

УДК 78.071.1(436)Моцарт:792.54»17»]:78.072](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-26>

Лю КУО,
orcid.org/0009-0006-1226-7441
творчий аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) 80120752@qq.com

ОСНОВНІ ВЕКТОРИ РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ МУЗИЧНОГО РУХУ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА: СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Дослідження має на меті виявлення специфіки оперного театру В. А. Моцарта в ракурсі функціонування в ньому принципів руху як фундаментальної філософської і естетичної категорії. Зазначено, що у проблемному полі сучасного музикознавства видається важливим сконцентрувати увагу на питаннях взаємодії загальних художньо-естетичних настанов класицизму як провідної стильової парадигми тієї доби і оригінальних принципах організації опер Моцарта в аспекті виявлення категорії музичного руху. Наголошено, що музичний театр другої половини XVIII ст. з його найбільш резонансними реформаторськими царинами, що визначили опери К.В. Глюка і В.А. Моцарта, свідчить про важливість акту побудови комунікації із слухачем і утворення сильного інтелектуального впливу на його духовний світ. Окреслено, що поява герою, який має волю і здатний організувати світ за власними правилами, є важливою характеристикою класицистичного мистецтва, що рельєфно виявляється в операх Моцарта. Зазначено, що рух від засвоєння традиції оперного жанру до виявлення їх індивідуального бачення в творчості Моцарта був швидким. Підкреслено, що у «віденський період» (з 1784 року) Моцарт сміливо експериментує із жанровими моделями опери, синтезує оперний досвід різних країн, і об'єднує єдиним рухом сталі жанрові моделі того часу. Наголошено, що на рівні принципів організації художнього цілого відбувався динамічний процес злиття особливостей різних жанрів, який визначив стрімкий рух оперного жанру у напрямку до небувалої цілісності єднання всіх елементів художньої структури. Виявлено, що характерні для Моцарта індивідуальне трактування правила, надання важливого смислового навантаження опозиції «дискретність-континуальність», утворення комунікаційної моделі, де «воля людини» постає як основна сила організації динамічної системи, а всі елементи утворюють рухому рівновагу, визначають основні вектори виявлення категорії музичного руху в оперній творчості Моцарта.

Ключові слова: Моцарт, оперний театр Моцарта, категорія музичного руху, стильова система класицизму.

Liu KUO,
orcid.org/0009-0006-1226-7441
Creative Graduate Student at the Department of History of World Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) 80120752@qq.com

THE MAIN VECTORS OF UNDERSTANDING THE CATEGORY OF MUSICAL MOVEMENT IN THE OPERA WORK BY V. A. MOZART: THE STYLE ASPECT

The research aims to identify the specifics of V. A. Mozart's opera theater from the perspective of the functioning of movement in it as a fundamental philosophical and aesthetic category. It is noted that in the problematic field of modern musicology, it seems important to focus attention on issues of interaction between the general artistic and aesthetic guidelines of classicism as the leading stylistic paradigm of that era and the original principles of the organization of Mozart's operas in the aspect of identifying the category of musical movement. It is emphasized that the musical theater of the second half of the 18th century, with its most resonant reformist themes that defined the operas of K.V. Glyuk and V.A. Mozart, testifies to the importance of the act of building communication with the listener and the formation of a strong intellectual influence on his spiritual world. It is emphasized that the appearance of a hero who has free will and is able to organize the world according to his own rules is an important characteristic of classical art, which is evident in Mozart's operas. It is noted that the movement from the assimilation of the traditions of the opera genre to the discovery of their individual vision in Mozart's work was rapid. It is emphasized that in the "Viennese period" (since 1784), Mozart boldly experiments with genre models of opera, synthesizes the opera experience of different countries, and unites the stable genre models of that time. It is emphasized that at the level of the principles of the organization of the artistic whole, a dynamic process of merging the features of various genres took place, which determined the rapid movement of the opera genre towards the unprecedented integrity of the union of all elements of the artistic structure. It was revealed that Mozart's individual interpretation of rules, giving an important semantic load to the opposition "discreteness-continuity", the formation of a communication model where "human will" appears as the main force of the organization of a dynamic

system, and all elements form a moving equilibrium, determine the main vectors of category detection musical movement in Mozart's opera work.

