი რჩევაა, მთავარი ორიენტირი იყოს საორკესტრო პარტია.

რეჩიტატივი მოცარტის ოპერებში

რეჩიტატივებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს დრამატურგიული განვითარების თვალსაზრისით. ამდენად, უაღრესად მნიშვნელოვანია რეჩიტატივების გააზრება, გაგება და მათი გასაგებად გადმოცემა, რათა მიუხედავად მათი სისხარტისა, მსმენელმა შეძლოს ყველაფრის გაგება და მოასწროს აზრის გამოტანა.

მოცარტის იტალიურ ოპერებში (“Le nozze di Figaro”, “Don Giovanni”, “Cosi fan tutte”, “Idomeneo”) ორი ტიპის რეჩიტატივს ვხვდებით: recitativo secco და recitativo accompagnato. იშვიათად, ვხვდებით ამ ორი ტიპის რეჩიტატივის სინთეზს, მაგალითად როგორიც არის დონა ანას რეჩიტატივი პირველი მოქმედებიდან „Don Ottavio, son morta“ (სცენა XIII, N 10), რომელიც წინ უძღვის არიას „Or sai, chi l’onore“. ეს არის რეჩიტატივი accompagnato, მაგრამ მასში ჩართულია აგრეთვე secco. მოცარტის გერმანულენოვან ოპერებში, ანუ ზინგშპილში (“Bastien und Bastienne”, “Die Entführung aus dem Serail”, “Zaide”, “Die Zauberflöte”) ვხვდებით განმარტებით სასაუბრო დიალოგებს თანხლების გარეშე.

Recitativo secco - ეს არის რეჩიტატივის ტიპი, რომელიც მოქმედებას განმარტავს. ამ ტიპის რეჩიტატივს მინიმალური ინსტრუმენტული თანხლება გააჩნია (განსხვავებით *accompagnato* რეჩიტატივისგან, სადაც თანხლებას მთელი ორკესტრი ასრულებს). უმეტესად ეს არის მხოლოდ *continuo* ვიოლონჩელისა და კლავესინის (ჩემბალოს), ან მხოლოდ ჩემბალოს თანხლებით. მსგავსი მინიმალური თანხლება საჭირო იყო, რათა მომღერალი არ ასცდენოდა ტონალობას. თანამედროვე შესრულებისას ხშირად კლავესინის ნაცვლად ფორტეპიანოსაც იყენებენ (ეს განსაკუთრებით ეხება მოცარტს, მაშინ, როცა ბაროკოს კომპოზიტორების *secco* რეჩიტატივების შესრულებისას კვლავაც კლავესინი გამოიყენება). გარდა თანხლებისა და მუსიკალური სპეციფიკისა, რეჩიტატივის ეს ორი ტიპი ერთმანეთისგან დრამატურგიული დატვირთვითაც განსხვავდება. მშრალი ტიპის რეჩიტატივი მეტად ემსახურება დრამატურგიული მოქმედების განვითარებას, მასში ხშირად ორი, ან რამდენიმე პერსონაჟი მონაწილეობს და ამ ტიპის რეჩიტატივი მკვეთრად განსხვავდება ოპერის სხვა ნომრებისგან. **Accompagnato** რეჩიტატივი კი, როგორც წესი, უშუალოდ არიას (ან ანსამბლს) უძღვის წინ და კონკრეტულად იმ მომენტში არსებულ ვითარებაზე, ან მოქმედი გმირის განცდებზე მოგვითხრობს და ამგვარად შევყავართ უკვე იმ განწყობაში, რაც არიაში უფრო ფართოდ და მრავალფეროვნად გაიშლება.

მოცარტის ოპერებში კარგად ჩანს განსხვავება ამ ორი ტიპის რეჩიტატივს შორის. ამის საუკეთესო მაგალითია დონა ანას და დონ ოტავიოს რეჩიტატივი ოპერიდან „დონ ჯოვანი“, რომელიც წინ უძღვის დუეტს „Fuggi, crudele, fuggi!“ (1 მოქ. სცენა 3, N2) . დონა ანა და დონ ოტავიო შემოდიან დონა ანას მამის მოსაძებნად. დონა ანამ ჯერ არ იცის, რომ მამამისი მკვდარია. ეს არის მშრალი რეჩიტატივი. მაგრამ როგორც კი დონა ანა დაინახავს მამის ცხედარს, იქვე იწყება საოცრად დრამატული რეჩიტატივი *accompagnato*, რადიკალურად იცვლება მუსიკის ხასიათი.

ჩვენ ძირითადად განვიხილავთ *secco*, ანუ მშრალ რეჩიტატივს, რომელიც გვხვდება მოცარტი - და პონტეს ტრილოგიაში : “ფიგაროს ქორწინება”, (“Le nozze di Figaro”), “დონ ჯოვანი” (“Don Giovanni”) და “ასე იქცევა ყველა ქალი” (“Così fan tutte”).

ასეთი ტიპის რეჩიტატივში მომღერალი უფრო სასაუბრო ენის რიტმს ეყრდნობა, ვიდრე მუსიკალურს.

რეჩიტატივის ცნება პირველად ფლორენციული “კამერატას” წევრებთან გამოჩნდა, სწორედ მათ შემოქმედებაში ვხვდებით პირველ რეჩიტატივებს (ჯაკოპო პერი, ჯულიო კაჩინი). ისინი კი, თავის მხრივ, მონოდიური მუსიკალური პრინციპების განვითარებისას ანტიკური ბერძნული თეატრის, მუსიკის პრინციპებს ეყრდნობოდნენ. ფლორენციული “კამერატას” მიხედვით რეჩიტატივში:

1. “ტექსტი მკაფიო და გასაგები უნდა იყოს”
2. “სიტყვები სწორი და ბუნებრივი დეკლამაციის შესაბამისად უნდა გამოითქვას, გამღერდეს”. სასიმღერო სიტყვა გამოთქმის ბუნებრივობით სასაუბრო სიტყვას უნდა ჰგავდეს.

კამერატას წევრების აზრით „ბერძნული მუსიკის სრულყოფილება სწორედ სიტყვისა და მუსიკის ერთიანობაში გამოიხატება” (Vann, 1969:4).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, secco რეჩიტატივების შესრულებისას უმნიშვნელოვანესია იტალიური ენის ცოდნა. სასურველია მისი კარგად ფლობაც. იტალიური ენა, რომელიც მიუხედავად მისი ერთი შეხედვით მარტივი, მღერადი და იოლად აღსაქმელი მუსიკალობისა, საკმაოდ ბევრ და მრავალფეროვან სირთულეს მოიცავს თავის თავში. დაწვრილებით ამის შესახებ ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ ზემოთ, ქვეთავში „გამოთქმა, დიქცია“ (გვ. 154-157).

ენის ცოდნას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული შინაარსის გადმოსაცემად, იმისთვის, რომ უკეთ გავერკვეთ სად, რომელ სიტყვაზე ან ფრაზაზე უნდა გაკეთდეს შინაარსობრივი აქცენტი, რა არის მეტად, ან ნაკლებად მნიშვნელოვანი.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ყოველივე ზემოთ თქმული ეხება როგორც მშრალ, ასევე *accompagnato* რეჩიტატივს. სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ *accompagnato* რეჩიტატივში, განსხვავებით მშრალი რეჩიტატივისგან, მომღერალი არ არის თავისუფალი მეტრო-რიტმული თვალსაზრისით, რადგან აქ მას თანხლებას ორკესტრი უწევს. განსხვავებულია აგრეთვე მელოდიკის ტიპი: *accompagnato* რეჩიტატივის მელოდიკა უფრო ახლოსაა დეკლამაციურთან, ან არიოზულთან, ვიდრე რეჩიტატიულთან. მშრალ რეჩიტატივში კი მელოდიკა მეტად რეჩიტატიულია. აქ თანხლებაში ერთი გაბმული ბგერაა, ან აკორდების მონაცვლეობა, რომლებზეც

მომდერალს შეუძლია დააჯგუფოს ფრაზები. მართალია გრძლიობები გამოწერილია, მაგრამ მოძრაობის ტემპს, საუბრის (ანუ სიმდერის) სისწრაფეს უკვე თავად მომდერალი ირჩევს.

მოცარტის ოპერებზე არაერთგზის მუშაობის შედეგად ჩამომიყალიბდა რეჩიტატივების (secco) სწავლის ჩემეული მეთოდები, რომლებიც მინდა გაგიზიაროთ. რეჩიტატივების სწავლა ჩემთვის რამდენიმე ეტაპად იყოფა:

1. დასაწყისისთვის სასურველია მომდერალმა, რომელიც ამა თუ იმ პარტიის შესასწავლად ემზადება, ლიბრეტოს, ან მოკლე შინაარსის წაკითხვის შემდეგ წაკითხოს ოპერის მთლიანი ტექსტი. ეს განსაკუთრებით ეხება ჩვენს მიერ განსახილველად აღებულ მოცარტის ოპერებს, რადგან აქ უზარმაზარი ტექსტუალური მასალაა. მთლიანი ტექსტის წაკითხვის შემდეგ, სასურველია კიდევ ერთხელ (ან რამდენჯერმე) გადაიკითხოს ამჯერად მხოლოდ რეჩიტატივების ტექსტი (მხოლოდ ტექსტი, მუსიკის გარეშე), რათა უკეთ გაერკვეს შინაარსში, მოქმედ გმირებში, მათ ხასიათში და თავად მოქმედების განვითარებაში, რომელიც მოცარტთან ხშირად საკმაოდ რთული და ჩახლართულია.

2. მოცარტის საოპერო პარტიის შესწავლას (ჯერჯერობით მხოლოდ ტექსტუალურ მხარეს ვეხებით და არა მხატვრულს) უმეტესად ვყოფ რეჩიტატივებად და სოლო (არია, არიოზო, კავატინა) ან საანსამბლო (დუეტი, ტერცეტი, ფინალები) ნომრებად. ხშირად სწავლას სოლო ან საანსამბლო ნომრებით ვიწყებ, რაც ერთის მხრივ უფრო სახალისოცაა და მეორე მხრივ, მუსიკალური თვალსაზრისით უფრო რთული და კომპლექსურია. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ამ მუსიკალურ მასალაში კარგად გავერკვევი, ვიწყებ რეჩიტატივების შესწავლას. ჩემთვის ეს პროცესი საკმაოდ მკაფიოდაა გამიჯნული, რადგან, როგორც ჩანს ამ ორი სხვადასხვაგვარი ინფორმაციის ათვისებისას სხვადასხვაგვარი კონცენტრაცია მუშაობს. ამ პროცესში ერთგვაროვან მასალაზე მუშაობა ბევრად უფრო სწრაფად და პროდუქტიულად მიმდინარეობს.

3. რეჩიტატივზე მუშაობისას აუცილებელია ვისწავლოთ არა მხოლოდ ჩვენი პარტია, არამედ ჩვენი პარტნიორის რეპლიკებიც. ეს გაცილებით აადვილებს მათ შესრულებას უკვე შემდეგ ეტაპზე, როცა პარტნიორთან ერთად ვართ. გარდა ამისა, სცენაზე ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, შეიძლება პარტნიორს რეპლიკა დაავიწყდეს, ან

გადაახტეს რამდენიმე ფრაზას. ამიტომაც, უმნიშვნელოვანესია მისი რეპლიკების ზედმიწევნით ცოდნაც. მას შემდეგ, რაც რეჩიტატივების ტექსტს ვისწავლით, სასურველია მათი სასაუბრო ტემპში არაერთგზის თქმა, წაკითხვა, გამოთქმით წაკითხვა, რათა ისინი მაქსიმალურად მივუახლოვოთ სასაუბრო დიალოგებს. ეს გაგვიადვილებს ერთის მხრივ ტექსტის სწრაფად გამოთქმას და მეორე მხრივ, მათი სიმღერით შესრულებისას ბუნებრივი სასაუბრო მეტრო-რიტმის და დინამიკის შერჩევას.

ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, მოცარტისეული რეჩიტატივების შესწავლისა და შესრულების საკითხში, შეგვიძლია რამდენიმე ძირითად პრინციპს გავუსვათ ხაზი:

1. რეჩიტატივის შესრულებისას უმნიშვნელოვანესია მივყვეთ სიტყვის, სასაუბრო ენის მელოდიკას და არა მუსიკალურს. სიტყვა უნდა გამოითქვას მკაფიოდ და გარკვევით.
2. რეჩიტატივი უნდა წარმოითქვას, როგორც სასაუბრო ფრაზა, არ უნდა მოხდეს რეჩიტატივის “გამღერება”, ეს უფრო სასაუბრო ენას უნდა ჰგავდეს და არა სიმღერას.
3. სწორად უნდა მოხდეს აქცენტების დასმა, რათა მსმენელამდე ზუსტად მივიდეს საუბრის უმთავრესი დრამატურგიული მომენტები. განსაკუთრებით მოცარტი - და პონტეს ოპერების რეჩიტატივები სავსეა ორმაგი, ორაზროვანი შინაარსით, რაც მიუხედავად სისხარტისა, მსმენელამდე აუცილებლად უნდა მივიტანოთ სწორად შერჩეული აქცენტების, დინამიკის და გამომსახველობის მეშვეობით.
4. რეჩიტატივების მთლიანობის, უწყვეტობისა და სისხარტისთვის აუცილებელია პარტნიორების რეპლიკების ცოდნა გარკვეულ დონეზე. მაგალითად, თუ პარტნიორის რეპლიკა ერთ გვერდს შეადგენს, შეიძლება ის არ ვიცოდეთ მთლიანად ზეპირად, მაგრამ აუცილებლად უნდა ვიცოდეთ მისი ბოლო რამდენიმე ფრაზა, რომელიც წინ უძღვის ჩვენს პასუხს. თუმცა ამ შემთხვევაშიც კი სასურველია გვესმოდეს პარტნიორის მთლიანი რეჩიტატივის შინაარსი.

ყოველივე ეს ძირითადად მოცარტის იტალიურ ოპერებს ეხება. მის გერმანულ ოპერებში – ზინგშპილში გვხვდება სასაუბრო დიალოგები. ენის ცოდნა, მისი

ფონეტიკური აგებულება, სწორი გამოთქმა, პარტნიორების რეპლიკების ცოდნა ამ შემთხვევაშიც უმნიშვნელოვანესია.

ერთ-ერთი სირთულე, რასაც სასაუბრო დიალოგებში ვხვდებით (სასიმღერო რეჟიტატივისგან განსხვავებით), არის დეკლამაციის ხელოვნება. ამ შემთხვევაში მომღერალმა უნდა შეძლოს, რომ არა მხოლოდ სასიმღერო, არამედ სასაუბრო ხმა მიაწვდინოს ხშირად არცთუ ისე პატარა საოპერო თეატრის ბოლო რიგში მჯდომ მსმენელამდეც და ამავედროულად სრულიად გარკვევით და გასაგებად წარმოთქვას ტექსტი. სასურველია (და საჭირო) ამ მიმართულებით ცალკე ჩატარდეს გარკვეული სამუშაო, რათა მომღერალმა სუნთქვაზე დაყრდნობით, თანხმოვნების მაქსიმალურად მკაფიოდ გამოთქმის ხარჯზე, დამაბვისა და დაღლილობის გარეშე შეასრულოს ზინგშპილის სასაუბრო დიალოგები.

სასაუბრო დიალოგები აგრეთვე მოითხოვს გამომსახველობას, დრამატულ გამომსახველობას და ხშირად ცალკე მხოლოდ დიალოგებზე მუშაობენ როგორც ენის სპეციალისტები, ასევე რეჟისორები. გერმანული ენის შემთხვევაში უმნიშვნელოვანესია სიტყვის ბოლო თანხმოვნების მკაფიო გამოთქმა, ხშირად ისინი იცლაპება და არ ისმის. აგრეთვე უმნიშვნელოვანესია ღია და დახურული ხმოვნების წესების გათვალისწინება. ისევე, როგორც იტალიურ ენაში, გერმანულშიც ეს ეხება ძირითადად ე და ო ხმოვნებს. გარდა ამისა, გერმანულ ენაში გვაქვს მოკლე და გრძელი ხმოვნები და მათი გამოთქმის წესი. სასიმღერო გერმანული ენის გამოთქმის წესებს შეიძლება გავეცნოთ შემდეგ შრომებში:

Thomas A. Friedrich “Phonetik der Vokale. Grundregeln zur Aussprache”

Cliff Lamere “Guide to German Pronunciation for singers”

<https://www.clifflamere.com/Lang/German/GermanPronunciation.htm>

ორნამენტაცია

მე-18 საუკუნეში ვოკალურ მუსიკაში ორნამენტაციის საკითხებთან დაკავშირებით უკვე არსებობდა დიდი გამოცდილება და ტრადიციები, დაწერილი იყო ცნობილი შრომები და ტრაქტატები ვოკალური ხელოვნების შესახებ. ასეთებია,

მაგალითად პიერ ფრანჩესკო ტოზის (Pier Francesco Tosi) ⁶² ცნობილი ტრაქტატი (1723) “Observations on the florid song; or, Sentiments on the ancient and modern singers”. ან ჯამბატისტა მანჩინის (Giambattista Mancini) 1774 წელს დაწერილი იტალიური ვოკალური ტრაქტატი. საინტერესოა აგრეთვე იოჰან იოაკიმ კვანცის ტრაქტატი ფლეიტაზე დაკვრის შესახებ, რომელმაც გავლენა იქონია ყველა ინსტრუმენტალისტზე და ასევე მომღერლებზეც.

მოგვიანებით, მე-19-20 საუკუნეებში გამოჩნდა გამოჩენილი ვოკალის პედაგოგისა და თეორეტიკოსის, მანუელ გარსიას ტრაქტატი ⁶³ (Garcia, 1984) ვოკალური ხელოვნების შესახებ, სადაც იგი აგრეთვე ეხება ორნამენტაციის საკითხებს.

აგრეთვე საინტერესოა ფრედერიკ ნოიმანის ⁶⁴ წიგნი “Ornamentation and Improvisation in Mozart” (Neumann, 1986).

სანამ უშუალოდ მოცარტის შემოქმედებაში ორნამენტაციის საკითხზე გადავალთ, ორი სიტყვით გვინდა შევხვთ საოპერო ჟანრისა და აქედან გამომდინარე, საოპერო არიის ევოლუციას მოცარტის შემოქმედებაში, რადგან ორნამენტაცია პირდაპირ კავშირშია ამ საკითხთან.

საოპერო ჟანრის განვითარება პირდაპირ უკავშირდება მოცარტის შემოქმედებაში არიის ევოლუციას და იგი სამ ეტაპად შეიძლება დავყოთ:

პირველი ეტაპი – ეს არის მისი ადრეული ოპერები 1780 წლამდე, რომელთა შორისაც არის ისეთი მარგალიტები, როგორებიცაა “Lucio Silla”, “La finta giardiniera”, “Mitridate, il Re di Ponto” (“ლუჩო სილა”, “ცრუ მეზაღე ქალი“, „მითრიდატე, პონტოს მეფე“). ამ პერიოდში მოცარტი ძირითადად იტალიური ოპერა seria - ს ჟანრში და ტრადიციებში წერს. აქედან გამომდინარე, სოლო ნომრებიც მასშტაბური, მსხვილი

⁶² Pier Francesco Tosi – c. 1653- 1732, ცნობილი იტალიელი მომღერალი კასტრატო, კომპოზიტორი და მწერალი, ავტორი ცნობილი ტრაქტატისა ვოკალურ ხელოვნებაზე – „Observations on the florid song; or, Sentiments on the ancient and modern singers”.

⁶³ Manuel Garcia – 1805- 1906, ცნობილი ესპანელი მომღერალი (ბარიტონი), ვოკალის პედაგოგი და ავტორი ტრაქტატისა “A complete treatise on the Art of Singing“. გარსიამ გამოიგონა პირველი ლარინგოსკოპი. მისი დები იყვნენ აგრეთვე ცნობილი მომღერლები - მარია მალიბრანი და პაოლინ ვიარდო.

⁶⁴ Frederick Neumann – 1907-1994 – ცნობილი მუსიკოსი და მეცნიერი, ავტორი წიგნისა „Ornamentation and Improvisation in Mozart“.

და ჩაკეტილი ფორმის არიებია, ისინი გამოირჩევა ვირტუოზულობით და ეფექტურობით. შინაარსობრივი თვალსაზრისით ჭარბობს ოპერა seria-სთვის დამახასიათებელი აფექტის არიები (aria d'affetto), სადაც ყველაფერი კონცენტრირებულია გმირის განცდებზე. ეს არიები კონცერტულობის ნიშნებს ატარებს და მომღერლის ვოკალურ-ტექნიკური შესაძლებლობების მაქსიმალურად გამოვლენას უწყობს ხელს. აქ წამყვანია მუსიკა და ის დომინირებს დრამატურგიულ მხარეზე. ასეთი ტიპის არიები სავსეა თავად მოცარტის მიერ დაწერილი ორნამენტაციით, ისინი პირდაპირ ვოკალურ ხაზშია ჩართული. თავბრუდამხვევი პასაჟები, გამები, ტრელები, ვოლატინები ⁶⁵ წარმოუდგენელ ეფექტს ქმნის და შემსრულებლისგან დიდ ტექნიკურ შესაძლებლობებსა და ოსტატობას მოითხოვს. (მაგალითად ასპაზიასა და მითრიდატეს არიები ოპერიდან „მითრიდატე, პონტოს მეფე“, ან ჯუნიას არიები ოპერიდან „ლუჩო სილა“).

