

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

სოფიო ზურაბის ასული გორდელაძე

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

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

აკ ა დ ე მ ი ა ტ ი

M U S 0215. 1. 9: სოლო აკადემიური სიმღერა

თბილისი, 2023 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

მარინა ქავთარაძე

*ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი*

ექსპერტი:

ეკატერინე ონიანი

*ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი*

დისერტაციის დაცვა შედგება 2023 წლის 8 დეკემბერს, 17.00 საათზე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე N 4

მისამართი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

თბილისი, გრიბოედოვის ქ. N8/10, IV სართული, აუდიტორია #421

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე:
www.tsc.edu.ge

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი

ეკა ჭაბაშვილი
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი
ასოც. პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

სადისერტაციო თემის აქტუალობა:

მოცარტისადმი ინტერესი უდიდესია მუსიკოს-შემსრულებელთა და მუსიკის მკვლევართა მხრიდან. მისი შემოქმედება, რომელიც მისი ეპოქის არსებულ ყველა ჟანრსა და ფორმას მოიცავს, უაღრესად აქტუალურია თითქმის ორნახევარი საუკუნის გასვლის შემდეგაც. ნებისმიერი შემსრულებელი ისწრაფვის რეპერტუარში იქონიოს მოცარტის ნაწარმოებები, რაც მისი, როგორც შემსრულებლის პრესტიჟს და მუსიკოსის დონეს განსაზღვრავს. რა თქმა უნდა, ამ გენიოსის შემოქმედება უაღრესად საინტერესო საკვლევო მასალაა მუსიკოლოგებისთვისაც, მასზე შექმნილია უამრავი სამეცნიერო კვლევა და მხატვრული ლიტერატურა, ისევე, როგორც კინოხელოვნების შედეგები.

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

უთვალავი ნაშრომი არსებობს მოცარტის შემოქმედებაზე, კერძოდ, მის ოპერებზე, საკონცერტო არიების, კოლორატურული სოპრანოს პარტიების ინტერპრეტაციასა და თავისებურებებზე. ერთი მხრივ თემა მრავალმხრივი და ამოუწურავია, მეორე მხრივ იმდენად სიღრმისეულად შესწავლილი, რომ რთულია ახალი სიტყვა თქვა მოცარტთან მიმართებაში. თუმცა, ნაკლებად მოიპოვება ნაშრომები საკუთრივ ლირიკული სოპრანოს როლისა და მასთან დაკავშირებული პარტიების შესახებ მოცარტის ოპერებში. ჩვენ არ შეგვხვედრია კვლევა, სადაც განხილულია კონკრეტულად ლირიკული სოპრანოს პარტიების მთავარი არიები, წამოწეულია ლირიკული სოპრანოს პარტიების ტექნიკური, მხატვრული შესრულების პრობლემატიკა, ან მოცემულია მათი

სირთულეების გადაჭრის გზები. ასევე არ შეგვხვედრია კვლევა, სადაც მოცარტის საოპერო პარტიები დაჯგუფებულია ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარის მიხედვით, მიუხედავად მოცარტის ოპერებში მათი მნიშვნელობისა. იმის გათვალისწინებით, რომ მოცარტის ოპერების ლირიკული სოპრანოს პარტიები მუდმივად არის შემსრულებელთა ინტერესის საგანი, ამ საკითხის შესწავლის აქტუალობა ეჭვსგარეშეა.

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

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

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

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

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

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

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

მქონდა სურვილი დღემდე დაგროვილი ჩემი საშემსრულებლო გამოცდილების გაზიარებისა. იმის გათვალისწინებით, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ მოცარტის მუდმივ აქტუალობასა და მასთან დაკავშირებული კვლევების სიუხვესთან მიმართებაში, ჩვენი აზრით, წინამდებარე კვლევის **სიახლეს** შეიძლება განაპირობებდეს ჩემი, როგორც შემსრულებლის თვალთ დანახული მოცარტი, მისი საოპერო შემოქმედება, მისი საოპერო პარტიების მახასიათებლები და მათზე მუშაობის რეკომენდაციები. მოცარტის საოპერო პარტიების მხატვრული და ტექნიკური ინტერპრეტაციის სირთულეების დაძლევის გზებისათვის შემუშავებული და თავმოყრილი საშემსრულებლო რეკომენდაციები კვლევას **პრაქტიკულ დანიშნულებას** სძენს. ვიმედოვნებთ, რომ ეს რეკომენდაციები დაეხმარება შემსრულებლებს მოცარტის საოპერო პარტიების შესწავლასა და მათზე მუშაობაში.

წინამდებარე სადისერტაციო **კვლევის ობიექტია** მოცარტის საოპერო შემოქმედება, კონკრეტულად მისი 5 ოპერა: „ზაიდე“, „იდომენეოსი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჯოვანი“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“, ბაროკოსა და კლასიციკლური ეპოქების მუსიკალური თეატრის, მოცარტის დროის შემსრულებლების და საშემსრულებლო ტრადიციების კონტექსტში, რადგან რთულია განიხილო მოცარტის შემოქმედება მისი ეპოქისგან განცალკევებით.

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

წინამდებარე კვლევის **მიზანია** მოცარტის კონკრეტული ოპერების მაგალითზე, ლირიკული სოპრანოს პარტიების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური სირთულეების გამოკვეთა, პირადი საშემსრულებლო გამოცდილებიდან გამომდინარე მათი გადაჭრის გზების პოვნა და საჭირო რეკომენდაციების გაზიარება. აგრეთვე

მოცარტის თანამედროვე და დღევანდელ შემსრულებლობას შორის სხვაობისა და მსგავსების გამოვლენა და აქედან გამომდინარე საშემსრულებლო თვალსაზრისით პრაქტიკული დასკვნების გაკეთება.

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

1. მოცარტის დროის მუსიკალური თეატრის, მასში არსებული საოპერო ჟანრების შესწავლა, მათ შორის მოცარტის თანამედროვე - მე-18-ე საუკუნის კომპოზიტორების შემოქმედებასთან შედარების ჩრილში.
2. მოცარტის დროის შემსრულებლობის ძირითადი ასპექტების ანალიზი, იმ დროის საშემსრულებლო სტანდარტის შედარება თანამედროვე საშემსრულებლო მოთხოვნებთან.
3. მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების შესწავლა და ანალიზი შემდეგი ოპერების მაგალითზე: „ზაიდე“, „იდომენეოსი“, „ფიგაროს ქორწინება“, „დონ ჯოვანი“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“.
4. თითოეულ ამ ოპერაში არსებული ლირიკული სოპრანოს პარტიიდან თითო არიის კომპლექსური ანალიზი, როგორც თეორიული, ასევე საშემსრულებლო კუთხით.
5. ზაიდეს, ელექტრას, სუზანას, გრაფინიას, ცერლინას და პამინას პარტიების მაგალითზე, ლირიკული სოპრანოსთვის საშემსრულებლო სირთულეების განსაზღვრა და ამ სირთულეების გადაჭრის გზების ძიება.
6. მოცემული საოპერო პარტიების მაგალითზე, მოცარტის საოპერო პარტიების შესწავლისა და მათზე მუშაობის გამოცდილებაზე დაყრდნობით გენერალიზებული რჩევებისა და რეკომენდაციების შემუშავება.

კვლევის მეთოდოლოგია:

ისტორიზმის პრინციპზე დაყრდნობით განვიხილავთ მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრს, მისი დროის მუსიკოს-შემსრულებლებსა და შემსრულებლობას. **აღწერითი** მეთოდი დაგვხმარა მოცარტისდროინდელი საოპერო ჟანრული მახასიათებლების, ასევე საშემსრულებლო ტრადიციების გამოვლენასა და მუსიკალური მასალის პირველად ანალიზში. თვისებრივმა და **კომპარატიულმა** მეთოდმა საშუალება მოგვცა განსაკუთრებით საშემსრულებლო კუთხით, პარალელები

გაგვევლო, ან პირიქით, შეგვეპირისპირებინა ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების არსებული ნორმებისა და ტრადიციების განსხვავებები მოცარტის თანამედროვეობასა და დღეს არსებულ საშემსრულებლო მოთხოვნებს შორის. ეს მეთოდი შეუცვლელი აღმოჩნდა უკვე კონკრეტული საოპერო პარტიებისა და არიების გარჩევისა და ანალიზის დროს. კვლევის **კომპლექსური** მეთოდი დაგვეხმარა როგორც კონკრეტული 6 საოპერო არიის ანალიზისას, აგრეთვე ნაშრომის საშემსრულებლო ნაწილზე მუშაობისას, რომელშიც კომპლექსურად განვიხილავთ მოცარტის ლირიკული სოპრანოს პარტიების შემსრულებლობის მხატვრულ და ტექნიკურ სირთულეებს. **ანალიტიკური** მეთოდი დაგვეხმარა მოცარტის 6 სრულიად განსხვავებული საოპერო პარტიისა და მათი საშემსრულებლო პრობლემატიკის განხილვასა და გააზრებაში, კვლევის შედეგების თავმოყრასა და დასკვნების გაკეთებაში.

სადისერტაციო კვლევის **სიახლეს და პრაქტიკულ მნიშვნელობას** პირველ რიგში განსაზღვრავს მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში ლირიკული სოპრანოს როლის წინა პლანზე წამოწევა, ლირიკული სოპრანოს პარტიების და არიების კომპლექსური ანალიზი როგორც თეორიული, ასევე პრაქტიკული, საშემსრულებლო კუთხით და მოცარტის საოპერო პარტიების შესწავლის, მათზე მუშაობისა და მათი შესრულებისათვის საჭირო პრაქტიკული საშემსრულებლო რეკომენდაციები.