Key words: Mozart, Mozart's opera theater, category of musical movement, stylistic system of classicism.

Постановка проблеми. Оперна творчість В. А. Моцарта, не зважаючи на значну кількість фундаментальних монографій дослідників різних країн (Cairns, 2006; Rosen, 1997; Steptoe, 1998 та ін.), продовжує притягувати музикознавців сьогодні. Численні розвідки, присвячені театральним творам одного з найбільш виконуваних композиторів сучасного культурного простору, розкривають типологічні й індивідуальні аспекти його музичного мислення, виявляють неповторність художніх рішень в межах стильової системи класицизму. В цьому проблемному полі видається важливим сконцентрувати увагу на питаннях взаємодії загальних художньо-естетичних настанов класицизму як провідної стильової парадигми тієї доби і оригінальних принципах організації опер Моцарта в аспекті виявлення категорії музичного руху. Актуальність подібного підходу визначена невичерпністю смислових вимірів театральних шедеврів композитора і завданням їх виконавців відкрити нові рівні усвідомлення. Власне категорія музичного руху дозволяє розуміти стильові параметри творів Моцарта більш рельєфно і додати до сучасної наукової «моцартіани» нові смислові обертони.

Аналіз досліджень. Категорія руху є фундаментальною складовою європейського гуманітарного простору, закономірно, що поняття руху займає чільне місце й в українському музикознавстві. Актуальність означеної проблематики підтверджує, зокрема, масштабна конференція Українського товариства аналізу музики «Принципи організації руху в музичному творі» (2014), яка об'єднала провідних українських науковців і виявила магістральні напрямки вивчення задекларованої проблеми.

Аналізуючи музикознавчий контент останніх років з позиції функціонування в ньому поняття «музичний рух», зазначимо, що основна частина наукових розвідок зосереджена на концептах метру, ритму й темпу як виявленні *руху часу* у музичному творі. Зокрема, в монографії С. Шипа «Музична форма: від звуку до стилю» (Шип, 1998) ритм, метр і темп презентовано в окремому розділі і розглянуто як виявлення динамічної часової природи музики.

Важливі змістовні акценти в розумінні ритмічних особливостей організації цілого висвітлює Я. Якуб'як, наголошуючи на тому, що ритм проявляється в різних процесах і сферах людської діяль-

ності, «в тому числі і в інших мистецтвах, причому не лише часових, але й навіть *просторових*. Так, наприклад, говорять про ритм малюнку в живопису чи ритм архітектурних елементів» (Якуб'як, 1999: 41). Подібний вектор дослідницьких рефлексій виявляє ще один значний аспект усвідомлення руху в музиці: не тільки у часовому його виявленні, але й просторовому. Саме в такому напрямку розгортаються дослідження феномену *хронотопу* (термін М. Бахтіна), який *об'єднує фундаментальні буттєві категорії часу і простору* і дозволяє по-новому бачити процеси формування стилю в музичних творах різних епох.

Менш численний, але більш наблизений до завдань нашого дослідження шар складають роботи, що осмислюють *музичний рух як самостійну категорію*. Зокрема, концепцію «чистого руху» Арістотеля у своїх дослідженнях розвиває В. Вишинський у контексті вивчення інструментальної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. У статті «Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування» музикознавець цитує Г. Малера: «В основі музики лежить закон вічного становлення, вічного руху: адже й світ, навіть в одному й тому місці, завжди буває іншим, вічно мінливим і новим (розбивка – В. В.)» (Вишинський, 2010).

Вагомого значення для розуміння сутності категорії музичного руху мають також розвідки сучасної української дослідниці О. Вороновської (Вороновська, 2022). Її наукові позиції щодо розуміння руху в музиці дозволяють чітко усвідомити шляхи екстраполяції загальних філософських концепцій у музикознавчий простір. Так, у статті «Структурно-змістовні компоненти категорії “рух у музиці”» авторка докладно розглядає правила єднання музичних чинників, що утворюють цілісну систему, забезпечуючи єдність внутрішніх і зовнішніх зв'язків її елементів. Зокрема, вона вказує, що категорія руху в музиці «є складною понятійною системою. ... саме темп, метр, ритм і артикуляція, будучи логічною структурою руху в музиці, організують музику як рух у часі та визначають особливу впорядкованість цього руху. Таким чином, *рух у музиці виступає як функціональний зв'язок елементів цієї структури*, за допомогою якого створюється узагальнений або конкретний образ руху в музиці» (Вороновська, 2022: 140). У даному визначенні закріплюється генеральна тенденція останніх десятиліть

використовувати системні критерії при вивченні музичних феноменів.

