

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГО ЛІТІН

УДК: 78.071.1:782.1](430)"17/18"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ
В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА**

02 – культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____Го Літін

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук,
професор **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна**

Суми –2025

АНОТАЦІЯ

Го Літін. Еволюція вокального стилю в оперній творчості В. А. Моцарта. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2025.

Дослідження у сфері музикознавства ХХІ століття зосереджені на комплексному осмисленні феноменів мистецтва крізь призму сучасних тенденцій та історичних контекстів. Особливу увагу привертають дослідницькі напрями, що інтегрують практичний (зокрема виконавський) і теоретичний аспекти для фактичного опанування того чи того феномену, явища, складових творчості, у тому числі такі, що спрямовані на переосмислення усталених концептів. У цьому контексті важливості набуває систематизація та оновлення знань про художньо-естетичні процеси, пов'язані з творчістю визначних композиторів минулого, зокрема тих, чий вплив суттєво трансформував традиції музичної культури як у свій час та й у історичному континуумі.

Еволюція вокального стилю Вольфганга Амадея Моцарта являє з собою одну з цікавих та ключових проблем музикознавства, адже її вивчення дозволяє розкрити багатогранність художніх процесів ХVІІІ століття та зрозуміти механізми естетичних і технічних змін, що визначили розвиток вокального мистецтва тієї доби. Вокальна творчість Моцарта, яка поєднує традиції барокового стилю, зокрема феномен кастратів, та інновації класицизму, посідає унікальне місце у світовій музичній культурі. Її стильове та технічне багатство відкриває широкі перспективи для дослідження процесів естетичної взаємодії різних історичних епох, а також суттєвих трансформацій, які відбувалися ще при житті композитора. З наявним акцентом у

дослідженнях щодо оперного спадку В. А. Моцарта, складові які демонструють досягнення у вокальній творчості, де проявився взаємозв'язок його стилю з виконавськими традиціями бароко та класицизму у динаміці смислових змін залишається недостатньо висвітленим. У дослідженні наголошено на важливості вивчення ролі кастратів як феномену барокової опери – порівняння їхньої вокальної техніки із сучасними для них колоратурними сопрано дозволяє глибше зрозуміти спадкоємність вокальних традицій і її вплив на формування композиторського стилю Моцарта, хоча й лишається поза межами кросаналізу науковців. Цей аспект, який має очевидну наукову та виконавську значущість, потребує поглибленого аналізу.

Жанр концертної арії, що репрезентує одну з найбільш інноваційних та водночас витончених форм вокальної творчості Моцарта, є перспективним об'єктом для вивчення з точки зору драматургії, музично-виразових засобів та соціокультурного контексту. У цих творах синтез музики й слова, а також взаємодія оркестрового супроводу з вокальною партією досягає виняткового рівня єдності. Дослідження концертних арій дозволяє виявити не лише вплив барокових традицій на композиторський стиль, але й новаторські підходи Моцарта до композиції вокальних партій, які визначили естетику класицизму.

Особливого значення набуває аналіз біографічного та соціокультурного контексту вокальної творчості Моцарта, який дозволяє простежити персоніфікацію його художніх і технічних рішень у співпраці з конкретними виконавцями XVIII століття. Вивчення адресатів концертних арій, їхніх виконавських можливостей, а також обставин створення творів у контексті взаємодії композитора з тогочасними музичними практиками відкриває нові аспекти розуміння формування його вокального стилю. Персоніфікація вокальних партій у творчості Моцарта свідчить про глибокий зв'язок між композиторським задумом та виконавською інтерпретацією, що забезпечує інтеграцію естетичних і технічних інновацій у межах класицистичного канону. Такий підхід не лише розкриває еволюцію вокального мистецтва у творчості

Моцарта, а й створює підґрунтя для осмислення сучасних виконавських стратегій у контексті історичної спадщини.

У дослідженні розглянуто фактори формування індивідуальності Вольфганга Амадея Моцарта, як багатогранний процес, що інтегрує освітні, соціокультурні та жанрові чинники та впливає на уособлення стилю композитора. Наголошено, що музична освіта у традиціях Йозефа Гайдна та мангеймської школи заклала основи технічної майстерності, тоді як здатність трансформувати канони у новаторські форми визначила унікальність його стилю. У контексті розвитку вокального стилю суттєвим визначена також соціальна незалежність Моцарта, зокрема відмова від статусу придворного музиканта, що, власне, й відкрило простір для експериментів і звернення до ширшої аудиторії. Розвиток публічних концертів кінця XVIII століття надав йому можливість реалізовувати ідеї без тиску меценатів, що сприяло індивідуалізації творчості. камерні жанри стали платформою для поглибленого художнього самовираження, де Моцарт поєднував національні традиції з інноваційними композиційними рішеннями. Його твори вирізняються глибиною психологічного змісту та емоційною насиченістю, що стало основою для естетичної трансформації жанрів, таких як концертна арія.

У роботі розглянуто пісенну творчість Вольфганга Амадея Моцарта, яка посідає визначне місце у контексті становлення вокальної музики XVIII століття, адже вона стала важливим інструментом для формування емоційно-психологічної глибини персонажів і розвитку драматургії у музичному мистецтві, а також передумовою для кристалізації жанра концертної арії. Моцарт майстерно застосовував інтонаційні та мелодійні засоби для психологічної деталізації образів, що дозволило йому створювати складні музичні структури, котрі одночасно функціонували як музична ілюстрація тексту та як засіб розкриття внутрішньої динаміки персонажів. Таке поєднання ліричного і драматичного в контексті пісенних творів композитора стало основою для подальшої еволюції його вокального стилю.

Власне, пісенний жанр в інтерпретації Моцарта став простором для експериментів із інтонаційною архітектурою, гармонічними контрастами та драматургічними функціями музичного матеріалу. Вагомою характеристикою цих творів є їх здатність поєднувати технічну складність із глибоким психологічним зануренням у характери персонажів. Відзначається також наявність інноваційних підходів до структури пісенних форм, що відображають перші ознаки формування розширеної драматургії, котрі згодом знайшли своє вираження у більш складних вокальних жанрах, таких як концертна арія.

Концертна арія, що стала кульмінацією розвинутих пісенних форм, фіксує значний етап у трансформації вокального стилю. Моцарт вивів цей жанр на новий рівень, інтегруючи текст, музику і драматургію в єдину концептуальну цілісність. Особливістю концертної арії в його трактуванні стало її використання як інструмента для детального розкриття внутрішнього світу персонажа через структурно складні музичні форми, що охоплюють розгорнуті мелодичні теми, гармонійні контрасти та витончену вокальну техніку. Суттєвим при цьому лишається персоніфікація твору, як умова психологічної сімбіозу твору та виконавця. Це дозволило не лише відобразити емоційну напругу, а й створити на сцені багатовимірні психологічні портрети.

Розглянуто взаємозв'язки у вокально-технічних специфічних складових між типами голосів кастратів та колоратурних сопрано, зокрема визначено, що Моцарт, продовжуючи традиції кастратного виконання, розвивав вокальні партії для колоратурних сопрано, що відзначалися складною технічною структурою і високою емоційною виразністю. Партії для цього типу голосу містили як віртуозні колоратури, так і глибокі психологічні нюанси, що дозволяли створювати багатопланові образи, які відповідали естетичним вимогам епохи. Вокальне виконання стало не лише технічним завданням, а й інструментом вираження внутрішнього світу персонажа. Моцартовий підхід до вокальної техніки містив важливі зміни у співвідношенні природності та віртуозності. Він прагнув створення гармонії між емоційною глибиною й

технічними можливостями голосу, що дозволяло досягати драматичної правдивості через природність звучання. У контексті цих змін колоратурне сопрано, що замінило кастратні партії, стало важливим елементом у перетворенні оперної драми на єдину цілісну художню структуру, в якій технічна складність була органічно поєднана з емоційною виразністю.

Дослідження індивідуальних особливостей виконавців вокальних партій у творах В. А. Моцарта висвітлює концептуальний підхід композитора до створення вокальних партій, який ґрунтується на інтеграції специфічних вокальних якостей кожного співця. Через аналіз шести видатних виконавців, зокрема трьох кастратів (Джованні Манцуолі, Вінченцо дель Пратто, Домініко Бедіні) та трьох жінок (Доротеа Буссані, Луїза Вільнев, Марія Маркетті-Фантоцци), які виконували ролі у п'яти операх Моцарта, було виявлено, як композитор адаптував свої твори до вокальних можливостей кожного з них. Цей індивідуалізований підхід дозволяв Моцарту підкреслювати не лише технічну майстерність виконавців, а й формувати емоційно насичену, драматургічно виразну музику.

У вокальних партіях для кастратів Моцарт застосовував чіткоспрямований підхід до віртуозності, враховуючи обмеження в діапазоні та техніці голосів виконавців. Так, для Джованні Манцуолі в арії «*Al mio ben mi veggio avanti*» з опери *Ascanio in Alba* композитор використовував нижчий регістр, тоді як для Вінченцо дель Пратто в арії «*Il padre adorato*» з *Idomeneo, re di Creta* відсутні складні віртуозні елементи. У випадку з Домініко Бедіні, чия технічна майстерність дозволяла виконувати складні мелодійні лінії, Моцарт створював більш віртуозні партії, як це видно в арії «*Parto, ma tu ben mio*» з *La clemenza di Tito*.

У вокальних партіях для жінок Моцарт також адаптував композиції, враховуючи вокальні особливості кожної співачки. Для Доротеа Буссані в *Le nozze di Figaro* композитор розробив партії, що підкреслюють її виразний грудний голос та здатність до переходів між регістрами, зокрема в аріях «*Non so più cosa son, cosa faccio*» та «*Voi che sapete*». Для Луїзи Вільнев в *Così fan*

tutte Моцарт використав «темніший» тембр співачки, зокрема в аріях «*Smanie implacabili*» та «*È amore un ladroncello*», що підкреслювало її здатність до драматичних інтерпретацій.

Таке індивідуалізоване відношення сприяло розвитку оперного мистецтва, дозволяючи створювати музичні твори, які не лише відповідали технічним вимогам, але й підсилювали драматургічну глибину. Як зазначав Альфред Ейнштейн, для Моцарта важливим було не тільки володіння певною технікою, а й виявлення індивідуальних характеристик голосу, що безпосередньо впливало на його композиторську практику.

У роботі проаналізовано та розглянуто такі концертні арії та сцени як «*Cara, se le mie pene*» KV 23, «*A Berenice... Sol nascente...*» KV 70, «*Fra cento affanni*» KV 88, «*Alcandro, lo confesso*» KV 294, «*Popoli di Tessaglia*» KV 316 (300b), «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*» KV 368, «*Mia speranza adorata*» KV 416. та інші. Аналіз концертних арій і сцен В. А. Моцарта розкриває еволюцію вокального стилю композитора, який використовував цей жанр для підсилення психологізму героїв, зокрема кастратів і колоратурних сопрано.

Розглянуто, що еволюція цього стилю відображає два етапи: на ранньому етапі Моцарт ще дотримується традицій барокової опери, зокрема використання сольних каденцій для демонстрації виконавських можливостей. Проте згодом він відмовляється від каденцій, створюючи більш структуровані й завершені вокальні партії. Серед особливостей пізніх арій Моцарта можна відзначити значне розширення вокального діапазону, особливо у партіях для колоратурного сопрано, що кардинально відрізняються від арій більшості композиторів XVIII століття. Моцарт використовував ноти до третьої октави і соль третьої октави, що значно розширювало можливості жіночого голосу. Такий підхід свідчить про новаторський характер творчості композитора, який фіксував у нотах технічні нюанси, що раніше залишалися на розсуд виконавців.

Таким чином, дослідження вокальної практики Моцарта відкриває нові перспективи для вивчення взаємодії вокальних технік і їх еволюції в контексті музичного естетизму XVIII століття, зокрема в аспекті інтеграції технічних та естетичних засад у формуванні цілісної картини вокальної практики.

Ключові слова: В.А.Моцарт, вокальний стиль, виконавський стиль, кастрати, колоратурне сопрано, концертна арія.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Го Літін. Витоки віртуозності в концертних аріях В. А. Моцарта. *Слобожанські мистецькі студії*. № 2. 2024. С.11-14
DOI: [https:// doi.org/10.32782/art/2024.2.2](https://doi.org/10.32782/art/2024.2.2)
2. Го Літін. Руденок О. Concert aria in the works of wolfgang amadeus mozart. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73, том 3, 2024 С. 107-112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-16>
3. . Го Літін. Пісенна творчість як комунікативне пізнання епохи (на прикладі еволюції та впливу вокального спадку В. А. Моцарта у європейській музичній традиції). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 226– 230. DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313323

Стаття у закордонному виданні

4. Guo Liting. The evolution of mozart's vocal style: an analysis based on church music. *Scientific Journal of Polonia University*, 2024, 65 (2024) nr 4, 33-37.
DOI: <https://doi.org/10.23856/6504>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Го Літін. Вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта в сучасній естраді. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 14.11.2024 р.)*. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 273 с С.51-53

6. Guo Liting. The performance of mozart's vocal works by chinese singers: specifics of interpretation. Music history beyond state borders. Lithuanian Academy of Music and Theatre. 29-31.10.2024. P.110-111
7. Го Літін. Вокальна виразність В. А. Моцарта як концептуальний осередок оперних постановок Пітера Селларса. VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя сумського державного педагогічного університету імені А. М. Макаренка» 11–12 грудня 2024 року
8. Го Літін. Комунікативні властивості вокальної творчості В. А. Моцарта. *II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі*. 24 жовтня 2024 року.

ABSTRACT

Guo Liting. The evolution of vocal style in the operatic work of W. A. Mozart. – Qualification research work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 – Culture and Arts, specialty 025 – Musical Arts. – A.S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. – Sumy, 2025.

Research in the field of 21st-century musicology focuses on the comprehensive understanding of artistic phenomena through the lens of contemporary trends and historical contexts. Particular attention is drawn to research directions that integrate practical (especially performative) and theoretical aspects to effectively comprehend various phenomena, events, and components of creativity. This includes those aimed at reinterpreting established concepts. Within this framework, the systematization and renewal of knowledge about the artistic and aesthetic processes related to the works of prominent composers of the past gain significance – especially those whose influence has profoundly transformed the

traditions of musical culture, both in their own time and within the broader historical continuum.

The evolution of Wolfgang Amadeus Mozart's vocal style represents one of the most intriguing and pivotal issues in musicology, as its study unveils the multifaceted artistic processes of the 18th century and sheds light on the mechanisms of aesthetic and technical transformations that shaped the development of vocal art during that era.

Mozart's vocal oeuvre, which blends the traditions of the Baroque style, including the phenomenon of castrati, with the innovations of Classicism, holds a unique place in global musical culture. Its stylistic and technical richness offers vast opportunities for exploring the processes of aesthetic interaction between different historical periods, as well as the profound transformations that occurred during the composer's lifetime.

Although research on Mozart's operatic legacy emphasizes his achievements in vocal composition, the components that reveal the interplay between his style and the performative traditions of the Baroque and Classicism within the dynamics of semantic evolution remain insufficiently explored.

The study underscores the importance of examining the role of castrati as a phenomenon of Baroque opera. Comparing their vocal technique with that of contemporary coloratura sopranos provides a deeper understanding of the continuity of vocal traditions and their impact on the development of Mozart's compositional style. However, this aspect has largely remained outside the scope of cross-analysis in scholarly research. This dimension, which possesses clear scientific and performative significance, requires in-depth analysis.

The genre of the concert aria, representing one of the most innovative yet refined forms of Mozart's vocal creativity, serves as a promising subject for study in terms of dramaturgy, musical expressiveness, and sociocultural context.

In these works, the synthesis of music and text, along with the interaction between orchestral accompaniment and the vocal line, achieves an exceptional level of unity. The study of concert arias reveals not only the influence of Baroque

traditions on Mozart's compositional style but also his innovative approaches to vocal composition, which shaped the aesthetics of Classicism. Particular significance lies in the analysis of the biographical and sociocultural context of Mozart's vocal works, which allows for tracing the personalization of his artistic and technical decisions in collaboration with specific performers of the 18th century.

The study of the addressees of his concert arias, their performance capabilities, and the circumstances surrounding the creation of these works in the context of the composer's interaction with contemporary musical practices reveals new dimensions of understanding the formation of his vocal style. The personalization of vocal parts in Mozart's compositions highlights a profound connection between the compositional intent and performative interpretation, ensuring the integration of aesthetic and technical innovations within the Classical canon. This approach not only uncovers the evolution of vocal art in Mozart's oeuvre but also lays the groundwork for rethinking modern performance strategies in the context of historical legacy.

The study explores the factors shaping the individuality of Wolfgang Amadeus Mozart as a multifaceted process, integrating educational, sociocultural, and genre-specific elements that influence the embodiment of the composer's style. It is emphasized that Mozart's musical education, grounded in the traditions of Joseph Haydn and the Mannheim school, laid the foundation for his technical mastery, while his ability to transform classical canons into innovative forms defined the uniqueness of his style.

In the context of the development of his vocal style, significant attention is given to Mozart's social independence, notably his decision to step away from the status of a court musician. This decision effectively opened up space for experimentation and engagement with a broader audience. The rise of public concerts in the late 18th century provided Mozart the opportunity to realize his ideas without the pressure from patrons, further contributing to the individualization of his artistic expression. Chamber genres became a platform for deeper artistic self-expression, where Mozart combined national traditions with innovative

compositional solutions. His works stand out for their profound psychological depth and emotional intensity, which laid the foundation for the aesthetic transformation of genres such as the concert aria.

The study examines the vocal compositions of Wolfgang Amadeus Mozart, which occupy a significant place in the context of the development of vocal music in the 18th century. These works became a crucial tool for shaping the emotional and psychological depth of characters and for the development of dramaturgy in musical art. They also laid the groundwork for the crystallization of the concert aria genre. Mozart skillfully employed intonational and melodic devices for the psychological detailing of characters, allowing him to create complex musical structures that functioned both as a musical illustration of the text and as a means of revealing the internal dynamics of the characters. This combination of lyricism and drama in the context of the composer's vocal works became the foundation for the further evolution of his vocal style.

Indeed, the song genre in Mozart's interpretation became a space for experiments with intonational architecture, harmonic contrasts, and the dramaturgical functions of the musical material. A significant characteristic of these works is their ability to combine technical complexity with profound psychological insight into the characters. The study also highlights the presence of innovative approaches to the structure of song forms, reflecting the early signs of the development of extended dramaturgy, which later found expression in more complex vocal genres, such as the concert aria.

The concert aria, which became the culmination of developed song forms, marks a significant stage in the transformation of vocal style. Mozart elevated this genre to a new level, integrating text, music, and dramaturgy into a unified conceptual integrity. A distinctive feature of the concert aria in his interpretation is its use as a tool for the detailed revelation of the inner world of the character through structurally complex musical forms, which encompass expansive melodic themes, harmonic contrasts, and refined vocal technique. The personalization of the work remains crucial, as it forms the basis of the psychological symbiosis between the work and

the performer. This not only allowed for the reflection of emotional tension but also created multidimensional psychological portraits on stage.

The interconnections within the vocal-technical specifics between the types of castrato voices and coloratura sopranos have been examined, revealing that Mozart, while continuing the traditions of castrato performance, developed vocal parts for coloratura sopranos characterized by complex technical structure and high emotional expressiveness. The parts for this voice type contained both virtuosic coloraturas and deep psychological nuances, enabling the creation of multi-layered characters that met the aesthetic demands of the era. Vocal performance became not only a technical task but also a tool for expressing the inner world of the character. Mozart's approach to vocal technique introduced important changes in the balance between naturalness and virtuosity. He aimed to create harmony between emotional depth and the technical capabilities of the voice, which allowed for dramatic truthfulness through the naturalness of the sound. In the context of these changes, the coloratura soprano, which replaced the castrato parts, became an essential element in transforming operatic drama into a unified artistic structure, where technical complexity was organically combined with emotional expressiveness.

The study of the individual characteristics of performers of vocal parts in the works of W. A. Mozart sheds light on the composer's conceptual approach to creating vocal parts, which is based on the integration of the specific vocal qualities of each singer. Through the analysis of six distinguished performers, including three castrati (Giovanni Manzuoli, Vincenzo del Prato, Domenico Bedini) and three women (Dorotea Bussani, Louise Villeneuve, Maria Marchetti-Fantozzi), who performed roles in five of Mozart's operas, it was revealed how the composer adapted his works to the vocal capabilities of each performer. This individualized approach allowed Mozart to highlight not only the technical skill of the performers but also to shape emotionally rich, dramaturgically expressive music.

In the vocal parts for castrati, Mozart employed a precise approach to virtuosity, taking into account the limitations of the performers' vocal range and technique. For Giovanni Manzuoli, in the aria "Al mio ben mi veggio avanti" from

Ascanio in Alba, the composer used a lower register, while for Vincenzo del Prato in the aria "Il padre adorato" from *Idomeneo, re di Creta*, there were no complex virtuosic elements. In the case of Domenico Bedini, whose technical skill allowed for the performance of intricate melodic lines, Mozart composed more virtuosic parts, as seen in the aria «Parto, ma tu ben mio» from *La clemenza di Tito*.

The work analyzes and examines several concert arias and scenes, such as «*Cara, se le mie pene*» KV 23, «*A Berenice... Sol nascente...*» KV 70, «*Fra cento affanni*» KV 88, «*Alcandro, lo confesso*» KV 294, «*Popoli di Tessaglia*» KV 316 (300b), «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*» KV 368, «*Mia speranza adorata*» KV 416, and others. The analysis of these concert arias and scenes reveals the evolution of Mozart's vocal style, in which he utilized this genre to enhance the psychological depth of the characters, particularly those of castrati and coloratura sopranos.

It is noted that the evolution of this style reflects two stages: in the early stage, Mozart adhered to the traditions of Baroque opera, particularly the use of solo cadenzas to showcase the performers' abilities. However, as time progressed, he moved away from cadenzas, creating more structured and complete vocal parts. This shift demonstrates Mozart's growing mastery in integrating the dramatic and musical elements of the aria, reflecting his innovation in the field of vocal composition.

Among the features of Mozart's late arias, one can note a significant expansion of vocal range, especially in the parts for coloratura soprano, which differ drastically from the arias of most 18th-century composers. Mozart utilized notes up to the third octave and G in the third octave, significantly broadening the capabilities of the female voice. This approach demonstrates the innovative nature of the composer's work, as he captured technical nuances in notation that had previously been left to the discretion of performers.

Thus, the study of Mozart's vocal practice opens new perspectives for exploring the interaction of vocal techniques and their evolution in the context of 18th-century musical aestheticism, particularly in terms of integrating technical and aesthetic principles in shaping a cohesive understanding of vocal practice.

Keywords: W.A. Mozart, vocal style, performance style, castrati, coloratura soprano, concert aria.

List of author's publications

Research works

1. Liting Guo (2024). The origin of virtuosity on the concert arias of W. A. Mozart. *Sloboda Art Studies*, No. 2 doi.org/10.32782/art/2024.2.2 [in Ukrainian].
2. Go LITIN. Rudenko O. (2024). Concert aria in the works of wolfgang amadeus mozart. *Humanities science current issues*. 73, 3, P. 107-112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-16> [in English].
3. Guo Liting. (2024). Song Creativity as Communicative Insight into the Era: An Example of the Evolution and Influence of Wolfgang Amadeus Mozart's Vocal Legacy in European Musical Tradition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 226–230 [in Ukrainian].

Research work which publishes the main scientific results in international publications

4. Liting, G. (2024). THE EVOLUTION OF MOZART'S VOCAL STYLE: AN ANALYSIS BASED ON CHURCH MUSIC. *Scientific Journal of Polonia University*, 65(4), 33-37. <https://doi.org/10.23856/6504> [in English].

Research works which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Liting Guo (2024). Vocal music of Wolfgang Amadeus Mozart in modern pop culture. *Art of Pop: Issues of Performance Practice, Education Systems, and Scientific Research. Proceedings of the VII All-Ukrainian Scientific and*

- Practical Conference* (Kyiv, November 14, 2024), Kyiv: KMAECM. pp. 51–53. [in Ukrainian].
6. Liting Guo (2024). Vocal expressiveness of W.A. Mozart as a conceptual core of peter sellars' opera productions viii all-ukrainian scientific and practical conference «Jubilee palette 2024. commemorative dates of ukrainian musical culture: dedicated to the 100th anniversary of sumy state pedagogical university named after A.S. Makarenko». December 11–12, 2024 [in English].
 7. Liting Guo (2024). The performance of Mozart's vocal works by Chinese singers: Specifics of interpretation. *Music History Beyond State Borders*, Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 29–31, 2024. pp. 110–111.
 8. Liting Guo (2024). Communicative properties of W.A. Mozart's vocal works. II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference with International Participation: Studies in Information Science, Social Communications, and Philology in the Modern World, October 24, 2024. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1.ФОРМУВАННЯ ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА.....	27
1.1.Фактори формування індивідуальності композитора та їх роль у розвитку його стилю	27
1.2. Пісенна творчість В. А. Моцарта як передумова концертної арії	43
1.3. Жанр концертної арії у творчості В. А. Моцарта у динаміці становлення вокального стилю	60
1.4.Колоратурне сопрано та кастрати у контексті естетики вокального стилю Моцарта.....	74
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	99
РОЗДІЛ 2.ВИКОНАВСТВО ТА ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА.	104
2.1.Кастрати та колоратурний стиль: виконавські традиції XVIII століття та їх вплив на вокальний стиль Моцарта	104
2.2. Ранні концертні арії В. А. Моцарта: музичні та структурні особливості	128
2.3.Концертні арії зрілого періоду: інновації та драматургічні трансформації вокального стилю	151
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	177
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	191
ДОДАТКИ.....	207

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження Сучасні дослідницькі практики XXI століття у пріоритеті своєму спрямовані на дослідження сьогоденних тенденції та явищ, що виникають у мистецтві. Водночас традиції та форми, які склалися у попередні століттях мають невизначені складові, які потребують певного доопрацювання з позиції практичних (наприклад виконавських) або навпаки теоретичних позицій. Цінність представляють собою й дослідження, які сприяють розширенню відомостей, у тому числі й з позицій літературних джерел, щодо усталених понять, які склалися у вітчизняному музикознавстві протягом XX ст.

Еволюція вокального стилю Вольфганга Амадея Моцарта є важливою науковою проблемою, що потребує ґрунтовного вивчення в межах музикознавчої науки, оскільки її аналіз дозволяє не лише реконструювати художньо-естетичні процеси XVIII століття, але й висвітлити трансформаційні механізми, які визначали розвиток вокального мистецтва цієї доби. Вокальна творчість Моцарта займає унікальне місце у світовій музичній культурі, адже її стильове й технічне багатство є результатом синтезу традицій барокової музики, що знайшли своє відображення у феномені кастратів, та інноваційних тенденцій класицизму, які розширили можливості виконавської інтерпретації.

Особливої актуальності ця тема набуває в контексті недостатньої висвітленості проблематики взаємодії голосових категорій, особливо таких як кастрати та колоратурне сопрано, із музично-виразовими засобами індивідуального стилю композитора у музикознавчій літературі. Зокрема, порівняльний аналіз вокальної техніки кастратів – унікального феномену барокового оперного мистецтва – та сучасних колоратурних сопрано дозволяє глибше зрозуміти спадкоємність вокальних традицій, які впливали на формування композиторського стилю Моцарта. Цей аспект, попри його очевидну значущість, залишається недостатньо дослідженим. У науковій літературі відсутній системний підхід до вивчення ролі кастратів у формуванні

вокальних форм, а також до аналізу того, як їхні технічні й естетичні особливості були трансформовані у творчості Моцарта через партії для колоратурного сопрано.

Жанр концертної арії, що репрезентує один із найбільш експериментальних і водночас витончених проявів вокального мистецтва Моцарта, відкриває широкі перспективи для аналізу. У цих творах взаємодія слова й музики, оркестрових засобів і вокальної партії досягає вищого рівня синтетичної єдності, що стає важливим предметом дослідження з погляду драматургії та художніх завдань. Дослідження концертних арій у контексті еволюції оперного стилю Моцарта дає змогу виявити такі важливі аспекти, як вплив традиційних барокових форм на стиль композитора, адаптація технічних можливостей голосу до естетичних вимог класицизму, а також новаторство у підходах до композиції вокальної партії. Суттєвим вдається також звернення до біографічного контексту саме вокальної спадщини композитора. Аналіз адресатів арій, визначення соціокультурних обставин їх створення та впливу конкретних виконавців, для яких вони були написані, дає змогу краще зрозуміти як стильові рішення Моцарта, так і його взаємодію з виконавською практикою XVIII століття. Отже зазначене дозволяє обґрунтувати актуальність дослідження з позиції поглиблення розуміння творчого доробку Моцарта, зокрема його вокальною спадщиною та опанування виконавських практик, що забезпечує зв'язок між історичною спадщиною та сьогоденням.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» 20 (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року, подано у новій редакції 24.02.2025 року).

Мета дослідження – є визначення аспектів еволюції вокального стилю В.А. Моцарта, з позиції взаємодії основних засобів музичної виразності, партії голосу як центрального елементу, а також особливостях виконання його творів сопрано та кастратами в контексті розвитку вокальних традицій епохи.

Відповідно до мети дослідження виокремлено низку **завдань**:

- вивчити процес формування індивідуальності В.А. Моцарта як передумови становлення його вокального стилю;
- проаналізувати пісенну творчість Моцарта як передумову формування його концертних арій.
- висвітлити взаємозв'язок між виконавськими стилями кастратів та колоратурних сопрано у творчості В.А. Моцарта у контексті трансформацій у вокальній традиції.
- вивчити специфічні складові вокальних партій для різних типів голосів (кастрати та жіночі голоси) у творах Моцарт;
- виявити елементи еволюції вокального стилю В.А. Моцарта на різних етапах його творчості.

Об'єкт дослідження - вокальна творчість В.А. Моцарта.

Предмет дослідження - Еволюція вокального стилю В.А. Моцарта в контексті трансформації та взаємодії між технічною майстерністю виконання (особливо кастратами і колоратурними сопрано) і структурними компонентами його вокальних творів.

Методологічна база дослідження. Методологія дослідження має комплексний характер, що низку методів та підходів. *Порівняльно-стилістичний метод* використовується для аналізу змін, які відбулися у вокальній техніці та виразовій палітрі Моцарта. Порівняння творів, написаних для кастратів та колоратурних сопрано, дає змогу виявити еволюційні трансформації у вокальному стилі композитора, а також вивчити вплив барокових традицій на формування нових вокальних прийомів. Завдяки цьому

методу можна простежити спадкоємність між традиціями барокової вокальної техніки та новими підходами класицизму, що надає глибокий контекст розвитку стилю Моцарта. *Музично-історичний метод* дозволяє розглядати вокальну творчість Моцарта в історичному та культурному контексті XVIII століття. Цей підхід дає можливість дослідити вплив соціально-культурних умов, розвитку музичних жанрів та вокальних технік на еволюцію творчого процесу композитора. *Біографічний метод*. Вивчення біографії Моцарта, його взаємодії з виконавцями та контексту замовлень на конкретні твори дозволяє зрозуміти, як різні культурно-історичні фактори вплинули на його вокальну творчість. *Музикознавчий підхід* дозволяє здійснити аналіз музичних форм та структур є важливим інструментом для дослідження вокальних партій Моцарта, зокрема в жанрі концертної арії. Цей метод дозволяє вивчити взаємодію вокальних і оркестрових партій, їхню драматургічну функцію та роль у виразовому синтезі музики і слова. У цьому контексті особлива увага приділяється аналізу складових вокальних партій для кастратів та жіночих голосів, що дає змогу виявити особливості стилістичних підходів до написання вокальних творів для різних типів голосів. *Інтерпретаційно-аналітичний метод* застосовується для вивчення технічних і виразових аспектів виконання творів Моцарта. Оскільки вокальні партії цього композитора часто вимагають високої технічної майстерності та складних вокальних прийомів, важливим є аналіз їхнього виконання з точки зору специфіки голосових можливостей певних типів голосів. Цей метод дозволяє виявити, як зміни у виконавських підходах відображають еволюцію вокального стилю композитора. *Функціональний метод* дає змогу аналізувати вокальні партії не лише як музичні тексти, але й як частини більш широких музично-драматичних структур. Застосування цього методу дозволяє вивчити, як вокальні партії взаємодіють з іншими елементами композиції, зокрема з оркестровими та хоровими частинами, а також як вони впливають на загальну музичну драматургію твору. В цілому, поєднання цих методів дає можливість комплексно вивчити еволюцію вокального стилю В.А. Моцарта, зрозуміти

його розвиток від традицій барокового оперного мистецтва до новаторських підходів, притаманних класицизму, а також визначити роль різних типів голосів у формуванні індивідуального стилю композитора. У методології дослідження поєднуються *теоретичний та виконавський аналіз* вокальних творів композитора, що дозволяє з'ясувати тонкі нюанси в інтерпретації і технічному виконанні.

Теоретична основа дослідження еволюції вокального стилю В. А. Моцарта є результатом аналізу існуючої літератури, що стосується різних аспектів вокальної творчості композитора: вивчення передумов та факторів становлення індивідуального стилю композитора, вокальної творчості та стилю, а також специфіки виконання різними типами голосів вокальних творів.

Для вивчення факторів щодо встановлення індивідуальності композитора та його музикальної самобутності розглянуто Дослідження особистості Моцарта в контексті епохи та культурно-історичних обставин. Цей напрямок зосереджується на вивченні впливу родинного середовища та ранньої освіти, рольових моделей, зокрема стилю композиторів-сучасників, впливу подорожей Європою на збагачення музичного досвіду, що відбито у науковому доробку таких дослідників як: Борисенко М., Москаленко В., Катрич О., Коменда О., Коновалова І., Самойленко О.

Історичні розвідки щодо становлення вокальної творчості виявлено у контексті аналізу оперного спадку композитора, який є у безумовному пріоритеті у дослідженнях науковців. Вокальні твори Моцарта відзначаються досконалістю музичної драматургії, майстерністю роботи з голосами та інтеграцією вокальної й інструментальної складових. У цьому напрямку вивчаються розвиток стилю Моцарта в жанрі опери, зокрема серія, буффа та зінгшпіль, використання вокальних прийомів для передачі емоцій та характерів героїв, застосування елементів італійської, французької та німецької вокальної традиції. Зазначене розглядається у роботах таких дослідників як Даньшина В., Драч І., Енська О., Левченко В., Закрасняна Ж.,

Іванова І., Куколь Г., Осипова В., Попова І., Черкашина М., Каблова Т., Кузьомська О., Стахевич О., Руденко О., Курбатов С., Леонтієва С. Лі Мін.

Для проведення виконавського аналізу та вивчення інтерпретаційних можливостей різних типів голосів розглянуто роботи у яких акцентовано на взаємодії голосу та музичного тексту з позиції відповідності вокальної партії до тембральних характеристик голосу, виконавської традиції, а також підходів до інтерпретації оперних арій. Також вивчено технічні аспекти виконання, включаючи роль бельканто в стилістиці Моцарта. Основу для вивчення зазначених факторів склали роботи Авраменко Є., Антонюк В., Гіголаєвої-Юрченко та Лі Дешун, Стахевич О., Овчиннікова А. Регрут В., Русняк К. Сокол О. Сун Жуйшань, С. Чахоян.

Однак, як показує огляд наукових праць, дослідження концертних арій Моцарта, особливо у контексті зв'язків голосів кастратів та колоратурного сопрано, залишаються малодослідженими.

Основний акцент в рамках цього дослідження зроблений на іноземних музикознавців, оскільки саме вони започаткували більш підхід до вивчення творчого спадку В. А. Моцарта з позицій узькоспрямованих досліджень. Книга К. Висоцьки «*Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano*» є однією з перших систематичних спроб дослідити вокальні твори Моцарта, призначені для сопрано, включаючи арії для колоратурних голосів. Її праця дозволила заглянути в історичні контексти та вокальні традиції епохи, виявивши важливі аспекти орнаменталізації, традицій співу та вражаючи особливості виконання концертних арій. Ще один важливий аспект дослідження пов'язаний з роботи Джоан Уільямсон Доренфельд, яка в своїй дисертації «*Ornamentation in Mozart's Concert Arias for Aloysia Weber*» робить значний акцент на орнаменталізації в концертних аріях для Алоїзії Вебер, а також на традиціях виконання і імпровізації, властивих співочим школам барокової епохи. Доренфельд звертається до специфічних вокальних практик і технічних аспектів виконання, що має особливе значення для розуміння еволюції вокального стилю Моцарта. У збірниках статей, таких як «*Le arie da concerto*».

Mozart e la musica massonica dei suoi tempi», також робляться спроби вивчити моцартовські концертні арії через призму масонських мотивів та їхньої ролі в розвитку жанру. Однак навіть у цих роботах основну увагу приділено історико-документаційному підходу, тоді як глибокий музикознавчий аналіз конкретних творів досі залишається на периферії досліджень.

Таким чином, попри наявність певних досліджень, вокальний стиль моцарта у контексті вивчення концертних арій В. А. Моцарта, особливо твори, призначені для колоратурного сопрано та кастратів, а також специфіка виконання конкретними виконавцями та виконавицями, досі залишаються малодослідженими в науковій літературі. Проблематика цієї роботи спрямована на заповнення цього наукового прогалини шляхом комплексного аналізу моцартовських концертних арій для колоратурного сопрано, у взаємодії з технікою кастратів, зокрема в контексті їх вокальних особливостей, впливу на розвиток композиційної техніки композитора та їх взаємодії з вокальними традиціями XVIII століття. Вивчення цього аспекту дозволить значно розширити уявлення про вокальний стиль Моцарта та його вплив на подальший розвиток вокальної музики.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві:

- розглянуто концертні арії В. А. Моцарта як втілення вокального стилю у багатовимірному контексті, що поєднує історико-біографічний аналіз із вивченням текстових джерел виконавської персонфікацій та музично-виразових засобів;
- встановлено техніко-естетичний взаємозв'язок між вокальною технікою кастратів і колоратурних сопрано, який дозволяє простежити їхню стилістичну спадковість та вплив на еволюцію вокального стилю Моцарта;
- проаналізовано прогресію музично-виразових засобів відповідно до типів голосів (кастратів та колоратурного сопрано) у вокальних творах,

зокрема концертних аріях, композитора, від ранніх зразків до зрілих композицій, що розкриває стилістичну трансформацію його творчості;

- представлено виконавські стилі виконавців (кастратів та колоратурних сопрано) у музичній традиції XVIII століття.

Уточнено роль вокальної техніки та музичних традицій XVIII століття у формуванні індивідуального стилю композитора.

Практичне значення одержаних результатів дослідження зумовлена її внеском у сучасну виконавську та педагогічну практику, зокрема у розширенні виконавських можливостей творів Моцарта для різних типів голосів, із особливим акцентом на адаптації колоратурних сопрано до специфіки моцартівських арій; створенні основ для реконструкції історичних вокальних традицій, які можуть бути використані у процесі інтерпретації класичного репертуару; використанні матеріалів дослідження у навчальних програмах із вокалу, камерного співу та історії музики, що дозволяє формувати у студентів глибше розуміння стильових особливостей творчості Моцарта; сприянні вдосконаленню технічних і художніх аспектів виконавства через опанування історично інформованих підходів до інтерпретації творів композитора. Також необхідно наголосити на комплексному підході до аналізу вокальної творчості В. А. Моцарта та інтеграції у музикознавчий освітній та науковий простір матеріалів платформи Digitale Mozart-Edition, що включає автографи творів композитора, як джерела для реконструкції творчого процесу та розуміння авторських задумів; систематизації еволюції вокального стилю Моцарта, яка дозволяє простежити його формування у контексті музичних традицій XVIII століття, включаючи вплив італійської оперної школи, французьких вокальних стилів та німецького зінгшпілю; акценті на вокальній техніці кастратів, чия унікальна манера виконання аналізується через вокальні твори Моцарта, що сприяє відтворенню історичної практики та вивченню техніко-естетичних засобів вокального мистецтва; вивченні взаємодії вокальної та інструментальної складових, які в Моцарта

утворюють гармонійну драматургічну єдність, сприяючи глибшому розумінню його композиторських інновацій.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародній: «Історія музики за межами державних кордонів» (Вільнюс, Литва 2024); всеукраїнських: «Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень» (Київ, 2024), VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя сумського державного педагогічного університету імені А. М. Макаренка (Суми, 2024) та у Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі (Київ, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному науковому виданні, 3 праці – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (175 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 208 сторінки, основний текст викладено на 175 сторінках.

РОЗДІЛ 1.

ФОРМУВАННЯ ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

1.1. Фактори формування індивідуальності композитора та їх роль у розвитку його стилю

Складний та багатогранний процес становлення індивідуальності композитора, включає в себе низку факторів, що взаємодіють між собою, визначаючи характер його творчості. Уособлення цих факторів і аналіз їх зв'язків потребують філософсько-культурологічного осмислення, яке дозволяє виявити глибинні закономірності розвитку музичної індивідуальності в контексті історичних, соціальних та культурних процесів. Дослідження ролі та місця індивідуальних якостей особистості музиканта у роботах таких вчених як О. Коменда [27], М. Борисенко [4] та О. Катрич [25] дозволяють вивести основні фактори які фактично мають суттєвий вплив на становлення композиторського стилю. Серед таких факторів, які формують індивідуальність музиканта, зокрема композитора, можна віднести: школу та музичне виховання, соціальне становище, музично-суспільне життя, що у своїй сукупності часто впливає на жанрові характеристики творчості. Кожен із цих факторів слід розглядати через призму культурно-філософського аналізу, щоб зрозуміти, як вони взаємодіють і як кожен із них впливає на становлення композитора як унікальної творчої особистості. Перед тим як перейти до більш детального висвітлення цих позицій у контексті вивчення вокальної творчості В. А. Моцарта варто концептуально охарактеризувати ці складові більш детально.

Перший з них визначається школа та музичне виховання постають як вагомий культурно-історичний чинник та є початковою складовою формування композитора як особистості в культурному контексті. Вони

визначають основи музичної техніки та стилістичної орієнтації композитора, формуючи базову основу для подальшого творчого самовираження.

З філософської позиції школа та освіта виступають як механізми передачі культурних норм і традицій, що забезпечують інтерпретацію і осмислення музичної спадщини попередніх поколінь. Вони не лише зберігають, але й трансформують культурні уявлення про музику, надаючи композитору інструменти для вираження свого унікального бачення світу [25, 4]. Музичне виховання як культурний процес є формуванням інтелектуальних і емоційних структур, які надають можливість композитору долати традиційні обмеження і вносити нові інтерпретації у вже усталені музичні форми. Між тим, технічна підготовка композитора в значній мірі обумовлює ступінь його творчої свободи: вона або дає можливість вільно експериментувати з музичними матеріалами, або накладає обмеження на самовираження.

Соціальне становище композитора є ще одним важливим фактором, що визначає межі його творчої індивідуальності. В історії музичної культури спостерігається чітка залежність між соціальними умовами життя композитора та його можливостями для самовираження. Відносини між композитором і суспільством не можна зводити лише до поняття «публіки», оскільки соціальне становище композитора в значній мірі визначає не тільки його матеріальний стан, але й його взаємини з культурними інститутами, зокрема, з музичними установами, теоретичними школами, театрами та іншими представниками культурної еліти [43]. Соціальна ситуація композитора не лише обумовлює його матеріальне становище, але й має безпосередній вплив на його творчість, у тому числі й через систему обмежень або стимулів для самовираження. Наприклад, композитори, що перебували на службі у дворі чи церкві, могли створювати музику в межах певних форм і канонів, що відповідали соціальним вимогам їхнього становища. Натомість, композитори, які працювали поза рамками елітних музичних інститутів, мали більшу свободу у виборі жанрів, форм і стильових експериментів, що дозволяло їм реалізувати більш індивідуалізоване художнє бачення.

Музично-суспільне життя як фактор культурної динаміки є важливим аспектом, що формується в межах більш широкої соціокультурної динаміки, яка з часом змінює підходи до творчості, інтерпретації і сприйняття музичних творів. Виходячи з філософії культури, можна стверджувати, що музична культура, на відміну від простих індивідуальних впливів, є продуктом соціальних і культурних зв'язків, які відображають зміни в суспільстві, економіці, політиці та інших сферах життя [56, 35]. Музичне життя, яке активно розвивається, як правило, супроводжується новими вимогами до музичної творчості, які потребують від композитора здатності до адаптації й інновацій. Відкриття нових форм концертної діяльності, популяризація нових стилістичних течій, розвиток професійних музичних об'єднань — все це створює умови для більшої свободи вираження. Водночас зростає вплив публіки та її сприйняття музики, що також накладає певні вимоги на композиторів. Таким чином, зазначений фактор не лише формує контекст для творчості композитора, а й безпосередньо взаємодіє з його індивідуальністю, стимулюючи або обмежуючи його самовираження.

Жанрові особливості як інструмент індивідуалізації творчості є похідними від зазначених вище факторів. З культурологічної точки зору жанр є соціально затвердженою формою художнього вираження, яка в конкретний історичний період визначає стандарти для художнього повідомлення [57]. Проте саме через жанрові модифікації композитор може продемонструвати свою індивідуальність, змінюючи усталені форми або створюючи нові жанрові структури. Жанр як технічний інструмент та соціокультурне явище, що відповідає за організацію і розподіл емоційного та інтелектуального досвіду. Вибір жанру композитором, а також його інтерпретація чи новаторське осмислення надають твору особливу інтонацію і зміст, які можуть відображати не тільки особисту художню позицію композитора, але й більш широкі культурні, соціальні і естетичні контексти того часу. Виходячи з цього, можна стверджувати, що жанрові інновації, що виникають у процесі творення

музики, є одним з основних шляхів, якими композитор може заявити про свою індивідуальність у межах культурної традиції.

Дослідження факторів, які формують композиторську індивідуальність, є критично важливим у контексті вивчення еволюції вокального стилю Вольфганга Амадея Моцарта, оскільки саме індивідуальний стиль митця визначає унікальність його музичних творів і підходів до вокальної композиції. Моцарт був новатором у поєднанні різноманітних стилів і впливів, що забезпечило йому видатне місце в історії музичного мистецтва та зробило його стиль прикладом гармонійного злиття класичної структури з виразною емоційною глибиною. Для розуміння еволюції його вокального стилю потрібно не лише дослідити окремі технічні й стилістичні особливості, але й розкрити глибинні чинники, які вплинули на розвиток його композиторського почерку: особистісні переконання, естетичні ідеали, взаємодію з культурним середовищем і здатність до експериментів. Відстеження цих факторів дозволяє простежити, як саме еволюціонували принципи побудови вокальних творів Моцарта, в якому напрямі розвивалися його ідеї щодо ролі вокалу в музичній драматургії, і яким чином ці зміни збагачували його композиторську палітру. Це також допоможе глибше усвідомити внесок Моцарта у формування класичного вокального стилю, визначити унікальні риси його вокальної мови та їхній вплив на подальшу європейську музичну традицію. XVIII століття стало етапом завершальної кристалізації композиторського самосвідомості, коли категорія індивідуальності набуває суттєвого значення в музичному мистецтві. У цей період перед композиторами постає нова естетична проблема – потреба самовираження, що починає вступати в концептуальний конфлікт із канонічними нормами й естетикою традиціоналізму, які домінували раніше. Творчість Вольфганга Амадея Моцарта у цьому сенсі виконує надзвичайно важливу роль, окреслюючи своєрідний історичний поріг, що розділяє традиційний підхід до музичної творчості, заснований на ремісничій орієнтації, та новітній підхід, зосереджений на індивідуальності й суб'єктивному художньому досвіді. Його

музика є яскравим прикладом синтезу цих тенденцій, де індивідуальність вперше починає розглядатися як автономний і самостійний принцип.