კვლევაზე მუშაობისას დავამუშავეთ დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელიც თემატური თვალსაზრისით 8 ჯგუფად დავყვავით და რომელიც მოიცავს ფუნდამენტურ კვლევებს, ენციკლოპედია-ლექსიკონებს, კვლევებს, რომლებიც ეძღვნება შესრულების, ინტერპრეტაციის საკითხებს, ვოკალურ ხელოვნებას, სასიმღერო ოსტატობასა და შემსრულებლობას, მუსიკალური ფორმის ანალიზს, სასიმღერო დიქციას. საშემსრულებლო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლისას საკვლევ საკითხთან დაკავშირებული უახლესი უცხოენოვანი ლიტერატურის შემოტანა ქართულ სამეცნიერო მიმოქცევაში ზრდის სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერულ ღირებულებას.

სამწუხაროდ, ქართულ მუსიკოლოგიასა და ვოკალური შემსრულებლობის მიმართულებით კვლევითი ხასიათის შრომები მოცარტზე არ მოგვეპოვება. ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ მოცემული ნაშრომი დაეხმარება მომავალი თაობის როგორც შემსრულებლებს, ასევე მოცარტის შემოქმედების მკვლევრებსა და მუსიკოლოგებს,

მისცემს მათ ბიძგს სამომავლოდ ამ მიმართულებით ახალი კვლევების განსახორციელებლად.

დისერტაციას აპრობაცია გავლილი აქვს 2023 წლის 8 ივნისს სოლო აკადემიური სიმღერის კათედრაზე.

ნაშრომის შინაარსი

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი ძირითადი თავის, თერთმეტი ქვეთავის, დასკვნისა და გამოყენებული ლიტერატურის სიისაგან (ბიბლიოგრაფია - 88) , სულ მოიცავს ნაბეჭდ 163 გვერდს. შრომას თან ახლავს დანართი, რომელშიც შესულია საოპერო არიების სანოტო მაგალითები (პარტიტურები ბერენრაიტერის რედაქციით), ინტერვიუ ცნობილ ავსტრიელ დირიჟორთან - გუსტავ კუნთან და მოკლე, ენციკლოპედიური ხასიათის მონაცემები მოცარტის დროის კომპოზიტორებსა და მათ შემოქმედებაზე. შრომას თან ახლავს კომპაქტ დისკი ექვსივე გაანალიზებული არიის აუდიო და ვიდეო ჩანაწერებით ჩემი შესრულებით.

ნაშრომის **შესავალში** დასაბუთებულია საკვლევი თემის აქტუალობა, თემის სამეცნიერო სიახლე და მისი პრაქტიკული დანიშნულება, წარმოდგენილია კვლევის ობიექტი და საგანი, აღწერილია კვლევის მიზნები და ამოცანები, კვლევის მეთოდოლოგია. ვრცლად არის განხილული დამუშავებული და კვლევაში გამოყენებული ლიტერატურა.

I თავი - “მოცარტი, მისი დროის მუსიკალური თეატრი, საოპერო ჟანრები და შემსრულებლობა; სოპრანოს ტიპები მოცარტის ოპერებში“

პირველ ქვეთავში - „საოპერო ჟანრები მოცარტის დროის მუსიკალურ თეატრში“ განხილულია ავსტრო-უნგრული იმპერიის ცენტრში - ვენაში არსებული მე-18-ე საუკუნის სამი წამყვანი საოპერო ჟანრი: ბაროკოს ეპოქიდან მომავალი ოპერა seria, კლასიციტური ეპოქის პირმშო - ოპერა buffa და ავსტრიული ეროვნული კომიკური ოპერის ახალგაზრდა ჟანრი - ზინგშპილი. წინა პლანზეა წამოწეული მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში ჟანრული პრიორიტეტების საკითხი. აღწერილია ის ფაქტორები, რამაც განაპირობა სერიოზული ოპერის კრიზისი ეპოქათა გასაყარზე, მისი

გარდაქმნის აუცილებლობა და კ.ვ. გლიუკის საოპერო რეფორმის მნიშვნელობა. თავისი მიზეზები ჰქონდა ოპერა buffa-ს წარმოშობასა და მზარდ პოპულარობას, რაც თავად კლასიციკლური ეპოქის ესთეტიკას და ფრანგი განმანათლებლების მსოფლმხედველობას უკავშირდება. ამ თავში აღვწერთ მოცარტის საოპერო პრიორიტეტების მოტივაციასა და მიზეზებს, თუ რატომ დომინირებს მის შემოქმედებაში იტალიური ოპერა გერმანულზე, ხოლო იტალიურში კი კომიკური ოპერა სერიოზულზე. მიზეზთა შორის მოყვანილია ისეთი ფაქტორები, როგორებიცაა კომპოზიტორის სიახლოვე იტალიურ მუსიკალურ კულტურასთან, იტალიელ ვირტუოზ მომღერლებთან, მათ შორის ცნობილ კასტრატებთან და არცთუ ნაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი - დამკვეთის სურვილი ყოფილიყო ესა თუ ის ოპერა კომიკური, თუ სერიოზული.

მეორე ქვეთავში - „მოცარტის დროის კომპოზიტორები და მომღერლები“ - განვიხილავთ კლასიციკლური პერიოდის ათობით კომპოზიტორს, რომლებიც ცნობილ კლასიკოსებთან ერთად ქმნიდნენ ამ ეპოქის მუსიკალურ კულტურას, რომელთა შემოქმედება ზოგ შემთხვევაში ვენის კლასიკოსებად წოდებულ გენიოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებზე მეტად პოპულარული და წარმატებული იყო თავის დროზე და რომელთა შემოქმედებაც გვეხმარება ნათლად აღვადგინოთ ეპოქის მუსიკალური სტილის თუ ჟანრული მახასიათებლები. რადგან სწორედ „რიგითი“ კომპოზიტორების შემოქმედება არის ზუსტ თანხვედრაში ეპოქის მახასიათებლებსა და მიღწევებთან, მაშინ, როცა გენიოსი კომპოზიტორის შემოქმედება ვერ თავსდება ერთი ეპოქის ჩარჩოებსა და საზღვრებში, ხშირად აერთიანებს წარსულისა და აწმყოს მიღწევებს და უკვე მიმართულია მომავლისკენ. ამ ქვეთავში განვიხილავთ ისეთი კომპოზიტორების საოპერო შემოქმედებას და მათ ჟანრულ პრიორიტეტებს, როგორებიც არიან: ნიკოლო პიჩინი, ნიკოლო იომელი, ტომაზო ტრაეტა, ვისენტე მარტინ ი სოლერი, ჯუზეპე სარტი, დომენიკო ჩიმაროზა, ჯოვანი პაიზიელი, ანტონიო სალიერი, ლეოპოლდ კოჟელუხი, დომენიკო ფისკიეტი,ჯოვანი ბატისტა მარტინი... ეს ის კომპოზიტორებია, რომელთა შემოქმედება უსაზღვროდ პოპულარული იყო მოცარტის მოღვაწეობის დროს და რომელთა მუსიკალური მემკვიდრეობის გარკვეული ნაწილის აღდგენის მცდელობები აქტიურად მიმდინარეობს ბოლო რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე. ქვეთავში შედარებულია მათი შემოქმედება მოცარტის საოპერო

შემოქმედებასთან, განხილულია მოცარტის ნოვატორობა ამ ჟანრში. საუბარია იმაზე, რომ მისი ოპერების უმრავლესობა არ განეკუთვნება ერთ კონკრეტულ ჟანრს და ხშირად აერთიანებს კომიკური და სერიოზული ოპერის მახასიათებლებს. რომ ხშირად მოცარტთან კომიკურ ოპერაში იჭრება სერიოზული ოპერის ნიშნები, იქნება ეს გმირთა ინდივიდუალიზირებული მუსიკალური დახასიათება თუ კონკრეტული საოპერო ნომრები. მოცარტთან პირველად ხდება ასეთი თანაბარი ძალით კომედიისა და დრამის შერწყმა.

