

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ  
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»

БАКУНОВА АНАСТАСІЯ ЮРІЇВНА

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ КОНЦЕРТНОЇ АРІЇУ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА

025 «Музичне мистецтво»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня

бакалавр

Науковий керівник:  
Кононова Марія Віталіївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
заслужена артистка України

Київ 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТНОЇ АРІЇ	
1.1. Зародження, становлення та специфіка виконання жанру концертної арії.....	6
1.2. Індивідуальний композиторський стиль В. А. Моцарта та специфіка його відображення у вокальних творах .....	13
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТНОЇ АРІЇ У МУЗИЦІ В. А. МОЦАРТА	
2.1. Особливості концертних арій В. А. Моцарта раннього періоду творчості .....	23
2.2. Концертні арії В. А. Моцарта зрілого періоду творчості як еталон жанру .....	33
Висновки до розділу 2.....	41
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Незважаючи на велику кількість досліджень, присвячених творчості В. А. Моцарта, жанр концертної арії, яких досить багато в його музичній спадщині, залишається маловивченим через невеликий відсоток звернень до виконання цих музичних творів в Україні, зокрема через їх надзвичайну художню та технічну складність. Розкриття особливостей концертних арій В. А. Моцарта, висвітлення їх основних структурно-композиційних, жанрових та стильових рис, тонкощів побудови та стилістики музичних творів є доцільним та актуальним у контексті розвитку сучасної вокально-виконавської майстерності.

Ступінь розробленості теми щодо жанру концертної арії є недостатнім, серед дослідників, що ґрунтовно займалися питанням вивчення теоретичних аспектів концертних арій, можна назвати М. Варакуту, О. Гаштову, В. Жаркову. Українські науковці К. В. Русняк, К. О. Тарусіна, Ю. Тарчинська, І. Тарчинська та зарубіжні науковці Н. Бакер, С. Кунце, А. Ейнштейн, М. Готьєн, Г. Вінішевська вивчали безпосередньо специфіку жанру концертної арії у творчості В. А. Моцарта. Дослідниками виконавського аспекту та становлення жанру концертної арії є В. К. Федорченко, І. Цебрій, С. В. Бедакова, В. О. Ракочі, М. В. Яновська.

**Об'єкт дослідження:** жанрові, композиційні та стильові особливості концертних арій у творчості В. А. Моцарта.

**Предмет дослідження:** концертні арії В. А. Моцарта раннього періоду творчості: «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV 6: deest), «Береніс... Східне сонце» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c) та «Серед сотні зітхань» («Frascatoaffanni», KV 88 (73c), а також зрілого періоду

творчості: «Народи Фессалії...» («PopolidiTessaglia...»), KV 316 (300b), «Ох, якщо в небесах благодюшні зірки» («Ahseinciel, benignestelle», KV 538).

**Мета та завдання дослідження.** Метою дослідження є розгляд жанру концертної арії у творчості В. А. Моцарта з погляду жанрової, композиційної та стильової специфіки, визначення ключових рис художньої майстерності композитора, формування уявлення про європейську та українську школи виконавської майстерності та потенціал щодо художнього втілення концертних арій В. А. Моцарта в Україні.

Відповідно до мети роботи було визначено такі завдання:

- 1) розглянути поняття жанру концертної арії, зокрема прослідкувати процес її зародження, формування, становлення;
- 2) охарактеризувати жанрові, композиційні та стильові особливості композиторського стилю В. А. Моцарта;
- 3) розглянути еволюцію жанру концертних арій від раннього до зрілого періоду творчості В. А. Моцарта;
- 4) розглянути відмінності між європейським та українським підходом до виконання концертних арій В. А. Моцарта колоратурними сопрано;

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань було застосовано такі методи дослідження:

- 1) історико-генетичний аналіз, що використовувався для дослідження окремих етапів становлення жанру концертної арії загалом та у творчості В. А. Моцарта зокрема;
- 2) мистецтвознавчий аналіз, що застосовувався для визначення ключових параметрів виконавської майстерності;
- 3) структурно-композиційний аналіз, що дозволив розглянути композиційні особливості творчості В. А. Моцарта;
- 4) стилістичний аналіз, за допомогою якого розглядалися основні стильові риси музичного доробку композитора на прикладі вказаних творів.

**Теоретичне та практичне значення роботи** полягає у комплексному розгляді усіх аспектів творчості В. А. Моцарта, реалізованих у концертних аріях: виконавської майстерності, жанрових, структурно-композиційних та стильових особливостей, що може бути корисним у подальшому дослідженні жанру концертної арії та творів В. А. Моцарта, а також у світлі здійснення практичної діяльності українських виконавців.

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, кожен з яких розподіляється на два підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТНОЇ АРІЇ

#### 1.1. Зародження, становлення та специфіка виконання жанру концертної арії.

Концертна арія в її історичному значенні – окрема арія чи оперна сцена, створена для конкретного співака й оркестру спеціально для концертного виступу і не є частиною опери. Зародження жанру концертної арії відбувалося на основі барокової естетики та опери *seria*, особливість якої полягає в акцентуванні музичної складової та вокальних переваг виконавця у сольних аріях. Часто такі показові арії в операх супроводжувалися, за свідченням О. Гаштової, певною статичністю на рівні дії [3, с. 38], що великою мірою притаманне концертній арії.

Ш. Кунце, який присвятив дослідженню жанру концертної арії цілу статтю, стверджує, що існування у XVIII столітті терміну «концертна арія» («*konzertarie*», «*aria di concerto*») не доведено. Важко зрозуміти, наскільки вокальні твори могли розділятися в той час на кантату та концертну сцену, що свідчить про тісний зв'язок та неоднозначність критеріїв щодо розмежування жанрів оперної та концертної арії [22, с. 53].

У масштабній оперній постановці, де вокаліст виконує декілька арій та ансамблів, навантаження голосу віртуозними пасажами зведено до мінімуму, оскільки виконавцю необхідно розподілити сили на всю виставу. У той же час жанр концертної арії, спеціально написаної для якогось особливого випадку, спрямовано на те, щоб максимально повно розкрити сценічну майстерність, артистичний талант виконавця, зокрема продемонструвати всі переваги голосу, особливості тембру через технічну гнучкість і віртуозність.

Концертна арія (а точніше, сцена, якщо оцінювати її в комплексі з речитативом) через відірваність від загального контексту має втілювати в собі набагато більший як сюжетний, так і емоційний зміст, тому є драматично глибшою, ніж оперна арія.

Як правило, арія розкриває не побутовий, а ідеально-духовний зміст, а також передає розмаїття внутрішніх переживань персонажа. Виконавська майстерність проявляється у тонкощах вокального інтонування, виробленні співацької стратегії. Опера не належала до «низьких» жанрів, її слухачами переважно були члени наукових і творчих товариств, аристократія, меценати, іноземні політичні діячі [2, с. 63].

Передумов для виникнення концертної арії було кілька: 1) дисбаланс популярності власне опери та камерної кантати, зокрема опера набувала все більшої масовості, втрачаючи аристократичну приналежність, тому для її адаптації в широких колах з метою виконання виокремлювалися певні фрагменти; 2) потреба самих виконавців у приватних виступах (так званих «академіях»).

Центральними фігурами культурного простору другої половини XVIII століття стали примадонни, співаки-віртуози, кастрати, що прагнули справити враження на публіку і проявити свою індивідуальність у творчому та вокальному планах. Отже, на цьому етапі становлення жанру відбувалося поступове зародження індивідуалізація образу виконавця, який часто розцінювався як співавтор твору.

Концертна культура XVIII століття почала стрімко розвиватися, оскільки ознаменувала новий етап музичної епохи – разом із оперною індустрією публіка все частіше очікувала виступів, співаків-віртуозів, що готові були демонструвати власну майстерність навіть поза межами оперного театру. У період класицизму концертна діяльність набула безлічі проявів.

Процес занепаду жанру розпочався уже в XX столітті, оскільки вплив технічних засобів, що з'явилися в той час, на розвиток культурного середовища був колосальним. Можна зазначити, що саме технічний прогрес призвів до

спаду зацікавлення концертними аріями як з боку композиторів, так і з боку співаків-виконавців. Чіткі форми поступово замінювалися синтетичними, що поєднували різні композиторські техніки, жанри тощо.

Прагнення зберегти вокальний жанр призвело до втрати його самобутності, зокрема співак-віртуоз ставить за мету привернути увагу публіки видовищними образами, а не віртуозною технікою. Період ХХ – початку ХХІ характеризується термінологічними змінами: концертною арією почали позначати самостійні сольні номери, що виконувалися на концертній сцені.

Концертною арією у цей період називалися окремі сольні номери, що виконувалися на концертній сцені, а також інші різновиди арій. Основними характеристиками концертної арії вважалися такі складові, як драматургічна самостійність; високий рівень вокально-технічної майстерності, ефектність [3, с. 39].

У сучасному трактуванні концертна арія виступає як окремий самостійний твір, проте у ХVІІІ столітті такі музичні твори сприймалися як частина опери, хоч і належали перу іншого композитора, зараз вони виконуються як окремі сольні номери.

Сучасне розуміння концертної арії як жанру відрізняється від його первинного значення, яке вкладалося ще у ХVІІІ столітті (термін з'явився лише наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століть). У сучасному розумінні концертною арією називають музичний твір, найчастіше заснований на тексті, вилученому з оперного лібрето, та позбавлений розуміння загального контексту, що дозволяє змінювати трактування її змісту. Наприклад, концертна арія «Алькандро, зізнаюсь» («Alcandro, lo confesso», KV 294).

Також до концертних арій відносять різні урочисті *licenza* (речитатив та арія, часто з хором, в яких в алегоричній формі виражалася хвала певній впливовій особі) та арії, що спочатку створювалися як вставні до опери іншого композитора, зокрема і ті арії, які з певної причини стали самостійними.

Академічну вокальну школу В. К. Федорченко визначає як розв'язання різноманітних творчих завдань через правильну постановку виконавського



дихання. Зараз розвиток музичного мистецтва набуває великої популярності через використання сучасного аранжування оперних арій, романсів та народних пісень. Академічна музика стає основою для створення нових художніх напрямків та стилів [12, с. 94].

С. В. Бедакова у своїй роботі визначає основні етапи становлення оперного мистецтва, зокрема вплив архітектури та скульптури бароко, втілений в оформленні театрів, на музичне мистецтво того часу. Римська опера вийшла за межі просто камерного експериментування й перетворилася на яскраве вражаюче мистецтво з цікавими сценічними ефектами, драматичними контрастами та гостро-експресивними музичними засобами з напруженою теситурою [1, с. 12].

В італійському виконавському стилі колоратурна техніка почала активно використовуватися від 30-х рр. XVIII століття, щонадовго визначило подальший розвиток вокального мистецтва. В. А. Моцарт, який знався на вокальній техніці, опановував мистецтво співу від дитинства під керівництвом досвідчених виконавців, активно застосовував даний вид техніки у своїх вокальних творах. Особливої увагу він надавав колоратурним сопрано – дуже рухливому, легкому типу голосу, діапазон якого доходить до *соль* третьої октави і який, хоча відрізняється невеликою невеликою силою звуку, зате є політним та дзвінким за тембральним забарвленням [5, с. 54]. Для колоратурного співу характерна значна кількість музичних мелізмів, пасажів, фіоритур. М. В. Яновська акцентує увагу на тому, що колоратурні партії, як правило, писалися для високих, рухливих («легких») голосів (сопрано, тенор). Вони були генетично пов'язані з мистецтвом співаків-кастратів, сопраністів і фальцетистів [14, с. 30].