Оперний театр Моцарта, попри значну кількість досліджень його драматургічних, музичних, виконавських особливостей, ще не розглядався в ракурсі специфіки виявлення в ньому принципів руху як фундаментальної філософської і естетичної категорії, тож запропонований в статті аспект визначає значну новизну погляду на творчі досягнення геніального представника європейської культури останньої чверті XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. Категорія руху рельєфно презентована в сучасному музикознавчому дискурсі. Дослідники розглядають й очевидні фізичні виміри руху, що виявляються через певні модифікації тілесних характеристик предметів, й неочевидні його параметри, які проступають через організацію часу і простору обраних творів. Науковці обирають об'єктом уваги артефакти різних епох і намагаються відкрити універсальні закони виявлення принципів руху в музичному мистецтві. При такому підході відкриваються можливості піднятися на новий рівень узагальнення, враховуючи функціонування всіх музичних чинників, що організують часовий потік у музичному творі. Тож поруч з процедурою аналітичного роз'єднання різних параметрів виявлення музичного часу у музичному творі вкрай важливим постає усвідомлення всіх складових як нерозривного гештальту, сутність якого і визначає категорія «музичний рух».

Як вказує В. Жаркова, «писати про рух у музиці ... так само складно, як намагатися сформулювати визначення того, що таке життя людини, або в чому полягає сенс її буття. ... якщо, слідом за філософами, розуміти *рух як "будь-яку зміну"*, то об'єктом вивчення стає неосяжне поле явищ, що змушують замислюватися над основами людського існування» (Жаркова, 2014: 3. курсив наш. – Л.К.). При такому підході до сутності явища стає можливим відійти від прикладного розуміння руху як виявлення певної тілесності в її видимих формах.

Актуальним спрямуванням дослідницьких зусиль видається проєкція подібних міркувань щодо універсальної природи руху у простір західної музичної культури другої половини XVIII століття. Основним стильовим напрямом тут постає *класицизм*, який ставить багато запитань перед сучасними виконавцями і вимагає вірного розуміння художньо-естетичних настанов. Показово, що авторитетний американський піаніст і музикознавець Чарльз Розен розпочинає своє фундаментальне дослідження «Класичний стиль: Гайдн,

Моцарт, Бетховен» із промовистого епіграфа-діалогу між двома інтелектуалами: «Занглер: Чому ви так часто повторюєте ідіотичне слово “класичний” (classic)? Мельхіор: О, це не слово ідіотичне, але його часто використовують саме так» (Rosen, 1997). І дійсно, те що знаходиться на поверхні стильової парадигми класицизму вимагає неабияких дослідницьких зусиль для усвідомлення фундаментальних принципів її організації (Hatten, 2004; Kintzler, 1988; Rosen, 1997). В цьому контексті вивчення специфіки виявлення принципів руху в музичних композиціях Моцарта відкриває нові перспективи усвідомлення художніх новацій віденського класика.

Як відомо, формування класицистичної стильової системи та становлення її основних настанов міцно пов'язане із творчістю Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, яких вже сучасники об'єднали у *символічний духовний триумвірат*. Симптоматичним є запис графа Вальштейна в альбомі Л. ван Бетховена у 1792 році з нагоди від'їзду композитора до Відня: «Ви їдете до Відня... Ви отримаєте дух Моцарта із рук Гайдна» (Rosen, 1997: 19). Як відомо, подальша історія сполучила трьох геніальних представників віденського музичного життя, яких їхні пристрасні шанувальники цінували як найвищий прояв тогочасної модерної культури, а тому скаржились на засилля модної італійської опери і нечасті виконання музики віденських майстрів. При чому, коли на початку XIX століття Бетховен дивував слухачів своїми зухвалими музичними композиціями, у загальному сприйнятті він був «ексцентричним зрадником» (eccentric betrayer, Rosen, 1997: 19) великої музичної традиції, але не втрачав зв'язків з нею.