ამავე ქვეთავში განხილულია მოცარტის დროის მომღერლები და მათი საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები. ალოიზია ვებერი, ნენსი სტორაჩე, იოზეფა დუშეკი, ჯუზეპე ლოლი, ლუიზა ვილნევი, კატარინა კავალიერი, კატერინა ბონდინი, ლუიჯი ბასი, ლუიზა ლასკი, ანა გოტლიბი, ანა მილდერ-ჰაუფტმანი, ადრიანა ფერარეზე დელ ბენე, ფრანჩესკო ბენუჩი, ჯოვანი მანცუოლი, ანტონ რააფი, ფრანც გერლი - ეს მცირე ჩამონათვალია მომღერლებისა, ვისთანაც გენიოსი კომპოზიტორი თანამშრომლობდა და ვისთვისაც ის წერდა საოპერო პარტიებსა თუ საოცარი სირთულის საკონცერტო არიებს (რომლებსაც კომპოზიტორი „კარგად მორგებულ კაბას“ ადარებს, იმდენად ზუსტად უნდა ყოფილიყო ეს საკონცერტო არიები მომღერლის შესაძლებლობებს მორგებული, რაც განაპირობებს კიდევაც მათ სირთულეს და ინდივიდუალურობას). ქვეთავში განვიხილავთ მე-18-ე საუკუნის მომღერლების რეპერტუარსა და მათი საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებებს. საინტერესო აღმოჩნდა მათი შედარება თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებებთან და აგრეთვე თანამედროვე მომღერლების რეპერტუართან, დაისვა საკითხი თანამედროვე საშემსრულებლო პრაქტიკაში რეპერტუარის ძალზე ვიწრო ჩარჩოებში განაწილებაზე, შედარებულია ახლანდელი და მაშინდელი საოპერო მომღერლების რეპერტუარი. დაისვა თანამედროვე შემსრულებლობის ისეთი პრობლემური საკითხები, როგორებიცაა ორკესტრის ჟღერადობის ამაღლება, ორკესტრის შემადგენლობის გაზრდა, საოპერო თეატრებისა და საკონცერტო დარბაზების ზომის ბევრად გაზრდა მაშინდელთან შედარებით. გაირკვა, რომ ამ ცვლილებებმა განაპირობა საშემსრულებლო ხელოვნებაში დიდი ცვლილებები. დავასკვნით, რომ თანამედროვე მომღერლებს ბევრად უფრო მრავალფეროვან რეპერტუართან უწევთ გამკლავება, ვიდრე მოცარტის დროის შემსრულებლებს.

მესამე ქვეთავი - „საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები“. ჩემთვის, როგორც შემსრულებლისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ამ ქვეთავზე მუშაობა. კლასიციკლურ ეპოქაში მოცარტის მოღვაწეობის ჩათვლით წამყვანი და მთავარი ჟანრი არის ოპერა, ამ იერარქიას ცვლის უკვე ბეთჰოვენი სონატურ-სიმფონიური ციკლის დომინირებით. შესაბამისად ვოკალური ხელოვნება არის მთავარი, პირველადი და მისგან იღებს სათავეს ინსტრუმენტული შემსრულებლობა. ასე თვლიდნენ იმ დროის წამყვანი მუსიკოსები, კომპოზიტორები, პედაგოგები (ლეოპოლდ მოცარტი, ფილიპ ემანუელ ბახი და სხვები).

მკაფიო და დეტალურ წარმოდგენას მე-18-ე საუკუნის ვოკალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაზე იძლევა ჯოვანი ბატისტა მანჩინის ტრაქტატი “პრაქტიკული მოსაზრებები და ფიქრები სიმღერაზე” (1774), ისევე, როგორც პიერ ფრანჩესკო ტოზის არანაკლებ ცნობილი ტრაქტატი “*Observations on the florid song*” (1723). აღსანიშნავია, რომ ამ ტრაქტატებში მოცემული სასიმღერო „მოდელი“ დღესაც აქტუალურია. განსაკუთრებით ისეთი ფუნდამენტური მომენტები, როგორცაა თავისუფალი ბგერათწარმოქმნა, ყელის ყოველგვარი დაძაბვის გარეშე, სრულყოფილი ინტონაცია, ლეგატო, დინამიკის სრული კონტროლი, სუნთქვაზე დამყარებული ბგერა, სუნთქვაზე “ლივლივი”, რეზონანსების გამოყენება, მანჩინის ტრაქტატში აღნიშნულია აგრეთვე რეგისტრების შეერთების და ეგრეთ წოდებული „მიქსის“ გამოყენების შესახებ.

თუმცა, ამ ქვეთავში ჩვენ განვიხილავთ არა მხოლოდ ვოკალური ხელოვნების თავისებურებებს, არამედ ისეთ ფუნდამენტურ საშემსრულებლო მომენტებს, რომლებიც ეხება ნებისმიერ შემსრულებელს, იქნება ეს მომღერალი, თუ ინსტრუმენტალისტი. ქვეთავში დაწვრილებით ვეხებით ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა ტემპი და მეტრი, ფრაზირება, არტიკულაცია, დინამიკა, ორნამენტაცია, აპოჯატურა, ვარიაციები და სამშვენიისები, პორტამენტო და messa di voce, ვიბრატო, ფერმატო, კადენცია, რეჩიტატივი, დეკლამაცია და ბოლოს არიის არსებულ ტიპებსა და მათ მახასიათებლებს. ამ კუთხით განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა თითოეულ პუნქტში საშემსრულებლო ტრადიციების შედარება ბაროკოს, კლასიციკლური ეპოქის და თანამედროვე შემსრულებლობას შორის. გამოიკვეთა ბევრი სხვაობა. მაგალითად დღეს აღარ გამოიყენება არტიკულირებული ბგერა, ყელის არტიკულაცია, რაც საკმაოდ გავრცელებული იყო ბაროკოსა და კლასიციკლურ ეპოქაში. ტემპისა და მეტრის მხრივ

შეგვიშნავთ, რომ ეს ერთ-ერთი საკვანძო საკითხია ამ ეპოქის მუსიკაში, ჯერ არ არსებობს, შესაბამისად არ არსებობს ზუსტი მითითება, თუმცა არსებობს იტალიური აღნიშვნები, რაც გვეხმარება მოძრაობის სისწრაფის განსაზღვრაში. გარდა ამისა, არსებობს გრძლიობები და მეტრი, რაც ასევე გვეხმარება სწორი ტემპის განსაზღვრაში. კლასიციკლურ ეპოქაში ნაკლებად იყო მიღებული რუბატოს ხშირი გამოყენება, თუმცა თავად მოცარტის წერილები მოწმობს, რომ გარკვეულ ადგილებში იგი მიმართავს რუბატოს. კლასიციკლური პერიოდის დინამიკა ბაროკოსთან შედარებით უფრო მრავალფეროვანი და მეტად გრადუალური ხდება, რითაც ის განსხვავდება ბაროკოს ე.წ. ტერასული ტიპის დინამიკისგან. ორნამენტაცია ერთგვარად გარდამავალ ფაზაშია ბაროკოს პერიოდის სრულიად თავისუფალ, იმპროვიზირებულ ორნამენტაციასა და მომდევნო, რომანტიზმის ეპოქის ზუსტად გამოწერილ ორნამენტაციას შორის.

საკმაოდ ფართოდ გამოიყენებოდა აპოჯატურები, რაც დღესაც ხშირად გამოიყენება მოცარტის ოპერებში, განსაკუთრებით რეჩიტატივებში *secco*. რაც შეეხება ვარიაციებსა და სამშვენისებს, კლასიციკლური მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ისინიც ხდება უფრო სადა, გაწონასწორებული და კონკრეტულად მოცარტის შემთხვევაში, როგორც ამას თავად კომპოზიტორის წერილებიც მოწმობს, მისი სურვილის შესაბამისად, სამშვენისი უნდა გამომდინარეობდეს შინაარსიდან და არ უნდა ემსახურებოდეს მხოლოდ გარეგნულ ეფექტს. პორტამენტო - კლასიციკლურ ეპოქაში საკმაოდ გავრცელებული იყო, თითქმის ყველა ბგერის დაკავშირება ერთმანეთთან ასე ხდებოდა. დღეს, რა თქმა უნდა, ამ დოზით არ ვიყენებთ პორტამენტოს. *Messa di voce* - აგრეთვე საკმაოდ გავრცელებული იყო მე-18-ე საუკუნის ვოკალურ საშემსრულებლო ხელოვნებაში, თითქმის ყველა გრძელ ბგერაზე, გამოიყენებოდა როგორც ვარიების, გამშვენების ერთ-ერთი ხერხი. რაც შეეხება ვიბრატოს - აქაც რადიკალური სხვაობა გვაქვს: თანამედროვე საოპერო მღერა წარმოდგენელია ვიბრატოს გარეშე, მაშინ, როცა მე-18-ე საუკუნეში ვიბრატოც იყო ორნამენტაციის ერთ-ერთი ხერხი და მხოლოდ განსაკუთრებულ მომენტებში გამოიყენებოდა - მაგალითად, დიდი მღელვარების გადმოსაცემად. ფერმატო - მოცარტის დროს დაუწერელი კანონი იყო ფერმატოს შევსება კადენციით, სამშვენისებით, რაც დღეს ბევრად უფრო ნაკლებად გვხვდება. თუმცა მოსაზრება, რომ კომპოზიტორის დაწერილი სუფთა ტექსტი წმინდაა და ისე უნდა

შესრულდეს, როგორც წერია, თანამედროვეობის გამოგონებაა. მოცარტის დროს წარმოდგენელი იყო, რომ შემსრულებელს ზუსტად და მხოლოდ ის ემღერა, რაც ნოტებში ეწერა. კომპოზიტორებიც ხშირად მხოლოდ მწირ დინამიურ აღნიშვნებს იყენებდნენ, რათა შემსრულებლის ფანტაზიისთვის მეტი გასაქანი მიეცათ.