Характерними ознаками вокальних партій вокальних творів бароко були складні пасажі інструментального характеру, використання тричасних арій (*da capo*), де третя частина музичного твору повторювала першу та частково імпровізувалася виконавцем. За технічною складністю колоратурних прикрас оцінювали мистецтво співу, зокрема такі параметри, як краса тембру голосу, однорідність звучання у різних регістрах, використання кантилени, швидкість.

На думку І. Цебрій, як досліджувала особливості барокової вокальної музики, особлива увага приділялася тренуванню техніки співу, педагоги давали вказівки задля досягнення досконалості у техніці виконання трелей, колоратурних пасажів, швидких гам, хроматичних ходів тощо. Проте важливим були також плавний та поступовий видих і вільна гортань, що зумовлювало досягнення високого рівня віртуозної майстерності. З технічного боку була необхідність легкого акценту на кожному звуці, які мали бути округлими, ясними та повними[13, с. 15].

М. В. Яновська стверджує, що колоратурний вокально-виконавський стиль демонструє перехід від словесного тексту до кантилени. Розширення акустичних можливостей, стереофонічність дала можливості для реалізації звуку в храмових приміщеннях. Колоратурність в опері стала знаком виконавської майстерності. З XVIII ст. було засновано перші школи вокалу, розроблено трактати для опанування колоратурного співу. Розширення голосового діапазону вихованців-співаків стало важливим завданням, що відображається і в творчості В. А. Моцарта.

На сучасній сцені в західній Європі концертні арії більше виконуються, аніж в Україні; співаки частіше виконують таку музику та роблять аудіо- та відеозаписи. Відомими італійськими виконавицями є І. А. Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна актриса вражаючого темпераменту), Т. Монте (виконавиця вокальних партій колоратурного, ліричного та лірико-драматичного плану), Ч. Бартолі (колоратурне мецо-сопрано) [13,с. 15].

Серед видатних виконавиць музичних творів В. А. Моцарта – представниць європейської школи – можна згадати німецьку оперну співачку з колоратурним сопрано Р. Штрайх, яка виконувала концертну арію «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia», KV 316), французьку оперну співачку – колоратурне сопрано Н. Дессе, яка виконувала арію «Алькандро, зізнаюся» («Alcandro, lo confesso», KV 512), словацьку оперну співачку, колоратурне сопрано Е. Груберову з її виконанням «Арії Цариці Ночі» («Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen») з опери «Чарівна флейта» («Die Zauberflöte», KV 620).

Блискуче виконували й виконують шедеври В. А. Моцарта Е. Шварцкопф, Т. Мозер, Л. Попп, Е. Гаранча.

Виконання музичних творів Чечилією Бартолі проникнуте автентичністю барокової музики. Маючи унікальний голос – колоратурне мецо-сопрано, вона виконує музику найвищої складності, зокрема навіть репертуар кастратів. У 1990 році виступала на Моцартівському фестивалі в США.

Французька оперна співачка Наталі Дессе відзначається широким виконавським репертуарним діапазоном – від барокової музики Й. С. Баха до арій в оперетах. Неймовірний діапазон виконавиці дозволяє демонструвати найвищі ноти у різних операх. Проте після перенесених операцій на голосових зв'язках голос співачки сильно змінився – з колоратурного сопрано на лірико-драматичне сопрано.

В її творчому доробку є такі партії з опер В. А. Моцарта: мадам Герц у «Директорі театру» («Der Schauspieldirektor», KV 486), Цариці ночі в «Чарівній флейті» («Die Zauberflöte», KV 620), Констанці у «Викраденні із сералю» («Die Entführung aus dem Serail», KV 384), Аспасії в «Мітрідаті, царю Понтійському» («Mitridate, re di Ponto», KV 87 [74a]) тощо.

Едіта Груберова – оперна співачка, яка була визнаною однією із найвпізнаваніших голосів ХХ століття. Стиль виконавиці характеризувався винятковою чистотою, драматизмом інтонацій, рухливістю, вмінням брати високі ноти. Довгий час вона вважалася ідеальною співачкою для виконання партії Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта» («Die Zauberflöte», KV 620).

Ще одна відома моцартівська співачка Елізабет Шварцкопф стала відомою завдяки виконанню партій Фйорділдіжі в опері «Так чинять усі» («Così fan tutte») та Графині в опері «Весілля Фігаро» («Le nozze di Figaro») В. А. Моцарта. Її виконанню був притаманний ліризм, граційність, тонке витончене світовідчуття, ювелірне оздоблення звукових нюансів, фразування. Співачкою також було здійснено записи вокальних мініатюр та арій В. А. Моцарта у супроводі В. Гізекінга.

Концертні арії В. А. Моцарта є надзвичайно технічно складними у виконавському аспекті, це характерно і для колоратурного сопрано. Проте саме віртуозні складнощі вирізняють концертні арії В. А. Моцарта і вирізняють його твори з-поміж інших.

Сучасну українську академічну школу можна розглядати як явище багатогранне, яке ввібрало в себе як багатовікові національні традиції, так і світові музичні тенденції. Становлення вокальної школи на теренах України у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. має послідовний та систематичний характер. Основою для нього стає італійська національна школа співу початку ХVІІ ст., яка доповнилася рисами індивідуального стилю українських педагогів.

Формування української вокальної школи відбувалося в умовах народних музичних традицій та поступового становлення різноманітних форм музичної культури. Поштовхом до розвитку музичної освіти стало поширення музичної писемності, впровадження європейської музичної педагогіки, формування практики складання навчально-співацької літератури, а також просвітницька діяльність [12, с. 93].

А.О.Онучко вважає, що становлення української національної вокальної школи відбувалося в першій половині ХХ століття. Зокрема саме в той час українське музичне мистецтво починає реорганізуватися у вищих та середніх музичних навчальних закладах, активно засновуються оперні театри та розвивається музично-театральне мистецтво. Щодо техніки виконання впроваджуються принципи італійської (вердіївської) та німецької (вагнерівської) школи [6, с. 50].

На українській сцені у різний час були відомими такі колоратурні сопрано, як М. Е. Донець-Тессейр, Є. С. Мірошніченко, К. І. Брун, Л. Я. Липковська, Н. І. Забіла-Врубель, Б. А. Руденко.

Марія Едуардівна Донець-Тессейр володіла легким, рухливим від природи голосом – лірико-колоратурним сопрано, мала віртуозну вокальну техніку. Крім виступів на найкращих оперних сценах, займалася викладацькою діяльністю, була почесним професором Київської консерваторії, зокрема

залишила по собі цілу плеяду видатних оперних вокалістів та викладачів. За часів сценічного триумфу М. Е. Донець-Тессейр прозвали «соловейком української сцени» [6, с. 51].

Євгенія Семенівна Мірошниченко – блискуча представниця українського оперного та європейського виконавства, інтерпретаторка найскладніших партій зі світового репертуару для колоратурного сопрано, майстриня вокального й акторського перевтілення. Характерними рисами виконавської майстерності було розкриття психологічної глибини характерів та їх еволюції через емоційну насагу та романтичне піднесення. Віртуозна вокальна техніка поєднувалася у її творчості з драматичним талантом та імпровізаційною майстерністю [9, с. 134–135].

Н. Бакер указує, що реалізація концепції імпровізованої орнаментики у творчості В. А. Моцарта є відносно новою, а схильність до орнаментування проявляється у ранніх творах композитора. Концертні арії В. А. Моцарта автор називає «ідеальною лабораторією для практики виконання» [17, с. 40].

## **1.2.Індивідуальний композиторський стиль В. А. Моцарта та специфіка його відображення у вокальних творах.**

Перу видатного австрійського композитора В. А. Моцарта належить понад 600 музичних творів, серед яких класичні симфонії, камерно-інструментальні твори, фортепіанні концерти з оркестром, опери, дивертисменти, серенади для оркестру, сонати для скрипки і фортепіано, фантазії, реквієм, кантати, арії, пісні, меси. Проте незважаючи на жанрову різноманітність, одне з найвагоміших місць посідають концертні та оперні арії.

Слід відзначити, що на В. А. Моцарта великий вплив мала австрійська народна пісенна творчість, в якій органічно синтезувалися італійські та французькі музичні традиції. Специфіка музичного мислення композитора полягає у поєднанні гомофонно-гармонічної фактури та принципів бахівської поліфонії, внутрішньої конфліктності та гармонічності, змішанні «вищих» та «нижчих» жанрів, драми та фарсу, комічного та серйозного.

На думку К. В. Русняк, композиційний стиль В. А. Моцарта вирізняється інтонаційною виразністю, багатством та винахідливістю мелодію, пластичною гнучкістю, взаємопроникненням інструментального та вокального начал. Майстру властиве почуття тонально-гармонійної семантики через реалізацію можливостей гармонії, прагнення до досконалості форми та бездоганності голосоведення, наділення кожної музичної деталі змістом [8, с. 221].

Звертаючись до здобутків італійських оперних композиторів, В. А. Моцарт викристалізував власний стиль, зокрема варто згадати про творчість таких видатних композиторів, як А. Скарлатті, Дж. Сарті, Н. Паезієлло, Ф. Арайя. Твори цих митців характеризуються розгорнутістю концертної драматургії, відтворенням кількох сюжетних ліній, поєднанням різноманітних композиційних прийомів часів ренесансу і бароко (анабазис, катабазис, циркуляція, риторичні прийоми) з класицистичними елементами композиційної лексики (гармонії, руху вокальної партії за звуками акордів: тризвуків, К 6/4 та секстакордів, використання гамоподібних побудов), оптимальним розподілом музичного простору між вокальною та інструментальною сферою.

За К. А. Тарусіною, усі арії В. А. Моцарта розподіляються на два блоки з огляду на їх жанрову приналежність: концертні арії та оперні арії. Специфіка моцартівських арій концертного типу полягає у тому, що в основу сюжету оперної арії лягає, як правило, першоджерело – лібрето, концертна арія є самодостатньою і становить самостійний та цілісний твір із власним сюжетом та вибудованою внутрішньою драматургією [10, с. 62].

На відміну від оперних арій, концертні арії розраховані на виконання конкретними співаками з урахуванням голосових даних, акторських здібностей, манери виконання та навіть зовнішності. З огляду на це оперні арії В. А. Моцарта орієнтовані на виконавську взаємозамінність та гнучкість, а концертні арії більш стандартизовані та уніфіковані під конкретного виконавця.

Загалом композитор написав 56 світських концертних арій, більшість із яких розраховані на високе та колоратурне сопрано, що обумовлено індивідуальними уподобаннями автора та затребуваністю музичних творів

такого характеру. Композитор із раннього дитинства гастролював разом з батьком та старшою сестрою, відвідуючи провідні європейські культурні центри, що знайшло продовження концертного стилю у власній творчості.

Концертними аріями можна вважати твори, створювані композиторами як вставні, додаткові чи арії-заміни для власних опер. Наприклад, у В. А. Моцарта можна виділити такі різновиди концертних арій: *licenza* «Береніс... Сонце, що сходить» («A Berenice ... Sol nascente», KV 70/61c), вставні арії «Я хотів би пояснити, о Боже!» («Vorrei spiegarvi, o Dio», KV 418) та «Ні, ні, ти нездатен» («No, che non sei capace», KV 419).