იგივე შეიძლება ითქვას მოცარტის საკონცერტო არიებზეც, რომლებიც ფაქტობრივად იმ ვირტუოზი მომღერლების ვოკალურ პორტრეტებს წარმოადგენს, ვისთვისაც ისინი იწერებოდა. ეს არიები თავისი სირთულით თითქმის ცდება ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარს.

მეორე ეტაპი – ეს ვენის პერიოდია, 80- იანი წლების პირველი ნახევარი - „იდომენეოსი“, „სერალიდან გატაცება“ და ცნობილი ტრილოგიის პირველი ორი ოპერა - „ფიგაროს ქორწინება“ და „დონ ჯოვანი“. ამ პერიოდში მოცარტი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს იტალიური ოპერის კიდევ ერთ ნაირსახეობას - opera buffa, ანუ კომიკურ ოპერას, სადაც წამყვანი ელემენტია დრამატურგიული მოქმედება და მისი უწყვეტი განვითარება. შესაბამისად, სოლო ნომრებში აქცენტი გადადის შინაარსობრივ მხარეზე. აქ მოცარტისთვის მთავარია, რომ არია ზუსტად ჯდებოდეს მოქმედებაში და არ აფერხებდეს დრამატურგიულ განვითარებას. აქედან გამომდინარე იცვლება არიის ფორმა - მსხვილი სონატური, da capo, ან რთული სამნაწილიანი ფორმებიდან (როგორებიცაა ისმენეს არიები N15, N9, ასპაზიას არია N1 ოპერიდან „მითრიდატე, პონტოს მეფე“), გადავდივართ მარტივ ფორმებზე, მცირდება მასშტაბი, წინა პერიოდისთვის დამახასიათებელი

⁶⁵ Volatini – პასაჟის ნაირსახეობა, გაჩერებული ნოტის შემდეგ გამისებული სვლა. (Дана Александровна Нагина – „Опера и концертная ария в творчестве В.А. Моцарта. Москва 2017. стр. 20)

ვირტუოზულობის, ეფექტურობის და პომპეზურობის ხშირად ნასახიც კი არ არის ამ არიებში. ამ პერიოდში მოცარტი ინტერესდება არიის ისეთი ნაირსახეობით, როგორიცაა მოქმედების არია (aria d'azione) - ეს არის არია, რომელიც უშუალოდ ჩართულია დრამატულ მოქმედებაში და შესაბამისად ხელს უწყობს დრამატურგიული ხაზის უწყვეტ განვითარებას. ამის საუკეთესო მაგალითებია ცერლინას არია „Batti, batti, o bel Masetto” ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ (პირველი მოქმედება), სუზანას პირველი არია „Venite, inginocchiatevi” ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ (მეორე მოქმედება), სადაც უშუალოდ ქერუბინოს გოგონად გადაცმის, გარდასახვის პროცესია აღწერილი მაშინ, როცა იგივე ხდება სცენაზე. ასევე ფიგაროს არია პირველი მოქმედებიდან „Non piu andrai, farfallone amoroso” („ფიგაროს ქორწინება“), სადაც აგრეთვე სცენაზე მიმდინარე მოვლენების ასახვა ხდება. აქ ორნამენტაცია ძალიან სადა, მინიმალისტურია. როგორც ფრედერიკ ნოიმანი აღნიშნავს „აპოჯატურებისა და ფერმატოების შევსების, გალამაზების გარდა, მოცარტის გვიანდელ, მოწიფული პერიოდის არიებს სხვა თვითნებური ორნამენტაცია არ უნდა დაემატოს“ (Neumann, 1986:239). და როგორც ნიკოლ ბეიკერი შენიშნავს – „ზოგადად მოცარტის ვოკალურ მუსიკაში იმპროვიზირებული ორნამენტაციისთვის ნაკლები ადგილი რჩება. შესაძლოა ამის საგანი უფრო მისი ადრეული მუსიკა იყოს, გვიანდელში კიდეც უფრო ნაკლებად“ (Baker, 1989:142).

თუმცა, მეორე პერიოდშიც უბრუნდება მოცარტი ოპერა სერია-ს ტრადიციებს და ვირტუოზული, ეფექტური აფექტის არიის შედეგებს ქმნის. ამის საუკეთესო მაგალითებია კონსტანცეს არიები „Ach, ich liebe“, „Martern aller arten“ ოპერიდან „სერალიდან გატაცება“ და ელექტრას რეჩიტატივი და არია „Oh, smania, oh, furie... D'Oreste, d'Ajace..” ოპერიდან „იდომენეოსი“.

ბოლო, მესამე ეტაპი – ეს არის მოცარტის ბოლო სამი გენიალური ოპერა: „Cosi fan tutte”, „La clemenza di Tito” და „Die Zauberfloete” („ასე იქცევა ყველა ქალი“, „ტიტუსის გულმოწყალება“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“). როგორც მათ პ.ვ. ლუცკერი და ი.პ.სუსიდკო უწოდებენ – „სანიმუშო“ ოპერები (Луцкер, Сусидко, 2008:524-264) და როგორც თავად მოცარტმა უწოდა „ტიტუსის

გულმოწყალებას“ (Нагина, 2017:30). ეს ოპერები მოცარტის შემოქმედების ერთგვარი შეჯამებაა, მოიცავს ყველა ჟანრსა და ფორმას, რომლებშიც კი მოცარტს შემოქმედებითი გზის მანძილზე უმუშავია. ამ ოპერებში ყველა მუსიკალური ფორმა სრულყოფილებამდეა აყვანილი, იქნება ეს არია, ანსამბლი, გუნდი, სიმღერა, აფექტის არია, ქორალი თუ სხვ.

მაგალითად რამდენიმეს ჩამოთვლაც საკმარისია:

ფიორდილიჯის არიებში ის ოპერა სერიას კლასიკური არიის ფორმებსა და მასშტაბებს უბრუნდება, პაპაგენოს არიები - სიმღერის, ხალხურობის ელემენტებით, ტამინოს არია - amoroso, პამინას არია - lamento, ღამის დედოფლის აფექტის არიები...

თავად მოცარტის აზრით ვირტუოზულობა თვითმიზანი არ უნდა ყოფილიყო: „მოცარტის წერილები მუდმივად ხაზს უსვამს მუსიკალური გამომსახველობის აბსტრაქტულ კონცეფციას და გემოვნებას, როგორც შესრულების საკითხში საბოლოო არბიტრს... მოცარტი არასდროს კმაყოფილდებოდა მხოლოდ ვირტუოზულობით, როგორც ფინალური შედეგით. ლეგატო, დინამიკა, გამომსახველობა- ეს ის სიტყვებია, რომლებსაც ის ყველაზე ხშირად იყენებს“ (Baker, 1989: 138).

ორნამენტაციის შესახებ ზოგად შეხედულებებს და რეკომენდაციებს თუ გადავხედავთ, ყველგან ხაზგასმით აღინიშნება, რომ კარგი ორნამენტაციის განმსაზღვრელი მისი გემოვნებით და გონივრული შერჩევაა. მაგალითად, პიერ ფრანჩესკო ტოზი აღნიშნავს, რომ „ორნამენტი უნდა შესრულდეს სიტყვის, ტექსტის გამომსახველობისა და სილამაზის გათვალისწინებით...ის არ უნდა იყოს ძალიან გრძელი... ორნამენტი მშვენიერია, თუ ის უზუსტესია ინტონაციის მხრივ, თანაბარია და გასაგები“ (Tosi, 1743: 174-175). ტოზი აგრეთვე აღწერს კარგი ორნამენტაციის, პასაჟებისა და კადენციის 5 ძირითად თვისებას : გონივრულობა, გამომგონებლობა (ფანტაზია), დრო, გემოვნება და ოსტატობა (art) (Baker, 1989:142).

სხვა კომპოზიტორებთან ზოგჯერ გვჭირდება რაღაცის დამატება, გამოგონება. მაგალითად დონიცეტი, რომელიც ფანტასტიკური კომპოზიტორია. მაგრამ მასთან ხშირად გვჭირდება რაღაცის დამატება, გამოგონება, ვარირება, რაც

ბუნებრივიცაა: 70 ოპერა, ასეთ მოკლე დროში დაწერილი...რა თქმა უნდა ისე დაწვრილებით დამუშავებული ყველა არც არის. ვარირება მომღერლის სურვილი უნდა იყოს, და არა ვალდებულება.

მოცარტი თავად წერს ყველაფერს, მასთან ხშირად დინამიკის ცვლილება თავისთავად ორნამენტი. თუ ორნამენტი ცალკეა გამოწერილი იგი მარტივია, მოკლეა და ძირითად სტრუქტურაში ჯდება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არის არიები, სადაც ვოკალური პარტია სავსეა მოცარტის მიერ დაწერილი პასაჟებით, რომლებიც თავისთავად ორნამენტი. (კონსტანცეს არიები ოპერიდან „სერალიდან გატაცება“). სადაც მაინცადამაინც გვსურს ორნამენტაციის გამოყენება, მხოლოდ მოკლე, სტანდარტული ორნამენტები - როგორებიცაა აპოჯატურა, ტრელი. ფერმატოები შეიძლება მოკლე კადენციებით შეივსოს. რეჩიტატივებში შეიძლება ზომიერად აპოჯატურების გამოყენება.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ მოცარტის არიების ორნამენტაციის საკითხი რომ შევაჯამოთ, ძირითადი ასპექტები ასეთი იქნება:

მოცარტის გვიანდელი პერიოდის საოპერო არიებში ორნამენტაცია უნდა იყოს სადა, მინიმალური. შეიძლება ორნამენტით შეივსოს ფერმატოები , მაგალითისთვის მოვიყვან სუზანას არიას ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“, მეოთხე მოქმედება, ტ.ტ. 38 და 46, (იხ. დანართი N 7) ასევე გრაფინიას არია იმავე ოპერის მესამე მოქმედებიდან, ტ. 36. (იხ. დანართი N 6)

ფორმლაგები, სადაც გამოწერილია, უნდა შესრულდეს მოცემული გრძლიობით თვლის საწყისზე (და არა წინა თვლის ბოლოს) და გამდერდეს, როგორც მელოდიის ნაწილი. მაგალითად შეგვიძლია ვნახოთ პამინას არია ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ ტ.ტ. 2, 4, 21, 22. (იხ. დანართი N 9)

ტრელები სრულდება ძირითადი ბგერის ზედა დამხმარე ბგერიდან, თავდაპირველად ამ ორი ბგერის მკაფიო გამღერებით. თუ მელოდიის გამდიდრებას თვითნებურად მოვინდომებთ ფიორიტურით, ან გრუპეტოთი, ეს სასურველია შინაარსიდან გამომდინარეობდეს, მუსიკალური ფრაზის ნაწილი იყოს, გმირის ემოციის გამომსახველობის გასაძლიერებლად და არა უბრალოდ

სამშვენისი. თითოეული სამშვენისი უნდა გამოხატავდეს ემოციას, ორგანულად უნდა შეერწყას მელოდიურ ხაზს, ესადაგებოდეს მოქმედი გმირის სათქმელს მოცემულ მომენტში.

რაც შეეხება აპოჯატურას, რომლებიც ხშირად გვხვდება არიებში და უფრო ხშირად რეჩიტატივებში მელოდიური გამრავალფეროვნების მიზნით, აქაც სიფრთხილეა საჭირო. მოცარტის ხელნაწერებში მათ არ ვხვდებით. ის გამოცემები კი, რომლებიც მოცარტის ოპერებისთვის ყველაზე სანდო ვერსიებადაა მიჩნეული (ჩემი ფავორიტი Baerenreiter და შემდეგ Peters), ორნამენტაციასაც და აპოჯატურებსაც ეპოქის ტრადიციების და მოცარტის შემოქმედების თავისებურებების გათვალისწინებით გვთავაზობს. აპოჯატურები ცალკე სანოტო ხაზზეა გამოწერილი. ჩემი აზრით აპოჯატურამ არ უნდა შექმნას ნახტომი მელოდიურ ხაზში, არამედ პირიქით, ნახტომები შეავსოს და ამით შეარბილოს, გაალამაზოს მელოდიკა. მაგალითისთვის კვლავ სუზანას არიის რეჩიტატივს გადავხედოთ – ტ.ტ. 5, 6, 7, 15 (იხ. დანართი N 7) იგივე პრინციპით ვმოქმედებ აღმავალი აპოჯატურების შემთხვევაშიც. მაგ: სუზანასა და ქერუბინოს რეჩიტატივი ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“, პირველი მოქმედება, მე-5 სცენა, ტ.18. გვ. 63 ბერენრაიტერი (იხ. დანართი N 10) ტექსტსაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, ამ შემთხვევაში ტექსტში სიტყვა „ამოოხვრა“ გვაქვს (*sospira*), რასაც უხდება ეს აპოჯატურა, რომელიც აფერხებს დომინანტურ ჰარმონიაში გადასვლას.

ამიტომ ყოველთვის, მაშინაც კი, როცა საქმე აპოჯატურას ეხება, შინაარსი, გამომსახველობითი მხარე უნდა გავითვალისწინოთ. ნებისმიერი ორნამენტი ამას უნდა ემსახურებოდეს. მე აპოჯატურებს ძირითადად დაღმავალი სვლების შესავსებად მივმართავ, ესენი ჭარბობს ასევე ბერენრაიტერის გამოცემაში.

მოცარტთან უმნიშვნელოვანესია დინამიკის, როგორც ორნამენტაციის, გამრავალფეროვნების საშუალების გამოყენება. მაგალითად, თუ გვაქვს ორი ერთნაირი ფრაზა, მითუმეტეს, თუ ის სიტყვასთან ერთად მეორდება, სასურველია იყოს კონტრასტული დინამიკის თვალსაზრისით. აქ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ პამინას არია ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ (ტ.ტ. 22-25, ასევე ტ.ტ. 34-38) (იხ. დანართი N 9). მეორე მაგალითი შეიძლება იყოს დესპინას არია N12

ოპერიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“ (ტ.ტ. 81-85) (იხ. დანართი N 11), ან ცერლინას არია N12 (Batti, batti) ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ (ტ.ტ. 53-60) (იხ. დანართი N 8)

მოცარტთან თავისუფალი, იმპროვიზირებული ორნამენტაციისთვის ცოტა ადგილია, განსაკუთრებით მის შუა და გვიანდელი პერიოდის ვოკალურ მუსიკაში. ეს არ არის ბაროკოს პერიოდის მუსიკა, სადაც მომღერლის ფანტაზიასა და ოსტატობას ამ მხრივ დიდი გასაქანი ჰქონდა. კლასიციზტურ ეპოქაში ყველაფერი უფრო სადა, სიმეტრიული, კონკრეტულია. ის მცირედი, რაც მისაღებია, ასევე ჩამოვთვალეთ. პირადად ჩემთვის ის, რაც წერია სავსებით „საკმარისი“ და სრულყოფილია, ამიტომ მე ყოველთვის სადა ვარიანტს ვირჩევ. (თუ, რა თქმა უნდა, რომელიმე დირიჟორს კონკრეტული თხოვნა არ აქვს ამა თუ იმ არიასთან დაკავშირებით.)

ბოლოს მინდა მოვიყვანო ციტატა ორნამენტაციასა და ვარიაციასთან დაკავშირებით ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორის - გუსტავ კუნის ინტერვიუდან, (იხ. დანართი N1) :

„შემსრულებელი ყოველთვის მუსიკიდან უნდა გამოვიდეს. თუ გრძნობს, რომ მუსიკა იტანს გამეორებას, მეორედ, მესამედ, თუ ის გარკვეულ გამომსახველობით შინაარსს ანიჭებს ამ გამეორებებს, მაშინ რა სავალდებულოა სამშვენისები. ეს მომღერლის გემოვნების, მისი ინტუიციის საკითხიცაა. მაგალითად გრაფინიას მეორე არიის რეპრიზაში „Dove sono i bei moment“, თუკი მომღერალს სწორად მიჰყავს მელოდირი ხაზი, ინარჩუნებს შინაგან დრამატულ დაძაბულობას, გულწრფელად და გრძნობით მღერის, რაღა საჭიროა ვარიაციები. ეს ხომ უკვე ისედაც ურთულესი და ულამაზესია. ეს ხომ სრულყოფილად დაწერილი ფრაზებია. ასევე სრულიად უაზრობად მიმაჩნია გამეორებისას ამ ფრაზების პიანისიმოზე სიმღერა მხოლოდ იმ მიზნით, რომ მომღერალმა საკუთარი ოსტატობა აჩვენოს, რადგან რეპრიზაში ორკესტრში საყვირები (Hoerne) შემოდინან, შესაბამისად უფრო დატვირთულია ორკესტრი, ვიდრე დასაწყისში იყო... მუსიკა, ერთის მხრივ მართლაც ურთულესია, მაგრამ მეორე მხრივ იოლია, თუ შემსრულებელი ახერხებს შინაგანი მუსიკალური დაძაბულობის შენარჩუნებას.

მოცარტთან ეს მომენტი არაჩვეულებრივია, რადგან მისი მუსიკა სრულყოფილად არის დაწერილი. მოცარტთან საჭიროა მხოლოდ მივყვეთ მოცარტს (მის ტექსტს).“

დაბოლოს, მხატვრული სახის სირთულებები და მათი დაძლევის გზები. მხატვრული სახის სირთულებების გააზრებაში დიდწილად გვეხმარება ჯერ კონცერტმეისტერი, რომელმაც ზედმიწევნით კარგად იცის რეპერტუარი, შემდეგ დირიჟორი და ბოლოს უკვე რეჟისორი. მნიშვნელოვანია ლიბრეტოს პირველწყაროს წაკითხვა, თუ ასეთი არსებობს, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ლიბრეტოში შეცვლილია მოვლენები, პირველწყარო მაინც სხვა ქრილში დაგვანახებს ხოლმე მოქმედ გმირს, ან ამა თუ იმ მოვლენას. მხატვრულის სახის შექმნისას, შთაგონება შეიძლება გახდეს ლიტერატურული ნაწარმოები, ან კარგი შესრულება (მხოლოდ შთაგონება და არა მიბადვა), ზოგადი ერუდიცია, შინაგანი სიმდიდრე დიდი ძალაა გმირის შინაარსის გახსნისას და გაგებისას. ვფიქრობ, იდეალურ ვარიანტში, რეპეტიციების დაწყებამდე ჩვენ უნდა გვექონდეს უკვე გარკვეული წარმოდგენა ჩვენი პარტიის მხატვრულ მხარეზე, თუმცა, აგრეთვე, გახსნილი უნდა ვიყოთ იმ ვერსიებისთვის, რასაც შემოქმედებითი ჯგუფი შემოგვთავაზებს და რაც, ზოგ შემთხვევაში, შეიძლება არ დაემთხვას ჩვენს წარმოდგენას. მუსიკალური თვალსაზრისით, მოცარტის შესრულებისას მნიშვნელოვანია ზედმიწევნით კარგად მივყვეთ ავტორის ტექსტს, ერთიანობაში ვიყოთ თანხლებასთან, იყოს მუდმივი მისწრაფება მთლიანობისკენ, ფრაზების გაერთიანებისკენ (მაგალითად, პამინას არიაში ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ ეს საკმაოდ რთულია, რადგან არია, ან მისი პირველი ნაწილი მაინც, წარმოადგენს დანაწევრებული ფრაზების ერთიანობას და ასევე ორკესტრიც მინიმალურია და არ გვეხმარება გამთლიანებაში. ამიტომ მომღერლის მოვალეობაა შეინარჩუნოს შინაგანი მუხტი პირველიდან ბოლო ბგერამდე). ასევე უნდა გვახსოვდეს, რომ მოცარტთან ვოკალური პარტია მისი სრულყოფილი მუსიკალური ქარგის ერთერთი შემადგენელი ნაწილია და ასეთად უნდა იქნას გააზრებული, თანხლებასთან ერთიანობაში, რადგან მოცარტთან არ არსებობს სოლისტი და თანხლება (როგორც მაგალითად ბელკანტოში), მოცარტთან სოლისტიც ერთიანი, კომპლექსური მუსიკალური აზრის ნაწილია.

დაბოლოს, რაც უმნიშვნელოვანესია, ეს არის ავთენტურობა. სცენა ვერ იტანს სიყალბეს, მიმზადველობას, ეს მაშინვე ჩანს, თვალშისაცემია და მსმენელი იქვე კარგავს ინტერესს ასეთი შესრულების მიმართ. თითოეულ ჩვენგანს, თითოეულ შემსრულებელს აქვს რაღაც ისეთი, რაც მას გამოარჩევს სხვა შემსრულებლებისგან და სწორედ ეს რაღაც უნდა იყოს ჩვენი ავთენტურობის, ჩვენი შემსრულებლობის ამომავალი წერტილი. კარგად უნდა გვესმოდეს ჩვენი შესაძლებლობები, ჩვენი ძლიერი და სუსტი მხარეებიც და ყოველთვის ვეცადოთ ჩვენი ასაკის, ცოდნისა და გამოცდილების შესაბამისი მაქსიმუმი შევთავაზოთ მსმენელს.