მეოთხე ქვეთავი - „სოპრანოები მოცარტის ოპერებში; ხმის ტიპის განსაზღვრა ტემბრის, დიაპაზონისა და მელოდიკის მიხედვით“. ამ ქვეთავში დაწვრილებით განვიხილავთ სოპრანოს დღეისათვის არსებულ ტიპებს, რომლებიც აქტუალურია მოცარტის საოპერო შემოქმედებასთან მიმართებაში: ლირიკული, ლირიკო-კოლორატურული, კოლორატურული, სუბრეტი, დრამატული და ლირიკო-დრამატული სოპრანო. აღწერილია თითოეული მათგანის მახასიათებლები - დიაპაზონი, ტემბრი, ხასიათი, მოცულობა. შედარებულია ისინი ამ და სხვა მახასიათებლების მიხედვით, როგორებიცაა მაგალითად მელოდიკის ტიპი, რეპერტუარი. მოცარტის დროს არ არსებობდა ხმების იმგვარი დაყოფა რეპერტუარის მიხედვით, რაც დღეს გვაქვს, და რაც მოცარტის შემდგომმა ეპოქებმა და ახალმა რეპერტუარმა მოიტანა. კომპოზიტორის მოღვაწეობის პერიოდში მეცოსოპრანოც კი არ იყო მკაფიოდ გამიჯნული სოპრანოსგან. მოცარტის დროის შემსრულებლები ბევრად უფრო კომპლექსურად იყვნენ მომზადებულნი და ერთნაირი წარმატებით მღეროდნენ ცერლინასა და გრაფინიას პარტიებს, მოცარტის საკონცერტო არიებს და საოპერო პარტიებს, რასაც დღეს მკაფიოდ გამიჯნული რეპერტუარის შემსრულებელ მომღერლებს ანდობენ ხოლმე. თუმცა, ჩემთვის მთავარი სათქმელი რეპერტუარის, მოცარტის ოპერებში სოპრანოს ტიპის განსაზღვრის მიმართულებით არის ის, რომ უმთავრესია მაინც გამოვდიოდეთ გმირის ხასიათიდან, პარტიის ძირითადი არიებისა და საანსამბლო ნომრების მელოდიკიდან და გამომსახველობიდან.

II თავი - „ანალიტიკური ეტიუდები“. მეორე თავი ექვსი ქვეთავისგან შედგება და თითოეულ ქვეთავში განხილულია თითო არია მოცარტის ჩვენს მიერ გაანალიზებული პარტიებიდან. 1 - ოპერა „ზაიდუ“ (1780), I მოქმედება, **ზაიდუს არია „ Ruhe sanft“**; 2 - ოპერა „იდომენეოსი“ (1781), III მოქმედება, **ელექტრას რეჩიტატივი და არია „Oh, smania, oh, furie... D’Oreste, d’Ajace“**; 3 - ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), **გრაფინიას რეჩიტატივი და არია „E Susanna non vien...Dove sono i bei momenti“**; 4 - ოპერა „ფიგაროს ქორწინება“ (1786), IV მოქმედება, **სუზანას რეჩიტატივი და არია „Giunse alfin il**

momento...Deh, vieni, non tardar...”; 5 - ოპერა „დონ ჯოვანი“ (1787), I მოქმედება, ცერლინას არია „Batti, batti, o bel Masetto”; 6 - ოპერა „ჯადოსნური ფლეიტა“ (1791), II მოქმედება, პამინას არია “Ach, ich fuehl’s”.

არიებს განვიხილავთ კომპლექსურად, როგორც თეორიული, ასევე საშემსრულებლო ანალიზის კუთხით, რადგან თითოეული არიის ანალიზისას მოცემულია პრაქტიკული რჩევები და რეკომენდაციები მათ შესრულებასთან დაკავშირებით. დაწვრილებით განვიხილავთ თითოეული არიის მუსიკალურ ფორმას, ჟანრულ მახასიათებლებს, მელოდიკის ტიპს როგორც არიებში, ასევე რეჩიტატივებში, თანხლების ფუნქციებს, ჰარმონიას, ვოკალური ხაზისა და ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულებას, ხასიათს, არიის ტიპს, ორნამენტაციის შესრულების საკითხებს. ჩვენს მიერ განხილული 6 არია განსხვავებულია როგორც ჟანრული, ასევე ფორმაქმნადობის, მელოდიკის ტიპის, ხასიათის თვალსაზრისით, თუმცა მათ თანხვედრის, გადაკვეთის წერტილებიც აქვთ. ამავე თავის დასკვნაში შედარებული გვაქვს არიები სწორედ სხვადასხვა მახასიათებლების მიხედვით, დადგენილია მათი მსგავსებები და განსხვავებები და გამოკვეთილია გარკვეული კანონზომიერებები შემდეგი მიმართულებებით: **დრამატურგიული თავისებურებები** - ზოგი არია არის არია მონოლოგი, ზოგიერთი მიმართულია სხვა პერსონაჟის, ან მოვლენის მიმართ. ის, თუ **რა ჟანრის** ოპერაშია ჩართული ესა თუ ის არია, რამდენად ტიპურია და რა კანონზომიერება იკვეთება ამ მხრივ: მაგალითად ელექტრას არია ნამდვილი „აფექტის“ არიაა და თავსებედია სერიოზულ ოპერასთან. ცერლინას არია - „მოქმედების“ არიაა და ისიც „დონ ჯოვანის“ კომიკურ მხარეს შეესაბამება, მაგრამ გრაფინიას ლამენტოს ხასიათის არიები ნაკლებ ტიპურია კომიკური ოპერისთვის, ისევე, როგორც პამინას ლამენტოზო შეჭრილია ზინგშპილში. შესაბამისად, გვიანდელი პერიოდის ოპერებში მოცარტი არღვევს ჟანრული მიკუთვნების დადგენილ ნორმებს. გარკვეული კანონზომიერება დგინდება **მუსიკალურ ფორმასთან** მიმართებითაც - მოცარტის გვიანდელ ოპერებში აქცენტი გადადის დრამატურგიულ საწყისზე და არიების რთული სამნაწილიანი და მასშტაბური სონატური ფორმებიდან (ზაიდუ, ელექტრა) გადავდივართ მარტივ ფორმებზე (სუზანასა და პამინას არიები). განხილული გვაქვს - **ფორმის სტანდარტული და თავისუფალი გააზრება**, რაც შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდებს უკავშირდება: მოცარტის გვიანდელ ოპერებში ვხვდებით არიის ფორმის

მეტად თავისუფალ გააზრებას (გრაფინიასა და ცერლინას არიები). გარკვეული კანონზომიერება იკვეთება არიების **შინაარსობრივ თავისებურებებთან** მიმართებაში: არიები, რომლებიც ერთგვაროვან განწყობას გადმოსცემენ მეტად სტანდარტული ფორმითაც გამოირჩევიან (სუზანა, პამინა, ზაიდე). მათგან განსხვავებით, არიები, სადაც მეორე ნახევარში ხასიათის ცვლილებასთან გვაქვს საქმე (გრაფინია, ცერლინა), ან ემოციების მრავალფეროვან სპექტრს გამოხატავენ (ელექტრა) - მეტად არასტანდარტულ, შერეულ ფორმაშია დაწერილი. ყველა არიაში **საორკესტრო თანხლება** რამდენიმე **ფუნქციას** აერთიანებს: ზოგჯერ ის დეტალიზებულ დამოკიდებულებაშია ვოკალურ პარტიასთან, ზოგჯერ ჟღერს უნიკონში, ხან კი კონტრაპუნქტს ქმნის მასთან. გარდა ამისა, ყველა არიაში არის საორკესტრო ჩართვები, რომელთაც შეკავშირების, კომპლემენტაციის ან განახლების, ახალი მუსიკალური მასალის შემოტანის ფუნქცია აკისრიათ. **მელოდიკის ტიპების** მიხედვით არიების ანალიზი გვაჩვენებს, რომ ყველა არიის რეჩიტატივში ჭარბობს დეკლამაციური მელოდიკა, თუმცა ზოგან შემოიჭრება არიოზული საწყისი (ელექტრას რეჩიტატივი *accompagnato*). ყველა არიაში გვხვდება მელოდიკის რამდენიმე ტიპის ნაზავი, სადაც ერთ-ერთი მათგანი არიოზული მელოდიკაა. ეს თვისება აერთიანებს ექვსივე არიას. ცალკეულ არიებში ვხვდებით კანტილენურ (ზაიდე, გრაფინია), საცეკვაო (ცერლინა), დეკლამაციური მელოდიკის ტიპებს (ელექტრა, პამინა). **მუსიკისა და ვერბალური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების** თვალსაზრისით, არიები ორ ჯგუფად იყოფა: „აფექტის“ არიებში (ელექტრა, ნაწილობრივ პამინა და გრაფინია) მუსიკა დომინირებს ვერბალურ ტექსტზე, დანარჩენ სამ არიაში - ცერლინა, სუზანა და ზაიდე - ტექსტი და ვოკალური პარტია დეტალიზრებულად მიჰყვება ერთმანეთს. გრაფინიას არია ორივე მომენტს აერთიანებს, რადგან ეს კომპლექსური არიაა. არიების ამგვარი კომპლექსური ანალიზი მნიშვნელოვანია საშემსრულებლო თვალსაზრისითაც, რადგან ის აადვილებს არიის ფორმის გააზრებას, მის სტრუქტურირებას, დრამატურგიული აქცენტების გამოკვეთას და მნიშვნელოვანია, როგორც საბაზისო ცოდნა. და ბოლოს **საშემსრულებლო სირთულეებზე** საუბრისას თავმოყრილია ტექნიკური, თუ მხატვრული ინტერპრეტაციის ის პრობლემატიკა, რაც ამ არიებს აერთიანებს, მათ შორის ცენტრალური ტესიტურა, გარდამავალი რეგისტრის, როგორც ძირითადი და წამყვანი რეგისტრის გამოყენება, ხშირ შემთხვევაში გამჭვირვალე ფაქტურა თანხლებაში, გრძელი ფრაზები, ნახტომები ფართო ინტერვალებზე, მელოდიურ

აკორდებზე აგებული ფრაზები. მხატვრული ინტერპრეტაციის სირთულეები გულისხმობს სიზუსტეს მუსიკალური ტექსტის წაკითხვისა და შესრულებისას, სისადავეს, მუსიკალურ გემოვნებას (აქ ვგულისხმობთ როგორც ვარირების, ორნამენტირების სწორად შერჩევას, ასევე რუბატო-ს მინიმალურ გამოყენებას), არიების გამთლიანებას ფორმის მხრივ, დინამიკის, როგორც გამრავალფეროვნების საშუალების გამოყენებას, გულწრფელობას.