М. Готьєн, порівнюючи концертні арії, написані в 1780-х роках, із масштабними оперними творами В. А. Моцарта, зокрема «Ідоменеєм» («Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante», KV 366) і «Тітовим милосердям» («La clemenza di Tito», KV 621), показує, що ці арії не є експериментальними у стилістичному плані. Досліджуючи музичні твори на основі досвіду їх виконання в приватно-публічному просторі салонів, на домашніх та публічних концертах, автор указує, що приватна та публічна естетика поєднуються в усьому репертуарі композитора [21, с. 10].

Жанри концертної та оперної арії функціонували разом, збагачували один одного, тому усвідомлюючи особливості оперної та концертної культури XVIII століття, почасти досягти повного розмежування між ними складно. Автор прагне поглибити розуміння ролі оперної музики поза театром й доводить, що окремі концертні арії такі ж цікаві й варті вивчення, як і повнометражні опери В. А. Моцарта.

Композитор написав низку партій для тенорів та басів, проте саме колоратурне сопрано було його улюбленим типом голосу. Концертні арії для колоратурного сопрано звучать більш вигратно та яскраво. При всебічному аналізі творчості композитора стає зрозумілим, що майже половину концертних сопранових арій, а також провідні партії у кількох операх було написано саме для виконання колоратурним сопрано.

Композиційною особливістю концертних арій В. А. Моцарта є одночасне введення двох виконавиць-конкуrentок з яскравими колоратурами, зокрема мова йде про дві провідні колоратурні партії в одній опері: Челія та Юнія в «Лучії Сцїллі» («Lucio Silla»), Ілія та Електра в «Ідоменеї» («Idomeneo, re di Creta ossia Iia e Idamante», KV 366), Блонда та Констанція у «Викраденні з сералю» («Die Entführung aus dem Serail», KV 384). Така конкуренція в межах одного музичного твору не призводить до розпаду сюжетної лінії, а навпаки, тримає драматургію.

Г. Вінішевська пояснює зацікавленість В. А. Моцарта колоратурним сопрано через стосунки з А. Ланге-Вебер, оскільки саме в концертних аріях, створених для неї, відчувається геніальність композитора. З семи цих арій шість точно можна назвати написаними для колоратурного сопрано[25, с. 31]. Проте читаючи листи Моцарта, можна помітити інтерес композитора до колоратур та захоплення ними ще в ранній період творчості.

Зокрема у листі до сестри від 24 березня 1770, композитор згадує видатну колоратурну виконавицю того часу Бастарделлу (1743–1783), у якої «1) гарний голос, 2) ніжна глотка, 3) розуму незбагненні верхи». У щоденнику про подорожі до Франції та Італії В. А. Моцарт згадує про Л. Агуйярі, указуючи на її прекрасні вокальні здібності [23].

У концертних аріях В. А. Моцарта відчувається цікавість до верхніх нот, чого, до речі, не спостерігалося у барокових композиторів. Проте А. Ейнштейн вказує, що фіоритури в концертних аріях В. А. Моцарта заважають передачі драматичного змісту. Аналізуючи ці музичні твори, дослідник приходять до висновку про несумісність справжнього драматизму та колоратурних прикрас[19, с. 159].

Щодо виконання концертних арій для В. А. Моцарта є важливим діапазон голосу та граничні ноти сопрано («верхи»). Характерними ознаками часто стають наявність нот у третій октаві, раптовий «спуск» голосу в малу октаву. З технічної сторони концертні арії вирізняються наявністю мелізмів та пасажів, теситури (переважання того чи іншого регістру).



Для музичних творів В. А. Моцарта характерна загальна «витриманість» у середині другої октави, що є зручною зоною для колоратури. Поєднання усіх цих характеристик виводить концертні арії на високий рівень не тільки з вокально-технічного погляду, але й з погляду віртуозності та емоційної експресії.

Тексти деяких із досліджуваних арій написані явно від чоловічої статі, що зумовлено неоднозначністю позиції щодо розподілу партій серед виконавців у той час. Використовувані форми дієслів чоловічого роду та звернення «дружина» чи «кохана» вказують на те, що арії написані від чоловічої статі, проте тексти не завжди відповідають чоловічій ролі, тому це зовсім не означає, що музичний твір призначався тільки для виконання чоловіками-сопраністами. У деяких концертних аріях згодом указані форми слів від чоловічої статі були замінені фразами від жіночої статі.

Проте концертні арії для колоратурного сопрано, зокрема створені для А. Вебер, мають значну чисельну перевагу. Такі музичні твори вирізняються технічною складністю, широтою діапазону, драматичною насиченістю, на відміну від арій, призначених для сопрано. Протягом еволюції вокального стилю Моцартакомпозиторцілеспрямовано замінив кастратів на колоратурні сопрано, що можна спостерегти як в опері, так і в концертних аріях.

У концертних аріях В. А. Моцарта для колоратурного сопрано формується новий тип віртуозного вокалу, насичений складною технікою, часто із застосуванням вставних каденцій. Для становлення нового типу віртуозного вокалу важливе значення має поступове «відвоювання» вокального діапазону, що спочатку відбувається за рахунок верхніх нот, а потім нижніх.

Концертні арії В. А. Моцарта для колоратурних сопрано та оперні партії показують, що композитор віддає перевагу природному жіночому тембру з надзвичайно розвиненим верхом.

Використання широких інтервалів між високим та низьким регістрами є визначальною рисою композитора. Наприклад, у арії «Я хотів би пояснити тобі, Боже» («Vorrei, spiegarvi, o Dio», К. 418) такі композиційні ходи дозволяють

розширити використовуваний діапазон голосу співачок за рахунок нижнього регістру.

Ще однією характерною рисою концертних арій є використання мелодичних формул, які набувають найбільш різноманітних комбінацій, а кількість їх поступово зростає. Вони також використовувалися і в творах, написаних для скрипки та фортепіано, що вказує на взаємодію між вокальною та інструментальною музикою. Концертні арії, починаючи з KV 294, написані для колоратур, мають безліч мелодичних прийомів. Прикладами музичних творів, в яких використано ці прийоми є «Викрадення із сералю» («Die Entführung aus dem Serail», KV 384), «Я перший співак» («Ich bin die erste Sängerin», KV 486).

Перші зразки концертних арій для колоратурних сопрано позначені відповідністю характеру мелодії типу теми, тобто основні теми мають більш рівний розвиток, а побічні рясно прикрашені колоратурними пасажами, що передають стан емоційного збудження і внутрішнього пориву. Фіоритури використовуються у побічних партіях.

В основі більшості концертних арій композитор використовує італійські тексти і лише у кількох німецькі, оскільки застосування німецької мови для колоратур швидше за все є винятком. Серед німецькомовних арій – «Кохання, небесне почуття» («Der Liebe himmlisches Gefühl», KV 119) та зингшпіль «Викрадення із сералю» («Die Entführung aus dem Serail», KV 384). Варто відзначити прагнення автора до збагачення німецькомовної оперної традиції.

Характерною особливістю стилю В. А. Моцарта є увага до зв'язку між сюжетними поворотами та музичними деталями, прагнення передавати в музиці лише загальний настрій тексту, уникаючи зайвої ілюстративності («Народи Фессалії», «Popoli di Tessaglia», K.316/300b).

Традиційна структура *da capo* поступово стає «тісною» для реалізації багатой мелодійної фантазії В. А. Моцарта, тому композитор прагне більшої свободи та робить арії більш гнучкими. Відбувається перехід від форми *da capo* до більш пластичної *semi da capo*. Переломним етапом у творчості композитора

стає написання музичних творів, які демонструють намагання автора «пристосувати» канон до власного смаку.

Проте справжнім здобутком автора на шляху до пошуку власного стилю стало розширення першої частини (сонатна форма), скорочення теми репризи, зближення з інструментальною музикою. Повною мірою творчі задуми автора проявилися у арії «Алькандро, я зізнаюся» («Alcandro, lo confesso», KV 294), написаній у 1778 році. У ній сонатна експозиція розростається до окремої частини, а повторення першої частини стає сонатною репризою. Разом із тим відбувається тематична видозміна, деякі теми випускаються.

У концертній арії для колоратурного сопрано «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia», K.316/300b) композитор купує репризу, вводячи чудову коду, замість трьох розділів (експозиція, розробка та реприза) використовується двочастинна контрастно-складова форма, проте основа арії складає має сонатну форму.

Концертні арії В. А. Моцарта пройшли шлях від *da capo* до масштабної сонатної форми, що є характерним для інструментальної музики. Перехід композитора може здатися дещо спонтанним, оскільки ранній та зрілий періоди творчості розділені сімома роками перерви, проте перехід від одної форми до другої в цілому відображає тенденцію музичної творчості того часу.

У процесі розвитку концертних арій В. А. Моцарта відбувалося і поступове збагачення оркестрової фактури та увиразнення інструментальних деталей. Голос виконавиці став поступово головним, а композитор став застосовувати різні музичні прийоми для виведення його на перший план. Для того, щоб підкреслити яскравість голосу співачки, композитор максимально виділяє голос співачки за допомогою приглушення оркестру (наприклад, у «Народи Фессалії» – «Popoli di Tessaglia», K.316/300b).

Більш спокійні та розмірені другі частини форми *da capo*, які згодом трансформувалися в розробку сонатної форми, практично незмінно оркеструються із залученням більш помірних засобів, ніж перші частини. Як і у випадках з появою вокальних фіоритур, композитор використовує у других

частинах арій досить прозоре оркестрування, найчастіше за участю лише струнної групи, а ритм, як і інші засоби музичної виразності, тут також спрощується.

Оркестрові контрасти постійно супроводжуються темповими, метричними та тональними. Найбільше барвистість оркестрового звучання відчутна у ригурнелях. За оркестром закріплюється не лише функція акомпанементу, для посилення ефектності звучання вводяться додаткові інструменти, що дозволяє оркестру, хай і короткочасно, теж «солювати». Струнна група є оркестровою основою, перші та другі скрипки виконують функцію мелодичної підтримки голосу та логічного продовження вокальної партії. Яскравості колористичному звучанню додає духовна група, представлена поєднаннями звуків флейт, гобоїв, фаготів і валторн.

В. А. Моцарт застосовує певні оркестрові лейт-формули (ритмічні, наприклад), які доповнюють мелодичні мотиви. У плані ладових та тональних переваг композитора концертні арії не є принципово чимось новим, майже всі твори написані в мажорі, що відповідає законам жанру. Наприклад, концертна арія («Frasceto affanni», KV 88 (73c), K.88/73c) є витриманою в мажорній тональності, проте містить часті та короткі відхилення в мінор. Важливо відзначити, що в пізніх аріях В. А. Моцарта відчутне поєднання двох ладів, що допомагає створити особливий емоційний настрій, тло твору.

Ю. Тарчинська, характеризуючи авторський стиль В. А. Моцарта, вказує, що засоби, використовувані композитором, вражали своєю лаконічністю, що було зумовлено досконалістю його стилю. Космізм композитора, на її думку, полягав у перетинанні багатьох смислових центрів в одне ціле, а в одній темі розкривалася ціла гама почуттів [11, с. 82].

З погляду творчого процесу, музика В. А. Моцарта, – це «завжди рівновага емоцій та логіки», «наскрізь емоційна», що «протистоїть бездумному сенсуалізму» [11, с. 83]. Твори композитора містять чітку виважену форму, тобто не є нестримним потоком фантазії, що було обумовлено насамперед художньою логікою.