У західному музикознавстві художньо-естетичні засади класичної стильової системи трьох віденських геніїв ґрунтовно розглянуто у багатьох роботах. Серед них виділяється фундаментальним підходом і перспективністю спостережень згадане вище дослідження Ч. Розена, що є «класичним» для всіх музикантів, які звертаються до спадщини класичного століття. Характеризуючи його унікальні культурні виміри, автор вказує, що «у жоден інший період формальні якості найменших деталей музичного твору не могли бути відділеними від їх емоційних, чуттєвих і інтелектуальних значень в середині твору і, відповідно, більш загально від стилістики мови» (Rosen, 1997: 21).

Ця теза є дуже продуктивною для сучасного розуміння спадщини класичної доби, яку аж ніяк не можна сприймати виключно з раціоналістичних позицій домінування системи правил в контексті

аполонічних грецьких традицій. Власне музичний театр другої половини XVIII ст. з його найбільш резонансними реформаторськими царинами, що визначили опери К. В. Глюка і В. А. Моцарта, свідчить про важливість акту побудови комунікації із слухачем і пошуку засобів *сильного інтелектуального впливу* на його духовний світ. На відміну від попередньої барокової епохи митці нового культурного етапу прагнули до побудови такої багаторівневої системи зв'язків у своїх творах, яка б не тільки несла певний емоційний заряд (афект), але транслювала через чуттєві виявлення знання про цілісність і ієрархічність організації світу і уявлення про його порядок. Чільне місце у творчих експериментах в такому напрямку займала категорія руху.

Значний внесок у проблематику розуміння часово-просторових відносин і маніфестації руху у добу класицизму вносять наукові праці Н. О. Герасимової-Персидської (Герасимова-Персидська, 2012). Аналізуючи складові класичної теорії, Н. Герасимова зазначає, що системність і логічна організація взаємодії всіх елементів цілого передбачала нові аспекти дії всієї комунікаційної будови «композитор-виконавець-слухач», адже смисловим центром у творі стає вольова особистість – «герой». Герасимова-Персидська пише: «Індивідуальність, її духовний світ, її конфлікт з дійсністю, боротьба добра і зла обумовлюють зміст творчості. Скрізь відчувається *воля людини як центру системи* і торжество ідеї геніального творця і в драматургічній концепції, і в композиційній схемі, і в самому процесі становлення» (Герасимова-Персидська, 2012: 266).

Поява герою, який має сильну волю і здатний організувати світ за своїми правилами – важлива характеристика класицистичного мистецтва, що рельєфно виявляється в операх Моцарта, тому розглянемо більш докладно цей параметр стильової системи.

Глибоке пояснення сутності нових взаємовідносин людини і світу в аспекті вже не споглядання чи народження виключно емоційного резонансу (як у добу бароко), а саме формування дієвої *програми трансформації простору* у відповідності до художньо-естетичних засад класицизму, знаходимо в роботах В. Жаркової. Авторка виявляє важливі джерела докорінних змін мислення, акцентуючи не стільки природничі, скільки ментальні, загально-філософські зсуви у світогляді «класицистичної людини». Дослідниця наголошує, що народження людини нового типу відбувається ще у XVII ст. у французькій культурі, яка утворювала власну стильову систему в європейському баро-

ковому просторі. Однією з ключових позицій в цьому процесі постає нова *категорія смаку*, що відзначала необхідність тонкої межі між загальним і одиничним, типологічним й унікальним. Загально відомим є твердження Жан-Жака Руссо: «Прикраси – це мелодична сіль, яка приправляє спів і яка дає смак, без якої спів був би порожнім і похмурим; сіль варто вживати з обережністю, так щоб її було *ані багато, ані мало*» (Жаркова, 2022: 450).

Закономірно, що особливого значення набуває *той, хто визначає міру*, а уважне ставлення митця до всіх складових цього акту стає запорукою організації особливого духовного простору згідно з загальними культурними вимогами і особистісними нюансами їх трактування. Тому в умовах тотальної рухомої картини світу, яка поширюється разом із епохальними відкриттями Й. Кеплера, І. Ньютона, Р. Декарта, Г. Галілея, слід було врівноважити і зафіксувати елементи цілого згідно з ідеальними вимогами класицистичного стилю, відповідно, первісного значення набувала власна позиція митця і його здатність до неповторної організації реального та духовного просторів. Звідси – неперевершена роль «вольової особистості», яка створює і затверджує нові художні виміри.