Німецький музикознавець Герман Аберт описує Моцарта як «останнього із старих майстрів», тобто останнього композитора, чия творчість ще тісно пов'язана із канонічними засадами європейського музичного мистецтва. Водночас Аберт відзначає, що саме в пізній період своєї творчості Моцарт відходить від об'єктивних принципів і дедалі більше зосереджується на індивідуальному переживанні, первинному емоційному імпульсі, котрий набуває домінуючого значення, витісняючи традиційні стилістичні структури [78, 38]. Таким чином, творчість Моцарта стає тією точкою відліку, після якої індивідуальність не лише утверджує своє право на автономію, але й демонструє внутрішню цілісність, що поступово набуває власної легітимності, спершу в процесі «дискусії» з канонами, а згодом — у процесі їх «перегляду» та «відкидання».

Аналіз творчого доробку Моцарта невідворотно зосереджується на вивченні індивідуальних рис його музичної мови, що підкреслює неповторність його внеску у формування нових парадигм європейського музичного мистецтва та виявляє певні характерні особливості, які ідентифікують його творчість у культурному контексті епохи. Попри це, у вітчизняній музикознавчій науці відсутні системні дослідження, присвячені узагальненню та систематизації тих чинників, які впливали на становлення індивідуальності композитора. Таким чином, питання визначення ключових чинників, що вплинули на формування унікального композиторського почерку Моцарта, є важливим для адекватного розуміння еволюції його вокального стилю.

Композиторська індивідуальність Моцарта, що акумулює технічні інновації, стилістичні зрушення та новаторські рішення в галузі вокальної форми й музичної драматургії, постає як основний принцип, який забезпечує концептуальну цілісність і художню оригінальність його стилю [48, 52]. Суттєву роль у формуванні вокального стилю Моцарта відіграло його

музичне оточення та культурна атмосфера епохи, яка сприяла розвитку індивідуальності. Вокальний стиль Моцарта був органічно пов'язаний із музичною традицією його країни — Австрії, де він глибоко переймався новітніми досягненнями в інструментальній і вокальній музиці, слідуючи тенденціям розвитку австрійської музичної культури, а також відчуваючи на собі впливи інших шкіл, зокрема Віденської, Мангеймської та Північнонімецької [77, 85]. У цьому сенсі особливу роль відіграли досягнення Йозефа Гайдна, з яким Моцарта поєднувала тісна мистецька взаємодія, а також нові стилістичні імпульси з німецьких музичних центрів, таких як Мангейм. Моцарт мав унікальну можливість подорожувати європейськими культурними центрами — від Італії та Франції до Чехії й Німеччини, де він ознайомлювався з різноманітними музичними традиціями. Вокальна традиція італійської школи, зокрема, справила визначальний вплив на його стиль, збагативши його мелодичну лінію та орієнтацію на виразну вокальну драматургію, яка згодом стала його стилістичною відзнакою [35]. При цьому, якщо Йозеф Гайдн орієнтувався переважно на Віденську й Північнонімецьку школи, то стиль Моцарта відрізнявся глибиною сприйняття та здатністю інтегрувати впливи з різних музичних традицій, що дозволяло йому постійно варіювати музичні засоби залежно від художнього завдання.

Прояв композиторської індивідуальності Моцарта починався зі свідомого вибору й засвоєння наявних музичних моделей, структур і стилістичних інтонацій, які він згодом трансформував у нове, самобутнє вираження [72, 57]. Цей процес становлення був складним, але саме у ньому проявилася здатність Моцарта інтегрувати елементи різних шкіл, поєднуючи італійську мелодику та мангеймську імпульсивність з німецькою чіткістю форми й структурою. Наприклад, у серії квартетів K.168-173 помітно поєднання кількох традицій: тут сонатні *allegro* без повторень експозиції вказують на італійський вплив, тоді як зміни настрою та імпульсивність у манері улюбленої Моцартом мангеймської школи відчутні в *Andante* з квартету K.169 та *Allegro moderato* квартету K.173. Від Гайдна тут відчутний

вплив чотиричастинної структури та фугованих фіналів, що додає твору внутрішньої логіки й завершеності [56, 45].

Дослідження впливів і запозичень у вокальній творчості Моцарта є актуальною темою у сучасному музикознавстві. Існує думка, що твори Моцарта є комбінацією вже наявних музичних моделей, однак саме геніальність композитора проявляється у вмінні поєднувати ці елементи в індивідуальну художню цілісність, яка вже з ранніх його творів демонструє високий ступінь самобутності [77, 83]. Це поєднання різноманітних традицій у межах одного твору є унікальною характеристикою вокального стилю Моцарта, де композитор, засвоюючи музичні традиції, одночасно надає їм нових смислів, що в результаті утворює стилістичний синтез, притаманний лише його творчості. Проте музика Моцарта не сприймається як наслідувальна, оскільки композитор не просто запозичує чи копіює відомі йому музичні зразки, а органічно пропускає їх крізь призму власного бачення, надаючи їм індивідуального обрису. Це помітно вже у серії квартетів 1770–1773 років, де виразно проявляється одна з визначальних рис його творчості — мелодична щедрість [77, 89-93]. Внесення нового матеріалу, оригінальне тематичне оновлення збагачують динаміку музики та надають їй особливої гнучкості, що відрізняє стиль Моцарта від музики його сучасників.

Таким чином, з одного боку, школа, як базовий рівень опанування існуючих традицій, забезпечує композитора необхідними засобами: композиційними моделями, структурними закономірностями музичної форми, прийомами розвитку тощо; з іншого боку, шкільна система містить певні ризики для творчої індивідуальності, обмежуючи її строгими рамками норм і правил. Наступний етап на шляху становлення композиторської самобутності полягає у відхиленні від канонів, у порушенні типової шкали. Шкільний метод — рутинний, стандартизований, — приймається композитором для того, щоб його освоїти, а потім подолати і вийти за межі. Показовим є приклад з наступної серії так званих «Гайднівських» квартетів, де Моцарт виходить за межі прийнятих жанрових норм, що так успішно використовував десятиліттям

раніше. Наприклад, вступ до «Дисонантного квартету» вражає слух навіть сучасного музиканта своєю зухвалою новизною та несподіваними гармоніями. Не випадково цей твір на момент його створення був сприйнятий неоднозначно: новаторські прийоми Моцарта здалися багатьом слухачам незвичними і навіть шокуючими. Цікаво згадати розповідь Констанції Моцарт, дружини композитора, про реакцію на ці квартали: італійські видавці Артарії повернули партитури назад, вважаючи, що у гравіюванні було зроблено забагато помилок. Подібна реакція спостерігалася і в Німеччині: наприклад, князь Грассалкович, прослухавши виконання квартетів у виконанні своєї капели, звинувачував музикантів у фальшивій грі, а коли його переконали у відсутності помилок, він демонстративно порвав ноти [85, 49]. Особливості гармонії цього квартету, зокрема у другому такті, де чергуються дисонантні звуки ас у альту і а у першій скрипці (збільшена октава), а також у третьому і сьомому тактах, де подвійне затримання створює співзвуччя з трьома великими секундами, — надають музиці особливої напруженості. Тут дисонантність перетинає звичні гармонічні межі, демонструючи схильність Моцарта до експерименту і готовність порушувати усталені канони на користь виразності та внутрішньої драматургії твору.

Соціокультурні зміни другої половини XVIII століття суттєво вплинули на музикантів, формуючи нове розуміння їхнього місця у світі та творчості. Епоха Просвітництва принесла із собою ідеали свободи, рівності та людської гідності, які не лише впливали на суспільство, але й сприяли утвердженню музиканта як самостійного митця, незалежного від церковних чи аристократичних покровителів. У цей час композитори почали знаходити нову форму самовираження, що відображала їхню унікальну індивідуальність. На прикладі Моцарта можна простежити цей процес. Як зазначає Ян Вудфілль, починаючи з «Ідоменей», кожна його опера була глибоко пронизана ідеями Просвітництва. Ці твори не просто слугували розвагою чи відповідали канонам свого часу — вони ставали відображенням нової концепції людини та суспільства. У музиці Моцарта просвітницький ідеал набував не

декларативної, а художньо осмисленої форми, що спрямовувала слухача до внутрішніх змін і особистісного зростання [126, 27].

Ця зміна в усвідомленні музиканта простежується наочно, якщо порівняти життя і творчість Моцарта з його старшим сучасником Йозефом Гайдном. Франц Йозеф Гайдн був, ймовірно, останнім видатним придворним музикантом. Після смерті князя Миколауса Естергазі, що служив патроном Гайдна, композитор здобув певну свободу і прийняв статус гастролуючого музиканта-антрепренера, проте цей новий статус зайняв лише останні роки його життя. Натомість Моцарт від початку своєї творчої кар'єри прагнув працювати як вільний художник. Така різниця в соціальному положенні обох композиторів мала істотні наслідки для їхньої творчості. Служба при дворі надавала Гайдну певні привілеї, зокрема можливість працювати з висококласним оркестром. Як зазначав сам Гайдн: «Як диригент оркестру, я можу експериментувати і спостерігати, що посилює або послаблює ефект, а отже, покращувати, змінювати або вводити нові прийоми» [89, 110]. Однак свобода у виборі музичних творів у Гайдна була обмежена. Його твори були, по суті, «музикою на замовлення», написаною для певних урочистих подій, відповідно до вимог і смаків князя. Показовий випадок, коли на запитання, чому він ніколи не писав квінтетів, Гайдн зізнавався, що квінтети не були у просторі замовлень йому [45, 19], що свідчить про обмеженість його репертуару вимогами патрона.

Моцарт, учень Гайдна, принципово відмовився від статусу придворного музиканта і зайняв цілковито інше соціальне становище незалежного гастролуючого композитора, орієнтуючи свої твори не лише на представників знаті, а й на нову міську аудиторію. Аналізуючи його твори, створені під час служби у Зальцбурзького архієпископа, можна помітити певну стриманість і обережність, які свідчать про те, що Моцарт із неохотою жертвував своєю творчою свободою заради вимог патрона [77, 108-110]. Його природний творчий дух та схильність до індивідуальної виразності суперечили порядку і практичності архієпископа, що спричинило конфлікт не лише з конкретною

особою, але й із традиційним розумінням мистецтва як виключно службового інституту.

Цей конфлікт став виразом нового усвідомлення ролі митця і самоцінності художнього твору, який дедалі більше відокремлювався від замовника і набував власної концептуальної та естетичної автономії. У результаті художники почали творити для анонімного споживача, не враховуючи його смаків чи уподобань. Якщо Гайдн, працюючи придворним музикантом, добре знав і враховував смаки своїх слухачів, то Моцарт писав для публіки, яка залишалася для нього невідомою. Він часто орієнтувався на той тип слухача, який ще навіть не існував, що пояснює той факт, що багато з його творів не були оцінені належним чином за його життя. На відміну від Гайдна, який зосереджував увагу на реакціях публіки, Моцарт акцентував на унікальності самого твору. Це призводило до формування нового типу слухача, здатного зрозуміти й оцінити естетичну оригінальність і концептуальну самобутність творів, яка не підпорядковувалася звичним соціокультурним стандартам.

Цей процес естетичного переосмислення можна пояснити, звернувшись до слів Умберто Еко, що розкриває схожі аспекти в контексті літератури. Еко відзначає, що різниця між творами полягає у прагненні автора або задовольнити існуючі смаки аудиторії, або створити текст, здатний формувати нового, ідеального читача: «Різниця полягає між текстами, орієнтованими на формування нового ідеального читача, і текстами, орієнтованими на задоволення смаку публіки такої, якою вона є. У другому випадку маємо справу з продуктом, виготовленим за стандартом серійного виробництва. Автор підлаштовується під запити ринку. Натомість, коли автор створює нове, орієнтуючись на читача, який ще не існує, він діє як філософ, уловлюючи закономірності *Zeitgeist*'а. Він указує читачеві, яким той має бути [96, 58]. Ця думка доречно пояснює еволюцію творчої позиції Моцарта, що формувала нову естетику, орієнтовану на майбутнього, ще не існуючого слухача, готового до сприйняття його музичної індивідуальності. Те ж саме можна

сказати і про музичний твір. Так, Гайдн, акумулюючи все типове, працює для тієї публіки, яка є в нього на той момент. Моцарт же, звільняючи свою індивідуальність, свідомо чи несвідомо адресує свої твори «ідеальному слухачеві». Він komponує не для того, щоб сподобатися публіці, яка існує, а щоб виховати нову публіку, яка ще не з'явилася, але яка неодмінно закохається в його твір. Таким чином, творчість Моцарта стає своєрідною точкою відліку, коли композитор перестає підкорятися смакам існуючої аудиторії, а сам текст музичного твору починає формувати свою ідеальну публіку.

Ще одним важливим фактором, який суттєво вплинув на становлення особистості Моцарта та його вибір на користь незалежності, став стрімкий розвиток музично-суспільного життя того часу. Зміни в організації музичного життя, що відбувалися в другій половині XVIII століття, сприяли формуванню нових можливостей для композиторів і їхнього самовираження[58].

По-перше, поступово починають виникати нові форми концертної діяльності. Окрім традиційних концертів, що організовували придворні капели, з'являються так звані академії — публічні концерти, на які можна було придбати квитки за підпискою, організовані самими музикантами. Моцарт неодноразово організовував подібні академії, а також брав участь у них разом з іншими композиторами [76, 92-105]. Така форма концертної діяльності дозволяла композиторам не лише здобути популярність, але й презентувати власні твори без зовнішнього втручання. Програмні твори, виконувані на таких заходах, зазвичай не писались на замовлення чи за певним вимогами, що дозволяло композитору виразити себе значно вільніше та більш індивідуальною. Такий формат концертів став важливим етапом у розвитку музичної культури, оскільки давав змогу композиторам формулювати свої творчі ідеї без прямого контролю з боку замовників чи слухацьких очікувань.

По-друге, в 1776 році імператор Йосиф II видав декрет «Про театральну свободу», який дозволяв відкриття невеликих приватних театрів у передмістях Вени та ставити там п'єси без суворої цензури. Це стало важливим кроком у

розвитку театральної культури, надавши композиторам нові можливості для вираження власних творчих поглядів [53]. Відкриття приватних театрів і зростання кількості таких вистав дозволяло композиторам створювати твори, які не підпадали під обмеження, накладені державними чи церковними інституціями. Ці нововведення створили простір для творчого самовираження, де музика та драма могли реалізовуватися в більш автентичному та індивідуальному вигляді.

Таким чином, чим більше виявлялися риси нової організації музично-громадського життя, тим сильніше у Моцарта і його сучасників виникала потреба у самовираженні та творчій свободі. Виникнення нових форм музичних виступів і театральної діяльності ставало основою для формування індивідуального стилю композиторів, що відмовлялися від обмежень традиційних канонів і прагнули створювати твори, які втілювали особисті художні ідеї, а не лише відповідали вимогам замовників або конкретних соціальних груп.

Різні музичні жанри, завдяки своїй природі, мають різний рівень індивідуалізації. Публічні жанри, такі як опера і симфонія, безумовно, містять авторське начало, однак воно все ще залишається в межах певної норми, традицій або суспільних вимог. Камерні жанри, навпаки, початково є більш гнучкими та пластичними, вони надають композиторам значно більше можливостей для індивідуалізації, оскільки їхня основа ґрунтується на принципі зростаючої суб'єктивності. Чим більш камерний жанр, тим тісніше він пов'язаний з особистістю композитора, його внутрішнім світом та емоціями. Вокальна творчість як найбільш інтимний прояв людських емоцій являє собою одне з найбільш яскравих поєднань типового і індивідуального в різних аспектах музичної творчості. У Моцарта найбільш яскравим у такому випадку стає пісня, яка зазнала еволюцію від твору, що повністю відповідає смакам і модам епохи, до жанру, що має виразно «авторське» обличчя, до повністю індивідуалізованих концепцій, які відкривають нові перспективи для цього жанру як арії різного прояву [73, 96]. Окрім цього у нього суттєвим є

квартет, разом з квінтетом, за своєю суттю був жанром, орієнтованим не стільки на слухачів, скільки на самих виконавців, що дозволяло вкладати в кожен твір різну ступінь композиційної, психологічної та інтелектуальної складності, яка була б неможливою ані у більш публічних жанрах, ані в ліричних жанрах, таких як соната чи тріо.

Варто наголосити, що квартет був важливим жанром, в якому композитор міг випробовувати нові ідеї та технічні прийоми. Разом з фортепіанною сонатою він був однією з головних творчих лабораторій Моцарта. Кожен його квартет — це крок уперед у засвоєнні, а згодом і утвердженні нових законів і принципів композиції. У порівнянні з симфонією, квартет виявився більш гнучким жанром, що дозволяє створювати різноманітні експерименти та інтелектуальні ігри, які дають можливість композитору більше проявити свою індивідуальність. Це також означало, що квартет не підпадає під жорсткі соціальні та публічні вимоги, на відміну від симфонії, яка зазвичай виконувалась перед великими аудиторіями, що накладало певні обмеження на експресивність і самовираження композитора. Тому для Моцарта струнний квартет став жанром, що дозволяв йому вільно втілювати найрізноманітніші композиційні прийоми і розвивати нові ідеї, як в контексті музичної форми, так і в аспекті взаємодії між виконавцями та між ними і слухачами. Цей жанр став важливим інструментом для розширення меж творчості та звільнення від зовнішніх обмежень, що робить його одним із найбільш індивідуалізованих і самобутніх жанрів в музиці Моцарта.

Одним із ключових чинників, що визначають індивідуальність художнього тексту, є внутрішній світ його творця — особистість та її унікальні особливості [59, 45]. Уявлення про особистість Моцарта відкриваються переважно через його листування. Аналізуючи листи композитора, слід задуматися не лише над тим, як він пише, а й над тим, про що він пише. Відомо, що Моцарт оформляв свої листи доволі оригінальним способом. У текстах можна виявити численні анаграми та перевертання, а також велике використання знаків пунктуації, надмірно довгі речення та змішування

прописних і малих літер. Безумовно це не є свідченням недостатньо освіченості Моцарта. В офіційних листах стиль композитора є витриманий, а оформлення відповідає граматичним нормам, що свідчить про його грамотність. Однак у його приватних листах можна побачити відхилення від стандартів[105, 67]. Виникають підстави, припуститися думки, що це є не випадковість. Ймовірно, композитор мав надзвичайну вербальну свободу. Він часто перескакував з однієї мови на іншу, змішував літери або склади в словах, пропонував читачеві самому скласти фразу з поданих слів. Переміщення літер, гра з іменами, рими та віршики — це все було характерно для епістолярного стилю Моцарта, який він розвивав з раннього віку. Така манера словесної гри, свобода від усталених граматичних норм, виявлялася не лише в його листах, але й у його музиці. Так, у музичних творах Моцарта, як і в його словах, можна помітити подібні елементи «гри». Наприклад, у квартеті К. 169 він «розмовляє різними мовами», поєднуючи італійські, австрійські та південнонімецькі музичні традиції. В одному з менуетів квартету К. 170 композитор перемішує музичні фрагменти, створюючи цікавий ефект. Тема цього твору складається з трьох мелодичних фрагментів, причому перші два повторюються двічі (1 1 2 2 3), що формує нетиповий для танцю період в 12 тактів. У репризі, у межах спрощеної тричастинної форми, Моцарт вільно змінює місцями фрагменти, формуючи їх у послідовність 2 2 3 1 1. Ця гра з музичними «літерами» створює відчуття ігрового підтексту, схожого на вербальну комбінацію в його листах. Така психологічна свобода і схильність до «гри» з елементами та правилами — це не лише прояв індивідуальності композитора, але й важливий аспект його художнього світогляду. Відхід від суворих норм і свобода у вираженні в мистецтві, чи то в музиці, чи то в слові, були характерні для Моцарта і знаходили своє відображення у його творчості на всіх рівнях.

Такі ігри були для Моцарта своєрідним способом відпочинку та розваги, приносячи йому радість і, окрім того, тренуючи розум і стимулюючи гостроту його уяви. В його художньому мисленні, композиційній техніці та у здатності створювати нові музичні ідеї і розвивати їх, дух гри був, без сумніву,

відчутним. Моцарт зумів поєднати серйозність і творчий експеримент з відчуттям гри, що дозволяло йому не тільки розважатися, але й створювати інноваційні музичні форми та образи.

Тематика листів аналіз листів Моцарта надав інформацію, що Моцарта не цікавили ні архітектура, ні художні пам'ятки, ні природні краєвиди місць, які він відвідував [105, 15]. Його розум займали лише музичні враження, і він часто писав про них, адже музика була центральною частиною його життя. Листи Моцарта містять багато відомостей про його сучасників-композиторів, музичні постановки того часу, відомих виконавців та інші важливі аспекти музичної культури того періоду. З цієї точки зору листування Моцарта є цінним джерелом інформації, однак тут це не є основою для дослідження й не передбачає заглиблення в деталі цієї теми.

Другим за значенням напрямком його листів стали індивідуальні характеристики окремих людей. Наприклад, він малює чудовий портрет поета Христофа Мартина Віланда: «Я уявляв його не таким, яким він виявився; мова у нього трохи скована. Голос схожий на дитячий; весь час дивиться в лорнет, говорить з деякою ученістю грубістю, а часом – з якоюсь дурною зневагою. Але мене не дивує, що він поводить ся так (навіть якщо в Веймарі або де-небудь ще він поводить ся інакше), тому що люди тут дивляться на нього, наче він з неба впав. Перед ним усі збентежені, ніхто нічого не говорить, всі мовчать; ловлять кожне його слово; шкода тільки, що людям так довго доводиться чекати, бо у нього є дефект мови, через який він може говорити лише дуже повільно, і не може сказати й шести слів підряд без того, щоб не зробити паузу. А в іншому він такий, як ми його знаємо, розумна голова. Обличчя страшенно потворне, покрите оспою, і досить довгий ніс. Ростом, мабуть, трохи вищий за батюшку» (лист від 27 грудня 1777 року) [105, 48-50]. Цей портрет не лише реалістичний, а й характерний. Моцарт помічає все — від особливостей зовнішності до манери поведінки та розмови. Це свідчить про те, що Моцарт приваблювався індивідуалізованими характерами, особистостями, які були в чомусь своєрідними та унікальними.

Цей інтерес до людини як індивідуальності не міг не позначитися і на ставленні композитора до музичного тексту. Кожен музичний твір у Моцарта стає схожим на особистість: він несе в собі індивідуальні риси, неповторні особливості, що робить кожен його твір унікальним. Моцарт, як і вивчаючи індивідуальність людей, передавав у своїх композиціях багатство та глибину особистих переживань, завдяки чому його музика залишалася актуальною та зрозумілою для слухача, навіть якщо цей слухач не був ще сформований чи зрозумів саму природу музичного твору.

Усе перераховані фактори, поєднуючись між собою, визначають художнє своєрідність музики Моцарта. Однак це своєрідність не могло б проявитися в повній мірі, якби не надмірна сприйнятливість та дитяча відкритість Моцарта до всього нового. Моцарт — вічний дитина. Це твердження можна зустріти майже в кожній роботі, присвяченій його особистості та творчості. Як, наприклад, у некрологу Моцарта, написаному Шліхтегроллем, в якому йдеться: «Якою рано цей рідкісна людина досяг зрілості в сфері свого мистецтва, такою ж довгою у всіх інших відносинах він залишався дитиною — це слід визнати з повною безсторонністю» [39]. Це підтверджує, що, незважаючи на його професійну зрілість, душа Моцарта залишалася чутливою та відкрита, подібно до дитячої, протягом усього його життя. І саме ця безпосередність, ця здатність сприймати світ з наївною відкритістю та емоційністю дозволяли його музиці бути настільки проникливою, трепетною та щирою.

Зберігши протягом життя здатність дивитися на світ очима дитини, Моцарт змусив музичний світ відчувати нові відтінки емоцій, створюючи твори, в яких кожен звук сповнений живої енергії. Оточуючий його художній світ мав на нього сильний вплив, а нові враження хвилювали його душу набагато сильніше, ніж це притаманно більшості музикантів. Це дозволяло Моцарту відчувати музику як живу субстанцію, що сприймається не лише через раціональні чи технічні аспекти, а передусім через емоційне сприйняття, властиве дитячій душі. Дитяча відкритість і чутливість до навколишнього

світу виявлялися не тільки в музиці, але й у його ставленні до життя, що дозволяло йому творити нові музичні форми, які часто здавалося, виходять за межі традиційної музичної мови. Моцарт сприймав кожен нову ідею, кожен новий досвід як джерело для збагачення власної музичної мови, що, в свою чергу, дозволяло йому створювати твори, які йшли в ногу з часом, але водночас носили в собі глибокий особистісний підхід. Завдяки своїй здатності до наївного і в той же час мудрого сприйняття світу, Моцарт зміг створити музику, яка є одночасно і сучасною, і позачасовою, що дозволяє її розуміти і цінувати на різних етапах історії.

Важливим аспектом цього дитячого сприйняття було те, що Моцарт не обмежував себе в жодному з напрямків мистецтва, не тримався виключно за традиції, але й не кидав їх повністю, а творив у межах, які дозволяли йому бути вірним власній інтуїції, індивідуальності та відкритості до нових можливостей. Це створювало особливий художній простір, де він міг вільно поєднувати класичні форми з новими, інноваційними ідеями. Така свобода стала основою його унікального музичного стилю, який і до сьогодні викликає захоплення та визнання.

1.2. Пісенна творчість В. А. Моцарта як передумова концертної арії

У другій половині XVIII століття камерно-вокальна музика, особливо жанри пісні та романсу, стала значущою частиною культури Австро-Угорщини. Вольфганг Амадей Моцарт, реагуючи на культурні тенденції свого часу, активно звертався до камерно-вокального жанру протягом усього творчого періоду, створюючи зразки, що увійшли до канону світового вокального мистецтва. Його роботи відображали актуальні музичні явища і продовжували традиції епохи, інтегруючи нові елементи, що випереджали музичні інновації свого часу. Пісенна творчість Вольфганга Амадея Моцарта відіграла суттєву роль у формуванні жанру концертної арії, заклавши основу для розвитку цього виду вокальної музики. Моцарт звертався до камерно-

вокальних форм, розробляючи в них мелодичні, драматургічні та емоційні елементи, що стали визначальними для його концертних арій. У пісенних творах композитор експериментував із засобами музичної виразності, поглиблюючи психологічні нюанси та художню виразність, що сприяло становленню нових прийомів у вокальній музиці.

Саме камерно-вокальна творчість Моцарта створила платформу для подальшої розробки вокальних технік і драматичних прийомів, характерних для його концертних арій, де поєднувалися глибина музичної форми та емоційна насиченість, здатні відобразити складні внутрішні переживання персонажів [82, 75]. Постійне звернення В. А. Моцарта до австро-німецького жанру Lied і його глибокий інтерес до цього жанру впродовж усього творчого життя можна розглядати як передумову формування естетики музичного романтизму. Саме Lied, із притаманними йому лаконічністю форми й емоційною глибиною, відіграв значну роль у розвитку вокальної мініатюри, що стала однією з характерних рис романтичного стилю. У добу Просвітництва як пісня, так і опера вже мали певну історичну базу, що слугувала основою для реформування цих жанрів. У цей період виникли передумови для перетворення пісенного жанру, зокрема зростаючий інтерес до народної пісні та її осмислення через призму нових літературних тенденцій. Німецька поезія, що стала важливим джерелом для оновлення пісенного жанру, зверталася до зображення людських почуттів і внутрішніх переживань, що стимулювало поєднання поезії з музикою для посилення емоційної виразності творів. Поширився також погляд, згідно з яким поезія потребує «доповнення» музикою для створення повнішого художнього образу [110, 43-48].

Рух за пісню «в народному дусі» мав своїм підґрунтям актуальні естетичні ідеї, пов'язані з тенденцією демократизації мистецтва, що була характерною для доби Просвітництва [67]. Серед провідних мислителів, які формували ці тенденції, варто відзначити Іоганна Маттезона та Фрідріха Рейхардта, які підкреслювали значущість доступності мистецтва та його

здатності відображати суспільні й індивідуальні почуття. Ці процеси, що розвивалися у пісенному жанрі, підготували ґрунт для більшої емоційної насиченості й виразності, характерної для концертної арії, що інтегрувала камерні та драматичні елементи.

Процес інтенсивного розвитку німецької пісні у XVIII столітті ознаменувався появою цілих «шкіл», які зосереджувалися на створенні вокальних творів нового типу. Серед них першою була берлінська школа, заснована К.-Г. Краузе, з якої найвидатнішим представником став К. Ф. Е. Бах. Пізніше сформувалася друга берлінська школа під керівництвом Й.-А.-П. Шульца, видатними представниками якої були Й.-Ф. Рейхардт і К. Ф. Цельтер. Слід зауважити, що їхні пісні з'явилися вже після пісенних творів Моцарта, однак концептуально розвивали тенденції, закладені попередніми поколіннями композиторів.

Для багатьох композиторів того часу, таких як І.-В. Гернер, К.-Г. Нефе, Й.-А. Хіллер, пісня стала центральним або одним із основних жанрів у творчості. Сформувався усвідомлений підхід до простоти та «чистоти» стилю: композитори прагнули створювати пісні, зрозумілі широкій аудиторії. Цей курс на безпосередність і ясність пояснювався соціокультурною потребою зробити пісню доступною для представників різних соціальних прошарків. У результаті до кінця 1750-х років утвердився новий тип строфічної пісні, що відзначалася простою, часто народною мелодією, нескладними гармоніями та відносно розвиненим, автономним акомпанементом [136, 101-108]. Цей доступний характер нової пісні також підкреслювався в назвах пісенних збірників, кількість яких зростала. Так, збірки мали назви на кшталт «Двадцять чотири пісні, частково серйозні, частково жартівливі, з легкими мелодіями, які підходять майже для всіх голосів», «Музичні ласощі» та «Музичне дозвілля». Усі вони підкреслювали розважальність і невимушеність нової пісні, що була зрозумілою та привабливою для широкого загалу.

У Відні, починаючи з кінця 1770-х років, жанр камерної вокальної лірики набув значної популярності. Окрім видатних представників музичного

класицизму, таких як Й. Гайдн і В.-А. Моцарт, в австрійській столиці діяли композитори другого плану, зокрема Й.-А. Стеффан та М. Рупрехт, які, попри меншу популярність, демонстрували безсумнівний музичний талант. Їхні віденські пісні були орієнтовані на виконання в салонному або домашньому колі, а камерний характер, а також витонченість текстів і музичної форми вимагали тонкого художнього смаку від слухачів.

На творчість цих композиторів суттєво вплинули національний австрійський зінгшпіль і традиції італійської опери, що зумовило специфічне поєднання народно-побутових елементів із м'якістю, мелодійністю та вишуканістю музичного вислову. Це унікальне поєднання надало віденській камерній ліриці особливого характеру, об'єднуючи доступність народних мотивів із художньою витонченістю та музичною гнучкістю, що були притаманні класицизму і заклали передумови для розвитку концертної арії.

Віденські композитори мали значну свободу у виборі засобів музичної виразності, завдяки чому їхні твори демонструють багатий арсенал художніх прийомів. Вони активно використовували мелодичні прикраси, вокальні розспіви, повтори тексту та розвинену, незалежну фортепіанну партію, яка не просто супроводжувала вокальну лінію, а становила важливий елемент композиції. Часто віденські пісні мали розширену форму, що наближала їх до арії чи арієти.

Варто зазначити, що Моцарт трактував жанр пісні досить широко й не завжди розрізняв пісню й арієту. Для нього пріоритетними були комунікативні можливості твору: незалежно від того, чи створювався він для камерного, побутового або аматорського виконання, чи для професійного концертного або сценічного втілення, важливим було досягнення емоційного та виразного зв'язку із слухачем [73]. Це гнучке ставлення до жанру підкреслювало універсальність пісень і арій Моцарта, роблячи їх придатними як для камерних, так і для масштабніших інтерпретацій, що сприяло розвитку концертної арії.

Відомо, що легкість, з якою Моцарт працював над вокальними мініатюрами, не свідчить про його зневагу до цього жанру. Навпаки, численні приклади використання пісні як жанрового архетипу для оперних арій демонструють важливість цього виду творчості у його композиторському доробку. Зокрема, вже в ранніх творах Моцарта можна знайти зразки пісень, що функціонували як окремі самостійні твори, а згодом були адаптовані для опери у вигляді невеликих арій, часто з новим текстом. Прикладом є його пісня «Троянди цих щічок милих» (KV 52) для голосу з клавірним супроводом, яка стала основою для арії Бастьєна «Моя прекрасная возлюбленная» з одноактного зінгшпілю «Бастьєн і Бастьєнна».

Ці випадки вказують на органічний зв'язок між пісенним і оперним жанрами в творчості Моцарта. Перенесення пісні в оперний контекст надавало їй нових драматургічних функцій, що сприяло збагаченню жанру арії ліричними й наративними рисами, властивими камерним вокальним формам.

За думкою німецького музикознавця В. Шмідта, номери з опер та зінгшпілів, а також перекладення творів, в оригіналі написаних не для голосу з супроводом клавіру, а для інших складів, взагалі не повинні відноситись до пісень Моцарта [157, 101]. До подібних опусів автор відносить такі пісні для голосу з оркестровим супроводом, як «Де взяти слова...» (KV 382), «Попередження» (KV 433), «Прославляйте матір...» (KV 146), а також мандоліни — «О цитра ти моя...» (KV 351). На нашу думку, це висловлювання не є беззаперечним і потребує певного уточнення. Такий підхід Шмідта можна оскаржити, адже навіть якщо ці твори виконувались з оркестровим супроводом, їх жанрова природа не змінюється. Вони мають всі ознаки пісні, навіть якщо в оригіналі їхнє виконання передбачало більший інструментальний супровід. Наприклад, «Де взяти слова...» (KV 382) — це вокальна частина, яка, хоча й була написана для оркестру, все ж може розглядатися як пісня, якщо її адаптувати для виконання з клавіром.

Моцарт, великий майстер масштабних музичних полотен, вирішує проблему «мініатюрності» жанру через геніальне розширення меж

художнього континууму своїх пісенних опусів. Він надзвичайно вміло працює з часовими та просторовими характеристиками, що дозволяє створювати камерно-вокальні мініатюри, які, незважаючи на свої обмеження, володіють величезним художнім потенціалом.

Незважаючи на часові обмеження, характерні для пісенних жанрів, моцартівські твори вирізняються глибиною емоційного впливу завдяки багатогранним тембровим метаморфозам, що супроводжують голос, а також завдяки різноманітній фактурній щільності та інших засобах музичної виразності. Таке багатство звукових відтінків створює ефект неперервної зміни, у якому навіть у найкоротших формах простежується глибока внутрішня динаміка.

Особливу роль у цьому процесі відіграє комунікативність, що є імманентною характеристикою музики Моцарта. Його твори, незалежно від жанрової належності, сприймаються як живе спілкування, де кожен елемент композиції має свій функціональний і емоційний зміст. Так, використання розмаїтих тембрів і тембрових поєднань створює додаткові емоційні та інтелектуальні шари, що сприяють більш глибокому сприйняттю твору слухачем. Це явище є невід'ємною частиною художньої системи композитора, що забезпечує особливу багатозначність і гнучкість музичних форм, які він створював у різних жанрах.

Моцарт продемонстрував вражаючий рівень майстерності, де навіть камерна пісня, будучи по суті жанром з обмеженою тривалістю, є не просто самодостатньою композицією, а частиною більшого художнього контексту, що дозволяє розширювати межі емоційного і звукового простору. Його музика завжди прагне до великого, навіть якщо знаходиться в рамках мініатюри, тим самим стверджуючи, що кожна нота має потенціал до величі.

Повертаючись до ідеї жанрового архетипу, можна стверджувати, що, досягнувши вершини композиторської майстерності, Моцарт почав використовувати пісенний матеріал як своєрідну амальгаму, яку він переплавляв в арійному письмі. В пізніших творах композитор активно

трансформує традиційні пісенні форми, інтегруючи їх у складніші композиції [157, 112]. Прикладом цього є інтонаційний лад арії Сюзанни «Прийди, мій друг, прийди», який, як зазначається, тісно пов'язаний з мелодією пісні «Туга за весною» (KV 596). Обидва твори об'єднує не лише схожа інтонаційна структура, але й однакова тональність — F dur, що свідчить про використання Моцартом пісенних інтонацій як будівельного матеріалу для більш масштабного музичного контексту. Це підкреслює, як композитор, маючи великий арсенал музичних засобів, може перетворювати популярні мелодії, вкладаючи в них більш глибокий художній зміст.

Крім того, мелодія пісні «Туга за весною» має явні схожості з німецькою народною піснею «Я дівчина-швачка», що дозволяє провести паралелі з фінальною темою рондо останнього фортепіанного концерту B dur (KV 595), написаного всього за вісім днів до цієї пісні. Цей факт ілюструє, як Моцарт, працюючи в різних жанрах, не лише використовує мелодійні образи з народної традиції, але й перетворює їх на елемент більш складної музичної конструкції, надаючи їм нові смислові та структурні якості.

Цікавим прикладом використання пісенного матеріалу в контексті арій є Канцонетта (серенада) Дон Жуана. Моцарт, ймовірно, використовував у якості жанрового зразка пісню «О цитра ти моя», написану для мандоліни. Окрім інтонаційного родства та спільного ритму 6/8, на увагу заслуговує також фактура викладу, яка імітує звучання струнного щипкового інструмента, створюючи тим самим ефект «мандолінної» атмосфери в оперному контексті.

Отже, можна зафіксувати, що Моцарт, завдяки своєму майстерності, поєднує в одному творі елементи народної музики, камерної пісні та оперної форми, що не лише розширює можливості вокального жанру, але й слугує прикладом глибокого синтезу різних музичних стилістик у рамках його музичної мови.

Безсумнівно, поєднання оперної арії з побутовою музикою тієї епохи демократизує оперну стилістику Моцарта, подібно до того, як народно-

побутовий тематизм Гайдна впливає на стилістику його симфоній, відповідно розширюючи комунікативні можливості спадщини класиків. У цьому контексті В.-А. Моцарт, як величний композитор-філософ, в своєму пісенному творчості, яке є невід'ємною частиною цілісної художньої системи (як зазначив Гете, говорячи про свої твори як «уривки однієї великої сповіді»), торкається найглибших, загальнолюдських, вічних проблем та основоположних духовних цінностей [110, 54].

Разом із цим все яскравіше проявляється схильність композитора до піднесеного, трансцендентного. Охоплений загальним прагненням свого часу звільнити віру від поверхневих атрибутів церковного богослужіння та сприяти зміцненню особистого зв'язку з Всевишнім через релігійне переживання, Моцарт покладає великі надії на інститут, що залучив майже всю освічену Відень — масонський орден, членом якого він став, ймовірно, восени 1784 року [78, 76].

Моцарт, як і багато мислителів його часу, шукав шляхи до глибшого розуміння духовних аспектів життя через музику, і масонство, з його прагненням до морального вдосконалення та духовного просвітлення, було ідеальним середовищем для реалізації цих ідеалів. Масонський орден, зокрема його філософські ідеї, забезпечили композитора важливими духовними орієнтирами, які стали не лише частиною його особистого світогляду, але й вплинули на його творчість. У творах Моцарта почали з'являтися мотиви, що вказують на прагнення до духовного очищення і пошуку вищого сенсу через музику, що виходить за межі земного існування, намагаючись досягти прямого контакту з божественним.

Через кілька місяців, 26 березня 1785 року, Моцарт написав масонську пісню «Достойний шлях» (KV 468) на вірші Й. Рачки, яка в дослівному перекладі означає «шлях підмайстра». Точно не встановлено, чи писав композитор цю пісню для свого власного підвищення в ступінь підмайстра, чи для церемонії посвячення його батька в другу ступінь масонського ордену, яка відбулася у австрійській столиці 16 квітня 1785 року. Відомо, що Леопольд

Моцарт якраз у цей час відвідав сина у Відні [155, 38]. Цей твір відображає важливу частину духовного шляху самого композитора, адже масонство для Моцарта стало важливим етапом у його житті та творчості, символізуючи прагнення до морального вдосконалення, пошуку вищого сенсу життя через ініціацію та ритуали братства. Пісня «Достойний шлях», як і багато інших його масонських творів, має глибоке символічне значення, що стосується як особистісного розвитку, так і більш загальних, філософських концепцій, зокрема пошуку істини, духовного прогресу та гармонії в світі.

Світла, повна захопленого ликування пісня «Достойний шлях» належить до категорії «однострофних» пісень. Варто зазначити, що саме цей найпростіший вид «сквозних» пісень єдиного розвитку періодично привертав увагу композитора протягом всього його творчого шляху в області вокальної музики. Одночасно цей жанр став історичним підходом до більш масштабної сквозної пісні єдиного розвитку, як це видно в таких творах, як пісня «Ви, пташки, кожного року» (KV 307) або «Якось раз самотній, сумний» (KV 308), а також в інших пізніших опусах, де музика вільно слідує за текстом, складаючись з більш чи менш контрастуючих частин або розділів. Проте у пісні «Достойний шлях» не спостерігається якихось помітних «зрушень» стану, тоді як, наприклад, пісня «Нехай я сумний, мій друг» (KV 147) характеризується більшою свободою введення контрастів, що є важливою ознакою її виразності. Також вперше у Моцарта пісня «Достойний шлях» містить розгорнуте фортепіанний вступ та завершення, що додає твору особливу завершеність і підкреслює його значущість у контексті масонського творчого шляху композитора. Це ще одна важлива риса, що свідчить про прагнення Моцарта розвивати не тільки структуру пісні, але й виявляти нові можливості для вираження ідей через музику.

Як відомо, в масонських зборах музика завжди відігравала важливу роль, і цей факт дуже захоплював Моцарта. Переконаливим свідченням цього є низка його творів, написаних «на випадок» для різних масонських заходів. Окрім кантат та згаданої пісні «Достойний шлях», в тому ж, 1785 році, були

створені ще два камерно-вокальні опуси, які мали важливе значення для відкриття та закриття засідань ложі: «До відкриття ложі майстрів» (KV 483) та «До закриття роботи майстрів» (KV 484). У цих піснях композитор знову ж таки, не виходячи за межі жанру, словесно розширює його зсередини: до сологолосу додається триголосний хор, а супровід забезпечує акомпанемент органу. Ці твори свідчать не лише про прагнення Моцарта створювати музику, яка відповідала б духовним вимогам масонських обрядів, але й про його вміння інтегрувати різні жанрові форми в одну композиційну структуру, тим самим поглиблюючи функціональне і символічне значення музики в масонському контексті. Вони не лише виконували роль ритуальних пісень, але й додавали урочистості та величі кожному масонському заходу, що відповідало поглядам самого композитора на музику як на інструмент, здатний піднести духовність та моральність людей.

В цьому контексті особливий інтерес викликає арія «Не бійся, прекрасний друг» (KV 505), написана 27 грудня 1786 року для Ненсі Стораче — першої Сюзанни з «Весілля Фігаро». Текст цієї арії є тим самим, що й в арії Ідаманта, додатково написаної для віденського виконання «Ідоменея» [143, 88]. Цей твір унікальний у аспекті розширення традиційного інструментального складу концертної арії, коли композитор вводить до оркестру фортепіано як солуючий інструмент.

Збагачення звучання оркестрової партитури тембром клавішно-струнного молоточкового інструмента створює ефект особливої «просторовості» звучання: концертний, самотійний інструмент і вокальна партія утворюють надзвичайно багатий відтінками почуттів одухотворений діалог, таким чином стаючи невід'ємною частиною твору. Як зазначає Іштван Барна, ця чудова лірична сцена могла б вказувати на романтичні стосунки між Стораче і Моцартом [104, 56]. Отже, цілісність художнього простору цього твору відкривається слухачеві через своєрідність «фонізму» — звукового втілення неповторних моцартівських образів. Віртуозно створена взаємодія фортепіано і голосу в арії «Не бійся, прекрасний друг» є свідченням великої

музичної майстерності композитора, здатного створювати емоційно насичену і технічно складну композицію, що не лише розширює межі жанру, але й втілює глибокі особисті та художні мотиви.

Моцарт продемонстрував свої неперевершені зразки камерно-вокального мистецтва, ставши специфічно віденським автором відомих пісень, таких як «Фіалки» (KV 476 на текст І. Гете) та «Коли Луїза спалювала листи свого коханого» (KV 520). Після п'ятирічної перерви, саме в цей період на перший план виходять впливи віденської пісні, яка переживала свій перший розквіт після 1780-х років. Серед її окремих представників (Грюнвальд, Кожелух, Хольцер, Хофмейстер, Штадлер, Штеффан та інші) як справжня величина виділявся Йозеф Гайдн — у 1781 та 1784 роках вийшли два збірники його «Німецьких пісень».

У цей багатий на музичний матеріал період, але все ще не зовсім визначений у духовних орієнтирах, в музичне життя вступає Моцарт зі своїми піснями 1785–1787 років. Вклад, який він зробив у цей період у пісенний жанр, був надзвичайно суттєвим. Його камерно-вокальні твори, створені в проміжку часу між «Весіллям Фігаро» та «Дон Жуаном», у певному сенсі представляли собою підсумок, що венчав всі попередні прагнення тодішньої віденської пісні [104, 61].

Цей період у творчості Моцарта став кульмінацією розвитку віденської пісні, в якій він не лише втілював найкращі традиції, а й розширив їх, створивши твори, що поєднують у собі емоційну глибину, витончену форму і надзвичайну музичну майстерність. Пісні Моцарта цієї епохи відзначаються своєю ліричністю, інтеграцією різних жанрових елементів і технічними інноваціями, що стали частиною культурної спадщини Відня кінця XVIII століття.

Для акцентуації важливості пісенної творчості як джерела для формування концертного, за своєю суттю майже тетарльного музичного матеріалу варто навести один з листів Констанци Хертелю, де вказано, що В.А. Моцарт справді мав свою власну книжку, до якої вписував вподобані ним вірші, що спонукали його до написання музики. Серед німецьких поетів, які

приваблювали композитора, були анакреонтики - Хагедорн і Хельті, а також Блюмауер, Вайсе, Гермес, Гюнтер, Штурм, Овербек, Міллер, Рашки, Уц, Якобі та інші. Той факт, що Моцарт написав лише одну пісню на текст Гете і не звернувся до творів Лессінга, Гердера і Шіллера, не означає, що він був незнайомий з їхньою літературною творчістю, тим паче, що він був відомим пристрасним театралом.

Ще в Зальцбурзі, в архієпископському театрі, Моцарт мав можливість бачити різні драматичні спектаклі, повний список яких міститься в книзі Ф. Піркмайера «Über Music und Theater am Salzburger Hofe» (1762–1775). Після 1775 року, коли був відкритий новий міський театр, Моцарт проявив жваву зацікавленість до виступів бродячих труп, таких як Бьома і Шиканедера, репертуар яких включав твори Шекспіра та Лессінга [115, 6–38].

Крім того, листи з Відня дають ще більше матеріалу для роздумів щодо літературних впливів на музику Моцарта. Як справедливо зазначає Є. Дейтч, ці листи свідчать про значний вплив серйозної віденської драматургії того часу на його мистецтво. Моцарт активно сприймав культурні течії свого часу, і цей вплив простежується в його творах, де музичні форми часто перегукуються з драматургічними структурами, а ліризм текстів набуває нового рівня завдяки багатству музичної мови [105, 77-79].

У контексті широкого спектра поетичних творів, використаних композитором у своїх вокальних опусах, неможливо недооцінити роль Гете, який звільнив ліричне вираження як у поезії, так і в музиці від обмежень раціоналізму, що прагнув обмежити розвиток ірраціональних, творчих сил, тобто всього, що було чужим креативному початку. Відповідно до висновків численних дослідників, текст «Фіалки» потрапив до рук Моцарта випадково. Він був узятий з першого зінгшпиля Гете «Ервін і Ельміра» (1775) і опублікований у журналі «Iris» (Bd. 2, с. 3) [107, 18-20].