III თავი - “მოცარტის საოპერო პარტიების შესრულების მხატვრული და ტექნიკური სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები“. ეს თავი მთლიანად ეყრდნობა ჩემი, როგორც შემსრულებლის პრაქტიკულ გამოცდილებას, შეიცავს პრაქტიკულ რჩევებსა და რეკომენდაციებს ისევე, როგორც კონკრეტულ სავარჯიშოებს. ტექნიკური ხასიათის პრობლემებიდან განხილულია **სწრაფი, ტექნიკური პასაჟების, სტოკატოების, დიდი ინტერვალური ნახტომების, ლეგატოს** შესრულების სირთულეები და მოცემულია ამ მიმართულებით მუშაობის გზები როგორც ფიზიკური, მუსიკალური, ასევე მენტალური მომზადების თვალსაზრისით. მნიშვნელოვანი ნაწილი ეთმობა **გამოთქმას, დიქციას** როგორც იტალიური, ასევე გერმანული ენის შემთხვევაში. განხილულია როგორც თანხმოვნების გამოთქმასთან დაკავშირებული საკითხები, ასევე ღია და დახურული ხმოვნების სპეციფიკა და გამოთქმის მნიშვნელობა ზოგადად ოპერაში, მაგრამ განსაკუთრებით მშრალ რეჩიტატივებში. ცალკე ქვეთავები ეთმობა **ანსამბლებს და რეჩიტატივებს**. მოცემულია მათი ტექსტუალური შესწავლისა და მათზე მუშაობის რეკომენდაციები და რჩევები, მათ შორის თანხლებასა და სხვა პერსონაჟების პარტიებთან მიმართებაში. ქვეთავში **ორნამენტაცია** განვიხილავთ მოცარტის საოპერო პარტიების გამშვენების შესაძლო ვარიანტებს, როგორც სოლო მუსიკალურ ნომრებში, ასევე რეჩიტატივებში. ჩემს გამოცდილებაზე დაყრდნობით, ვურჩევ მომღერლებს გამრავალფეროვნონ მოცარტის მუსიკა დინამიკის და მცირედი სამშვენისების ხარჯზე, ორნამენტაცია არ უნდა იყოს ვალდებულება, არამედ უნდა მომდინარეობდეს მუსიკის ხასიათიდან, შინაარსიდან, უნდა იყოს სადა და გამომსახველი. ამ ქვეთავში ასევე განვიხილავთ არიის განვითარების სამ ეტაპს მოცარტის საოპერო შემოქმედებაში, რადგან ორნამენტაცია მჭიდრო კავშირშია ამასთან. აქ ვგულისხმობთ, რომ მოცარტის გვიანდელ საოპერო შემოქმედებაში ნაკლები ადგილია თავისუფალი ორნამენტაციისთვის, რადგან იცვლება არიის ფუნქცია, მასშტაბი და ხასიათი, იგი

მეტად ჩართულია დრამატურგიულ განვითარებაში და შესაბამისად, ნაკლებად „ექვემდებარება“ ვარირებასა და გამშვენებას.

ბოლო ქვეთავში **მხატვრული სახის (ხასიათის) სირთულეები და მათი გადაჭრის გზები**, ჩვენ ვსაუბრობთ უმთავრესზე მოცარტის მუსიკის შესრულებისას - ეს არის მისი მუსიკის კომპლექსურობა, მისი მუსიკის სრულყოფილება და მთლიანობა, რომელიც არ უნდა დაირღვეს. ვოკალური პარტია, ხმა, მოცარტის სრულყოფილი მუსიკალური ქარგის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია და ასეთად უნდა იქნას აღქმული და გააზრებული. მნიშვნელოვანია მივყვეთ ავტორის ტექსტს, ჩავწვდეთ მის სურვილს, თუ რისი გამოხატვა უნდოდა ამა თუ იმ ფრაზით, მუსიკალური აზრით. გმირის მხატვრული სახის გააზრებისას მნიშვნელოვანია მთლიანი ლიბრეტოს ზედმიწევნით კარგად შესწავლა, ლიტერატურული პირველწყაროს გაცნობა (ასეთის არსებობის შემთხვევაში) და რა თქმა უნდა დირიჟორებთან და რეჟისორებთან მუშაობა. რაც ასევე უმნიშვნელოვანესია საბოლოო შესრულებისას - ავთენტურობა, სისადავე, ჩვენი შესაძლებლობებით, ჩვენივე ასაკისა და გამოცდილების შესაფერისი ამოცანების დასახვა და შესრულება, გულწრფელი და ხალასი ინტერპრეტაციის მსმენელამდე მიტანა, რაც არ დარჩება შეუმჩნეველი.

დასკვნაში თავმოყრილია ჩატარებული კვლევის შედეგები თანმიმდევრულად. ვიწყებთ მოცარტის დროის საოპერო თეატრიდან და მასში არსებული საოპერო ჟანრებიდან. მოცარტის საოპერო შემოქმედების მისი თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებასთან შედარებით გაირკვა, რომ სტილური და გამომსახველობითი მახასიათებლებით ისინი სრულ თანხვედრაშია. მაგრამ მოცარტის ნოვატორობა გამოიხატება მისი ოპერების ჟანრულ მახასიათებლებში: თითმის არცერთი მისი ოპერა არ ჯდება ზუსტად ეპოქისთვის დამახასიათებელ ჩარჩოებში. მათი უმრავლესობა აერთიანებს კომიკური და სერიოზული ოპერის მახასიათებლებს, მათში ჩნდება გმირების არატიპიზირებული, ინდივიდუალური მუსიკალური თუ დრამატურგიული დახასიათება, რაც უკვე რომანტიზმის ეპოქისკენაა მიმართული. მოცარტთან პირველად ჩნდება არიის არასტანდარტული, განვითარებადი, შერეული ფორმები, რაც უშუალო კავშირშია გმირის სახის გახსნასა და გამოხატვასთან (ინდივიდუალურ დახასიათებასთან).

მოცარტის დროის შემსრულებლების და შემსრულებლობის შესწავლის საფუძველზე გაირკვა, რომ იგი ბევრი მახასიათებლით განსხვავდება თანამედროვე შემსრულებლობისგან. მაგალითად, დღეს აღარ გამოიყენება არტიკულირებული ბგერა, ვიბრატოს გარეშე სიმღერა, რეგისტრების გამოიყენება, არამედ პირიქით, ვესწრაფვით მთელს დიაპაზონზე რეგისტრულ გამთლიანებას. გამოიკვეთა სხვაობები მხატვრული შესრულების თვალსაზრისითაც: ტემპის, მეტრის, ორნამენტაციის, ვარირების, რეპერტუარის თვალსაზრისით.

მოცარტის ჟანრულად განსხვავებული არიების კომპლექსურმა ანალიზმა ცხადყო ლირიკული სოპრანოს წინაშე მდგარი სირთულები და ამოცანები და მოგვამებნინა ამ სირთულების გადაჭრის შესაძლო გზები. ამგვარი ანალიზი თეორიული თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანი საფუძველია საშემსრულებლო კუთხით, რადგან იგი გვეხმარება ფორმის, სტრუქტურის გააზრებაში, თანხლებისა და სასიმღერო პარტიის ურთიერთდამოკიდებულების გამოკვეთაში, სწორი დრამატურგიული აქცენტების მოძებნაში, ტექსტუალური, ვერბალური მხარის მნიშვნელობის ხაზგასმაში და საბოლოო ჯამში დიდი მნიშვნელობა აქვს ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით.

საშემსრულებლო თავში წამოწეული ტექნიკური თუ მხატვრული ინტერპრეტაციის პრობლემატიკა მნიშვნელოვანია როგორც ლირიკული სოპრანოს რეპერტუარის, ისე ზოგადად, მოცარტის საოპერო პარტიების შემსრულებლებისთვის. აქ თავმოყრილი რეკომენდაციები პრაქტიკოსი მომღერლის შემოქმედებით მიებებზე, ცნობილ დირიჟორებსა და რეჟისორებთან მუშაობასა და საშემსრულებლო გამოცდილებაზე დაყრდნობითაა შემუშავებული და ვფიქრობთ, რეალურ დახმარებას გაუწევს მოცარტის შემსრულებლებს, გაუადვილებთ მათ კომპოზიტორის საოპერო რეპერტუარის შესწავლასა და შესრულებას.

დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:

1. ს. გორდელაძე „მოცარტი და მისი დროის მუსიკალური თეატრი“. ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული

სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილისი სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; რედ.: მ. ქავთარაძე. 2021, N2 (24). მის.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/index_ge.php

2. ს. გორდელაძე „მოცარტის დროის საოპერო მომღერლები და საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებები XVIII საუკუნეში“. ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილისი სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; რედ.: მ. ქავთარაძე. 2021, N2 (24). მის.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/index_ge.php

V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

With the right to manuscript

Sopio Z. Gordeladze

The lyric soprano parts in W. A. Mozart operas. The complexities of the artistic and technical interpretation and the ways to overcome them

Submitted for the academic degree Doctor of Musical Arts

Dissertation

A B S T R A C T

M U S 0215. 1. 9: Solo Academic Singing

Tbilisi 2023

Scientific supervisor:

MARINA KAVTARADZE

PhD, Professor

Expert:

Ekaterine Oniani

PhD, Assoc. Professor

The defense of the dissertation will take place at the meeting of the dissertation council N 4 of the Tbilisi State Conservatoire on 08.12. 2023, at 17.00 pm

Address: Tbilisi State Conservatoire,
Griboedov str. N 8/10, 4ths floor, lecture room #421

The Dissertation and Abstract are available at V.Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire library and in the Conservatoire Web site: www.tsc.edu.ge

Academic secretary of the dissertation board

EKA CHABASHVILI

Doctor of Musical Arts,
Assoc. Professor

General description of the paper

Relevance of the thesis topic:

There is a great interest in Mozart among performer musicians and music researchers. His creative work, covering all genres and forms of his epoch, is still highly relevant even after a lapse of nearly two and a half centuries. Every performer is keen to have Mozart pieces in his/her repertoire, which is a determinant of his/her prestige as a performer and a level as a musician. The creative work of this genius is certainly an extremely interesting research material for musicologists, being a subject-matter of numerous scientific studies and fiction stories, as well as that of cinematic masterpieces (e.g. "Amadeus", a film directed by Miloš Forman).

There has been an everlasting interest not only in Mozart's creative legacy, but also in his personality, life and his sudden, unascertained and mysterious death. Mozart's childhood – a career of the 'Wunderkind' performer, 30-year skyrocketed and abundant creative activity, and a sudden death at a very young age, the causes of which have given rise to extremely contradictory versions, will always be a matter of keen interest, will always raise questions and excite both, the researchers and admirers of Mozart's creative work. Therefore, Mozart is and will always be **topical** for researchers, as well as for musical performers.

There are numerous papers dedicated to Mozart's creative activity, in particular his operas, concert arias, coloratura soprano parts and interpretations and peculiarities. On the one hand, the topic is multifaceted and inexhaustible, on the other hand, it has been studied so profoundly that it is hard to say a new word in relation to Mozart. However, there are few works on the role of the lyric soprano itself and the parts related thereto in Mozart's operas.

We have not come across any study specifically focusing on the main arias of the lyric soprano parts, raising the technical, artistic performance problems of the lyric soprano parts, or offering solutions to their complexities. Neither have we come across any study where Mozart's operatic parts are grouped by lyric soprano repertoire, despite their importance in Mozart's operas. Given that the lyric soprano parts of Mozart's operas are a subject of musical performers' continuous interest, the relevance of studying this issue is beyond any doubt.

Scientific novelty and practical significance of the paper: soprano is one of Mozart's favorite voice types. His operas are a true competition arena for sopranos, most of them with at least two or three leading sopranos, sometimes with different voice types and characters. Oftentimes one of these few sopranos is a lyric soprano (Susanna and Countess from “The Marriage of Figaro”, Pamina from “The Magic Flute”, Zaide from “Zaide”, Ilia from “Idomeneo”, Zerlina from “Don Giovanni”, etc.).

Thus, it could be said that the lyric soprano plays the leading role in Mozart's operas, despite the fact that given the epoch, the coloratura (virtuoso) soprano was the prima donna. There are numerous studies focusing on the analysis of coloratura soprano parts and concert arias in Mozart's creative work (Baker, 1989; Lynn Baron, 2006; Williamson Dorenfeld, 1976; Vann, 1969; Zharkova, 2014). However, being a lyric soprano, I found it interesting to study and analyze exactly the lyrical roles (such as Pamina, Zaide, Countess, Susanna, Zerlina), which conditioned the **topic choice**. In addition, I have performed the operatic parts subject to the analysis on the number of occasions² and it was also an important factor when selecting the topic: on the one hand, I wanted to deepen my theoretical knowledge on the issues that fall within the scope of my practical experience, and on the other hand, I wanted to share my performance experience that has been gained up to date. Taking into account the abovementioned with regard to the everlasting relevance of Mozart and the abundance of researches related thereto, in our opinion, the **novelty** of the given study can be conditioned by my performer's perspective and vision of Mozart, his operatic pieces, the characteristics of his operatic parts and recommendations for working thereon. The performance recommendations and guidelines developed and accumulated for finding solutions to overcome the complexities of artistic and technical interpretation of Mozart's operatic parts add a **practical purpose** to the

² **Countess** - “The Marriage of Figaro” – Konzert Theater Bern, Switzerland, 2016 and Salzburger Landestheater, Austria, 2018.

Susanna - “The Marriage of Figaro” – Trento Teatro Comunale, Italy, 2012 and Tiroler Festspiele Erl, Austria, 2012.

Elettra - “Idomeneo” – Lisbon *São Carlos* National Theatre, Portugal, 2018.

Zaide - “Zaide” – Tirolean Festival in Erl, Austria, 2018, 2019.

Zerlina - “Don Giovanni” – Teatro Carlo Felice di Genova, Italy, 2016 and the Tyrol International Festival in Erl, Austria, 2013

Pamina - “The Magic Flute” - the Tyrol International Festival in Erl, Austria, 2016, 2017.

study. We hope that these recommendations and guidelines will help performers study and work on Mozart's operatic parts.

Mozart's operatic works, particularly his 5 operas: "Zaide", "Idomeneo", "The Marriage of Figaro", "Don Giovanni" and "The Magic Flute", are the **object of the present research** thesis, viewed within the context of the Baroque and Classical era musical theater, the performers and performing traditions of Mozart' time, as Mozart's creative work could hardly be considered separately from his epoch.

The **research subject-matter** of the given paper are the lyrical soprano roles in my performance repertoire from the following operas by Mozart: "Zaide" – a role of Zaide, "Idomeneo" – a role of Elettra (Idomeneo), "The Marriage of Figaro" – the roles of Susanna and Countess (Le nozze di Figaro), "Don Giovanni" - Zerlina's role (Don Giovanni), "The Magic Flute" - Pamina's role (Die Zauberfloete); artistic or technical complexities of performing those roles and the solutions thereto, viewed within the context of the 18th century and contemporary performances of Mozart's operas.

The **purpose** of the given research is to highlight the artistic and technical complexities of performing lyrical soprano roles through the example of Mozart's specific operas, to find solutions to them based on personal performance experience, and to share the relevant recommendations. In addition, to identify the differences and similarities between Mozart's contemporaries and present-day performers, and based on it draw practical conclusions from the performance perspective.

To attain this purpose, it was necessary to accomplish the following **tasks**:

1. to study the musical theater of Mozart's epoch, the available operatic genres, including in terms of comparison with the creative work of Mozart's contemporaries – the 18th century composers.
2. to analyze the key aspects of performance in Mozart's epoch, to compare the performance standard of that time with the modern performance requirements.
3. to study Mozart's lyric soprano roles and analyze them through the example of the following operas: "Zaide", "Idomeneo", "The Marriage of Figaro", "Don Giovanni" and "The Magic Flute".

4. to provide a complex analysis of each aria of each lyric soprano role from each opera from both, the theoretical and the performance point of view.
5. to identify the difficulties of performing the lyric soprano roles, illustrated by the example of such roles as: Zaide, Elettra, Susanna, Countess, Zerlina and Pamina, as well as to find solutions to overcome those difficulties.
6. to develop general guidelines and recommendations based on the study of Mozart's operatic roles and the experience on working on them, with special reference to the given operatic roles.

Research methods:

The musical theater of Mozart's epoch, the musical performers of his time and their performance skills are considered based on the principle of **historicism**. With the help of the **descriptive** method, the operatic genre features and the performance traditions of Mozart's times have been identified, allowing as well for primary analysis of the musical material. The qualitative and **comparative** methods allowed to draw parallels, especially from the performance point of view or, on the contrary, to juxtapose the available norms and traditions of vocal performing art of Mozart's contemporaries and the present-day performance requirements. This method proved to be indispensable when it came to the consideration and analysis of specific operatic roles and arias. The **complex** research method proved to be helpful when analyzing specific six opera arias, as well as when working on the performance part of the thesis paper, providing a complex analysis of the artistic and technical difficulties of performing Mozart's lyrical soprano roles. **Analytical** method helped to consider and understand Mozart's six completely different opera roles and the performance problems related thereto, to accumulate research findings and draw relevant conclusions.

The **novelty** and **practical significance** of the thesis research has been primarily determined by bringing to the forefront the role of the lyric soprano in Mozart's operatic work, a complex analysis of the lyric soprano roles and arias from theoretical, practical and performance point of view, and the practical performance guidelines and recommendations necessary for studying, working on and performing Mozart's opera roles.

The huge amount of the literature we studied during the work on the given thesis, we divided into 8 groups according to the subject and it includes the **Fundamental researches, encyclopedic dictionaries**, researches on the **performance and interpretation issues**, literature directly related to the **vocal art, singing mastery and performance**, literature helpful in **musical analysis**, Articles related to **singing diction**.

During the scientific study of the performing art, the scientific value of the given thesis paper will considerably increase through introduction of the latest foreign language literary pieces related to the research theme to the Georgian scientific circulation.

Regrettably, there aren't any Mozart-related research papers available in the Georgian musicology and vocal performance field. We do hope that this paper will be helpful for next generation of musicologists, as well as performers and researchers of Mozart's creative work, and will serve as an incentive for them to conduct new researches in this area in future.