Ще один дуже важливий орієнтир нового розуміння завдань класичної музичної композиції – спостереження над *різноспрямованими процесами розгортання музичної тканини* в системі класицистичних настанов. В статті «XXI століття і “Musica Mundana”» Н. Герасимова-Персидська серед найбільш фундаментальних принципів, які забезпечують існування музики як «мистецтва звуків» і постають *principium ante principium*, називає опозиційну пару **«перервність-безперервність, дискретність-континуальність»**, постійне порушення й відновлення рівноваги між ними» (Герасимова-Персидська, 2012: 337). Дослідниця підкреслює, що саме з фіксації нашою увагою дискретності розпочинається процес формування уявлення про цілісність, і власне ця опозиційна пара складає сутність всіх процесів в музиці. Саме в добу поширення художньо-естетичних засад класицизму цей вимір організації музичної тканини починає бути безпосередньо пов'язаним із смисловими полями, які спрямовані до слухача.

Всі вищезазначені характеристики класицистичної стильової системи спостерігаємо в творчості Моцарта як знакового представника мистецтва свого часу. Унікальність його творчої постаті визначав високий ступінь оригінальних креативних рішень, який досягав максимальної дозволе-

ної естетичними нормами часу свободи, проте не виходив за межі класицистичної стильової парадигми. Очевидно тому попри високий авторитет і визнання виняткових творчих досягнень, загалом, його музику часто критикували.

Сміливість авторських задумів вітали сучасники митця, які були відкриті до всього нового. Зокрема, у 1795 році літопис "Teutschlands Annalen des Jahres" повідомляв, що на вершині музичного репертуару «стоїть всемогутнє та чарівне ім'я Моцарта» (Eisen, 2001). Але загалом доля композитора свідчить про постійну боротьбу за визнання у ієрархічному культурному просторі XVIII ст.

Сутність стильової системи Моцарта тонко формулює Ч. Розен, наголошуючи на тому, що у межах класицизму як естетичної системи, композитор досконало використовує її базову настанову *індивідуально трактувати типізоване правило*. Інакше кажучи, «певна обрана формула здається такою, ніби вона використана випадково. ...Унікальність Моцарта проступає не тільки (навіть, перш за все) в тому, що він порушує очікування, встановлені стандартними формулами його часу, але у тому, яким чином він виявляє стереотипи відповідно до конкретного задуму твору» (Rosen, 1997). Подібна тонка гра із слухачем знаходить виявлення в усіх сферах творчої діяльності композитора, але найбільш репрезентативно і ефектно виявляється на театральній сцені.

Оперний доробок композитора є вражаюче різнобарвним і демонструє активність творчого пошуку, він включає 22 театральних твори, які висвітлюють весь творчий шлях митця від дитинства до смерті. Можна бачити як в ранній період творчості (до 1784 року) Моцарт опановує основні жанрові моделі, дотримуючись їх нормативних ознак, а у «віденський період» (з 1784 року) вже сміливо розширює виразні і драматургічні характеристики опери як жанру. Рух від засвоєння традицій оперного жанру до виявлення їх індивідуального бачення, що визначив самобутність «оперного театру Моцарта», був швидким і за останні 7 років життя митця збагатив історію оперного мистецтва справжніми шедеврами, що не виходять із репертуару провідних театрів світу.

Показово, що серед опер найбільш популярними у сучасників були опери «віденського періоду». При цьому, особливою любов'ю користувалась опера «Викрадення із Сералю» (1782), яку німецька хроніка «Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft» від 4 січня 1792 року визначила у творчості Моцарта як «п'єдестал, на якому була зведена його слава»

(Eisen, 2001). Дійсно, до 1786 року ця опера була поставлена більш ніж у 20 містах, а Гете у своїй «Італійській подорожі» у 1787 році писав, що «всі наші спроби... обмежитися простим були втрачені, коли з'явився Моцарт. Die Entführung aus dem Serail підкорила всіх» (Eisen, 2001). Успіхом користувались і інші театральні твори композитора: «Весілля Фігаро» (1785), «Дон Жуан» (1787), «Così fan tutte» (1790), «Чарівна флейта» (1791). А ось «Милосердя Тіта» (1791) було оцінено європейською публікою значно стриманіше.