Слід зазначити, що твори голови нового поетичного напрямку отримали великий резонанс. Відомо, що до Моцарта на текст «Фіалки» написали пісні Й. Андре (1775), Ф. Кайзер (1775), герцогиня А. Брауншвейгська (1776), І.

Рейхардт (1778), Й. Штеффан (1779), К. Фріберг (1781). Однак за оригінальністю задуму і трактуванням цього поетичного твору вони не могли зрівнятися з Моцартом. У «Збірнику німецьких пісень» Штеффана автором віршів з незрозумілих причин помилково був названий Глейм. Як виявилось, Моцарт у записі своєї пісні відтворив цю помилку, і, на думку багатьох дослідників, це є свідченням того, що композитор спочатку не знав про авторство Гете [105,146,; 116; 7; 128].

Як справедливо зазначає Г. Аберт, геніальний класик, насамперед, відмовився від строфічної структури і надав своєму твору абсолютно вільну сквозну форму. Більше того, він ввів речитатив, суттєво посилив самотійність фортепіанної партії та її художнє значення. Це справжня драматична сцена, де в усьому — у потоці музичних вражень, сценічному сприйнятті події, нарешті, в її живописній передачі — відчувається не просто «ілюстрація» поетичного тексту, а переплавлене в музичній фантазії генія нове його втілення. «Наша «Фіалка», — пише Г. Аберт, — це погляд, кинутий у обітовану землю пізнішої шубертовської пісні. Хто знає, як пішов би розвиток пісні, якби моцартівську лірику осяяв не лише цей заблуканий промінь нашої класичної поезії! Адже тут справді виник справжній «Фенікс», якого Моцарт так палко чекав у опері» [77, 245].

Характерно, що багато дослідників творчості композитора однозначно оцінюють цей моцартівське твір, у якому формується новий тип вокальної лірики, що характеризується ознаками своєрідного переростання куплетної пісні у більш складну розгорнуту форму через гнучке чередування G dur «куплета» з великим g moll епізодом і поверненням до G dur з його характерною каденцією.

Ще одна з найзначніших у цьому ряду пісень зі сквозним розвитком — «Коли Луїза спалювала листи свого коханого» — цілком могла б зайняти гідне місце в оперному творі, хоча рецитативний стиль тут замінений аріозним. Відрізняючись пристрасною напруженістю, різко підкресленим мінорним колоритом (c moll) та хроматизованою структурою, вона ніби вводить у саму

глибину зримої драматичної ситуації: полум'я в каміні, гіркі скарги, героїня спалює їй дорогі листи, сумуючи за покинутим коханим. Цікаво, що серед рукописів, що зберігаються в бібліотеці Інституту музики у Флоренції, є зошит з шістьма піснями з спадщини Готфріда фон Жакена, де він приписував собі цей моцартівський шедевр, присвячуючи його об'єкту своєї пристрасті — фрейліні фон Альтомонте. На щастя, як зазначає А. Ейнштейн, на цій рукопису є помітка Моцарта: «26 травня. На Ландштрассе <...> У кімнаті пана Готфріда фон Жакена» [81, 35].

Цікаво, що у цієї пісні є своєрідний попередник, написаний всього за три дні до цього — це «Пісня розлуки» (KV 519). По суті, вона є певним передвісником сюжетної канви наступної пісні. Тут юнак, відчуваючи душевну тривогу, розстається зі своєю коханою і клянеться їй у вічній любові. Очевидно, Моцарт надавав великого значення цій сповненій пристрасної туги пісні, оскільки особисто опублікував її у вієнському видавця Артарії разом з «Фіалкою». Але якщо «Пісня розлуки» характеризується переважно ліричним настроєм, то «Коли Луїза спалювала листи свого коханого» є мініатюрною драматичною сценкою.

Згідно з думкою Г. Аберта, «такого роду пісні утворюють першу сходинку на шляху до пізнішої «ліричної монодії» Франца Шуберта, оскільки в них йдеться про вираження конкретного характеру в специфічних обставинах» [77, 431]. Загальному емоційному враженню, яке справляє цей музичний шедевр, сприяє значний розвиток фортепіанної партії, яка, володіючи багатогранною та виразною фактурою, активно інтегрується в драматургічний процес композиції. Важливі моменти трактування фортепіано як рівноправного компонента, що доповнює вокальну партію в розкритті мелодійного змісту, можуть бути простежені також у піснях, таких як «В день народження маленького Фрідріха», «Прихід весни», «Німий смуток», «Таємниця», «Мій важкий шлях», «До Хлое», «Походна пісня».

Вражаюче, що Моцарту вдається створювати вокальні твори, з одного боку, повні внутрішньої динаміки та драматизму, з іншого — як у пісні

«Вечірній настрій» (KV 523) — дивовижного ліризму. Можна стверджувати, що в XVIII столітті майже жоден із композиторів, які писали пісні, не підійшов так близько до характерної для Шуберта ліричної виразності настроїв. Яскравим підтвердженням цього є «Вечірній настрій», де безпосередньо втілюється тремтливе відчуття з найтоншими гранями його проявів. Музика тут є самою ліричною суттю. Це фундаментально обґрунтоване судження теоретиків німецького Романтизму. У цьому аспекті Моцарт, наблизившись до світлого ліричного мрійництва романтиків, індивідуалізації виразу, передачі психологічного розвитку почуття та повного розкриття нових дорогоцінних граней, залишив незабутній слід в історії світового вокального мистецтва. Серед пісень, створених у 1787 році, особливої уваги заслуговує також «Старуха» (KV 517, на текст Ф. Хагедорна). Зазначимо, що ця композиція є новим відступом до старої дворянської форми запису з нерозшифрованим генерал-басом, однак водночас вона демонструє якісно новий рівень цієї форми. Враховуючи думку ряду дослідників, зокрема Даньшиної, який стверджує, що «Старуха» «ближча до театру, ніж до пісні» [15, 13], можна припустити, що звернення Моцарта до такої архаїчної форми запису в період його творчої зрілості могло мати символічне значення, виражаючи все, що стає застарілим, втрачає актуальність.

Поетичний текст Ф. Хагедорна, з його характерною періодичністю вигуків героїні «О добре часе, о добре часе!» та «О лихе часе, о лихе часе!», логічно обґрунтував використання саме такого типу простої строфічної пісні. У цій пісні перший вигук звучить із музикою, що стверджує мажор, тоді як другий — мінор. Радісні вигуки (непарні строфи) та сумні (парні) пов'язуються в кожній строфі спочатку з мажором, а потім з мінором, що дозволяє на рівні музичної форми виразити «емоційну переколку» одного й того ж виразу при його повторенні. Це передбачає розповсюджену в піснях Шуберта техніку «переколки-сопоставлення», особливо виражену в його «афористичних кінцівках».

Згідно з аналізом творчості Моцарта, його пісні, особливо з пізнього періоду, відзначаються унікальним поєднанням драматизму та ліризму, що є важливою характеристикою його вокальних композицій. Пісні Моцарта, такі як «Вечірній настрій» (KV 523), не лише відображають глибоке почуття, але й демонструють тонке відображення психологічних змін у героїв, що згодом буде визначати пізніший розвиток вокальної лірики у романтичній музиці. Привертає увагу те, що Моцарту вдається створити композиції, що стоять на межі класичного та романтичного стилів, виявляючи риси, які будуть більш яскраво розвинені в музиці Шуберта та інших композиторів XIX століття.

Зокрема, в пісні «Вечерній настрій» Моцарт застосовує гармонійний «заключний» оборот, який складається з послідовності I, III, II і I ступенів, що є типовим для італійської опери, однак він надає цьому обороту нову інтерпретацію, яка має своєрідне емоційне забарвлення. Це можна розглядати як приклад передбачення тенденцій, що будуть більш широко використані пізніше, зокрема Шубертом у його піснях.

Іншим прикладом є пісня Моцарта «Німий сум» (KV 391), де композитор використовує мінорний варіант популярного шубертовського мелодійного обороту V-IV-V з натуральною VII ступеню, що служить як затримка на верхньому звуці. Цей прийом, характерний для шубертовських пісень, таких як «Скіталець» і «Двійник», свідчить про тісний зв'язок між Моцартом та наступними етапами розвитку пісенної лірики в історії класичної музики.

Далі, у пісні Моцарта «Мій тяжкий шлях», використовуються гармонійні та інтонаційні обороти, що теж знайомі з подальшими шубертовськими піснями, і це дозволяє говорити про певний вплив, який пісні Моцарта мали на пізніший розвиток романтичної музики.

У той час як Моцарт відомий своєю майстерністю в роботі з лінійною та гармонійною структурою, пісні, що він створює, також демонструють його здатність комбінувати різні музичні елементи. Одним із прикладів цього є «Старуха» (KV 517), про яку йшлося вище, де Моцарт повертається до стародавньої двустрофічної форми, але знову ж таки, на новому рівні. Прийом

використання старовинної форми є цікавим, оскільки він може бути сприйнятий як коментар до історичних тенденцій, до розгляду того, що в музиці вже є застарілим. Водночас, це звернення до архаїки можна трактувати як певний символічний момент, що вказує на завершення певного етапу в музиці і переходу до нового стилю, що пізніше стане характерним для романтичної музики.

Текст пісні «Старуха» (на слова Ф. Хагедорна) є яскравим прикладом драматичного контексту, в якому музикант Моцарт розвиває емоції через зміну мажорних і мінорних тональностей. Моцарт використовує просту, але ефективну структуру для передачі поетичного змісту, де «добре» та «погане» часи змінюються відповідно до мажорних і мінорних тональностей, що підсилює контрастні емоції в тексті.

У піснях з останнього періоду творчості Моцарта, зокрема у «Трьох німецьких піснях» (KV 596–598), спостерігається певна простота форм, однак, зберігається глибока музична виразність. Пісня «Прихід весни» (KV 597) є прикладом того, як Моцарт працює з темою дитячої пісні, але з підвищеним пафосом і урочистістю, що, як зазначають дослідники, можна трактувати як певну невдачу, оскільки в ньому поєднуються два різні світи: дитяча наївність і висока релігійність. Але, з іншого боку, саме таке поєднання контрастів дозволяє Моцарту створити глибокий музичний твір, в якому взаємодіють «високе» і «низьке», серйозне та гротескне, що дає нову форму взаємодії жанрових та поетичних елементів.

Всі ці аспекти роботи Моцарта з музичними формами, гармонією та інтонацією дозволяють говорити про те, що його творчість не лише вплинула на наступні покоління композиторів, але й передбачила певні тенденції розвитку романтичної пісні, що розвивалися через індивідуалізацію висловлення почуттів, психологічну глибину та гнучкість музичних форм. Ці передумови втіляться в піснях Шуберта, який розвиває вокальну лірику на основі тих підходів, що були закладені у музиці Моцарта.

Таким чином, новаторські досягнення Моцарта в області вокальної музики, спрямовані в майбутні століття, стали важливим кроком на шляху до становлення концертної арії, яка мала б великий вплив на подальший розвиток оперного жанру в наступних етапах музичної еволюції. Моцарт, розвиваючи свої композиційні методи та експериментуючи з вокальними формами, створив такі пісенні твори, які об'єднували в собі не лише побутову тематику, але й глибокий психологізм і драматизм, відкриваючи нові можливості для розвитку вокального жанру.

У своїх творах, від простих куплетних форм до більш складних композицій, які базуються наскрізному розвитку, композитор демонструє істотні передумови для виникнення концертної арії, де вокальна лінія вже не просто виконує мелодійно-пісенний розвиток, але стає органічно пов'язаною з драматургією твору. Моцарт, запровадивши ці нові підходи в своїй музиці, істотно вплинув на подальший розвиток опери, де концертна арія, що поєднує в собі як вокальні, так і драматургічні аспекти, стала важливим інструментом для вираження внутрішнього світу персонажа.

Пісенна творчість Моцарта, зокрема його камерно-вокальні твори, поклала основу для подальшого розвитку більш складних вокальних форм, які знайшли своє вираження в концертній арії — жанрі, що об'єднує музичну виразність та драматургічну напругу. Через використання новаторських музичних структур і глибокого психологізму в своїх композиціях, Моцарт підготував ґрунт для еволюції вокальної лірики, яка згодом набуде ще більшого значення в оперному жанрі, втілюючи у собі всі передумови для концептуального розвитку пісенної форми, що виражає глибину внутрішніх переживань персонажа через музику та текст.

1.3. Жанр концертної арії у творчості В. А. Моцарта у динаміці становлення вокального стилю

У контексті вокальної творчості Вольфганга Амадея Моцарта особливе значення має жанрове розмежування його арій на концертні та оперні. Такий

поділ визначається не лише структурними та функціональними ознаками, але й глибокою індивідуалізацією кожного твору, що знаходить своє відображення в специфічних вимогах до виконавців. Концертні арії Моцарта, на відміну від арій оперного репертуару, мають чітке орієнтування на конкретних співачок та співаків, що дозволяє їм бути не просто музичним матеріалом, а мистецьким вираженням цих особистостей, враховуючи їхні вокальні можливості, техніку, а також акторську майстерність [83, 45]. Саме через таку індивідуалізацію Моцарту вдавалося створювати твори, що розкривали особливості кожного виконавця, надаючи їм максимальної виразності. Моцарт, з огляду на свою глибоку здатність до аналізу та сприйняття різних стилів і технік виконання, створював арії, що не тільки відповідали наявним вимогам жанру, але й вимагали від співака певного рівня майстерності, що, у свою чергу, дозволяло композиторові максимально вільно реалізовувати свою музичну фантазію. Важливою характеристикою концертних арій є їх висока ступінь складності, яка визначалась як потребою продемонструвати вокальні здібності виконавців, так і прагненням композитора створити ідеальну форму для конкретного голосу, з огляду на його технічні можливості та інтерпретаційні особливості. Історія жанру концертної арії з моменту початку його становлення і до остаточного занепаду охоплює всього лише одне століття. Зародження цієї окремої гілки арій відбувається на початку XVIII століття, кульмінація припадає на другу половину століття, зокрема, на творчість Вольфганга Амадея Моцарта, а розпад — на першу третину XIX століття [86, 69-71]. Як видно, це неймовірно малий період у порівнянні з історією опери, яка розвивається й досі, з якої, власне, і виріс цей жанр.

Серед численних аспектів, які впливали на створення концертних арій, слід виділити не тільки вокальні вимоги, але й особливу увагу до інтерпретаційних аспектів. Моцарт завжди враховував, наскільки виконання певної арії може бути інтегроване в загальний контекст музичного твору, чи то окремий концерт, чи загальний стиль певної епохи. Відомий вислів

композитора: «Люблю, щоб арія була співакові точно в пору, як добре зшите плаття», свідчить про прагнення до максимальної відповідності між композиторським задумом і фізичними та технічними можливостями співака, що створює враження органічності та гармонії між голосом і музикою [80, 43].

Важливу роль у створенні цих концертних арій відіграє не тільки технічна складність, а й здатність Моцарта до психологічного сприйняття особистості виконавця. Листи композитора, що збереглися до наших днів, містять численні описи співаків, їхніх манер, голосових особливостей, акторських здібностей та навіть зовнішніх даних. Це свідчить про те, що Моцарт був не лише композитором, але й тонким спостерігачем, здатним передбачити, які музичні прийоми дозволять максимально виразити індивідуальність того чи іншого виконавця. Це інтуїтивне розуміння властивостей людського голосу та акторського мистецтва дозволяло Моцарту створювати твори, що ідеально відповідали природі того чи іншого співака, максимізуючи його виразні можливості в межах заданого музичного матеріалу.

У своїх листах Моцарт не лише описує співаків, яких йому доводилося чути, але й створює справжні портрети їхніх голосових та акторських можливостей. Він звертає увагу на всі аспекти, що формують «співочий комплекс»: голос, техніку виконання, акторські здібності, манери поведінки та навіть зовнішні дані. Відомий приклад з його листів: він описує співачку Брадаменту, доньку Оронте, яка виявляє своє почуття до Руджеро. Моцарт зазначає: «Брадамента... співає... одна бідна баронеса... У неї терпимий голос, та й зріст непоганий, але фальшивить диявольські» [104, 87]. Це дозволяє зрозуміти, наскільки детально композитор сприймав кожного виконавця.

Також він описує іншого співака, Руджеро, як «великого князя», який є влюбленим у Брадаменту. Моцарт згадує, що у нього «прекрасний сильний голос», однак, як і для багатьох інших артистів, він зауважує й певні вікові зміни: «і він вже старий, йому п'ятдесят п'ять років, і у нього глотка нічого

собі» [118, 101-105]. Це свідчить про те, що Моцарт уважно ставився не тільки до вокальних якостей своїх співаків, але й до фізичних аспектів їхнього стану, що могло впливати на виконання та інтерпретацію його творів. Такі спостереження відображають глибоке розуміння композитора людської природи та здатність до точного підбору музичного матеріалу під індивідуальні можливості кожного виконавця.

Вокальна інтуїція Моцарта знайшла яскраве втілення не лише в його концертних аріях, але й у творах для оперних постановок. Утім, оперні арії, попри їхню технічну складність і художню витонченість, орієнтовані на певну уніфікацію та можливість виконання різними вокалістами. Це робить їх більш стандартизованими та обмеженими порівняно з концертними аріями, які вирізняються вищим ступенем індивідуальності. У цьому дослідженні саме цей аспект — індивідуальність як складова традицій жанру — є об'єктом основної уваги.

Хоча не всі концертні арії Моцарта створювалися для конкретних виконавиць, значна частина з них має чітку адресність, що надає їм унікального характеру. Решта арій виступають важливими етапами у формуванні стилістичних прийомів і вдосконаленні виконавської майстерності.

Існує ще одна причина, що дозволяє виокремити пласт концертних арій із загального контексту оперних творів. Незважаючи на умовність та схематичність оперних постановок XVIII століття, а також на значну ізольованість окремих фрагментів у їх межах, важко заперечити об'єднувальну роль сюжету. Опера, розгортаючись протягом кількох годин, створює цілісну драматургічну лінію, яка дозволяє органічно структурувати дійство. Завдяки цьому з'являлася можливість не лише поділу дії на окремі частини, але й включення арій, які акцентуються виключно на відтворенні одного емоційного стану.

При цьому арія саме демонструвала це єдине почуття, а попередній їй речитатив, як відомо, оповідав про події, що відбулися чи відбуваються.

Концертна арія (а точніше, сцена, якщо взяти її в комплексі з речитативом) через виокремленість з загального контексту повинна втілювати в собі набагато більше як сюжетного, так і емоційного змісту, а отже, бути драматично більшим.

Моцарту вдалося майстерно поєднати вимоги не лише вокальної техніки, а й вираження глибоких емоційних та драматичних станів у своїй музиці. У його концертних аріях музичні та виразові засоби досягають високої насиченості, що дозволяє створювати твори, які надзвичайно сильно впливають на слухача. Моцарт використовує стандартний набір музично-виразових засобів, таких як контрасти темпу, динаміки, гармонії, щоб досягти необхідної емоційної глибини та драматизму. Цей підхід, незважаючи на свою структурну основу, виявляється надзвичайно ефективним у контексті специфіки концертних арій.

Важливо відзначити, що досвід створення таких арій не обмежується лише концертними творами, оскільки Моцарт переносить ці виразові елементи й на оперну сцену. У результаті, він не тільки зберігає ці технічні прийоми, а й збагачує їх новими виразними засобами, що веде до ще більшого драматизму та емоційної насиченості. Це взаємозв'язок і взаємовплив концертних і оперних арій Моцарта не тільки служить технічним продовженням його композиційного стилю, а й відкриває нові горизонти для розуміння того, як індивідуальні особливості виконання можуть бути відображені у музичній формі [69]. У подальшому буде проаналізовано, як цей досвід переноситься в інші жанри та які нові можливості для драматургії та вокальної музики він відкриває.

Ще однією причиною технічної «концентрованості» концертних арій у порівнянні з оперними є специфіка голосового апарату виконавця. У рамках масштабної оперної постановки, де виконавець має виконати кілька арій і ансамблів, не є можливим перевантажувати голос виконавця складними вокальними трюками, оскільки йому необхідно розподілити свої сили на весь

спектакль. В умовах опери голос виконавця повинен бути рівномірно розподілений, щоб не виснажити його на протязі тривалого часу.

Натомість концертна арія, як правило, створюється для одного конкретного випадку та певного співака, і її основною метою є максимальне розкриття можливостей голосу виконавця [82, 121]. Такі арії дозволяють вокалісту продемонструвати не лише технічну майстерність і артистичну виразність, але й повною мірою розкрити особливості свого тембру та голосових можливостей. Вони створюються з урахуванням технічної гнучкості та вокальної віртуозності, які в епоху Моцарта займали надзвичайно важливе місце у вокальній музиці. Власне, концертні арії були покликані продемонструвати найкращі можливості виконавця в найбільш концентрованій формі, що дозволяло глибше оцінити його вокальні та артистичні якості.

Жанр концертної арії має свою специфіку і еволюцію, яка відрізняється від сучасного розуміння цього терміну. Слід відзначити, що поняття концертної арії в сучасному розумінні значно відрізняється від того, яке вкладається у це слово в контексті XVIII століття, коли цей жанр лише формувався.

У сучасному контексті концертна арія найчастіше асоціюється з арією, яка зазвичай базується на тексті, взятому з оперного лібретто, але при цьому позбавлена контексту оригінальної опери. Це призводить до того, що трактування змісту такої арії може зазнавати змін, оскільки вона вже не належить до контексту конкретної оперної сцени. Наприклад, одна з таких арій — моцартівська KV 294 «Alcandro, lo confesso», де зміст арії, витягнутий з оперного контексту, набуває нових відтінків у виконанні як концертного твору.

Окрім цього, до концертних арій можна віднести і різноманітні урочисті *licenza*, арії, що спочатку були вставними в операх інших композиторів, або будь-які арії, які внаслідок різних обставин стали самостійними творами поза оперою. Такі твори отримують нове життя після того, як виходять за межі

оригінального контексту. Однак деякі дослідники відносять до жанру концертної арії також композиції, що були створені як вставки, додаткові чи замінні арії в оперних постановках самого композитора [83, 92]. Однак це можна вважати менш логічним підходом, якщо врахувати специфіку самого жанру концертної арії, адже такий підхід відводить увагу від самостійного значення арії в рамках концертного виконання.

Отже, в рамках цієї роботи термін «концертна арія» буде вживатися в його сучасному значенні. Зазначимо, що НМА (Neue Mozart Ausgabe), спираючись на сучасні погляди щодо жанру, також об'єднує ці композиції в окремий том, включаючи до нього самостійні сцени, ансамблі та хори з оркестром (Serie II, «Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester & sortiert nach NMA-Zählung»). Важливою особливістю цих творів є використання оркестрового супроводу, що підкреслює зв'язок цих арій з оперним контекстом і одночасно надає їм ваги, визначеності та окремої значущості. Це також є додатковим фактором, що допомагає розрізняти арії та звичайні пісні, адже оркестрове супроводження підкреслює їх високий статус і драматичну функцію в межах концертного виконання. І все ж дати точне визначення жанру концертної арії, відповідно до його трактування, яке побутувало в XVIII столітті, не представляється можливим. Щоб зрозуміти, чому так відбувається, необхідно звернутися до періоду її формування. Відзначимо, що поняття «концертна арія» почало існувати лише на межі XVIII–XIX століть, коли стали визначатися основні риси цього жанру. У XVIII столітті концертна арія зазвичай розумілася як арія, виконувана на концерті, що мала яскраво виражену сольну природу і часто виконувалася на замовлення певного співака чи співачки, відповідно до їхніх вокальних можливостей [85, 158]. Це пояснює її характерні риси: високий рівень складності, спеціалізація на вокальних можливостях, орієнтованість на демонстрацію технічної майстерності виконавця.

Поняття «концертна арія» з'являється в культурному контексті, коли композитори стали усе більше писати арії, які мали самостійне значення, не

будучи частинами оперних вистав або інших театральних форм. Ці твори були покликані виступати в якості сольних номерів, що представляли особливі вокальні досягнення, демонструючи майстерність виконавця. Водночас важливо зазначити, що в той час концертна арія не була так чітко визначена як самостійний жанр, а перебувала на перехресті оперного і концертного мистецтва, що й обумовлювало факт де жанр концертної арії в XVIII столітті не мав чітко сформульованих меж, і його розуміння змінювалося залежно від контексту виконання та композиторських практик того часу. Лише з часом, з розвитком музичного жанру та у зв'язку з еволюцією концертної культури, з'явилося сучасне розуміння цього жанру.

Формування нового жанру з ізольованих концертних арій (сцен, якщо арію передуює речитатив) і його подальший розвиток з самого початку відбувалися паралельно з камерною кантатою. Концертна арія і камерна кантата, через значну схожість, знаходилися в незрозумілому стані балансування. При дослідженні того чи іншого твору, що належить до тієї епохи і має одну з цих трьох національних назв, іноді буває складно визначити, чи справді воно відповідає заявленому жанру. Іншими словами, вибір жанрової категорії часто визначався уподобаннями та внутрішнім відчуттям самого композитора і був значною мірою лише питанням термінології. Навіть за часів Моцарта існувала подібна невизначеність у жанрових найменуваннях творів, а сам автор не завжди чітко позначав твори такого роду як «арії» або «сцени» [126, 112-118].

Ця невизначеність не дозволяє точно встановити момент появи справжньої концертної арії, вказуючи лише на досить розмитий період — початок XVIII століття. Штефан Кунце, який присвятив цьому жанру окрему статтю, стверджує, що «існування в XVIII столітті терміна «концертна арія» («Konzertarie») або аналогічного за змістом найменування, тобто «Aria di concerto», не доведений зв'язок між цими двома жанрами говорить і К. Висоцький: «Іноді дуже важко визначити, наскільки концертні вокальні твори другої половини XVIII століття можна було б поділити, або, принаймні, могли

поділятися на «кантату» і «концертну сцену» [136, 182-185]. Це підтверджують складність класифікації концертних вокальних творів того часу. Відсутність чітко визначеного терміна та різноманіття вокальних форм, які використовувались на концертах, вказують на процес формування жанру в умовах змінюваних музичних практик. У цей період відбувався перехід від універсальних оперних композицій до більш спеціалізованих концертних творів, і відносно вільний жанровий контекст ускладнював поділ між кантатою, концертною арією та іншими вокальними формами. Тому, хоча поняття концертна арія й почало поступово використовуватися у музичній практиці, його чітке визначення стало можливим лише з розвитком музикознавства в кінці XVIII — початку XIX століття, коли стало зрозумілою необхідність розмежування цих різних вокальних форм.

І все ж існує підстава для розмежування цих двох жанрів, хоча й досить умовна — це їх літературна основа. Концертні арії, або те, що в наш час позначається цим терміном, створювалися на тексти, що є фрагментами більш значних творів, а саме оперних лібрето. Це знову безпосередньо вказує на те, з якого жанру виокремилася концертна арія. Оскільки ці тексти «виривалися» з контексту, вони втрачали всі драматичні зв'язки, що характерні для оперних творів. У той самий час такі уривки ніколи не застосовувались як поетична основа для камерної кантати, що підкреслює специфіку їхнього використання у рамках концертної форми.

Це вказує на важливу відмінність між концертною арією та іншими вокальними жанрами того часу, адже арії, які ставали концертними, вже не були прив'язаними до драматургічного контексту, що характерно для оперної сцени. Як зазначають дослідники, процес вибору та адаптації тексту для концертної арії є важливим аспектом, що вказує на специфіку цього жанру [147, 47]. Хоча остаточне визначення точного переліку текстів, що використовувались для написання концертних арій, залишається відкритим, загальна тенденція свідчить про тенденцію відокремлення концертних арій від

їх початкового оперного контексту, що дозволило цьому жанру розвинутися в самостійну та значущу форму, котра зберігала власну художню цілісність.

Передумов до виникнення концертної арії існує кілька. По-перше, це явний дисбаланс популярності власне опери та камерної кантати. Опера ставала все більш масовим жанром, поступово втрачаючи свою аристократичну приналежність і проникаючи в усе більш широкі верстви населення. Однак її сприйняття вимагало певної культурної підготовки. Саме через оперні фрагменти відбувалася адаптація опери в нових соціальних шарах, оскільки, безумовно, невеликий фрагмент значно доступніший для розуміння, ніж багатогодинна постановка. Варто наголосити, що цьому процесу сприяла і сама структура опери, номери якої все більше відокремлювалися один від одного. «Те, що було передумовою для концертного виконання оперних сцен, могло стати умовою і для написання концертних арій. Отже, музичні якості не були тут результатом, досягнутим випадково, а вже постулатом існування жанру» [47, 72-85]. Таким чином, можна говорити про те, що невеликим окремим творам, написаним на оперні тексти і позначуваним у наш час як концертні арії, передували фрагменти з великих опер, що виконувалися ізольовано.

Ще однією важливою передумовою до появи нового жанру стали потреби самих співаків, які виступали не лише на театральних підмостках, але й на приватних концертах, так званих «академіях» [153, 79]. У таких випадках прагнення вокалістів продемонструвати свої дарування було не меншим, якщо не більшим. Пісні з їхньою простою мелодією не відповідали цим цілям. Виникла потреба в пишних і максимально індивідуалізованих творах, за типом вокалу і драматичної насиченості наближених до опери. Вокалісти також мріяли вразити чимось особливим і в рамках оперного дійства: «Усі співаки наполягали на тому, щоб у програмі кожного їхнього виступу обов'язково були найефектніші та найбільш орнаментальні арії, навіть якщо ці коштовності їх репертуару не мали жодного стосунку до спектаклю» [143, 78]. Композитори все охочіше йшли на зустріч побажанням співаків. І

безпосереднім відгуком на ці потреби стало виникнення нового жанру, в основі якого лежали тексти оперних лібретто, що стали настільки відомими, що вважалися справді класичними (драми Метастазіо), жанру віртуозного і дуже показового для виконавців, жанру, що зберіг від опери також характерне оркестрове супроводження.

Попри велику кількість експериментів багатьох композиторів – таких як Гайдн, Анфоссі, Йоганн Крістіан Бах та інших – у розвитку цього нового жанру вокальних творів, саме в творчості Моцарта концертна арія набуває завершеного вигляду та досягає свого апогею. Окрім цих творів, є ще кілька арій, згадки про які містяться в його листуванні, але вони, на жаль, були втрачені.

Концертні арії Моцарта, як і багато інших музичних творів класичної епохи, створювалися переважно для конкретних подій або виконань. Ці арії не лише відображають жанрове розмаїття, а й демонструють глибоке розуміння Моцартом унікальних вокальних можливостей виконавців, для яких вони писалися. Композитор майстерно адаптував свої твори під особливості голосів, надаючи кожному співакові змогу максимально розкрити свій талант. У контексті дослідження варто конкретизувати та систематизувати.

Моцарт писав свої концертні арії, зокрема, для таких голосів, як колоратурне сопрано, тенори, кастрати та баси. Наприклад, арія «*Alcandro, lo confesso... Non sò d'onde viene*» (KV 294) була створена спеціально для сопрано Алоїзії Вебер. Її прем'єра відбулася на домашній академії в Мангеймі у 1778 році. Інший приклад — арія «*Misero! O sogno... Aura, che intorno spiri*» (KV 431), написана для тенора Валентина Адамбергера і виконана під час благодійного концерту [157, 92].

Особливої уваги заслуговує сцена «*Mia speranza adorata!.. Ah non sai qual pena sia*» (KV 416), адресована також Алоїзії Вебер. Ця масштабна арія стала центральною частиною бенефісу самого Моцарта в Бургтеатрі у Відні, на якому був присутній імператор Йосиф II. Моцарт також створював арії для

видатних кастратів, таких як Франческо Чекареллі, та для басів, як-от Фрідріх Бауманн [96. 117-120].

Вставні арії та додаткові сольні номери. Частина концертних арій Моцарта створювалася для інтеграції в опери інших композиторів. Вставні арії, такі як ті, що писалися для творів Галуппі, Піччіні чи Чімарози, були покликані підкреслити вокальні здібності виконавців. Наприклад, тенор Валентин Адамбергер чи сопрано Алоїзія Вебер-Ланге замовляли ці арії, щоб блискуче продемонструвати свою майстерність. Характерним прикладом такої практики є «Dalla sua parte» (KV 540), написана для нового виконавця ролі Дона Оттавіо в опері «Дон Жуан», тенора Франчески Морелли. Іншим прикладом є нові арії для Сюзанни в опері «Весілля Фігаро» — «Al desio, di chi t'adora» (KV 577) і «Un moto di gioia mi sento» (KV 579), створені для Адріани Феррарезе дель Бене. У цих творах Моцарт адаптував партії до діапазону та технічних можливостей нових виконавців.

Моцарт також писав арії для особливих нагод та ангажементів, арії для прослуховувань чи виступів перед іменитою публікою. Прикладом є сцена «Popoli di Tessaglia!.. Io non chiedo, eterni Dei» (KV 316), створена для Алоїзії Вебер. Завдяки віртуозним колоратурам і неймовірно високим нотам, цей твір став одним із найяскравіших прикладів вокального мистецтва свого часу [94, 64].

Концертні арії Моцарта тісно пов'язані з його оперною творчістю, проте водночас є самостійними музичними творами. Їх стиль та структура багато в чому відображають вплив італійської оперної традиції та орієнтовані на демонстрацію вокальної майстерності.

Віртуозність і технічна складність. Основною рисою концертних арій Моцарта є їхній віртуозний характер. Композитор створював вокальні партії, які вимагали від виконавців високого рівня технічної підготовки. Такі арії часто містили складні прикраси, тривалі колоратури, пасажі, стрибки між нотами та витримані звуки, що розширювали вокальні можливості до країв діапазону. Яскравим прикладом технічної майстерності є арії Юнії («Луцій

Сулла»), Констанци («Викрадення із сералю»), Фіорділіджі («Так чинять усі») та Цариці ночі («Чарівна флейта»).

Однак не всі твори відзначаються лише технічною складністю. Ліричність і витончена кантилена також характерні для Моцарта. Такі риси помітні в аріях Ілії («Ідоменей»), графині та Сюзанни («Весілля Фігаро»), Таміно і Паміни («Чарівна флейта»).

Структура та вплив італійської традиції. Форми концертних арій Моцарта часто нагадують італійські арії *da capo* або *dal segno*, що характерно для його ранньої творчості (1765–1771 рр., наприклад, KV 21, 23, 77). У пізніших творах композитор використовував сонатну форму, сонатно-строфічні структури або рондо (KV 416, 505). У деяких випадках арії містять сольні партії інструментів, що додають особливого колориту. Наприклад, в аріях KV 316, 418, 490 розвинені інструментальні партії взаємодіють із вокалом, створюючи складну музичну тканину. Такі риси можна знайти і в оперних аріях Моцарта, проте концертні арії відрізняються більшою драматичною незалежністю. Вони не обмежені сюжетом і часто стають кульмінацією концертної програми. Якщо ж їх використовували як вставні номери в опері, то вони привертали увагу декоративною віртуозністю та самостійністю.

Індивідуальний підхід до голосу. Моцарт ретельно враховував особливості голосу кожного виконавця, про що більш детально буде розглянуто на конкретних прикладах. Саме тому його концертні арії дозволяли виконавцям повністю розкрити свій потенціал. У порівнянні з оперними партіями, концертні твори давали можливість композитору використовувати більш яскраві та складні засоби виразності, адже не вимагали збереження голосу для тривалого виконання.

Концертні арії Моцарта становлять унікальний жанр, що поєднує оперну вокальну стилістику, складні музичні форми та віртуозні інструментальні партії. Ці твори створювалися для концертного виконання, прослуховувань або як вставні номери до опер. Їхня мета полягала не лише у демонстрації

вокальної майстерності та артистизму співаків, а й у розкритті композиторського дару Моцарта, що робить їх справжніми шедеврами музичного мистецтва. Концертні арії Моцарта відображають його глибокий індивідуальний підхід до написання музики для конкретних голосів, розкриваючи багатство вокальних тембрів та демонструючи гармонійне поєднання технічної досконалості й емоційної виразності. Важливість жанру у творчому доробку Моцарта підтверджується його кількістю та різноманітністю, що підкреслює значущість концертної арії як невід'ємної частини моцартівського художнього стилю.

Попри те, що жанр концертної арії досяг свого апогею у творчості Моцарта, у XIX столітті він поступово втратив популярність. Наприкінці XVIII століття композитори, такі як Джоаккіно Россіні, Гаetano Доницетті, Вінченцо Белліні, а також Людвіг ван Бетховен, Карл Марія фон Вебер і Франц Шуберт, ще зверталися до цього жанру. Проте вже до середини XIX століття концертна арія поступилася місцем іншим вокально-інструментальним формам, таким як симфонії, камерна музика та опери. Це зумовлено змінами в музичній культурі, естетичних пріоритетах і драматургічних підходах.

Останніми зразками у жанрі концертної арії стали твори Фелікса Мендельсона-Бартольдї, зокрема сцена «*Infelice!*», створена у 1834 році, яка вважається однією з останніх значущих композицій у цьому жанрі. У XX столітті спостерігалися поодинокі спроби відродження жанру, зокрема концертна арія Альбана Берга «*Der Wein*» (1929). Проте сучасні твори значно відійшли від класичних зразків жанру: зникла адресність твору для конкретного виконавця, зменшилася роль віртуозності та відсутні традиційні оперні лібретто як текстова основа.

Таким чином, жанр концертної арії еволюціонував разом із загальними тенденціями музичної культури, втративши низку характерних рис, що визначали його у період розквіту. Незважаючи на це, концертні арії Моцарта залишаються знаковим явищем, яке втілює унікальність та новаторство епохи

і заслуговує на подальше дослідження з точки зору їхньої історичної, музичної та виконавської значущості.

1.4. Колоратурне сопрано та кастрати у контексті естетики вокального стилю Моцарта

У вокальній творчості Вольфганга Амадея Моцарта колоратурне сопрано посідає визначальне місце, що зумовлено його особливим статусом як естетичного феномену та засобу реалізації художніх ідей композитора. Цей тип голосу виступає не лише носієм технічної досконалості, але й інструментом для досягнення високого рівня емоційної експресії, що відповідало фундаментальним принципам музичної риторики епохи класицизму.

Глибокий інтерес Моцарта до можливостей колоратурного сопрано обумовлений прагненням композитора розширити межі традиційного вокального мистецтва, створюючи партії, які синтезують віртуозність із драматичною виразністю. Саме завдяки багатогранним виражальним властивостям колоратурного сопрано Моцарт реалізував ідею інтеграції технічної витонченості та емоційної насиченості, що заклало основи нових стандартів у жанрі опери та концертної арії.

Цей підхід виявляється як у структурі музичних творів, так і у виборі виконавців, для яких Моцарт спеціально адаптував свої композиції, враховуючи їхні індивідуальні вокальні можливості. Таким чином, аналіз ролі колоратурного сопрано в творчості Моцарта дозволяє простежити інноваційні тенденції у розвитку вокальної техніки, а також розкрити взаємозв'язок між індивідуальною виконавською майстерністю та стилістичними особливостями музичної мови Моцарта.

Вибір арій для даного дослідження здійснено з урахуванням унікальності вокальних партій, створених спеціально для колоратурного сопрано, а також їхньої значущості в контексті еволюції вокального мистецтва XVIII століття. Особливий акцент зроблено на творах, які відображають

стилістичне і технічне розмаїття, притаманне творчості Моцарта, та ілюструють естетичні трансформації у вокальній культурі того періоду.

Наукова необхідність такого ретельного й вибіркового підходу обумовлена кількома факторами. Перш за все, детальний аналіз усієї концертної вокальної спадщини Моцарта є практично нездійсненним у межах одного дослідження через її значний обсяг. Зокрема, арії для сопрано суттєво переважають за кількістю порівняно з аріями для інших типів голосів. Наприклад, для меццо-сопрано Моцарт створив лише одну концертну арію, тоді як для сопрано їх налічується кілька десятків. Це забезпечує багатий матеріал для аналізу, що дозволяє зосередитися на певному аспекті вокальної творчості композитора.

Другий вагомий чинник — це виняткова художня цінність арій для сопрано, які, на відміну від творів для тенора чи баса, демонструють більш яскраву стилістичну виразність і технічну витонченість. У цьому контексті дослідження було обмежене творами, які не лише мають значну технічну складність, але й акцентують увагу на майстерності виконання колоратурних пасажів. Такий підхід обумовлений особливими вокальними уподобаннями самого Моцарта, для якого колоратурне сопрано було улюбленим типом голосу, що дозволяв повною мірою реалізувати його художню концепцію.

Аналіз вокальної творчості Вольфганга Амадея Моцарта свідчить про його особливу увагу до колоратурного сопрано, що підтверджується кількісними і якісними характеристиками його вокального доробку. Близько половини концертних арій для сопрано були написані саме для цього типу голосу, а провідні партії у кількох ключових операх Моцарта також належать виконавицям колоратурного сопрано. Цей вокальний підтип відзначається не лише технічною майстерністю, але й унікальною здатністю передавати широкий спектр емоцій, що повністю відповідало естетичним і драматургічним прагненням композитора.

Дослідження концертних арій, написаних для колоратурного сопрано, дозволяє глибше зрозуміти естетичні пріоритети Моцарта, а також його

інноваційний підхід до розвитку оперного й концертного мистецтва. Твори цього жанру заклали підґрунтя для нової епохи в європейській музичній культурі, залишивши значний слід у світовій оперній спадщині.

Моцарт демонстрував виняткову здатність не лише створювати партії, які максимально розкривали вокальну техніку та драматургічний потенціал примадон, але й поєднувати унікальні художні та драматургічні якості колоратурного сопрано. Його підхід до цього вокального підтипу вирізнявся інноваційністю, яка значно перевершувала тогочасні стандарти. Зокрема, композитор ризикнув впровадити практику одночасного використання двох провідних партій для колоратурного сопрано в одній опері [99, 152-155]. Це не лише не спричиняло структурного чи драматургічного дисонансу, а й створювало унікальний художній ефект, додаючи твору нових глибин і смислових шарів.

Приклади таких рішень можна знайти у творах, як «Лучіо Сілла» (Челія та Юнія), «Ідомей» (Ілія та Електра), «Директор театру» (мадемуазель Зільберкланг і мадам Херц), та «Викрадення із сералю» (Блонда та Констанція). У кожному з цих випадків наявність двох партій для колоратурного сопрано не лише сприяла збагаченню музичної драматургії, але й забезпечувала виразний контраст між вокальними й драматичними характерами. Це свідчить про майстерність Моцарта як композитора-драматурга, здатного гармонійно інтегрувати різні вокальні тембри в єдину художню концепцію, що залишалося недосяжним для багатьох його сучасників.

Таким чином, роль колоратурного сопрано у творчості Моцарта набуває значущого наукового та культурного сенсу, відкриваючи перспективи для подальших досліджень його інновацій у сфері вокального мистецтва й драматургії.

Науковий підхід до аналізу вокальної творчості Вольфганга Амадея Моцарта виявляє, що його прихильність до колоратурного сопрано не можна зводити лише до особистих стосунків із виконавицями, такими як Алоїзія

Ланге-Вебер. Хоча її співпраця з Моцартом справді стала важливим етапом у формуванні його стилю, ця взаємодія радше виконувала роль каталізатора, ніж основного джерела його інтересу до цього вокального типу. Із семи арій, написаних для Ланге-Вебер, шість є колоратурними, що свідчить про високу оцінку Моцартом її технічних можливостей. Водночас його зацікавленість у колоратурному мистецтві сягає значно глибше й базується на естетичних принципах, сформованих ще на ранньому етапі його творчості.

Перші прояви цього інтересу можна простежити в епістолярній спадщині композитора. У листі до своєї сестри, датованому 24 березня 1770 року, Моцарт описує свій захват від виступу знаної колоратурної співачки Лаури Бастарделли. Він виділяє три ключові аспекти її майстерності: красу голосу, витонченість техніки та здатність виконувати складні пасажі у верхньому регістрі [98, 87]. Цей захват, зафіксований у підлітковому віці, не лише демонструє його зацікавленість колоратурним вокалом, але й вказує на раннє формування естетичних орієнтирів, які згодом стануть визначальними у його творчій концепції. Моцарт навіть записав кілька пасажів, які виконувала Бастарделла, що свідчить про його прагнення вивчати й адаптувати її виконавське мистецтво у власних творах.

Технічна майстерність та драматургічна виразність колоратурного сопрано надавали цьому типу голосу особливого статусу в творчості Моцарта. Цей вокальний підтип відповідав його прагненню досягти балансу між віртуозністю та емоційною глибиною, що стало ключовою особливістю його музики. Композитор використовував колоратурне сопрано для створення новаторських оперних образів, що значно розширило можливості вокальної драматургії XVIII століття.

Таким чином, зацікавленість Моцарта до колоратурного сопрано була продиктована не лише особистими уподобаннями, але й його естетичним і філософським світоглядом. Унікальна здатність цього типу голосу поєднувати технічну витонченість із широким спектром емоцій стала важливим інструментом для реалізації нових стандартів в оперному жанрі. Відтак,

творчість Моцарта демонструє не просто захоплення колоратурним сопрано, а використання цього вокального інструменту як засобу для досягнення гармонії між технічною досконалістю, вокальною красою та драматичним змістом.

Зазначене відбивається й через документальне свідчення, представлене в листі Леопольда Моцарта до його дружини від 24 березня 1770 року, слугує важливим джерелом для реконструкції естетичних уявлень сім'ї Моцартів про вокальне мистецтво та ранніх професійних інтересів юного Вольфганга Амадея. Цей лист засвідчує захоплення Леопольда і його сина технічною майстерністю та виконавською досконалістю Лаури Бастарделли, яка уособлювала вищі досягнення колоратурного співу того часу.

Історична інформація про Бастарделлу надзвичайно обмежена, що робить описи, надані батьком і сином Моцартами, унікальними за своєю деталізацією. Водночас збережені згадки інших авторів, таких як Чарльз Берні, хоча й підтверджують видатні вокальні здібності Лукреції Агуйяри (Бастарделли), суттєво поступаються в інформативності. У своєму музичному щоденнику про подорож до Франції та Італії Берні, незважаючи на схильність до точних і докладних характеристик виконавців, обмежується загальними коментарями щодо її вокального обдарування, що, ймовірно, свідчить про відсутність особистого досвіду слухання її виступів [95, 88-94].

Опис, наданий Леопольдом, розкриває не лише враження від виступу співачки, але й свідчить про глибокий аналіз її технічних характеристик. Зокрема, Леопольд порівнює верхнє «до» Бастарделли із звучанням флейти пікколо органу, акцентуючи на винятковій чистоті, витонченості та прозорості її тембру. Подібна метафора відображає не тільки високу оцінку вокальних можливостей співачки, але й раннє формування у Вольфганга ідеалу вокального звучання, що пізніше стане однією з визначальних характеристик його творчості. Також згадуються технічні аспекти виконання Бастарделли, зокрема її майстерність у трелях та складних мелізмах. Леопольд підкреслює надзвичайну точність інтонації та деталізацію кожної ноти, що свідчить про

естетичний підхід до вокального мистецтва як до синтезу технічної віртуозності та художньої довершеності [105, 232-234]. Такий підхід, безсумнівно, вплинув на молодого Моцарта, який згодом інтегрував подібні принципи у власну творчість. Водночас лист дозволяє простежити, як ранні враження Вольфганга від майстерності співачки-колоратури стали імпульсом для його подальшого експериментування у сфері вокального мистецтва. Бастарделла фактично стала своєрідною моделлю для формування художнього ідеалу, який Моцарт реалізував у своїх оперних і концертних аріях. Її виконавська досконалість надихнула композитора на створення партій, які не лише випробовували технічні можливості вокалістів, але й слугували носіями естетичних новацій, що виходили за межі стандартів оперної традиції XVIII століття. Саме такі принципи, засновані на прагненні до гармонії між технічною досконалістю та художньою виразністю, визначили напрямок подальшої творчої еволюції композитора у сфері вокальної музики.