დასკვნა

ჩატარებულმა კვლევებმა და ანალიზმა შემდეგი დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა:

მოცარტის საოპერო შემოქმედება სტილური და გამომსახველობითი საშუალებებით სრულ თანხვედრაშია მისი დროის მუსიკალური თეატრისათვის დამახასიათებელ ნიშნებთან. იმ დროს არსებული ოპერის ჟანრული ტიპები - ოპერა seria, ოპერა buffa და ზინგშილი თავიდანვე თანაარსებობდა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, რასაც მისი პირველი სამი ოპერა მოწმობს. მისი თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც (ი. ჰაიდნი, ა. სალიერი, ვ. მარტინ ი სოლერი, ტ. ტრაეტა, ჯ. სარტი, ჯ. პაიზიელო, დ. ჩიმაროზა და სხვ.) ასევე აღინიშნება ამავე ჟანრების ოპერების არსებობა, მეტნაკლები უპირატესობით. თუმცა მოცარტი სამივე ჟანრში თანაბრად შედევერალურ ნიმუშებს ქმნის, მაშინ, როცა მისი თანამედროვე კომპოზიტორები გამოირჩევიან უპირატესად ერთ რომელიმე საოპერო ჟანრში მოღვაწეობით. სწორედ მათი შემოქმედება, როგორც ტიპური მოვლენა, ზუსტად ასახავს ეპოქის მუსიკალურ ტენდენციებს და ამზადებს მოცარტის საოპერო შემოქმედებას, რომელიც სცდება ეპოქის ჩარჩოებს, აერთიანებს ბაროკოსა და კლასიციზტური ეპოქების მონაპოვარს და წინასწარ განჭვრეტს მომავალი, რომანტიკული ოპერის სტილისტიკას.

გაირკვა, რომ საოპერო ჟანრში მოცარტის ნოვატორობა პირველ რიგში გამოიხატება იმაში, რომ მასთან პირველად ჩნდება საოპერო გმირების

არატიპიზირებული, მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული დახასიათება, რაც რომანტიზმის ეპოქის ოპერისთვის არის დამახასიათებელი. ეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს მის კომიკურ ოპერებში. საკმარისია გავიხსენოთ გრაფინია, ან ფიორდილიჯი, ან თუნდაც „ჯადოსნური ფლეიტის“ გმირები.

მეორე და უმნიშვნელოვანესი სიახლე - მოცარტთან ხდება დრამისა და კომედიის ნიშნების ინტენსიურად შერწყმა. ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ მხოლოდ dramma giocoso „დონ ჯოვანის“, არამედ მთლიანად მის საოპერო შემოქმედებას, დაწყებული 1780-იანი წლებიდან. მის კომიკურ ოპერაში ჩნდება სერიოზული ოპერისთვის დამახასიათებელი lamento-ს ტიპის არიები, აფექტის არიები, მსხვილი მასშტაბის საოპერო ნომრები, რაც ტიპურია ბაროკოს პერიოდის სერიოზული ოპერისთვის. მაგალითად მოვიყვანოთ კონსტანცეს არიებს ზინგშპილიდან „სერალიდან გატაცება“, ფიორდილიჯის არიებს ოპერიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“, ან გრაფინიას არიებს ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“.

შემოქმედების ბოლო ეტაპზე (ისევე, როგორც შემოქმედების დასაწყისში) კომპოზიტორი უბრუნდება სამივე საოპერო ჟანრს და თითოეული მათგანის შედეგებს ქმნის სამი უკანასკნელი ოპერის სახით. ამ ოპერებში იგი მიმართავს მანამდე არსებულ თითქმის ყველა მუსიკალურ ფორმას (არიას, ანსამბლებს, გუნდს, ქორალს, სიმღერას) და თითოეული მათგანი ასევე შედეგის დონეზე აჰყავს.

მოცარტის შემოქმედებაში გამოიკვეთება ასევე არიის ფორმის არასტანდარტული გააზრება. მის ოპერებში ჩნდება არიის განვითარებადი ფორმები, რაც უშუალო კავშირშია გმირის, პერსონაჟის სახესთან, მისი სულიერი მდგომარეობის ცვალებადობასთან. მაგალითად ასეთი არიებია გრაფინიასა და გრაფის არიები „ფიგაროს ქორწინების“ მესამე მოქმედებიდან, რომლებიც რთულ ორნაწილიან ფორმაშია დაწერილი და რომელთა მეორე ნაწილები არასტანდარტული, განვითარებადი ფორმისაა. მოქმედების არიებიც კი (რაც ტიპურია კომიკური ოპერისთვის), მოცარტთან არასტანდარტულია და ჩვენ ეს ცერლინას არიის საფუძველზე დავადგინეთ (არია „Batti, batti, o bel Masetto“ „დონ ჯოვანი“-ს პირველი მოქმედებიდან, რომელიც რთულ ორნაწილიან ფორმაშია დაწერილი, ასევე განვითარებადი მეორე ნაწილით).

კომპოზიტორის დროის შემსრულებლებისა და შემსრულებლობის შესწავლის საფუძველზე გაირკვა, რომ მისი დროის მომღერლები, ცხადია ბაროკოსა და კლასიციკური ეპოქების საოპერო რეპერტუარის ფარგლებში, ასრულებდნენ ძალზე კონტრასტულ, მრავალფეროვან რეპერტუარს. ხშირად სასიმღერო კარიერას ძალიან ახალგაზრდა ასაკში იწყებდნენ და წარმატებით მღეროდნენ დღესდღეობით სოპრანოსა და მეცოს რეპერტუარში მკვეთრად გამიჯნულ საოპერო პარტიებს (იგივე ეხება ბანისა და ბარიტონის პარტიებსაც). საორკესტრო წყობის და შემადგენლობის ცვლილებამ თანამედროვე მომღერლები ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა, შესაბამისად, შეიცვალა ბგერათწარმოქმნა და შესრულება. თანამედროვე შემსრულებლობაში მკვეთრად გაიმიჯნა საოპერო რეპერტუარი, მათ შორის მოცარტის საოპერო პარტიები დღეს უკვე მკაფიოდ არის გადანაწილებული სოპრანოს სხვადასხვა ტიპებსა და მეცოსოპრანოს რეპერტუარში. იგივე ეხება მამაკაცთა ხმებს, განსაკუთრებით ბანსა და ბარიტონს. თანამედროვე შემსრულებლებს, მათთან შედარებით ბევრად რთულ და მრავალფეროვან რეპერტუართან გვიწევს შეხება. გარდა ამისა, გაიზარდა საორკესტრო შემადგენლობა, ნახევარი ტონით ამაღლდა წყობა, ბევრად გაიზარდა საოპერო დარბაზების მოცულობაც, რამაც, ცხადია, მოითხოვა სასიმღერო ჟღერადობის გაზრდაც, შესაბამისად, შეიცვალა საშემსრულებლო სტანდარტი.

კონკრეტული საშემსრულებლო ტრადიციების განხილვის შედეგად დადგინდა, რომ მაშინ არსებული სტანდარტები და ნორმები დღესდღეობით მეტწილად აღარ არის პრაქტიკაში, მაგალითად ყელის არტიკულაცია, არტიკულირებული ბგერა, ვიბრატოს გარეშე სიმღერა, ვიბრატოს მხოლოდ როგორც სამშვენისის, ვარიაციის გამოყენება. თუმცა, ძალაშია მღერის ისეთი ჩვევები და მოთხოვნები, როგორიც აღწერილია მე-18-ე საუკუნის ტრაქტატებში საოპერო სიმღერასთან დაკავშირებით: თავისუფალი ყელი, დაშვებული ხორხი, მრგვალი ბგერა, სუნთქვაზე დამყარებული ბგერათწარმოქმნა.

მაშინდელი შემსრულებლობისგან განსხვავებით, მე-20-ე საუკუნის დასაწყისიდან, გამოიყენება რეგისტრული გამთლიანება, ანუ თავისა და მკერდის რეგისტრების შერწყმა ხმის თითქმის მთელ დიაპაზონზე (გარდა უკიდურესი მაღალი და დაბალი ბგერებისა), ე.წ. მიქსი. მაშინ, როცა მოცარტის დროის შემსრულებლები

მღეროდნენ გაყოფილი რეგისტრებით: დაბალ და ცენტრალურ რეგისტრში მკერდის, ხოლო მაღალ რეგისტრში წმინდა თავის რეზონატორებით.

მოცარტის დროინდელი და თანამედროვე შემსრულებლობის შედარება ცხადჰყოფს, რომ დღეს მეტად მოკრძალებულად ხდება კომპოზიტორის მიერ მოცემული ტექსტის გამრავალფეროვნება, ვარირება, კადენციებით გამდიდრება, რაც, პრინციპში მოცარტის შემოქმედებასთან მიმართებით მართებულად მიგვაჩნია.

მოცარტის საოპერო შემოქმედების შესწავლამ დაგვანახა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ლირიკულ სოპრანოს მის ოპერებში. თითოეულ ოპერაში წამყვანი ორი ან სამი სოპრანოდან ერთ-ერთი, თუ მეტი არა, აუცილებლად ლირიკული სოპრანოა. ჩვენს მიერ განხილული საოპერო პარტიები - გრაფინია, სუზანა, ცერლინა, ზაიდე, პამინა - ლირიკული სოპრანოს პარტიებს განეკუთვნება. როგორც კვლევაში აღვნიშნავთ, მათგან განსხვავებულია ელექტრას პარტია ოპერიდან „იდომენეოსი“, იგი მეტ დრამატიზმს მოითხოვს, თუმცა სავსე ლირიკულ ხმასაც შეუძლია მისი შესრულება გონივრულად ისე, რომ თავს ზიანი არ მიაყენოს.

ამ პარტიებისა და მათგან თითო არიის კომპლექსურმა ანალიზმა ცხადჰყოფს ლირიკული სოპრანოს წინაშე მდგარი ძირითადი სირთულეები და ამოცანები:

1. ძირითადად ცენტრალური რეგისტრის სრულფასოვნად ფლობის აუცილებლობა;
2. ლეგატოზე მღერის ოსტატობა, სუნთქვის ფლობა;
3. მელოდიზირებული აკორდების გამთლიანება, დიდი ინტერვალების შეერთების, გამთლიანების ხელოვნება;
4. მოცარტის მუსიკის ერთიანობის, კომპლექსურობის მიღწევა, რაც ყველაზე რთული ამოცანაა მოცარტის შესრულებისას;
5. სასიმღერო პარტიის, როგორც ერთ-ერთი ინსტრუმენტის გააზრება, მისი საერთო მუსიკალურ ქარგაში ჩართულობა, მუსიკის უწყვეტობის მიღწევა პირველიდან ბოლო ბგერამდე.
6. კლასიციზტური სტილისთვის დამახასიათებელი სისადავის მიღწევა, რაც განსაკუთრებით მოცარტის სტილისთვისაა სახასიათო; ფაქტურის გამჭვირვალობა მომღერალს ფაქტობრივად „აშიშვლებს“ სცენაზე და რის გამოც ყოველი ხარვეზი უფრო ნათლად ჩანს და სწორედ ამის გამო,

მოცარტის შემსრულებელს მოეთხოვება იყოს თითქმის სრულყოფილი ინტონაციური, ტექნიკური, მხატვრული თვალსაზრისით.

7. მკაფიო, სწორი დიქცია აუცილებელია ნებისმიერ რეპერტუარში, მაგრამ ჩვენი კვლევა ცხადყოფს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია იგი მოცარტის შესრულებისას და კონკრეტულად რეჩიტატივებთან მიმართებაში. ეს განსაკუთრებით ეხება მშრალ რეჩიტატივებს, სადაც იკვრება ოპერის დრამატურგიული განვითარების ხაზი. ეს რეჩიტატივები არის სწრაფი, სხარტი და უნდა შესრულდეს სასაუბრო ინტონაციასთან მიახლოებით, და არა გამძვინვარებით.

ასევე დავასკვნით, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მომღერალმა იცოდეს ენა, რომელზეც ამა თუ იმ პარტიას ასრულებს, ზუსტად ესმოდეს თითოეული სიტყვის შინაარსი, რათა შეძლოს მსმენელამდე მიიტანოს ხშირად ორაზროვანი დატვირთვა, რაც განსაკუთრებით და პონტეს გენიალურ ლიბრეტოებს ეხება. იგივე შეიძლება ითქვას გერმანულ ოპერებთან მიმართებაში და ზოგადად, რომელ ენაზეც არ უნდა ვმღეროდეთ, მკაფიო და სწორი დიქცია, *ორთოქპია* ჩვენი სავიზიტო ბარათია, რაც ხშირ შემთხვევაში სიმღერასაც გვიადვილებს, იმის გათვალისწინებით, რომ ოპერის ინტონაციური ბუნება სწორედ ამ ვერბალური ენის სპეციფიკას ემყარება.

უფრო დაზუსტებით რომ ვთქვათ, თითქმის შეუძლებელია არასწორი სასიმღერო ტექნიკის მქონე მომღერალს ჰქონდეს კარგი, მკაფიო დიქცია. მაგალითად, თუ მომღერალი მღერის ფართოდ, ან მისი ბგერა არ არის პირის ღრუს რეზონატორთან ახლოს, მისთვის რთული იქნება გამოთქვას მკაფიოდ სასიმღერო ტექსტი. და პირიქით, რაც უფრო მკაფიოდ გამოთქვამს მომღერალი ტექსტს, მით უფრო ეხმარება მას ხმის წინ წამოწევასა და სწორ პოზიციაში მოყვანაშიც.

რაც შეეხება არავერბალურ (სხეულის) ენას, ჩემი გამოცდილებით, ის მჭიდრო კავშირშია მხატვრულ სახესთან, გამომდინარეობს გმირის ხასიათიდან. ცხადია, არსებობს ისეთი საბაზისო ნორმები, როგორიცაა სწორი დგომა, გაშლილი მხრები და მკერდი, რაც კარგი საფუძველია თავისუფალი

სუნთქვისა და მღერისთვის. თუმცა, საოპერო სპექტაკლი კონცერტი არ არის, შესაბამისად შეუძლებელია ოპერის სიმღერისას მუდმივად მხრებში გაშლილი იდგეს მომღერალი.

ჩვენს ბოლო, საშემსრულებლო ქვეთავში თავი მოვუყარეთ შესაბამის რეკომენდაციებს, რაც მომღერლებს მოცემული სირთულეების დაძლევაში დაეხმარება.

1. უპირველესად, მოცარტის მუსიკის შესრულების სირთულეს წარმოადგენს მისი მუსიკის კომპლექსურობა. განსხვავებით ბელკანტოსგან, სადაც მკაფიოდ არის როლები განაწილებული სოლისტსა და თანხლებას შორის, აქ მომღერლის პარტიაც საერთო მუსიკალური ქარგის ნაწილია და ამ სირთულის დასაძლევად მომღერალმა სწორედ ეს უნდა გაიაზროს, წარმოიდგინოს ვოკალური პარტია, როგორც მთლიანი მუსიკალური ქარგის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი. მუდმივად იფიქროს მთლიანობაზე, რომ არ დანაწევრდეს მუსიკალური ფრაზები, რომ იქ, სადაც სრულდება სასიმღერო ფრაზა, მელოდიას აგრძელებს ორკესტრი და პირიქით. მუდმივად ეცადოს, რომ არ გაწყდეს მუსიკალური აზრი ნაწარმოების პირველიდან ბოლო ბგერამდე. ეს ერთ-ერთი უმთავრესია, რაც მოცარტის მუსიკის (არა მხოლოდ საოპეროს) შესრულებისას მხატვრული სირთულის დაძლევაში გვეხმარება.

2. მოცარტის შესრულების კიდევ ერთი დიდი სირთულეა ფაქტურის გამჭვირვალობა. მოცარტთან ვერაფერს ამოეფარები და ყველა ხარვეზი ისმის. ამიტომ საჭიროა ტექნიკურად მაქსიმალურად მზად ვიყოთ. პირველ რიგში, ეს ეხება ინტონაციას, რომელიც უნდა იყოს უზუსტესი. ამისთვის მუდმივად უნდა ვიფიქროთ ყრდნობაზე, სუნთქვაზე, პიანოს სიმღერის შემთხვევაშიც. ცხადია, მოცარტის სიმღერისას გარკვეული გაწონასწორებულობაა საჭირო და დიდი ხმით სიმღერით და მხოლოდ ემოციებზე მინდობით აქ ფონს ვერ გავაღოთ, თუმცა არ ვეთანხმებით იმ მოსაზრებას, რომ მოცარტი იმღერება პატარა ხმით, პიანოზე, მორიდებით და შეზღუდულად. ყველამ უნდა იმღეროს თავისი ბუნებრივი ხმით, მხოლოდ შეძლოს საჭირო ნიუანსების შესრულება, შეძლოს მიჰყვეს კომპოზიტორის ტექსტს ზედმიწევნით, რადგან მასში ყველაფერია, რაც საჭიროა ამ მუსიკის შესრულებისთვის.

3. უფრო კონკრეტულად რაც შეეხება ტექნიკური ხასიათის რეკომენდაციებს: სწრაფ, ტექნიკურ ადგილებზე მუშაობისას მომღერალს ვურჩევდით მუშაობა დაიწყოს ნელ ტემპში, ისეთში, სადაც ყველა ბგერა გასაგებად ისმის, დააჯგუფოს პასაჟები გრძლიობების მიხედვით ოთხეულებად, ან ტრიოლებად, შეიძლება მეცადინეობისას გამოვყოთ ამ დაჯგუფებებში პირველი ბგერები. შემდეგ ნელნელა მოვუმატებთ ტემპს, სანამ არ მივაღწევთ სასურველ ტემპს, რომელშიც ასევე ყველა ბგერა გასაგებად ისმის. დაბოლოს აუცილებლად, ტექნიკურ ადგილებსაც, კადენციებსაც, პასაჟებს, უნდა შევძინოთ შინაარსობრივი, მხატვრული დატვირთვა, ისინი გმირის ხასიათიდან, მუსიკიდან უნდა გამომდინარეობდნენ და კონკრეტულ სათქმელს, ემოციას გამოხატავდნენ. მოცარტის კადენციები და პასაჟები არ არის მშრალი სავარჯიშოები, არამედ ისინი ყოველთვის გარკვეულ ემოციას გამოხატავენ.

4. ტექნიკური სირთულეების რიცხვს მიეკუთვნება ნახტომები, უზარმაზარი ნახტომები, რომლებიც მოცარტს ასე უყვარს და რომლითაც გაჯერებულია მისი საოპერო პარტიები (გავიხსენოთ კონსტანცეს ან ფიორდილიჯის არიები შესაბამისი ოპერებიდან). ამ სირთულის დაძლევის ერთ-ერთი გზაა მანძილის შემცირება აზრობრივად, წარმოდგენა, რომ ეს ორი ბგერა ძალიან ახლოსაა ერთმანეთთან, ორივე ჩვენს სახმო იოგებშია, მაქსიმალურად მათი დაახლოვება ერთმანეთთან პოზიციურად და ასე მეცადინეობა. ნახტომით აღებული მაღალი ბგერის შემთხვევაში, ხშირად სირთულე არა თავად კიდურა მაღალი, არამედ მისი წინამორბედი ბგერაა. და ზოგადად, თუ რომელიმე კონკრეტული ბგერა არ გამოგვდის, სასურველია ყურადღება მივაქციოთ მის წინამორბედ ბგერას როგორ ვმღერით, რადგან ხშირად არასწორად მივდივართ მაღალ ბგერასთან და შემდეგ ლოგიკურია, რომ ის არ გამოდის ისე, როგორც გვინდა.

5. აღმავალი ან დაღმავალი მოძრაობისას, ჩვენი რჩევაა საწინააღმდეგო მიმართულებით ვიფიქროთ: თუ მოძრაობა დაბალი რეგისტრისკენ მოდის, ვიფიქროთ მაღლა, რათა არ მოგვეხსნას სუნთქვიდან, არ მოვეშვათ და მოვდუნდეთ ზედმეტად. ხოლო როცა მოძრაობა ზემოთ მიდის, პირიქით,

წარმოვიდგინოთ დადმავალი მოძრაობა, რათა სხეულით, სუნთქვით და ყელით არ გავყვეთ მოძრაობას.

6. სტოკატოების შესრულებისას საკმარისია სულ მცირე, მინიმალური ჰაერნაკადი და არ არის საჭირო დიდი სუნთქვის აღება, რამაც შეიძლება დაგვიმძიმოს სტოკატოები და ხელი შეგვიშალოს.