У «віденський період» Моцарт сміливо експериментує із жанровими моделями опери і фактично здійснює її реформу, ніколи не декларуючи докорінні зміни. Сутність творчих експериментів митця того часу визначало тяжіння синтезувати оперний досвід різних країн, що запропонували власні оперні моделі, в першу чергу, Італії і Франції, іншими словами, об'єднати *єдиним рухом сталі жанрові моделі того часу*. При цьому менш відомий в Європі німецькомовний музичний театр, що його можливості впевнено використовував Моцарт з ранніх років, також мав значне відлуння в творчості митця. Отже, на рівні принципів організації художнього цілого відбувався *динамічний процес* злиття особливостей різних жанрів, який визначив стрімкий рух оперного жанру у напрямку до *небувалої цілісності єднання всіх елементів художньої структури*. Досягнення Моцарта на цьому шляху змінили вектори розвитку європейського оперного театру і обумовили магістральні перспективи XIX ст.

Цікавим видається те, що опери Моцарта, які сьогодні постають родзинками репертуару світових театрів, презентують індивідуальне розуміння їх автором жанрових орієнтирів, що вільно рухаються і утворюють динамічні жанрові моделі, в яких з небувалою логікою єднаються різні смислові шари і драматургічні площини. Достатньо згадати унікальний драматургічний задум опери «Дон Жуан», яку автор визначив як *dramma giocosa*. Звертаючись до цієї опери, дослідники, як правило, зосереджуються на двох драматургічних лініях: світла, радості (сфера Дон Жуана) і рока, холоду смерті (сфера Командора).

Композитор втілює в опері класицистичну концепцію зіткнення двох смислових сфер: виміру, де все рухається (життя), і виміру, де немає змін (смерть). За влучним спостереженням Г. Аберта «темний і пристрасний світ» кидає свої проєкції на розгортання подій і перетворює прийняті в жанрі співставлення (комічне/драматичне) на філософське зіткнення протилежних начал, що утримують світобудову – життя і смерті.

«Дон Жуан» є не єдиним твором, в якому опозиційна пара «дискретність-континуальність» визначає фундаментальні драматургічні прийоми. Симптоматично, що відлуння основного конфлікту «життя – смерть», реалізованого в опері «Дон Жуан» через музичні прийоми руху (темпового, тонального, тематичного, мелодичного) і його декларативної зупинки (всі музичні особливості партії Командора) містить і написана в наступному році Симфонія g-moll (№ 40). Але й інші твори композитора виявляють складність й багатовимірність концепцій, що їх автор втілює, розраховуючи на слухача-знавця, який буде відчувати через опозиції «рухоме-нерухоме», «стале-динамічне», «мінливе-незмінне» як вияв прихованих філософських аспектів існування людини. Так, у притчовому дискурсі останньої опери Моцарта «Чарівна флейта», що сповнена символічних меседжів, також втілюються різнорівневі перетини цих протилежних смислових полюсів. Однак попри рельєфно відчутні смислові обертони втілення категорії музичного руху в оперному театрі Моцарта, розуміння всіх аспектів музично-драматичної побудови в кожному конкретному творі вимагає подальшого детального вивчення.