Сюди варто додати й детальні описи зовнішності, манер і поведінки Бастарделли, що є важливим елементом для розуміння підходу Моцарта до створення музичних образів. Леопольд звертає увагу на її «дикий погляд», ходу і загальну зовнішність, водночас відзначаючи її добрі манери та позитивну репутацію. Ці аспекти вказують на те, що для Моцарта важливо було не лише володіння вокальними навичками, а й загальна артистична індивідуальність співачки.

Особливий інтерес викликає коментар Леопольда Моцарта щодо здатності Бастарделли виконувати верхнє «до». Важливо підкреслити, що йдеться не про сучасне верхнє «до» третьої октави, а про значно вищу ноту – до четвертої октави, що відповідає історичній вокальній практиці XVIII століття. Цей факт підтверджує опис вокальних можливостей кастратів, наданий дослідником П'єром Барб'є, де зазначається, що такі співаки, як Кузаніно, Паккьяротті, Маркезі та Фаріnellі, досягали верхніх нот до четвертої, а іноді й навіть до п'ятої октави. Окремо Барб'є згадує винятковий випадок кастрата Доменіко Аннібалі, який міг піднятися до фа четвертої

октави, хоча така висота майже не знаходила практичного застосування в репертуарі тієї епохи. П. Барб'є описує: «...голоси співців [кастратів] бадьоро піднімалися з нижнього реєстру в середній і високий, гладко й без перешкод ковзаючи від ноти до ноти. Кузаніно піднімався від до третьої до до п'ятої (тобто контр-до), Паккьяротті - від сі другої до до п'ятої, Маркезі – від соль другої до до п'ятої, а Фаріnellі - від до другої до до п'ятої і навіть до ре п'ятої. Найвищим (але зовсім не найестетичнішим!) досягненням було верхнє фа, якого зміг досягти кастрат Доменіко Аннібалі, хоча можливості застосувати своє досягнення на практиці у нього, в принципі, не було» [103]. Таким чином, аналіз вокальної спадщини, зокрема згадок про Бастарделлу, розширює наше розуміння художніх стандартів і технічних можливостей вокалістів XVIII століття. Опис Леопольда Моцарта не лише документує винятковий талант співачки, але й відображає естетичні пріоритети, які впливали на композиторів, сприяючи формуванню вокальних партій, здатних максимально розкрити унікальні можливості людського голосу.

Цей випадок є показовим прикладом того, як ранній контакт із видатними виконавцями впливав на формування композиторського мислення Моцарта. Його прагнення до ретельного аналізу технічних і художніх характеристик голосу співака формувало основи для майбутнього написання вокальних партій, зокрема для колоратурного сопрано. У творах Моцарта цей тип голосу не просто служив виявом технічної досконалості, але й ставав потужним засобом драматургічного вираження. Здатність композитора створювати вокальні партії, що гармонійно поєднують технічну складність і глибину емоційного впливу, мала значний вплив на розвиток оперного жанру та піднесення вокального мистецтва до нових висот.

У цьому контексті виняткові вокальні здібності та сценічні досягнення Лукреції Агуйярі набувають статусу істинно екстраординарного явища, а її інтерпретація стає своєрідним «вікном» у формування нової вокальної естетики. З урахуванням того, що створив Моцарт для колоратурних сопрано протягом своєї творчої діяльності, технічний і виразний рівень,

продемонстрований Бастарделлою, став для композитора ідеалом жіночого голосу. Цей ідеал зумовив його прагнення до вдосконалення композиторських технік, які дозволяли б таким виконавицям повною мірою розкрити свій талант в аріях, створених ним.

Процес опанування цього мистецтва можна простежити на прикладі поступового розширення Моцартом вокального діапазону. У його ранніх аріях, як концертних, так і оперних, проявляється помітна увага до верхнього регістру, який композитор охоче експлуатував. Цей процес можна простежити на прикладі його поступового «завоювання» верхнього регістру: протягом кількох десятиліть він систематично додає нові висоти, що, зрештою, приводить його до соль третьої октави у концертній арії «*Popoli di Tessaglia*». Це, зокрема, контрастує з підходами барокових композиторів, які віддавали перевагу середньому регістру через його здатність передавати *affetti* — тонкі відтінки почуттів.

Зазначене досягнення підкреслює унікальність його композиторського підходу, адже використання настільки високих нот є рідкісним і сміливим кроком навіть у рамках класичної оперної традиції.

Логічним вбачається навести протилежні думки щодо такої уваги до можливостей колоратурного сопрано у творах Моцарта. Зокрема Альфред Ейнштейн, у своїх ґрунтовних дослідженнях спадщини композитора, інтерпретує їх як своєрідну поступку особистим почуттям Моцарта до Алоїзії Вебер. На думку Ейнштейна, надмірне використання фіоритур у концертних аріях іноді вступає в суперечність із драматичним контекстом творів, зосереджуючись більше на демонстрації вокальної техніки, ніж на розкритті глибинного емоційного чи сюжетного змісту [80, 112]. Подібні оцінки формують поле для наукових дискусій, що акцентують на полівалентності інтерпретацій вокальної спадщини Моцарта. У музикознавчих термінах колоратура може трактуватися як засіб емоційної експресії, що розширює драматичну палітру твору, або як орнаментальний прийом, спрямований на створення естетично витонченого, але структурно вторинного ефекту. Ця

подвійність відображає складність моцартівського підходу до композиції, що балансує між технічною досконалістю, художньою інновацією та вокальним експериментом.

Ейнштейн, проте, визнає певний парадокс у своїй критиці: аналізуючи концертні арії Моцарта, він доходить висновку, що ці твори, попри їхню позасюжетність, часто містять більш виразні драматичні елементи, ніж оперні партії. Учений зазначає: «У чисто концертних аріях він іноді буває драматичнішим, ніж в операх, адже тут фантазія зобов'язана доповнювати ситуацію» [80, 115]. Ця заява підкреслює іманентну властивість моцартівських творів — здатність поєднувати вокальну віртуозність із драматичною глибиною навіть у тих жанрах, де це, здавалося б, є менш доцільним.

Критичне ставлення Ейнштейна до вокальних прикрас у творчості Моцарта може бути осмислене як відображення художніх парадигм ХХ століття, які формувалися під впливом нових естетичних орієнтирів. Домінуючі категорії італійського веризму, із його прагненням до абсолютної емоційної автентичності, певною мірою суперечили складній гармонії та витонченій естетиці ХVІІІ століття. У цьому контексті фіоритури Моцарта могли сприйматися як архаїчні, занадто орнаментальні, або навіть як такі, що вступають у конфлікт із модерністськими уявленнями про щирість і правдивість художнього висловлювання. Інтерпретація вокальної спадщини Моцарта крізь призму теорій Ейнштейна вказує на зміну естетичних ідеалів між ХVІІІ та ХХ століттями та, водночас, підкреслює багатошаровість його музики, яка дає змогу по-різному сприймати й оцінювати його творчість залежно від культурного контексту, світоглядної перспективи та музикознавчої методології.

Проте питання, чи були вокальні прикраси зайвими для Моцарта, має очевидну відповідь. Моцарт, як справжній син своєї епохи, вважав пасажі, рулади та високі ноти органічною складовою вокального мистецтва. Для нього фіоритури не лише відповідали естетиці часу, але й стали засобом розширення художньої виразності твору. Освоєння композитором регістру, майже не

використовуваного бароковими авторами, є не поступкою почуттям до Алоїзії Вебер, а природним результатом його творчих прагнень.

Колоратурні арії Вольфганга Амадея Моцарта репрезентують гармонійний синтез композиторських амбіцій із технічними можливостями вокалісток його часу. Взаємодія з такими співачками, як Лаура Бастарделла, стала для композитора не лише джерелом натхнення, але й стимулом до реалізації давно сформованих творчих ідей. Саме завдяки співпраці з Бастарделлою Моцарт знайшов виконавицю, яка змогла втілити його художні задуми з винятковою точністю. У цьому контексті його вокальні партії можна розглядати як нову якість у музичній творчості XVIII століття, що поєднувала технічну віртуозність із глибокою естетичною концепцією.

Сучасна інтерпретація цих арій продовжує викликати полярні думки серед виконавців. Так, відома оперна співачка Симона Кермес, яка спеціалізується на виконанні барокової та класичної музики, висловила цікаву думку: «...деякі з цих арій написані так, що виникає відчуття, ніби Моцарт не просто не любив виконавиць, а ненавидів їх. Здавалося, він створив музику, яка могла позбавити співачку голосу назавжди» [95, 86]. Попри іронічний характер цього висловлювання, воно звертає увагу на надзвичайну технічну складність арій та високі вимоги, які Моцарт ставив перед вокалістками. Це твердження також можна розглядати як певний артистичний прийом — гіперболізоване оцінювання, характерне для виконавців сучасної сцени, зокрема таких яскравих особистостей, як Кермес.

Композитор, відомий своєю тонкою емоційністю, глибоким гуманізмом і прагненням до естетичної гармонії, навряд чи переслідував подібні мотиви. Його творчість, включаючи вокальні твори, демонструє повагу до виконавських можливостей співаків, а також бажання розкрити унікальну виразність кожного голосу.

Варто також врахувати, що особистісний і релігійний світогляд Моцарта, зокрема його прихильність до сімейних традицій та ідеалів радості життя, заперечує будь-яку ймовірність навмисного шкодування виконавцям.

Навіть у контексті його емоційно складних стосунків із Алоїзією Вебер, про які часто згадують біографи, Моцарт залишався вірним своїм творчим принципам, що ґрунтувалися на ідеалах краси, гармонії та гуманізму.

Його життєвий оптимізм і почуття гумору відображені не лише в музиці, а й у численних свідченнях сучасників. Так, навіть у тяжкі моменти, наприклад, на смертному одрі, Моцарт демонстрував своєрідний характер, наспівуючи мелодію з власної опери «Чарівна флейта» і жартуючи: «Відомий усім я птахолов».

Уявлення про композитора як гармонійної та життєствердної особистості, чия творчість була пронизана глибиною і піднесенням, надають підстави розглядати його вокальну спадщину як результат прагнення до втілення вокального ідеалу, а не як демонстрацію технічної складності заради неї самої. Моцарт розширив технічний діапазон і виразові можливості колоратурного сопрано, а також створив вокальні партії, які синтезують емоційну насиченість, драматизм і артистичну глибину. Його співпраця з видатними співачками, такими як Лаура Бастарделла та Алоїзія Ланге-Вебер, стала визначальним фактором у формуванні вокального репертуару, що відповідав найвищим естетичним і технічним стандартам. Як зауважив Чичерін, ці арії репрезентують не просто вокальну віртуозність, але й драматичне підсилення афекту, яке виходить за межі декоративності, перетворюючись на засіб передачі глибоких емоційних станів [22, 74-79].

Сучасна музикознавча думка звертає увагу на те, що Моцартові арії, зокрема партія Цариці Ночі, є прикладом феномену *Affektsteigerung* (підсилення афекту), де колоратури набувають значення драматичної необхідності [22, 85]. У другій арії Цариці Ночі колоратури досягають кульмінації, перетворюючись на ієратичний інструмент вираження емоційного шалу. Цей епізод – момент найвищої напруги, де гнівні й майже нечленороздільні звуки створюють ефект шаманських заклинань. У цьому контексті колоратури слід сприймати не лише як технічний виклик, але й як невід'ємний елемент драматичного змісту. Водночас критика Беби стосується

недостатнього розуміння виконавцями цієї драматичної функції. Спрощення або поверхнєве виконання колоратур зводить нанівець задум композитора, що вимагає від інтерпретаторів глибокого проникнення в художню концепцію твору [90, 45]. Переосмислення підходів до виконання таких партій відкриває нові перспективи в інтерпретації вокальної спадщини Моцарта, де технічна досконалість має бути нерозривно пов'язана з емоційною і драматичною виразністю.

З часом колоратурне виконавство стало невід'ємною частиною оперної традиції, однак варто зазначити, що його корені глибоко пов'язані з кастратами, чия вокальна техніка і фізіологічні особливості стали основою для формування складних і виразних колоратурних партій. У XVII-XVIII століттях кастрати займали центральне місце в оперному мистецтві, і саме їхній винятковий діапазон та технічна віртуозність надихнули композиторів на створення арій, що вимагали неймовірної точності та гнучкості голосу. Вокальний потенціал кастратів відкрив нові горизонти для музичної виразності, сприяючи розвитку складних вокальних прикрас, таких як фіоритури, трелі та інші колоратурні елементи, які згодом стали фундаментальними для творчості композиторів, зокрема Моцарта.

Колоратурне сопрано можна вважати своєрідним спадкоємцем кастратів, адже обидва ці типи голосу характеризуються винятковими технічними вимогами та здатністю передавати широкий спектр емоцій. У творчості Моцарта ця спадкоємність набула нових граней: композитор використав традиції кастратів для формування нового вокально-естетичного канону, що акцентував увагу на індивідуальності, виразності та майстерності виконавиць.

Паралелі між вокальними можливостями кастратів і колоратурних сопрано заслуговують на увагу, адже обидва типи голосів відзначалися унікальною технічною майстерністю та здатністю вражати слухачів своїм діапазоном і виразністю. Проте, важливо зауважити, що кастрати, як «особливі представники» вокального світу XVIII століття, виконували не лише

надзвичайно технічно складний репертуар, але й несли на собі обов'язок підтримувати високий рівень художнього виконання, який значно перевершував вимоги до жіночого сопрано. Їхні виступи часто слугували втіленням ідеалу вокального мистецтва епохи бароко та раннього класицизму, і їхня техніка стала джерелом натхнення для композиторів, включаючи Моцарта. «Безсумнівно, їхні голоси викликали в публіки екстаз частково тому, що задовольняли поширену в XVII та XVIII століттях пристрась до верхніх регістрів, адже саме в цих регістрах можливо було застосувати орнаментальну техніку. Тому кастратам завжди й усюди (крім папської області) доводилося ділити славу з сопрано. Тенорам було до них далеко, а баси взагалі не йшли в рахунок: так, у «Помпеї» Алессандро Скарлатті вісім з одинадцяти партій були для високих голосів, порівну для кастратів і жінок, але з жіночих партій три були для чоловічих персонажів і також могли виконуватися кастратами — в результаті природних чоловічих голосів вимагалось всього три» [97].

У XVII–XVIII століттях кастрати здобули виняткову популярність як у церковній музиці, так і в італійській опері, що було обумовлено релігійно-правовими заборонами на участь жінок у співі. Зокрема, положення апостола Павла в 1 Коринтянам 14:34–35: «*mulieres in ecclesiis taceant*» («Нехай жінки мовчать у церквах») зумовило багатовікову заборону жінкам співати в римських церквах та на будь-яких сценічних майданчиках католицького світу [103,177]. Унаслідок цього виникла потреба у використанні альтернативних виконавців для партій, що вимагали високих голосів, таких як хлопчики та фальцетисти. Однак ці варіанти виявилися недостатньо ефективними з огляду на їхні функціональні та технічні обмеження. Як наголошується в джерелах: «Хлопчики мають очевидні недоліки — вони схильні до непослуху та завдають чимало труднощів, а до моменту набуття необхідної професійної майстерності їхні голоси зазвичай починають ламатися. Фальцетисти, хоч і позбавлені цих недоліків, демонструють голоси зі специфічним і часом неприємним тембром, що не дозволяє досягати висоти сопранового регістру» [103,179].

Альтернативою, що найповніше відповідала вимогам тогочасної вокальної практики, стали кастрати, які проходили систематичну професійну підготовку з раннього дитинства, забезпечуючи виняткову якість виконання в межах високого голосового регістру.

Кастрати вперше з'явилися в Італії між 1550 та 1560 роками, коли їх почала наймати Римська церква. У XVII столітті кастрати поступово знайшли свою нішу в оперному мистецтві й стали одними з найвідоміших і найбільш високооплачуваних музикантів у Європі. Багато оперних композиторів XVII та XVIII століть створювали ролі *primo uomo* (першого чоловічого голосу) спеціально для кастратів [154,177].

Ця барокова традиція, яка полягала в написанні провідних чоловічих партій для кастратів, була продовжена Вольфгангом Амадеєм Моцартом у таких операх, як *Mitridate, re di Ponto*, K. 87 (1770), *Ascanio in Alba*, K. 111 (1771), *Lucio Silla*, K. 135 (1772), *Idomeneo, re di Creta*, K. 366 (1780–1781), *La finta giardiniera*, K. 196 (1774) та *La clemenza di Tito*, K. 621 (1791).

Моцарт не лише продовжив усталену барокову традицію, але й надав партіям кастратів нового художнього звучання, розширюючи їхні вокально-драматичні можливості. Ці твори, що вимагали від виконавців виняткової технічної майстерності й музичного артистизму, утвердили кастратів як центральних фігур у музично-театральному мистецтві епохи Просвітництва.

Кастрати здобували вокальну техніку за методиками, викладеними у знаменитому трактаті італійського кастрата П'єра Франческо Тозі (1654–1732) *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* [169]. У цьому трактаті детально висвітлювалися основоположні аспекти вокального мистецтва. Трактат П'єра Франческо Тозі *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* вважається одним із найважливіших джерел з історії вокального мистецтва доби Бароко. Автор, будучи видатним кастратом та досвідченим педагогом, виклав у ньому методичні рекомендації для вокалістів, які формували основу виконавської практики того часу. Однією з ключових тем трактату є техніка співу, що включала:

- Переходи між регістрами (*registro*), які вимагали від співака повного контролю над динамікою і тембральною рівновагою голосу;
- Трелі (*trilli*), що вважалися ознакою високої вокальної майстерності й вимагали надзвичайної точності й ритмічної стабільності;
- Bravura спів (*canto di bravura*), який поєднував віртуозність із художньою виразністю, не порушуючи плавності звучання (*legato*) та гармонійності вокальних голосних.

Трактат також наголошував на необхідності чистоти вокальної дикції, що підкреслювало важливість роботи над артикуляцією та фонетичною ясністю. Окрім технічних аспектів, Тозі звертав увагу на емоційне забарвлення співу, яке мало передавати внутрішній зміст музичного твору.

Opinioni de' cantori antichi, e moderni вплинув не лише на підготовку кастратів, а й на розвиток європейської вокальної школи загалом. Він слугував важливим методичним посібником для викладачів і студентів, закладаючи стандарти співочого мистецтва, які залишалися актуальними протягом багатьох десятиліть.

Безпрецедентна музична підготовка кастратів надавала їм унікальної переваги над іншими співаками їхньої епохи. Для ілюстрації суворості та ретельності їхнього вокального навчання варто навести такі два приклади вокальних вправ.

Перша з цих вправ представляє стрімкий висхідний орнаментальний пасаж, який був спрямований на розвиток контролю кастратів над інтонацією, артикуляцією та точністю виконання (рис.1.1.).

Рис.1.1. Трактат П'єра Франческо Тозі *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723). Вправа № 35



Друга вправа ілюструє, як подібні вокальні вправи, як у першому варіанті, могли бути застосовані в контексті вокального виконавства (рис.1.2.).

Рис.1.2. Приклад каденції Фаріnellі.



Ця каденція, написана спеціально для найвідомішого кастрата Фаріnellі (1705–1782), демонструє його винятковий вокальний діапазон, віртуозність і контроль над голосом [170, 89]. Техніка співу, втілена у цій каденції, слугувала не лише показником технічної досконалості, але й втіленням художньої експресії, що стало характерною рисою кастратського виконавства доби Бароко.

Серед дослідників, хто висвітлив дане питання варто також навести Ангус Херіота, який продемонстрував, як всебічна музична освіта кастратів захищала їхні голоси від травм, спричинених перенапруженням, одночасно надаючи їм статус, який досі не був відтворений у сучасні часи. Херіот також зазначив порівняно низький рівень музичної підготовки, якої отримували жінки-співачки. Найкращі з жінок-співачок часто порівнювали з «менш компетентними кастратами» [154, 175]. Лише з часом, коли роль жінок у музичному виконавстві стала більш вираженою, що збіглося з занепадом кастратів, навчання вокалу та теорії музики стало більш інклюзивним для жінок. «Розвиток музичної освіти для жінок-співачок дозволив все більшій кількості жінок здобувати музичну освіту, що призвело до розширення спектру музичних кар'єр для жінок, оскільки вони почали брати на себе більшу частину знань та незалежності» [154, 178].

Золота ера оперних кастратів була відносно короткою. У 1694 році в Римі проживало близько ста кастратів. До 1808 року їхня кількість в місті почала зменшуватись, а до 1830 року кастрати зовсім зникли з опери, а з Ватикану вони зникли в 1920-х роках [103, 180].

Музичний історик Енріко Панцаччі (1840–1904) влучно передає сутність голосу кастрата у фінальній трибуні з виступу Ватиканської капели наприкінці XIX століття: «Що за спів! Уявіть голос, який поєднує солодкість флейти і живу м'якість людського гортаня — голос, що стрибає і стрибає, легко та спонтанно, як жайворонок, що летить крізь повітря і оп'яняється від власного польоту; і коли здається, що голос досягнув найвищих вершин висоти, він знову починає стрибати, знову й знову, з тією ж легкістю і спонтанністю, без найменших ознак напруги або найменшого натяку на штучність чи зусилля; одним словом, голос, який дає миттєву уяву про перетворення почуття в звук, і про піднесення душі в нескінченне на крилах цього почуття. Що ще я можу сказати? Я чув Фрезоліні та Барбі в камерному виконанні, Патті на сцені; я захоплювався Масіні, Вогелем та Контогні; але серед усього цього захоплення завжди залишалося щось незадоволене в глибинах мого бажання; залишалася певна невідповідність між наміром митця, яким би високим він не був, і її мистецькими засобами... Тут, однак, усе моє єство було чудово задоволене. Немає жодного сліду переходу між регістрами голосу, ніякої нерівності тембру між нотами; але спокійна, солодка, урочиста та звучна музична мова, яка вразила мене і захопила своєю силою, породжуючи наймиліші відчуття, яких я раніше ніколи не переживав» [151, 75].

У випадку з Енріко Панцаччі, його опис голосу кастрата є своєрідною трибунною оцінкою виконавської майстерності кастратів, яка підкреслює не лише їх технічні досягнення, але й емоційну, майже містичну силу їхнього виконання. У цьому контексті, опис Панцаччі голосу кастрата можна розглядати як глибокий захоплений аналіз унікальних якостей їхнього співу, який неможливо було відтворити іншими співаками того часу. Панцаччі акцентує увагу на тому, що голос кастрата був здатний створювати відчуття

безперервного піднесення та душевної екстазії. Опис його співу, що поєднує легкість і спонтанність з вражаючим технічним контролем, відображає ідеал голосової віртуозності, якого прагнули досягти всі вокалісти того часу. Важливо, що цей спів здобув не тільки технічну досконалість, але й здатність до емоційної трансформації, де кожна нота ставала вираженням «перетвореного почуття», яке, за словами Панцаччі, «підносило душу в нескінченне».

Цей образ підкреслює, наскільки кастратський голос був унікальним явищем у музичній культурі того часу, котре не можна було порівняти з іншими вокальними техніками. Панцаччі порівнює свої враження від кастратського виконання з досвідом слухання інших видатних співачок, таких як Фрезоліні чи Патті, вказуючи на те, що навіть їхні високі досягнення не змогли в повній мірі задовольнити його естетичні вимоги. Однак голос кастрата, за його словами, надавав таку насолоду, яка «чудово задовольняла» всі його музичні й емоційні потреби. Це свідчить про те, що феномен кастратів не був лише вокальною технікою, а цілим культурним і мистецьким явищем, яке поєднувало емоційну виразність, релігійний підтекст і соціальну роль. У цьому сенсі, кастрати, завдяки своїй унікальній вокальній техніці, не лише виконували музику, але й стали частиною ширшого соціокультурного контексту, в якому їхні голоси були втіленням певного «неможливого» ідеалу, що існував поза межами звичних людських можливостей.

Цей образ голосу також передає певну ідею «перетворення», яка стала ключовою для розуміння мистецтва кастратів: це не просто технічний процес, а акт, що має майже метафізичний характер, де голос стає носієм не лише музичних, але й духовних переживань.

Короткотривале існування кастратів викликало значний інтерес як серед науковців, так і серед виконавців, оскільки їх вважали майже міфічними постатями у світі музики. Піднесені до статусу музичних демібогів, їхні голоси були надзвичайно ціновані та шановані, а вони стали прикладом для наслідування як сучасниками, так і наступними поколіннями. Однак із

занепадом традиції кастратів у середині XVIII століття, зокрема через зміни в культурних поглядах і заборону практики кастрації, їхні ролі в операх почали виконувати жінки. Ця трансформація стала важливим етапом у розвитку оперного мистецтва, оскільки жінки, яких раніше виключали з виконання певних вокальних партій через релігійні та соціальні обмеження, взяли на себе героїчні та віртуозні ролі, які колись були прерогативою кастратів.

Поява жінок у цих ролях не лише змінила вокальну палітру опери, але й відображала ширші соціальні зміни щодо гендеру та музичного виконання. Композитори XVIII століття навмисно почали писати ролі для жіночих голосів, виконуваних жінками, які одягали чоловічий одяг, відомі як ролі травесті. Наприклад, Моцарт створив роль Керубіно в опері «Весілля Фігаро», К. 492 (1786) для Доротеї Буссані (1763–після 1810). Це відповідало сценічним вказівкам з п'єси Бомарше «Керубіно може бути зіграний тільки молодого і дуже гарною жінкою» [161, 46], а також продовжувало традицію використання жіночих ролей травесті.

Ми знаємо, що «травесті була такою ж поширеною ознакою сюжетів XVII століття, як і в елізаветівській та якобінській драмі, і до того ж були додатково внесені різноманітні дивовижні елементи в написання голосових партій і в кастинг» [168, 74]. Наприклад, в опері Монтеверді «Коронація Поппеї» чоловічі ролі Нерона та Оттона були написані для жіночих сопрано, тому їх співали в більш високому діапазоні, ніж справжні жіночі ролі Оттавії та Поппеї, які виконували жіночі контральто. Іншими такими «дивовижними» випадками є використання жіночих співаків для виконання знаменитих чоловічих ролей Юлія Цезаря в опері Вінчі «Катон в Утиці» (1728) та Геркулеса в опері Глюка Весілля Еркулеса і Ебе (1747).

З розвитком цієї практики композитори все більше звертали увагу на унікальні характеристики голосів співаків. Одним із таких композиторів був Моцарт, який писав як для кастратів, так і для жінок, добре розуміючи, що він створює музику для різних типів голосів. Цю різницю можна побачити, наприклад, у ролях сестер Фіорділіджі та Дорабелли в опері «Так чинять усі»

(1790), як стверджує Крісті Браун-Монтесано: «Моцарт, можливо, не думав явно в термінах мецо-сопрано та сопрано, але він знав, що пише для двох дуже різних голосів» [137, 89]. Це свідчення чітко демонструє, як Моцарт індивідуалізував музику під кожного співака.

Слід відзначити, що музична публіка епохи Моцарта, хоча і захоплювалася віртуозними трелями, демонстрованими контртенорами, незавжди прихильно сприймала їхній вокальний стиль. Слухачі віддавали перевагу низьким нотам у виконанні високих голосів, оскільки ті звучали тепліше, чуттєвіше та емоційно насиченіше. У цьому аспекті кастрати залишалися неперевершеними, а середній регістр їхніх голосів найбільшою мірою підходив для передачі емоційної глибини й ніжності, які цінувалися як слухачами, так і композиторами. Цю думку підтверджує дослідження Херіот у праці «Кастрати в опері», де він зазначає: «У XVIII столітті, судячи з усього, нікого не цікавили голоси з величезним діапазоном або здатністю брати ноти немислимої висоти, і знайти точні дані про діапазон голосу того чи іншого співака досить складно. Співачка Лукреція Агуйяри, відома під сценічним ім'ям Бастарделла, прославилася своїми високими нотами, але, за свідченнями Келлі, Алоїзія Ланге, мала ще більш значний діапазон» [124, 77]. Херіот у своїх дослідженнях наголошує: «Жіночі контральто вийшли з моди, і співачки з такими голосами майже завжди виконували чоловічі партії – іноді навіть у дуеті з кастратом, який, своєю чергою, виконував жіночу партію. Особливо ексцентричною з цього погляду є опера «Геліогабал» Кавалі: партії Геліогабала, Олександра й Цезаря написані для сопрано, тоді як Зенія (жіноча партія) – для тенора. У «Катоні в Утиці» Вінчі, поставленій у Неаполі в 1732 році, партію Юлія Цезаря, написану для сопрано, виконувала жінка, Джулія Факкінеллі. А через кілька років ще одна співачка взяла на себе роль Геркулеса у «Весіллі Геркулеса і Геби» [124, 56-57].

Подібні приклади плутанини у розподілі партій були характерними й для ранніх опер Моцарта, а також його концертних арій. Ця особливість відображає вокальну та сценічну гнучкість виконавців епохи, які нерідко

переходили між традиційно чоловічими та жіночими ролями. Водночас це підкреслює специфіку оперної традиції XVIII століття, у якій кастрати, сопрано і контральто нерідко виконували партії, стилістично та драматично адаптовані до їхніх технічних і артистичних можливостей. подібна практика знайшла своє відображення у творчості Моцарта, зокрема у його ранніх операх та концертних аріях, які часто були створені з урахуванням подібного вокального «хаосу». Ця особливість дозволяє розглядати музичну спадщину Моцарта у контексті більш широких естетичних і соціальних тенденцій його епохи.

Як зазначає Херіот у своїй праці, подібне уявлення було властиве для ставлення до кастратів, чий голос у XVIII столітті вважався унікальним ідеалом вокального мистецтва [124, 49]. Натомість колоратурне сопрано, попри технічну досконалість, не сприймалося тогочасною культурою з таким самим сакральним піднесенням. Моцарт, проте, поєднав ці концепції, надаючи колоратурному сопрано якостей, які раніше були ексклюзивними для кастратів. Цей підхід демонструє не лише вокальну універсальність репертуару Моцарта, але й його здатність адаптувати традиційні естетичні ідеали до нових виконавських реалій, зберігаючи при цьому глибину драматичного змісту й емоційної виразності своїх творів.

Трикутник «Моцарт – кастрати – колоратурне сопрано» є надзвичайно важливим у контексті теми цієї роботи, проте кількість спеціалізованих досліджень на цю тему залишається обмеженою. Зокрема, варто згадати твердження Равена про співвідношення Концертні арії – кастрат-арії – оперні арії – (не-) жанрово-типологічні межі, яке потім склало основу для статті Малькевича [152, 65]. Незважаючи на амбітність назви, суть статті лише побічно стосується взаємозв'язку між кастратами та «колоратурами». Відтінок значення, закладений у дужках заперечення, натякає на проблематичність типології цих творів, але сам текст значною мірою зосереджується на іншій інтерпретації.

Малькевич класифікує розглянуті арії як створені переважно для сопраністів, заперечуючи їхнє безпосереднє призначення для «колоратурних» виконавиць. У своїй роботі він наголошує на вокальних і драматичних характеристиках, які могли б бути притаманними кастратському репертуару. Однак аналізовані арії, попри деякі спільні риси з кастратськими творами, насправді були створені для високих сопрано. Це розмежування є важливим для розуміння трансформації вокального мистецтва епохи Моцарта. Твори, які формально можна було б віднести до кастратського репертуару, вже у період пізнього класицизму адаптуються для «колоратур», демонструючи еволюцію виконавських підходів і зміну ідеалів вокального звучання. Таким чином, арії, аналізовані в цій роботі, слід розглядати як своєрідний перехідний місток між кастратським спадком і новою естетикою, яку Моцарт пов'язує з колоратурними сопрано.

Аргументи, наведені Михайлом Малькевичем, виглядають доволі непереконливо. Першим із них є аналіз текстів арій. Автор зазначає, що зміст текстів, форми дієслів, а також звернення на зразок «дружина» чи «кохана» у творах «*Fra cento affanni*», «*Alcandro, lo confesso*», «*Mia speranza adorata*» та багатьох інших вказують на їхнє написання від чоловічого імені, що, на його думку, є свідченням їх призначення для сопраністів [133]. Однак, як уже було зазначено, текст, який відповідає чоловічій ролі, зовсім не обов'язково вказує на призначення твору для чоловіка-виконавця, і навпаки. Додатковим спростуванням цієї гіпотези є факт, що в тій самій арії «*Alcandro, lo confesso*» Моцарт свідомо адаптував граматичні форми тексту, замінивши їх на ті, що відповідають виконавиці-жінці. Водночас у ряді інших творів, безсумнівно адресованих Алоїзії Вебер, композитор залишив текст у чоловічій формі, що свідчить про гнучкість підходу Моцарта до текстового матеріалу і його залежність від виконавських обставин, а не гендерної приналежності.

Другим аргументом Малькевича є технічна складність та широта діапазону досліджуваних арій, що, на його думку, свідчить про їхнє призначення для кастратів. Проте цей довід легко спростовується порівнянням

творів Моцарта, написаних для кастратів, із тими, що створені для колоратурного сопрано, зокрема для Алоїзії Вебер. Сам Малькевич визнає, що достовірно підтвердженими творами для кастратів є лише три арії: KV 255, втрачене KV 315b та KV 374.

Слід зауважити, що перша з цих арій написана для кастрата-альта, і її можна віднести до сучасного репертуару меццо-сопрано. Таким чином, для аналізу залишаються лише одна сцена «A questo seno deh vieni... Or che il cielo a me ti rende» (KV 374, 1781) та мотет «Exsultate, jubilate» (KV 165/158a, 1773). У той час як твори для колоратур, зокрема написані для Алоїзії Вебер, значно переважають кількісно.

Це порівняння вказує на суттєву перевагу репертуару, створеного Моцартом саме для колоратурних сопрано. Воно також підтверджує, що технічна складність та широкий діапазон характерні не лише для кастратського репертуару, але й для творів, адресованих високим жіночим голосам. Отже, спроба Малькевича обмежити аналіз арій виключно контекстом репертуару для кастратів є методологічно хибною і не враховує ширшої естетичної картини творчості Моцарта.

Порівнюючи два вокальні пласти – арії для кастратів і колоратурного сопрано – за такими показниками, як тип голосу, технічні труднощі, широта діапазону, масштаб і драматична насиченість, можна зробити висновок, що твори для колоратурного сопрано є значно складнішими та сміливішими за всіма цими критеріями. Безсумнівно, для Моцарта високий жіночий голос мав значно більший художній потенціал, ніж популярний у XVIII столітті «ангельський» і «потойбічний» тембр кастрата, який був практично обов'язковим в оперному жанрі того часу.

Аргумент Малькевича, спрямований на те, щоб підкреслити виняткові можливості кастратів і, відповідно, припустити, що концертні арії Моцарта, насичені технічними складнощами, могли бути створені саме для них, виявляється недостатньо обґрунтованим. Наприклад, його спроба порівняти твори Моцарта із творчістю Георга Фрідріха Генделя, який у своїй оперній

спадщині застосовував верхні регістри обмежено, лише підкреслює унікальність підходу Моцарта [133].

Важливо зазначити, що вокальні характеристики кастратів і колоратурних сопрано практично збігаються, що забезпечує спадковість у репертуарі. Твори, створені для кастратів, голос яких нині зник, сьогодні виконуються переважно колоратурними сопрано, рідше — сучасними контртенорами.

У цьому контексті заслуговує на увагу специфічний підхід Моцарта до високого жіночого голосу. У деяких своїх концертних аріях композитор здійснює своєрідний «перенос» характеристик, притаманних кастратам, на колоратурне сопрано. Це перенос можна трактувати як результат особливого ставлення Моцарта до високого жіночого голосу, який він сприймав як щось надприродне та потойбічне.

Цей підхід демонструє, що вокальні можливості кастратів слугували лише відправною точкою для створення арій, які розкривають багатство виразності та технічної майстерності колоратурних сопрано. Моцарт не обмежувався наслідуванням традицій, а активно розширював їх, формуючи нову естетику, у центрі якої опинилися вокальні можливості жінок-вокалісток.

У цьому контексті важливо підкреслити, що творчі взаємини Моцарта з кастратами, такими як Манцуолі, справді вплинули на його музичну мову. Проте зустріч із Бастарделлою мала ще більший вплив на формування його уявлень про колоратурний спів. Її вокальна майстерність стала ключовим фактором у переосмисленні Моцартом традицій співу кастратів.

Інтегруючи успадковані традиції, Моцарт водночас трансформує їх, адаптуючи до нових виконавських реалій і естетичних потреб. У його творчості жіночий голос займає центральне місце, стаючи інструментом не лише технічного, але й емоційного вираження, що підкреслює новаторський характер його підходу до вокального мистецтва.

Зріле творче надбання Моцарта характеризується особливою увагою до ліричних і колоратурних сопрано, що свідчить про його здатність виходити за

межі традиційної оперної практики XVIII століття. Створивши лише три концертні арії для кастратів і одну оперну партію, композитор наголошує на зростаючому значенні жіночого вокалу у своїх творах. Це відображає культурні та соціальні зміни того часу, які сприяли переоцінці ролі жінок у музичному мистецтві.

Еволюція у використанні вокальних можливостей у творчості Моцарта є очевидною. Постійна співпраця з колоратурними сопрано, такими як Бастардина та сестри Вебер, свідчить про його відхід від кастратів до акцентування уваги на жіночих голосах. Моцарт створив велику кількість оперних партій і концертних арій для високих сопрано, що не лише демонструє зміну його інтересів, а й підкреслює розвиток нового вокального ідеалу.

Варто також зауважити, що, попри популярність контртенорів у другій половині XX століття, їхній зв'язок із вокальними практиками XVIII століття залишається суперечливим. Існує небагато історичних доказів, які б підтверджували ідентичність сучасних контртенорів із фальцетистами або представниками «*haute-contré*» [160]. Цей розрив між традиціями минулого і сучасністю ще більше підкреслює унікальність колоратурних сопрано в епоху Моцарта.

Їхня значущість у розвитку оперного жанру полягає не лише у вокальній досконалості, але й у здатності втілювати нові драматичні й естетичні ідеали, які стали основою для подальшої еволюції європейського вокального мистецтва.

Таким чином, можна зробити висновок, що Моцарт не лише популяризував жіночий вокал, але й активно сприяв формуванню нових стандартів, які вплинули на розвиток вокальної практики. Ці зміни знайшли відображення у його творчості, де жіночі голоси, зокрема колоратурні сопрано, стали центральним елементом його музичних творів.

Висновки до першого розділу

Формування індивідуальності творчості Вольфганга Амадея Моцарта визначалося комплексною взаємодією соціокультурних, музичних і жанрових факторів, що сприяли становленню його унікального художнього стилю. Освоєння традицій Йозефа Гайдна та мангеймської школи заклало основу композиційної майстерності, водночас трансформація цих норм у новаторські форми засвідчила здатність Моцарта до художньої адаптації й творчого переосмислення. Соціальні умови, зокрема його прагнення до незалежного статусу, створили умови для експериментального підходу до жанрових форм і розширення аудиторії.

Музично-суспільне життя кінця XVIII століття сприяло розвитку публічних платформ, що стали простором для реалізації індивідуалізованих ідей, особливо в камерних і вокальних жанрах. Жанрові експерименти, інтеграція національних традицій і глибокий психологізм творів стали ключовими інструментами індивідуалізації творчості Моцарта, закладаючи основи для подальших інновацій у музичній драматургії.

Індивідуальність стилю Вольфганга Амадея Моцарта формується як багатогранний процес, що інтегрує численні соціокультурні, естетичні та технічні чинники. Особливе місце у цьому процесі посідає пісенно-вокальна творчість композитора, яка не лише відображає його технічну майстерність, але й розширює межі жанру, закладаючи основи для формування концертної арії.

Пісенна творчість Моцарта стала ключовим інструментом для виявлення емоційної глибини та драматургічного потенціалу музичних образів. У піснях композитора помітна тенденція до психологізації персонажів через мелодійні й інтонаційні засоби. Ці твори демонструють здатність Моцарта поєднувати ліричні й драматичні елементи, формуючи цілісні художні концепції. Зокрема, пісня для Моцарта стала не лише музичною

ілюстрацією тексту, а й інструментом для розкриття внутрішньої динаміки персонажів, що відіграло важливу роль у трансформації жанру концертної арії.

Пісенний жанр дозволив композитору експериментувати з інтонаційною структурою, драматургічними елементами та гармонічними контрастами. Це сприяло формуванню нового типу вокальних творів, які об'єднували складні технічні вимоги з психологічним заглибленням у характер персонажів. У цих творах вже простежуються перші ознаки розширеної драматургії, які згодом знайшли своє повноцінне втілення у концертних аріях.

Концертна арія стала ключовою ланкою в процесі трансформації вокального жанру. Якщо в піснях Моцарта втілювалися інтонаційні й емоційні експерименти, то концертна арія стала інструментом для складнішої інтеграції тексту, музики та драматургії. Цей жанр перетворився на важливий засіб для вираження внутрішнього світу персонажів, розкриття їхніх емоційних і психологічних переживань.

Арія в інтерпретації Моцарта не обмежувалася демонстрацією вокальних можливостей виконавця. Композитор використовував її для створення багатшарових драматургічних структур, що включали розгорнуті мелодичні теми, гармонійні контрасти та витончену вокальну лінію. Завдяки цьому концертна арія набула особливого статусу в музичному мистецтві XVIII століття, поєднуючи технічну віртуозність з емоційною глибиною.

Таким чином, пісенна творчість Моцарта створила концептуальний фундамент для концертної арії, яка, у свою чергу, стала одним із головних елементів оперного жанру. Ці вокальні твори визначили нові стандарти для майбутніх поколінь композиторів, закладаючи основу для подальшого розвитку опери як жанру, в якому драматургія та музика утворюють нерозривну єдність.

Отже, творчість Вольфганга Амадея Моцарта, зокрема його пісенно-вокальні твори, стала важливим етапом у формуванні концертної арії та загальному розвитку вокальної музики. Завдяки інноваціям Моцарта концертна арія отримала нове концептуальне звучання, де поєднання музики,

тексту та драматургії дозволило створювати глибокі й багатогранні художні образи. Цей підхід став визначальним для естетики оперного мистецтва кінця XVIII — початку XIX століття, відкриваючи нові горизонти для вираження людської емоційності та драматургічної майстерності.

У творчості Вольфганга Амадея Моцарта можна простежити значну еволюцію вокальних прийомів, що стали важливим етапом у розвитку вокального мистецтва XVIII століття. Моцарт, безперечно, відіграв ключову роль у трансформації естетичних і технічних параметрів оперного жанру, що відображено у його прагненні до максимальної природності вокального виконання.

Одним із основних аспектів цього процесу було поступове заміщення кастратів колоратурними сопрано. Це явище стало не лише реакцією на соціокультурні зміни епохи, але й результатом творчих пріоритетів самого композитора, який прагнув зберегти високу вокальну техніку, водночас надаючи значення виразності та емоційній глибині.

Перш за все, слід зазначити, що заміщення кастратів колоратурними сопрано було естетичним і стилістичним переломом у вокальному мистецтві того часу. Кастрати, які до цього часу домінували в оперному мистецтві, поступово втрачали свою популярність через зміни у суспільному сприйнятті та моральних нормах, пов'язаних із їхньою роллю на сцені. У той самий час, жіночі голоси, і зокрема колоратурні сопрано, почали відігравати дедалі важливішу роль, завдяки своїм технічним можливостям і здатності передавати емоційну палітру через віртуозність виконання.

Моцарт, використовуючи вже існуючу кастратну традицію як вихідну точку, розвивав її, додаючи нові елементи, що значно виходили за межі традиційного розуміння цього типу голосу. Партії для колоратурних сопрано, створені композитором, вирізняються складною технічною конструкцією, що включала в себе як віртуозні колоратури, так і виразні нюанси, що вимагають глибокого психологічного проникнення в образи персонажів. Оперні арії для таких голосів не лише підкреслюють технічну майстерність виконавиці, але й

стають важливим інструментом для вираження емоційної глибини і драматичної правдивості, що відповідає новим естетичним вимогам епохи Просвітництва.

Одним із головних факторів, що сприяли цьому переходу, була здатність колоратурних сопрано передавати складні емоційні стани через технічні засоби. Моцарт надавав перевагу цьому типу голосу завдяки його здатності не лише до технічної віртуозності, але й до глибокої емоційної виразності. Партії для колоратурних сопрано у творах Моцарта, таких як «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта», ставали не лише музичним матеріалом, але й засобом вираження психологічної глибини образу, який виконував цей голос.

З технічної точки зору, колоратури, які були характерними для кастратів, в другій половині XVIII століття стали не просто елементами декору, а важливими засобами вираження драматичних контекстів. Моцарт вносив важливі зміни у вокальну техніку, переносючи елементи кастратної вокальної практики на жіночі голоси, водночас зберігаючи і розвиваючи традиційну технічну складність. Це дозволило підняти виконавську майстерність на новий рівень, де віртуозність і природність були об'єднані в єдину художню концепцію.

Естетичний зсув, який мав місце у творчості Моцарта, полягає не лише в заміщенні кастратів жіночими голосами, але й у створенні нового ідеалу вокального виконання, де природність співу стала важливою складовою драматичної достовірності. Моцарт прагнув до максимальної гармонії між природністю звучання і технічною майстерністю, що дозволяло створювати музичні твори, в яких емоційний зміст виявлявся через максимально природне звучання голосу, без надмірних стилістичних перегинів.

Отже, у творчості Моцарта колоратурні сопрано стали не лише прямою заміною кастратів, але й носіями нових естетичних принципів, що сформували нову парадигму у вокальному мистецтві XVIII століття. Цей процес не лише відображає зміни в суспільстві і культурі того часу, але й є підтвердженням інноваційного підходу самого композитора, який створив нову естетику

вокального виконання, що поєднувала природність, емоційну глибину і технічну досконалість. Важливість цього зсуву полягає в тому, що він став основою для подальшого розвитку оперної традиції і вплинув на вокальну практику в наступних епохах.

РОЗДІЛ 2.

ВИКОНАВСТВО ТА ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ У ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА.

2.1. Кастрати та колоратурний стиль: виконавські традиції XVIII століття та їх вплив на вокальний стиль Моцарта

Еволюція вокального стилю Вольфганга Амадея Моцарта стала ключовим моментом у трансформації естетичних і технічних засад вокального мистецтва XVIII століття. Його творчість стала тим рубіконом, який визначив перехід від традиційних ідеалів кастратів до утвердження колоратурного сопрано як нового еталону вокальної досконалості. Репертуарні та стилістичні пошуки Моцарта яскраво відображають зміну пріоритетів у вокальному виконанні, де на перший план вийшли артистизм, емоційна виразність і драматична переконливість.

Віртуозність, яка раніше асоціювалася виключно з кастратами, поступово адаптувалася до нового типу голосу – колоратурного сопрано. У своїх операх і концертних аріях Моцарт здійснив глибоке переосмислення традицій, поєднавши технічну складність із природністю виконання. Такий підхід не лише відображав нові естетичні ідеали епохи, але й демонстрував здатність композитора створювати вокальні партії, які перевершували загальноприйняті стандарти, розкриваючи потенціал жіночого голосу у всій його багатогранності.

Репертуар Моцарта, особливо у зрілий період, засвідчив перехід від штучної віртуозності кастратів до органічної виразності колоратурних сопрано. Його арії, зокрема створені для таких видатних виконавиць, як Алоїзія Ланге-Вебер і Катаріна Кавальєрі, втілили новий вокальний ідеал, де технічна майстерність служила засобом для передачі глибоких емоцій і драматичних афектів.

Таким чином, вивчення еволюції вокального стилю Моцарта дає змогу простежити, як через інноваційний підхід до голосової техніки та композиторське новаторство було закладено основу для нового етапу у розвитку вокального мистецтва. Його творчість не лише увібрала в себе традиції кастратів, але й трансформувала їх у нову якість, яка визначила напрямок розвитку вокального стилю в європейській музиці кінця XVIII століття.