7. ლეგატოზე სიმღერისთვის აუცილებელია მუდმივად სუნთქვის კონტროლი, ხმის რეგისტრული გათანაბრება, რომ ხმის სრული დიაპაზონი იყოს ერთიანი, ე.წ. მიქსით გამთლიანებული. ამისთვის საჭიროა ხორხი იყოს თავის ადგილას, დაშვებული, სასა ოდნავ აწეული, თალი მომრგვალებული, რათა ჰაერნაკადს, რომელსაც სახმო იოგები მოძრაობაში მოჰყავს, ჰქონდეს თავისუფლად ვიბრირების შესაძლებლობა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ყოველი მომღერალი ბგერა წინამორბედი ბგერიდან იზადება, ბირთვი ერთია. ეს დაგვეხმარება მდორედ გადავიდეთ ერთი ბგერიდან მეორეზე, გადავაბათ ისინი. მხატვრული თვალსაზრისით ლეგატოზე სიმღერა უწყვეტობას ნიშნავს, როგორც ბგერებს შორის, ასევე ფრაზის შიგნით და ფრაზებს შორის, ნაწარმოების პირველიდან ბოლო ბგერამდე.

8. უმნიშვნელოვანესია დიქცია, მკაფიო გამოთქმა, მსმენელს უნდა ესმოდეს თითოეული სიტყვა. მკაფიო დიქციის გამომუშავებაში გვეხმარება ტექსტის წაკითხვა მუსიკის გარეშე, ნელ ტემპში, ბევრჯერ, მანამ, სანამ ბუნებრივად არ გამოვთქვამთ მას შესაბამისი ენის მელოდიკასთან მაქსიმალურად ახლოს. ნაშრომში მოყვანილია კონკრეტული მაგალითები იტალიური და გერმანული ენის გამოთქმის პრობლემატიკასთან დაკავშირებით და მოცემულია მათზე მუშაობის რეკომენდაციებიც. სწორი დიქციის შემუშავებისთვის შეიძლება ასევე დავიხმაროთ ენის სპეციალისტი, რომელიც უშუალოდ საოპერო დიქციაზე მუშაობს.

9. ცალკე გამოვყავით მოცარტის ანსამბლები, მისი ოპერების ფინალები, რომლებიც ურთულესია მოქმედი გმირების სიმრავლის, მუსიკალური მასალის მრავალფეროვნების და მოცულობის გამოც. ჩვენი რეკომენდაციაა მომღერალმა ისწავლოს მისი პარტია საორკესტრო

პარტიასთან მიმართებაში და არა მხოლოდ კოლეგა მომღერლების პარტიებთან კავშირში. ეს ბევრად უფრო საიმედოა შესრულებისას.

10. რეჩიტატივების შემთხვევაში ტექსტის მრავალჯერ მუსიკის გარეშე წაკითხვა, სასაუბრო მეტრო-რიტმთან მაქსიმალურად მისი მიახლოება და მხოლოდ ამის შემდეგ სიმღერით წარმოთქმა (და არა სიმღერა, რადგან მშრალი რეჩიტატივები არ უნდა გამღერდეს) კარგი სავარჯიშოა რეჩიტატივის სირთულის დასაძლევად. რაც შეეხება სწავლას, აუცილებელია ვისწავლოთ არა მხოლოდ ჩვენი, არამედ პარტნიორის რეპლიკებიც. ზინგშპილის სასაუბრო დიალოგებში მკაფიო და გასაგები გამოთქმის გარდა, რეკომენდაციას ვუწევთ ცალკე მუშაობას სუნთქვაზე ყრდნობით სასაუბრო დიალოგების გამომსახველობაზე მუშაობას, რათა მომღერალმა შეძლოს სასაუბრო ხმაც გააჟღეროს თეატრში. ამისთვის საჭიროა თანხმობენების თითქმის გადაჭარბებით მკაფიოდ წარმოთქმა და აუცილებლად კარგი, მყარი საყრდენი სუნთქვის სახით.

11. მოცარტის ოპერების ტექსტუალური მასალის შესწავლასთან დაკავშირებით დავასკვნით, რომ ერთგვაროვანი მუსიკალური მასალის დაჯგუფება და თანმიმდევრული დასწავლა აადვილებს და აჩქარებს ამ პროცესს. მაგალითად, თუ ვიწყებთ მუსიკალური ნომრებით, არიებით, ანსამბლებით, ფინალებით, სასურველია ჯერ ესენი გავითავისოთ კარგად და შემდეგ გადავიდეთ რეჩიტატივების შესწავლაზე, რაც განსხვავებული ტიპის მუსიკალური მასალაა და სხვაგვარ კონცენტრაციას მოითხოვს.

12. რაც შეეხება ორნამენტაციას მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში, დავასკვნით, რომ მოცარტის ადრეულ ოპერებში უფრო არის თავისუფალი ორნამენტაციით მუსიკალური მასალის გამრავალფეროვნების საშუალება, ვიდრე გვიანდელში. ასევე დავასკვნით, რომ ორნამენტი კარგია, რაც უფრო გემოვნებით და გონივრულადაა ის შერჩეული. თავად კომპოზიტორის აზრით, ნებისმიერი ორნამენტი, სამშვენისი უნდა გამომდინარეობდეს მუსიკის შინაარსიდან და გმირის განცდის გამოხატვას ემსახურებოდეს. მოცარტთან ორნამენტი უნდა იყოს სადა, მინიმალური. შეიძლება მცირე კადენციით შეივსოს ფერმატო; ფორშლაგები (სადაც გამოწერილია) უნდა შესრულდეს მოცემული გრძლიობით თვლის საწყისზე (და არა

წინა ბგერის ბოლოს); ტრელები სრულდება ძირითადი ბგერის ზედა დამხმარე ბგერიდან თავდაპირველად ამ ორის გამღერებით. ჩვენი აზრით, მოცარტის ტექსტი სრულყოფილია და იგი არ საჭიროებს ზედმეტ ორნამენტაციას, მაგრამ თუ მაინც გვინდა რამეს დამატება, ორნამენტი უნდა იყოს სადა და გამომსახველი. რაც შეეხება აპოჯატურას, უნდა გვახსოვდეს, რომ აპოჯატურამ უნდა შეავსოს ნახტომები მელოდიურ ხაზში. მეტწილად მოცარტთან ეს არის დაღმავალი მელოდიური სვლისას, ან როდესაც ფრაზის ბოლო ორი ერთნაირი ბგერაა (ე.წ. ქალური დაბოლოება), შეიძლება მოვიშველიოთ აპოჯატურა ზედა დამხმარე ბგერიდან. ამ მხრივ ვენდობით ბერენრაიტერის გამოცემას. დინამიკა მნიშვნელოვანი „ორნამენტი“ მოცარტის შემოქმედებაში, იგი უნდა გამოვიყენოთ როგორც გამრავალფეროვნების საშუალება.

და ბოლოს, გმირის მხატვრული სახის გახსნაში და გათავისებაში ძალიან გვებმარება ლიტერატურული პირველწყაროს წაკითხვა, თუკი ასეთი არსებობს. მისი არარსებობის შემთხვევაში, ინფორმაციის მოძიება ოპერის შექმნის იდეის, ლიბრეტოს პირველწყაროების ან წინამორბედების შესახებ. ამ მიმართულებით უკვე შემდეგ ეტაპზე ფასდაუდებელია რეჟისორთან და დირიჟორთან მუშაობა. მას შემდეგ, რაც ჩვენ უკვე გავერკვეით ოპერაში, გაგვაჩნია ჩვენი შეხედულება პარტიაზე, გმირზე, შეიძლება საინტერესო დადგმებისა და შესრულებების ნახვა თუ მოსმენა. მაგრამ არა მანამ, ვიდრე თავად კარგად არ გავერკვევით ყველაფერში, რათა თავიდან ავიცილოთ შესაძლო გავლენები, რაც შემდგომში შეიძლება მიზაძვაში გადავიდეს.

პირადად ჩემთვის მოცარტის (და ნებისმიერი სხვა კომპოზიტორის) შესრულებისას ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია ავთენტურობა, სისადავე, ჩვენი შესაძლებლობების შესაბამისად შესრულება, არა მიმზაძველობა, არამედ ჩვენეული, გულწრფელი ვერსიის მსმენელამდე მიტანა. მიღებული ინფორმაციის (იქნება ეს მუსიკალური, თუ სხვა ტიპის ინფორმაცია) საკუთარი „მე“-ს ჭრილში გატარება. მხოლოდ ასე იქნება ჩვენი შესრულება საინტერესო, დამაჯერებელი და განსხვავებული.

ბიბლიოგრაფია

არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დ., ნადარეიშვილი, მ. (2012). *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი*. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქავთარაძე, თ., ქასრაშვილი, ნ., საღინაძე, ნ., პატარიძე, ს., საბაური, თ. (2018). *აკადემიური მუშაობის საფუძვლები: პრაქტიკული სახელმძღვანელო სტუდენტებისთვის*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

Abbate, C. & Parker, R. (Eds). (1999). *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Abert, H. (1920). *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*. Leipzig: Breitkopf & Haertel.

Bach, C. Ph. E. (1969). *Versuch ueber die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Leipzig: Breitkopf & Haertel.

Baker, N. (1989). Concerning the performance of Mozart's concert arias K. 294 and K. 528. *Performance practice review*, Vol. 2, N2, Article 4. Retrieved from <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol2/iss2/4/> . Last visited : 28.12.2022 . DOI: 10.5642/perfpr.198902.02.4

Baron, K., L. (2006). *Decoration of dramatic function? Mozart's use of coloratura in three comic soprano roles*. United States of America: University of Victoria. (A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Arts.)

Blom, Eric (1974). *Mozart*. London: J.M. Dent & Sons

Bogart, J. (2016). *Italian pronunciation. A primer for singers*. Retrieved from <https://web.stanford.edu/~jrb/reference/italian.html> Last visited 03.01.2023.

Burton, A. (Series Ed.). (2002). *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Burton, A. (Series Ed.). (2002). *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music

Burton, A. (Series Ed.). (2002). *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Castel, Nico. (ed. Stapp M. 1994,1995,1996,1997,1998,1999,2000). *Complete opera libretti translation series*. New York: Leyerle Publications, Geneseo.

DelDonna, A. and Poizonetti, P. (Eds). (2009). *The Cambridge companion to Eighteenth-century opera*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Deutsch, Otto Erich (1983). *Mozart: A documentary biography*, translated by Eric Blom, Peter Branscombe and Jeremy Noble. Stanford, California: Stanford University Press.

Deutsch, O., E. (1961). *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel, etc.: Baerenreiter.

Edge, D. & Black, D. Eds. (2023). *Mozart: New documents*. Retrieved from <https://www.mozartdocuments.org/> last visited 15.02.2023

Einstein, A. (1947). *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*. Stokholm: Bermann-Fischer.

Eisen, C. & Keefe, S., P. (Eds). (2006). *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Fisher, B., D. (2007). *Mozart's Da Ponte operas: The marriage of Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*. United States of America: Opera Journeys Publishing.

Fleming, R. (2005). *The inner voice. The making of a singer*. New York: Penguin books.

Friedrich, Th., A. (undated). *Phonetik der Vokale. Grundregeln zur Aussprache*. Retrieved from https://liturgie.ch/images/liturgie/musik/liturgische_dienste/pdf/Ausspracheregeln-Friederich.pdf last visited 05.01.2023

Galkowski, A. (2001). *Il doppio aspetto della pronuncia delle vocali E, O in italiano*. Poznan : Studia Romanica Poznaniensia. Retrieved from: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3236/1/05_Artur_Galkowski_I_loppio_aspett_o_della_pronuncia_delle_vocali_57-65.pdf last visited 04.01.2023.

Garcia, M. (1924). *Art of singing*. London: Leonard & Co.

Garcia, M. (1894). *Hints on singing*. London: Ascherberg, Hopwood and Crew, limited.

Garcia, M. (1880). *Scuola di Garcia. Trattato complete dell'arte del canto*. Milano: Ricordi

Garcia, M. (undated). *School of singing, for the medium voice*. London: Edwin Ashdown, limited. Retrieved from <https://archive.org/details/schoolofsingingf00garc/page/n5/mode/2up> last visited 15.02.2023

Goehring, E., J. (2004). Three modes of perception in Mozart. The Philosophical, Pastoral and Comic in *Così fan tutte*. In Groos, A. (series ed.), *Cambridge Studies in Opera*. New York: Cambridge University Press.

Grout, D., J. (1960). *A history of Western music*. New York: W. W. Norton

Grove, George (Ed.). (1879, 1880, 1883, 1890). *A dictionary of music and musicians*. (in four volumes). London: Macmillan and Co.

Harnoncourt, Nikolaus (1999), Mozart war kein Neuerer. *Der Musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. 4. Aufl., Bärenreiter, 115.

Hiller, J.A. (1780). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Johann Friedrich Junius.

Hodges, Sh. (2002). *Lorenzo Da Ponte. The life and times of Mozart's librettist*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Jahn, Otto (undated). *Mozart*, translated by Pauline Townsend. New York: Edwin F. Kalmus.

Keys, Ivor (1980). *Mozart*. New York: Holms & Meier Publishers.

Lamere, Cl. (2010). *Guide to German Pronunciation for Singers*. Retrieved from <https://www.clifflamere.com/Lang/German/GermanPronunciation.htm> last visited 15.12.2022

Lamperti, Fr. (1864). *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*. Milano-Napoli: Ricordi.

Lawson, C. & Stowell, R. (Eds). (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Mancini, G. B. (1774). *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Ghelen.

Mancini, G. (1912). *Practical reflections on the figurative art of singing*. Boston: The Gorham press. (copyright Richard G. Badger).

Mozart, L. (1787). *Gruendliche Violinschule, mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle*. Augsburg: Lotter.

Mozart, W., A. (1962). *Briefe und aufzeichnungen*. Gesamtausgabe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg : Baerenreiter (Gesammelt und erlaeutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch).

Mozart W., A. *Briefe und Dokumente*. Die Stiftung Mozarteum Salzburg. Retrieved from <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/#> last visited 24.02.2023

Muti, R., (Torno, A., ed.), (2012). *Verdi, l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*. Milano: Rizzoli.

Neumann, Fr. (1986). *Ornamentation and improvisation in Mozart*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Parncutt, R. & McPherson, G., E. (Eds). (2002). *The science & psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, Inc.

Pettinari, P. (2002). *I suoni della lingua italiana. (Schede di fonetica)*. Retrieved from : www.emt.it Last visited on 01.02.2023.

Quantz, J.J. (2001). *Versuch einer Anweisung die Floete traversiere zu spielen (On playing the flute)*. United states of America: Northeastern University Press.

Ries, F., Wegeler, Fr. (1987). *Beethoven remembered*. Arlington, Virginia: Great Ocean Publishers.

Rousseau, J.-J. (1826). *Dictionnaire de Musique*. Paris: Emler Freres.

Sanford, S.A. (1979). *Seventeenth and eighteenth century vocal style and Technique*. Stanford, California: Stanford University, D.M.A. dissertation.

Santley, Ch.Sir. (1908). *The art of singing and vocal declamation*. Retrieved from <https://archive.org/details/artofsingingvoca00santuoft> last visited on 08.11.2022

Schenk, E. (1959). *Mozart and his times*. New York: Alfred A. Knopf.

Scherr, V. (2010). *Auffuehrungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischer Aussprache*. Kassel: Baerenreiter.

Strohm, R. (1976). *Italianische Opernarien des fruehen Settecento: in 2 Teilen*. Koeln: Volk.

Tosi, P.F. (1743). *Observations on the florid song(1723)*. London: William Reeves. Also (2009). United states of America: lulu.com

Van Boer, B. (2012). *Historical dictionary of music of the classical period*. Lanham. Toronto. Plymouth, UK: The Scarecrow press. Inc.

Vann, J., A. (1969). *An analysis of the concert arias for soprano voice composed by W. A. Mozart in 1770*. Denton, Texas : Thesis, presented to the Graduate Council of the North Texas State University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Master of Music. 379 N81, No 4004.

Vennard, W. (1967). *Singing: the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer, Inc. revised edition.

Waldoff, J. (2006). *Recognition in Mozart's operas*. New York: Oxford University Press, Inc.

Williamson Dorenfeld, J. (1976). *Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: The tradition of singing and embellishment*. British Columbia, Canada: The University of British Columbia. (A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts).

Wong Chi Keung, M. (1992). *Characterization in Mozart's opera The Magic Flute through the language of music*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong. (A thesis submitted to the Chinese University of Hong Kong in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Philosophy in Division of Music).

Yoon, A. (2019). *Diction for singers: implementing flipped learning into the diction classroom*. Indiana University : Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music. Retrieved from : <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/24839?show=full> Last visited 08.01.2023.

Аберт, Г. (1978, 1988, 1989, 1990). *В. А. Моцарт*. (две книги в 4-ех частях). Москва: Музыка.

Андгуладзе, Н. (2003). *Ното cantor. Очерки вокального искусства*. Москва: Аграф.

Бадура-Скода Е., и П. (1972). *Интерпретация Моцарта*. Москва: Музыка.

Бучель, В., Н. (2005). *Азбука резонансного пения (Вопросы звукоизвлечения)*. Минск: ?

Дмитриев, Л., Б. (2002). *Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения*. Москва : ISBN 5-8443-0003-3

Кириллина, Л. (2007). *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III. Поэтика и стилистика*. Москва: Композитор.

Конен, В., Д. (1975). *Театр и симфония*. Москва: Музыка

Куклинская, М., Я. (2020). Проблема идентификации жанра в творчестве В. А. Моцарта (на примере оперы “Cosi fan tutte”). *Искусство и культура*, 1, (1), 37-48. **DOI:** 10.48164/2713-301X_2020_1_37

Ландграф, А. (26.12.2022). *История голосов*. Retrieved from <https://pandia.ru/text/77/464/25683.php>

Луцкер, П., Сусидко, И. (2008). *Моцарт и его время*. Москва: Классика – XXI .

Луцкер, П., Сусидко, И. (2006, NN 1-2). Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий. *Старинная музыка*, (31,32), сс. 2-5.

Луцкер, П. и Сусидко, И. (2004). *Итальянская опера XVIII века. Часть вторая. Эпоха Метастазио*. Москва: Классика – XXI.

Меркулов, А., М. (ред.). (2020). *Мысли о Моцарте*. Москва : Классика XXI.

Меркулов, А., М. (2003). *Как исполнять Моцарта*. Москва: Классика – XXI.

Моцарт, В., А. (2006). *Полное собрание писем. Mozart – Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Baerenreiter Kassel-Basel-London-New York. Москва: Международные отношения. (Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В. М. Кислова).

Мураталиева, С., Г. (ред.). (2019). *Моцарт в пространстве и времени. (Сборник статей по материалам научной конференции)*. Москва: Научно издательский центр «Московская консерватория».

Нагина, Д., А. (2017). *Опера и концертная ария в творчестве В. А. Моцарта*. Москва: Пробел – 2000, 2017.

Нагина, Д., А. (2013). *Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века*. Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/kontsertnye-arii-va-motsarta-v-kontekste-vokalnogo-iskusstva-vtoroi-pолоviny-xviii-veka/read> (last visited 27.12.2022).

Нестеренко, Е.,Е. (?). Некоторые вопросы произношения в пении. *Вопросы вокальной педагогики*. (выпуск 7). Retrieved from https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voprosy_pedagogiki/vvp6_1.htm last visited 05.01.2023

Улыбышев, А. (1890-92). *Новая биография Моцарта*. В 3 томах. Т. 1, с. 27. Москва: Юргенсон.

Чигарева, Е., И. (2000). *Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. (Монография). Веб – публикация. УРСС*. Москва. 2000.

Черная, Е. (1966). *Моцарт. Жизнь и творчество*. Москва: Музыка.

Черная, Е., С. (1963). *Моцарт и австрийский музыкальный театр*. Москва: Государственное музыкальное издательство.

Эйнштейн, А. (2007). *Моцарт. Личность. Творчество*. Москва: Классика – XXI

Якушина, И. (2005). *Вселенная Моцарта. Занимательный путеводитель по всем произведениям В. А. Моцарта*. Санкт-Петербург: Музыка.

დანართი N 1

ინტერვიუ ავსტრიელ დირიჟორ გუსტავ კუნთან

გამოჩენილი ავსტრიელი დირიჟორი გუსტავ კუნი – ტიროლის ერლის საერთაშორისო ფესტივალის დამფუძნებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი, მონტეგრალის აკადემიის და კამერული ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. ჰერბერტ ფონ კარაიანის აღზრდილი გუსტავ კუნი სხვადასხვა დროს იყო სტამბულის, ბერნის, დორტმუნდის საოპერო თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი. როგორც მიწვეული არტისტი დირიჟორობდა ორკესტრებს საოპერო თეატრებსა და ფესტივალებზე მსოფლიოს მასშტაბით. სხვადასხვა დროს იყო რომის, ნეაპოლის საოპერო თეატრების და მაჩერატას საოპერო ფესტივალის, ასევე მარკიჯანას ფილარმონიული ორკესტრისა და ბოლცანოსა და ტრენტოს ჰაიდნის სახელობის ორკესტრის სამხატვრო ხელმძღვანელი.