Висновки. Оперна спадщина В. А. Моцарта відкриває перед сучасним дослідником шляхи розуміння найбільш складних питань буття людини. Серед фундаментальних онтологічних питань, які знаходять відображення у творах австрійського митця, визначаємо питання сучасного усвідомлення категорії руху як сутнісної категорії, що обумовлює здійснення людини у світі. Проекції філософських вимірів категорії руху на спадщину Моцарта висвітлюють універсальність його художніх концепцій і, водночас, їх вкоріненість у провідну стильову систему доби – класицизм. Характерні для Моцарта *індивідуальне трактування правила, надання важливого смислового навантаження опозиції «дискретність-континуальність», утворення комунікаційної моделі, в якій «воля людини» постає як основна сила організації динамічної системи, а всі елементи утворюють рухому рівновагу*, визначають основні вектори виявлення категорії музичного руху в оперній творчості Моцарта. Їхнє подальше ґрунтовне вивчення видається необхідною умовою сучасного усвідомлення спадщини митця і виконання на оперній сцені ХХІ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вишинський В. Категорія руху в музичній естетиці Густава Малера: джерела й трактування. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2010. № 4 (9). URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_\(9\)_2010.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_(9)_2010.pdf) (дата звернення 19.06.9023).
2. Вороновська О. Структурно-змістовні компоненти категорії «рух у музиці». *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 1(33). С. 140–152.
3. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Герасимова-Персидська Н. Музика. Час. Простір*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2012. С. 264–274.
4. Герасимова-Персидская Н. ХХІ століття і “Musica Mundana”. *Герасимова-Персидська Н. Музика. Час. Простір*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 2012. С. 335–347.
5. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
6. Жаркова В. Про рух у музиці, або про «досягнення того, чого раніше не досягали»... *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Принципи організації руху в музичному творі* : зб. статей. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. Вип. 111. С. 3–12.
7. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
8. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Часть. I. Тернопіль: СМТ «Астон», 1999. 207 с.
9. Cairns D. Mozart and His Operas. Berkeley : University of California Press, 2006. 290 p.
10. Eisen Cliff, Sadie Stanley. Mozart. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (дата звернення 19.06.9023).
11. Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p.
12. Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris : Minerve, 1988. 240 p.
13. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. Publisher Faber & Faber, 1997. 533 p.
14. 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.

REFERENCES

1. Vyshynskiy V. Kategoria rukhu v muzychniy estetytyi Hustava Malera: dzherela y traktuvannya. [The category of movement in Gustav Mahler's musical aesthetics: sources and interpretation]. *Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi aka-*

demiya Ukrainy imeni P.I. Chaykovs'koho. 2010. № 4 (9). URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_\(9\)_2010.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/534/1/V_Vyshynsky_CHNMAU_4_(9)_2010.pdf) (date of application: 19.06.9023). [in Ukrainian].

2. Voronovska O. Strukturno-zmistovni komponenty katehoriyi “rukh u muzytsi” [Structural and content components of the category “movement in music”]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 2022. № 1(33). S. 140–152. [in Ukrainian].

3. Gerasimova-Persidskaya N. Novoye v muzykalnom khronotope kontsa tysyacheletiya [New in the musical chronotope of the end of the millennium]. *Gerasimova-Persidskaya N. Muzyka. Vremya. Prostranstvo*. Kiyev: DUKH Í LÍTERA. 2012. S. 264–274. [in Ukrainian].

4. Gerasimova-Persidskaya N. XXI stolíttya í “Musica Mundana” [XXI century and “Musica Mundana”]. *Gerasimova-Persidskaya N. Muzyka. Vremya. Prostranstvo*. Kiyev: DUKH Í LÍTERA. 2012. S. 335–347. [in Ukrainian].

5. Zharkova V. Istoriya zakhidnoyi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko : navchal'nyy posibnyk [History of Western music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque: a study guide]. Kyiv : ArtHuss, 2022. 548 s. [in Ukrainian].

6. Zharkova V. O dvyzheny v muzyke, yly o “dostyzeny toho, cheho prezhde ne dostyhaly”... [About movement in music, or about “achieving what was not achieved before”...]. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. Pryntsypy orhanizatsiyi rukhu v muzychnomu tvori : zb. statey*. Kyiv : NMAU im. P.I.Chaykovs'koho, 2014. Vyp. 111. S. 3–12. [in Ukrainian].

7. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do stylyu: Navchal'nyy posibnyk [Musical form from sound to style: Study guide]. Kyiv : Zapovit, 1998. 368 s. [in Ukrainian].

8. Yakubyak YA. Analiz muzychnykh tvoriv (Muzychni formy): Pidruchnyk dlya vyshchykh navchal'nykh zakladiv. Chast' I. [Analysis of musical works (Musical forms): Textbook for higher educational institutions. Part I]. Ternopil : SMT “Aston”, 1999. 207 s. [in Ukrainian].

9. Cairns D. Mozart and His Operas. Berkeley : University of California Press, 2006. 290 p.

10. Eisen Cliff, Sadie Stanley. Mozart. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (date of application: 19.06.9023).

11. Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p.

12. Kintzler C. Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris : Minerve, 1988. 240 p. [in French].

13. Rosen Ch. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. Publisher Faber & Faber, 1997. 533 p.

14. 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.