Співаки опер серія та опер буффа часто працювали в тісній співпраці з композиторами своїх творів, зокрема при прем'єрних постановках. Одним з таких співаків був знаменитий флорентійський сопрано-кастрато Джованні Манцуолі, який активно співпрацював з композиторами епохи, зокрема з Вольфгангом Амадеєм Моцартом. В 1764–1765 роках, під час перебування в Лондоні, Манцуолі зустрів родину Моцарта, де він виконував роль прімо в опері Еціо. Манцуолі виявив великий інтерес до молодого Моцарта, надаючи йому уроки вокальної майстерності [83, 47-51]. Це навчання мало помітний вплив на перші оперні твори Моцарта, зокрема на його композиції в жанрі опера серія.

Одним із ранніх свідчень музичного впливу Манцуолі на Моцарта є опис, зроблений аматором та юристом Дейном Баррінгтоном, який згадував епізод, коли він запропонував Моцарту виконати імпровізовану пісню кохання, яку зазвичай обирав Манцуолі для своїх оперних партій. Баррінгтон наводить діалог, в якому Моцарт, сидячи за клавесином, із значною дотепністю почав імпровізувати речитатив, який мав би передувати пісні кохання. Далі Баррінгтон попросив Моцарта створити імпровізовану пісню гніву, характерну для оперного сценічного вираження, і Моцарт відповів таким самим чином, демонструючи своє вміння швидко реагувати та виражати різноманітні емоції через музику. Баррінгтон описує, як Моцарт, занурившись у виконання, настільки захопився, що почав інтенсивно грати на клавесині, що виявляло його емоційну віддачу та глибоке розуміння музичних експресій [96, 17-20].

Через своє менторство молодого Моцарта, Манцуолі ознайомив його з можливостями голосу кастратів. Цей досвід став важливим для Моцарта у створенні майбутніх партій для кастратів, серед яких була і партія для самого Манцуолі.

17 жовтня 1771 року Манцуолі дебютував у опері Моцарта, виконавши заголовну роль в «Асканій в Альбі», К. 111, в Театрі Регійо Дукале в Мілані. Ця «феста театрале» була замовлена імператрицею Марією Терезією для весілля її сина, ерцгерцога Фердинанда Карла, з Марією Беатріче д'Есте. У цій опері Асканій (який символізує ерцгерцога Фердинанда Карла) є сином Енея і Венери (яка символізує імператрицю Марію Терезію). Асканій отримує призначення правити Альбою Лонгою, новим містом поблизу Риму. Йому організовано шлюб з Сільвією, німфою та нащадком Геркулеса (яка символізує герцога Ерколе д'Есте). Асканій має приховати свою особу від Сільвії, щоб оцінити її чесноти. Спостерігаючи за нестримною любов'ю між Сільвією та Асканієм, Венера об'єднує їх. Цю оперу виконували поряд з оперою Йоганна Адольфа Гассе Руджеро, в якій Манцуолі також брав участь. Успіх опери Моцарта був настільки більшим, ніж у опери Гассе, що Леопольд Моцарт написав своїй дружині 19 жовтня 1771 року з Мілану: «Серенада Вольфганга вбила оперу Гассе, й слів буде недостатньо, щоб пояснити це» [111].

Основна частина успіху Манцуолі, ймовірно, була зумовлена характеристиками його голосу та драматургічними здібностями. Чарльз Берні, описуючи його вокальні дані, зазначав, що Манцуолі був «наймогутнішим та найбільш об'ємним сопрано, яке можна було почути на сценах Європи після Фарінелли; його манера співу була величною, вишуканою, сповненою смаку та гідності... Його голос сам по собі вражав своєю природною силою та солодкістю» [124, 77]. Ці вокальні якості, які поєднували технічну майстерність та емоційну виразність, залишалися помітними навіть у його пізніші роки, що свідчить про виняткову стабільність і багатство його голосового потенціалу. Відзначення Берні також підкреслює важливість

природної сили та привабливості голосу Манцуолі для успіху його сценічних виступів, що ставало важливим елементом у його творчій діяльності.

На час прем'єри «Асканіо в Альбі» Манцуолі вже було сорок шість років. Моцарт врахував це і, відповідно, написав музику для ролі Асканіо в нижчій тесситурі. Такий обраний Моцартом музичний підхід чітко проявляється в арії Асканіо з другого акту, сцена 4, «Al mio ben mi veggio avanti» («Я бачу себе перед моєю коханою», *Un poco adagio*, E-dur). Ця арія не тільки демонструє уважність Моцарта до фізичних можливостей виконавця, але й підтверджує його здатність адаптувати композицію під специфічні умови, зберігаючи при цьому художню цілісність і драматичний ефект.

У цій арії Асканіо звертається до Венери з проханням скасувати її наказ про мовчання, щоб він міг вільно висловити свої почуття до коханої. Вокальна партія арії охоплює діапазон від B3 до D#5, при цьому основна тесситура знаходиться в межах від D4 до B5. Така вибірка діапазону і тесситури є важливою, оскільки вона відповідає фізичним можливостям виконавця в більш зрілому віці, на що Моцарт звернув особливу увагу при створенні цієї композиції для Манцуолі. Структурно арія побудована за бінарною формою, що складається з двох контрастних частин, що характерно для багатьох творів того часу. Вона є силлабічною, тобто кожному складу тексту відповідає один звук, що знижує складність вокального виконання і полегшує виразність кожного слова. Окрім того, арія позбавлена від характерних для репертуару кастратів вокальних складностей, таких як швидко рухомі пасажі, великі інтервальні стрибки та орнаментация, що зазвичай вимагали значної технічної майстерності і володіння певними вокальними ефектами.

Такий підхід Моцарта до написання арії можна трактувати як прагнення врахувати фізичний стан Манцуолі, що вказує на його готовність адаптувати музичний матеріал відповідно до специфічних умов виконавця. Уникнення складних вокальних елементів, характерних для репертуару кастратів, дає змогу зосередитися на виразності та драматургії музики. Моцарт створює композицію, яка не лише відповідає технічним можливостям Манцуолі, але й

зберігає драматичну напругу та емоційну глибину, необхідну для розкриття теми арії.

Таким чином, цей твір є прикладом музичної гнучкості та адаптації композитора до вимог конкретного виконавця, що є важливою характеристикою моцартівського стилю, орієнтованого на органічну взаємодію між композитором і співачем, а також на ефективне використання вокальних можливостей у контексті музичної драматургії (рис.2.1., рис.2.2.).

Рис.2.1. Асканію в Альбі. Акт 2. Сцена 4

Alcibiade

Al mio
ben mi veg - gio a - van - ti, del suo cor — sen - to la
pe - na, del su - o cor sen - - - to la pe - na, e la

The musical score is for a vocal piece in G major, 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 4-7) features a vocal line with a fermata and a piano introduction. The second system (measures 8-10) continues the vocal line with lyrics. The third system (measures 11-13) concludes the phrase. The piano accompaniment includes triplet figures and dynamic markings like *sfz* and *p*.

Рис.2.2. Асканію в Альбі. Акт 2. Сцена 4

Alcibiade

Allegro

Ah! Si rom - pa il cru - do lac - cio, si rom - pa il cru - do
lac - cio, ab - - - ba - stan - za il cor — sof -
fri, ab - - - ba - stan - za il cor — sof - fri,

The musical score is for a vocal piece in G major, 4/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 76-79) begins with a vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 80-82) continues the vocal line with lyrics. The third system (measures 83-85) concludes the phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern and dynamic markings like *sfz* and *p*.

Музика, яку Моцарт написав для Адамо Солці у Асканію в Альбі, істотно відрізнялася від тієї, яку він створив для похилого Манцуолі. Солці був молодшим сопрано-кастрато, який «володів значно більшим діапазоном і спритністю» порівняно з Манцуолі [124, 81]. У музиці Солці для ролі Фауна, пастуха, швидко рухомі мелізматичні пасажі, що зустрічаються в тактах 91–105, а також екстремально високий діапазон, присутній у такті 284, вимагають від співака високого рівня контролю та техніки (рис. 2.3 та 2.4). Це свідчить про те, як Моцарт уважно підходив до написання музики, орієнтуючись на конкретних виконавців.

Врахування вокальних можливостей співака, таких як діапазон, техніка та здатність до агогіки, є важливою рисою творчості Моцарта, що відображає його здатність адаптувати композиції до індивідуальних особливостей виконавця. Написання таких технічно складних пасажів для Солці вказує на його відмінне вокальне майстерство та можливість виконання складних музичних завдань, що, в свою чергу, дозволяло Моцарту використовувати більш амбіційні музичні форми та драматургію.

Рис.2.3. Асаканію в Альбі. Акт 1 Сцена 3.

The image displays a musical score for a scene from Mozart's opera. It features three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first system, starting at measure 91, includes the lyrics 'li - ce, ma poi spie - gar. nol sa, ma poi spie - gar.' The second system, starting at measure 99, continues the vocal line. The third system, starting at measure 105, includes the lyrics 'nol sa, ma poi spie - gar nol sa,'. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

Рис.2.4. Асканіо в Альбі. Акт 2. Сцена 3.



Ентузіазм, який Моцарт проявляв до згаданих кастратів, не поширювався на Вінченцо дал Прато (1756–1828), молодого італійського сопрано-кастрато, який вперше виконав роль Ідаманте в опері «Ідоменей, цар Критський», К. 366 (прем'єра відбулася 29 січня 1781 року в Резиденцтеатрі в Мюнхені). У листі до свого батька від 15 листопада 1780 року з Мюнхена Моцарт писав: «Але я мушу навчити мого molto amato кастрата дал Прато усій опері. Він не має жодного уявлення про те, як підійти до арії, гідної своєї назви, і його голос дуже нерівний! Він найнятий лише на рік, і як тільки рік закінчиться, що буде в наступному вересні, граф Сеу знайде іншого. Можливо, це буде нагода для Чеккареллі — серйозно» [105, 326]. (Франческо Чеккареллі (1752–1814) був італійським сопрано-кастрато, який познайомився з Моцартом і його родиною під час своєї служби в Зальцбурзі в 1777–88 роках).

Фрустрація Моцарта продовжилася в листі до батька від 30 грудня 1780 року з Мюнхена, де він писав, що «перешкодою був дал Прато; цей чоловік абсолютно не корисний. Його голос не був би таким поганим, якби він не продукував його в горлі та гортані. Але він також не має інтонації, методу, почуття, співає, як хлопці, які приходять на проби в надії отримати місце в капеланському хорі» [105, 331].

Ці зауваження Моцарта свідчать про те, як композитор приділяв велику увагу технічним і музичним можливостям своїх виконавців, одночасно відображаючи розчарування в роботі з певними співаками, які не відповідали його вимогам. Моцарт, незважаючи на свій професіоналізм і терплячість до нових ідей, мав чіткі вимоги щодо рівня виконавського мистецтва, і його критика дал Прато вказує на недоліки в техніці та підході до співу, що, ймовірно, позначалося на загальному сприйнятті його виступів.

У цій арії між Ідаманте та його батьком Ідоменеєм, царем Криту, проходить зустріч після двадцяти років розлуки. Ідаманте радіє зустрічі з батьком, однак Ідоменей не розділяє його емоцій і втікає від нього, заявляючи, що він би краще ніколи не зустрічався з сином. Це є важливою драматичною ситуацією, оскільки вона показує глибокий конфлікт між батьком і сином, а також внутрішній біль і боротьбу Ідоменея, який не може подолати свою провину перед богами за порушення обіцянки.

Діапазон цієї арії охоплює ноти від E4 до G5, а її тесситура варіюється між G4 і F5, що є помірним діапазоном, який дозволяє певну гнучкість для співака. Музична форма арії є бінарною (ABAB), що означає, що вона складається з двох основних розділів, кожен з яких поділяється на два підрозділи: A (такти 1–18), B (такти 19–41), A (такти 42–59) і B (такти 60–89). Особливістю вокальної лінії на початку розділу A є її побудова, що спочатку відтворює F-dur тризвук, що задає гармонічну основу арії. Вокальна лінія також використовує секвенційний матеріал, що означає, що мелодії повторюються або трансформуються на різних рівнях висоти звуків, створюючи відчуття розвитку та розгортання. Цей підхід додає певної

музичної послідовності та логіки, що допомагає слухачеві слідкувати за емоційною зміною в музиці (Рис. 2.5).

Рис.2.5. Ідоменей. Акт 1. Сцена 10.

The image shows a musical score for a scene from Mozart's *Idomeneo*. It consists of three systems of music. The first system is for Idamante (IDAMANTE) and includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The second system is for Idamante (IDA) and includes a vocal line and a piano accompaniment. The third system is also for Idamante (IDA) and includes a vocal line and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano), *f* (forte), and *fp* (fortissimo). The lyrics are in Italian and German. The instruments listed are Flauto, Oboe, Fagotto, Corno I, II, and Archi.

Моцарт свідомо застосовує повторення мелодичного матеріалу протягом всієї арії. Це рішення можна трактувати як спосіб спрощення вокального виконання, оскільки використання повторюваних фрагментів дозволяє знизити технічну складність, що було важливо для дал Прато, урахувуючи його обмеження в техніці. Вокальна лінія не містить складної колоратури (швидко рухомих пасажів або великих інтервалів), які зазвичай притаманні музиці для кастратів і характерні для складних вокальних партій. В результаті, композиція стає більш доступною для співака з технічними обмеженнями. З одного боку, використання менш складних мелодійних ліній дозволяє спростити виконання, але з іншого – воно не знижує емоційну глибину та драматичну виразність музики. Таким чином, Моцарт адаптував свою композицію до рівня виконавця, зберігаючи при цьому високі емоційні і драматургічні вимоги, необхідні для передачі внутрішнього конфлікту персонажів. Повторення та структура музики стають не тільки технічними

засобами полегшення виконання, але й драматургічними інструментами, що посилюють психологічну напругу арії.

У цій арії між Ідаманте та його батьком Ідоменеєм, царем Криту, проходить зустріч після двадцяти років розлуки. Ідаманте радіє зустрічі з батьком, однак Ідоменей не розділяє його емоцій і втікає від нього, заявляючи, що він би краще ніколи не зустрічався з сином. Це є важливою драматичною ситуацією, оскільки вона показує глибокий конфлікт між батьком і сином, а також внутрішній біль і боротьбу Ідоменея, який не може подолати свою провину перед богами за порушення обіцянки. Використання менш складних мелодійних ліній дозволяє спростити виконання, але з іншого – воно не знижує емоційну глибину та драматичну виразність музики. Таким чином, Моцарт адаптував свою композицію до рівня виконавця, зберігаючи при цьому високі емоційні і драматургічні вимоги, необхідні для передачі внутрішнього конфлікту персонажів. Повторення та структура музики стають не тільки технічними засобами полегшення виконання, але й драматургічними інструментами, що посилюють психологічну напругу арії.

Роль Ідаманте була переписана для тенора в 1786 році і здається, що саме ця версія є переважною у сучасних постановках. Композитор Ганс Галь підтримав таке альтернативне рішення, заявивши, що «ця роль не підходить для [жінки-сопрано], не лише з драматичних причин — Ідаманте не є молодим хлопцем, як Керубіно, а чоловіком і героєм, — але й з музичних міркувань. Голос кастрата звучав дуже відмінно від жіночого, набагато різкіший і металевий» [127, 56]. Цей коментар підкреслює різницю між чоловічим і жіночим голосом, а також особливості вокальних тембрів, що характерні для кастратів, і яку важко передати в жіночих версіях. Однак, на противагу заявам Гала, виконання ролі Ідаманте мецо-сопрано з подібним діапазоном до кастрата дозволяє краще передати терміновість і вразливість сцени та персонажа. Музичні та драматичні особливості цієї ролі, як видно з тексту арії та його емоційної напруги, можуть бути успішно відтворені мецо-сопрано, що дозволяє зберегти автентичність образу та передати глибину емоцій через

певні вокальні особливості, притаманні цьому типу голосу. В цьому випадку, важливість адаптації ролі до певного голосового типу полягає не тільки в технічних вимогах, але й в можливості максимального вираження характеру через інтерпретацію співака.

Інший виконавець - кастрат, чий вокальний рівень значно перевищував здібності Вінченцо дал Прато і відповідав вимогам Моцарта, був Домініко Бедіні. Його більше ніж тридцятирічна оперна кар'єра розпочалася в 1762 році в Пезаро, і важливим моментом у його кар'єрі стала роль Секст в опері Моцарта *La clemenza di Tito*, К. 621. Музичні виконавські можливості цього виконавця відповідала складності композицій, написаних для нього Моцартом, зокрема арії акта 1, сцена 9, «*Parto, ma tu ben mio*» («Я йду, моя любов», *Adagio*, Bb мажор), що відзначалася віртуозними пасажами у вокальній мелодії та супроводі кларнета [124, 179].

У листі до дружини Констанції 7–8 жовтня 1791 року з Відня Моцарт писав: «Тіто виконували в Празі в останній раз з величезними аплодисментами. Бедіні співав краще, ніж будь-коли» [105, 210]. Ця добре прийнята опера серія була замовлена для коронації Леопольда II королем Богемії та прем'єрно була виконана 6 вересня 1791 року в Національному театрі в Празі. Бедіні володів не тільки технічними здібностями, які дозволяли йому успішно виконувати складні вокальні партії, але й артистичним талантом, який дозволяв втілювати глибокі драматичні емоції через музику. Моцарт, добре усвідомлюючи рівень свого виконавця, створив для нього партії, які вимагали високого рівня вокальної майстерності, що дозволяло розкривати не лише технічні, але й емоційні нюанси персонажів. Технічні можливості Бедіні в поєднанні з його артистизмом втілювали в собі ідеальну комбінацію для виконання ролі Сексто, яка є однією з найважливіших в «*La clemenza di Tito*».

У цій опері, яку визначають як гідною короля, драматичний сюжет розгортається навколо кохання, лояльності та зради. Головний герой, Секст, глибоко закоханий у Вітеллію, дочку імператора Вітеллія. Проте серце

Вітеллії належить не Сексту, а його другові, імператору Тіто. Тим часом Тіто спочатку прагне одружитися з єврейською королевою Беренікою, але згодом зупиняє свій вибір на Сервілії, сестрі Секста, яка, своєю чергою, кохає іншого друга Секста — Аннію. Серед цього любовного плетива відданість Секста до Вітеллії отримує свій найяскравіший вираз у знаменитій арії «*Parto, ma tu ben mio*». Перед її виконанням Секст стикається з Вітеллією, яка, охоплена ревностями та гнівом, намагається схилити його до зради. Дізнавшись, що Тіто любить іншу, вона пропонує Сексту вбити імператора, обіцяючи свою прихильність у разі виконання цього наказу. Секст, роздираючи внутрішнім конфліктом між вірністю своєму другу і бажанням догодити Вітеллії, зрештою погоджується на її умови.

Арія «*Parto, ma tu ben mio*» стає музичним утіленням цього внутрішнього конфлікту. Вона ілюструє складну боротьбу Секста між почуттям відданості, моральними принципами та впливом маніпуляцій Вітеллії. У музичному сенсі арія вражає своєю драматичною структурою: паузи, контрасти між ніжністю й напруженістю, а також мелодійна виразність дають виконавцю можливість передати всі тонкощі психологічного стану героя.

Ця сцена є однією з центральних у творі, оскільки підкреслює емоційну глибину персонажів і розкриває моральну дилему, що є характерною для драматичного стилю Моцарта.

Друга частина арії, яка починається в темпі *Allegro*, різко контрастує з попередньою. Тут музика набуває більш динамічного та енергійного характеру, що відображає внутрішнє збудження Секста, його емоційну боротьбу та прийняття складного рішення. Оркестровий супровід стає більш насиченим і драматичним, що підкреслює наростання напруги в душі героя.

Особливу увагу привертає структура вокальної партії: Моцарт створює доволі складну технічну лінію, що вимагає від виконавця віртуозності та технічної досконалості. Ця частина арії дозволяє Сексту не лише розкрити свою рішучість, але й демонструє глибину його внутрішнього конфлікту, який продиктований як пристрасстю до Вітеллії, так і тягарем майбутньої зради.

Завершальна частина арії, написана в темпі *Allegro assai*, є кульмінаційною як у музичному, так і в драматичному плані. Тут Моцарт максимально підсилює емоційне напруження, яке досягає свого піку. Оркестровий супровід активно взаємодіє з вокальною партією, створюючи ефект постійного руху та драматичного розвитку. Музика стає більш експресивною, сповненою яскравих динамічних контрастів і технічних викликів для виконавця.

У цій частині Секст остаточно приймає своє рішення, а музика відображає як його внутрішню напругу, так і фаталізм ситуації. Віртуозність вокальної партії є не просто технічним елементом, але й художнім засобом, за допомогою якого Моцарт передає складність і багатогранність переживань героя [135, 77-85].

Таким чином, арія «Parto, ma tu ben mio» є унікальним прикладом глибокої музичної драматургії, де кожна частина виконує важливу функцію у розкритті образу Секста. Моцарт майстерно використовує вокальну та інструментальну мову, щоб передати всі тонкощі психологічного стану персонажа, роблячи цю арію однією з центральних у драматургії опери.

Рис. 7. Прославлення Тіта. Акт 1. Сцена 9

The musical score is for the aria "Parto, ma tu ben mio" from the opera "The Marriage of Figaro" by Wolfgang Amadeus Mozart. It is Act 1, Scene 9. The tempo is marked "Adagio". The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for Sesto Sextus (S.) and an orchestra. The lyrics are in Italian and German. The score includes measures 5, 10, and 15. The instruments listed are Oboe I, II; Clarinet in A; Bassoon; Horn I, II; Trumpet I, II; Trombone I, II; and Cello/Double Bass. The score is in G major and 3/4 time. The tempo is marked "Adagio". The score includes measures 5, 10, and 15. The lyrics are in Italian and German. The score is for Sesto Sextus (S.) and an orchestra.

Темп *Allegro assai*, що розпочинається з такту 96, вводить кульмінаційний етап арії, в якому емоційна напруга Сесто досягає свого піку. Повторення тексту зі збільшеною тривогою та хвилюванням створює враження наростаючого драматизму, що Моцарт підкреслює через інструментальні засоби, зокрема повторюваний тріольний патерн у партії кларнета. Цей патерн органічно вплітається у вокальну лінію, що вимагає від співака не лише технічної майстерності, але й здатності передати інтенсивну емоційну виразність. Особливо це відчутно у виконанні слова «*beltà*» («краса») в тактах 110–115, де вокальна лінія досягає своєї технічної кульмінації.

Заключний етап арії (такти 135–138) стає демонстрацією витривалості та контролю дихання співака, що є вирішальними для виконання надзвичайно складних фраз. Тут Моцарт надає виконавцю останню можливість продемонструвати свої технічні та артистичні здібності, акцентуючи увагу на віртуозності та здатності зберігати резонанс, легато та чистоту інтонації навіть у найскладніших вокальних пасажах.

Виконання цієї арії вимагає знань і майстерності, описаних у трактаті П'єтро Франческо Тозі «*Opinioni de' cantori antichi e moderni*», а саме, володіння вільною зміною регістру – плавний перехід між грудним, середнім і головним голосом, що забезпечує єдність тембру; виконання трелей – точність і легкість у виконанні прикрас, що додають мелодії витонченості; бравурний спів, як здатність до швидких і технічно досконалих пасажів, які створюють враження легкості та впевненості.

Моцарт вдало інтегрує ці техніки, створюючи структуру, яка поєднує драматичну виразність із вокальною віртуозністю. Арія «*Parto, ma tu ben mio*» слугує прикладом естетики опери-серія кінця XVIII століття, де гармонійно поєднуються емоційний зміст і технічна складність.

Протягом XVIII століття статус жінок-співачок значно зріс, віддаляючись від їхнього початкового асоціювання з «проституцією та розбещеністю» [133, 181]. Зі зменшенням популярності кастратів на оперній сцені почали з'являтися видатні співачки, серед яких визначається австрійська

сопрано та зірка опери-буффа Доротея Буссані (1763–після 1810). Свою оперну кар'єру вона розпочала у 23-річному віці, дебютувавши в ролі Керубіно у Моцартовій опері «Le nozze di Figaro», К. 492, яка була вперше поставлена 1 травня 1786 року в Бургтеатрі у Відні. Її чоловік, бас-буффо Франческо Буссані (1743–після 1807), також увійшов до оригінального акторського складу «Весілля Фігаро», виконавши ролі доктора Бартоло та садівника Антоніо. Успіх цієї подружньої пари на сцені відкрив їм шлях до отримання головних ролей у наступній Моцартовій опері «Così fan tutte», К. 588, через чотири роки, де Доротея виконувала роль Деспіни, а Франческо — роль дона Альфонсо [151, 152-159]. Внесок Буссані в оперний жанр опери-буффа був визначним, оскільки її майстерність вокальної техніки та акторської гри сприяли вдосконаленню цього жанру та популяризації жіночих ролей в операх Моцарта. Її участь у таких постановках підкреслює зростання ролі жінок-співачок як ключових виконавиць у період класичної музики.

Описуючи голос Доротеї Буссані, сучасник зазначив, що «він ніколи не чув такого прекрасного й чарівного грудного голосу, ані такого, що використовувався з таким гумором і лукавством (Grundsätze zur Theaterkritik, 1790)» [105, 387]. Музика, яку Моцарт писав для Буссані, очевидно підкреслює цю схвальну вокальну характеристику, і це буде детальніше розглянуто нижче.

Водночас відомий італійський лібретист Лоренцо Да Понте (1749–1838) у своїх мемуарах описав Буссані досить критично, називаючи її «вульгарною жінкою з незначними заслугами, яка, виключно завдяки кривлянню, дурним витівкам, а можливо, й більш театральним методам, здобула велику популярність серед кухарів, конюхів, офіціантів, лакеїв та перукарів... і внаслідок цього вважалася перлиною» [101, 74].

Попри негативну оцінку Да Понте, Буссані досягла значних успіхів у своїй музичній кар'єрі. Її визнання серед публіки, що включала як професійних критиків, так і широку аудиторію, підкреслює її здатність ефективно використовувати унікальні вокальні й сценічні якості для створення незабутніх образів у постановках. Зокрема, її грудний голос, сповнений емоцій

та експресивності, ставав центральною рисою ролей, які Моцарт писав спеціально для неї. Ці ролі дозволяли їй продемонструвати свою майстерність не лише у вокалі, але й у комедійних і драматичних сценах, що зміцнювало її репутацію як однієї з найяскравіших виконавиць опери-буффа XVIII століття.

Доротея Буссані виступала в Італії з 1795 по 1805 рік, а пізніше – у Лісабоні з 1807 по 1809 рік. 7 травня 1788 року Буссані знову взяла участь у постановці опери, яка принесла їй перший успіх, *Le nozze di Figaro*. Однак цього разу вона виконувала партію Сюзанни. Її виступ у цій ролі не досяг того ж рівня визнання, як дебютна роль Керубіно, і навіть сам Моцарт не був прихильником її інтерпретації образу Сюзанни [149].

Опера «*Le nozze di Figaro*» базується на п'єсі французького драматурга П'єра-Огюстена Бомарше (*La folle journée, ou Le mariage de Figaro*, 1784). Сюжет зосереджений на підготовці до весілля Сюзанни та Фігаро, однак їхній шлях до щастя ускладнюють інтриги: невірний граф Альмавіва, його засмучена дружина, графиня, її кмітлива покоївка Сюзанна, її наречений Фігаро, а також юний паж графа – Керубіно.

Роль Керубіно, що в перекладі означає «маленький янгол», чудово описана Вільямом Ферраро: «Керубіно – це чарівний набір протиріч. Він має чоловічу сексуальну енергію, але незрілий голос; він належить до слуг, але як паж легко пересувається серед знаті, переймаючи їхні манери; він і боїться, і кидає виклик графу. Спочатку він виглядає сором'язливим, але, у міру розвитку опери, стає зухвалим і більш упевненим, переключаючи свою увагу спочатку з Сюзанни на графиню, а потім на Барбаріну» [149]. Цей багатогранний образ був блискуче втілений Буссані в її дебютному виступі, який підкреслив її акторські та вокальні здібності, а також здатність передати комедійні й драматичні нюанси ролі. Однак її спроба інтерпретувати образ Сюзанни не відповідала високим стандартам, які сама Буссані встановила у ролі Керубіно, що й пояснює більш стриманий успіх цієї постановки.

Роль Керубіно, часто згадувана як «штани роль» або «брючна партія» (також відома як *travesti*), представляє собою типову сценічну практику, в якій

жінка грає чоловічого персонажа або хлопчика, одягнувшись у чоловічий одяг, створюючи ефект андрогінності [173, 107]. Незважаючи на те, що така практика не була новою для часу створення Figaro, саме роль Керубіно вивела її на новий рівень як музично, так і драматично.

В арії з першого акту, сцена 5, «Non so più cosa son, cosa faccio» (*Allegro vivace*, мі-бемоль мажор), Керубіно з'являється з темою любові, яка звучить у цій арії, універсальна, але водночас глибоко особиста для персонажа, адже вона відображає водночас невпорядкованість юнацьких почуттів і їхню щирість. Саме через цей синтез драматизму й гумору роль Керубіно стала однією з найяскравіших «штани ролей» в оперній традиції. Арія *agitata* «Non so più cosa son, cosa faccio» має вокальний діапазон від E $\flat$ 4 до G5 із теситурою B $\flat$ 4–G5. Її структура і характер створюють атмосферу хвилювання та емоційної нестабільності, що відповідає образу молодого Керубіно.

Початок арії вирізняється синкопованими фігурами восьмих нот у струнних, причому скрипки грають *con sordino* (з сурдиною). Це додає музичному тексту відчуття нервовості та прискореного руху вперед. Вокальна лінія у перших чотирьох тактах відзначається дисонансними мелодичними стрибками, які підкреслюють безладність думок і емоцій Керубіно.

Повторення слова *desio* («бажання») із чергуванням висхідних і низхідних інтонацій демонструє нестабільність і палкість почуттів персонажа. У тактах 45–47 Моцарт вводить значні стрибки у вокальній лінії та досліджує як низький, так і високий регістри співачки, передаючи фізіологічну й емоційну нестриманість підліткового віку. Ця техніка не лише забезпечувала музичну і драматичну цілісність образу Керубіно, а й дозволяла виконавиці, такій як Доротея Буссані, продемонструвати майстерність у переходах між регістрами. Використання таких вокальних прийомів сприяло створенню переконливого образу юного, захопленого любовними поривами Керубіно, що забезпечило арії та ролі загалом ключове місце у музично-драматичному контексті опери.

Водночас у тактах 54–65 Керубіно демонструє поетичну сторону свого характеру. Його роздуми про кохання виражаються через алегоричні образи квітів, трави, води, фонтанів і бризів, що нагадує класичний стиль. Цей стиль був тісно пов'язаний із творчістю Лоренцо Да Понте, лібретиста опери. Такий літературний підхід додає глибини арії, підкреслюючи юнацький романтизм і сприйнятливність Керубіно.

У такті 91 відбувається коротке уповільнення темпу до *adagio* (такти 92–95), що створює момент інтимного розчарування, коли Керубіно нарікає на те, що нікого немає поруч, аби вислухати його. Ця пауза додає емоційної виразності арії, дозволяючи слухачам відчувати самотність і меланхолію персонажа. Арія завершується поверненням до темпу *Allegro vivace*, що символізує відновлення його енергії та рішучості. Такий фінал дозволяє Керубіно відповісти самому собі, завершуючи музичну і драм

У цих моментах, коли Керубіно говорить про любов сам до себе, Моцарт створив для Доротеї Буссані виняткові можливості продемонструвати свою майстерність у дикції та театральному вираженні. Високий рівень драматичної витонченості арії вимагав від співачки не лише технічної вокальної майстерності, але й здатності передати глибокі емоційні переживання персонажа.

Моцарт використав повторювані музичні фрази та акценти на ключових словах, що дозволяло Буссані зосередити увагу на кожній репліці, додаючи тонку нюансованість до її виконання. Таким чином, навіть у спокійніших і більш інтроспективних моментах арії, артистка мала можливість продемонструвати не тільки вокальні, але й акторські здібності, що підкреслювали складність і багатогранність образу Керубіно.

В арієтті Керубіно з другого акту, сцени 2, «*Voi che sapete*» (*Andante*, сі-бемоль мажор), персонаж відкриває перед слухачами внутрішні переживання, пов'язані з коханням і його плутаниною щодо того, кому саме він має віддати свої почуття [149]. На прохання Сюзанни, Керубіно виконує одну зі своїх

любовних пісень для Графині, що є своєрідним емоційним жестом перед майбутнім відправленням на військову службу.

Сюзанна супроводжує його на гітарі, яку символізує *pizzicato* у струнній секції оркестру. Ця інструментальна техніка додає до арії легкості та інтимності, підкреслюючи простоту і щирість почуттів юного героя. Подібне музичне оформлення створює камерну атмосферу, що відображає одночасно ніжність і невпевненість Керубіно у вираженні своїх почуттів.

Арієтта, побудована на невеликому діапазоні мелодій і м'яких змінах гармоній, дозволяє виконавцю передати емоційні нюанси образу через тонку артикуляцію і виразну вокальну лінію. Завдяки цьому Моцарт наділив образ Керубіно особливим шармом, поєднавши музичну простоту з драматичною складністю юнацького кохання. Арія має діапазон від C4 до F5 та теситуру від F4 до F5. Загальна форма цієї арієти є наскрізною, хоча перші дві фрази (такти 1–20) повторюються наприкінці (такти 62–77). Вокальна лінія представлена простою, мелодійною темою, де Керубіно лагідно звертається за порадою до Сюзанни та Графині, саме тембральна гра Буссоні, з емоцією теплотою, могла забезпечити комунікаційність та інтимність цього твору за свідченням сучасників й на що вказує Реберн [124]. Використання широких інтервальних стрибків у перших тактах вокальної мелодії нагадує арію Керубіно з акту 1, «Non so più cosa son, cosa faccio». Від такту 21 звучить партія у домінантній тональності фа мажору, коли Керубіно починає висловлювати свої почуття. У тактах 37–40 вокальна лінія опускається до ноти C4, що демонструє увагу Моцарта до характерного для Буссані виразного грудного голосу.

У 1786 році Луїза Вільнев дебютувала як співачка в Мілані, а через два роки виконувала кілька ролей як у Мілані, так і у Венеції. Однією з таких ролей була Аморе в опері Мартіна і Солера *L'arbore di Diana* (1787). Вона повторила цю роль наступного року, дебютуючи у Відні. Вільнев замінила початкову виконавицю ролі Аморе, Луїзу Лаші (бл. 1760–бл. 1790), і отримала високу оцінку за «її чарівну зовнішність, чутливу та виразну акторську майстерність, а також майстерне й прекрасне спів» [95, 201].

Моцарт уже був знайомий із голосом Вільнев до написання ролі Дорабелли для неї у «*Così fan tutte*», оскільки раніше створював арії для неї у *I due baroni di Rocca Azzura* Чімарози та у «*Il burbero di buon cuore*» Мартіна [95, 189-190].

Брюс Алан Браун описав голос Вільнев як «темніший, із нижчою теситурою і загалом менш гнучкий, ніж у Адріани Феррарезе дель Бене, першої виконавиці ролі Фйорділіджі» [127, 62].

«*Così fan tutte*», К. 588, як відомо, була третьою й останньою оперою-буффа в рамках співпраці Моцарта та да Понте. Опера вперше прозвучала 26 січня 1790 року в Бургтеатрі у Відні з Вільнев у складі виконавців, а також із поверненням на сцену Доротеї Буссані (першої виконавиці ролі Керубіно) та Франческо Буссані (першого виконавця ролей Фігаро та Антоніо) [105, 402].

Дорабелла — аристократка з Феррари, молодша сестра Фйорділіджі. На відміну від своєї сестри, яка вирізняється стриманістю, вірністю й stoic характером, Дорабелла є чарівною, імпульсивною та грайливою. Незважаючи на те, що Моцарт «часом забував, яка з сестер є котрою, коли вписував їхні імена в партитуру», він очевидно писав для двох різних співачок, створюючи виразно відмінні музичні характеристики для кожної з них. Ян Вудфільд підтвердив унікальний підхід Моцарта до написання партій для обох сестер, проаналізувавши музику, створену для кожної з них. Він зазначив: «Якщо Феррарезе легко виконувала швидкі пасажі, то Вільньов почувалася комфортніше у виконанні тріадичного письма, яке переважає в обох її аріях у *Così*. Хоча Моцарт надав обом жінкам еквівалентні мелізми в їхніх дуетах, такі елементи повністю відсутні в сольних номерах Дорабелли, а також у великих ансамблях» [126, 318-322]. Це спостереження ілюструє, як композитор враховував індивідуальні вокальні можливості співачок, забезпечуючи відповідність музичного матеріалу їхнім унікальним талантам.

Аналіз двох арій Дорабелли підтверджує оцінку Вудфільда. В арії першої дії, сцени 9, «*Smania implacabili*» («Невблаганні муки», *Allegro agitato, Es-dur*), «як у тексті да Понте, так і в музиці Моцарта сатиризуються високі

пристрасті, характерні для *opera seria*». Дорабелла перебільшує свій біль і страждання, демонстративно прагнучи залишитися на самоті зі своїм горем після від'їзду свого нареченого, Феррандо, на «війну» [126, 298-300]. Цей сатиричний підхід дозволяє висвітлити контраст між серйозністю почуттів і театральною комічністю, що підкреслює Дорабеллину схильність до імпульсивності й перебільшення.

Вокальна лінія в арії побудована в тризвуковій манері, яка була вподобана Вільнев. Оркестровий супровід підтримує фігуру остинато на тріолі, яка повторюється протягом усієї арії, підкреслюючи хаотичну енергію Дорабелли. Моцарт використовує низхідний хроматизм для підсилення тексту, наприклад, у тактах 30–33 на слові «*orribile*» («жахливий»). Це демонструє майстерність Вільнев у точності інтонування. Відчуття захеканості досягається через ритмічний малюнок із чвертної ноти, за якою йде восьма нота та восьма пауза. Цей жест нагадує зітхання, що є доречним до тексту «*miei sospir*» («мої зітхання») у тактах 34–39 і 96–100. В арії Дорабелли з другого акту опери, сцена 10, «*È amore un ladroncello*», яка написана у темпі *Allegretto vivace* в тональності сі-бемоль мажор, персонаж зізнається своїй сестрі Фіорділіджі, що піддалася залицянням свого «албанського» коханця (Гульєльмо у перевдягнутому вигляді). Дорабелла наслідує пораду служниці Деспіни та закликає Фіорділіджі діяти так само, виявляючи своє ставлення до любові, як до чогось підступного і хитрого, але водночас здатного приносити велике задоволення [135, 127-130].

Музична структура цієї арії також пов'язана з музикою Деспіни, яка представлена в її арії з другого акту, сцена 1, «*Una donna a quindici anni*» («Жінка в п'ятнадцять років»). Дорабелла приймає той же розмір 6/8 і граційну мелодійну лінію, що характерна для Деспіни, і застосовує таку ж просту гармонічну структуру, яка підкреслює наївність її персонажа. Подібно до того, як Моцарт використав тризвуки в арії «*Smania implacabile*», він також застосовує ці гармонії у вокальній лінії в арії Дорабелли. Ці тризвуки найкраще підходять для голосу Вільнев, оскільки вони допомагають створити

легку, прозору текстуру, що відображає невинність і безпосередність персонажа Дорабелли. Тобто й в цій арії зберігається бажання Моцарта врахувати не тільки характер персонажа, а й зробити центральною фігурою співака відповідно до вокальних можливостей якого створюється мелодична вокальна лінія.

Марія Маркетті Фантоцці розпочала свою публічну співочу кар'єру на початку 1780-х років і стала однією з найвизначніших сопрано в опері серія. Вона здобула популярність завдяки своїм виступам на провідних театральних сценах Італії, включно з Ла Скала в Мілані, і була високо оцінена за свої вокальні та акторські здібності. Джон А. Райс зазначав, що «вона спеціалізувалася на виконанні ролей сильних, пристрасних і трагічних героїнь, таких як Семіраміда, Клеопатра та Дідона. Вона мала великий, насичений голос і була вправною актрисою» [127]. Цю оцінку голосу Маркетті поділяв композитор Йоганн Фрідріх Райхардт. Після її виконання ролі Лавінії в опері Рігіні Енеа in Lazio він сказав: «Вона заповнила своїм співом увесь оперний театр, і при цьому ніколи не кричала, як мадам Тоді [тобто сопрано Луїза Тоді, раніше задіяна в Берліні], коли намагалася співати якомога гучніше. Її зовнішність також була більш героїчною та театальною, і як актриса вона, здається, перевершувала мадам Тоді, яка сама була чудовою актрисою. Для великої опери я ніколи б не уявив кращого поєднання, ніж голос, зовнішність і акторська майстерність мадам Маркетті» [127, 85]. Для подальшого розширення позитивного сприйняття акторської та співочої майстерності Маркетті, її голос описували як середнього розміру з деякими обмеженнями в нижньому та верхньому регістрах. Однак загальний відгук щодо її голосу був дуже позитивним: «Її тембр досить чистий, і вона має італійську експресивність з усіма її позитивними рисами та без надмірних перебільшень; вона співає з великою відчутністю і, коли це необхідно, з неабиякою віртуозністю, хоча це вимагає значних зусиль з її боку... Але її акторська майстерність, її подача є майстерними; вони такі, як тільки вона, найкраща актриса на оперній сцені, може мати» [127, 86].

Сучасники жваво реагували на події у кар'єрі та голосових можливостях Маркетті. Одна з її ролей викликала багато суперечок: Вітеллія, колишня донька імператора та домінуюча жіноча фігура в опері Моцарта *La clemenza di Tito*, К. 621. Дослідники ставили питання, чи була музика Вітеллії спеціально написана для голосу Маркетті. На основі музичних компонентів арії *Non più di fiori* (*Larghetto*, F major) та того, що відомо про голос Маркетті, Томіслав Волець і Алан Тайсон зробили висновок, що арія була написана до того, як Моцарт познайомився з голосом Маркетті [167]. Дослідження Джона А. Райса щодо цієї арії та голосу Маркетті підтримує цей аргумент: «*Non più di fiori* не має елементів, яких можна було б очікувати у арії-лібрето, написаній спеціально для неї. Практично відсутня кольоратура, яку вона, ймовірно, могла виконати так майстерно, а також немає можливості для Маркетті продемонструвати свою техніку *messa di voce*: найдовша нота в вокальній лінії — це ціла нота, що з'єднана з пунктирною чвертю» [127].

Попри свідчення Джона А. Райса щодо композиційної цілісності рондо 2-го акту, залишаються докази, які підтримують аргумент, що Моцарт справді писав музику для конкретних співачок, включаючи роль Вітеллії. Наприклад, арія *Non più di fiori* вперше була виконана як концертна арія чеською сопрано, подругою Моцарта, Йозефою Душчек (1754–1824) у квітні 1791 року. Вона не була першою Вітеллією в складі, і це може пояснити, чому діапазон і тессітура (переважний вокальний діапазон) арії відрізняються від інших творів Вітеллії. Наприклад, вокальна лінія в мм. 90–94 написана в тій частині діапазону, що відома як «грубий і тьмянний нижній регістр» Маркетті [136, 58-61].

Арія 1-го акту, сцена 2, *Deh se piacer* («Прийди, якщо бажаєш мене втішити», *Larghetto*, G major), демонструє, як Моцарт спеціально адаптував музику під голос Маркетті. У цій арії Вітеллія каже Сесто припинити нарікати на своє рішення вбити Тіто або допомогти організувати шлюб між нею (його коханою) та її другом Тіто. Її прихильність ніколи не буде на користь Сесто, якщо він продовжуватиме свою безглузду поведінку.

Арія починається з мелодії, яка чудово передає тессітуру Маркетті G4–G5 [127, 81]. Вражаюча *messa di voce* Маркетті демонструється в т. 56–58 на ноті D5 на десяти ударах. Моцарт також врахував її відому віртуозність у кількох пасажах; наприклад, в т. 91–96 Моцарт просить Маркетті охопити великий діапазон за короткий проміжок часу. У цьому пасажі потрібна висока техніка через фізичні вимоги Моцарта у т. 93 ставить співачку перед зміною регістру між B4 і G5 за один шістнадцятий ноти. Пасажі, що включають скалярні рухи, вимагають від співачки пристосуватися до музики, що поєднує висхідні і низхідні траєкторії з різними інтервальними відстанями. Фігурація також вимагає поєднання довгих ліній (т. 92) з маленькими, модулярними (і майже інструментальними) написаннями в т. 95.

Крім того, Моцарт підкреслив як високі, так і низькі регістри Маркетті протягом усієї арії і не вимагав більше, ніж її голос міг витримати. Радикальні відмінності між двома аріями Вітеллії підтверджують поспіх, з яким Моцарт писав «*La clemenza di Tito*». Як наслідок, ймовірно, у нього не було часу повернутися і переробити *Non più di fiori*, щоб краще адаптувати її під голос Маркетті. Адаптація музики для конкретних співачок була важливою складовою процесу композиції Моцарта, і на жаль, у цьому випадку вона залишилася поза увагою [127, 87].

Дослідження композиторського підходу Моцарта до ролей для кастратів і жіночих голосів показує, як він адаптував свою музику відповідно до індивідуальних вокальних характеристик співачок і співаків. Аналіз ролей шести виконавців — трьох кастратів і трьох жінок — показав, як Моцарт враховував їхні вокальні можливості. Наприклад, для Манцуолі та дель Пратто, маючи обмеження в техніці, він уникнув віртуозних моментів, натомість для Бедіні використав його віртуозність у арії «*Parto, ma tu ben mio*». Для жінок, таких як Буссані, Вільнев та Маркетті, Моцарт писав музику, що підкреслювала їхні індивідуальні голосові особливості.

Результати дослідження підтверджують, що Моцарт адаптував свою музику до кожного виконавця, підкреслюючи їхню технічну майстерність і

вокальну виразність. Його композиторський підхід вказує на глибоку повагу до виконавців, що дозволяло їм максимально розкрити свій потенціал. Як зазначав Альфред Ейнштейн, Моцарт добре розумів обставини виконання та особливості кожного співака, що прямо впливало на його музику [80, 91].

Для визначення розвитку його вокального стилю та еволюції у історичному процесі логічним вбачається подальший розгляд арій, які склали основу репертуару для колоратурного сопрано.

2.2. Ранні концертні арії В. А. Моцарта: музичні та структурні особливості

У попередньому розділі було представлено як В. А. Моцарт використовував індивідуальні здібності того чи того виконавця у контексті створення концертних арій, а також партій у операх відповідно до характерних виконавських здібностей. Логічним постає спроба надати характеристику конкретним аріям, які на сьогодні розкривають потенціал колоратурного сопрано.

Становлення вокального стилю Моцарта відбувалося під впливом вражень від звуків голосів таких типів як сопрано, кастратів й ,як логічного продовження цього ряду, колоратурного сопрано. Серед концертних арій Вольфганга Амадея Моцарта особливе місце займають твори, збережені в колекції «Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum». Ймовірно, ця збірка потрапила до музею як приватний дар наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. У музейний каталог арії внесені Йозефом Гасснером, однак, як зазначає дослідниця Кристина Висоцьки, їхня атрибуція проводилася без ретельного аналізу та без належної уваги до точного встановлення авторства й походження творів [175, 18]. Ця ситуація ілюструє складність збереження та ідентифікації музичних артефактів, що нерідко супроводжуються лакунами в документальних джерелах. Водночас подібні обставини не применшують художньої цінності арій Моцарта, які

демонструють витонченість стилю й майстерність у роботі з вокальною фактурою. Збережені арії є яскравим свідченням еволюції вокального мистецтва епохи класицизму, яке Моцарт підніс до нових драматургічних і технічних висот.