Для творчості В. А. Моцарта характерно мистецтво вільної імпровізації, оскільки для композиторської роботи він абсолютно не потребував інструмента. Біографічні дані підтверджують факт високого рівня імпровізації, зокрема його внутрішня робота фактично не припинялася: чи то в більярді, чи то в компанії приятелів, чи то в перукарні.

Музиці та творчості В. А. Моцарта також притаманною була ідея «одного проти всіх», зокрема увага акцентувалася на контрасті між незмінною тембрально інтимно-експресивною партією соліста та мінливими змінами у оркестровому звучанні[7, с. 35].

Концептуальну реалізацію здобула й ідея паритетності статусу соліста й оркестру, практично втілювалося використання тричастинного циклу із типовими музичними формами. Високого рівня драматизму набуло суперництво між солістом та оркестром, а тематичні трансформації оцінювалися як симфонічний чинник.

Отже, можна стверджувати, що саме В. А. Моцарт розкрив потенціал колоратурних сопрано, що стало поворотним моментом в історії вокального мистецтва, зокрема ознаменувало нову епоху з естетичного та стилістичного погляду. Концертні арії В. А. Моцарта композитора мають значну перевагу в рамках історії жанру, що полягає у демонструванні виняткових музичних здібностей жіночого голосу.

### **Висновки до розділу 1.**

Концертні арії В. А. Моцарта вирізняються жанровими, композиційними та стильовими ознаками. Зокрема з погляду композиції варто відзначити такі риси, як стирання межі між інструментальною та вокальною музикою, намагання забезпечити зв'язок між сюжетними поворотами та музичними деталями, уникнення ілюстративного навантаження, прагнення до гнучкості та свободи, розширення сонатних форм та скорочення теми у репрізі, використання широких інтервалів між високим та низьким регістрами.

Жанрова еволюція композитора відбувалася у напрямку від *da capo* до сонатної форми, тенденції до чого виявилися уже в ранній творчості.

Трансформація оркестрового звучання також відбувалася під впливом зміни жанрових форм і передбачала увиразнення деталей та оркестрової фактури.

У стилістичному плані композитор використовує відповідність мелодії типу теми, колоратурні пасажі, мелодичні формули, оркестрові, темпові, метричні та тональні контрасти, витриманість у мажорній тональності. З погляду виконавства композитор прагнув показати всю красу природного жіночого тембру, тому використовував стратегію приглушення оркестру під час виконання колоратурних пасажів.

Отже, для творчості В. А. Моцарта характерне створення чітких та виважених музичних форм, побудованих за художньою логікою, а також мистецтво вільної імпровізації разом з індивідуалізацією сольної партії та симфонізацією концерту. Характерними ознаками музичного стилю є художня переконливість та використання контрастів, віртуозність та драматизм.

## РОЗДІЛ 2.

### ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТНОЇ АРІЇ У МУЗИЦІ В. А. МОЦАРТА

#### 2.1. Особливості концертних арій В. А. Моцарта раннього періоду творчості.

Концертна арія «Люба, якби мої муки» («Cara, se le mie pene», KV<sup>6</sup>: deest) була написана в Зальцбурзі в 1769 році. З-поміж інших її виділяє перш за все невідповідність номера арії традиційним творам В. А. Моцарта. Наявність нумерації «KV<sup>6</sup>: deest» зумовлена тим, що у каталозі Л. А. Ф. Р. Кехеля не було зазначено цього твору. Арія була розміщена в збірці «Музична колекція в Зальцбурзькому музеї Кароліно Аугустеум» («Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum»), в яку вона швидше за все була внесена наприкінці XIX – на початку XX століття Й. Гасснером. Нумерацію «KV<sup>6</sup>: deest» музичний твір отримав від В. Плата, який вперше опублікував його під власною редакцією.

Cara, se le mie pene	Люба, якби мої муки
Tutte scordar mi fai,	Ти спонукала мене забути,
Non separarti mai	Вони не змогли б ніколи відокремитися
Da questo amante cor.	Від цього серця, що любить.
Stelle, se giuste siete,	Зірки, якщо ви справедливі,
Pietose proteggete	То милосердно захистіть
Il suo fedele amante,	Її вірного коханого,
Il mio costante amor [18].	Його постійне кохання

Оскільки арію виявлено і вперше опубліковано не так давно, суперечки про її приналежність перу В. А. Моцарта не вщухають і досі. Про те, що арія належить саме В. А. Моцарту, промовляє назва, проставлена в манускрипті:

«Синьйора Вольфганга Моцарта». І хоча автограф не зберігся, проте всі записи на документі були зроблені копіїстом.

Установити часові межі створення арії та визначити місце її написання допомогло дослідження паперу, зокрема спеціальне фабричне маркування зальцбурзького паперового виробника Й. З. Хоффмана, що використовувалося до 1772–1773 років. Припущення про те, що арія написана в Зальцбурзі, дозволяє ще більше обмежити часові межі її створення 1767–1769 роками. У той час композитор проживав у рідному місті після однієї великої європейської подорожі і до початку наступної.

Концертна арія «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) належить до юнацьких творів В. А. Моцарта, що отримали назву так званих «вправ». У таких композиціях здебільшого розв'язувалися навчальні завдання, проте разом із тим відбулося формування концертної арії як окремого жанру, не прив'язаного до оперної структури.

Досліджуючи моцартівські твори різних жанрів, можна відзначити безмежний політ його фантазії, що насамперед проявляється у посиленні мелодійності та роботі з однією темою, яку композитор розвиває з різних сторін, варіюючи мотиви. При цьому старі усталені музичні форми використовувалися В. А. Моцартом вкрай рідко, зокрема «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) має застарілу на той момент форму *da capo* і явно скута нею.

Структура концертної арії витримана ідеально, написана у відповідності до правил формотворення жанру. Автор хоче охопити максимальний діапазон у партії голосу, проте це не зовсім вдається, тому проявити всі технічні можливості її виконавцю не вдається.

Ця арія В. А. Моцарта все ж таки є юнацькою, а тому не позбавлена деяких недоліків з виконавчого аспекту, зокрема до них належать такі: місця з невдалою підтекстовкою (у сенсі зручності вимови) у тактах 17–18, 61, незручність деяких пасажів для виконання, невиправданість використання фіоритурта відчуття нерівності темпу. Якщо вважати її навчальним твором, то



до недоліків можна також віднести порушення загального мелодійного розвитку та негнучкість фразування.

Арія «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) має дуже важливу деталь – каденції, які забезпечують співакам свободу в плані виконання і нагадують імпровізації з широкими віртуальними можливостями. Питання каденцій набуває великої значущості з погляду барокових прикрас концертних арій для колоратурних сопрано та віртуозної стилістики.

Каденції в роботі «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) відповідають усім вимогам і вокальному стилю арій для високих сопрано. Варто відзначити, що масштаби каденцій узгоджуються з масштабами частин арій, зокрема менша виконується наприкінці короткого середнього розділу арії, більша – наприкінці репризи досить протяжної першої частини.

Відповідність відчутна і на рівні характеру частин, і їх мелодичного малюнка: спокійна частина з безліччю співів завершується компактним зворотом, перша половина складається з висхідних терцій і низхідних секунд. Каденція ж наприкінці арії вписується ритмічно і за настроєм. Отже, улюбленими прийомами композитора стають використання висхідноїгами, яка є майже в кожній арії для колоратурного сопрано, повторення на стакато верхньої ноти [4, с. 43–55].

У «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) немає такої драматичної глибини технічної складності, як у пізніх концертних аріях В. А. Моцарта, тому з вокально-виконавського погляду вона може використовуватися початківцями. Ця музична робота цікава з музично-історичного погляду та привертає увагу музикантів-теоретиків, зокрема у плані становлення професійної композиторської майстерності В. А. Моцарта, а також в контексті взаємодії двох жанрів – опери та концертної арії, зокрема у процесі поступового відділення одного жанру від іншого. Також арія «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) має важливе значення як історичне свідчення існування форми *da capo*.

Якщо розглядати концертну арію «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c), KV 70 (61c)) з погляду жанрових меж другої половини XVIII століття (часу її написання), то вона належить до жанру *licenza* – сцени, що поєднує власне арію та речитатив, які згодом вставлялися в опери. Основна функція – віддати честь меценату, покровителю мистецтва, який надав підтримку при постановці опери, але генеалогія цього жанру пов'язана з середньовічним релігійним живописом.

Концертна арія «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c)) немає точного датування, щодо її дати створення є дві основні версії. Згідно першої, вона була написана в 1767 році і виконана як *licenza*, згодом вставлена в оперу Дж. Сарті. Проте друга версія говорить про зворотній порядок написання арій «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c)) та «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV 6: deest). Отже, межі створення обох творів розмиті – приблизно 1767–1769 роки.

Варто відзначити, що під час написання твору «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c)) В. А. Моцарт швидше за все орієнтувався на потенційну виконавицю, зокрема це могла бути дружина М. Гайдна М. Ліпп. Співачка мала широкий рівний діапазон і високий технічний рівень виконання.

Як і арія «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV 6: deest), сцена «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c)) написана на вірші невідомого поета. Текст невеликий за розміром і складається переважно зі стандартних формул, притаманних любовній поезії: «*rene*» (страждання), «*scordar*» (забувати), «*mai*» (ніколи), «*fedele*» (вірний), «*cor*» (серце), «*amor*» (любов).

Berenice e Vologeso sposi	Береніс та Володжезо одружилися.
Apparve al fin aurora	Вони виникли на зорі
Di contentezza e pace.	Задоволеності та світу.
Luce assai più festiva e più vivace,	Світло, більш святкове і більш живе,

Ch'oggi nacque di nuovo,  
 A me si rappresent  
 In Sigismondo prence e mi rammenta  
 Il mio dover di raccontar le lodi  
  
 Di questo dì solenne. Io lo prevedi,  
  
 E volendo formar il mio concetto,  
 Deboli troppo i sensi i miei trovai.  
  
 Confuso dunque e in fretta io mi portai  
 Del Pegaso su le ale  
 Sin alla etrusca sponda  
 Da quella Musa celebre e faconda,  
  
 A domandar soccorso.  
 Ma non bastante anche essa  
 A soddisfar le mie richieste ansiose,  
 In questi pochi accenti a me rispose:  
 Virtù, che di lodare in ciel istesso,  
  
 La cura ed il potere a sé ritiene,  
 Solo ammirar tacendo a noi conviene.  
  
 Sol nascente in questo giorno,  
 Deh! perdona al tenue ingegno,  
 E ammirarti io vo' tacendo,  
 E ammirando io tacerò.  
 Del tuo lustro chiaro e degno,  
 Di virtù sì rare adorno,  
  
 La grandezza io non comprendo,

Яке сьогодні знову народжується,  
 Постає для мене  
 Князем Сигізмундом і нагадує мені  
 Про мій обов'язок висловлювати  
 хвалу  
 Цьому урочистому дню. Я це  
 передбачав  
 І вже оформив свій задум,  
 Надто слабкий, щоб передати мої  
 почуття.  
 Тому я збентежений і поспіхом лечу  
 На пегасових крилах  
 Від етрусського берега  
 До цієї Музи, знаменитої та  
 промовистої,  
 З проханням про допомогу.  
 Але й цього недостатньо,  
 Щоб задовольнити мої вимоги,  
 У цих кількох словах моєї відповіді:  
 Доброчесність, що хвалять самі  
 небеса,  
 Турбота і сила, що містяться в ній,  
 Примушують нас тільки захоплено  
 замовкнути.  
 Сонце, що народилося цього дня,  
 Ах, прощає слабкі здібності,  
 А я захоплююсь тобою мовчки,  
 Я, дивуючись, замовкну.  
 Твого чистого і чудового світла,  
 Твоєї на диво витонченої  
 доброчесності  
 Велич я усвідомити не в силах,

E a dover spiegar non so [15].