The approbation of the given Thesis took place on 8th June 2023, on the division of solo academic singing.

Content of the research paper

The paper consists of the introduction section, three main chapters, eleven subchapters, conclusion and the reference list (bibliography of total 88 works), a total of 163 printed pages. There is an annex to the paper, which includes the examples of opera aria notes (*Bärenreiter* orchestral score editions), an interview with the famous Austrian conductor - Gustav Kuhn, as well as the brief, encyclopedic data on the composers of Mozart's epoch and the works thereof. A CD with audio and video records of all six analyzed arias performed by me is also attached to the paper.

The **introduction** section of the paper offers substantiation of the relevance of the research theme, the scientific novelty and practical purpose of the topic, introducing the object and the subject-matter of the research, as well as describing the research goals and objectives and the applied research methods. The literature processed and used in the research is extensively discussed.

Chapter One – “Mozart, Musical Theatre, Opera Genres and Performance Style of His Epoch; Soprano Types in Mozart’s Operas”

Subchapter one - "Opera Genres in the Musical Theater of Mozart's Time" covers three leading opera genres available in the 18th-century center of the Austro-Hungarian Empire - Vienna: Opera seria originating from the Baroque era, Opera buffa – a ‘firstling’ of the classical era, and the young genre of the Austrian national comic opera - Singspiel. The issue of genre priorities in Mozart's operatic work has been brought to the forefront. The factors that conditioned the crisis of the opera seria at the turn of the epochs, an urgent need for its transformation and the importance of C.V. Glueck’s operatic reform, are also discussed in the paper. There were certain reasons for the emergence and fast-growing popularity of Opera buffa and they were related to the aesthetics of the classicist era and the worldview of the French enlighteners. The paper focuses on the motivation behind Mozart's operatic preferences and the reason for the Italian opera being dominant in his work over the German one and hence, the Italian comic opera being dominant over serious opera. Among the reasons are such factors as the composer's affinity for Italian musical culture, Italian virtuoso singers, including famous castrati, and no less important factor – opera was comic or serious depending on client’s wish.

Subchapter two – “Composers and Singers of Mozart’s Time” covers dozens of composers of the Classical period, who, alongside the prominent classicists, were creating the musical culture of that epoch and whose creative works were once far more popular and successful than those of the so-called ‘Vienna classicist’ genius composers, and whose works help to clearly restore musical style or genre characteristics of the epoch. It is the work of those ‘ordinary’ composers that is in precise harmony with the characteristics and achievements of the epoch, while the creative work of a genius composer cannot fit within the framework and boundaries of a single epoch. It oftentimes combines past and present achievements and is already directed towards the future. The operatic works and genre preferences of the following composers are discussed in this sub-chapter: *Niccolò Piccinni, Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, Vicente Martín y Soler, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello, Antonio Salieri, Leopold Koželuch, Domenico Fischietti, Giovanni Battista Mancini...* *Those are the composers whose works were immensely popular during Mozart's career. Over the past few decades, there have been active efforts to restore at least certain part of their musical legacy. In this sub-chapter, the*

creative work of those composers is compared to Mozart's operatic work and Mozart's innovation in this genre is discussed. The point is that most of his operas do not fall within a specific genre and often combine comic and serious opera characteristics. Therefore, the traces of serious opera could be often found penetrating into Mozart's comic opera, be it individualized musical characterization of the characters or specific operatic pieces. It's Mozart's works where, for the first time ever, the comedy and drama were combined with equal power.

In the same subchapter, the singers of Mozart's time and the peculiarities of their performing arts are discussed. Aloysia Weber, Nancy Storace, Josepha Duschek, Giuseppe Lolli, Louise Villeneuve, Caterina Cavalieri, Caterina Bondini, Luigi Bassi, Luisa Laschi, Anna Gottlieb, Anna Milder-Hauptmann, Adriana Ferrarese del Bene, Francesco Benucci, Giovanni Manzuoli, Anton Raaff, Franz Gerl - this is just a brief list of singers whom the genius composer collaborated with and for whom he wrote operatic scores or concert arias of amazing complexity (which the composer compares to "a well-tailored dress", so precisely should those concert arias have been adapted to the singer's capacity, which further conditions their complexity and individuality). This sub-chapter covers the repertoire of the 18th century singers and the peculiarities of their performing art. It proved to be interesting to compare them with the modern performing art features, as well as with the repertoire of modern singers. The issue of distribution of the repertoire in a very narrow framework of the modern performing practice has been raised; the repertoire of opera singers of that period and that of the modern ones has been compared. Some problematic issues relating to the modern performing art, such as raising the orchestra pitch, increasing the orchestra composition, considerable increase in the size of opera houses and concert halls as compared to those of that period. As it turned out, all those changes led to great changes in the performing arts. We may conclude that modern singers have to deal with a much more varied repertoire than the singers of Mozart's epoch, as the Romantic, veristic, Impressionist operas did not exist in that period.

Subchapter three – “Peculiarities of the performing art”. The work on this subchapter was particularly important for me as a performer. Opera was the leading and main genre in the classicism epoch, including Mozart's creative activity period. It was Beethoven who changed this hierarchy by making dominant the sonata symphonic cycle. Consequently, the vocal art is the major and primary one, from which the instrumental performing art originated. It was the

opinion of the leading musicians, composers, teachers of that period (Leopold Mozart, Philipp Emmanuel Bach and others).

"Practical Reflections on the Figurative Art of Singing" – a treatise by Giovanni Battista Mancini (1774), as well as Pier Francesco Tosi's no less famous treatise "Observations on the florid song" (1723), provide a clear-cut and detailed view of the 18th century vocal performing art. It is noteworthy that the singing 'model' provided in these treatises is still relevant nowadays. Especially such fundamental moments as free vocal production without straining one's throat, perfect intonation, legato, full control of dynamics, breath-based sound, "wave" breathing, the use of resonances, in his treatise Mancini also mentions the uniting and blending of registers and application of the so-called "mix".

Though, in this subchapter we will consider not only the peculiarities of vocal art, but also the fundamental performance moments that concern any performer, be it a singer or an instrumentalist. In this subchapter we touch upon in detail on such issues as tempo and meter, phrasing, articulation, dynamics, ornamentation, appoggiatura, variations and embellishments, portamento and messa di voce, vibrato, fermato, cadenza, recitative, declamation, and, finally, the available types of arias and the characteristics thereof. In this regard, it was particularly interesting to compare with each other the Baroque, classical and modern performance traditions from each point of view. Many differences were identified. For example, the articulated sound, throat articulation, which was quite common in the Baroque and Classical eras, is no longer used nowadays. As far as tempo and meter are concerned, it is obviously one of the key issues in the music of that epoch. There was no metronome at that time, so there was no exact reference, though there were Italian notations that helped determine the motion tempo. In addition, there are note values and meters, which also help set the right tempo. In the classical era, the frequent use of rubato was less accepted, though Mozart's letters prove that he resorted to rubato in certain passages.

The dynamics of the classical period becomes more diverse and more gradual as compared to Baroque, thus it differs from Baroque's so-called 'terrace'-type dynamics. The ornamentation is in a kind of transitional phase between the completely free, improvised ornamentation of the Baroque period and a precisely prescribed ornamentation of the further, Romantic epoch.

Appoggiaturas were widely applied in that period and they have been often used nowadays in Mozart's operas, especially in secco recitatives. As for the variations and embellishments, based on the classicist worldview, they were also becoming more plain, balanced, and specifically in the case of Mozart, as evidenced by the composer's letters, upon his wish, the embellishment should derive from the content rather than just serve the external effect. Portamento was quite common for the classical epoch; almost all sounds were connected to each other this way. Portamento certainly has not been used to such an extent nowadays. Messa di voce was also widely applied in the 18th century vocal performing art. It was used for nearly all long tones as a means of variation and embellishment. As far as vibrato is concerned, a radical difference is quite obvious here as well. Modern opera singing without vibrato is unimaginable, whereas in the 18th century vibrato too was a means of ornamentation and was used in special moments – for example, for expressing great agitation. Fermato – there was an unwritten law in Mozart's time that fermato should be complemented with cadenza, embellishments, which is a less common practice nowadays. However, the idea that a mere text written by a composer is the 'holiest of all' and should be performed the way it is written, is a modern invention. In Mozart's time, one could hardly imagine a performer sing exactly what was written in the notes. Scarce dynamic markings were often used by composers, offering performers more scope for imagination.

Subchapter four - “Sopranos in Mozart's operas; determining voice type by timbre, range and vocal melody”. This subchapter offers a detailed overview of the present-day soprano types that are relevant to Mozart's operatic works: lyric soprano, lyric-coloratura soprano, coloratura soprano, soubrette, dramatic and lyric-dramatic soprano; characteristics of each of them is described – range, timbre, character, volume. They are compared according to these and some other characteristics, like, for example, melodic type, repertoire. In Mozart's time, there was no voice division according to the repertoire similar to the one we have nowadays, which has been introduced in the post-Mozart era, brought by a new repertoire. During the composer's creative work, even the mezzo-soprano was not clearly separated from the soprano. The singers of Mozart's epoch were much more complexly trained and performed the roles of Zerlina and the Countess, Mozart's concert arias and operatic parts with the same success that today is entrusted to singers performing clearly separated repertoires. However, as regards determining the type of

soprano in Mozart's repertoire, the main point that I would like to stress is that we should proceed from the characteristic features of the character, the melody and expressiveness of the main arias of the scores and the ensemble numbers.