Арія «*Cara, se le mie pene*» належить до ранніх творів юного Моцарта і класифікується як зразок так званих «вправ». Цей термін, активно використовуваний родиною Моцартів у їхньому листуванні, охоплює композиції незалежно від їхнього жанрового чи структурного формату. У листах зустрічається таке пояснення: «Я створив ще одну вправу — арію *non so d'onde viene* тощо: подібну чудову арію написав і Бах...» [127, 48].

Відзначаючи навчальний характер таких творів, не можна виключати імовірності їхнього використання для реалізації художніх пошуків. Зокрема, дослідники припускають, що у цих перших «вправах» міг відбуватися своєрідний експеримент з відокремленням жанру концертної арії від традиційної оперної структури, що відкривало нові перспективи розвитку вокальної форми [172, 85-86]. Втім, у випадку з арією «*Cara, se le mie pene*» на перший план все ж виходить дидактичне призначення, що виразно проглядається в її композиційній логіці та музичних прийомах. Вона демонструє прагнення до вирішення специфічних технічних і творчих завдань, які були ключовими для формування авторського стилю майбутнього композитора.

Виявлення й публікація арії «*Cara, se le mie pene*» у другій половині ХХ століття відкрило нові перспективи для дослідження раннього творчого доробку Вольфганга Амадея Моцарта, водночас породивши тривалі дискусії щодо її авторства. Попри відсутність оригінального автографа, сучасні атрибутивні студії схилиються до того, що твір належить саме Моцарту. Цей висновок базується на сукупності матеріальних, палеографічних і історичних свідчень, які дозволяють з високим рівнем імовірності віднести арію до раннього етапу творчої діяльності композитора. Водночас позиція критиків,

які ставлять під сумнів цю атрибуцію, хоча й заслуговує на увагу, не знаходить переконливої доказової бази.

Вагомим аргументом на користь авторства Моцарта є назва, зафіксована на манускрипті: «Синьйора Вольфганга Моцарта». Відомо, що документ є копією, а всі записи на ньому виконані рукою копіїста. Дослідження фізичних характеристик манускрипту, зокрема паперу, надає додаткові дані для датування арії. Як зазначає дослідниця Кристина Висоцька, на папері наявне фабричне маркування, що належить зальцбурзькому виробнику Йоганну Зігмунду Гоффману і використовувалося в період до 1772–1773 років [175, 51]. Гіпотеза про те, що арія «*Cara, se le mie rene*» була створена в Зальцбурзі, дає можливість ще точніше визначити часові рамки її написання, обмеживши їх періодом 1767–1769 років. Саме в цей час молодий Вольфганг Амадей Моцарт перебував у рідному місті між завершенням першої європейської подорожі та початком наступної. На користь цього припущення свідчать також результати дослідження еволюції почерку копіїста, який виконав записи на манускрипті. Виявлено, що ці особливості почерку відповідають кінцю 1768 – початку 1769 років і пов'язані саме із Зальцбургом. Додатково варто врахувати, що в родинному листуванні Моцартів згадуються кілька творів композитора, які до нашого часу не збереглися ні в оригіналі, ні в копіях. Одним із таких прикладів є концертна арія KV 73A. Цей факт може слугувати двозначним аргументом у дискусії щодо авторства «*Cara, se le mie rene*». З одного боку, відсутність згадок про арію в листуванні може свідчити, що вона була створена в домашній атмосфері, в період перебування Моцарта в Зальцбурзі у 1767–1769 роках [175, 55-59]. З іншого боку, така відсутність згадок може слугувати підґрунтям для припущення, що арія належить іншому автору.

Ключовим у процесі атрибуції також є аналіз почерку копіїста, який, хоч і залишається анонімним, має доведену співпрацю з родиною Моцартів у Зальцбурзі [105, 213]. Таким чином, низка матеріальних та історичних свідчень створює науково обґрунтовану основу для зарахування арії «*Cara, se le mie rene*» до творчого спадку юного Вольфганга Амадея Моцарта.

Створення арії «*Cara, se le mie rene*» можна розглядати як здійснення навчальної мети, оскільки її музична структура вказує на виконання певних педагогічних завдань. Визначеними ознаками цієї арії, що вказують на її характер вправи, є її формальна побудова та стиль. Як зазначав Моцарт у листі до батька, він свідомо «трохи подовжив» арію «*Se al labbro mio non credi*», пояснюючи, що «прибрати можна завжди, а ось додати важче» [105, 271]. Це свідчить про методику композитора, орієнтовану на розвиток його творчих навичок через свободу варіацій і композиційних експериментів.

У творах Моцарта часто спостерігається надзвичайна фантазія в обробці тем, що дозволяє йому варіювати їх до нескінченності, відходячи від обмежень традиційних музичних форм. Особливості мелодійної лінії та побудови композицій у багатьох його творах, зокрема в концертних аріях, вказують на наявність більш вільних і гнучких форм, таких як *semi-da capo* та сонатні варіанти. Ці форми забезпечують більше простору для творчого розвитку і вираження музичних ідей.

Натомість, арія «*Cara, se le mie rene*» написана у формі *da capo*, що до того часу вже вважалася застарілою. Попри те, що її структура бездоганно витримана, її строгість і лінійність явно обмежують творчі можливості, що для композитора в такому ранньому віці, як тринадцятирічний Моцарт, є очевидним. Цей факт свідчить про те, що головною метою було освоєння певної музичної форми, що відповідала навчальним цілям композитора на етапі його творчого становлення.

В арії «*Cara, se le mie rene*» чітко простежується спроба композитора охопити широкий діапазон у вокальній партії, однак ця мета не досягається повною мірою. Незважаючи на відсутність різких стрибків, характерних для більш зрілих моцартівських арій, поєднання регістрів у цьому творі з вокальної точки зору виявляється незручним і дещо нелогічним. Завдання, поставлене композитором, дозволити співакці продемонструвати всі технічні можливості голосу, попри спроби його реалізувати, залишається не повністю вирішеним.

Відсутність конкретного адресата-співака, для якого ця арія могла бути написана, дозволяє припустити, що обмеження для композитора були викликані не лише певною недосвідченістю, а й обраною для твору музичною формою. Вибір форми *da saro*, яку використовує Моцарт у цій арії, є одним із основних аргументів противників приписування авторства саме йому. Однак, якщо прийняти, що композиція справді належить Моцарту, то виправдання такого вибору форми можна знайти в її навчальній спрямованості, що підтверджується і часом написання арії. Відомо, що на той момент Леопольд Моцарт ще активно виконував роль наставника свого сина, і, ймовірно, арія була написана як частина педагогічного процесу [105, 301].

В арії використано два валторни в тональності «До», скрипку, альт і бас. На тлі масштабних і насичених оркестровок, таких як у арії «*Vorrei spiegarvi, oh Dio*» (де оркестр включає перші та другі гобої, фаготи, валторни, скрипки, альти і баси), оркестровка в «*Cara, se le mie rene*» виглядає значно більш скромною та «урізаною». Однак подібне використання міні-оркестру не є унікальним у творчості Моцарта, зокрема в творі КВ 209. Один із сильних аргументів на користь авторства композитора полягає в тому, що така оркестровка могла бути обумовлена конкретною ситуацією написання арії, наприклад, обмеженістю доступу до більшого складу інструментів в колі друзів композитора, що володіли лише тими інструментами, які є соло у більшій частині твору.

Арія, будучи частиною юнацької творчості Моцарта, не позбавлена певних обмежень у виконавському плані, зокрема в контексті вокальної зручності. Однією з найбільш значущих проблем є незручність підставки для тексту, що стає очевидною в тактах 17-18, 61 та їхніх повтореннях. Це явище свідчить про певну невідповідність між вимовою та музичною структурою, що ускладнює артикуляцію. Крім того, введені в арію пасажі вимагають від виконавиць певної вокальної майстерності, оскільки вони не завжди гармонійно інтегровані в загальну мелодійну лінію твору. Фіоритури цієї ранньої арії, хоча і є відображенням естетичних вимог того часу, все ж не

набули драматичної виправданості, характерної для зрілих композицій Моцарта. Вони виглядають як декоративні елементи, що не мають органічного зв'язку з основною мелодійною течією. З музикознавчої точки зору, можна зазначити, що ці пасажі не тільки порушують гармонійне співвідношення тривалостей, а й створюють певну темпову нерівність, оскільки поєднання швидких тридцять других нот з повільними восьмих нотами надає відчуття розриву у виконанні. Щодо вокальної техніки, варто підкреслити, що ці фрагменти виявляють недоліки в структурі фразування, які можуть свідчити про учнівський характер композиції. Негнучкість віртуозного виконання, а також нелогічність і непослідовність мелодійного розвитку визначають певні обмеження цієї арії в контексті розвитку вокальної майстерності.

Арія «*Cara, se le mie rene*» містить важливу структурну характеристику — каденції, що є суттєвим елементом у контексті аналізу моцартівських концертних арій для колоратурного сопрано. У рамках дослідження, яке зосереджено на вивченні взаємозв'язків між кастратами, Моцартом і колоратурними співачками, питання каденцій набуває особливої значущості. Ці елементи композиції послідовно корелюють з бароковими традиціями орнаментатії, що надають віртуозним аріям Моцарта специфічний характер, властивий для етапу переходу від бароко до класицизму.

Каденції у вокальній музиці цього періоду дозволили співакам виявити свою технічну майстерність і виразити індивідуальність через удосконалення. Власне, в умовах концертної практики ця свобода була одночасно пов'язана з прагненням до драматичної та емоційної виразності. У випадку з аркою «*Cara, se le mie rene*» функція каденції не лише музичної краси, а й елемента, що дає можливість для створення творчої інтерпретації, дозволяючи виконавцю варіювати їх складність залежно від технічних можливостей і емоційного навантаження.

Враховуючи, що каденції надають значну свободу виконавцям, П. Барб'є відзначає, що саме через них співаки могли продемонструвати свої найвищі досягнення, зокрема, шляхом створення більшої кількості

орнаментованих варіантів у наступних каденціях [83, 112]. Це дозволяло співакам імпровізувати, ускладнювати елементи виконання та варіювати їх відповідно до контексту та емоційного розвитку арії. Таким чином, каденції в «Cara, se le mie pene» не тільки зберігають традицію орнаментации, а й підтверджують прагнення композитора до створення простору для віртуозної інтерпретації,

Наступна арія, яку варто розглянути у контексті вивчення еволюції вокального стилю В.А. Моцарта є «A Berenice...Sol nascente...», KV 70.

Арія «A Berenice... Sol nascente...», KV 70, являє собою не просто музичний твір, а цілу сцену, яка поєднує арію та вступний речитатив. Враховуючи контекст її створення у другій половині XVIII століття, слід зауважити, що ця композиція не належить до типових концертних арій, а є прикладом жанру, що в той час був відомий під назвою «*licenza*». *Licenza*, в контексті барокової музики, виконувала важливу роль, яка нагадує традиції середньовічної релігійної живопису [91, 18-22].

У середньовіччі художники часто зображали своїх замовників на картинах, підкреслюючи їхній статус та заслуги. Подібним чином функція *licenza* в музиці XVIII століття слугувала вираженню пошани до меценатів — покровителів мистецтва, які фінансово підтримували постановку опери. Цей елемент дозволяв композиторам і виконавцям демонструвати вдячність своїм спонсорам, а також заохочував подальшу підтримку мистецтва [91, 52]. Відмінність між прославленням меценатів у музиці та живопису полягає в тому, що в музиці XVIII століття цей процес був набагато більш розкішним і помпезним, на відміну від середньовічних картин, де замовник часто зображувався у вигляді маленької скромної фігури в темному вбранні, розміщеної внизу картини. Такі відмінності, без сумніву, зумовлені не тільки природними особливостями кожного виду мистецтва, а й різницею у світоглядах між епохами Середньовіччя і Просвітництва.

Арія «A Berenice... Sol nascente...», KV 70, належить до жанру *licenza*. Однак у сучасних умовах, через втрату оригінального контексту, вона набуває

нових функцій і може бути сприйнята як повноцінна концертна сцена. Це пояснюється тим, що композиція змінила своє призначення, втративши свою первісну роль у межах оперної структури. Кристина Висоцьки не включає цей твір у свою монографію про концертні арії Моцарта для сопрано через невизначеність жанрової приналежності таких творів типу *licenza*. Як і арія «*Cara, se le mie pene*», KV 70 не має точної дати, її створення ґрунтується на припущеннях. Існує дві основні версії щодо часу написання сцени. Перша, яка підтримується більшістю фахівців, полягає в тому, що KV 70 була написана в 1767 році і виконана як *licenza* у рамках опери Джузеппе Сарті «*Vologese*» 1 березня 1767 року. Вірогідність написання сцени в 1767 році підтверджується записами в щоденнику падре Беди Хюбнера. К. Висоцьки зазначає, що Герберт Кляйн у своєму есе 1957 року вказує на можливу дату виконання *licenza* 1 березня 1767 року, спираючись на ці записи. Вони, зокрема, свідчать про події, на яких Хюбнер був присутній, зокрема про святкування 69-річчя архієпископа Сигізмунда Крістофера фон Шраттенбаха. Каталог Кьохеля в редакції Альфреда Ейнштейна вказує, що сцена «*A Berenice... Sol nascente...*» була написана до 28 лютого 1769 року, і ця невизначена датировка зберігається й донині. Водночас існує й альтернативна версія, згідно з якою *licenza* могла бути створена ще в грудні 1766 року [105, 350-355, 159, 101]. Проте обидва ці припущення не підкріплюються вагомими аргументами чи документальними підтвердженнями, що ускладнює встановлення точного часу її створення.

Арія «*A Berenice... Sol nascente...*», KV 70, ймовірно, була написана Моцартом з огляду на конкретну виконавицю, що робить її відмінною від арій, створених для навчальних цілей, таких як попередньо розглянута арія. У випадку цієї композиції композитор, очевидно, орієнтувався на вокальні здібності Магдалени Ліпп. Кліберті припускає, що арія була спеціально написана для неї й, ймовірно, виконувалася саме її голосом [99, 67].

Магдалена Ліпп, дочка зальцбурзького органіста, після навчання співу в Італії за наказом архієпископа повернулася в Зальцбург у 1762 році, де стала придворною співачкою. Це свідчить про її стабільне перебування в місті, що

ускладнює точне визначення дати виконання творів, написаних спеціально для неї. Проте, ймовірно, вже в період з 1766 по 1769 роки Моцарт мав добре уявлення про її вокальні можливості. Це підтверджується тим, що саме для неї він створив роль Милосердя (*Barmherzigkeit*) в опері-ораторії «Обов'язок першої заповіді» (*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*). Хоч цей твір і має ознаки ораторії, він все ж є однією з перших спроб Моцарта в оперному жанрі [95, 77-81].

Прем'єра цього твору відбулася 12 березня 1767 року на святкуванні 69-річчя архієпископа, що ще раз підтверджує співпрацю Моцарта з Магдаленою Ліпп. Також відомо, що вона виконувала партію Розіни в опері «*La finta semplice*» на її прем'єрі в Зальцбурзі 1 травня 1769 року, що відбувалося під час урочистостей з нагоди дня народження архієпископа. Тим не менш, початкові плани щодо написання цієї опери були спрямовані на Відень, що означає, що орієнтація на зальцбурзьку співачку не була основною мотивацією для створення цього твору [105, 401-402].

На основі арії «*A Berenice... Sol nascente...*», імовірно написаної для Магдалени Ліпп, можна відтворити професійний портрет співачки. Хоча вона, безперечно, не володіла видатними вокальними можливостями, які відзначали Алоїзію Вебер, її виконання свідчить про доволі широкий і рівномірний вокальний діапазон, а також про наявність гарної техніки колоратурного співу. Це не дивно, враховуючи, що Ліпп навчалася вокалу в Італії, де здобула необхідну професійну підготовку [81, 187]. Таким чином, Моцарт мав значну свободу як композитор під час написання цих творів і не був змушений обмежувати свій художній задум.

Важливим є вибір терміну для визначення жанрової природи твору «*A Berenice... Sol nascente...*». У тексті використовується поняття «сцена», а не «арія», що пояснюється жанровою специфікою цього музичного твору. На відміну від арій, сцена «*A Berenice*» включає речитатив, який виступає як підготовча частина до арії, що й визначає комплексний характер твору. Також її віднесення до жанру *licenza* обумовлює її мету, яка виходить за межі

традиційної любовної лірики й переходить до прославлення, зокрема на честь меценатів [91, 101].

Подібно до арії «Cara, se le mie pene», текст «A Berenice» написаний невідомим поетом і має низку характерних рис стилю любовної поезії другої половини XVIII століття [91, 128]. Його структура побудована на стандартних формулюваннях: «pene» - «scordar» - «mai» - «fedele» - «cor» - «amor», що значить страждання – забувати – ніколи – вірний - серце - любов.

Втілення цих понять у музиці Моцарта в даному творі здебільшого характеризується узагальненням і середньостатистичним підходом.

Однак подібність між двома ранніми аріями закінчується на рівні формул тексту. Головна відмінність полягає в тому, що твір KV 70 належить до жанру *licenza*, який передбачає особливу мету — створення прославляючого художнього ефекту. Тому її літературною основою виступає не любовна лірика, а піднесений поетичний пафос, спрямований на вшанування та величання.

Основний обсяг тексту сцени «A Berenice... Sol nascente...» представлено у вигляді великого речитативу, який охоплює 43 такти. Вокальна партія в цьому розділі характеризується певною прямолінійністю, якщо порівнювати з драматично насиченими речитативами зрілих арій Моцарта. Проте така особливість обумовлена головною функцією цього фрагмента – чітким викладом основного змісту сцени. Ця відносна простота вокальної лінії компенсується блискучими оркестровими епізодами, які додають урочистості речитативу та створюють піднесену атмосферу, що готує слухача до арії.

Арія «Sol nascente» демонструє значно більшу художню виразність і музичну цікавість у порівнянні з рівною та дещо одноманітною «Cara, se le mie pene». Її композиційна структура відкривається широким оркестровим вступом, що триває 27 тактів. Цей вступ вражає своєю витонченістю та драматичністю, створюючи відчуття передчуття. Початкові такти оркестрового вступу викликають асоціації з подібним фрагментом у першій арії Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта», написаній понад 20 років потому.

Таке тематичне і стилістичне подібність можна пояснити загальною тенденцією Моцарта до використання синкопованих ритмів та піднесеного оркестрового звучання в аріях, спрямованих на створення ефекту урочистості та емоційного піднесення. У творі «Sol nascente» вокальна партія не з'являється одразу після синкопованого піднесення; її початок кілька разів відтерміновується. Спершу це відбувається завдяки ліричному епізоду, в якому Моцарт застосовує «розріджену» і прозору фактуру. Згодом ця фактура поступово збагачується за участі духових інструментів – гобоїв та валторн. У 15-му такті виникає нова тема в партії скрипок, яка відзначається урочистим характером, чітким ритмом та широким діапазоном, що надає їй особливої піднесеності. Проте після цього вступ вокальної партії знову відтерміновується новим ліричним фрагментом. Таке чергування тем в оркестровому вступі створює багатогранний емоційний фон сцени, що поєднує дві головні грані: радісну покірність героя Божому провидінню, з одного боку, та відчуття його власної величі, з іншого.

Вокальна партія нарешті розпочинається в 28-му такті на текстовій строфі, яка описує схід сонця. Для музичної ілюстрації цього моменту Моцарт використовує доволі простий, але водночас вражаючий прийом – висхідну гаму. Цей мелодичний жест асоціативно пов'язується з текстом, адже гамма починається з першого ступеня тональності G-dur, що співпадає зі словом «sol» («сонце»). Цей прийом, хоч і здається випадковим, демонструє тонке відчуття зв'язку тексту та музики.

Цікаво, що багато років потому Моцарт застосовує подібний прийом у коді розділу «Et incarnatus est» із Великої меси до мінор (KV 427). У цьому випадку спостерігається відсилання до барокової музичної риторики та традиції коментування тексту через музику. Цей композиційний жест водночас свідчить про тонкий зв'язок між стилістикою бароко та класицизму, демонструючи спадкоємність традицій. Таким чином, обидва приклади є значущими й символічними, адже підкреслюють здатність Моцарта інтегрувати культурну спадщину в сучасний йому музичний контекст.

У творі «Sol nascente» Моцарт продовжує розвивати контрасти, що характерні для вступу, використовуючи яскраві динамічні, фактурні та ритмічні протиставлення. У 41-му такті, після завершення невеликого ліричного епізоду на *forte* і *tutti*, композитор несподівано переходить до м'якого звучання на *piano*, знову використовуючи «розріджену» фактуру. Це дозволяє йому витончено підкреслити слово «*tacendo*» («мовчки»). Аналогічно виразно акцентується слово «*ammirarti*» («захоплюватися»), яке супроводжується розкішною колоратурою, побудованою на прийомах, що часто зустрічаються в наступних аріях Моцарта: пара однакових оборотів, схожих на групето, розділених паузами, і висхідна гамма, що обривається на кульмінації. Ця гамоподібна пасажна лінія зливається з треллю, що завершує тему, лише при останньому проведенні.

Цікаво, що хоча подібні мелодичні формули зустрічаються і в пізніх творах Моцарта, такого акцентованого звукообразного трактування окремих слів, як у «Sol nascente», у зрілих аріях вже немає. Цей прийом, що нагадує барокову риторику, тісно пов'язаний із музичним коментуванням тексту. Арія «Sol nascente», як і «Cara, se le mie pene», має форму *da capo*. Втім, її структура є більш вільною та демонструє прагнення Моцарта до варіативного розвитку тематичного матеріалу. Мелодичне варіювання тут не лише підпорядковане тональним законам, але й відображає «варіювання заради варіювання», що вказує на задоволення композитора процесом трансформації тем. Перша тема арії, через ритмічне дроблення, стає більш стислою та енергійною, але при цьому зберігає свій виразний характер. Друга, колоратурна тема, навпаки, розширюється за рахунок додаткових секвенційних елементів, досягаючи у фіналі верхнього ре, яке стає кульмінацією розділу. Заклучна тема також зазнає варіювання, отримуючи нові пасажі, які поєднують її з побічною темою, встановлюючи між ними тісний зв'язок. Реприза першої частини значно скорочена за рахунок видалення 18 тактів із вступного матеріалу, що дозволяє уникнути розриву між частинами. У запропонованій редакції додано каденцію, яка за своїм масштабом і урочистістю відповідає характеру сцени.

На відміну від стрімкої каденції у «*Cara, se le mie pene*», тут мелодія поступово піднімається і спускається, набуваючи стабільного і врівноваженого характеру.

Другі частини обох арій («*Cara, se le mie pene*» та «*Sol nascente*») мають значне структурне й емоційне схоження. Вони написані в тональності субдомінанти (S) щодо тональності першої частини, а також включають модулювання в мінор, яким і завершуються. Обидві частини вирізняються ліричним характером із легким відтінком танцювальності, підкресленим розміром 3/8, а також плавним і врівноваженим мелодичним розвитком без прикрас чи емоційних вибухів.

Датування сцени «*A Berenice*» залишається предметом дискусій, оскільки її співставлення з арією «*Cara, se le mie pene*» демонструє неоднозначність. З одного боку, деякі елементи вказують на можливість створення «*A Berenice*» раніше за KV6 deest, з іншого — прогрес у композиційній майстерності, що помітний у сцені KV 70 (61c), свідчить на користь її пізнішого походження. При цьому кількість ознак, що підтверджують її пізнє створення, значно переважає. Цей висновок підтримується і загальним враженням від прослуховування обох творів, яке, зазвичай, виявляється доволі точним. Однак у даному випадку встановлення точної дати створення має радше формальний характер і суттєво не впливає на оцінку художніх якостей цих арій.

Сцена «*A Berenice*» є показовою не стільки через драматизм, адже його ще рано шукати в ранньому вокальному доробку Моцарта, скільки через особливості, що вказують на напрямок його подальшого творчого розвитку. Драматичне напруження стане ключовим елементом у зрілих концертних аріях і оперних партіях. Хоча цей твір, як і KV 36, Йозеф Ейнштейн характеризував із певною зневагою, зазначаючи, що воно звучить «настільки ж бравурно, як і провінційно», сцена все ж зберігає своє чарівність, нехай і дитяче.

«A Berenice» вже вказує на художні пріоритети, які формували творчість австрійського генія: прагнення до поєднання новаторства і традицій, бажання максимальної виразності, що гармонійно співіснує із схильністю до образності. Водночас ця сцена відзначається ширістю, притаманною молодому Моцарту, який із захопленням виконує поставлене завдання.

Арія «Sol nascente» є характерним прикладом раннього стилю Моцарта, в якому простежується гармонійне поєднання вокальної та оркестрової ліній. Оркестр у цьому творі виконує не лише супровідну функцію, але й активну роль у створенні загальної драматичної атмосфери сцени, підкреслюючи її символічний і художній зміст.

Твір «A Berenice» примітний ще й тим, що, найімовірніше, він став одним із перших досвідів написання арії для конкретної співачки — не аматорки, як це часто траплялося у ранній творчості Моцарта, а професійної виконавиці, яка, за власним визнанням композитора, володіла видатними вокальними даними. Це відкривало перед автором значно ширші можливості у створенні музичного матеріалу, що дозволяло не лише виправдати складні технічні елементи та вишукані прикраси, але й зумовити їх використання виключно потенціалом жіночого голосу. Таким чином, сцена KV 70 стає однією з перших сходинок до створення геніальних зразків жанру концертної арії. У цьому творі простежуються основи художнього принципу Моцарта, який полягав у тому, що кожен твір повинен ідеально відповідати індивідуальним особливостям виконавця, максимально розкриваючи його технічні й виражальні можливості.

Твір «Fra cento affanni», KV 88 (73c), виявляє важливий етап у становленні професійного стилю Моцарта, демонструючи значний прогрес у його творчості навіть за умов досить невеликого хронологічного розриву з попередніми аріями, такими як «Cara, se le mie pene» та «Sol nascente». На автографі арії присутній підпис самого композитора, який засвідчує, що твір був створений у 1770 році в Мілані. Науковці деталізують цю дату, зводячи період створення до січня – березня того ж року, припускаючи, що арія була

написана для суаре, яке відбулося 12 березня в домі князя Фірманіа [105, 420; 114, 87].

У листі Леопольда Моцарта до дружини від 13 березня 1770 року згадується цей вечір, а також завдання Вольфганга: «Вольфганг мав написати для концерту, який відбувся вчора в домі князя Фірманіа, дві арії та речитатив зі скрипками» [105, 401]. Хоча конкретних назв творів у листі не наведено, аналіз подій та їх співставлення з музичним матеріалом дають змогу припустити, що «*Fra cento affanni*» належить саме до цього замовлення. Отже, датування арії базується на непрямих свідченнях, отриманих із кореспонденції Моцартів, а також на історичних фактах і реконструкції подій.

У контексті еволюції стилю Моцарта арія KV 88 є втіленням його переходу від експериментів у галузі вокальної форми до більш майстерного володіння драматургією та музичною риторикою. Якщо в «*Sol nascente*» спостерігаються окремі спроби варіювання та виразної звукопису, які ще мають деяку дитячу безпосередність, то в «*Fra cento affanni*» Моцарт демонструє глибше осмислення тексту і більш зрілий підхід до побудови форми. Арія збагачена яскравими контрастами у фактурі, динаміці та мелодиці, що відповідає вимогам публіки Міланського музичного середовища. Вона ілюструє поступове опанування композитором стилістичних канонів італійської оперної традиції, водночас зберігаючи індивідуальні риси. Наприклад, характерна для Моцарта увага до звукової риторики проявляється у використанні тематичного матеріалу, що підкреслює емоційний зміст тексту.

Порівняно з «*A Berenice*», арія KV 88 відзначається більшим тематичним багатством і свободою розвитку мелодійного матеріалу. Тут композитор вже не обмежується прямолінійними рішеннями, а вдається до більш складної структурної роботи, уникаючи монотонності. Це свідчить про його прагнення до створення творів, які не тільки відповідали б традиціям, але й привносили нові художні ідеї.

В арії «*Fra cento affanni*» Моцарт постає не лише як молодий німецький композитор, але й як майже сформований представник італійської музичної традиції. Такий значний прогрес, досягнутий всього за рік, пояснюється, за словами Альфреда Ейнштейна, впливом Йоганна Крістіана Баха, з яким Моцарт перебував у творчому діалозі, а також його захопленням особистістю та вокальним мистецтвом знаменитого кастрата Венанціо Манцуолі, що став для нього ідеалом [80, 192]. Ще одним важливим фактором стало дотримання тодішньої музичної моди, зокрема тенденції до використання колоратурних пасажів.

Ця «стилістична платформа» дозволила Моцарту створити настільки видатний твір, що, не знаючи точної дати його написання, його можна було б віднести до значно пізнішого періоду. Однак деякі елементи оркестрової партії все ж таки зберігають сліди певної перевантаженості, характерної для ранніх робіт композитора.

Арія «*Fra cento affanni*» є також прикладом того, як молодий Моцарт починає інтегрувати в свою творчість витончені стилістичні елементи, властиві італійській оперній традиції, такі як майстерність у написанні мелодійних ліній та драматична виразність. Його композиція демонструє глибоке розуміння вокальної техніки, зокрема в колоратурі, яка перестає бути простим декоративним елементом і стає засобом розкриття емоційної сутності тексту.

Якщо порівнювати арію з попередніми творами, такими як «*A Berenice*», очевидно, що «*Fra cento affanni*» знаменує собою вихід на новий рівень майстерності. У той час як в арії KV 70 спостерігається захоплення традиціями, «*Fra cento affanni*» є сміливішою у своїх художніх пошуках, що свідчить про зростання композитора як митця. Тобто арія «*Fra cento affanni*» демонструє впливи як німецької, так і італійської музичної культури, які гармонійно поєднуються у творчості Моцарта. Цей твір не лише відображає його ранню зрілість, але й є провісником великих досягнень, які незабаром стануть визначальними у його творчому доробку.

Арія «*Fra cento affanni*» є показовим прикладом стилістичного впливу видатних майстрів свого часу на Вольфганга Амадея Моцарта, але й його здатності органічно трансформувати запозичені ідеї, надаючи їм унікального авторського вираження. Інтегруючи мелодичні, гармонічні та формотворчі елементи, композитор створює музичну тканину, у якій чужі впливи перестають бути просто цитатами чи ремінісценціями, перетворюючись на важливі складові його індивідуального стилю.

Значущість арії «*Fra cento affanni*» підкреслюється її відлунням у творчості Моцарта пізнішого періоду. Зокрема, в опері «*Mitridate, re di Ponto*» (KV 87) міститься арія «*Al destin che la minaccia*» (№1), яка, за своєю структурою, тональним планом і оркестровим супроводом, демонструє значну подібність до KV 88. Зважаючи на те, що «*Fra cento affanni*» датована січнем-березнем 1770 року, а опера завершена в другій половині того ж року й уперше поставлена 26 грудня, можна стверджувати про перенесення художніх ідей та прийомів із концертної арії до оперного жанру [90, 201-220].

Особливий інтерес викликає роль арій, створених для концерту в домі князя Фірміана, в тому числі й «*Fra cento affanni*», у професійному становленні Моцарта. Ці твори були покликані засвідчити здатність молодого композитора створювати оперні композиції, і їх успіх безпосередньо зумовив замовлення на написання опери «*Mitridate, re di Ponto*». Таким чином, арія KV 88 виступає важливим етапом у творчій та професійній еволюції композитора.

Тексти арій також демонструють цікаві відмінності: якщо лібрето «*Fra cento affanni*» належить Метастазіо, то «*Al destin che la minaccia*» написане Чинья Санті. Водночас, за суто музичними параметрами ці твори є вельми подібними. Однак, порівняння цих композицій дозволяє простежити поступове вдосконалення майстерності Моцарта, що виявляється у дедалі витонченішому використанні формальних і мелодичних засобів.

Арія «*Fra cento affanni*» постає не лише як визначний зразок концертної арії, але й як свідчення раннього професійного зростання Моцарта. Вона символізує перехідний етап від наслідування традицій до формування

індивідуального стилю, а також знаменує інтеграцію концертного жанру з оперною естетикою.

Арія KV 88 демонструє перше відоме застосування Моцартом форми *semi-da capo*, яка передбачає скорочення першої частини під час повторення, що дозволяє уникнути механістичності, характерної для стандартної форми *da capo*. Однак ця форма, попри свою асиметричність і більшу структурну мобільність, також накладає певні обмеження, які могли б бути стримуючим фактором для композитора. Моцарт вирішує цю проблему шляхом розширення першої частини, що відзначається оригінальністю та інноваційністю підходу.

У «*Fra cento affanni*» одна строфа тексту виконується чотири рази, тоді як у «*Cara, se le mie pene*» (KV 70), побудованій за стандартною схемою *da capo*, її проведення відбувається лише двічі. У новій арії розширюються не тільки текстові структури, а й тематичний зміст: додається друга побічна тема, що значно збільшує обсяг першої частини. Це створює додатковий простір для варіаційного розвитку, забезпечуючи при цьому можливість скорочення репризи відповідно до вимог форми.

Тональний план арії дотримується класичної схеми ($T \rightarrow D$, $D \rightarrow T$), а порядок проведення тем (головна, зв'язуюча та інші) залишається структурно чітким. Ідентичний підхід до організації першої частини спостерігається також в арії «*Al destin che la minaccia*» з опери «*Mitridate, re di Ponto*». Оркестровка та мелодичні прийоми в обох аріях свідчать про послідовність у застосуванні Моцартом композиційних принципів у різних жанрах.

Обидві арії, «*Al destin che la minaccia*» та «*Fra cento affanni*», суттєво відрізняються за обсягом першої частини від попередньої «*Cara, se le mie pene*» — перша перевищує її приблизно в півтора рази, друга — удвічі. Такий розширений масштаб у жодному разі не відображається на вступних інструментальних епізодах, які залишаються компактними й не перевищують 20 тактів. Цікаво, що тематичні розділи цих арій виходять за межі звичних понять «головної» чи «зв'язуючої» теми: матеріал настільки органічно

інтегрований, що встановлення чітких меж між розділами потребує значної аналітичної роботи. Орієнтирами для цього можуть слугувати текстова структура, паузи у мелодичному русі чи зміни тонального плану.

Обидві арії є блискучим прикладом того, як Моцарт експериментує з формою *semi-da capo*. Його підхід демонструє майже необмежену свободу в роботі з тематичним матеріалом: замість того, щоб скорочувати частину, він навпаки, розширює її, створюючи більше простору для варіювання. Саме у цій гнучкості і криється його майстерність, яка виходить за межі шаблонів і демонструє здатність композитора перевершувати традиційні форми.

Арії «*Fra cento affanni*» та «*Al destin che la minaccia*» також слугують прикладом творчого підходу Моцарта до побудови драматичного розвитку, що підпорядковує навіть найсуворіші формальні обмеження живій музичній думці. Його метод роботи із формою та тематизмом у цих аріях не лише підкреслює фантазію композитора, а й виявляє впевненість і зрілість його музичного мислення, яке вже в цей період перебувало на значно вищому рівні, ніж можна було очікувати від такого молодого автора.

Обидві арії — «*Fra cento affanni*» та «*Al destin che la minaccia*» — написані у розмірі 4/4, тональності C-dur, з активними темпами: перша позначена як *Allegro maestoso*, друга — просто як *Allegro*. Інструментальний склад у них також ідентичний: два гобої, дві валторни в строї C, дві труби в строї C, перші та другі скрипки, альти, віолончель і контрабас, а за потреби додається фагот. Оркестрові вступи обох арій виконуються на *tutti* й вирізняються своєю урочистою помпезністю, яка водночас поєднується з легкістю та прозорістю звучання. Однак, Альфред Ейнштейн вважав таку оркестровку перенасиченою [80, 212].

У «*Fra cento affanni*» ефект піднесеної урочистості створюється завдяки розділеності аккордів паузами, синкопованому руху скрипок і контрастному динамічному розвитку. У «*Al destin che la minaccia*» цьому сприяє активний пунктирний ритм. У сучасному контексті подібний комплекс засобів асоціювався б із маршем, проте у XVIII столітті він був типовою рисою

бравурної арії [106, 16]. Цікаво, що така музична мова, яка здавалося б, призначена для вираження радості чи тріумфу, у творчості Моцарта могла однаково передавати трагедійність і внутрішній драматизм, як це спостерігаємо в KV 88 та її «двійникові» — арії з «Mitridate».

Головна мажорна тональність цих арій, попри свою піднесеність, зовсім не суперечить вираженню трагізму. Більше того, мажор можна назвати типовою тональністю для всіх концертних арій Моцарта для сопрано, незалежно від їхнього характеру: чи то ліричні, любовні композиції, чи сповнені драматизму й трагічності твори.

Аналізуючи оркестрові вступи, заключний розділ та зв'язки між темами в аріях «Fra cento affanni» та дві попередні, можна відзначити, що в KV 88 ці елементи, будучи побудованими на одній темі, звучать більш лаконічно й менш «розкидано», що дозволяє їм органічніше вписуватися в загальний контекст частини. Крім того, варто зазначити, що така структура музичної форми з певним оновленням, окремою темою основних розділів частини за своєю логікою нагадує форму рондо-арії, характерну для самого Моцарта, і в деякому сенсі є їх попередником. Зокрема, за цим принципом побудована концертна арія «Ma che vi fece... Sperai vicino», детальний аналіз якої буде представлений далі. Також підтвердженням можливого зв'язку між двома формами в творчості композитора є те, що навіть його інструментальні твори або їх фрагменти (зокрема, повільні частини) завжди мають глибоку вокальність у своїй формоструктурі. Це означає, що такий оркестровий фрагмент може бути легко перетворений з інструментального на вокальний, що підкреслює адаптивність і вокальну природу оркестровки, що типова для Моцарта.

Моцарт, застосовуючи ритурнелі для обрамлення основних розділів твору, використовує їх як один з елементів для забезпечення внутрішньої цілісності композиції. Проте, якщо ці ритурнелі сприяють єдності всередині частини, то інші композиційні засоби, що розглядаються далі, спрямовані на створення зв'язку між окремими частинами арії в більш широкому контексті.

Центральним аспектом цього процесу є тематична взаємозалежність. Моцарт розвиває теми другої частини, спираючись на музичні елементи першої, що знаходить своє відображення як у ритмічній, так і в інтонаційній подібності. Подальше еволюціонування тематичного матеріалу, яке в першій частині виявляється у вигляді розгорнутих колоратур, у другій частині перетворюється на коротші фрази з пунктирним ритмом. Хоча друга частина «Al destin» є меншою за обсягом порівняно з «Fra cento affanni», Моцарт тембрально поєднує їх, беручи за основу головну тему. Зміни, що проявляються у більш опосередкованому виконанні тематичних структур, відображають емоційну трансформацію твору – від піднесеного до меланхолійного.

Цей підхід до роботи з мелодійними лініями виявляється спільним для обох арій, що підтверджує їх тематичну спорідненість. Це, в свою чергу, підтверджує, що KV 88, як концертна арія, є переконливим прикладом того, як цей жанр не лише існує самостійно, але й взаємодіє з оперними аріями, виконуючи роль важливого компонента в розвитку вокальної музики. У арії «Fra cento affanni» Моцарт зміцнює тематичну єдність частин, комбінуючи різні музичні елементи. Наприклад, у другій частині, переробивши основну тему першої частини, композитор переносить її з C-dur в f-moll, зберігаючи при цьому характерний басовий малюнок та інші особливості. Однак замість того, щоб залишатися в межах початкової теми, він інтегрує її з мелодією, що виникла з побічної теми. У обох випадках, незважаючи на трагічний відтінок арій, вони написані в мажорі, що особливо помітно в головних темах, які задають тональність твору. «Fra cento affanni» не позбавлена виразних мінорних модуляцій, що додають твору складності та глибини. Мінорні відхилення, внесені Моцартом в традиційну схему руху тональностей T→D, D→T, оживляють музичне оповідання та надають нових відтінків. У першому розділі твору, навпаки, домінує C-dur, в якому розгортаються основні, пов'язуючі та побічні теми, а також завершується заключна частина. У другому розділі, відступаючи від C-dur, композитор переносить побічну тему

через a-moll, а потім через секвенцію модулює її в G-dur та F-dur. Це дозволяє зберегти динамічне різноманіття та значно збагачити тональну палітру твору. Як результат, незважаючи на короткі модуляції, мелодія все ж повертається до основної тональності C-dur, яка зберігається протягом значних відрізків часу, надаючи музичному матеріалу завершеність та логічність.

Арія «Fra cento affanni» вирізняється серед інших концертних арій Вольфганга Амадея Моцарта для колоратурних голосів завдяки своєрідному мелодійному руху, що характеризується лінійним розвитком музичної тканини, який переважає над більш традиційною вертикальною організацією тем. Мелодії, незважаючи на присутність широких стрибків, рухаються в основному по горизонталі, що надає композиції особливої плавності та мелодійної розгорнутості. Ця характеристика виразно відрізняє «Fra cento affanni» від інших подібних арій, вносячи в них певну цілісність і логічну завершеність.

Ще однією важливою особливістю цієї арії є використання колоратурних пасажів, які значно подовжують загальні фрази, що в свою чергу вимагає від виконавиці високого рівня технічної підготовки, зокрема володіння складними дихальними техніками та здатністю до довготривалого утримання фраз без перерв. Арія потребує виконавця, який володіє не лише розвиненою технікою, але й здатністю контролювати довге дихання, що було однією з найбільш значущих рис вокальної майстерності в епоху Бароко. Враховуючи історичний контекст, важливо зазначити, що така здатність утримувати довгі фрази без перерви була характерною для кастратів XVIII століття, які славилися своїм унікальним вокальним апаратом, що дозволяв виконувати складні мелізматичні партії, додаючи вокальному виконанню гнучкості та виразності [124, 58].

Цікаво, що цей технічний аспект, притаманний кастратам, в певному сенсі трансформується в нову практику виконання в аріях, написаних для жіночих голосів, таких як арія «Ah se in ciel, benigne stelle», створена для Алоїзії Вебер [81, 79]. У цьому випадку, хоча сама арія є ще більш складною в

технічному плані через вимогу більш тривалого і складного дихання, вона все ж таки має чіткий зв'язок з практикою виконання колоратур, і це, безсумнівно, свідчить про перенесення певних вокальних характеристик, властивих кастратам, на сучасну виконавську практику.

Отже, можна стверджувати, що в арії «Fra cento affanni» Моцарт створює вокальний матеріал, що вимагає від виконавиці високого рівня професіоналізму і є свідченням передачі технічних характеристик, які стали знаковими для вокальних чудес XVIII століття. Така передача технічних рис, безперечно, підтверджує зв'язок між еволюцією вокальної техніки в історичному контексті та вимогами до сучасних виконавців, які, подібно до кастратів, повинні володіти спеціальними дихальними навичками та чудовою здатністю до виконання мелізматичних елементів.

Арія «Fra cento affanni» відіграє визначальну роль у творчій спадщині Вольфганга Амадея Моцарта, оскільки вона демонструє зрілість композиторського мислення та використання сучасної форми *semi-da capo*. Цей твір репрезентує високий рівень технічної досконалості, складності мелодичного матеріалу та витонченості вокальної техніки.

Структурна організація арії відображає глибоке розуміння Моцартом жанрових принципів та його здатність до створення гармонійної єдності між музичною формою та драматичним змістом. У творі яскраво проявляється композиторський підхід до оптимізації мелодичного матеріалу, що виявляється у ретельній розробці тематичних елементів та використанні динамічних і текстурних засобів для досягнення художньої виразності. Арія є свідченням унікального творчого процесу, де кожен елемент композиції підпорядковується загальній драматургічній концепції.

2.3. Концертні арії зрілого періоду: інновації та драматургічні трансформації вокального стилю

У контексті вивчення вокального стилю Моцарта варто наголосити що у найбільш яскраво зміни відбувалися саме у творах, що були написані для колоратурного сопрано. Як було визначено вище, поступовий перехід від співу кастратів до розвитку культури виконання колоратурного сопрано, а також важливість особистого знайомства та похідний від чього вплив для В.А. Моцарта був вирішальним відповідно індивідуального його як композитора. Цікавим лишається факт, що експерименти у таких творах як «*Si mostra la sorte*» (KV 209), «*Voi avete un cor fedele*» (KV 217) не відповідали високому рівню, який демонстрував техніку колоратурного сопрано та належним чином відбивав би можливості самого композитора. Результатом роботи композитора над самостійними творами для різних голосів стало повернення до створення цілої низки творів для колоратурного сопрано, що у кінцевому випадку й дозволяє говорити про певний етап оновлення вокального стилю композитора.

Серед них у 1778 році варто зазначити такі, як «*Alcandro, lo confesso*», «*Popoli di Tessaglia*», «*Vorrei spiegarvi, o Dio*», «*No, che non sei carace*» та інш. Варто наголосити, що у кожній можна визначити риси інноваційності. Вирішальним для створення цих арій стало знайомство з видатною співачкою Алоїзією Вебер [81, 29].

Концертна арія «*Alcandro, lo confesso*» у творчому доробку Вольфганга Амадея Моцарта є унікальним прикладом багатосторонності художньої інтерпретації. Створена у березні 1787 року у новій редакції як арія KV 512, вона була спеціально написана для баса Людвіга Фішера, учня видатного тенора Антона Раафа [117,52]. Ця композиція стала своєрідним етапом у творчому шляху Моцарта, який почався з версії для тенора, продовжився адаптацією для сопрано-колоратури, а завершився переосмисленням для басового голосу.

Текст арії походить із шостої сцени третього акту «Олімпіади» Метастазіо. У драматичному контексті твору цар Клістен наказує привести юнака, якого засуджено на смерть. Однак зовнішній вигляд і поведінка засудженого пробуджують у ньому емоційний відгук, що стає основою для вокального вираження.

Наукові дослідження свідчать про значну різницю між двома версіями арії — для сопрано (KV 294) і для баса (KV 512) [117; 172; 175]. За спостереженнями К. Висоцьки, версія для баса зберігає текстуальну й емоційну прив'язку до драматичної ситуації, передаючи напруження й глибину оригінальної сцени. Натомість сопранова версія значно відхиляється від контексту, пропонуючи переосмислення тексту в романтичному ключі [172, 76-79].

Цей зсув у тематичних акцентах, імовірно, був зумовлений особливим ставленням Моцарта до адресата — Алоїзії Вебер, для якої було створено KV 294. Композитор, очевидно, побачив у тексті можливість розкрити любовну лірику, змістово віддалену від початкової трагічної оповіді. Варто зазначити, що первісний задум цієї арії, орієнтований на чоловічий голос, відповідав характеру драматичної основи [117, 52].

Творче переосмислення арії «Alcandro, lo confesso» є прикладом виняткового внутрішнього розвитку музичної ідеї Моцарта, його здатності до переорієнтації тексту на різні вокальні і тембральні регістри. Це не лише демонструє глибину композиторської майстерності, а й відкриває нові грані взаємодії тексту й музики у контексті різних вокальних традицій.

Другий варіант арії, створений Моцартом на пізнішому етапі творчості, демонструє значну еволюцію у порівнянні з початковою версією. Відмінності стосуються не лише введення нових орнаментальних прикрас, а й фундаментальної трансформації мелодичної тканини, яка набуває більшої складності та демонструє несподівані зміни напрямку розвитку. Композитор не лише деталізує тривалі музичні елементи, але й суттєво модифікує дрібніші ритмічні одиниці, збагачуючи їх хроматичними допоміжними тонами, що

призводить до підвищення складності гармонійної структури/ Цей підхід дозволяє створити динамічний та багатогранний мелодичний простір, у якому відбуваються часті зміни тональних ступенів.

Особливої уваги заслуговує тесситура нової версії арії, яка є досить високою, що сам Моцарт підкреслює у своїх листах. Однак, попри це, твір уникає екстремальних відхилень за межі стандартного сопранового діапазону (тобто вище до³) майже до самого завершення. Така стриманість у використанні високих регістрів ще більше акцентує несподіваний мелодійний кульмінаційний сплеск у тактах 160–162. У цьому місці знайома для Моцарта секвенція, побудована на висхідних звукорядах, досягає високої мі³, що відкриває технічні та виконавські можливості співачки, які вимагали виняткової вокальної майстерності.