І хоча повинен, але не можу пояснити.

Більша частина тексту передана в об'ємному речитативі, що охоплює 43 такти. Партію голосу викладено дещо прямолінійно порівняно з драматично насиченими речитативами зі зрілих арій В. А. Моцарта. Варто відзначити, що певна прямолінійність вокальної партії компенсується яскравими оркестровими вставками, що надають речитативу урочистості та піднесеності.

Арія «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c) виглядає більш виразно та цікаво, ніж «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV 6: deest). Відкривається вона розлогим оркестровим вступом до 27 тактів, зокрема початкові такти нагадують першу арію Цариці Ночі. Подібність полягає в синкопованому висхідному русі, за допомогою якого створюється атмосфера наближення розкриття таємниці.

Вступ вокальної партії кілька разів відкладається. Спершу це відбувається завдяки ліричному епізоду, кілька тактів якого подаються композитором у «розрідженій» прозорій фактурі, яка потім насичується духовими інструментами – гобоями та валторнами.

У 15-му такті виникає нова тема, викладена у скрипок, у гострому ритміта в широкому діапазоні. Однак, вступ сопрано не настає, натомість оркестр виконує ще один ліричний фрагмент. Неодноразове зіставлення тем усередині оркестрового вступу відбувається завдяки використанню принципу контрасту образної сфери радісної покірності героя Божественному провидінню та образної сфери підкреслення власної величі. У 28-му такті нарешті відбувається вступ голосу на строфі тексту, в якій йдеться про схід сонця. В. А. Моцарт ілюструє це за допомогою простого прийому – висхідної гами.

У арії «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Solnascente...», KV 70 (61c) помітний зв'язок між бароко та класицизмом, оскільки В. А. Моцарт поєднує барокову музичну риторіку з традиціями коментування слова. Перша частина арії будується на яскравих розмаїттях, фактурних, динамічних, ритмічних. Завершуючи ліричний епізод на *forte* і *tutti* у 41-му такті,

В. А. Моцарт несподівано звертається до м'якого звучання на *piano* в розрідженій фактурі, тим самим обігруючи слово «*tacendo*» (мовчати).

Лексему «*ammirarti*»(захоплюватися) підкреслює за допомогою пишної розлогої колоратури, побудованої на прийомах, характерних для творчості В. А. Моцарта: пара однакових зворотів, що нагадують групето та розділені паузами, і висхідна гама, що обривається на піку в кінці мотиву. Незважаючи на те, що подібні мелодійні звороти та формули будуть зустрічатися і в пізніх творах Моцарта, такого обігравання окремих слів, звукопису, тісно пов'язаного з конкретними поняттями, немає в жодній іншій концертній арії.

Як і «Люба, якби мої муки» («*Cara, selemierene*», KV6: *deest*), концертна арія «Береніс... Східне сонце...» («*ABerenice...Solnascente...*», KV 70 (61c) має форму *da capo*, але будується набагато вільніше, зокрема у ній яскраво виявилось прагнення В. А. Моцарта до варіювання та розвитку тем. На відміну від твору «Люба, якби мої муки» («*Cara, selemierene*», KV6: *deest*), у «Береніс... Східне сонце...» («*ABerenice...Solnascente...*», KV 70 (61c) композитор насолоджується самим процесом трансформації матеріалу.

Значно перероблено обидві теми: головна через ритмічне дроблення ущільнюється, а побічна (колоратурна), маючи додаткові секвенційні ланки, розширюється, доходячи до верхнього *re* та кульмінації розділу. Завершальна тема також піддається варіюванню, зокрема використовується пасаж з 16 тривалостями, що має зв'язок з побічною темою.

Репризу першої частини скорочено В. А. Моцартом за рахунок матеріалу вступу, з якого видалено 18 тактів. Інакше це призвело б до внутрішнього розпаду форми, великої ізольованості частин одна від однієї. Укінці використано каденцію, яка за своєю пишнотою та масштабами цілком відповідає настрою та призначенню сцени (вихваляння).Рухаючись вгору, мелодія йде поступово і з зупинками, при спуску ж злегка «пригальмовує», рух здійснюється більшими тривалостями.

При порівнянні інших частин арій, що розглядаються, було виявлено значну схожість, що вказує на приблизно ті ж самі часові межі написання.

Темпових вказівок немає у жодній, проте з погляду традицій форми *da capo* може використовуватися *Andante* чи *Adagio*. Обидві другі частини арій подібні структурно: два розділи, перший з яких має мажорну тональність, а другий модулює в мінор. Ідентичні середні розділи арій і за своїм ліричним характером з легким відтінком танцювальності, плавним мелодійним розвитком без емоційних сплесків і будь-яких прикрас.

«Береніс... Східне сонце...» («*A Berenice... Sol nascente...*», KV 70 (61c)) вказує на подальший напрямок, у якому розвиватиметься професійна майстерність В. А. Моцарта: прагнення об'єднати новизну та традицію, бажання бути максимально виразним. Варто відзначити, що твір «Береніс... Східне сонце...» («*A Berenice... Sol nascente...*», KV 70 (61c)) є одним із перших творів композитора, написаних для конкретної співачки з високим рівнем професійної підготовки та чудовим голосом.

При розгляді концертної арії «Серед сотні зітхань» («*Fra cento affanni*», KV 88 (73c)) слід відзначити насамперед величезний крок уперед на шляху професійного зростання В. А. Моцарта. На автографі арії є позначення, зроблене рукою самого композитора, що підтверджує авторство твору, написаного в 1770 р. в Мілані. Є версія, що арія була створена для суаре, що відбувалося в будинку князя Фірміана 12 березня того ж року. Свідчення про датування цієї арії містяться в кореспонденції В. А. Моцарта та формуються на основі зіставлення подій із реальними фактами [26, с. 154–155].

Концертна арія «Серед сотні зітхань» («*Fra cento affanni*», KV 88 (73c)) Моцарта є зрілим музичним твором автора. Причиною швидкого прогресу композитора в музичному плані можна назвати вплив Й. К. Баха на стилістичну складову творчості. Важливим чинником виявилось і дотримання моди, що полягала у використанні колоратурних пасажів. Проте переймаючи стилістичні, мелодичні та формотворчі елементи, композитор обробляє їх відповідно до свого музичного смаку.

Швидше за все В. А. Моцарт був задоволений арією «Серед сотні зітхань» («*Fra cento affanni*», KV 88 (73c)), оскільки в його опері «Мітрідат, цар

Понтійський» («Mitridate, re di Ponto») є арія, побудована за її зразком. Це арія Аспазії №1, «До долі, яка їй загрожує» («Al destin che la minaccia»). Отже, можна говорити, що матеріал та прийоми, випробувані в концертній арії, автор переносить на оперну сцену. Концертні арії, створені для суаре князя Фіріміана, повинні були презентувати творчий потенціал В. А. Моцарта у плані написання оперних творів. Арія Аспазії №1 та «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c)) подібні за формою, тональністю, мелодійними зворотами та оркеструванням.

Оскільки основою обох арій були тексти, що є частинами великих драматичних творів, варто порівняти сюжетну складову цих творів. «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c)) була вилучена з твору Метастазія, в якому розповідалося про те, що префект королівської гвардії Артабанубив короля, а звинуватив у цьому власного сина Арбака. Тому Арбак, якому загрожує смерть, був змушений тікати. Арія «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c)) відображає його страждання та жах перед цією ситуацією. З цього можна зробити висновок, що ця арія і «До долі, яка їй загрожує» («Al destin che la minaccia») близькі за настроєм завдяки текстам, що патетично оповідають про страждання, злий рок і покірність долі.

Fra cento affanni e cento	Серед сотні зітхань
Palpito, tremo e sento	Я тремчу, трепещу і відчуваю,
Che freddo dalle vene	Як холоде у венах
Fugge il mio sangue al cor.	Кров, що оминає серце.
Prevedo del mio bene	Передчуючи свою перемогу,
Il barbaro martiro,	Терзаю варвара:
E la virtù sospiro,	Вдихаю силу,
Che perde il genitor [20].	Яку втратив батько

«Серед сотні зітхань» («Fracento affanni», KV 88 (73c)) – перша арія Моцарта, написана у формі *semida capo*, яка була більш досконалою та гнучкою, зокрема у ній через скорочення першої частини та її повтору автор уникає механістичності, яка властива *da capo*. Проте композитор навпаки вдається до

розширення наявних тем (вводиться друга частина – побічна). Створюється додатковий простір для варіювання і одночасно зберігається можливість наполовину скоротити репризу. При цьому автор дотримується традиційного тонального плану ( $T \rightarrow D$ ,  $D \rightarrow T$ ) і точно витримує порядок введення всіх тем.

Обидві арії написані в розмірі 4/4, C-dur, в активних темпах, «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c)– в *Allegro maestoso*, а «До долі, яка їй загрожує» («Al destin che la minaccia») – в *Allegro*. Збігаються вони також і за складом оркестру: два гобоя, два валторни, дві труби в ладі C, перші та другі скрипки та альти, віолончель та бас, а також за бажанням фагот. Оркестрові вступи до арій проводяться на *tutti*, звучать помпезно і трепетно водночас.

Піднесено-радісній помпезності сприяє фактурне прагнення до вертикалі, а також відокремленість акордів один від одного паузами, яскравий синкопований рух скрипок та ефектне динамічне зіставлення.

Аналізуючи оркестровий вступ, висновок і зв'язки між темами у «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c) можна відзначити, що вони побудовані на одній темі та органічно вписуються в загальний контекст частини. Подібна структура музичної форми з обрамленням окремою темою великих розділів частини нагадує рондóарії В. А. Моцарта. Друга частина музичного твору за мелодикою подібна до першої, фіксується ритмічна та інтонаційна схожість. Подальший розвиток тематичного матеріалу, що проходить у розлогих колоратурах завершальної теми трансформується у невеликі фрази.

Мелодичну подібність, що створює особливу спорідненість елементів у «Серед сотні зітхань» («Fracentoaffanni», KV 88 (73c), В. А. Моцарт підкріплює накладенням одного музичного матеріалу на інший. У другій частині композитор використовує перелицьовану з *C-dur*-*f-moll* фактуру головної теми першої частини з усіма штрихами і особливим малюнком басу, але поєднує її з мелодією, яка визріла з побічної теми. Арія про трагічні події написана в мажорі, автор оживляє традиційну схему тонального руху  $T \rightarrow D$ ,  $D \rightarrow T$  мінорним відхиленням при зворотному русі до тоніки в другому розділі першої частини.



Перший розділ буквально пронизаний Соль-мажором, у якому усі теми закінчується саме у цій тональності. У другому розділі замість *C-dur* В. А. Моцарт вводить в побічну тему спочатку мелодію в *a-moll*, потім секвенційно в *G-dur* і *F-dur*, завдяки чому одноманітно забарвлена в тональному плані арія за допомогою кількох тактів стає більш виразною. Далі мелодія все ж таки повертається в головну тональність *C-dur*, яка залишається незмінною до кінця частини, тобто протягом більш ніж сорока тактів.