1986 წლიდან გუსტავ კუნი იწყებს სარეჟისორო მოღვაწეობასაც. 20 წლის მანძილზე იყო ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის „Neue Stimmen“ სამხატვრო ხელმძღვანელი გერმანიაში (ქალაქი გუტერსლო). 1992 წელს დააარსა მონტეგრალის აკადემია იტალიის ქალაქ ლუკაში, სადაც მასთან რჩევებისა და კონსულტაციებისთვის ჩადიან როგორც ახალგაზრდა მუსიკოსები, ასევე საერთაშორისო კარიერაში მყოფი მომღერლები, დირიჟორები, ინსტრუმენტალისტები. 1997 წელს მან დააარსა ტიროლის საერთაშორისო საოპერო ფესტივალი, რომელიც განთქმულია ვაგნერის ოპერების განსაკუთრებული შესრულებით. 2012 წლის 26 დეკემბერს გაიხსნა ტიროლის ფესტივალისთვის ახალი საოპერო თეატრი, რომლის გახსნაში მეც ვმონაწილეობდი, როგორც სუზანას პარტიის შემსრულებელი მოცარტის ოპერაში „ფიგაროს ქორწინება“.

ჩემი და მაესტრო გუსტავ კუნის შემოქმედებითი ურთიერთობა 2009 წელს დაიწყო, როდესაც მან პირველად მომისმინა საერთაშორისო კონკურსზე „Neue Stimmen“ (გერმანია, გუტერსლო). 2012 - 2019 წლებში მისი დირიჟორობით შევასრულე შემდეგი საოპერო და საკონცერტო პარტიები ტიროლის საერთაშორისო ფესტივალზე, ტრენტოს კომუნალურ თეატრში, მაკედონიის ფილარმონიაში სკოპიეში და ლუკაში (ტოსკანა): სუზანა – მოცარტი „ფიგაროს ქორწინება“ (2012), ჯილდა – ვერდი „რიგოლეტო“ (2013), ცერლინა – მოცარტი „დონ ჯოვანი“ (2013), დესპინა – მოცარტი „ასე იქცევა ყველა ქალი“ (2014), სოპრანოს პარტია ბეთჰოვენის მე-9-ე სიმფონიაში (2015, 2018), აბიგაილი – ვერდი „ნაბუქო“ (2015), პამინა – მოცარტი „ჯადოსნური ფლეიტა“ (2016), ზაიდე – მოცარტი „ზაიდე“ (2018). გუსტავ კუნი თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი მუსიკოსია, რომელიც ყოველთვის მაქსიმალურად ერთგულად მიჰყვება კომპოზიტორის ჩანაფიქრს, მუსიკალურ ტექსტს. ერთ-ერთია აგრეთვე იმ უკვე იშვიათობად ქცეულ დირიჟორთაგან, რომლებიც მომღერლებთან მუშაობას დიდ დროს უთმობენ. მასთან მუშაობამ მე,

როგორც მუსიკოსი ძალიან გამამდიდრა და ბევრი რამ შემძინა. ჩემთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მასთან მუშაობა მოცარტის საოპერო პარტიებზე, რის გამოც გადავწყვიტე სწორედ მისგან ამელო ინტერვიუ მოცარტის შემოქმედებასთან დაკავშირებით.

ინტერვიუ ჩაწერილია 2022 წლის 4 ივნისს იტალიაში, ტოსკანაში, გერმანულ ენაზე.

ს. გ. – ძვირფასო მაესტრო, მე მქონდა ბედნიერება თქვენთან მემუშავა და მომეზადებინა არაერთი მნიშვნელოვანი როლი. მათგან დიდი ნაწილი მოცარტის საოპერო პარტიებია. მე ვფიქრობ თქვენ თანამედროვეობის უდიდესი მუსიკოსი ბრძანდებით, ჩემთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თქვენი შეხედულებები მოცარტის საოპერო შემოქმედებასთან მიმართებაში და დიდი მადლობა, რომ გამონახეთ დრო ჩემთან სასაუბროდ.

გ. კ. – ჩემთვისაც დიდი სიამოვნება იყო თქვენაირ არაჩვეულებრივ მომღერალთან და მუსიკოსთან მუშაობა. სიამოვნებით, ვისაუბროთ მოცარტზე.

ს. გ. – როგორ ფიქრობთ, არის თუ არა მოცარტის შესრულება მნიშვნელოვანი, განსაკუთრებით ახალგაზრდა მომღერლებისთვის და რატომ?

გ. კ. – მე ვფიქრობ, უფრო სწორად მე ვიცი, რომ მოცარტის სიმღერა მნიშვნელოვანია, უმნიშვნელოვანესია. რატომ? იმიტომ, რომ მოცარტი მის საოპერო შემოქმედებაში, განსაკუთრებით მის სამ ოპერაში და პონტეს ლიბრეტოზე („ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჯოვანი“ და „ასე იქცევა ყველა ქალი“) ისეთ სრულყოფილებას აღწევს სასიმღერო გამომსახველობის და მელოდიური ხაზის ერთიანობის თვალსაზრისით, როგორიც აღარასდროს განმეორდება (მოგვიანებით რიჰარდ შტრაუსი უახლოვდება ამ სრულყოფილებას მის საოპერო შემოქმედებაში – გ. კ.). ამიტომ მოცარტის სიმღერა ახალგაზრდა მომღერლისთვის ფაქტობრივად საფუძველთა საფუძველია. თუ მომღერალი მოცარტს კარგად მღერის, მას შეუძლია ყველაფერი დანარჩენი კარგად იმღეროს, ბელკანტო, ვაგნერი, ვერდი...

ს. გ. – რატომ არის მოცარტის შესრულება ასეთი რთული?

გ. კ. – დღეს ძალიან უყვართ სიტყვა „კომპლექსური“, თანამედროვე პრესაში ყველაფერს „კომპლექსურს“ არქმევენ. მოცარტთან მიმართებაში ნამდვილად შეგვიძლია ეს სიტყვა გამოვიყენოთ. მოცარტი რთულია, რადგან იგი მართლაც კომპლექსურია. თუ არ გაქვს შესაბამისი გამომსახველობა, მაშინვე იკარგება ხარისხი, იგი კარგავს ავთენტურობას, ნამდვილობას. ბელკანტოში ყველაფერი სავსებით ცხადი და გასაგებია: აქ წამყვანი მომღერალია, ხოლო ორკესტრი ნამდვილი თანხლების როლს ასრულებს. შესაბამისად, თუ მომღერალი

არასათანადოდ მღერის, ყველაფერი აზრს კარგავს. მოცარტთან ვოკალური და საორკესტრო პარტიები საერთო ქსოვილის ნაწილია, მოცარტის ორკესტრი მომღერლის სულიერი გამომსახველობის სარკე, ანარეკლია. ამიტომ არის ის რთული და კომპლექსური. მოცარტის შესრულებისას მუსიკოსი უზომოდ ბევრს სწავლობს. მოცარტის სიმღერა კომპლექსური მუზიცირებაა, კომპლექსური მუსიკაა, რომლის შესრულებითაც მომღერალი ძალიან ბევრს სწავლობს, ამიტომაც არის ასეთი რთული.

ს. გ. – მე მომღერლის გადმოსახედიდან ვფიქრობ, რომ მოცარტი ასეთი რთულია, რადგან ასეთი გამჭვირვალეა, ვერაფერს ამოეფარები...

გ. კ. – ესეც, თუმცა როსინიც გამჭვირვალეა(☺))

ს. გ. – რატომ არის მოცარტი ასეთი გამორჩეული? გენიოსია, რა თქმა უნდა, მაგრამ განცალკევებით დგას გენიოსთა შორისაც. ეს იმის დამსახურებაა, რომ მან ყველა იმ დროს არსებულ ჟანრში სანიმუშო ნაწარმოებები შექმნა? თუ რომ მან ეს ყველაფერი წარმოუდგენლად ახალგაზრდა ასაკში დაწერა?

გ. კ. – მოცარტის წარმოუდგენელ გენიას ხედავ (და იმედია ხვდები), როცა მის პარტიტურებს უყურებ. ის ფაქტობრივად არ ასწორებდა ნაწერს, ქმნიდა პირდაპირ სრულყოფილებას. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მოცარტს გვერდით ჰყავდა მისი დროის ერთერთი საუკეთესო პედაგოგი მთელს ევროპაში, ლეოპოლდ მოცარტის სახით. ამიტომ მოცარტი, 14-15 წლის ასაკში უკვე სრულყოფილად ფლობდა კომპოზიტორის ხელობას და ფაქტობრივად საკომპოზიტორო შეცდომებს არ უშვებდა. მოცარტის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი თაყვანისმცემელი პ.ი. ჩაიკოვსკი იყო, რომელსაც ძალიან საინტერესო დაკვირვებები (შენიშვნები) აქვს მოცარტის შემოქმედებასთან დაკავშირებით. როცა ჩაიკოვსკის შემოქმედებას ეცნობი ხედავ, როგორ ცდილობს იგი მოცარტისთვის დამახასიათებელ გამჭვირვალობას მიაღწიოს. ჩემი აზრით, ჩაიკოვსკის ინტერპრეტაციისას მისი მოცარტის შემოქმედებისადმი უსაზღვრო სიყვარული უნდა გავითვალისწინოთ. მოცარტი, როგორც ბახი, გენიოსია, რომლის გენია ჩვეულებრივი, მოკვდავი ადამიანის დონეს სცდება. მოცარტის შესრულებისასაც მუდმივად გაქვს განცდა, რომ ამის დაწერა ჩვეულებრივ ადამიანს არ ძალუძდა. მაგალითად დო მაჟორული სიმფონიის (იუპიტერი, ნ. 41) ბოლო წინადადების შესრულებისას. ეს მუსიკა, ეს შთაგონება სადღაც ზეციდან მოდის. მხოლოდ ორი ადამიანია, ვისი შემოქმედებაც ისეთი სრულყოფილია, რომ ძალაუვნებურად ფიქრობ, შეუძლებელია ადამიანმა ასე წეროს.

ეს არის ბახი მისი სრულყოფილი მუსიკალური გამომსახველობის ძალით და მოცარტი. მხოლოდ ორი.

ს. გ. – ჩემს მომდევნო კითხვას თქვენ გარკვეულწილად უკვე გაეცით პასუხი, თუმცა მინდა მაინც ჩაგეკითხოთ: არსებობს გავრცელებული მოსაზრება, რომ ყველა ხმას არ შეუძლია მოცარტის სიმღერა. მაგალითად მამაკაცის დრამატულ ხმებს (დრამატული ტენორი მყავს მხედველობაში).

გ. კ. – ეს აბსოლუტურად მცდარი მოსაზრებაა. ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდა დირიჟორი ჩიკაგოში ვდირიჟორობდი ბეთჰოვენის „ფიდელიოს“, სადაც ფლორესტანს ჯონ ვიკერსი მღეროდა. მოგეხსენებათ, ჯონ ვიკერსი ნამდვილად იყო მისი დროის გმირული ტენორი (დრამატული ტენორი „Helden Tenor“). ჩემთვის დიდი პატივი იყო იმ დროის ერთ-ერთ საუკეთესო ტენორთან მუშაობა, რომელიც ძალიან სასიამოვნო პიროვნებაც აღმოჩნდა. პირადი საუბრისას ვკითხე: „როგორ ახერხებთ, რომ მიუხედავად ამდენი წლის კარიერისა, ხმა ასე ახალგაზრდულად გიჟღერებ?“ (ვიკერსი ამ დროს უკვე 60 წელს გადაცილებული იყო – გ. კ.). რაზეც მან მიპასუხა: „უნდა გაითვალისწინოთ, რა ასაკიდან დავიწყე დრამატული პარტიების შესრულება. მანამდე მოცარტის უამრავი პარტია მაქვს ნამღერი, ტამინო, ოტავიო და სხვა“. როცა მოცარტს ბევრს და ხშირად ასრულებ, შეიძლება ასაკთან ერთად ხმა გაიზარდოს, შესაბამისად მოცარტის სიმღერა გაგირთულდეს, მაგრამ ეს თავად ხმამ უნდა გიკარნახოს. მაგალითად, რომ კმარა ბელმოტეს სიმღერა, მაგრამ ტამინო კიდევ შეიძლება 10 წელი ვიმღერო. შემდეგ როდესაც ტამინოს დროც მთავრდება და უკვე მხოლოდ „ტრისტან და იზოლდას“ მღერი, მარგამ მოცარტი ნამღერი უნდა გქონდეს, თუ გინდა, რომ სრულყოფილი მომღერალი იყო. პავაროტი, რომელთან ერთადაც ათწლეულების მანძილზე ვმუშაობდი, ამბობდა, რომ მისი მშველელი წმინდა ვოკალური და აგრეთვე მუსიკალური თვალსაზრისით იყო არც მეტი არც ნაკლები იდამანტე („იდომენეოსი“)! (ამ პარტიას დღეს უმთავრესად მეცოსოპრანოები მღერიან, ძალიან იშვიათად ტენორი, რადგან წარმოუდგენლად რთულია ტენორისთვის ეს პარტია. ს. გ.).

ს. გ. – გამოდის, რომ ყველა ხმას უნდა შეეძლოს მოცარტის შესრულება?

გ. კ. – დიახ, ან ადრე მაინც უნდა ჰქონდეს შესრულებული, ახალგაზრდა ასაკში. სხვა შემთხვევაში მომღერალს სიმღერის ცოტა რამ თუ ესმის ისევე, როგორც საერთოდ მუსიკის.

ს. გ. – ენობრივი სხვაობის გარდა, როგორ ფიქრობთ, რითი განსხვავდება ერთმანეთისგან მოცარტის გერმანული და იტალიური ოპერები?

გ. კ. – მოცარტის ოპერები სიმფონიურ კონტექსტშია გასააზრებელი.. მოცარტი – და პონტეს ოპერები იმდენად სრულყოფილია, რომ ეს მიუღწეველი სრულყოფილებაა გარკვეულწილად. ბელკანტოში ხდება ერთი მხარის, ოპერაში ალბათ უმთავრესის – სასიმღერო მხარის წარმოჩენა, დომინირება. მაგრამ უკვე ვერდისთან ვხედავთ კლასიკური მუსიკის, იგივე მოცარტის შემოქმედების თაყვანისცემას. გავიხსენოთ თუნდაც „ფალსტაფი“, რომელიც ფუგით მთავრდება. აქ უკვე ჩანს ვერდის აღფრთოვანება კლასიკური პერიოდის მუსიკით. ვერდის ბევრად უკეთ ესმოდა კლასიკოსების, ვიდრე მას ამას მიაწერენ და ძალიან დიდ პატივს სცემდა მათ შემოქმედებას. ამის გამოც ვარ ვერდის ასეთი დიდი თაყვანისმცემელი. მოცარტთან სასიმღერო გამომსახველობა საერთო, მთლიანის ნაწილია, რადგან საორკესტრო ქსოვილიც, საორკესტრო დრამატურგიაც ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც სასიმღერო. ეს ორივეს ეხება, მოცარტის იტალიურ და გერმანულ ოპერებს. თუმცა, მოცარტის იტალიურ ოპერებში სასიმღერო გამომსახველობა ასევე დრამატული გამომსახველობაცაა.

ს. გ. – თქვენ არ გამოარჩევთ ანუ იტალიურ და გერმანულ ოპერებს, ორივეს თანაბრად სიამოვნებით ასრულებთ.

გ. კ. – არა, ორივე იტალიური და გერმანული ოპერები არაჩვეულებრივია. მაგალითად, ახალგაზრდა მოცარტიდან გენიალურია ოპერა „სერალიდან გატაცება“... დანიელი ფილოსოფოსის – სორენ კირკეგარდის მშვენიერი გამონათქვამი მახსენდება: „რთულია თქვა რომელია საუკეთესო ოპერა, თუმცა ყველაზე საუკეთესო, რაც კი საერთოდ დაწერილა არის „დონ ჯოვანი“. მაგალითად, მე ყოველ ჯერზე კვლავ და კვლავ მაოცებს „ასე იქცევა ყველა ქალი“-ს სრულყოფილება...

ს. გ. – ჩემი შემდეგი შეკითხვა ასეთია: რომელია მოცარტის თქვენთვის ყველაზე საყვარელი ოპერა?

გ. კ. – „დონ ჯოვანი“, ისევე როგორც კირკეგარდის (იცინის)... თუმცა, არა. ჩემი საყვარელი არის მოცარტი – და პონტეს სამივე ოპერა. რადგან, როგორც უკვე ვთქვი, ამ ოპერებში წარმოდგენილი სრულყოფილებაა მიღწეული. უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტი, ლიბრეტო, კომპოზიტორისთვის შთაგონებაა. და პონტეს ლიბრეტოები, თუ იტალიური კარგად გვესმის, საოცრად გონებამახვილია, კომიკურია, ორაზროვანია,

სატირას, იმდენად წვეტიანი მახვილი იუმორია, ეროტიკულია. მოცარტის შესრულებისას ერთერთი ყველაზე მცდარი მოსაზრება დღესდღეობით აგრეთვე არის ის, რომ მოცარტი უნდა შესრულდეს ყოველგვარი ეროტიზმის გარეშე, უფრო მშრალად, გლუვად (glatt), ეს სრულიად წარმოუდგენელია. მოცარტი საერთოდ მიეკუთვნება მუსიკის ეროტიკულ ნაწილს. მისი მუსიკა (ტექსტიც) სწორედ რომ ეროტიკულია.

ს. გ. – უნდა შესრულდეს თუ არა მოცარტი ვარიაციებით და სამშვენისებით?

გ. კ. – არა, სავალდებულო არ არის. ყოველთვის მუსიკიდან უნდა გამოვიდეს შემსრულებელი. თუ გრძნობს, რომ მუსიკა იტანს გამეორებას, მეორედ, მესამედ, თუ ის გარკვეულ გამომსახველობით შინაარსს ანიჭებს ამ გამეორებებს, მაშინ რა სავალდებულოა სამშვენისები. ეს მომღერლის გემოვნების, მისი ინტუიციის საკითხიცაა. მაგალითად გრაფინიას მეორე არიის რეპრიზაში „Dove sono i bei momenti“, თუკი მომღერალს სწორად მიჰყავს მელოდიური ხაზი, ინარჩუნებს შინაგან დრამატულ დამაბულობას, გულწრფელად და გრძნობით მღერის, რაღა საჭიროა ვარიაციები. ეს ხომ უკვე ისედაც ურთულესი და ულამაზესია. ეს ხომ სრულყოფილად დაწერილი ფრაზებია. ასევე სრულიად უაზრობად მიმაჩნია გამეორებისას ამ ფრაზების პიანისიმოზე სიმღერა მხოლოდ იმ მიზნით, რომ მომღერალმა საკუთარი ოსტატობა აჩვენოს, რადგან რეპრიზაში ორკესტრში საყვირები (Hörner) შემოდიან, შესაბამისად უფრო დატვირთულია ორკესტრი, ვიდრე დასაწყისში იყო... მუსიკა, ერთის მხრივ მართლაც ურთულესია, მაგრამ მეორე მხრივ იოლია, თუ შემსრულებელი ახერხებს შინაგანი მუსიკალური დამაბულობის შენარჩუნებას. მოცარტთან ეს მომენტი არაჩვეულებრივია, რადგან მისი მუსიკა სრულყოფილად არის დაწერილი. მოცარტთან საჭიროა მხოლოდ მივყვეთ მოცარტს (მის ტექსტს). სხვა კომპოზიტორებთან ზოგჯერ გვჭირდება რაღაცის დამატება, გამოგონება. მაგალითად დონიცეტი, რომელიც ფანტასტიკური, თუმცა ჩემი აზრით არასათანადოდ დაფასებული კომპოზიტორია. მაგრამ მასთან ხშირად გვჭირდება რაღაცის დამატება, გამოგონება, ვარირება, რაც ბუნებრივია: 70 ოპერა, ასეთ მოკლე დროში დაწერილი...რა თქმა უნდა ისე დაწვრილებით დამუშავებული ყველა არც არის. ვარირება მომღერლის სურვილი უნდა იყოს, და არა ვალდებულება.

ს. გ. – მოცარტი და პონტეს ოპერებზე თქვენ თქვით, რომ ისინი სრულყოფილია. ალბათ მთლიანობაში გულისხმობთ ყველაფერს ერთად, ორკესტრობა, სასიმღერო გამომსახველობა, დრამატული გამომსახველობა, ლიბრეტო, ყველაფერი ერთად?

გ. კ. – დიახ, სწორედ ასეა.

ს. გ. – რა თვისებები უნდა ჰქონდეს მუსიკოსს, რომ იგი მოცარტის კარგ შემსრულებლად ჩამოყალიბდეს? სულერთია იქნება ეს მომღერალი, ინსტრუმენტალისტი, თუ დირიჟორი...