Chapter Two – “Analytical etudes ”. Chapter two consists of six subchapters, each subchapter focusing on one aria from the analyzed Mozart scores is discussed. 1 - Opera "Zaide" (1780), Act I, **Zaide's aria "Ruhe sanft"**; 2 - Opera "Idomeneo" (1781), Act III, **Elettra's recitative and aria "Oh, smania, oh, furie... D'Oreste, d'Ajace"**; 3 - Opera "The Marriage of Figaro" (1786), **Countess's recitative and aria "E Susanna non vien...Dove sono i bei momenti"**; 4 - Opera "The Marriage of Figaro" (1786), Act IV, **Susanna's recitative and aria "Giunse alfin il momento...Deh, vieni, non tardar..."**; 5 - Opera "Don Giovanni" (1787), Act I, **Zerlina's aria "Batti, batti, o bel Masetto"**; 6 - Opera "The Magic Flute" (1791), Act II, **Pamina's aria "Ach, ich fuehl's"**.

The arias are considered in a complex manner, both in terms of theoretical and performance analysis, since the analysis of each aria offers practical advice and recommendations regarding their performance. A musical form of each aria, genre characteristics, melody types in both, arias and recitatives, accompaniment functions, harmony, interrelation of vocal line and text, character, aria type, as well as ornamentation performance issue are considered in detail. The discussed six arias are different in terms of genre, form, melodic type, and character, though they also have points of convergence and intersection. In the conclusion section of the same chapter, the arias are compared by different characteristics, their similarities and differences are identified and certain regularities in the following areas are highlighted: **dramaturgical peculiarities** - some arias are aria monologues, some are addressed to another character or event. Which opera **genre** is this or that aria included in, how typical it is and what regularity could be observed in this regard: for example, Elettra's aria is a true "affect" aria and is compatible with a serious opera. Zerlina's aria is an "action" aria and is in line with the comic part of "Don Giovanni", but the Countess's Lamento character arias are less typical for the comic opera, equally as Pamina's Lamentoso is 'plunged' into Singspiel.

Consequently, in the operas of the later period, Mozart violates the set norms of genre attribution. A certain regularity is also established in relation to the **musical form** - in Mozart's operas of later period, the emphasis is shifted onto the dramatic beginning, thus from complex

three-partite and large-scale sonata forms of arias (Zaide, Elettra) to simpler forms (Susanna and Pamina arias). We have discussed **a standard and free understanding of the form**, which is related to different periods of creative activity: in Mozart's later operas, a rather free understanding of the aria form could be found (the Countess and Zerlina arias). There is a certain regularity in relation to the **content peculiarities** of the arias: arias that convey a uniform mood are distinguished by a more standard form (Susanna, Pamina, Zaide). In contrast, the arias with a mood swing in the second half (Countess, Zerlina), or those expressing a diverse spectrum of emotions (Elettra) - are written in a very non-standard, mixed form. In all arias, the **orchestral accompaniment** combines several **functions**: sometimes it is in a detailed relationship with the vocal part, other times it sounds in unison, and sometimes it creates a counterpoint with it. In addition, all arias have orchestral inclusions with the function of connecting, complementing or renewing, introducing new musical material. The analysis of the arias by **melody type** shows that in the recitative of all the arias, the declamatory melody prevails, though somewhere the arioso prelude intrudes (Elettra's recitative accompagnato). A blend of several types of vocal melody could be found in each aria, with one of them being the arioso melody. This is the feature common for all six arias. Cantilena (Zaide, Countess), dance (Zerlina), declamatory melody types (Elettra, Pamina) could be found in certain arias. In terms of **music and verbal text interrelation** the arias could be divided into two groups: In the 'affect' arias (Elettra, partially Pamina and Countess) it's the music that dominates over the verbal text, while in the other three arias – Zerlina, Susanna and Zaide – text and vocal parts follow each other in a detailed manner. The aria of Countess combines both moments, since it is a complex aria. Such a complex analysis of arias is important from the performance point of view, since it makes it easier to understand the aria form, to structure it and highlight dramaturgical accents. It is significant as a basic knowledge. And, finally, when it comes to the **performance complexities**, the problems related to technical or artistic interpretation that are common for these arias are accumulated, including the central tessitura, the use of the transitional register as the main and leading register, in many cases a transparent texture in the accompaniment, long phrases, skips onto large intervals, phrases built around the melodic chords. The complexities of artistic interpretation include accuracy in reading and performing a musical text, plainness, musical taste (in this case it implies both, the right choice of variations and ornamentation, as

well as a minimal use of rubato), integrating arias in terms of form, the use of dynamics as a means of diversification, sincerity of interpretation.

Chapter Three – “Artistic and technical complexities of performing Mozart's operatic roles and the solutions thereto”. This chapter is entirely based on my practical experience as a performer, offering practical tips and recommendations, as well as specific exercises. Difficulties related to **performing fast, technical passages, staccatos, large interval skips, and legato**, are among the challenges discussed. The solutions on how to work in this direction are given in terms of physical, musical and mental preparedness. A considerable part is devoted to **pronunciation, diction** in the case of both, the Italian and German languages. Issues related to the pronunciation of consonants, as well as the specificity of open and closed vowels and the importance of pronunciation in opera in general, and in ‘recitativo secco’ (dry recitatives) in particular, are discussed. Separate subsections focus on **ensembles** and **recitatives**, providing guidelines and recommendations for their textual study and work on them, including with respect to the accompaniment and the roles of other characters. The **Ornamentation** subchapter considers possible options for decorating Mozart's operatic parts, both in solo musical numbers and in recitatives. Based on my experience, I recommend singers to diversify Mozart's music at the expense of dynamics and small decorations, ornamentation should not be an obligation, but should rather stem from the music character and content, should be plain and expressive. In this sub-chapter, the three stages of aria development in Mozart's operatic work are discussed, as ornamentation is closely related to it. What is meant here is that in Mozart's later operatic works there is little room for free ornamentation, as the function, scale and character of the aria changes, it is more involved in the dramatic development and, therefore, is less ‘subjected’ to variation and embellishment.

The final subchapter – **«Complexities associated with imagery, artistic (character) interpretation and the solutions thereto”** focuses on the most important aspect of performing Mozart's music - this is a complex nature of his music, its perfection and integrity that should in no way be violated. The vocal, the sound, is one of the constituent parts of Mozart's refined musical composition and that's how it should be perceived and understood. It is important to follow the author's text, understand his intention- what he wanted to express by this or that phrase, through musical meaning. To understand the character's imagery, it is important to profoundly

study the entire libretto, to get familiar with the literary sources (if any) and, certainly, to work with conductors and directors. And the most important aspect in the final performance is the authenticity, plainness, setting and performing tasks appropriate to our age and experience to the best of our capacity, conveying to the audience an honest and cheerful interpretation that will not go unnoticed.

The research findings are summarized in a consistent manner in the **conclusion** section of the paper, starting from the opera theater of Mozart's time and the opera genres available there. Comparison of Mozart's operatic works with those of his contemporaries showed that they are fully compatible with each other in terms of stylistic and expressive characteristics. However, Mozart's innovation is expressed through the genre characteristics of his operas: almost none of his operas fit precisely into the framework characteristic of his epoch. Most of them combine comic and serious opera features; non-typical, individual musical or dramaturgical characterization of characters appear there, directing them towards the romanticism epoch. Non-standard, developing, mixed-form arias appear for the first time in Mozart's works, which is directly related to unveiling and expression of the character's imagery (individual characterization).

The study of performers and performing art of Mozart's epoch clearly showed that they differ from the modern performing art in many aspects. For example, articulated sound, singing without vibrato, separation of registers, are no longer applied nowadays. On the contrary, there are efforts to ensure register smoothness and integrity over the entire range. Differences in terms of artistic performance: in terms of tempo, meter, ornamentation, variations, repertoire, were also highlighted.

A complex analysis of Mozart's genre-different arias identified the tasks and challenges facing the lyric soprano, as well as offered possible solutions to overcome those challenges. Such analysis is an important basis from a theoretical point of view in terms of performance, since it helps to understand the form and structure, to outline the relationship between the accompaniment and the vocal part, to find the right dramaturgical accents, to highlight the importance of the textual, verbal side and, finally, it is of great importance in terms of interpretation.

Technical or artistic interpretation challenges raised in the performing art chapter of the paper is important for the performers of both, the lyric soprano repertoire and, Mozart's operatic roles, in general. Recommendations accumulated here are developed based on the creative search of singer practitioners, on collaboration with famous conductors and directors, as well as on the performing experience. We believe it will be really helpful for Mozart performers, making it easier for them to study and perform the composer's operatic repertoire.

Basic tenets of the thesis are reflected in the following publications:

1. S. Gordeladze “Mozart and the Musical Theatre of His Time”. gesj: Musicology and Cultural Science. Reviewed Electronic Scientific Journal; V. Sarajishvili State Conservatoire; ed. M. Kavtaradze, 2021, #2 (24). add.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/index_ge.php
2. S. Gordeladze “Opera Singers of Mozart’s Time and the Peculiarities of the 18th Century Performing Art”. gesj: Musicology and Cultural Science. Reviewed Electronic Scientific Journal; V. Sarajishvili State Conservatoire; ed. M. Kavtaradze, 2021, #2 (24). add.: http://gesj.internet-academy.org.ge/ge/index_ge.php