Друга частина твору «Серед сотні зітхань» («*Fracentoaffanni*», KV 88 (73c)) досить велика і охоплює близько 50 тактів, майже вся витримана в *a-moll*. Лише одна невелика фраза, що складається з двох однакових мотивів, відхиляється в *f-moll*, а далі через два вступні септакорди відновлюється колишня тональність. Отже, можна сказати, що в цій арії мажорна одноманітність першої частини створює внутрішній баланс з мінорною монотонністю другої.

Вивчення моцартівських мелодійних зворотів та ритмічних малюнків показало, що вся арія «Серед сотні зітхань» («*Fracentoaffanni*», KV 88 (73c)) пронизана синкопами, оскільки тема ригурнеля, що обрамляє розділи першої частини, побудована саме на синкопованому русі. Також цей ритмічний прийом застосовується неодноразово в колоратурних пасажах вокальної партії.

(«*Fracentoaffanni*», KV 88 (73c)) цінна тим, що це перша зріла арія В. А. Моцарта, а також перша арія в сучасній йому формі *semida capo*. Свободу у використанні тематичного матеріалу можна сприймати як ознаку невичерпної фантазії композитора та атрибут високої професійної досвідченості у композиційному плані.

Отже, ранній період творчості В. А. Моцарта позначений активними творчими пошуками та експериментуванням із традиційною формою *da capo*, а також відображає поступовий перехід до форми *semida capo* задля втілення виконавської концепції, розробленої композитором.

**2.2. Концертні арії В. А. Моцарта зрілого періоду творчості як еталон жанру.**

Сам В. А. Моцарт у листі до А. Вебер зізнався, що концертна арія «Народи Фессалії... Я не питаю» («Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...», KV 316 (KV 300b) найкраща у його доробку [23]. Цей музичний твір є найскладнішим не тільки серед арій для сопрано, але й для колоратури, тому рідко виконується, зокрема через складність ряду фіоритур та пасажів.

Сучасному слухачеві стиль цієї концертної арії може здатися надмірним, а колоратуриневиправданими, проте якщо розглядати її в контексті XVIII століття, то химерність і прикрасисприймаються як знаки XVIII століття, що найбільше відчутно в манері співу. Тяжіння В. А. Моцарта до використання орнаментального типу вокалу найповніше виражається саме в цій роботі. Варто відзначити, що у цій концертній арії автор менше замислювався про відтворення драматичної ситуації, а більшу увагу приділяв верхнім нотам та стилю виконання.

Є думка про те, що «Народи Фессалії... Я не питаю» («PopolidiTessaglia», KV 316 (300b) була створена як подарунок до заручин В. А. Моцарта із Алоїзією. В основу сцени було покладено текст «Народи Фессалії» («PopolidiTessaglia», KV 316 (300b) – частина лібретто Р. Кальцабіджі, заснованого на трагедії Евріпіда (друга сцена першого акту) й покладеного К. В. Глюком в основу його опери.

Popoli di Tessaglia!	Народи Фессалії,
Ah, mai più giusto fu il vostro pianto;	Ніколи не був справедливішим ваш плач,
a voi non men che a quest	І ви не менш безневинні
innocenti fanciulli Admeto è padre.	Ніж ці сини Адмета.
Io perdo l'amato sposo,	Я втрачаю коханого чоловіка
e voi l'amato re.	А ви – улюбленого царя.
La nostra sola speranza,	Наша єдина надія
il nostro amor,	Наша любов,
c'invola questo fato crudel.	Вкрадені у нас цим жорстоким роком.
Non so che prima in sì grave sciagur	Не знаю, хто більше у тяжкій біді

a compiangere m'appigli del regno,  
 di me stessa, o de' miei figli  
 La pietà degli Dei sola ci resta  
 a implorare, a ottenere.  
 Vedrò compagna alle vostre preghiere,  
 Ai vostri sacrifici  
 Avanta all'ara  
 una misera madre, due bambini infelici,  
 tutto un popolo in pianto presenterò così.  
 Forse con questo spettacolo funesto,  
 in cui dolente gli affetti,  
 i voti suoi dichiara un regno,  
 placato alfin sarà del ciel lo sdegno.  
 Io non chiedo, eterni Dei,  
 tutto il ciel per me sereno,  
 ma il mio duol consoli almeno  
 qualche raggio di pietà.  
 Non comprende i mali miei  
 né il terror, che m'empie il petto,  
 chi di moglie il vivo affetto  
 chi di madre il cor non ha [24].

Жалкує про захоплення царства,  
 Я сама чи мої сини.  
 Тільки милість Богів залишається нам  
 Вимолювати, домагатися.  
 Я приєднаюся до ваших молитов,  
 Ваших жертв.  
 Перед вівтарем  
 Нещасна мати, дві нещасні дитини  
 Так представлять плач усього народу.  
 Можливо, це трагічне видовище,  
 У якому хворобливі почуття  
 І свої голоси піднімає царство,  
 Заспокоїть нарешті гнів небес.  
 Я не прошу, о, Боги,  
 Заспокоїти для мене всі небеса  
 Але втіште мій біль, принаймні,  
 Декількома променями співчуття.  
 Тому не зрозуміти моїх мук,  
 Ні жаху, що наповнює мої груди,  
 Хто не має подружнього живого  
 почуття  
 І материнського серця

Ця сцена є зверненням цариці Фессалії Альцести до свого народу. Адмет, чоловік цариці, при смерті, надії на одужання вже не залишилося. Саме про це має повідомити підданих Альцеста. В. А. Моцарт вносить деякі незначні зміни до тексту Р. Кальцабіджі, замінюючи кілька слів на подібні за змістом, але нічого не скорочуючи.

Варто відзначити масштабність речитативу арії, який переконливо і чітко демонструє різницю між *recitativo accompagnato* і *recitativo secco*. Акцентів першу чергують не на викладення подій, а на вираження внутрішнього

стану героїні. Особлива музичність і емоційність речитативу зближують його з арією, розмиваючи межі між двома стандартними розділами. В. А. Моцарт продовжує насичувати речитативи музикою, що призводить до розмивання кордонів між ними.

У вступі до «Народи Фессалії» («*Popoli di Tessaglia*») В. А. Моцарт застосовує, крім струнної групи, якою найчастіше обмежується, ще й два облігатних інструменти – гобой і фагот (також валторни). Облігатні інструменти мають особливе значення: подібно до того, як партія сопрано має цілком конкретного адресата – А. Вебер, так і партії гобою та фаготу призначалися для певних осіб – Рама та Рігтера, які були мангеймськими музикантами і друзями В. А. Моцарта. Цей факт підтверджує те, що композитор виявляв глибокий інтерес не тільки до вокальних партій, але й цікавився інструментами.

Перші скрипки продовжують лінію голосу, доповнюючи вокальні партії, заповнюючи природні перерви, щоб виконавець мав змогу перевести подих, продовжуючи мелодії у той момент, коли голос зупиняється на довгій ноті. Проте бажання продемонструвати перевагу інструментів не відчувається.

Розділ відкривається емоційним оркестровим вступом. Масштабність і обсяг досягається за допомогою зіставлення регістрів (групи з трьох восьмих для перших скрипок), активним рухом дрібними тривалостями для других скрипок і альтів, що заповнює центральний регістрхвилеподібною динамікою, широким діапазоном звучання.

У В. А. Моцарта народ зображується за допомогою оркеструбезликим, в той час як образ цариці, відокремлений й певною мірою протиставлений натовпу, набагато яскравіший, увага фокусується на її власних емоціях та переживаннях.

Оркестровий вступ складається з двох фраз, що упорядковують розділ зсередини, скріплюючи вокальні фрази та окремі музичні думки. Перша фраза повторюється в практично первісному вигляді і в тій же фактурі лише одного разу, в тактах 19–21, але саме з цієї початкової теми В. А. Моцарт вичленовує

групу з трьох восьмих, яка стає найважливішим елементом оркестрування для цієї частини сцени.

Тональний розвиток відбувається по колу мінорних бемольних тональностей у бік збільшення знаків. Тональність *E-dur* («Non curo l'affetto», KV 74b) використовується як основна для концертної арії, а також спостерігається навмисний відхід у *b-moll*. Варто відзначити нейтральність тональностей, які використовував В. А. Моцарт, що надавало йому більшу свободу в створенні музичних творів.

Композитору не вистачає для вираження емоцій головної героїні похмурого, практично траурного *c-moll*, за допомогою яких автор намагається відтворити атмосферу повної безнадійності та безпросвітності. Це вдається в контрасті з раніше використовуваним *Des*, паралельним до *b-moll*. Спостерігається рух *c-moll – f-moll – b-moll – es-moll*. Тривалим є епізод, протягом якого використовується тільки мінор – від такту 24 до кінця речитативу (такт 47). Мінорний епізод подібної протяжності є нововведенням у вокальній творчості Моцарта.

У другій частині арії В. А. Моцарт зберігає *C-dur* як тональну основу, хоча традиційнішим був би вибір *c-moll* або паралельного мінору. Однак автор компенсує це багатством тональностей усередині частин та раптовим їх зіставленням.

Тональна палітра «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia») є яскравою за рахунок багаторазового «перетворення» *dur* в *moll*, *C-dur* виразний лише в головній темі першої частини і в кінці другої, в середині ж він сприймається як тимчасове відхилення. Перехід *C-dur – c-moll* та *G-dur – g-moll* В. А. Моцарт доповнює яскравою модуляцією в *As-dur*. Порухення звичної структури концертної арії, поряд із зануренням автора в мінори з бемолями з великою кількістю знаків у речитативі, може вказувати на новаторство та сміливість композитора.

Твір «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia») поєднує різноманітний матеріал, межі якого розмиті, а тому визначення внутрішньої структури частин

арії важко визначити. Встановлення точної форми арії і докладний аналіз її будови полегшуються опорою на вивчення тексту, оскільки тематизм тісно пов'язаний з поетичною строфікою.

Отже, ця концертна арія має сонатну форму без репризи. Перша частина є сонатною експозицією. Синкопована головна тема, подібно до невеликих програшів облігатних інструментів у другій частині, перегукується з фігураціями скрипок із речитативу. Подібність полягає у зміні напрямку руху: перша половина головної теми – висхідна, друга – низхідна. В. А. Моцарт використовує всі чотири теми, характерні для сонатної експозиції: головну, ту, що зв'язує, побічнута завершальну. Між головною партією і тою, що зв'язує, є досить чітка межа, а зіткнення між тою, що зв'язує, та побічною у певному сенсі стерто.

Насамкінець при аналізі цієї концертної арії слід розглянути те, що так виділяє цей твір серед інших зрілих арій – вокальну партію. Композитор орієнтований на те, щоб голос виконавця не виявляв жодних ознак втоми і мав музичну точність, особливо в пасажах, майже інструментальних. Від співачки вимагається володіння протяжним і гнучким диханням не тільки на широких фіоритурах (у тактах 79–84), але і на цілих залігованих нотах, які переходять у пасажі. Також голосовий апарат має легко перебудовуватися на дрібну техніку.

Сучасна співачка, яка зважилася на виконання «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia»), змушена виконувати арію на тон вище, ніж та створювалася. Це викликає захоплення як у слухачів, так і у дослідників, але насамперед у виконавиць, оскільки ця концертна арія дає можливість проявити себе з двох найважливіших сторін – артистичної та технічної.

Якщо сцена «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia») за багатьма своїми показниками виявляється найбільш пишною, високою, масштабною, на думку самого В. А. Моцарта, то до арії «Ох, якщо в небесах благодущні зірки» («Ahseinciel, benignestelle», KV 538) застосується епітет «остання».