გ. კ. – ძირითადი ყველა მუსიკოსისთვის ერთია და ეს ზუსტად ისაა, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნე: შემსრულებელი ნაწარმოების სრულყოფილებას უნდა გრძნობდეს, მას უნდა მიჰყვეს, მისდოს. (Nachspüren). უნდა გაიაზროს, რისი გამოხატვა, რისი წარმოჩენა უნდოდა მოცარტს. უნდოდა გულშიჩამწვდომი (ergreifend) ყოფილიყო, თუ განსაკუთრებით ვირტუოზული. ვუბრუნდებით შეკითხვას, თუ რატომ არის მოცარტის შესრულება ასეთი რთული? რადგან მოცარტთან ყოველთვის ყველაფერი უკვე წერია (ამოწერილია ტექსტში). მოცარტი წერს მოულოდნელად საოცრად ვირტუოზულ 4 ტაქტს, მაშინ მომღერალი უნდა იყოს მხოლოდ ვირტუოზი ამ ტაქტების მანძილზე, სხვა მიზანი და ამოცანა ამ მომენტში არ არსებობს. მაგალითად ავიღოთ ვირტუოზული მონაკვეთები სტოკატოებზე ღამის დედოფლის არიიდან (ჯადოსნური ფლეიტა), ვირტუოზულობა გვაჩვენებს ღამის დედოფლის ბრწყინვალეობას, ვარსკვლავებით მოჭედილ ცას ღამით და ა. შ. ანუ უნდა მივყვეთ რა არის ნაჩვენები, რისი ჩვენება უნდოდა მოცარტს. მაგალითად იგივე ღამის დედოფლის არიიდან სხვა მონაკვეთი: „O, zittre nicht, mein lieber Sohn“... ეს დრამატული ფრაზებია, დრამატული გამომსახველობაა საჭირო. „Zum Leiden bin ich auserkoren....“ ეს ძალიან ინტიმურად, მგრძნობიარედ უნდა ვიმღეროთ (innerlich). ურთულესია და ძალიან ხშირად, როცა ღამის დედოფალი ამ ფრაზების სიმღერას იწყებს, ისმის მხოლოდ შემდეგი შინაარსი: „ღმერთო, რა რთული არიაა, როგორ ვიმღერებ მეოთხე ოქტავის ფა-ს, რა ცუდი ტესიტურაა“... ეს არავის აინტერესებს, დასაწყის ფრაზებში მინდა მისი ტკივილი, სევდა მესმოდეს და არა მოსალოდნელი ფა. ანუ მოცარტთან გამომსახველობა უმთავრესია, სულ, სულ ამაზე უნდა მუშაობდეს შემსრულებელი.

ს. გ. – არსებობს ასევე საკმაოდ გავრცელებული მოსაზრება, რომ მომღერლები, ვინც მოცარტის შემსრულებლები არიან, ვერ მღერიან ვერდის, ვაგნერს და სხვა კომპოზიტორებს. თქვენ რას ფიქრობთ?

გ. კ. – ეს სრული უაზრობაა. ისევე, როგორც მახსენდება კიდევ ერთი სრულიად აზრს მოკლებული მოსაზრება, რომ მოცარტის სიმღერისას მკერდის რეგისტრი არ უნდა გამოვიყენოთ. მაინტერესებს, როგორ იმღერებს სოპრანო კონსტანცეს არიაში მცირე ოქტავის ლა-ს, ან ვიტელიას არიაში („ტიტუსის გულმოწყალება“) მცირე ოქტავის სოლ-ს მკერდის რეგისტრის გარეშე. მოცარტი არის კომპოზიტორი, რომელიც ადამიანური ხმის შესაძლებლობებს მაქსიმალურად იყენებს. მას უნდა აჩვენოს მკერდის რეგისტრი, უკიდურესი თავის რეგისტრი და რა თქმა უნდა ცენტრი. და როცა მომღერალი, როგორც მისი ალოიზია, განსაკუთრებული ვირტუოზულობით გამოირჩევა, მაშინ მოცარტის მუდმივი ინტერვალები თავის რეგისტრსა და მკერდის რეგისტრს შორის გასაგები ხდება (მაგალითად მოჰყავს ფიორდილიჯის პირველი არია). ეს მომენტი ძალიან მომხიბვლელია მოცარტთან, რომ მას უყვარს აჩვენოს, რომ კარგ მომღერალს აქვს კარგი მკერდის და თავის რეგისტრები და ერთიდან მეორეზე გადახტომა სრულებით არ წარმოადგენს სირთულეს.

ს. გ. – რომელ გამომცემლობას გვირჩევდით მოცარტის ოპერებისთვის და ზოგადად მოცარტის შესასრულებლად?

გ. კ. – შეიძლება ითქვას, რომ 1920-1930-იანი წლების შემდგომი მოცარტის ნაწარმოებების გამოცემების უმეტესობა საკმაოდ მაღალი სტანდარტისაა. მაგალითად ოილენბურგის პარტიტურები ძალიან დიდი მზრუნველობითაა გამოცემული, გამოირჩევა სიზუსტით, ამ პარტიტურების გამოცემაზე ძალიან კარგი მუსიკის მეცნიერები მუშაობდნენ. რა თქმა უნდა ბერენრაიტერის ახალი გამოცემა ძალიან კარგია. ვგონებ ახლა კიდევ გამოვიდა მოცარტის უახლესი გამოცემა (ბერენრაიტერი ისევ).

ს. გ. – რას წარმოადგენს კარგი გამომცემლობა, რა განსაზღვრავს გამოცემის დონეს, ხარისხს? ან რას უნდა გვთავაზობდეს გამოცემა, რომ ის კარგ გამოცემად ჩაითვალოს?

გ. კ. – ამას გამსაზღვრავენ ის მუსიკოლოგები, ვინც ამა თუ იმ გამოცემაზე მუშაობენ. მაგალითად ბერენრაიტერის გამოცემებზე უკვე ძალიან კარგი მუსიკის მეცნიერები მუშაობდნენ. ჩემთვის ნაკლებ მნიშვნელოვანია, გამჭოლი ბგერა სი ბემოლი წერია, თუ სი. (ეს ლოგიკურად ისედაც გაირკვევა შესრულებისას). მაგრამ კარგი გამოცემა გაჩვენებს იქ, სადაც მართლა საკმაოდ ადგილებია, რომ მაგალითად, ზუსტად არ

არის ცნობილი ეს კონკრეტული კუპიურა მოცარტის არის თუ არა. პირველ რიგში მუსიკა უნდა გვესმოდეს, მუსიკას უნდა ვიცნობდეთ, მუსიკა უნდა ვისწავლოთ. ჩემთვის ეს განვითარების მნიშვნელოვანი გზაა. როცა მუსიკა იცი (როცა მუსიკოსი ხარ), მაშინ აქედან გამომდინარე განსჯი როგორ უნდა შესრულდეს ესა თუ ის საჩოთირო ადგილი, ამას ყოველთვის გამოცემაში ვერ ამოიკითხავ. უამრავი სამეცნიერო წიგნი და კვლევა არსებობს თითოეულ ტენუტოსა და სტოკატოზე, როგორ უნდა შესრულდეს და ა.შ. საჭიროა მოვუსმინოთ გამომსახველობას, მუსიკას და ის თავად გვანიშნებს როგორ უნდა შესრულდეს. თუ რომელიმე გამოცემის მოცემულობა სრულიად ეწინააღმდეგება მუსიკის გამომსახველობის კანონებს, მაშინ რა თქმა უნდა, ეს გამომცემლობა არ არის კარგი. აქ მაგალითად მოჰყავს იტალიური სიტყვა *vigliacco*, სადაც ბუნებრივად მახვილი მეორე მარცვალზე მოდის. აქ უკვე უმნიშვნელოა გამოცემაში ამ მარცვალზე მახვილი წერია თუ არა, რადგან შესრულება ბუნებრივად გვიკარნახებს ამას. მაგრამ თუ სადმე აქცენტი მესამე მარცვალზეა გადატანილი, აქ უკვე გასაგებია, რომ შეცდომასთან გვაქვს საქმე. თუმცა არსებობს გამოცემები, რომლებიც მსგავს ვარიანტებს გვთავაზობენ და ხშირად შემსრულებლები სრულიად ლოგიკურ მუსიკალურ კონტექსტს სწორედ მსგავსი გამოცემების გამოისობით ალოგიკურს ხდიან. თუკი ავტორის ხელნაწერში ჩავიხედავთ, ვნახავთ, რომ კომპოზიტორს მხოლოდ აქაიქ უწერია მინიშნებები, რადგან ეს შემსრულებლის ინტერპრეტაციის საკითხია, შემსრულებლის ფანტაზიის და გემოვნების.

ს. გ. – მოცარტი „Cosi fan tutte“ – საც აღნიშნავს როგორც *dramma giocoso*. რამდენად ეთანხმებით ოპერის (და ლიბრეტოს) ამ განსაზღვრებას. არის ეს *dramma giocoso*?

გ. კ. – და სხვა რა უნდა იყოს?

ს. გ. – კომედია?

გ. კ. – არა, არა. ამ ოპერაში საუკეთესო მომენტები ზუსტად რომ დრამატული მომენტებია, მუსიკალური თვალსაზრისით. ფერრანდოსა და ფიორდილიჯის დუეტი მეორე მოქმედებიდან – *fra gli amplessi*. ნამდვილი დრამაა. რაც არ უნდა ძლიერი მამაკაცი იყო, როცა შეყვარებული გდალატობს, ეს არც ისე სასაცილოა. რა თქმა უნდა, მამაკაცის შემთხვევაში საუკეთესო იარაღია სტრატეგია – თუკი არ გიყვარვარ თავს მოვიკლავ! და ქალებს სჯერავთ. დრამა ჯოკოზო. ეროტიზმი და დრამა. და ეს ასევე უნდა შესრულდეს, ამ ოპერის შესრულების შემდეგ *musst du*

fertig sein (ძალიან დადლილი უნდა იყო). მოცარტი – და პონტეს სამივე ოპერაში ერთ-ერთი ძირითადი ხაზია ეროტიზმი და ასევე „როგორ უნდა ვთქვა ჩემს უფლებებზე უარი“? თანამედროვეობაში თალიბანს სურს ქალებზე შეინარჩუნოს უფლებები. გრაფის შემთხვევაში „ფიგაროს ქორწინებიდან“, გრაფს არ სურს საკუთარ უფლებებზე უარის თქმა. ბოლოში მას მაინც უწევს უარის თქმა და უკან დახევა, რადგან ყველაფერი უკუღმა დატრიალდება მისთვის. დრამა! გრაფინიას შემთხვევაშიც დრამაა. ფაქტიურად ქორწინებიდან რამდენიმე წელიწადში ქმარს სრულებით აღარ აინტერესებს ის, როგორც ქალი. დრამა! კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ და პონტეს ლიბრეტოს გენიალურობას, აშკარაა როგორი შთაგონებით და ენთუზიაზმით ადავსებდა ისინი მოცარტს. (მოგვიანებით ბევრად ნაკლები ენთუზიაზმით დაწერს ის „ტიტუსის გულმოწყალებას“, ნაკლებად ბრწყინვალე ლიბრეტოთი, თუმცა არანაკლებ კარგი მუსიკით).

ს. გ. – სუზანა, გრაფინია, ცერლინა, ზაიდე, პამინა – ეს პარტიები ჩემი გამოცდილებით ლირიკული სოპრანოს პარტიებია, თქვენ როგორ ფიქრობთ?

გ. კ. – რა თქმა უნდა. შეგვიძლია ელვირა დავამატოთ.

ს. გ. – მე ჩემს შრომაში ვწერ ასევე ელექტრაზე, რადგან ეს პარტიაც ნამდერი მაქვს და ძალიან საინტერესო პარტიაა, თუმცა ეს წმინდა ლირიკული სოპრანოს პარტია არ არის, არა?

გ. კ. – დიახ, ელექტრა უფრო მეტად დრამატულია, თუმცა თქვენი ხმისთვის ეს ძალიან კარგია. ამ პარტიის შემსრულებელი ტექნიკურად აბსოლუტურად გამართული უნდა იყოს.

ს. გ. – მაესტრო, რატომ არის რომ ხშირად ცერლინას, სუზანას და დესპინას პარტიებს ძალიან მსუბუქ სოპრანოებს ამღერებენ? სუბრეტებს?

გ. კ. – ეს შეცდომაა. არა მხოლოდ ხმის ტემბრის, არამედ პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარეც. მაგალითად სუზანას სუბრეტთან არაფერი ესაქმება. ისიც უნდა ითქვას, რომ ანსამბლებში სუზანა გრაფინიასთან შედარებით ტერციით ქვემოთ მღერის. ამიტომ ამ ხმას კარგი ცენტრი უნდა ჰქონდეს. ასევე ცერლინაც და დესპინაც, სამივე ამ პარტიას არაფერი აქვს საერთო სუბრეტთან. ესენი უნდა იყოს ნორმალური ზომის და წონის ხმები. მაგალითად, წმინდა ვოკალური თვალსაზრისით კაბალე არაჩვეულებრივი ცერლინა იყო. (მხოლოდ ჩანაწერი არსებობს, თუ არ ვცდები. ს.გ.)

ს. გ. – გრაფინია და სუზანა დაახლოებით ერთი ტიპის ხმებია?

გ. კ. – დიახ, ერთნაირი ხმებია. სუზანას არიაში ხედავთ, რომ სუზანას მცირე ოქტავის ლა-მდე უწევს ჩასვლა, როგორ იმღერებს ამას სუბრეტი? ცერლინასთანაც იგივე პრობლემაა, სოპრანოს კარგი ცენტრი უნდა ჰქონდეს. ხშირად მეცოს ამღერებენ ამ პარტიას, თუმცა ცერლინას არიის კოლორატურები მეცოსთვის აშკარად არ არის დაწერილი. თქვენ იყავით ჩემთვის იდეალური ცერლინა და სუზანა.

ს. გ. – დიდი მადლობა მასტრო!

მოცარტის შემოქმედებაში რომელია ყველაზე მნიშვნელოვანი ჟანრი? მისი შემოქმედების ცენტრი, ასე ვთქვათ.

გ. კ. – ერთმნიშვნელოვნად საოპერო ჟანრი, (რადგან ამ ჟანრში სრულყოფილი ნიმუშები შექმნა). თუმცა სხვა ჟანრებშიც ნამდვილი შედეგები აქვს, რა თქმა უნდა. მაგრამ მაინც ოპერა.

ს. გ. – მართალია თქვენ უკვე 30 წელზე მეტია თავად ხართ ოპერების რეჟისორი, რომლებსაც დირიჟორობთ, მაგრამ გყავთ თუ არა გამორჩეული რეჟისორები, განსაკუთრებით მოცარტის ოპერებთან მიმართებაში?

გ. კ. – განსაკუთრებით საინტერესო იყო ჩემთვის ჟან-პიერ პონელთან მუშაობა მოცარტის ოპერებზე, მე მისგან ბევრი რამ ვისწავლე.

ს. გ. – როგორ ფიქრობთ, რამდენად მნიშვნელოვანია რეჟისორის კონცეფცია და რა უფრო მნიშვნელოვანია დღესდღეობით – რეჟისორის იდეა, თუ კომპოზიტორის?

გ. კ. – მნიშვნელოვანია, რომ რეჟისორს ცოტათი მაინც შეეძლოს კლავირის წაკითხვა, სხვა შემთხვევაში რთულია გაიგო მოცარტი, როგორი მუსიკალური დრამატურგიითაა მაგალითად ანსამბლები დაწერილი. ანუ რეჟისორს ნოტების კითხვა უნდა შეეძლოს და ასევე სასურველია იტალიური ენა ესმოდეს, სხვანაირად როგორ უნდა დადგა და პონტეს ოპერა, თუ იტალიური არ გესმის?! დღეს სამწუხაროდ ხშირად ასეც ხდება. მოცარტის შემთხვევაში თითოეული ბგერა, თითოეული სიტყვა უნდა იცოდეს და გესმოდეს. მოცარტი ისეთი ტალანტი იყო, ისეთი ბრწყინვალე, ისე დაუჯერებლად ნიჭიერი მუსიკოსი, მასთან ყველაფერი არის სრულყოფილი. რომ წარმოვიდგინოთ ხე, მოცარტთან თითოეული ღერო, თითოეული ფოთოლი სრულყოფილია, ხეს არ აქვს მეტად და ნაკლებად სრულყოფილი ფოთლები, ხე არის სრულყოფილი, ღმერთისგან შექმნილი. ასევეა მოცარტი. რა თქმა უნდა რეჟისორისთვის უმთავრესი უნდა იყოს თავად მოცარტი

და მისი სრულყოფილი ქმნილებები. როცა რეჟისორი მოდის თავისი იდეით და იქვე უნდა ხე ძირში მოჭრას, მაშინ მოცარტის საქმეც დამთავრებულია.

ს. გ. – მაესტრო, უღრმესი მადლობა საინტერესო საუბრისთვის და იმისთვის, რომ თქვენი ძვირფასი დრო დამითმეთ.

გ. კ. – სიამოვნებით, თქვენაირ გამორჩეულ მომღერალს სიამოვნებით დავუთმობ დროს.

დანართი N 2

მოცარტის დროის კომპოზიტორები, მოკლე ბიოგრაფიული და შემოქმედებითი მონაცემები

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 გულისხმობდა დრამის მნიშვნელობის გაზრდას ოპერაში, დრამატურგიული განვითარების უწყვეტობას, ანსამბლებისა და გუნდების როლის გაზრდას, სიტყვის, ტექსტის დომინანტურ როლს. 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 დაწერილი აქვს 24 ოპერა, რომლებიც მის სიცოცხლეში დიდი წარმატებითა და პოპულარობით სარგებლობდნენ. სწორედ ჰაიდნის ოპერებში ვხვდებით პირველად აღნიშვნას *dramma giocoso*, 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), “ჭეშმარიტი 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“ (*La fedelta' premiata*) – გლაინდბურნის ფესტივალი 1979.¹ 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 კლასიციზმის პერიოდის ერთერთი ყველაზე პოპულარული საოპერო კომპოზიტორი, განსაკუთრებით იტალიური ოპერა *buffa*-ს ჟანრში. მას 80-ზე მეტი ოპერა აქვს დაწერილი, როგორც *buffa*, ასევე *seria*. მათ შორის: “*Le gelosie*“ (*ეჭვიანობა* – 1755), “*Zenobia*“ (1756), “*La buona figliuola maritata*“ (*ყოჩალი მეოჯახე გოგონა* – 1761), “*La notte critica*“ (*კრიტიკული ღამე* – 1767), და მრავალი სხვა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ოპერა *buffa* “*La Cecchina, ossia la buona figliuola*“ (*ჩეკინა, ანუ კარგი ქალიშვილი* – 1760), კარლო გოლდონის ლიბრეტოზე იმდენად პოპულარული იყო, რომ მის სახელს (ჩეკინა) ხშირად არქმევდნენ მაღაზიებს, მოდურ კაბებსა და სახლებსაც კი.

ნიკოლო იომელი (Niccolo' Jomelli) – 1714-1774. 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 დრამატურგიული საწყისის გაძლიერებისკენ, მის

¹ 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 ანშე და სხვები.

ოპერებში გაიზარდა ანსამბლისა და გუნდის როლი. გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ მის შემოქმედებაში სწორედ ოპერა *seria*-ს უკავია წამყვანი ადგილი. 70-ზე მეტი ოპერის ავტორია, მათი უმეტესობა (60-მდე) არის ოპერა *seria*. მათ შორისაა: “მიტოვებული არმიდა” (*Armida abbandonata* – 1770), „იფიგენია თავრიზში“ (*Ifigenia in Tauride* – 1771), “ჰიპერმესტრა” (*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. შესაბამისად, მის საოპერო მემკვიდრეობაშიც მნიშვნელოვნად ჭარბობს ოპერა *seria* კომიკურ ოპერას. 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 ჩუბობს, მესამეს უხარია“ (*Fra i due litiganti il terzo gode*), რომელიც უკვდავყო მოცარტმა, გამოიყენა რა მელოდია ამ ოპერიდან „დონ ჯოვანი“-ს მეორე მოქმედებაში ვახშმის სცენაში.

დომენიკო ჩიმაროზა (Domenico Cimarosa – 1749-1801). საოპერო კომპოზიტორი, რომელიც მეტწილად ოპერა *buffa*-ს ჟანრში მოღვაწეობდა. დაწერილი აქვს 80-ზე მეტი ოპერა, იგი დღესაც საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობს. განსაკუთრებით კარგადაა ჩვენთვის ცნობილი მისი ოპერა „საიდუმლო ქორწინება“ (*Il matrimonio segreto – 1792*), რომელიც თითქმის ყველა საოპერო თეატრის რეპერტუარშია, ან ერთხელ მაინც დადგმულა ბოლო ათწლეულების მანძილზე. „საიდუმლო ქორწინება“ პირველად ვენის სამეფო თეატრში დაიდგა და მას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად: ოპერა მთლიანად გაიმეორეს ბისზე და მან 100 წარმოდგენას გაუძლო! მისი ოპერებიდან აგრეთვე 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 პაიზიელო (Giovanni Paisiello – 1740-1816). იტალიური ოპერა *buffa*-ს კიდევ ერთი დიდოსტატი, 94 ოპერის ავტორი, რომელთაგან 80 კომიკური ოპერაა. მათგან რამდენიმეს აღვნიშნავთ: „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), „სველიელი დალაქი“ (1782). გროუვის ენციკლოპედიის თანახმად, ის იყო მისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული და გავლენიანი კომპოზიტორი. მის გვიანდელ შემოქმედებაში გამოვლენილმა ისეთმა თვისებებმა კი, როგორებიცაა ხატოვანი ორკესტრობა, თბილი მელოდოები და მკვეთრი, გამოკვეთილი ხასიათები, გავლენა იქონია მოცარტისა და მოგვიანებით როსინის შემოქმედებაზე. (Grove:1880. Vol. II, P. 633).