Щодо басової версії арії KV 512, варто зазначити її несподівану спорідненість із сопрановою версією KV 294, попри суттєві відмінності у вокальних регістрах. Це є рідкісним прикладом адаптації матеріалу, що зберігає колоратурний характер навіть у межах басового голосу. Такий підхід є унікальним у басовому репертуарі, де технічно складні та насичені прикрасами твори трапляються вкрай рідко. Арія KV 512 стає своєрідним еталоном вокальної техніки, своєрідним тестом на професіоналізм виконавця, що засвідчує новаторський підхід Моцарта до розширення меж можливостей людського голосу.

Таким чином, обидві версії арії не лише демонструють віртуозну майстерність композитора в адаптації вокального матеріалу до різних типів голосу, але й підтверджують його здатність інтегрувати технічну складність із художньою довершеністю. Це свідчить про інтелектуальну глибину Моцарта, здатність до переосмислення та творчої інтерпретації, яка залишається неперевершеною у межах вокально-інструментального мистецтва.

Складність арії KV 512 для баса полягає не тільки в наявності насичених колоратурних пасажів, але і в широкому діапазоні, який охоплює звучання від Е малої октави до F першої . Це вимагає від виконавця не тільки відмінної

техніки дихання, але і вмінь керувати подовженими фразами, необхідними значущими фізичними зусиллями. Важним аспектом також є складні вокальні ходові елементи, такі як секвенції та арпеджіо та достатньо великі ходи більше ніж на октаву, які створюють додаткові труднощі для вокаліста. Все це підтверджує, що у створеній Моцартом арії для баса, використовує той самий підхід до технічних можливостей цього голосового типу, що і до колоратурного сопрано.

Увага композитора до крайніх типів голосів, таких як сопрано і бас, виглядає очевидним: саме для цих голосів він створює найбільш складні і насичені вокальними труднощами арії, що також говорить про те, як він відтворює і трактує їх можливості. На відміну від них, мецо-сопрано, як видно з його творчості, не привернуло особливої уваги: для цього голосового типу він написав всього одну концертну арію KV 255. У той же час кількість арій для тенора в репертуарі Моцарта значно більше – десять, однак їх технічна складність і колористичні особливості помітно уступають творам для більш високих голосів, таких як бас і сопрано [160, 210]. В аріях для тенора не зустрічається таких виразних колоритів або грандіозних широких ходів, що вказує на кілька більш обмежених представлень композитора про можливості тенорового голосу.

Одним із найцікавіших технічних аспектів в аріях KV 294 та KV 512 є відсутність традиційних каденцій наприкінці частин твору, а також ферматних пауз, які зазвичай передбачають місце для заключних прикрас і фіоритур. Цей прийом, що можна було б пояснити особливостями жанру зінгшпіль, де подібні музичні елементи часто не застосовуються, стає значущим в контексті концертних арій Моцарта, де такі зміни в структурі викликані новими вимогами до вокальної техніки та художнього вираження.

Моцарт в обох аріях застосовує новий підхід до вокальності, який полягає в розподілі каденційних елементів по всьому твору, замість їх концентрації наприкінці фрагментів. Цей підхід дозволяє уникнути затримок у розвитку вокальної лінії, зберігаючи при цьому взаємодію з оркестровим

супроводом. Таким чином, голос зберігає свою ведучу роль у композиції, а оркестр продовжує підтримувати його без перерви, що сприяє плавному і безперервному руху музичного матеріалу.

У випадку KV 294, за аналогією з традиційною каденцією, в кінці твору спостерігається певне доповнення до заключної партії, яке починається в такті 154. Тут Моцарт використовує повторення однакових висот на рівних інтервалах, що попереджає появу ферматної паузи оркестра, яку зазвичай супроводжує заключна фіоритура у голосі. Така конструкція надає твору новий звучання, розвиваючи традиційну форму без її стандартних елементів і додаючи новаторську структурну організацію.

У композиціях KV 294 та KV 512 вступні речитативи виконують важливу роль у формуванні емоційного та драматичного тону твору. Незважаючи на загальну структурну подібність, виражену через використання лише струнного оркестрового складу та розміру 4/4, між цими речитативами існують суттєві відмінності в емоційній напрузі. Зокрема, це різниця в інтерпретації тексту та його подальшому впливі на загальний настрій.

У арії KV 294 речитатив є виразом трепету та позитивного передчуття, що гармонійно співвідноситься з любовною тематикою, яку Моцарт вкладає в текст. Водночас, у KV 512 емоційний контекст радикально змінюється: речитатив стає напруженим, сповненим настороженості, з відтінком прихованої загрози. Попри зовнішню подібність вокальних ліній, оркестр у кожній з версій займає провідну роль у створенні та підсиленні потрібної емоційної атмосфери, використовуючи різноманітні прийоми для досягнення бажаного звучання.

Зокрема, на слові «costui» у обох аріях починається активне і енергійне оркестрове рухання в струнних інструментах. При першому погляді ці частини здаються ідентичними, однак Моцарт вкладає в них певну індивідуалізацію. У версії KV 294 оркестрова фігурація переривається паузами, що виконуються на коротких нотах, що може символізувати трепет серця жінки. Ці паузи створюють ефект інтимності та чуттєвості, що є характерним для любовної

теми. У версії KV 512 така ж фігурація набуває більш щільної текстури, що супроводжується затримкою темпу та створює враження внутрішньої боротьби героя, котрий прагне осмислити ситуацію.

Динамічні відмінності між двома версіями арії також підкреслюють контраст в емоційному сприйнятті: в KV 294 акцент *forte* припадає на першу долю такту, залишаючи наступні долі на *piano*, тоді як у KV 512 сильний акцент з'являється на третьому такті другого такту, що додає ефект несподіваного осяяння. Це розмаїття в оркестровій динаміці сприяє додатковому розкриттю внутрішнього стану персонажів, вносячи значні нюанси в розвиток сюжету та драматичну глибину кожної з арій.

У арії для сопрано KV 294 Моцарт двічі повторює фрази «*fra tutti I miei pensieri la cagion ne ricerco*» і «*che sara, giusti Dei*». У версії для баса жодного повтору фраз не спостерігається, проте речитатив у версії для сопрано залишається більш змістовним, займаючи 21 такт порівняно з 27 тактами в арії для баса. Заміною цього співвідношення є темпові відмінності між версіями: в арії для сопрано використовуються темпи *Andantino* – *Andante* (10 такт) – *Andantino* (14 такт), тоді як у версії для баса мають місце темпи *Allegro molto* – *Andante a tempo* (11 такт) – *Allegro molto* (*tempo primo* – 14 такт).

З одного боку, ці зміни темпу допомагають зрівняти два речитативи, але з іншого боку, вони значно впливають на їхній емоційний настрій і внутрішню драматургію. Речитатив у версії для баса, завдяки різким темповим змінам, набуває більшої драматичності та поривчастості, тоді як у версії для сопрано, позбавлений подібних емоційних вибухів, зберігається відчуття любовного томління, характерне для початкової інтерпретації тексту.

У цих сценах Моцарт демонструє свою схильність до незвичних форм арій. К. Висоцьки вказує на використану форму в арії для сопрано KV 294 як на стандартну «*da capo*», однак в обох версіях композиції ми не спостерігаємо повного відповідності класичному розумінню цієї структури [175, 106]. Третя частина арії не є простим повторенням першої, як це передбачено в класичній формі *da capo*. Вона характеризується значною трансформацією тематичного

матеріалу, зокрема теми не тільки розшаровуються фіоритурами, але й набувають суттєвих змін. Крім того, в арії для сопрано KV 294 змінюється порядок тем, що стосується обох версій арії.

Моцарт цікаво трактує сонатну форму в обох версіях композиції, застосовуючи її до всієї арії, а не лише до окремої її частини. У цьому контексті друга частина функціонує як розробка глобальної форми, що започатковується у вступі. Також варто звернути увагу на перехід між другою та третьою частинами. Моцарт використовує прийом накладення, де в арії для сопрано KV 294 змінюється темп з *Allegro agitato* на *Andante sostenuto*, що інтерпретується як реприза. Проте в вокальній партії продовжується використання матеріалу середньої частини арії, а в такті 123 з'являється нова побічна тема, яка несподівано змінюється на мінорну, набуваючи нестабільного характеру. Це виявляється не стільки репризою, скільки продовженням розробки, що дозволяє створити більш органічний і цілісний перехід між розділами.

У версії для баса KV 512 Моцарт також застосовує оригінальну схему переходу між частинами. Характер оркестрового супроводу та стабільність цього фрагмента вказують на можливу репризу, але це не ригурнель чи основна тема арії, які повинні з'являтися відповідно до традиційної форми *da saro*. Тут композитор вводить нову тему, що не з'являлася в жодному з попередніх розділів, замінюючи собою головну ідею арії, що була представлена в експозиції.

У порівнянні двох арій Моцарта на один і той самий текст, що були написані майже з десятирічним інтервалом для різних типів голосу — колоратурного сопрано та баса — виявляється значна глибина і багатогранність композиторського підходу. Незважаючи на численні відмінності в вокальних вимогах та структурних особливостях, обидві арії демонструють єдність за своєю суттю, що свідчить про універсальність авторської концепції.

Моцарт, як майстер музичної форми, демонструє високу здатність адаптувати однаковий текст до різних вокальних голосів, при цьому кожна арія отримує унікальне музичне трактування, яке найбільш повно розкриває потенціал відповідного голосу. Арії відрізняються не тільки в контексті голосових характеристик, але й у зв'язку з драматургічними та емоційними акцентами, що вони несуть. Технічно кожна арія виглядає як окрема завершена одиниця, проте при глибшому аналізі вони обидві формують одне ціле, доповнюючи одна одну в контексті загальної музичної концепції. Моцарт, звертаючи увагу на специфіку вокального матеріалу, робить кожен твір важливим внеском у розвиток як вокального, так і оркестрового мистецтва, а також у втілення глибоких емоційних відтінків, притаманних саме цьому жанру.

Сцена «*Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...*», KV 316 (KV 300b), безумовно є одним з найвеличніших вокальних творів В. А. Моцарта, що здобула заслужену популярність у колі музикознавців і виконавців. Сам композитор, у своєму листі до Алоїзі Вебер від 30 липня 1778 року, визнав це творіння як одне з найкращих у своєму житті серед всіх його композицій цього жанру [81, 28]. Це визнання безпосередньо свідчить про величину значення даної сцени в контексті його творчості, де вона займає почесне місце серед найскладніших і наймасштабніших вокальних творів.

Твір, написаний для колоратурного сопрано, є яскравим прикладом вокальної майстерності композитора. Речитатив, який передує арії «*Io non chiedo*», вражає своєю композиційною розмашистістю і драматургічною глибиною, що становить значну технічну і емоційну складність для виконавця. Арія сама по собі є справжнім феєрверком вокальної техніки, з численними фіоритурами і складними пасажами, що вимагають високої майстерності виконавця.

У контексті XVIII століття, в часи, коли цей твір був створений, його вокальна насиченість та складність мали свою естетичну цінність, що повністю відповідало смакам того часу, коли складність і вишуканість

колоратур у вокальних творах вважалася показником якості та високого рівня майстерності. Виходячи з цих умов, сцена «*Popoli di Tessaglia*» набуває ще більшого значення як витвір, що відображає естетичні та технічні вимоги епохи.

Таким чином, цей твір Моцарта слід оцінювати не тільки через призму сучасної естетики, але й у контексті культурно-історичних умов XVIII століття, що дозволяє глибше розкрити його значення як вершину вокальної творчості Моцарта, яка поєднує емоційну глибину, технічну складність і драматургічну витонченість.

Для глибшого розуміння та оцінки сцени KV 316 (KV 300b) необхідно розглянути її в контексті епохи, в якій вона була створена, а також усвідомити її важливість як приклад інноваційного підходу до вокального речитативу. Моцарт, змінюючи окремі слова тексту Кальцабиджі, не лише зберігав його загальний зміст, але й значно розширив емоційну та музичну глибину твору [81, 76]. Це дозволило створити вокальний матеріал, що вийшов за межі звичного речитативу і наблизився до арії, руйнуючи звичні формальні межі між цими двома жанрами.

Речитатив сцени «*Popoli di Tessaglia*» вражає своєю виразністю і значною музикальністю, що робить його подібним до арії. Водночас, цей твір демонструє чітку різницю між стилями *recitativo accompagnato* і *recitativo secco*, де перший набуває не тільки функціональної, але й емоційної ваги, оскільки він виражає внутрішній стан персонажа, а не просто розповідає про події.

Поява такого мелодізованого речитативу є не випадковістю. Моцарт у своїх листах зазначав, що музика може бути такою ж важливою складовою декламації, як і сама декламація, і саме таке трактування речитативу є правильним для багатьох оперних сцен [105, 387]. Саме у цьому творі Моцарт вперше застосовує цей принцип, що згодом стає основою для подальших експериментів, зокрема у таких знаменних творах, як арія Цариці Ночі з опери «Чарівна флейта».

Таким чином, сцена «*Popoli di Tessaglia*» виступає не лише як яскравий зразок вокального мистецтва Моцарта, а й як важливий етап у розвитку вокальної форми, де межі між речитативом і арією стають умовними і мінливими, що дозволяє досягати нових рівнів емоційної виразності та музичної гнучкості.

У сцені KV 316 (KV 300b) Моцарт виходить за межі звичайного використання струнних інструментів, надаючи арії більш багатогранне звучання завдяки введенню облигатних інструментів – гобоя та фагота. Ці інструменти, поряд із традиційними струнними, виконують важливу роль, підсилюючи емоційну виразність та індивідуалізацію музичного матеріалу. Крім того, в арії також присутні валторни, що додають додаткову текстуру.

Інструментальне рішення Моцарта, яке включає облигатні інструменти, безумовно, відображає вплив мангеймського оркестру, який став для композитора взірцем у його подальших оркестрових експериментах. У даному контексті гобой і фагот не лише служать акомпанементом, але й набувають особливої ролі в загальній концепції твору. Як зазначає К. Висоцьки, введення цих інструментів не є випадковим: вони, як і вокальна партія, були адресовані конкретним виконавцям — Раму та Ріттеру, що були близькими друзями Моцарта і членами мангеймського оркестру [175, 115].

Цей аспект підкреслює що окрім вокальних якостей Алоїзії Вебер, Моцарт намагається ввести оркестрові інструменти як повноправних учасників твору, що є наслідком мангеймської музичної школи. Таким чином, Моцарт демонструє своє прагнення до індивідуалізації та музичної гнучкості, поєднуючи вокальне та інструментальне мистецтво в єдине цілісне звучання. У творі Моцарта облигатні інструменти, зокрема гобой і фагот, виконують функцію, що значно виходить за межі звичайного оркестрового супроводу. Вони не тільки підтримують голосову партію, а й активно взаємодіють із нею, заповнюючи паузи, які виникають через необхідність солістки зробити паузу для подиху або на моменті тривалої ноти. Таке використання інструментів є принципово відмінним від пізніших зразків, зокрема від французької

оркестрової традиції середини XIX століття. У музиці Моцарта облигатні інструменти не мають на меті технічне суперництво з голосом, що характерно для арій, де часто можна спостерігати прагнення до конкуренції між вокальним партіями та дерев'яними духовими інструментами, зокрема флейтою, як це спостерігається в операх Доницетті та Массе.

У своїх творах Моцарт шукає більш органічний зв'язок між голосом і оркестровими партіями. Взаємодія між вокальною лінією та облигатними інструментами зберігає гармонійний баланс і не спрямована на створення змагання між ними, що дозволяє створити більш емоційно насичену і гнучку структуру арії. Це свідчить про відмінність його підходу до оркестровки порівняно з пізнішими практиками, де виразний контраст між голосом і інструментом може ставати одним із основних елементів твору.

Аналіз моцартівських тональностей виявляє унікальні характеристики, що визначають емоційну глибину його творів. У контексті цього, особливо цікава сцена *Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...*, де композитор використовує нетипові тональні переходи для посилення драматичної напруги. На відміну від більшості його творчості, де тональності мають певну «нейтральність», що надає композитору свободи для вираження різних емоцій, у даному випадку тональності виразно підкреслюють внутрішній стан героїні, посилюючи її переживання безнадійності та відчаю.

Як зазначав Альфред Ейнштейн, нейтральність тональностей Моцарта дозволяє йому вільно маніпулювати з модулюваннями, підкреслюючи контрасти, що завжди чітко відображаються у музиці [80, 157-159]. У сцені *Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...* ці модулювання набувають особливої значущості, адже композитор свідомо обирає мінорні тональності, зокрема *c-moll*, для передачі глибокого емоційного стану героїні. Вибір таких тональностей сприяє створенню атмосфери безнадійності, і цей ефект посилюється через багатогранність переходів між *c-moll*, *f-moll*, *b-moll* та *es-moll*, що формують емоційну напругу в межах одного речитативу.

Цікаво, що протягом великої частини твору, з такту 24 до такту 47, використовується лише мінор, що є новаторським підходом для Моцарта, оскільки такий розмірений перехід між мінорними тональностями був рідкісним у його вокальних композиціях. Завершення речитативу в тій самій тональності, з якої він починається, також є важливою рисою, що підкреслює замкнутість емоційного циклу героїні.

Такі тональні трансформації в сценах *Popoli di Tessaglia... Io non chiedo...* підкреслюють інтуїтивну гнучкість Моцарта у виборі засобів виразності та його здатність через тональність передавати складні емоційні стани.

Тональна палітра *Popoli di Tessaglia* набуває особливої виразності завдяки численним переходам між мажорними та мінорними тональностями. Варто відзначити, що C-dur чітко звучить лише в головній темі першої частини та в заключній частині другої. В середині твору ця тональність здається лише тимчасовим відхиленням. Завершення першої частини звучить не в очікуваному До-мажорі, а в домінантовій тональності, що додає цікавого контрасту. Мерехтіння між C-dur – c-moll і G-dur – g-moll створює нестабільність, яку Моцарт підсилює барвистою модуляцією в As-dur, де розгортається ціла тема. Водночас до-мажорна друга тема з другої частини також набуває нових відтінків через відхилення в d-moll і g-moll, що додає ще більшу глибину й емоційний контекст твору.

Такі зміни в тональностях служать не лише технічним засобом, а й виразом емоційних та драматичних напружень, що підкреслюють внутрішній стан героїні. Моцарт, як завжди, використовує ці тональні коливання не просто для того, щоб ввести контрастні моменти, а щоб створити багатий, багатогранний музичний ландшафт, в якому кожна зміна тональності має своє смислове навантаження. Ці поступові перетікання між мажорними та мінорними тональностями виступають як метафора емоційної нестабільності та боротьби героїні, підсилюючи драматичну напругу і контекст її переживань.

Вокальна партія в арії *Popoli di Tessaglia* є надзвичайно складною, і її характеристика потребує уважного та детального аналізу. Як зауважує Кристина Висоцька, ця арія потребує додаткового діапазону, що виходить за межі основного, розгортаючись у двох октавах — від соль першої до соль третьої октави [175, 181]. Це створює неабияке навантаження на голос, вимагаючи від виконавця високої технічної майстерності та витривалості, адже тесситура партії здебільшого висока і складна для виконання.

Голос, який виконує цю партію, повинен не лише бути в змозі витримати такі екстремальні діапазони, а й продемонструвати максимальну впевненість та музичну точність. Особливо це стосується пасажів, які можуть звучати майже інструментально, демонструючи технічну майстерність і прагнучи «позмагатися» з іншими інструментами оркестру, такими як облигатні гобой і фагот. Ці моменти виконання не лише вимагають бездоганної техніки, а й здатності зберігати емоційну виразність без ознак втоми, що ще більше підкреслює складність і вишуканість цієї вокальної партії.

У контексті творчості В. А. Моцарта можна зазначити, що можливості голосу та солюючих інструментів трактуються композитором як рівні, однак голос залишається головним елементом у всіх випадках. Цей підхід є цікавою особливістю стилістики Моцарта, особливо якщо порівнювати його з іншими композиторами епохи. Зазвичай у його творчості скрипки мають темброву близькість до людського голосу, в той час як у арії *Popoli di Tessaglia* мається на увазі інший підхід: тембр співачки має бути таким, що надає відчуття інструментальності. Цей ефект створює певні технічні труднощі для виконавиці.

Технічні вимоги до виконання цієї арії є значними. Вони включають використання дрібних тривалостей, зокрема 32-ї та навіть 64-ї нот, різноманітність ритмічних малюнків — триолі, пунктири, у тому числі й зворотні, а також різкі стрибки на широкі інтервали, такі як септими, октави й навіть децими. Всі ці елементи вимагають від співачки високого рівня технічної підготовки. Крім того, для виконання цієї арії необхідно володіти не

лише здатністю підтримувати протяжне й гнучке дихання, яке стане в пригоді на довгих фіоритурах, наприклад, в тактах 79–84, але й умінням утримувати стабільність звуку на цілих злігованих нотах, що безперервно переходять у швидкі пасажі.

Цей вокальний прийом можна спостерігати в численних моцартівських аріях для колоратурного сопрано, як у концертних, так і в оперних творах, зокрема в арії Констанції «*Martern aller Arten*». Його складність полягає не тільки в необхідності точної організації дихання, але й у вимозі швидкої адаптації голосового апарату до виконання дрібної, високотехнічної артикуляції. Така вокальна техніка передбачає високий рівень майстерності, оскільки виконавиці потрібно не лише контролювати потік повітря, але й забезпечити чіткість і чистоту звучання навіть на малих швидкостях та в інтервалі коротких нот.

Однак серед усіх вокальних труднощів, властивих колоратурному репертуару Моцарта, існує один абсолютно унікальний елемент, який не має аналогів ані в його інших творах, ані у творах інших композиторів. Мова йде про висхідну гамму, що охоплює інтервал від до другої октави до соль третьої. Цей технічний елемент створює підвищені вимоги до голосової потужності, точності та контрольованої артикуляції, а також сприяє розвитку емоційної напруги в рамках вокальної фрази. Гамма набуває надзвичайної виразності, зокрема завдяки використанню сміливої, майже провокативної ноти соль, що повторюється двічі. Така вибірка звучить у контексті Моцартового твору як поодинокий момент, контрастуючи із звичними структурами, де переважають мажорні або традиційно використовувані мажорні інтервали, такі як фа третьої октави. Порівняно з іншими творами, наприклад арією Цербінетти з «*Аріадни на Наксосі*» Ріхарда Штрауса, де застосовується фа-диез третьої октави, Моцарт іде на радикальний експеримент, що підсилює контекст і драматичну напругу.

Особливо цікавим є оркестровий супровід, який Моцарт мінімізує до розрідженої фактури, зумисно зменшуючи звучання оркестрових інструментів

до лаконічного стаккато скрипок, що переходять у протягнуту октаву валторн. Такий звуковий ефект дозволяє домінуванню вокальної партії, тим самим акцентуючи на тональних і тембрових переходах. Використання цієї специфічної фактури в поєднанні з високою тесситурою, особливо в третій октаві, дозволяє голосу колоратурного сопрано, що зазвичай "перекриває" оркестр, отримати виняткову виразність, підтверджену технічними вимогами, зокрема виконанням на високому рівні legato.

Ще однією значущою складністю є паузи, що виникають в третій октаві між нотами, що вимагає від співачки тонкої технічної майстерності для збереження зв'язку між нотами в умовах максимальної вокальної напруги. Повторення цього пасажу, яке передбачає трансформацію ритмічних одиниць, що змінюються з чверті на триолі, є чудовим прикладом того, як Моцарт маніпулює не тільки вокальним матеріалом, а й ритмічною структурою, вимагаючи від виконавиці виняткової спритності.

Сцена «Popoli di Tessaglia» (KV 316/300b) є одним з найбільш вражаючих та концептуально витончених творів В. А. Моцарта в жанрі концертної арії. Вона не тільки захоплює слухачів та дослідників своєю музичною глибиною, але й становить неабияку технічну та артистичну проблему для виконавиць. Цей твір демонструє виняткову можливість для солістки продемонструвати високий рівень майстерності, поєднуючи вимоги до точності виконання складних вокальних пасажів із необхідністю глибокого емоційного вираження. Такі характерні для композиції технічні складнощі, як розвиток широких вокальних інтервалів, складні фігури, модуляції та незвичні для цього періоду тональні зміщення, свідчать про новаторський підхід Моцарта до вокальної форми.

Окремо варто підкреслити, що використання мінорних тональностей та специфічних оркестрових партій створює унікальну атмосферу, що підсилює емоційну напругу та драматизм. Технічні вимоги до виконавця виявляються не лише у відточеній техніці колоратурного співу, а й у необхідності точного контролю над динамікою та фразуванням на межі високої тесситури.

Використання сміливих модуляцій та новаторських оркестрових рішень демонструє процес еволюції творчого методу Моцарта, в якому він переходить до більш складних і детермінованих виразних засобів. Твір безумовно відображає специфічний контекст, що мотивував Моцарта на момент створення цієї арії: його прагнення до інновацій та експресивності через музику, а також відношення до виконавиці, для якої ця арія була написана, вказують на надзвичайну важливість цього твору в контексті його творчої еволюції. Моцарт сам вважав її одним із найкращих досягнень у жанрі концертної арії на той час, що свідчить про глибоку значущість «*Popoli di Tessaglia*» як музичного явища.

Наступна арія «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*», KV 368, належить до зрілого творчого періоду Моцарта, однак про її створення відомо так само мало, як і про ранні концертні арії композитора. Автограф цієї сцени зберігся, але дата «1781», зазначена на ньому, вписана чужою рукою, ймовірно, Георгом Нісеном, другим чоловіком Констанції Вебер та шанувальником геніального композитора [105, 420]. Через це точність датування викликає сумніви. У листуванні родини Моцартів також немає згадок про цю сцену, тому обставини її створення і конкретний адресат залишаються невідомими. Водночас структура сцени, за кількома композиційними характеристиками, дозволяє припустити її зв'язок із великою оперою *seria* Моцарта «Ідомей», яку було вперше представлено в Мюнхені 19 січня 1781 року.

На основі непрямих висновків дослідники припускають, що можливим адресатом сцени могла бути Елізабет Вендлінг, придворна співачка мангеймського двору, яка згодом переїхала до мюнхенського двору в Баварії. Елізабет Вендлінг також виконувала роль Електри на прем'єрі згаданої опери «Ідомей» [90, 101; 105, 432; 175, 191].

Цікаво, що ситуація з виконанням цієї сцени в сучасному вокальному світі схожа на стан у спорті: вокалісти, як і спортсмени, досягають меж своїх можливостей. Проте, якщо у спортсменів є допінг для встановлення рекордів,

вокалісти позбавлені будь-яких подібних стимуляторів. Через це все менше співачок беруться за виконання цієї унікальної сцени Моцарта, що додає їй особливого статусу, а виконавицям – виняткової майстерності та визнання.

Однак, зважаючи на характер вокальної партії у сцені KV 368, яка має досить мало спільного з вокальними особливостями партії Електри в опері «Ідоменей», кандидатура цієї мангеймської придворної співачки як можливого адресата арії «*Sperai vicino il lido*» видається сумнівною. Насамперед варто звернути увагу на різницю у вокальних діапазонах. У найбільш вишуканій і технічно складній арії Електри «*D'Oreste, d'Aiace...*» нота до третьої октави з'являється лише двічі й виконується як «прохідна», що технічно значно легше, ніж заспівати на цій висоті повноцінну ноту тривалістю понад четвертину. Натомість сцена KV 368 рясніє виходами у третю октаву, зокрема фа третьої октави зустрічається у 150-му такті (ціла нота на весь такт).

Крім того, у партії Електри повністю відсутні пишні фіоритури, які є характерною рисою колоратурних концертних арій Моцарта. Натомість арія «*Sperai vicino il lido*» наполовину складається з таких вокальних прикрас. Частково це пояснюється тим, що оперна партія, як зазначалося раніше, не могла бути такою ж технічно складною, як окрема концертна арія, проте це ще більше віддаляє вокальні особливості сцени KV 368 від партії Електри.

Таким чином, значні відмінності у вокальному підході ставлять під сумнів припущення про те, що ця арія була адресована Елізабет Вендлінг, яка виконувала роль Електри.

Подібний вокальний тип, насичений високим рівнем технічної складності, більшою мірою спрямовує не до Елізабет Вендлінг, виконавиці ролі Електри, а до Алоїзії Вебер. Хоча варто наголосити на відсутності прямих згадок у листуванні Моцарта про створення цієї ефектної вокальної сцени спеціально для неї. Втім, слід врахувати, що на сьогодні зберігся лише один лист Моцарта до Алоїзії, що залишає простір для припущень про можливі втрачені свідчення щодо написання «*Sperai vicino il lido*» саме для її виконавських можливостей [81, 201-205].

Не менш важливим є факт сумнівності датування твору. Навіть якщо сцена дійсно була створена у 1781 році, це не виключає можливості, що Моцарт міг написати її без конкретного замовлення чи наміру до негайного виконання. У подібному випадку сцена могла бути задумана як своєрідна творча вправа, або ж як ностальгійний спалах, що, однак, не втрачав зв'язку з виконавським потенціалом Алоїзії. Така практика, хоча й більш характерна для раннього періоду творчості композитора, також могла мати місце у зрілому віці.

З огляду на вокально-технічні особливості сцени KV 368, її насиченість віртуозними фіоритурами, розширеним діапазоном та складними елементами, висувається припущення, що адресаткою цього твору, ймовірно, могла бути саме Алоїзія Вебер. Її виняткові виконавські можливості значною мірою відповідали вимогам, закладеним у цій сцені, тоді як вокальна специфіка Елізабет Вендлінг, попри її майстерність, значно меншою мірою узгоджується з технічним завданням арії. Таким чином, включення Алоїзії Вебер до кола можливих адресаток сцени KV 368 видається цілком обґрунтованим і заслуговує на подальше вивчення в межах дослідження творчості Моцарта.

Арія, що має досить складну форму з ознаками рондообразності, демонструє прагнення автора до більш сучасної та модної структури арій, порівняно з традиційною формою *da saro* епохи бароко. Це може свідчити про те, що сцена була написана пізніше, ніж інші твори з подібною конструкцією, що викликає певні труднощі в визначенні форми, наприклад, такі як «*Se tutti i mali miei*», «*Alcando, lo confesso*» або «*Popoli di Tessaglia*». У той же час вокальна каденція, запропонована до виконання редактором тому, який так тонко відчуває моцартівську стилістику, незважаючи на багатство фіоритур та інших технічних труднощів, спрямовує нас до більш раннього типу вокалу, ніж у творах KV 294 або KV 316 (300b), де каденції на ферматній паузі відсутні, як зазначалося раніше.

Сцена «*Ma che vi fece, o stelle... Sperai vicino il lido*», KV 368, є черговим зверненням В. А. Моцарта до тексту з опери Дж. Метастазіо «*Demofonte*».

Вибір цього тексту, як зазначає ряд дослідників, зокрема Карл Бюмер, зумовлений не лише особистими творчими мотивами композитора, але й існуючими традиціями класичного Метастазіо-канону. Під цим поняттям розуміється усталена практика використання текстів Метастазіо як основи для нових музичних інтерпретацій, що дозволяло аріям здійснювати своєрідне «подорожування» через різні музичні обробки.

Метастазіо, ставши класичним автором свого часу, забезпечив популярність своїх лібрето, які служили основою для численних композицій, у тому числі й для ранніх концертних арій Моцарта, які виникли як «упражнення в композиції». Це вплинуло на створення італійських сцен з опери «Demofonte» у 1770 році, а також на подальший вибір текстів для пізніших творів композитора, таких як арія «Sperai vicino il lido», що є частиною цього ж канону. Таким чином, можна стверджувати, що ці випадки являють собою класичні приклади традиції використання лібрето Метастазіо, що підтверджує стійкість і значущість його авторського канону в музичному світі доби.

Аналіз вокальної партії в сцені «Sperai vicino il lido», KV 368, дозволяє виокремити кілька інноваційних аспектів, зокрема нетривіальні колоратурні пасажі, що пронизують всю партію, зокрема ритурнели, що передують розробці та з'являються в заключній частині. Такий рух по звукоряду, хоча й зустрічався в ранніх аріях Моцарта, зокрема в «Cara, se le mie pene» і «Se tutti i mali miei», не мав такої виразної значущості, як у цьому випадку.

У сцені KV 368 цей мотив уперше з'являється в такті 40, що триває лише дві чверті, але згодом розростається в більш складні лінії перетворюється з висхідних в низхідні та навіть переходить від вокальної партії до струнних інструментів, зокрема до перших і других скрипок. Це наголошує на тому, що Моцарт розглядав тембри та технічні можливості скрипки та людського голосу як подібні. Постійна варіація цього «ломаного» руху в партії привертає увагу слухача, дозволяючи розглядати його як нову «формулу», що складає

основу вокальної лінії. Такі пасажі можуть стати характерною рисою й у наступних аріях Моцарта.

Зазначена за своєю манерою викладення ламана гамма вимагає від співачки більшої технічної підготовленості порівняно зі звичайним рухом по звукоряду, що підсилює припущення про можливу виконавицю цієї сцени Алоізію Вебер, а не Елізабету Вендлінг, оскільки саме таку складність могла б подолати співачка з великим технічним потенціалом.

При порівнянні закінчень фраз у останніх проаналізованих аріях можна відзначити поступове формування певної «формули» виходу з довгих або максимально високих нот. У «*Alcandro, lo confesso*» ця формула лише намічається, в той час як у «*Popoli di Tessaglia*» та «*Sperai vicino il lido*» контури оборотів, що представляють собою спокійний спуск восьмими з високих нот в кінці фраз, вже мають значну схожість. Важливо, що в обох випадках цей спуск негайно компенсується стрибком вгору на інтервали більше октави, що є само по собі примітним, оскільки подібні моменти часто зустрічаються в аріях Моцарта для колоратурного сопрано, а також для басів, можливості яких композитор трактує як подібні до можливостей «колоратур». Цей оборот привертає увагу тим, що надалі він буде використовуватися автором все вільніше, а діапазон стрибка ставати все ширшим, що означає, що виконання такого пасажу стає ще більш технічно складним.

Особливий інтерес викликає ще один музичний оборот, який раніше сформувався в іншій арії для сопрано. Це спуск з верхньої ноти в кінці фрази. Якщо в арії «*Non curo l'affetto*» цей спуск мав «гладкий» характер, то вже в арії «*Voi avete un cor fedele*», KV 217, він набуває форми, збагаченої трелями, і саме в такому вигляді використовується в «*Sperai vicino il lido*». Відмінним варіантом цього обороту можна вважати трійковий спуск у другій частині «*Popoli di Tessaglia*», оскільки трель, виконана в такому контексті, наближається до трійки.

Крім того, на момент створення KV 368 можна вважати оформленим і інший стилістичний елемент. Аналіз усіх попередніх арій Моцарта чітко

демонструє, що протяжні колоратурні пасажі композитор використовує здебільшого в побічних партіях. В арії «*Cara, se le mie pene*» колоратури вписані дещо невміло як з точки зору тексту, так і через незвичайне, раптове вторгнення в основну мелодійну лінію арії. В арії «*Sperai vicino il lido*» відчутно проявляється «механізм» компенсації, розроблений композитором. Просторі колоратурні пасажі в голосовій партії компенсуються довгими «звисаючими» нотами, у той час як оркестр продовжує свою рухливість. Подібний прийом вже використовувався в KV 300b, але в цьому випадку він чітко оформлений через використання фіоритур з коротшими тривалостями.

Таким чином, Моцарт продовжує розширювати і вдосконалювати набір вокальних формул, що використовуються в композиційній тканині твору, інтегруючи нові техніки та їх комбінації.

Протягом півтора року після створення сцени KV 368 Вольфганг Амадей Моцарт пише ще кілька концертних арій: «*Misera, dove son! ... Ah! non son io che parlo*» (KV 369, 8 березня 1781), «*A questo seno deh vieni ... Or che il cielo a me ti rende*» (KV 374, квітень 1781), «*In te spero, oh sposo amato*» (KV 440-383h, лютий 1782), «*Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!*» (KV 383, 10 квітня 1782). Усі ці твори є справжніми шедеврами, хоча з певного моменту це можна сказати, мабуть, про все, що виходить з-під пера Моцарта, а в жанрі концертної арії таким моментом стало створення сопранової версії «*Alcandro, lo confesso*».

Дві з цих арій мають особливий інтерес у рамках цієї роботи та пов'язані з родиною Вебер, з якою стосунки Моцарта на той час вже були налагоджені. Арія «*In te spero, oh sposo amato*» була, як уже зазначалося, подарунком композитора своїй нареченій Констанції. На жаль, детальний аналіз цієї арії неможливий, оскільки вона так і не була завершена (зберігся лише начерк вокальної партії та баса, який раптово обривається на 81-му такті). Про передбачувану гармонію, форму та оркестровку можна лише припускати, однак вокальна партія не залишає сумнівів, що твір був призначений для «колоратури» (безумовно, Констанція також володіла колоратурним сопрано, як і її сестри Алоїзія та Жозефа, перша виконавиця партії Цариці ночі) [118,

304-309]. Висока тесситура, часте використання високих нот, багатство мелізмів, просторові пасажі шістнадцятих нот — все це є типовими ознаками стилю арій для Алоїзії. І, звичайно, це підтверджує, що Моцарт не припиняв створювати для улюбленого тембру голосу, принаймні, якщо можна так висловитися, у своїх думках.

Однак наступна арія, «Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!», в контексті того, що Моцарт створив для Алоїзії, здається справжньою загадкою. Після довгої перерви він знову починає писати для улюбленої виконавиці, і в тому, що це твір був адресований саме їй, вже майже ніхто не сумнівається. Хоча Гловер зазначає, що «арія нібито була призначена для Алоїзії Ланге» [118, 277], підставою для таких тверджень були певні вказівки, що містилися на нині втраченому автографі, але цей твір абсолютно не відповідає типу вокалу, звичному для композицій, адресованих цій співачці. В арії немає жодного натяку на колоратурність, її проста мелодія та рівномірне, одноманітне течія роблять її скоріше схожою на моцартівські пісні, ніж на арії. Про це свідчить і німецька мова тексту. У тому ж році був створений інший концертний твір на німецький текст, «Der Liebe himmlisches Gefühl», але точний час його написання не встановлений, і можливо, KV 383 є першим експериментом Моцарта з арією на рідній мові. Не викликає сумнівів, що це перші кроки композитора на шляху до німецької опери (якщо не враховувати дитячу оперу-ораторію «Die Schuldigkeit des ersten Gebotes»).

У близькості перших концертних арій німецькою мовою до зінгшпілей прихована крайня простота викладення матеріалу, оскільки сольні вокальні номери, які складають основу комічної опери — германської, французької, італійської — завжди були набагато скромнішими і доступнішими у своєму викладі, ніж у опері-серія.

І все ж таки дивує ця нарочита простота в «Nehmt meinen Dank» та повна відсутність яких-небудь прикрас, характерних для стилю вокалу того часу. Це здається дивним, оскільки за впізнаваними деталями в «Der Liebe himmlisches Gefühl» можна було б зробити висновок, що арія написана саме для Алоїзії

Ланге (хоча в арії і відсутні надвисокі ноти). Це також дивно, оскільки в травні 1782 року був завершений зингшпіль «Die Entführung aus dem Serail», де партії Констанції та Блонди явно були призначені для «колюратур», і їх виконавиці повинні були мати хорошу вокальну техніку. Отже, німецька мова, а значить і близькість до германської комічної опери, не могли бути перешкодою для введення в арію різних технічно складних елементів. Крім того, арію KV 383 неможливо розглядати як переломний момент у еволюції поглядів композитора на змінені внаслідок зовнішніх обставин можливості виконавиці. Наступна арія, «Mia speranza adorata», KV 416, очевидно, спростовує таке припущення, оскільки в ній зберігається характерна для попередніх творів бравурність, притаманна аріям, таким як «Alcandro, lo confesso» та «Popoli di Tessaglia». Як зазначає Ейнштейн, «Ця велика прощальна сцена... За своєю типологією вона перегукується з мангеймсько-мюнхенською сценою, яку Моцарт вважав своїм найкращим твором: вона не менш бравурна, але написана у ще більш вільній формі, а фантазія в ній є ще більш самобутньою. Ясно відчувається, що голос і артистизм Алоїзії залишаються важливими для композитора, як, ймовірно, і для її виконавиці» [81, 162].

Отже, сцена «Mia speranza adorata» була написана 8 січня 1783 року. Достатньо детальна інформація про її створення міститься в збереженому автографі, на якому вказана дата написання та зазначено, що твір присвячено Алоїзії Ланге. Цікаво, що в цій арії Моцарт використовує текст Гандарте, взятий із п'ятої сцени другого акту драми «Zemira» Гатано Сертора, вже адаптованої до музики Паскуале Анфоссі в 1782 році та представленої на карнавалі у Венеції того ж року. Таким чином, версія Анфоссі та моцартівська версія відрізняються менше ніж на рік. Якщо Метастазіо був визнаним класиком свого часу, то Гатано Сертор на той момент був більш сучасним і популярним автором, чиї твори не мали такої канонічної ваги.

Речитатив, що відкриває сцену «Mia speranza adorata», завдяки своїй глибині та драматичній насиченості наближається до речитативу «Popoli di Tessaglia», однак в ньому Моцарт застосовує абсолютно інші виражальні

засоби. Речитатив «*Mia speranza adorata*» є значно скромнішим щодо виразових засобів, що цілком зрозуміло, оскільки перед нами постає герой, що переживає особисту трагедію. Такий ситуаційний контекст є типовіший для опери *seria*, фрагментом якої фактично є дана сцена.

Моцарту вдається досягти максимальної виразності за допомогою мінімальних засобів. Відповідно, особливу значущість набувають прозора оркестровка, контрасти темпів та використання в речитативі тональності. Оркестр використовується композитором обмежено, зберігаючи помірковану динаміку: у струнних інструментів переважає рух відривистими восьмими або великими тривалостями, лише двічі цей ритм оживає до шестнадцятих, що виглядають особливо рухливими на фоні майже повної нерухомості.

Це речитатив *accompagnato*, як і подібні розділи з попередніх концертних арій, таких як «*Popoli di Tessaglia*» та «*Ma che vi fece, o stelle*», наповнений особливою музикальністю, яку практично не зустрічаємо в речитативах моцартівських опер, де домінує *recitativo secco*. У цьому контексті, порівнюючи речитатив з наступною арією, найбільше привертає увагу емоційний контраст, підкреслений, насамперед, зміною ладу. Звісно, зміна настрою героя не така явна, як у KV 316 (300b), де лірична тема слідує за справжнім бурею пристрастей, але все ж світла безтурботність арії здається досить несподіваною після безнадійного відчаю, що відчувається в речитативі. Ефект несподіванки посилюється й невеликим оркестровим ритурнелем на чотири такти, який виглядає незавершеним через відсутність другої фрази в пропозиції. Завдяки цьому вступ голосу виглядає ще більш раптовим і поривчастим.

Варто зазначити, що в арії ритурнелі практично відсутні, за винятком згаданого чотирьохтактового оркестрового програшу та невеликого інструментального заключення в кінці арії. Тому, незважаючи на тематичне різноманіття та численні розділи, форма арії демонструє виняткову цілісність. Таким чином, відсутність повноцінного ритурнеля стає ще одним прийомом внутрішнього об'єднання матеріалу, поряд із повторенням ритмічних

малюнків, невеликих мелодійних обертів або комбінуванням кількох тем в одну. Як інші приклади використання такого прийому можна навести арію KV 419, де взагалі відсутнє оркестрове вступлення, та KV 512, де Моцарт зберігає лише заключний ригурнель.

Єдиний випадок серед усіх концертних арій для колоратурного сопрано, де Моцарт використовує форму рондо, відзначається в арії «Ah non sai qual pena sia». Це можна було б розглядати як чергову підказку про спадкову зв'язок між його творчістю для кастратів і колоратурних вокалісток. Здивуванню викликає те, що більшість дослідників, таких як Аберт, Висоцькі, Ейнштейн та інші, при аналізі концертних арій не дають ані детального розбору форм цих творів, ані не вказують чітко назву самої форми. Ейнштейн емоційно описує ці арії як прояви виняткової свободи та широти моцартівської фантазії, тоді як Висоцькі, навпаки, сухо перераховує, в якому такті вступає тема, її розмір, тональність, оркестровку, але при цьому не дає темам позначень «головна» чи «заклучна».

Лише ця концертна арія, «Ah non sai qual pena sia», на початку якої Моцарт самотійно проставляє «Rondeau», викликає несподіваний інтерес у Аберта. Він береться описувати її структуру: «Арія названа Моцартом рондо. Однак мова йде не про ту форму, яку ми знаходили, наприклад, у фортепіанних концертах, а про двократне повторення одного повільного та одного швидкого розділів, кожен з яких широко задуманий; отже, перед нами комбінація двучастинної арії з рондо, причому ознаки як тієї, так і іншої форми представлені, щонайменше, в рівній пропорції».

Куди більш детальний опис форми надано у Аберта: «Арія представляє комбінацію двочастинної форми з вступним речитативом (Andante і Andante cantabile) та трьохчастинної коди (Allegro assai). В епізоді цієї трьохчастинної форми з'являється перша частина Andante cantabile. Таким чином, створюється ріднообразність типу АВАВАСАС» [78, 158].

У вокальній партії знову постає образ ідеальної моцартівської співачки, яка володіє надзвичайно природним голосом і здатна конкурувати з королями

оперної сцени тієї епохи, не поступаючись їхнім чарівним, але неприродним тембрам. Голос кастрата, який відрізнявся від звичайного чоловічого голосу ніжністю, гнучкістю та висотою, а від жіночого — дзвінкістю, м'якістю та силою, перевершував дитячий голос завдяки розвиненій мускулатурі, техніці та виразності.

Аналогічно, вокальні партії моцартівських концертних арій можуть свідчити про подібні характеристики голосу Алоїзії Вебер. У арії KV 416 це також можна помітити через використання різних прийомів звукоутворення, швидкий перехід від біжучих пасажів до техніки *legato* та *cantabile*. Ширина діапазону та використання високих нот підтверджують сміливу вокальну концепцію Моцарта, яка спирається на реальний досвід вокалістки.

Вокальні здібності Алоїзії Вебер дозволяли їй охоплювати не лише два, а практично три октави, що значно перевищує стандарт вимог до професійних оперних співаків. Моцарт дозволяв собі писати арії для неї з використанням високих нот, таких як *сі мале* і *соль* третьої октави, що вказує на виняткову гнучкість її голосу та рівність тембру по всьому діапазону [81, 49]. Ця вокальна характеристика дозволяла їй виконувати не лише мелодії з великими варіаціями у висоті звуків, але й забезпечувати точність виконання складних пасажів. Окрім технічних вимог, від Алоїзії Моцарт також вимагав глибокого емоційного занурення в роль. Його наставлення до неї вказують на важливість втілення внутрішнього світу персонажа через голосову виразність, що виходить за межі простої технічної майстерності і перетворюється на істинну художню передачу емоцій та переживань.

Головною умовою успіху оперних виконавців XVIII століття, без сумніву, було володіння чистим, красивим звуком, здатністю до ефектних імпровізацій та демонстрацією виняткових голосових якостей. У той же час акторські здібності виконували значно менш важливу роль у оцінці майстерності співака. У цьому контексті моцартівська вокально-естетична концепція справді стала значним кроком уперед в історії оперного мистецтва тієї епохи.