Це концертна композиція датується 4 березня 1788 року і справді є останньою завершеною концертною арією, написаною для А. Вебер і взагалі

для колоратур. За наступні чотири роки В. А. Моцарт створив ще кілька концертних арій для сопрано та басу, але жодної більше для колоратур.

Поетична основа арії – чергове звернення композитора до метастазіївського тексту, цього разу до п'ятої сцени другого акту драми «Китайський герой» («L'eroe cinese»). До того, як В. А. Моцарт звернув увагу на цей текст, його уже активно використовували.

У центрі уваги опинилася любовна драма двох молодих людей: татарської принцеси Лізинги і Сівено, сина Леанго, китайського регента, який тримав у полоні цю саму принцесу. Щастю закоханих заважає та обставина, що Лізинга мала одружитися зі спадкоємцем китайського трону. Через нестабільну ситуацію в державі виявилось незрозумілим, хто ж буде оголошений цим спадкоємцем. Ним став Сівено, проте на момент виконання героєм цієї арії молода пара ще страждає від невизначеності та розлуки. Для музичного твору Моцарт використовує текст із чоловічої партії.

Ah se in ciel, benigne stelle,	Ох, якщо в небесахблагодушні зірки,
La pietà non è smarrita,	Не втрачено співчуття,
O toglietemi la vita,	Або заберіть моє життя,
O lasciatemi il mio ben.	Або залиште мені мою кохану.
Voi, che ardete ognor si belle	Ті, що спляють красу
Del mio ben nel dolce aspetto,	Моєї милої в солодкому очікуванні,
Protegete il puro affetto	Захистіть чисте почуття,
Che ispirate a questo sen [16].	Що надихається в грудях.

У цій концертній арії неможливо виявити відповідності між окремими думками та певними музичними деталями, тому що в музиці передано лише загальний зміст та настрій тексту. Вокальна партія розвивається досить незалежно в цьому сенсі, а основа впливає на внутрішню структуру твору в цілому, оскільки строфи відповідно до традиції розподіляються частинами форми.

Проте варто відзначити, що всі пишні пасажі припадають на слово «*lasciatemi*» («залиште»), що продиктовано швидше за все зручністю розспіву

на голосну «а», а не підкресленням змісту, а також загальними правилами розподілу рядків тексту відповідно до музичних тем. В. А. Моцарт прагнув створити вокальну партію, максимальну зручну для виконавця, проте не виходячи за межі традицій.

У вокальну партію вводяться нові «формули», розроблені композиторами за минулі 17 років: це і повтори верхньої ноти на *staccato*, що переходять у спуск на *legato*, які є основою пасажу, і переходи на інтервали, ширші за октаву (квінта через октаву, мала терція через дві октави), ламана гама, плавний спуск із трелями на кожній другій ноті. Ці прийоми використовувалися здебільшого для колоратурного співу.

Нововведеннями, порівняно з іншими концертними аріями, є повна відсутність ферматної паузи, що означає місце для сольної каденції та вказує на зрілий стиль В. А. Моцарта. Проте значні зміни відбуваються саме на рівні форми: автор демонструє приклад сонатної форми, що охоплює весь твір, де перший розділ стає сонатною експозицією, другий – розробкою, третій – сонатною репризою. Замість репризи композитор вводить коду [4, с. 108–125].

Важливою рисою, що відрізняє концертну арію «Ох, якщо в небесах благодюшні зірки» («*Ahseinciel, benignestelle*», KV 538) від інших є відсутність контрасту між частинами. Це єдиний приклад серед усіх моцартівських концертних арій для колоратур, коли на стику елементів немає зіставлення розміру, темпу та різкої зміни тональності. Відхід від принципу контрастно-складової форми стає також важливим кроком на шляху до наскрізного типу розвитку матеріалу.

Масштаби головної теми (такти 24–35) та теми, що зв'язує (такти 36–43), цілком традиційні, в той же час побічна та завершальна теми розростаються до цілих тематичних комплексів. Між першою побічною темою (такти 43–61) і другою (такти 71–80) виникає великий епізод-зв'язка, в якому відбувається відхилення в тональність (*c-moll* – *C-dur*), після чого друга побічна партія починається з відхилення в *d-moll*.



Нарешті у такті 80 друга побічна тема завершується повною досконалою каденцією, потім В. А. Моцартом вводиться комплекс завершальних тем, що складаються з двох контрастних розділів: першого *C-dur*, що наближається за характером до першої побічної теми завдяки розлогим фіоритурам, і другого, який спочатку проходить в *c-moll* з синкопованим ритмом, а потім повертається в *C-dur*.

Отже, структура цієї арії дозволяє говорити про те, що вона знаходиться ближче від усіх інших концертних творів для колоратур до інструментальної музики (хоча це зближення між різними музичними сферами стало помітним у творчості композитора набагато раніше).

З 1770 по 1778 рр. Моцарт проходить довгий шлях становлення професійної майстерності; за цей період він не тільки вводить безліч нових прийомів у партію голосу, а й створює новий тип вокалу, не менш віртуозний, ніж у епоху бароко. Протягом усіх цих років композитор розвиває принципи, що стосуються відбору текстів та роботи з ними, використання оркестрових фарб та нюансів фактури.

Концертна арія «Ох, якщо в небесах благодюшні зірки» («*Ahseinciel, benignestelle*», KV 538) є своєрідною кульмінацією розвитку жанру у творчості композитора, оскільки вона стала останнім концертним твором, написаним В. А. Моцартом для його улюбленого голосу. Її можна вважати апогеем вокальних творів особливої стилістики, а також останньою нотою у взаєминах з жінкою, яка відіграла таку значну роль у житті австрійського генія.

Отже, зрілий період творчості В. А. Моцарта показує стрімкий розвиток композитора у напрямку урізноманітнення колоратурного співу та активного навантаження вокальних партій з технічного боку.

## **Висновки до розділу 2.**

Ранні концертні арії В. А. Моцарта досить віддалені від справжніх шедеврів зрілого періоду, однак у них уже відбувається формування концепції нового звучання жіночого голосу, розкриття його технічних можливостей та фарб тембру колоратурного сопрано. Ці арії демонструють намагання

композитора розширити діапазон вокальної партії, вийти за межі барокової естетики, хоча в той же час він сам спирається на ці традиції.

Розглянуті твори раннього періоду є своєрідним випробуванням практичних прийомів, зокрема взаємодії тембру з оркестром, інструментальним супроводом. Автор прагне розкрити нові можливості колоратурного сопрано. На шляху до цього виникає перешкода – відсутність конкретної солістки, на яку б В. А. Моцарт міг би орієнтуватися.

Великим поштовхом для В. А. Моцарта стала поява реальних носіїв неймовірного тембру – Алоїзії, Жозефи і Констанції Вебер, завдяки яким композитор міг вивчати особливості колоратурного сопрано, зокрема дізнаватися про парадоксальні можливості цього тембру (наприклад, здатність виконувати не тільки граничні верхні ноти, але й низькі звуки мецо-сопранового діапазону, робити різкі стрибки з регістру в регістр).

Зрілі арії композитора для колоратурзасновані на активному впровадженні барокових прикрас, тяжінні до орнаментики та навантаженості вокальної партії технічними складнощами, що заважають відтворювати драматичний зміст твору, зокрема емоції, настрої, закладені у тексті. Це підтверджує концертна арія для колоратури «Народи Фессалії» («Popoli di Tessaglia»), в якій велика кількість пасажів, мелізматики та інших технічних моментів співвідноситься з глибиною змісту.

## ВИСНОВКИ

У бакалаврській роботі було розглянуто теоретичні засади жанру концертної арії та особливості її художньої реалізації у творчості В. А. Моцарта, зокрема з погляду жанрових, композиційних та стильових рис. Проведене дослідження дозволило сформулювати такі висновки:

1. Розглянуто поняття жанру концертної арії, зокрема етапи її зародження, формування, становлення, розквіту та занепаду. Концертна арія – це окрема арія чи оперна сцена, що створена для виконання співаком із супроводом оркестру для концертних виступів, проте не є частиною опери. Зародження цього жанру відбулося на базі опери *seria*, яка передбачала акцент на вокальні здібності виконавця барокову естетику. Серед передумов виникнення жанру названо набуття оперою більшої масовості та потреба виконавців у публічних проявах, зокрема на концертах.

У XVIII столітті існувала певна неоднозначність у розмежуванні жанрів оперної та концертної арії. Особливістю жанру було максимальне розкриття сценічної майстерності, ставка на артистичність виконавця, демонстрація переваг голосу та тембру, технічна гнучкість і віртуозність. Концертна арія вирізняється глибоким драматизмом, набагато ширшим сюжетним та емоційним змістом, спрямована на розкриття ідейно-духовного змісту та внутрішніх переживань. Відбувалася поступова індивідуалізація образу виконавця як співавтора музичного твору.

Розвиток концертної культури проходив у напрямку зростання публічних виступів співаків-віртуозів, що прагнули до демонстрації власного таланту поза межами опери. Поступовий занепад жанру у XX столітті пов'язаний із впливом технічних засобів на культурне середовище, що вплинуло на зниження потреби та зацікавленості у концертних аріях. У ході трансформації жанру відбулися і термінологічні зміни, зокрема арією стали називати сольні номери. У сучасному

трактуванні концертна арія – музичний твір, найчастіше заснований на тексті, вилученому з оперного лібрето, та позбавлений розуміння загального контексту.

2. Сформованорозуміння відмінностей між європейською та українською виконавською школами, зокрема при виконанні концертних арій В. А. Моцарта колоратурним сопрано. Зокрема відзначено, що італійський стиль виконання сформувався у 30-х рр. XVIII століття, а його характерними ознаками можна вважати використання складних інструментальних пасажів, тричастинних арій (третья частина музичного твору повторювала першу), фіоритур, музичних мелізмів, швидких гам та хроматичних ходів. Особлива увага приділялася красі тембру голосу, однорідному звучанню у різних регістрах, використанню кантилен. Відомими італійськими виконавицями були І. Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна актриса вражаючого темпераменту), Т. Монте (виконавиця вокальних партій колоратурного, ліричного та ліро-драматичного плану), Ч. Бартоллі (колоратурне мецо-сопрано).

Видатними виконавцями музичних творів В. А. Моцарта з європейської школи були німецька оперна співачка з колоратурним сопрано Р. Штрайх, яка виконувала «Народи Фессалії» («*Popoli di Tessaglia*», KV 316), французька оперна співачка - колоратурне сопрано Н. Дессе, яка виконувала «Алькандро, зізнаюся» («*Alcandro, lo confesso*», KV 512), словацька оперна співачка – колоратурне сопрано Е. Груберова з виконанням «Арії Цариці Ночі» («*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*») з опери «Чарівна флейта» («*Die Zauberflöte*», KV 620).

Становлення сучасної української академічної школи відбувалося у другій половині XX – на початку XXI ст., основою для формування українського виконавського стилю стала італійська національна школа та українські багатотомові традиції. Українська сцена представлена колоратурними тембрами М. Е. Донець-Тессейр, Є. С. Мірошніченко, К. І. Брун, Л. Я. Липковської, Н. І. Забіли-Врубель, Б. А. Руденко.

Акцентовано увагу на тому, що західні виконавці частіше вдаються до виконання складних музичних творів, створюють аудіо- та відеозаписи своєї

роботи. Оскільки основні партії в театрах розраховані на середньостатистичного виконавця, найчастіше використовуються ліричні та драматичні сопрано. Розуміння вокально-технічних труднощів при виконанні складних музичних творів В. А. Моцарта в Україні (та й поза її межами) часто приводять до відмови оперних театрів від впровадження концертних арій В. А. Моцарта у власні програми.