ანტონიო სალიერი (Antonio Salieri) – 1750-1825. მოცარტის თანამედროვე კომპოზიტორებზე საუბრისას არ შეიძლება არ შევეხოთ ანტონიო სალიერის. სალიერი დიდად წარმატებული კომპოზიტორი იყო და მოღვაწეობის დიდი ნაწილი

ვენის საიმპერატორო კარის კაპელმეისტერის რანგში გაატარა. იგი მისი დროის ერთ-ერთი ყველაზე პოლილინგვისტური კომპოზიტორიც იყო, წერდა რა ოპერებს სამენაზე: ვენის სამეფო კარის იტალიური ოპერისთვის იტალიურად, პარიზის ოპერისთვის ფრანგულად და ასევე ვენის სამეფო კარის კაპელმეისტერის რანგში ზინგშილს გერმანულად. მისი 37 ოპერიდან ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ოპერები: გლიუკის ტრადიციაში შექმნილი „არმიდა“ (1771), „ვენეციური ბაზრობა“ (*La fiera di Venezia* – 1772), „დანაიდები“ (*Les Danaïdes* – 1784), „ტრიფონიოს გამოქვაბული“ (*La grotta di Trifonio* – 1785), „ტარარე“ (1787), ზინგშილი „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 ზინგშილს „თეატრის დირექტორი“ (*Der Schauspieldirektor* – 1786) მოუგო. გარდა ამისა, სალიერის დაწერილი აქვს საეკლესიო მუსიკა – რეკვიემი, მესები, ოფერტორიები, ინსტრუმენტული მუსიკა – საფორტეპიანი, საორღანო კონცერტები, ასევე კონცერტები სხვადასხვა ჩასახები ინსტრუმენტებისათვის, მაგრამ ძირითადად ის საოპერო კომპოზიტორია.

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 ჩანაწერებს. ასევე თანამედროვე სამედიცინო კვლევების ვარაუდებს იმ ცნობებზე დაყრდნობით, რაც მოცარტის ავადმყოფობასთან დაკავშირებით არსებობს. გარდა ამისა, აუხსნელია მოცარტის მოწამვლის სალიერისეული მოტივაციაც, რადგან სიცოცხლეში ის მოცარტზე ბევრად წარმატებული, მაღალანაზღაურებადი და პატივსაცემი კომპოზიტორი იყო. არსებობს დოკუმენტური მასალა მოცარტის წერილების სახით, რაც მისი და სალიერის

კოლეგიალურ ურთიერთობას მოწმობს. თუმცა, როგორც ბაზილიო მდერის მის არიაში *“La calunnia”* როსინის ოპერიდან „სევილიელი დალაქი“, ცილისწამება ისეთი სისწრაფითა და წარმატებით ვრცელდება, რომ მისი ამოძირკვა საკმაოდ რთულია, ზოგჯერ შეუძლებელიც.

დანართი N 3

გარსიას სქემა ხმათა ტემბრალური დაყოფასა და დიაპაზონზე

4

CAPITOLO PRIMO. OSSERVAZIONI GENERALI

che gli rimane ancora ne' polmoni. L'azione del petto deve essere sempre elastica e leggera.

Abbenchè siasi da noi adottato, nella disposizione delle materie di questa prima parte, l'ordine a nostro modo di vedere il più ragionato, non pretendiamo però che tal ordine non possa invertirsi dal maestro, che cangerà la disposizione degli esercizi, o anche ne sopprimerà alcuno in ragione dell'attitudine o de' bisogni dell'allievo.

In qualunque esercizio, esigonsi le seguenti qualità:

Si attacchino i suoni con purezza e con un colpo di glottide proporzionato all'intensità del suono.

In tutta la durata di questo sia perfetta ed invariabile l'intonazione.

Conservisi a tutto rigor di termine ad ogni singola nota l'ugual forza e valore.

Sia mantenuta puramente e senza alterazione la vocale adottata.

Il timbro differente dipenderà dalla vocale: sta al maestro a scegliere il più conveniente all'allievo. Dovendo però il suono essere pieno e caratterizzato si presceglieranno in generale le vocali aperte arrotondandole leggermente.

Per i suoni del terzo registro si sceglierà il timbro chiuso.

Sia allo stesso tempo legata e distinta l'agilità; perchè così la vuole la sua natura stessa; gli altri modi d'esecuzione della medesima non servono che al colorito.

Superate le prime difficoltà si cominci ad esercitarsi sulle sette vocali

a, e (stretta), e (larga), i, o (stretta), o (larga), u,

avvertendo però di preferire all'*i* ed *u* le altre cinque.

Generalmente parlando l'agilità si eseguisca legata dai tenori e dalle donne; i bassi invece avran cura di staccarla, il che pure dovrà fare ogni voce chiusa e cupa.

Il metronomo di Maëzel (4) servirà a che la misura e i valori sieno conservati con perfetta regolarità, e lo si impiegherà appena vinti i primi scogli. Tale istromento può servir anche a marcare i diversi gradi di accelerata esecuzione ed a renderla viepiù regolare. Questo studio comincerassi da un lento movimento, e non si accelererà che allorchando il passo sarà riuscito puro e corretto.

In qualsiasi passo, non si cerchi mai di negleggere od evitare il passaggio duro e pronunciato del registro di petto a quello di falsetto e viceversa. Anzi affrontando francamente tale difficoltà ogniquale si presenta, sarà il mezzo sicuro di rendersela familiare, e di vincerla insensibilmente. E qui consiglierai di preferire il timbro aperto, evitando però di renderlo gutturale, pericolo al quale immediatamente si va soggetti.

CAPITOLO II.

CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI COLTIVATE.

VOCI DI DONNA.

La voce della donna, più bella e più pieghevole di quella dell'uomo, è l'interprete della melodia per eccellenza.

Secondo la diversa conformazione degli individui, le voci di donna variano in estensione, forza e carattere. Dal risulamento di tali considerazioni vengono divise in tre classi:

Contralti, che sono le voci più basse;

Mezzo-soprani, che occupano appunto il giusto mezzo tra i contralti ed i soprani, e che sono d'una terza più alti dei primi;

Soprani, che son i più alti, ed una terza più all'insù dei mezzo-soprani.

CONTRALTO.

Le voci di *contralto*, solitamente hanno un carattere maschio ed energico nel registro di petto, del quale la potenza e la rotondità sono le qualità distintive.

E nelle donne e negli uomini e ne' giovanetti la base essenziale della voce sta nel registro di *petto*, il quale, negletto e fors'anche sconosciuto da parecchi maestri, principalmente in Francia, rimane ignorato da buon numero d'allievi; privandoli in tal guisa d'uno de' più preziosi mezzi della voce.

Ecco l'estensione di questo registro (2)



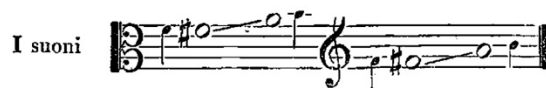
Si rimarchi in questo esempio, che i suoni indicati con caratteri più minuti riescono di stento ad emettersi, ed anche dannosi a tentarsi: tanto più che ben pochi son forniti d'un organo che si presti a formarli senza sforzo e di retto giudizio per non applicarli fuor di proposito. Nulla di più imprudente che pretendere di ottenerli contro natura.



la porzione è debole, nè puossi sostenere



colla stessa forza che nelle medesime note può dare la voce di petto. Ed è perciò che, siccome faremo vedere più innanzi, presceglieremo in questa porzione il registro di *petto* al *falsetto*.



hanno intensità e carattere, quando non s'indugi ad esercitarli, e quando lo studio forzato de' medesimi nel registro di petto, non li abbia soffocati in quello di falsetto.

(4) Le divisioni di questo stromento son basate sulla durata d'un minuto primo. Ogni numero, indica quante siano le oscillazioni che il bilanciario deve eseguire appunto in un minuto: per esempio, allorchè si fissa il peso nel numero 60, il bilanciario segnerà un'oscillazione ad ogni minuto secondo.

(2) La Pisaroni.

CAPITOLO II. CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI COLTIVATE

Il registro di *testa* s'estende



Quest'ultimo registro è faticosissimo pe' contralti: nè se ne do-



si estendono alcune fiate più in su e in giù; per esempio:



ma la terza bassa come pure i

suoni acuti possono riguardarsi in certo modo come formanti eccezione (1).

Il mezzo-soprano è sommamente adatto a' coloriti musicali; poichè se non rinserra tutta la potenza del contralto nel regi-



I suoni compresi nell'intervallo di questa quinta inferiore



sono senza carattere e d'una debolezza estrema: è mestieri dunque assolutamente sostituirvi i corrispondenti suoni di petto, i quali, benchè non molto potenti, non mancano però di spicco. I suoni più alti del secondo registro son deboli, ma puri. Abbiám già fatto vedere che ogni voce di donna ha il registro di mezzo identico per dimensione, differente per intensità e bellezza.

VOCI D'UOMO.

Fatto esame all'estensione, al carattere e alla forza delle voci, ecco l'ordine col quale furono classificate:

Il basso, che è anche il più basso di tutte;

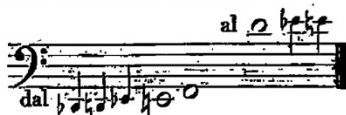
Il baritono, che è una terza più alto;

Il tenore, che è una terza più alto del baritono;

Il contraltino, che è il più alto di tutti ed una terza più del tenore.

BASSO.

I bassi possono limitarsi al solo registro di petto. La voce di basso sonora e voluminosa estendesi (2)



vanno affrontare i suoni che di volo nei passi. Ogni canto che vi poggiasse sopra sostenutamente diverrebbe inesequibile.

MEZZO-SOPRANO.

Ecco nel seguente esempio indicata l'estensione de' tre registri del mezzo-soprano:

stro di petto, nè la spontaneità del soprano in quello di testa. è fornito però di ben maggior pienezza dell'ultimo ne' suoni medii e bassi, e di maggior facilità del primo negli acuti. Le voci di mezzo-soprano sono, o possono divenire coll'impiego de' tre registri, uguali e piene in tutta la loro estensione.

SOPRANO.

Le voci di soprano spiccano principalmente per la facilità e spontaneità dell'ultimo registro. Queste voci son brillanti. sciolte, metalliche; son potenti ne' suoni alti, deboli ne' bassi. Eccone l'estensione:

I bassi profondi durano fatica ad attaccare il falsetto; i suoni di testa mancano loro affatto. Per un capriccio deplorabile, la moda, che regola tutto, li ha in oggi pressochè esclusi dai teatri. Vengono invece rimpiazzati dal baritono.

BARITONO.

Questa voce, meno voluminosa della precedente, è piena e colorita. Si estende



Tutti i baritoni, come pure i tenori e i contraltini (vedi *Prodotti dell'organo vocale*), hanno la facoltà di formare i suoni di falsetto, e questo della stessa estensione di quello delle donne. Tuttavia ben pochi baritoni potranno servirsene con buon successo.

TENORE.

Queste voci, meno voluminose delle precedenti, han più rotondità, più chiaroscuro, e son più facili negli acuti. Rare volte la loro estensione è di due ottave.



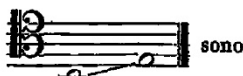
(1) La Malibran.

(2) I suoni *re*, *mi*, *fa* son rari. Udii dalla Sontag e dalla Persiani il *re* e il *mi* \flat ; ma il *fa* soltanto dalla Demeric, alla sua prima comparsa nel 1819. È noto di qual incomparabile bellezza e purezza fosse la voce di quest'artista.

(3) Porto, Levasseur.

CAPITOLO II.

I suoni compresi nell'intervallo



sono

deboli, quando invece i suoni corrispondenti delle voci di mezzo-soprano e di contralto sono metallici e pieni.

Per i tenori, più che per i baritoni, è un mezzo felice e naturale l'unione del registro di petto a quello di falsetto.

La tropp'alta tessitura della musica che componesi oggidì pe' tenori, non permette loro di poter esimersi dall'impiego del falsetto. Però l'impiego di tal mezzo deve sempre essere determinato dall'attitudine dell'organo a fondere insieme il metallo de' due registri; altrimenti, per quanto bene si renda insensibile il passaggio dell'un registro all'altro, la disparità de' suoni urta l'orecchio ed annienta l'unità d'effetto; sembrerebbe nè più nè meno d'ascoltare due diversi individui cantare alternativamente in una stessa frase.

Ancora più sensibile è il contrasto che produce la voce di

testa con quella di petto; ed è perciò che la s'impiegherà con più riserva ancora.

CONTRALTINO.

Il contraltino è la voce d'uomo più acuta. Questo genere di voci, chiare e sciolte, della medesima estensione del contralto, ed anzi composte delle medesime corde, s'estendono (1)



In queste voci, congiungesi a perfezione il registro di petto con quello di falsetto; ma abbenchè più sottile e più femminile che in tutte le altre voci d'uomo, quest'ultimo ha una diversità di carattere col registro di testa, il quale è riserbato esclusivamente alla donna.

QUADRO

DELLA CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI.

Contralto

Mezzo-Soprano

Soprano

Basso

Baritono

Tenore

Contraltino

(1) Rubini. — Haitzinger.

დანართი N 4

ზაიდეს არია ოპერიდან „ზაიდე“ – პარტიტურა

ბერენრაიტერის რედაქციით

Auftritt III

indessen zu erleichtern versuchen.

Nr. 3 Aria

Tempo di Menuetto grazioso

Oboe solo
dolce

Fagotto solo
dolce

Violino I
con sordino
sotto voce
con sordino

Violino II
sotto voce
pizz.

Viola I
pizz.
p

Viola II
pizz.
p

ZAIDE

*Violoncello
e Basso*
p

8

Ru - he - sanft, mein hol - des - Le - ben, schla - fe, bis - dein Glück er -

18

wacht; da, mein Bild, mein Bild will ich dir ge - ben, schau, wie freund-lich, wie freund-lich es dir

24

lacht, da, mein Bild, will ich dir ge - ben, schau, wie freundlich, wie freund - lich es dir lacht, wie

31 *Adagio* *Primo tempo*

freund-lich, wie freund-lich, wie freund-lich es dir lacht. Ru - he - sanft, mein hol - des -

38

Le - ben, schla - fe, bis dein Glück er - wacht, ru - he -

60

mf p

mf p

ihn ein und las - set sei - nem Wunsch am En - de, und las - set sei - nem

mf p

67

tr tr

f fp

f fp

f fp

f fp

Wunsch am En - de die wol - lust - rei - chen Ge - gen - stän - de zu rei - fer Wirk - lich - keit ge -

f fp

74

mf p

fp f p

fp f p

fp f p

deihn, zu rei - fer Wirk - lich - keit, zu rei - fer Wirk - lich - keit ge - deihn, zu rei - fer Wirk - lich -

f p mf p

81

Primo tempo

pp

pp

pp

pp

pizz.

pizz.

keit ge - deihn. Ru - he, schla - fe —, ru - he — sanft —, mein hol - des — Le - ben —,

pp

89

schla - fe_, bis_ dein Glück_ er - wacht; da, mein_ Bild_ will ich dir_

96

ge - ben_, schau_, wie freund - lich es_ dir lacht_

coll'arco

coll'arco

f p f p f p

107

schau, wie freund-lich es dir lacht

f *p* *f* *p*

pizz. *pizz.*

f *p* *f* *p*

109

schau, wie freundlich es dir

f *p* *f* *p*

coll'arco *coll'arco*

senza sordino *senza sordino*

f *p* *f* *p*

[illegible]

დანართი N 5

ელექტრას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „ილომენეოსი“ –
პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით

II. Atto terzo, in Scena X *)

5 = [1] Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi♭/Es

Corno III, IV in Do/C

Tromba I, II in Do/C

Timpani in Do-Sol / C-G

Violino I

Violino II

Viola I, II

ARBACE

ELETTRA

Nu-mil! Oh sma-ni-a! oh fu-ri-e! oh di-spe-ra-ta E-let-tra!...

Violoncello e Basso

p cre - scendo f

p cre - scendo f

p cre - scendo f

p cre - scendo f

*) Vgl. S. 474–476.

[5]

Ad-dio a - mor, ad-dio spe-me! Ah il cor nel se - no già mardono l'Eume-ni-di spie-

[9]

Ob. I

Ob. II

p

fp

ta - te. Mi - - - - se - ra,

f

[14]

mi - - - se-ra, a che m'ar-re-sto?

[20]

Ob. I, II

p

simile

simile

Sa - rò in que - ste con - tra - de del - la

[24]

f *p* *simile*

f *p* *simile*

f *p*

gio-ia e tri-on-fi spet-ta-tri-ce do-len-te? Ve-dro I-da-man-te

f *p*

[29]

al - la ri - va - le in brac - cio, e dall' u - no e dall'al - tra mo - strar - mi a di - to?

[34]

Ah no; il ger-ma - no O - re -

[40] *Andante*

Cor. I
Cor. II
Cor. III, IV

ste ne' cu-pi a - bis - si io vuo' se - guir. Om-bra in-fe - li -

[49]

Larghetto

ce! lo spir - to mio ac - co - gli, or or com - pa - gna ma - vrai — là nell'in-

[52]

Cor. I, II
cresc.

Cor. III, IV
sf

crescendo sf

p

crescendo sf

p

crescendo sf

p

fer- no a sempiterni gua-i, al pian-to eter-no.

crescendo sf

p

p

Nº 29 Aria

[50]=1

Allegro assai

Fl. I, II

Fl. I, II

Ob. I, II

Fag. I, II

f

Cor. I, II in Mi♭/Es

Cor. III, IV in Do/C

Trba. I, II in Do/C

Timp. in Do-Sol/C-G

Cor. I, II in Mi♭/Es

Cor. III, IV in Do/C

Trba. I, II in Do/C

Timp. in Do-Sol/C-G

f

Viol. I

Viol. II

Va. I, II

Viol. I

Viol. II

Va. I, II

crescendo

f

ELETTRA

ELETTRA

Vc. e B.

crescendo

f

D'O -

The image displays a musical score for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. The score is written for voice and piano. The vocal part is in the upper system, and the piano accompaniment is in the lower system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal line includes lyrics in Italian: 're - ste, d'A - ia - ce ho in se - no i tor - men - ti, d'O -'. The piano accompaniment features various musical notations, including trills (tr), accents (p), and a 'simile' marking. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

9

The musical score consists of six staves. The first two staves are for the vocal melody, the next two for the piano right hand, and the bottom two for the piano left hand. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score shows measures 9 through 12. Measures 9 and 10 are empty staves. Measures 11 and 12 contain musical notation. The vocal line in measure 11 has trills (tr) over the notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line.

re - - ste, d'A - ia - - ce ho in se - - noi tor - men - - ti, ho in

13

se - noi tor - men - ti, d'A - let - to la fa - ce già

21

mor - te, già mor - - te mi da _____, già mor - te mi

25

f

f

a 2

f

f

f

da. Squar-cia - te-mi il co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, squar-cia - te-mi il

32

p

p

p

co - re, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce -

37

ra - ste, ser-pen - ti, oun fer-roil do - lo - re in me fi - ni -

44

cre -

pp

pp

cre -

pp

cre -

mezza voce

rà, il do - lo - re in me fi - ni - rà, o un fer-ro il do - lo - re in

mezza voce

52

scendo pp crescendo f

pp f

scendo pp crescendo f p

scendo pp crescendo f p

mezza voce f p

mezza voce f p

me fi - ni - rà, oun fer-ro il do - lo - re in me fi - ni - rà _____, in

59

f

f

f

dolce

f

f

f

p

p

f

p

f

p

me_ fi - ni - rà _____, in me_ fi - ni - rà.

64

dolce

p

tr

p

D'O - re - - ste, d'A-

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 64-67) features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a *dolce* marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 68-71) shows the piano accompaniment continuing, with a *p* marking in the treble staff. The third system (measures 72-75) features a vocal line with trills (*tr*) and a piano accompaniment. The fourth system (measures 76-79) shows the vocal line continuing with the lyrics "D'O - re - - ste, d'A-". The fifth system (measures 80-83) shows the piano accompaniment continuing.

68

ia - ce ho in se - - noi tor - men - ti, d'A - let - to la

simile

72

fa - ce già mor - te, già mor - - te mi da —, già

mf p

76

mor - te mi - da. Squar-cia - te-mi il co - re, ce - ra - ste, ser-

82

p crescendo *f* *p*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

pen - ti, squar - cia - te - mi il co - re, squar - cia - te - mi il co - re, ce -

87

The musical score for measures 87-91 is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 87 and 88, which are mostly rests for the vocal line and piano accompaniment. The second system contains measures 89-91. In measure 89, the vocal line enters with the lyrics 'ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser -'. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices. The right hand of the piano has a melody that is marked 'p' (piano) and 'simile' (similar). The left hand of the piano has a bass line that is also marked 'p' and 'simile'. The score ends with a double bar line in measure 91.

ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser - pen - ti, ce - ra - ste, ser -

92

pen - ti, o un fer-roil do - lo - re in me — fi - ni - rà, il do - lo - re

100

pp

crescendo

pp

crescendo

mezza voce

in me... fi - ni - rà, o un fer - ro il do - lo - re in me fi - ni -

mezza voce

107

p

pp

crescendo

p

pp

pp

crescendo

crescendo

pp

mezza voce

p

p

mezza voce

p

rà, o un fer-ro il do-lo-re in me fi-ni-rà

[illegible]

120

f *p* cre - - - scendo

f *p* cre - - - scendo

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f *p* cre - - - scendo

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

me fi - ni - rà, o un fer - ro il do - lo - re in me, in

f *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

[illegible]

129

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 129-132, and the second system contains measures 133-134. The vocal part (top staff) is in treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes, and is accompanied by a piano part (bottom staff) in bass clef. The piano part includes a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and a professional appearance.

დანართი N 6

გრაფინიას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ –
პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით

10

vi-glia, e se ti tro-va non sa-rà co-sa nuo-va... o-di... vo-glia-mo ve-stir-ti co-me no-i: tut-tè in-

13

siem an-drem-poi a pre-sen-tar de' fio-ri a ma-da-mi-na; fi-da-ti, oh Che-ru-bin, di Bar-ba-ri-na. (partono)^{*)}

Scena VIII

LA CONTESSA sola.

Nº 20 Recitativo ed Aria

Recitativo

Andante

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in DofC

Violino I

Violino II

Viola I, II

LA CONTESSA

E Su-san-na non vien! so-no an-sio-sa di sa-per co-me il Con-te ac-

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

Violoncello
e Basso

*) Zur ursprünglich hier folgenden Arie Cherubinos vgl. Vorwort (IV/e/18).

4

V. I

V. II

Va.

La C.

col-se la pro-po-sta. Al-quan-to ar-di-to il pro-get-to mi par, e ad u-no spo-so sì vi-

Vc. e B.

8

Allegretto

Andante

V. I

V. II

Va.

La C.

va-cc, e ge-lo-so! Ma che mal c'è? can-gian-do i miei ve-sti-ti con quel-li di Su-

Vc. e B.

12

V. I

V. II

Va.

La C.

san-na, ei suo i co'mie-i... al fa-vor del-la not-te... oh cie-lo, a qual u-mil sta-to fa-ta-le

Vc. e B.

16

V. I

V. II

Va.

La C.

io son ri-dot - ta da un con-sor-te cru-del, che do-po a - ver-mi con un mi-sto in-au-di - to d'in - fe-del-

Vc. e B.

19

V. I

V. II

Va.

La C.

tà, di ge-lo-si-a, di sde-gni, pri-ma a-ma-ta, in-di of-

Vc. e B.

22

V. I

V. II

Va.

La C.

fe-sa, e al-fin tra-di-ta, fam-mi or cer-car da u - na mia ser-va a - i - ta!

Vc. e B.

Aria ^{*)}
Andante

Imo
p

Imo
p

p

p

p

p

Do - ve so - no i bei mo - men - ti di dol - cez - za, e di pia - cer —,

p

9
Imo

Imo
p

p

p

p

p

do - ve an - da - ro i giu - ra - men - ti di quel lab - bro men - zo - gner, di quel lab - bro

^{*)} Eine Melodieskizze zu No. 20 (Aria) ist als Anhang III/7, S. 634, mitgeteilt.

17

Imo

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

men - zo - gner? Per-chè mai se in pian-ti e in pe-ne per me

Vc. e B.

24

fp

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

tut - to si can - giò, per me tut - to si can - giò; la me - mo - ria di quel

Vc. e B.

fp

p

29

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

be - ne dal mio sen non tra-pas - sò_, la - me - mo - ria di quel ben non

Vc. e B.

35

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

tra - pas - sò? Do - ve so - no i bei mo - men - ti di dol - cez - za e di pia -

Vc. e B.

4/4 *Imo*

Ob.

Fag.

Cor.
(in D)

V. I

V. II

Va.

La C.

Vc. e B.

cer —, do - ve an - da - ro i giu - ra - men - ti di quel lab - bro men - zo - gner?

sf

Allegro
52

V. I

V. II

Va.

La C.

Vc. e B.

p

p

p

Ah! se al - men la mia co - stan - za nel lan - gui - re a - man - do o - gnor, mi por -

57

Ob.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

Vc. e B.

tas - se u - na spe - ran - za di can - giar l'in - gra - to cor, di can - giar - l'in -

62

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

Vc. e B.

gra - to cor.

68

Ob.

Fag.

Cor.
(in D)

V. I.

V. II.

Va.

La C.

Vc. e B.

Imo

f

p

a 2

f

p

p

f

p

f

p

f

Ah! se al - men la - mia co - stan - za,

71 *mo*

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

Vc. e B.

p

p

p

p

p

ah! se al-men la-mia co-stan-za nel lan-gui-re a-man-do o-

76

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

gnor_, mi por - tas - se u - na_ spe - ran - za di can - giar l'in - gra - to_ cor, mi por - tas - se

Vc. e B.

82

Ob.

Fag.

Cor.
(in Do)

V. I

V. II

Va.

La C.

u - na spe - ran - za di can - giar_ l'in - gra - to cor_, di can -

Vc. e B.

89

Ob.

p

Fag.

p

V. I

V. II

Va.

La C.

giar _____ l'in-gra-to cor, di can-giar l'in-gra-to

Vc. e B.

95

Ob.

p

Cor. (in D)

p

V. I

V. II

Va.

La C.

cor, di can-giar l'in-gra-to cor, l'in-

Vc. e B.

fp *fp*

100

Ob. *cresc.* *f*

Fag. *a 2* *p* *cresc.* *f*

Cor. (in Do) *cresc.* *f*

V. I *fp* *fp* *p* *cresc.* *f*

V. II *fp* *fp* *p* *cresc.* *f*

Va. *fp* *fp* *p* *cresc.* *f*

La C. (parte)
gra - - to_ cor, l'in - gra - to cor!

Vc. e B. *fp* *fp* *p* *cresc.* *f*

105

Ob. *a 2* *3*

Fag. *a 2* *3*

Cor. (in Do)

V. I *3*

V. II *3*

Va. *3*

Vc. e B. *3*

დანართი N 7

სუზანას რეციტატივი და არია ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“ –
პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით

15

FIGARO LA CONTESSA (si nasconde.) SUSANNA (sotto voce)

z'o - ra. (Il fre-sco, il fre-sco!) Re - sta-ci in buon' o - ra. Il bir-bo è in sen - ti -

18

nel - la: di-ver-tiam-ci an-che no - i: dia-mo-gli la mer - cè de' dub-bi suo-i.

Nº 28 Recitativo ed Aria^{*)}

Recitativo

Allegro vivace assai

Flauto

Oboe

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola I, II

SUSANNA

Violoncello e Basso

*) Eine Melodieskizze zu einer Frühfassung (Aria), ein Entwurf zu derselben Frühfassung (Recitativo ed Aria) sowie eine Melodieskizze zur endgültigen Fassung (Aria) von No. 28 sind als Anhang III/10–12, S. 638–641, mitgeteilt.

5

V.I.

V.II

Va.

S.

Giun-se al-fin il mo-men-to che go-drò senz' af-fan-no in braccio all' i-dol mi-o.

Vc. e B.

9

V.I.

V.II

Va.

S.

Ti-mi-de cu-re, u-

Vc. e B.

13

V.I.

V.II

Va.

S.

sci-te dal mio pet-to, a tur-bar non ve-ni-te il mio di-let-to!

Vc. e B.

16

tr

V.I.

V.II

Va.

S.

Vc. e B.

Oh co-me par che all' a - mo-ro-so fo-co l'a-me-ni-tà del

20

V.I.

V.II

Va.

S.

Vc. e B.

lo-co, la ter-ra e il ciel ri-spon-da, co-me la not-te i fur-ti miei se-con-da!

attacca subito

Aria ^{*)}

Andante

Fl.

Ob.

Fag.

pizzicato

V.I.

V.II

Va.

Vc. e B.

p

pizzicato

pizzicato

pizzicato

pizzicato

*) Das Rondo „Al desio di chi t'adora“ KV 577, das bei der Wiener Aufführung 1789 an die Stelle der vorliegenden Arie trat, ist als No. 28a im Anhang I/2, S. 602–617, mitgeteilt; vgl. auch Vorwort (II und III/c/6).

6

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

S.

Vc. e B.

Deh vie - ni non tar - dar, oh gio - ia bel - la, vie - nio - ve a - mo - re per go - der t'ap -

p

p

p

12

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

S.

Vc. e B.

pel - la, fin - chè non splen - de in ciel not - tur - na fa - cè, fin - chè là - ria è an - cor bru - na e il mon - do

18

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

ta - ce. Qui mor-mo-ra il ru - scel, qui scher-za l'au - ra,

Vc. e B.

24

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

che col dol-ce su-sur-roil cor ri - stau - ra, qui ri - do-no i fio - ret-tie l'er-ba è fre-sca,

Vc. e B.

30

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

Vc. e B.

ai pia- ce- ri d'a - mor qui tut-to a - de - sca. Vie - ni ben mi - o, tra que - ste piante a-

coll' arco

36

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

Vc. e B.

sco - se, vie - ni, vie - ni, ti vo' la fron - te in - co - ro -

coll' arco

coll' arco

coll' arco

40

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

nar_ di ro - se, ti vo' la fron-te in - co - ro - nar

Vc. e B.

45

Fl.

Ob.

Fag.

V.I

V.II

Va.

S.

_, in-co - ro - nar di ro - se.

Vc. e B.

pizzicato

pizzicato

pizzicato

pizzicato

დანართი N 8

ცერლინას რეჩიტატივი და არია ოპერიდან „დონ ჯოვანი“ –
პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით

[Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori.]

Scena XVI

[MASETTO e ZERLINA; coro di contadini e di contadine sparse qua e là che dormono e sedono sopra sofà d'erbe.] [Due nicchie.]

Recitativo

ZERLINA MASETTO ZERLINA MASETTO

Ma - set - to: sen-ti un po'! Ma-set-to, di - co! Non mi toc - car! Per-chè? Per-chè mi

Continuo
(Cembalo,
Violoncello)

4

chie-di? Per - fi - da! il tat - to sop-por-tar do-vre - i d'u-na man in - fe - de - le? Ah

ZERLINA

7

no: ta - ci cru-de - le! io non mer-to da te tal trat - ta-men-to! Co-me! ed hai l'ar-di-men-to di scu -

MASETTO

10

sar-ti? Star so - la con un uom: ab-ban-do-nar-mi il dì del-le mie noz-ze! por-re in fron-te a un vil-la - no d'o -

13

no-re que-sta mar-ca d'in - fa-mia! Ah se non fos-se, se non fos-se lo scan-da-lo! vor-re-i... Ma se col-pa io non

ZERLINA

17

ho! ma se da lui in-gan-na - ta ri - ma - si... E poi che te - mi? Tran - quil - la - ti, mia vi - ta: non mi toc-

20

cò la pun-ta del-le di - ta. Non me lo cre-di? In - gra - to! vien qui; sfo - ga - ti; am-maz - za-mi,

23

fa' tut - to di me quel che ti pia - ce; ma poi, Ma - set - to mi - o, ma poi fa' pa - ce.

attacca subito

Nº 12 Aria

Andante grazioso

Flauto

Oboe

Fagotto

Corno I, II
in Fa/F

Violino I

Violino II

Viola I, II

ZERLINA

Bat - ti, bat-ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer - li - na: sta - rò qui come a - gnel-

Violoncello
obbligato

Violoncello
e Basso

6

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Z.

li - na le tue bot-tead a - spet-tar. Bat - ti, bat-ti la tua Zer - li-na: sta-rò

Vc. obbl.

Va. e B.

13

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Z.

qui, sta-rò qui le tue bot-tead a - spet-tar.

Vc. obbl.

Va. e B.

19

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Z.

La-sce-rò straziar-mi il cri - ne, la-sce-rò ca-var-mi

Vc. obbl.

Vc. e B.

24

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

a 2
p

V. I

V. II

Va.

Z.

gli oc-chi, e_ le ca - re tue ma - ni - ne lie - ta poi sa - prò ba - ciar, sa - prò ba -

Vc. obbl.

Vc. e B.

sfp

sfp

sfp

sfp

30

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Z.

ciar, ba - ciar, sa - prò, sa - prò ba - ciar.

Vc. obl.

Vc. e B.

36

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Z.

Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer - li - na: sta - rò qui come a - gnel -

Vc. obl.

Vc. e B.

42

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Z.

li - na le tue bot - te ad a - spet - tar. O bel Ma - set - to, bat - ti,

Vc. obl.

Vc. e B.

48

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I

V. II

Va.

Z.

bat - ti, sta - rò qui —, sta - rò qui — le tue bot - te ad a - spet - tar.

Vc. obl.

Vc. e B.

Allegretto
61

Ob. *p*

Fag. *p*

Cor.
(in Fa) *p*

V.I. *p*

V.II. *p*

Va. *p*

Z.
Pa-ce, pa - ce, o vi - ta mi - a, pa-ce, pa - ce, o vi - ta mi - a; in - con - ten - tied al - le -

Vc. obbl. *simile*

Vc. e B. *p*

66

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V.I.

V.II.

Va.

Z.
gri - a not - tee di - vo - gliam pas - sar, not - tee

Vc. obbl.

Vc. e B.

71

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V.I

V.II

Va.

Z.

di vo-gliam pas-sar, not-tee di vo-gliam pas-sar

Vc. obbl.

Vc. e B.

76

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V.I

V.II

Va.

Z.

—, not-tee di vo-gliam pas-sar. Pa-ce, pa-ce, o vi-ta mi-a, pa-ce,

Vc. obbl.

Vc. e B.

Vi-^o

simile

*) Die Streichung der Takte 78–85 ist von Mozart für die „Wiener Fassung“ (vgl. Vorwort) vorgenommen worden.

81

Fl.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V.I

V.II

Va.

Z.

pa - ce, o vi - ta mi - a; in con - ten - ti, in al - le - gri - a not - te e di - vo - gliam pas -

Vc. obbl.

Vc. e B.

86 *-de*

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V.I

V.II

Va.

Z.

sar, sì sì sì sì sì sì, not - tee di - vo - gliam pas - sar, sì sì sì sì sì sì, not - tee

Vc. obbl.

Vc. e B.

*) T. 86, Oboe: Von Mozart selbst notierter Anschluß für den Strich.

91

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I.

V. II.

Va.

Z.

di vo - gliam pas - sar, vo - gliam pas - sar, vo -

Vc. obbl.

Vc. e B.

95

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.
(in Fa)

V. I.

V. II.

Va.

Z.

[Parte.]

gliam pas - sar.

Vc. obbl.

Vc. e B.

დანართი N 9

პამინას არია ოპერიდან „ჯადოსნური ფლეიტა“ –
პარტიტურა ბერენრაიტერის რედაქციით

Nº 17 Aria
Andante

Flauto
Oboe
Fagotto
Violino I
Violino II
Viola
PAMINA
Violoncello e Basso

Ach ich fühl's, es ist ver - schwun - den! e - wig - hin der Lie - be -

5
Fl.
Ob.
Fag.
V. I
V. II
Va.
Pam.
Vc. e B.

Glück! - e - wig hin der Lie - be Glück! - Nim - mer kommt ihr Won - ne - stunden mei - nem

Vc.
Tutti Bassi

11

V. I

V. II

Va.

Pam.

Her - zen mehr zu - rück! mei - nem Her - zen, mei - nem Her -

Vc. e B.

15

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pam.

- zen mehr zu - rück! Sieh Ta - mi - no! die - se

Vc. e B.

Tutti Bassi

20

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pam.

Trä - nen flie - ßen Trau - ter dir al - lein, dir al - lein, fühlst du nicht der Lie - be

Vc. e B.

23

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pam.

Vc. e B.

Seh-nen, der Lie-be Seh-nen— so wird Ru-he, so wird Ruh' im To-de

Tutti Bassi

27

Fl.

Ob.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Pam.

Vc. e B.

sein!-fühlst du nicht der Liebe Seh-nen, fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, so wird Ru-he, so wird

Tutti Bassi

32

V. I

V. II

Va.

Pam.

Vc. e B.

Ruh' im To-de sein! so wird Ruh' im To-de sein! im To-de

37

Fl.

Ob.

Fag.

V. I.

V. II.

Va.

Pam.

Vc. e B.

cresc. f p

f p

cresc. f p

p cresc. f p

f p

p cresc. f p

(ab)

sein! im To - de - sein!-

Vc. Tutti Bassi

p cresc. f p

Neunzehnter Auftritt
TAMINO, PAPAGENO.

PAPAGENO (ißt hastig)

Nicht wahr, Tamino, ich kann auch schweigen, wenn's sein muß. —
Ja, bei so einem Unternehmen, da bin ich Mann. —
(er trinkt)
Der Herr Koch und der Herr Kellermeister sollen leben. —
(dreimaliger Posaunenton) *)

(TAMINO winkt PAPAGENO, daß er gehen soll.)

PAPAGENO

Gehe du nur voraus, ich komm schon nach.

(TAMINO will ihn mit Gewalt fortführen.)

PAPAGENO

Der Stärkere bleibt da!

(TAMINO droht ihm und geht rechts ab; ist aber links gekommen.)

PAPAGENO

Jetzt will ich mir's erst recht wohl sein lassen. — Da ich in meinem besten Appetit bin, soll ich gehen. — Das laß' ich wohl bleiben! — Ich ging' jetzt nicht fort, und wenn Herr Sarastro seine sechs Löwen an mich spannte.
(Die Löwen kommen heraus, er erschrickt.)

O Barmherzigkeit, ihr gütigen Götter! — Tamino, rette mich! die Herrn Löwen machen eine Mahlzeit aus mir. — —

(TAMINO bläst seine Flöte,^{*)} kommt schnell zurück; die Löwen gehen hinein,
TAMINO winkt ihm.)

PAPAGENO

Ich gehe schon! heiß du mich einen Schelmen, wenn ich dir nicht in allem folge.
(dreimaliger Posaunenton) *)

Das geht uns an. — Wir kommen schon. — Aber hör einmal, Tamino, was wird denn noch alles mit uns werden?

(TAMINO deutet gen Himmel.)

PAPAGENO

Die Götter soll ich fragen?

(TAMINO deutet ja.)

PAPAGENO

Ja, die könnten uns freilich mehr sagen, als wir wissen!
(dreimaliger Posaunenton) *

(TAMINO reißt ihn mit Gewalt fort.)

PAPAGENO

Eile nur nicht so, wir kommen noch immer zeitlich genug, um uns braten zu lassen.
(ab)

*) Vgl. Vorwort.

დანართი N 10

სუზანასა და ქერუბინოს რეჩიტატივი ოპერიდან „ფიგაროს ქორწინება“, პირველი მოქმედება, სცენა 5 – კლავირი ბერენრაიტერის რედაქციით

10

- ri - na, il con - ge - do mi die - de; e se la Con - tes - si - na, la mia bel - la co - ma - re,
- ri - na, da - rauf hat er mich ent - las - sen; und wenn nicht uns - re Grä - fin, mei - ne schö - ne Frau Pa - tin,

13

(con ansietà)
(ängstlich)

gra - zia non m'in - ter - ce - de, io va - do vi - a, io non ti ve - do più, Su - san - na
Gna - de für mich er - bit - tet, so muss ich ge - hen und werd, Su - san - na, dich nie wie - der

15

SUSANNA

mi - a! Non ve - de - te più me! Bra - vo! Ma dun - que non
se - hen! Mich nie wie - der seh'n! Bra - vo! So muss sich Ihr

17

CHERUBINO

più per la Con - tes - sa se - cre - ta - men - te il vo - stro cor so - spi - ra? - Ah che
Herz für die Frau Grä - fin ganz im Ge - hei - men nicht län - ger mehr ver - zeh - ren. Ach, was

დანართი N 11

დესპინას არია N12 (In uomini, in soldati) ოპერიდან „ასე იქცევა ყველა
ქალი“ – კლავირი ბერენრაიტერის რედაქციით

68

De. *a - miam per co - mo - do, per va - ni - tà. La ra la, la ra la, la ra la*
lie - ben wir e - ben - so, nur so zum Spaß.

Legni *tr.* *tr.* *tr.* *tr.*

Archi

73

De. *la. A - miam per co - mo - do, per va - ni - tà. A - miam per*
Lie - ben wir e - ben - so, nur so zum Spaß. Lie - ben wir

Viol. I *tr.* *tr.* *tr.*

Archi

Tutti

78

De. *co - mo - do, per va - ni - tà. La ra la, la ra la, la ra la. A - miam per co - mo - do, per va - ni -*
e - ben - so, nur so zum Spaß. Lie - ben wir e - ben - so, nur so zum

Archi

83

De. *- tà. A - miam per co - mo - do, per va - ni - tà. A - miam per co - mo - do, per va - ni - tà.*
Spaß, lie - ben wir e - ben - so, nur so zum Spaß, lie - ben wir e - ben - so, nur so zum Spaß.

(Partono tutte.)
(Alle gehen ab.)

f *p* *cresc.* *f*

88