Моцарт, глибоко розмірковуючи над цим питанням, вперше системно виклав свої думки в листі, адресованому Алоїзії. З його подальшої переписки з батьком можна зробити висновок, що цей новий художній принцип він застосовував і до інших голосів: «Чеккареллі... ще ніколи не грав в театрі. А Рафф — статуя...» [105, 320]. Таким чином, в його творчості форма не суперечить змісту, що підкреслюється також у вокальних сценах для «колоратур», де технічні труднощі поєднуються з драматичною глибиною і емоційною виразністю. З цієї причини арії, як-от «*Popoli di Tessaglia*», «*Ma che vi fece, o stelle*» та, безумовно, «*Mia speranza adorata*», не лише викликають історичний інтерес, а й продовжують залишатися еталонами визнаного мистецького рівня.

Арія «*Mia speranza adorata*» є безсумнівно одним з кращих зразків жанру, оскільки її стиль повністю відповідає моцартівській вокально-естетичній концепції щодо високих сопрано. Цей твір є логічним продовженням серії нововведень, що виникли ще на етапі становлення оперно-вокальної творчості Моцарта, і він безперечно може бути визнаний класичною моделлю концертної арії для «колоратури», що поєднує в собі технічні вимоги з драматичним навантаженням.

Висновки до другого розділу

Концертні арії Вольфганга Амадея Моцарта які носять характер ранньої творчості, хоч і знаходяться на певному віддаленні від зрілих шедеврів, уже виявляють помітні ознаки майбутнього розвитку композиторської концепції вокального стилю, зокрема стосовно жіночого голосу, його тембрових можливостей та технічних аспектів. Моцарт, зокрема, робить суттєві кроки у напрямку розширення діапазону вокальних партій, прагнучи перевершити барокові обмеження у вокальній техніці та збагачуючи їх новими виразовими засобами. Хоча композитор, на певному етапі свого розвитку, ще зберігає

елементи барокової естетики, зокрема у використанні орнаментів, основний акцент він робить на вільному, природному звучанні голосу, що є основою його новаторського вокального стилю.

Як показують розглянуті арії, Моцарт активно досліджує можливості колоратурного сопрано, шукаючи нові виразні методи для гнучкого використання тембрових відтінків. Для цього він вводить у свої твори численні технічні прийоми, що дозволяють артисту розкривати широкий спектр емоційних нюансів. Зокрема, в аріях, написаних для високих сопрано, він розширює діапазон, виходячи за межі традиційних барокових рамок, що не лише свідчить про його інноваційний підхід, але й демонструє прагнення створити вокальний стиль, що орієнтується на природну гнучкість голосу та емоційну виразність.

Незважаючи на своєрідне «технічне випробування» в ранніх аріях, де композитор спробував поєднати складні вокальні пасажі з драматичним змістом, обмеження у вигляді відсутності «живих» носіїв такого голосу, на яких він міг би перевірити свої ідеї, не зупиняли Моцарта. Письмо для солістів-жінок, зокрема для таких виконавців, як Алоїзія Вебер, Жозефа Вебер і навіть Констанція Вебер, дозволило композитору отримати необхідний досвід і підтвердити свою концепцію. І хоча кастрати, зокрема, були відомими носіями високих голосів того часу, саме жінки стали основним об'єктом композиторських пошуків, і саме для них Моцарт творив свої вокальні арії.

Зрілі концертні арії композитора стали кульмінацією розвитку його вокального стилю, в якому безперервно збагачувалася технічна складність вокальних партій, але водночас зберігалася їх емоційна глибина. Вокальні арії Моцарта для колоратурного сопрано, зберігаючи певні елементи барокової декорації, виявляють принципово нову якість у вираженні драматичних аспектів через голос. Можна спостерігати, як вокальна орнаментика та технічні складнощі, не перешкоджаючи передачі емоцій, сплітаються з драматичним змістом, створюючи глибоку інтеграцію техніки та мистецького виразу.

Зокрема, арія «*Popoli di Tessaglia*» є прикладом цієї інтеграції, оскільки вона демонструє, як складність пасажів, мелізматичних прикрас і технічних труднощів може органічно поєднуватися з глибиною драматичного контексту. В цьому контексті вокальний стиль Моцарта для колоратурного сопрано не лише зберігає, але й розвиває традиції барокової вокальної практики, додаючи нові виразові можливості, що стали основою для майбутніх музичних досягнень.

Отже, зрілі концертні арії Моцарта для колоратурного сопрано є відображенням його вокального стилю, в якому з'єдналися технічна складність, емоційна глибина та художня виразність. Цей стиль мав значний вплив на подальший розвиток вокальної музики, ставши класичним зразком для багатьох поколінь композиторів та виконавців.

ВИСНОВКИ

З огляду на еволюцію вокального стилю Вольфганга Амадея Моцарта, важливо відзначити, що його творчість в області вокальної музики зазнала значних змін і вдосконалень протягом усього життя композитора. Аналіз концертних арій Моцарта дозволяє прослідкувати цей розвиток, від початкових етапів експериментів з формою і вокальним тембром до досягнення зрілості, коли його вокальний стиль стає одним з найбільш впізнаваних і новаторських у європейській музиці.

Висвітлено, що формування індивідуальності композитора, як передумови для розвитку його стилю, є багатограним процесом, що вимагає ретельного аналізу впливу численних факторів, серед яких ключове значення мають школа та музичне виховання, соціальне становище, музично-суспільне життя та жанрові особливості. Вивчення творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта дозволяє чітко простежити, як ці фактори взаємодіяли та формували не тільки його композиторську індивідуальність, а й впливали на становлення його художнього стилю, а саме Школа та музичне виховання стали основою для розвитку технічних навичок композитора. Моцарт навчався у традиціях Й. Гайдна та мангеймської школи, що забезпечило йому глибоке розуміння класичних форм і композиційних принципів. Однак його індивідуальність розкрилася через здатність виходити за межі встановлених канонів і перетворювати традиції у нові художні форми. Моцарт не лише засвоїв принципи музичної композиції, але й активно шукав нові шляхи для вираження складних емоційних станів і психологічних глибин, що стало основою для його неповторного стилю.

Соціальне становище Моцарта також відіграло значну роль у формуванні його творчої індивідуальності. Відмова від статусу придворного музиканта і прагнення до незалежності сприяли його орієнтації на нову, ширшу аудиторію. Вільна творчість, не обмежена вимогами меценатів чи

придворних інститутів, дозволила композиторів реалізовувати свої найсміливіші ідеї та експерименти в музиці, що значно підвищило рівень індивідуалізації його творчості.

Музично-суспільне життя кінця XVIII століття також стало важливим фактором, що сприяв формуванню індивідуальності Моцарта. Розвиток публічних концертів і академій, організованих самими музикантами, створив для композитора можливість презентувати свої твори без зовнішнього тиску меценатів, що сприяло розвитку більш вільної та експериментальної музичної мови. Моцарт активно експериментував з різними музичними формами та жанрами, створюючи твори, що вражають глибиною психологічного змісту та емоційною насиченістю.

Жанрові особливості, зокрема камерна музика, стали для Моцарта важливим інструментом індивідуалізації творчості. Камерні жанри, які вимагали більшої суб'єктивності та особистісного виразу, стали платформою для реалізації глибоких ідей композитора, що відображають його внутрішній світ. Оригінальність Моцарта виявляється не тільки у використанні традиційних форм, а й у його здатності поєднувати різні національні стилі, порушувати усталені правила композиції та знаходити нові музичні рішення. Відомі приклади, як інтеграція національних традицій у квартеті К.169 або експерименти з музичною формою в меню квартету К.170, підтверджують здатність Моцарта до перетворення музичних жанрів відповідно до своїх власних ідей.

Таким чином, формування індивідуальності Вольфганга Амадея Моцарта відбулося через синтез впливу школи, соціальних змін, жанрових експериментів та творчої свободи. Це призвело до створення унікального стилю, в якому поєднувалися класичні традиції з інноваційними рішеннями, що дозволило Моцарту стати однією з найвпливовіших фігур в історії музичної культури. Його здатність до психологічного вираження, драматургічної витонченості та глибини музичних образів визначила його творчість як одну з найвищих досягнень в класичному мистецтві.

Моцарт починав своє творчество з арій, в яких використовував традиційні для свого часу прийоми, що відображали барокові впливи, але вже на ранніх етапах композитор проявляє прагнення до розширення вокальних можливостей і розкриття нових аспектів голосу. Поступово, у міру розвитку його творчості, у вокальних партіях з'являються більш складні технічні вимоги та інноваційні оркестрові рішення, що сприяють глибшому вираженню емоцій і характерів персонажів.

Особливе значення в еволюції вокального стилю Моцарта має те, як він адаптував свої композиції для конкретних виконавців, зокрема для знаменитих колоратурних сопрано того часу. Ці партії, зокрема в оперних і концертних аріях, характеризуються винятковою вокальною виразністю, технічною складністю та здатністю передавати найтонші відтінки емоційного стану персонажів. Моцарт виявив безпрецедентну здатність поєднувати складну вокальну техніку з глибоким драматичним змістом, що врешті-решт дозволило йому створити свій неповторний вокальний стиль, який справив величезний вплив на подальший розвиток вокальної музики.

Таким чином, еволюція вокального стилю Моцарта є складним і багатограним процесом, який відображає його прагнення до художнього вдосконалення, експериментування з голосом і створення нових форм вокальної виразності. Цей процес, зрештою, призвів до становлення Моцарта як одного з найбільших майстрів вокальної музики, чия спадщина й до сьогодні визначає стандарти виконавської практики та композиторського мислення.

Проаналізовано вплив пісенної творчості на формування жанру концертної арії, як найбільш показової у творчості В. А. Моцарта для характеристики його вокального стилю. Виявлено ряд аспектів, які відбивають специфіку цього впливу.

Універсальність пісні як основа для концертної арії Моцарт створював пісні, які мали високу емоційну виразність і здатність до трансформації, що стало важливою передумовою для формування концертної арії. Як видно з

аналізу пісні «Рози цих щічок милих» (KV 52), що згодом переросла в арію Бастьєна з опери «Бастьєн і Бастьєнна», пісня мала потенціал стати основою для більш складних вокальних форм, зокрема концертних арій. Універсальність пісенної форми дозволяла Моцарту легко адаптувати її до різних музичних контекстів, будь то камерна пісня або величезна вокально-інструментальна композиція, як у концертних аріях.

Жанрові трансформації: від пісні до арії. Процес перетворення пісні на арію, як видно на прикладі арії Сюзанни «Прийди, мій друг, прийди» (KV 596), демонструє важливу роль пісенної інтонації в розвитку більш масштабних вокальних форм. Ці музичні перетворення відбувалися завдяки особливій філософії Моцарта, який бачив пісню як універсальний жанр, здатний стати основою для складніших вокальних творів. Пісні, як «Я дівчина-швабка», служили не тільки основою для оперних арій, але й для нових вокальних форм, що поєднували камерний стиль із оркестровими елементами.

Концертна арія: синтез камерної та оперної техніки Концертні арії Моцарта зберігали камерну ліричність, але в той же час набували масштабності завдяки оркестровому супроводу. Вони ставали самостійними творами, здатними демонструвати вокальну майстерність, виводячи її на новий рівень. У таких творах, як «Де взяти слова...» (KV 382), Моцарт поєднував камерну мелодійність з драматичною виразністю, створюючи багатопланові твори, які підкреслювали емоційну насиченість та внутрішній конфлікт персонажів. Таким чином, концертні арії ставали не тільки засобом демонстрації вокальної техніки, але й важливою складовою музичної драматургії.

Психологізм і драматизм у концертних аріях Моцартова пісенна творчість, зокрема його концертні арії, виявляють глибокий психологізм, що стає особливо помітним у таких творах, як арія Сюзанни «Прийди, мій друг, прийди» або «Де взяти слова...». Завдяки темпорним змінам, гармонічним контрастам і ритмічним акцентам композитор створював складні психологічні

портрети своїх персонажів, що стало основою для розвитку романтизму в музиці.

Роль масонських мотивів у творчості Моцарта. Особливістю Моцарта є також поєднання пісенної простоти з глибокими духовними мотивами, що було особливо виразно в масонських піснях, таких як «Достойний шлях» (KV 468). Масонські мотиви в його творчості відображали прагнення до більш глибокого інтелектуального та символічного змісту, що також знайшло своє відображення в його концертних аріях, де змішувалися камерні та симфонічні риси. Таким чином, пісенна творчість Моцарта не тільки стала основою для розвитку концертних арій, а й допомогла розвинути нові естетичні та технічні підходи в вокальному мистецтві кінця XVIII століття.

Висвітлено звязки між виконавськими стилями кастратів та колоратурними сопрано в оперній творчості Вольфганга Амадея Моцарта є ключовим аспектом еволюції вокальної техніки та естетики в оперному мистецтві XVIII століття. Моцарт, будучи представником музичного Просвітництва, трансформував традиції, що існували до нього, зокрема кастратну практику, створивши нові художні стандарти, в яких технічна майстерність співіснувала з емоційною глибиною вокального виконання. Замінювання кастратів колоратурними сопрано в оперному репертуарі композитора стало не лише реакцією на зміни в соціокультурних нормах, але й результатом інноваційних тенденцій в оперній вокальній техніці, що включали акцент на виразність і психологічну глибину виконання.

Кастрати, які впродовж XVII століття домінували на оперній сцені, мали специфічну вокальну техніку, що характеризувалася великою фізіологічною унікальністю, дозволяючи виконувати надзвичайно складні вокальні пасажі та колоратури. Така техніка була тісно пов'язана з певними соціокультурними явищами епохи, зокрема з сексуальними та гендерними уявленнями. Однак із завершенням XVIII століття, внаслідок зростання моралістичних настроїв та поширення руху за естетичну природність, відбулося поступове згасання практики кастратів, і на їх місце прийшли жінки-колоратурні сопрано. Це

перетворення, хоч і зберігало високий рівень технічної складності, однак стало передумовою для розвитку нового вокального ідеалу, де натуральність голосу набувала значної естетичної цінності.

Моцарт, використовуючи традицію кастратів як вихідну точку, розвивав її, створюючи вокальні партії для колоратурних сопрано, що включали не лише технічні елементи, але й психологічну та драматичну глибину.

Технічний аспект цієї трансформації полягає в тому, що Моцарт зберіг складні колоратури, притаманні кастратам, але адаптував їх для жіночих голосів, зберігаючи в них важливу роль у виразі драматичних контекстів. Це був важливий крок у розвитку вокальної техніки, який дозволив зберегти традиційну складність, одночасно підвищуючи емоційну виразність виконання. Колораторні сопрано, на відміну від кастратів, змогли більш повно розкрити психологічну сутність персонажа, що стало важливим елементом у розвитку емоційної та драматургічної складової опери.

Таким чином, процес заміщення кастратів колоратурними сопрано в оперному репертуарі Моцарта можна трактувати як етап переходу від технічної віртуозності до комплексного вираження емоційної глибини і драматичної правдивості. Моцарт не лише зберіг та адаптував вокальні техніки кастратів, але й створив нову парадигму вокального виконання, в якій натуральність голосу і його здатність передавати емоційні та психологічні відтінки стали основними естетичними вимогами. Трансформація вокальної практики, що відбулася під впливом композитора, сприяла появі нового стилю виконання, де технічна досконалість і емоційна виразність утворюють єдину художню концепцію, що стала основою для подальшого розвитку оперної традиції.

Розглянуто індивідуальні особливості виконавців вокальних партій у творах Моцарта, що висвітлюють унікальний підхід композитора до створення музики, який ґрунтується на врахуванні специфічних вокальних якостей кожного виконавця. Через аналіз шести видатних співаків, зокрема трьох кастратів (Джованні Манцуолі, Вінченцо дель Пратто, Домініко Бедіні) і трьох жінок (Доротеа Буссані, Луїза Вільнев, Марія Маркетті-Фантоцци), які

виконували ролі у п'яти операх Моцарта, було виявлено, як композитор адаптував свої композиції до вокальних можливостей кожного співака. Цей індивідуалізований підхід, властивий Моцарту, дозволяв йому не тільки підкреслювати технічні можливості виконавців, але й створювати емоційно насичену, драматургічно обґрунтовану музику.

У музиці, написаній для кастратів, Моцарт не завжди використовував складні віртуозні елементи, попри те, що кастрати славилися винятковою технічною майстерністю. У арії «*Al mio ben mi veggio avanti*» з опери *Ascanio in Alba* він написав музику для Джованні Манцуолі з урахуванням його обмежених вокальних можливостей, використовуючи нижчий регістр. Подібний підхід прослідковується й у музиці для Вінченцо дель Пратто, який мав обмежену вокальну техніку: в арії «*Il padre adorato*» з *Idomeneo, re di Creta* Моцарт уникнув віртуозних моментів. Зовсім інший підхід було застосовано до Домініко Бедіні, чия здатність виконувати складні мелодійні лінії дозволяла Моцарту створювати більш технічно віртуозні партії, як це можна побачити в арії «*Parto, ma tu ben mio*» з *La clemenza di Tito*.

Щодо жіночих голосів, Моцарт також адаптував свої партії, враховуючи індивідуальні вокальні можливості співачок. У *Le nozze di Figaro* для Доротеа Буссані композитор створив музику, що підкреслювала її виразний грудний голос і здатність переходити між регістрами, що чітко прослідковується в аріях «*Non so più cosa son, cosa faccio*» та «*Voi che sapete*». Для Луїзи Вільнев у *Così fan tutte* Моцарт використав її темніший тембр та схильність до тріольних мелодійних ліній у таких аріях, як «*Smania implacabile*» та «*È amore un ladroncello*», що підкреслювало її здатність до виразних і драматичних інтерпретацій.

Моцарт, за його словами, прагнув створити музику, яка підходить до виконавця так само, як добре зшитий костюм. Це дозволяло композитору не лише адаптувати твори до вокальних можливостей своїх співаків, але й досягати високої драматичної виразності та емоційної глибини в оперних партіях. Як зазначав Альфред Ейнштейн, для Моцарта важливим було не лише

володіння співаками певною технікою, а й їхні особливості, що впливали на його композиторську практику.

Цей індивідуалізований підхід не тільки покращував виконання партій, але й активно сприяв розвитку оперного мистецтва, створюючи твори, що максимально відповідали драматургічним вимогам. Моцарт не лише адаптував музику під певні типи голосів, але й використовував ці можливості для створення унікальних, технічно досконалих і виразних вокальних ліній, що підвищували рівень емоційної та драматичної інтерпретації.

Проаналізовано ряд концертних арій, сцен В. А. Моцарта та виявлено тенденції еволюції його вокального стилю. Виявлено, що еволюція вокального стилю В.А. Моцарта, найяскравіше проявляється у формуванні та використанні жанру концертної арії, яка зазвичай використовується для підсилення психологізму героїв, чиї партії виконували кастрати або колоратурне сопрано та проходить через два етапи.

На початковому етапі, до якого належать ранні концертні арії, Моцарт ще дотримується традицій барокової оперної школи, зокрема використання сольних каденцій як важливого елементу вокального твору. У цих аріях каденції створювалися переважно для демонстрації виконавцями своїх технічних і художніх можливостей. Моцарт позначав місця для таких імпровізацій ферматними паузами в оркестрових партіях. Моцарт не лише відводив простір для імпровізацій, але й сам пробував писати такі прикраси, що свідчить про його прагнення до більшої авторської участі у створенні вокальної партії. Проте у ранніх концертних аріях композитор не створював каденцій до власних творів, залишаючи виконавцям певну свободу. Під час цього періоду Моцарт демонстрував гнучкість, враховуючи індивідуальні особливості виконавців. Наприклад, арія KV 295, написана для тенора Рауцціні, зберігає каденції в кінці частин, оскільки цей співак мав «старомодні вподобання», як Моцарт зазначав у своїх листах до батька. Натомість у попередній арії KV 294, написаній спочатку для Рауцціні, але врешті-решт виконаній Алоїзією Вебер, каденції були повністю виключені.

У подальшому еволюція вокального стилю Моцарта спостерігається протилежна тенденція: композитор поступово відмовляється від використання каденцій у своїх творах. Цей процес відбувався поступово. Спочатку ферматні паузи зникали лише в одній частині арії, а згодом – у всіх частинах дво- чи тричастинної форми. Така зміна у підході свідчить про прагнення Моцарта до створення більш структурованих і художньо завершених вокальних партій. Відмова від каденцій компенсувалася зростанням технічної складності самих арій. Наприклад, арія «*Vorrei, spiegarvi, o Dio*» є яскравим прикладом віртуозності з її складними мелодичними ходами та розширеним вокальним діапазоном. Моцарт активно експериментує з технікою голосу, додаючи до вокальної партії стрибки на широкі інтервали, які раніше були притаманні лише кастратам. У партіях для колоратурного сопрано він систематично використовує ноти до третьої октави та соль третьої октави, чим суттєво розширює можливості жіночого вокалу. Такий підхід демонструє авторитарність Моцарта як композитора: він фіксує технічні нюанси у нотному тексті, залишаючи мінімум простору для імпровізації.

Концертні арії для колоратурного сопрано відіграли ключову роль у становленні нового типу вокалу. Вони стали лабораторією, де Моцарт випробовував інноваційні підходи до композиції, які згодом були перенесені в оперний жанр. Наприклад, такі опери, як «Викрадення із сералю» («*Die Entführung aus dem Serail*»), містять яскраві партії для колоратурних сопрано, що демонструють вплив концертного жанру.

Важливим аспектом еволюції є поява та розвиток мелодичних формул. У перших зрілих аріях, таких як KV 294, ці формули стають більш складними та різноманітними. Вони не лише визначають характер вокальної партії, але й служать інструментом для передачі емоційного змісту. Головні теми арій Моцарта, як правило, мають рівний і спокійний розвиток, тоді як побічні теми насичені віртуозними колоратурами, що підкреслюють драматизм ситуації.

Важливою рисою становлення нового типу віртуозного вокалу, що простежується у концертних аріях для колоратурного сопрано, є поступове розширення вокального діапазону. Це розширення здійснюється спочатку за рахунок верхніх нот, а згодом і нижніх. Уже на ранніх етапах творчості В. А. Моцарта зустрічаються приклади, які вражають складністю, зокрема використанням у вокальній партії ноти до третьої октави. У контексті вокальної музики XVIII століття подібні випадки є винятковими, що свідчить про новаторський підхід композитора. Таким чином, ще на початку своєї творчої діяльності Моцарт висуває до жіночого голосу вимоги, які раніше були характерними для кастратів, і, як у випадку з каденціями, чітко фіксує те, що раніше залишалося на розсуд виконавців.

Зазначене явище виразно контрастує з реальністю нотного тексту того часу, який здебільшого відображає помірний вокальний діапазон (одна-дві октави в центральному регістрі). Це дозволяє припустити певну розбіжність між тим, що композитори фіксували в партитурах, і тим, що дійсно виконували вокалісти.

Діапазон концертних арій Моцарта для колоратурного сопрано сягає майже трьох октав (від ля малої октави до соль третьої октави), що кардинально відрізняє їх від арій більшості композиторів XVIII століття. У своїх творах Моцарт демонструє чітку перевагу природного жіночого тембру, тоді як роль кастратів поступово зменшується. Водночас вплив кастратського мистецтва на вокальну стилістику Моцарта залишається відчутним, що проявляється у використанні широких інтервалів, які виходять за межі октави. Подібні інтервали слугують характерною ознакою моцартівських концертних арій для високого сопрано. Зокрема, у вокальній партії арії «*Vorrei, spiegarvi, o Dio*» спостерігається винятковий стрибок, що є технічно складним і водночас дозволяє розширити діапазон у нижньому регістрі, підкреслюючи віртуозність виконання.

Проведене дослідження не є вичерпним з позиції вивчення еволюції вокального стилю В.А. Моцарта, а відкриває нові напрями для подальших

досліджень у контексті взаємодії різних вокальних технік та їх еволюційного розвитку. Це створює потенціал для дослідження інтеграції вокальних традицій як елементу музичного естетизму епохи, де поєднуються технічні та естетичні засади для формування цілісної картини вокальної практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). Музичне мистецтво і культура. Вип. 30 (1). 2020. С. 89–96.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: монографія: 2-ге вид. К.: Українська ідея, 2001 6. Боженський А., Душний А. Наукові пріоритети вокального мистецтва ХХІ століття в контексті української академічної школи. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки, 2017. №2 (307). Ч. 1. С. 17–25.
3. Бикова Т. Магічна дія чарівної флейти на сцені Львівської опери. URL. В. А. Моцарт, погляд з ХХІ ст.: Наукові збірки ЛДМЛ ім. М. В. Лисенка. Вип. 13. Львів , 2006. 186 с
4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мист: 17.00.03. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2004. 195 с.
5. Ван Пен. Тема Дон Жуана як семантична парадигма європейського музичного мистецтва (XVIII–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 18 с.
6. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун. Вокальна фонетика, її артикуляційні та акустичні особливості. Arts,cultural studies and ethnography. Proceedings of the 8th International Scientific and Practical Conference «Global and Regional Aspects of Sustainable Development» (March 26-28, 2023). Copenhagen, Denmark № 148. С. 314–316.
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 360 с.
8. Го Літін. Витоки віртуозності в концертних аріях В. А. Моцарта. *Слобожанські мистецькі студії*. № 2. 2024. С.11-14. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.2>

9. Го Літін. Руденок О. Concert aria in the works of wolfgang amadeus mozart. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73, том 3, 2024 С. 107-112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-16>
10. Го Літін. Пісенна творчість як комунікативне пізнання епохи (на прикладі еволюції та впливу вокального спадку В. А. Моцарта у європейській музичній традиції). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 226– 230. DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313323
11. Го Літін. Вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта в сучасній естраді. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 14.11.2024 р.)*. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 273 с С.51-53
12. Го Літін. Вокальна виразність В. А. Моцарта як концептуальний осередок оперних постановок Пітера Селларса. VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя сумського державного педагогічного університету імені А. М. Макаренка» 11–12 грудня 2024 року
13. Говорухіна Н.О. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 252-265.
14. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мист.: 17.00.03. Київ, 2000. 30 с. 17. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с
15. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2010. 17 с.
16. Джузеппе Верді й італійська опера XIX століття. URL: <https://studfile.net/preview/5044248/page:8/> (дата звернення 2.10.2024).
17. Драч І. С. Опера класичного бельканто: парадокси осмислення. *Ars inter Culturas*. 2010. № 1. С. 107–120.

18. Енська О. Ю. Італійські оперні традиції у творчості Фромантала Галеві. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 51–58.
19. Єрошенко О. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с. 23.
20. Єрошенко О. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. *Культура України: зб. наук. пр. Вип. 36; М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В.М. Шейка. Х.: ХДАК, 2012. С. 252– 261.*
21. Закрасняна Ж.М. Барокова опера та її актуалізація в сучасній музичній культурі. *Молодий вчений* № 10 (50) жовтень, 2017. С. 268-271.
22. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери. За ред. М.Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
23. Каблова Т. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Альманах «Культура і сучасність»*, 2018. № 1. С. 73–77
24. Каплюк К. Аспекти дослідження художнього твору як об'єкта, що існує в часі та просторі. *Теоретична і дидактична філологія. Переяслав-Хмельницький*. Вип. 10, 2007. с. 22–26.
25. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.: 17.00.03 музичне мистецтво. Київ, 2000. 28 с.
26. Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2020. Вип. 56. С. 93–105.
27. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00.03 музичне мистецтво. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 33 с.
28. Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art*

history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga: Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 220–240.

29. Коновалова, І. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*. № 35, 2011. С. 271–280.

30. Кузьомська О. Барокова опера та її особливості. Листи до приятелів : журнал думки і чину, 2022. 1 лютого. URL: <https://lysty.net.ua/baroque-opera/> (дата звернення: 05.03.2023).

31. Кулинич Г. Г. Про переклади текстів вокальних творів. URL: <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine11-7.pdf> (дата звернення: 3.08.2024).

32. Кулієва А. Виконавський синтез як творчий метод одеської вокальної школи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, № 2. 2020. С. 198–202.

33. Курбатов, С. Історичний час як детермінанта творчого процесу. Київ : Інформ. системи. 2009. 302 с.

34. Ластовецька Т. Специфіка формування вокальної техніки: ознаки недосконалості та особливості їх усунення. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. № 4. 2017. С. 189–200.

35. Левченко В. Від уявності до самопізнання: особливості музичної поетики оперної спадщини В. А. Моцарта. *XI Уйомовські читання (2023) : матеріали Наук. читань пам'яті Авеніра Уйомова*. Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова, 2023. – С. 32–35.

36. Леонтієва С. Вокальне мистецтво та репертуар у сучасному культурологічному просторі епохи. *Культура і сучасність*, № 2. 2019. С. 198–112–115.

37. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. канд... мист.: 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.

38. Лі Мін. Особливості китайської інтерпретації опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» // *Мистецька освіта і культура України XXI століття* :

євроінтеграційний вектор : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава (Київ, 12–13 травня 2016 р.). Київ : НАККиМ, 2016. С. 248–250.

39. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.*

40. Людкевич С. Естетичні засоби виразовості вокального співу. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2 т. Т.1. Львів: Дивосвіт, 1999. 387.

41. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с

42. Мадишева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ. Держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.

43. Мадишева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посіб. Харків: ШТРИХ, 2002. 160 с.

44. Мандрищук Л. К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерело філософування Ясперса. *Практична філософія*. №2. 2017. С. 69–79.

45. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 3. С. 172–177.

46. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87-93.

47. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: збірка статей*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

48. Музичний світ В.А.Моцарта: шляхи осягнення: матеріали міжнар. наук.практ. конференції, присвяченої 250-річчю від дня народження В.А.Моцарта, 6-8 грудня 2006 р. Ред. В. М. Шейко; Харківська держ. академія культури. Харків: ХДАК, 2006. 133 с.
49. Овчиннікова А. Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті: автореф. дис. ... докт. мистецтвозн.: 17.00.01; Нац. муз. акад. України ім. П. І.Чайковського. К., 2002. 32 с.
50. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи. Одеса, 2003. 121с.
51. Попова І. Нариси з світової музики. Ужгород, 2012. 61с.
52. Регрут В.Й. Семантика ансамблевих і хорових сцен в оперних творах В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. О.,2013. 18 с
53. Регрут Ст. І. Принципи ансамблевості у хорових та ансамблевих сценах в операх В.А. Моцарта. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 129-138
54. Руденко О. Українська школа вокального мистецтва: традиції та сучасність. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт. 2018. Випуск 26. С. 246–255.
55. Русняк К. Жанрово-стильові параметри у творчості В.А. Моцарта http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/8132/1/Genre_%20and%20style_%20parameters_%20in_%20the%20work%20of%20_VA_%20Mozart.pdf
56. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 447 с.
57. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутативна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 28-38

58. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19.
59. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль: моногр. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
60. Стахевич О.Г. Мистецтво *bel canto* у італійській опері XVII – XVIII століть. Саарбрюкен: Lambert Academic Publishing, 2012. 200 с.
61. Стахевич О.Г. Співаки-кастрати в италянской опере XVII-XVIII веков. URL: <https://studfiles.net/preview/8133305/> (дата звернення: 19.09.2019).
62. Стахевич О. «*Bel canto* у західноєвропейській опері XIX століття: творчість, виконавство, педагогіка». Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
63. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
64. Стахевич О. О. Жанр *Lacrimosa* в контексті авторських інтерпретацій В. А. Моцарта та Ф. Ліста. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/319/8699/181661?inline=1> (дата звернення 11.02.2023)
65. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
66. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова Книга, 2013. 175 с.
67. Сун Жуйшань. Пісня як складова оперної композиції - на прикладі Пісні Барбарини з «Весілля Фігаро» В. Моцарта. Захід - Схід: культура і мистецтво. Тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції 25–26 вересня, 24 жовтня 2021 р. Пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського присвячується. Одеса, 2022. С. 246-247
68. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. 24 с.

69. Чахоян С. В. Специфіка імпровізаційних розділів в італійській оперній арії da saro доби бароко. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2021. № 3. С. 202–208.
70. Черкашина М. Р. Опера XX століття : Нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
71. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : 2013. 468 с.
72. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр як дзеркало епохи. Харків : АктаРік, 2015. 380 с.
73. Чжан Мяо. Категорія оперного стилю як основа теоретичної моделі сучасного оперного театру. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2017. Вип. 26. С. 95–106.
74. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти; зб. наук. пр. Харків. Держ. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2010. Вип.29: Когнітивне музикознавство. С.549-565
75. Швидків М.Л. Художня виразність мовлення як основа оволодіння технікою співу. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. №1. 2014. С. 145–150. 94.
76. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва: монографія. Ч.ІІ. ІваноФранківськ, 2012. 360 с
77. Abert H. Mozart. Leipzig : Published by Breitkopf & Härtel Verlag, 1923. 1514 p.
78. Abert Hermann. W. A. Mozart. Volume 2. Publisher Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1974 ; Length. 736 p.
79. Anderson, Emily. The Letters of Mozart and His Family. 1st American rev. ed. New York: Norton, 1985. 587 p.
80. Alfred Einstein, «Mozart's Handwriting and the Creative Process», in Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting,

ed. Arthur Mendel, Gustave Reese, and Gilbert Chase New York: Music Educators' National Conference for the American Musicological Society, 1939, 351.

81. Angermüller, R. Mozarts Arien für Aloisia Weber. Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 250 p.

82. Assmann, J. Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. München: Carl Hanser Verlag, 2005. 383 S.

83. Bloem-Hubatka D. The Old Italian School of Singing. A Theoretical and Practical Guide. North Carolina and London : McFarland & Company, 2012. 213 p.

84. Cichor S. Ewolucja techniki gry na trąbce w erose baroku. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. праць. Вип. 10. Рівне : Волинські обереги, 2018. С. 103–108.

85. Guzhva A., Mykolaichuk N. Interpretation of Baroque Music at the Contemporary Stage. Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей. Вип. 16. Дніпро : ГРАНІ, 2019. С. 151–162.

86. Harnoncourt N. Baroque Music Today: Music as a Speech. Ways to a New Understanding of Music / Ed. by Reinhard G. Pauly. Portland: Amadeus Press, 1995. 210 p.

87. Ślusarczyk T. Rozwój i znaczenie sztuki clarino na przełomie XVII i XVIII wieku w aspekcie historycznej praktyki wykonawczej na podstawie wybranych arii z koncertującą trąbką. Praca doktorska. Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków, 2015. 94

88. Beolt R. The Librettist of Venice. New York: Bloomsbury, 2006. 280 p.

89. Beranek L. Concert halls and opera houses. 2nd ed. New York: Springer, 2004. 350 p.

90. Biba, O. Arien – nichts in der Oper gesungen. Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 468 p.

91. Böhmer, K. *Scena di Berenice. Der Metastasio-Kanon als Kontext für Konzertarien Mozarts und Haydns*. Mozart-Jahrbuch 2000. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. 277 p.
92. Bradley K. *Fugate. The contemporary countertenor in context: vocal production, gender/sexuality and reception*. Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, 2016. 235 p.
93. Brandstetter, G. *Mitridate re di Ponto. Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte"*. München, Zürich: Piper Verlag, 2005. 342 p.
94. Brauneis, W. *Wer war Mozarts „Sig[no]ra Antonini“ in der Prager Uraufführung von La Clemenza di Tito KV 621? Zur Identifizierung der Antonina Miklaszevicz als Interpretin der Servilia in der Krönungsoper am 6. September 1791. Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi*. Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 276.
95. Brown-Montesano K. *Understanding the Women of Mozart's Operas*. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2007. 341 p.
96. Brown-Montesano, K. *Mozart. Opera. Singer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002. 189 p.
97. Cathcart R. V. *Do Di Petto: «Covering» the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II / Robyn Vaughan Cathcart*. — URL: <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465> (дата звернення: 11.11.2024).
98. Celletti R. *Histoire du Bel Canto*. Paris, 1987. 280 p.
99. Ciliberti, G. *Mozart . Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi*. Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 286 p.
100. Colton Rh. *Spectral characteristics of the modal and falsetto registers*. Folia Phoniatica. 1972. № 24. P. 337–344.
101. Da Ponte, L. *Memorie L. Da Ponte. Libretti mozartiani: Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, Lorenzo Da Ponte; I grandi libri Garzanti*. Milano: Garzanti Editore, 2006. 197 p.

102. Dahlhaus, C. Idomeneo. Mozart's Opern. Alles von «Apollo und Hyacinth» bis zur «Zauberflöte». - München, Zürich: Piper Verlag, 2005. 312.
103. DeMarco, Laura E. The Fact of the Castrato and the Myth of the Countertenor. *The Musical Quarterly* 86 (1), Spring 2002, P. 174 – 185.
104. Dent E. J. Mozart's operas: a critical study. London : Chatto & Windus, 1913. 432 p.
105. Deutsch Otto Erich. Mozart: A Documentary Biography. California: Stanford University Press, 1965. 692 p.
106. Dorenfeld J. W. Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber : the traditions of singing and embellishment : A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, April, 1976. 130 p.
107. Dorenfeld, J. W. A. Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas. New York: W.W. Norton & Company, 1993. 210 p.
108. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/David-Daniels> (дата звернення: 10.11.2024).
109. Engel C. Alla breve. From Bach to Debussy. New York : Schirmer G. Inc., 2021. 286 p.
110. Engel, C. Types of Soprano Voices. New York: Schirmer G. Inc., 2002. 176 p.
111. Festival International d'Opéra Baroque & Romantique de Beaune. URL: <https://www.beaune-tourisme.fr/blog/festival-international-d-opera-baroque-romantique-de-beaune> (дата звернення: 15.02.2024).
112. Fondazione Arcadia. Diego Fasolis. URL: https://web.archive.org/web/20160305112516/http://www.fondazionearcadia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=124:diego-fasolis&catid=56&tmpl=component&Itemid=53 (дата звернення: 05.01.2024).
113. Feldman, Martha. The Castrato: Reflections on Natures and Kinds. Oakland, CA: University of California Press, 2015. 201 p.

114. Fuchs, I. Konzertarien im musikalischen Repertoire der Mozart-Zeit. Beispiele und Beobachtungen. *Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi.* Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 316
115. Giegling, F. Vorwort. Zum vorliegenden Band . W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Serie I, Bühnenwerke, Werkgruppe 4: Oratorien, geistliche Siengspiele und Kantaten. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958. 402 S.
116. Giles P. *The History and Technique of the Counter-Tenor* / Peter Giles. Scolar Press. Ashgate, 1994.
117. Giles, Peter. *A Basic Countertenor Method: For Teacher and Student.* Kahn & Averil, 2005. 112 p.
118. Glover J. *Mozart's Women.* London : Pan Books, 2006. 436 p.
119. Glover, J. *Singer of opera.* Pan Books, 2006.106 p.
120. Hay, Beverly. *Types of Soprano Voices Intended in the Da Ponte Operas of Mozart.* DMA diss., Indiana University, 1989. 275 p.
121. Händelhaus. Händel Festspiele Halle. URL: <https://haendelhaus.de/en/hfs/homepage> (дата звернення 19.11.2024).
122. Heller, J.A. *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert.* Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1774. 224 s.
123. Henzel, C. *Von der Konzertarie zur konzertanten Operaufführung zur Funktion der Opernmusik im Konzertleben im späten 18. Jahrhundert . Mozart-Jahrbuch 2000.* Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002.478 p.
124. Heriot Agnus. *Castrati in opera.* New York: Da Capo Press, Inc., 1975. 392 p.
125. Heriot Agnus. *Mozart's vocal.* New York, 1984.106 p.
126. Ian Woodfield, "Mozart's Compositional Methods: Writing For His Singers," in *The Cambridge Companion to Mozart*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003. 506 p.
127. John Rice, *Mozart and His Singers: The Case of Maria Marchetti Fantozzi, the First Vitellia,* *The Opera Quarterly* 11, no. 4 1995. P. 56-89

128. Kaganov G. Intonation of Baroque between the heaven and earth. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 43–56.
129. Kobbe G. The Loves of Great Composers. New York : Thomas Y. Crowell & Co, 1905. 176 p.
130. Le arie da concerto. Mozart e la musica massonica dei suoi tempi. Berlin: Verlag Karl Heinrich Bock, Bad Honnef, 2001. 258.
131. Guo Liting. The evolution of mozart's vocal style: an analysis based on church music. *Scientific Journal of Polonia University*, 2024, 65 (2024) nr 4, 33-37. DOI: <https://doi.org/10.23856/6504>
132. Guo Liting. The performance of mozart's vocal works by chinese singers: specifics of interpretation. *Music history beyond state borders*. Lithuanian Academy of Music and Theatre. 29-31.10.2024. P.110-111
133. Malkiewicz M. Konzertarie - Kastratenarie – Opernarie. (K)eine Gattungstypologische Grenzziehung. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2002. - S. 179-200.
134. Mancini G. Practical reflections on the figurative art of singing G. Mancini. Boston : Richard G. Badger, 1912. 194 p
135. Markstrom, Kurt. The Operas of Mozart, Napoletano. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2007, 396 p.
136. Molz, G. W. A. Mozarts kompositorische Entwicklung im Kontext der Notenbücher: Inaugural-Dissertation zur Erlang der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I. Würzburg: Julius-Maximilians-Universität, 2006. 264 p.
137. Montesquieu Ch. Mozart.Voyages. Paris: Nagel, 1950. 358 p.
138. Mozart W. A. Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni. Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm . W. A. Mozart. Bühnenwerke: Serie II Werkgruppe 5 Band 17. . Bärenreiter Kassel Basel Paris London New York, 1968. . 527 p.
139. Mozart, L. Gründliche Violinschule [Текст] / L. Mozart. – Augsburg: Gotter J.J. und Sohn, 1787. – 276 S.

140. Nettl P. Mozart in context of epoch. New York : Philosophical library, 1997. 183 p.
141. Nettl, P. Mozart and masonry. New York: Philosophical library, 2004. 150 p.
142. Niemetschek, F.X. W.A.Mozart's Leben. Prag: J. Taussig, 2005.288 S.
143. Nohl, L. Mozart's Leben. Zweite Ausgabe. Leipzig: Füs's Verlag, 2022– 592s.
144. Opera Köln. Franco Fagioli. URL: <https://web.archive.org/web/20141129023655/http://www.operkoeln.com/kuenstler/39911489/> (дата звернення: 08.09.2024).
145. Osborne Charles. The Complete Operas of Mozart: A Critical Guide. London: Indigo, 1997. 256 p.
146. Osborne C. The Cambridge Companion to Mozart. Cambridge Companions to Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.196 p.
147. Publig, M. Mozart. Ein Lebe für die Musik [Текст] / M. Publig. – Wien: Tosa-Verlag, 2005. – 367 S.
148. Publig, M. Mozart. Tosa-Verlag, 2005. 367 s.
149. Raeburn C., Bussani [née Sardi], Dorothea,” in Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04439>
150. Rattalino, P. La vocalità di Mozart al pianoforte.
151. Ravens S. The Supernatural Voice : A History of High Male Singing. The Boydell Press, 2014. 237 p.
152. Ravens, Simon. Arias and Genre Boundaries in Classical Music. Oxford: Oxford University Press, 2023. 371 p.
153. Richardson J. Singing Archaeology : Philip Glass's Akhnaten. New England, Hanover : Wesleyan Unaversity Press, 1999. 295 p.
154. Rosselli, John. The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850. *Acta Musicologica* Vol. 60, Fasc. 2 (May - Aug., 1988), P. 143-179 (37 pages).
155. Schiedermaier, L. Die Briefe W.A.Mozarts und seiner Familie. München, Leipzig: Georg Müller, 1914.

156. Schilling, G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst Stuttgart: Köhler, 1840.
157. Schmidt K., A. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und seine Werk Leipzig: Insel-Verlag, 1913. 134p.
158. Schneider Magnus Tessing. The Charmer and the Monument Mozart's Don Giovanni in the Light of Its Original Production. PhD. Department of Aesthetic Studies University of Aarhus. 2008. 298 p.
159. Stafford W. The Mozart Myths: A Critical Reassessment. Stanford : Stanford University Press, 1991. 300 p.
160. Steane J. Countertenor. The New Grove Dictionary of Opera. Cited I. P. 999.
161. Steptoe A. The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze Di Figaro, Don Giovanni, and Così Fan Tutte. Clarendon Press, 1988. 273 p.
162. The Atlantic online. Arts & Entertainment Preview - February 1999. Overnight Sensation. URL : <https://www.theatlantic.com/past/docs/ae/99feb/99febcm.htm>. (дата звернення: 04.08.2024).
163. The Cambridge companion to eighteen-century opera / edited by Anthony R. DelDonna and Pierpaolo Polzonetti. Cambridge University Press, 2009.
164. The Creative Voice: The Art of Vocal Performance in Classical Music. New York: Classical Press. 2018. 276 p.
165. The Culture of Opera in 18th Century Europe. London: Cambridge University Press. 2004. 298 p.
166. The New York Times. OPERA: HANDEL'S 'ORLANDO' AT AMERICAN REPERTORY. By John Rockwell, Special To the New York Times Dec. 20, 1981. URL : <https://www.nytimes.com/1981/12/20/arts/opera-handel-s-orlando-at-american-repertory.html> (дата звернення: 11.11.2024).
167. Tyson, Alan. "Notes on Composition of Mozart's Così fan tutte." Journal of the American Musicological Society 37, no. 2 (1984): 356–401
168. Titze, Ingo. Falsetto Register and Vowels. *Journal of Singing*, March/April 2007, Volume 63, No 4, P. 441-442.

169. Tosi P.F. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno ossevizioni Sopra il canto figurato. Bologna: Lelio dalla Volpe, 2023, 382 p.
170. Tosi, P.F. Anleitung zur Singkunst Berlin: Winter G. L. 1757. 239 S.
171. Tragiense L. De i vizi e de i difetti del Moderno Teatro. Rome: Pallade, 2003, 343p.
172. Vaccaj, N. Metodo pratico di canto italiano per camera. Nuova edizione riveduta. 2001. 283 p.
173. Vill, S. Mozart's Opern. Così fan tutte ossia la scuola degli amanti. Mozart's Opern. Alles von "Apollo und Hyacinth" bis zur "Zauberflöte". München, Zürich: Piper Verlag, 2005. 237.
174. Wistreich R., Potter J. Singing early music: a conversation. *Early Music*. 2013. № XLI. P. 22–26.
175. Wysocki, C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. 302 p

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Го Літін. Витоки віртуозності в концертних аріях В. А. Моцарта. *Слобожанські мистецькі студії*. № 2. 2024. С.11-14
DOI: [https:// doi.org/10.32782/art/2024.2.2](https://doi.org/10.32782/art/2024.2.2)
2. Го Літін. Руденок О. Concert aria in the works of wolfgang amadeus mozart. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 73, том 3, 2024 С. 107-112 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-16>
3. Го Літін. Пісенна творчість як комунікативне пізнання епохи (на прикладі еволюції та впливу вокального спадку В. А. Моцарта у європейській музичній традиції). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 226– 230. DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313323

Стаття у закордонному виданні

4. Guo Liting. The evolution of mozart's vocal style: an analysis based on church music. *Scientific Journal of Polonia University*, 2024, 65 (2024) nr 4, 33-37.
DOI: <https://doi.org/10.23856/6504>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Го Літін. Вокальна музика Вольфганга Амадея Моцарта в сучасній естраді. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: матер. VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (Київ, 14.11.2024 р.)*. Київ: КМАЕЦМ, 2024. 273 с С.51-53
6. Guo Liting. The performance of mozart's vocal works by chinese singers: specifics of interpretation. *Music history beyond state borders. Lithuanian Academy of Music and Theatre*. 29-31.10.2024. P.110-111

7. Го Літін. Вокальна виразність В. А. Моцарта як концептуальний осередок оперних постановок Пітера Селларса. VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя сумського державного педагогічного університету імені А. М. Макаренка. 11–12 грудня 2024 року
8. Го Літін. Комунікативні властивості вокальної творчості В. А. Моцарта. II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі. 24 жовтня 2024 року

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2024) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародній: «Історія музики за межами державних кордонів» (Вільнюс, Литва 2024); всеукраїнських: «Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень» (Київ, 2024), VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя сумського державного педагогічного університету імені А. М. Макаренка (Суми, 2024) та у Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі (Київ, 2024).