3. Охарактеризовано специфічні жанрові, композиційні та стилеві риси композиторського стилю В. А. Моцарта. Основними композиційними прийомами у творчості композитора стали такі: стирання меж між інструментальною та вокальною музикою, поява сюжетного зв'язку між композиційними елементами та музичними деталями, зменшення ілюстративного навантаження, розширення сонатних форм та скорочення теми у репризі, застосування широких інтервалів між високим та низьким регістрами.

Еволюція жанру концертної арії в музичній творчості В. А. Моцарта відбувалася у напрямку від *da capo* до розгортання сонатної форми, що стало помітним ще у ранній період творчості. Жанрові трансформації призвели до зміни оркестрового звучання, зокрема відбувалося поступове увиразнення деталей та оркестрової фактури.

Зі стилістичного погляду В. А. Моцарт застосовує такі прийоми: відповідність мелодії типу теми, мелодичні (зокрема лейтмотивні) формули, колоратурні пасажі, контрасти оркестрового, темпового, метричного та тонального характеру, чітке дотримання мажорної тональності. Стратегія приглушення оркестрового звучання супроводжувалася підсиленням природних жіночих тембрів, зокрема при виконанні колоратурних пасажів.

Варто підкреслити, що для творчості В. А. Моцарта характерним було створення чітких та виважених музичних форм, які вибудовувалися композиційно з дотриманням художньої логіки розгортання музичного твору. Композитор не обмежував себе ні жанрово, ні композиційно, ні стилістично, зокрема використовував вільну імпровізацію, віртуозність, контрасти та

драматизм. У його музичних творах відбувалася індивідуалізація сольної партії та симфонізація концерту.

4. Розглянуто еволюцію жанру концертних арій раннього та зрілого періоду творчості В. А. Моцарта. Концертна арія «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) належить до юнацьких творів В. А. Моцарта і отримала назву «вправа» через те, що в подібних творах розв'язувалися навчальні завдання. Варто відзначити, що арія була написана в формі *da capo*, тому була значно обмежена в плані експериментування. У цьому творі автор використовує такі прийоми, як посилення мелодійності та роботу з однією темою, яку він розглядає з різних сторін, використання висхідної гами, повторення на *staccato* верхньої ноти.

Є каденції, що забезпечують свободу у виконанні музичного твору та відкривають віртуозні можливості. Проте через структурні обмеження досягти максимального діапазону в голосовій партії не вдалося. Відчутні технічні недоліки з виконавського боку: незручність деяких пасажів, невиправданість використання фігур та відчуття нерівності темпу. Музичний твір «Люба, якби мої муки» («Cara, selemierene», KV6: deest) став важливим в плані становлення професійної композиторської майстерності В. А. Моцарта та відокремленні жанру концертної арії від опери.

Концертна арія «Береніс...Східне сонце» («A Berenice...Solnascente...», KV 70 (61c) належить до різновиду жанру «*licenza*» – сцени, що складається з власне арії та речитативу, що вставлялися потім в оперу з метою віддати честь певному меценату. Особливістю цього твору є компенсування прямолінійності вокальної партії за допомогою яскравих оркестрових вставок, що надають речитативу урочистості та піднесеності. У концертній арії поєднуються розлогий оркестровий вступ, синкопований висхідний рух, насичення духовими інструментами – гобоями та валторнами, створення гострого ритму та розмаху діапазону за допомогою скрипок.

Відчутний зв'язок між бароко та класицизмом, оскільки В. А. Моцарт використовує барокову музичну риторіку паралельно з

традиційним коментуванням слова, обіграючи певні слова, використовуючи звукопис. Відчувається свобода у побудові твору, що позначається на вільному варіюванні та розвитку тем.

Твір «Береніс... Східне сонце...» («A Berenice... Sol nascente...»), KV 70 (61c) вказує на зростання професійної майстерності В. А. Моцартав напрямку поєднання традиційного та новаторського, прагнення до виразності та образотворчості. Великий вплив мало і те, що ця концертна арія була одним із перших творів композитора, написаних для конкретної співачки.

Використання форми *semida capo* позначилося на розширенні наявних тем, створенні додаткового простору для їх варіювання, скороченні репризи. У творі «Серед сотні зітхань» («Fracento affanni»), KV 88 (73c) зберігається традиційний тональний план. Важливим є оркестрове звучання за допомогою введення гобоїв, валторн, скрипок, альтів, віолончелей, баса та фагота.

Мажорна одноманітність першої частини поєднується з мінорною монотонністю другої. З погляду структури вся арія пронизана синкопами, мелодійними зворотами та ритмічними малюнками. «Серед сотні зітхань» («Fracento affanni»), KV 88 (73c), хоч і належить до раннього періоду творчості, часто сприймається як перша зріла арія В. А. Моцарта.

Концертну арію «Народи Фессалії... Я не питаю» («Popolidi Tessaglia»), KV 316 (300b) сам В. А. Моцарт визначав як найкращу у своєму доробку. Є версія, що її було створено як подарунок до заручин композитора із Алоїзією Вебер. Цей музичний твір рідко виконується через велику технічну складність ряду фігур та пасажів. Композитор віддає перевагу не відтворенню драматизму, а стилю виконання арії. Серед особливостей цього твору – масштабність, музичність та емоційність речитативу, використання облігатних інструментів, потужний оркестровий вступ, превалювання бемольних мінорів у тональній палітрі.

Ця концертна арія має сонатну форму без репризи з сонатною експозицією, чотирма темами, синкопованою головною темою зі зміною напрямку руху від висхідного до низхідного. Композитор повністю орієнтувався

на виконавську майстерність, оскільки вокальні партії мали виконуватися з музичною точністю, відтворювати дрібну техніку, пасажі та фіоритури.

Концертна арія «Ох, якщо в небесах благодюшні зірки» («*Ahseinciel, benignestelle*», KV 538) є останньою серед написаних В. А. Моцартом для колоратурного сопрано. У цій концертній арії вводяться нові формули: повтори верхньої ноти на *staccato*, що переходять у спуск на *legato*, переходи на інтервали, ширші за октаву, ламана гама тощо. Автор демонструє сонатну форму, що охоплює весь музичний твір. Структура цієї арії найбільш близька до інструментальної музики.

Отже, у ранній період творчості В. А. Моцарта відбувається формування концепції нового звучання жіночого голосу, зокрема композитор звертає увагу на розкриття технічних можливостей колоратурного сопрано, звертаючись до барокових традицій, вивчає можливості оркестру та інструментального супроводу для підсилення жіночих партій. Проте В. А. Моцарт немає на кого орієнтуватися в плані виконання, тому практичні експерименти поки що неможливі.

Зрілий період творчості композитора показує прагнення до активного впровадження барокових прикрас, зокрема орнаментальних, поступового ускладнення вокальної партії з технічного боку. Такі прийоми часто перешкоджають відтворенню драматичного змісту музичного твору, зокрема емоцій, настроїв, переживань. Важливим аспектом є те, що В. А. Моцарт почав орієнтуватися на конкретних виконавців, зокрема Алоїзію, Жозефу та Констанцію Вебер.

Ступінь достовірності результатів дослідження підкріплена опорою на авторитетні джерела, зокрема використано музично-критичні праці зарубіжних та українських музикознавців, довідкові матеріали, листи В. А. Моцарта. З іншого боку, достовірність результатів обумовлена використанням традиційних методик для дослідження музичних творів.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) : навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Миколаїв : Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 2018. 304 с.
2. Варакута М., Гаштова О. Концертна арія. Історія розвитку музичного жанру. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 62–69. <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/47>.
3. Гаштова О. Причини занепаду жанру «концертна арія» : естетичний погляд у розрізі століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. № 26. С. 30–33.
4. Жаркова В. А. Концертные арии В.А.Моцарта для колоратурного сопрано: еволюція вокального стиля (исполнительский аспект) / ФГБОУ ВПО «Московская государственная Консерватория (университет) имени П.И. Чайковского». 2014. 259 с.
5. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник / за ред. Е. К. Куцин, Н. М. Попович. Мукачево : Мукачівський державний університет, 2017. 74 с.
6. Онучко А. О. Марія Едуардівна Донець-Тессейр : життєвий та творчий шлях : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. / Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка. 2020. 72 с.
7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства / Одеська національна музична академія України імені А. В. Нежданової. 2021. 37 с.

8. Русняк К. В. Жанрово-стильові параметри в творчості В. А. Моцарта. *Молодіжна наукова ліга*. 2021. № 2. С. 221–223.
9. Стисла Т. Творчий портрет співачки Євгенії Мірошниченко як формування світогляду сучасного школяра. *Студентський науковий вісник*. 2021. № 46. С. 39–41.
10. Тарусіна К. О. Стильові особливості концертних арій В. А. Моцарта. «Молода музикологія КНУКіМ: наука і практика – 2021»: матеріали науково-практичної онлайн-конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 62–65.
11. Тарчинська Ю., Тарчинська І. Стильові ознаки звукотворення у фортепіанній музиці Вольфганга Амадея Моцарта. *Наукові записки*. 2019. № 2. С. 80–86.
12. Федорченко В. К. Деякі історичні аспекти розвитку української академічної вокальної школи / за ред. І. В. Баладинської, Н. Є. Колесник. Житомир, 2017. С. 90–95.
13. Цебрій І. Історія та теорія італійської вокальної школи: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ : видавництво «Формат+». 2021. 58 с.
14. Яновська М. В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери : кваліфікаційна робота, ступінь вищої освіти «магістр» / Криворізький державний педагогічний університет. 2021. 101 с.
15. («A Berenice...Sol nascente...», KV 70 (61c) The LiederNet Archive: website. URL: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23229](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23229) (дата звернення: 11.06.2023).
16. («Ah se in ciel, benigne stelle», KV 538). The LiederNet Archive: website. URL: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23250](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23250) (дата звернення: 11.06.2023).
17. Baker N. Concerning the Performance of Mozart's Concert Arias K. 294 and K. 528. *Performance Practice Review*. 1989. № 4. P. 133–143.

18. («Cara, selemiepene», KV6: deest). The LiederNet Archive: website. URL: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23226](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23226) (дата звернення: 11.06.2023).
19. Einstein A. Mozart, His Character, His Work. Oxford : Oxford University Press. 1962. 492 p.
20. («Fracento affanni», KV 88 (73c). The LiederNet Archive: website. URL: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23217&RF=1](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23217&RF=1) (дата звернення: 11.06.2023).
21. Goetjen M. The Concert Arias of Mozart: Eighteenth-Century Operatic Culture Outside the Theater : a dissertation submitted to the School of Graduate Studies Rutgers / The State University of New Jersey. 2022. 346 p.
22. Kunze S. Il teatro di Mozart. Venezia : Marsilio. 2006. 816 p.
23. The Letters Of Wolfgang Amadeus Mozart (1769–1791). Gutenberg: website. URL: <https://www.gutenberg.org/files/5307/5307-h/5307-h.htm> (дата звернення: 11.06.2023).
24. Popoli di Tessaglia!. The LiederNet Archive: website. URL: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=23217&RF=1](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=23217&RF=1) (дата звернення: 11.06.2023).
25. Winiszewska H. Professional career and family life...of Viennese Primadonnas. The case of Catarina Cavalieri and Aloysia Weber (Lange). *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2019. № 19. С. 31–40.
26. Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana. 2006. 302 p.