Клавирное творчество Моцарта на примере сонат и цикла «Фантазия и соната до-минор».

Фортепианные сочинения Моцарта были теснейшим образом с его педагогической и исполнительской практикой. Он был величайшим пианистом своего времени. Он был величайшим пианистом своего времени. В XVIII веке были, конечно, музыканты, не уступавшие Моцарту виртуозности ( в этом плане его главным соперником был Муцио Клементи), однако никто не мог сравниться с ним глубокой осмысленности исполнения.

Жизнь Моцарта пришлась на тот период, когда в музыкальной жизни были распространены одновременно и клавесин, и клавикорд, и пиано-форте (так называлось раньше фортепиано). И если по отношению к раннему творчеству Моцарта принято говорить о клавирном стиле, то с конца 1770-х годов композитор писал, несомненно, для фортепиано. Его новаторство ярче всего проявилась в клавирных сочинениях патетического плана.

Знаменитая Фантазия для фортепиано до минор была закончена 20 мая 1785 года и, видимо мыслилась как самостоятельное сочинение. Однако в первом печатном издании, вышедшем в конце того же года, композитор объединил Фантазию с написанной годом ранее Сонатой в той же тональности. Так сложился необычный цикл, в котором фантазия играет роль вступления к сонате (подобно тому, как в музыке Баха они нередко предпосылалась фуге). Впоследствии Бетховен объединил два жанра – фантазии и сонаты – в одном произведении. Один из примеров такого синтеза – «Лунная соната».

В своём уникальном цикле Моцарт выступил как продолжатель традиций И.С.Баха. Об этом говорит не только жанр, но и содержание его фантазии, близкое к трагедийным образам баховских сочинений (например, «Хроматической фантазии и фуги ре минор»). Характерен выбор тональности: до-минор – тональность сурового драматизма и патетики.

Драматургия фантазии основана на постоянном противопоставлении контрастных образов – драматических, скорбных и светлых, мечтательных. Так возникает шесть контрастных разделов, последний из которых является репризой первого, наиболее скорбного. Придавая всей композиции закруглённость и завершённость, возвращение в конце фантазии начального образа выражает идею «замкнутого круга». Смысл этой идеи глубоко трагичен: стремление преодолеть скорбь, обрести душевный покой и гармонию безрезультатно (подобный вывод утверждает и 40-я симфония).

Основная музыкальная мысль фантазии – её начальная тема, повторяемая в конце, строится на 2-х контрастных элементах. В их противопоставлении отражён основной конфликт всей фантазии. Первый элемент – сумрачный и сосредоточенный (низкий регистр, ровный, «сковывающий» ритм, хроматическая интервалика, строгое октавное изложение); второй элемент – два трепетных мотива – «вздоха», прерываемых паузами.

Весь первый раздел фантазии (Adagio, c moll) строится на развитии первого элемента основной темы. Его мелодические контуры постоянно меняются, приобретая то восходящую, то нисходящую направленность, вбирая интонации второго элемента. Секвентное развитие отличается тональной неустойчивостью.

Второй раздел (Adagio, D dur) – разительно контрастирует первому. Его светлая лирическая тема отличается напевностью, тональной устойчивостью и структурной определённостью (ababa – двойная 3-хчастная форма).

Третий раздел (Allegro, B dur) – порывистый. Возбуждённый – содержит внутренний контраст. Он строится на двух контрастных темах, изложение которых напоминает сонатную разработку (поскольку обе темы сразу же подвергаются интонационным, ритмическим, тональным преобразованиям). Общая направленность развития идёт от минора к мажору, от смятённости к светлому подъёму чувств.

Четвёртый раздел (Andantino, B dur) – это светлая кульминация фантазии. Его тема перекликается с пасторальной лирикой второго раздела, но создаваемый образ ещё более поэтичен, идеально прекрасен. Музыка четвёртого раздела обрывается «на полуслове» неожиданным вторжением следующего, пятого раздела.

Пятый раздел (g moll, Pio Allegro) – драматический и напряжённый. Вместо ясно оформленной темы – бурные пассажи, арпеджио. Окончание пятого раздела вливается в репризу первой темы.

Итак, минорные разделы фантазии (1, 3, 50 тонально неустойчивы, незамкнуты, подчёркнуто импровизационны, полны внутренних контрастов. Мажорные разделы отличаются лирической напевностью, тональной и структурной определённостью, использованием приёмов варьирования.

Соната до минор воспринимается как закономерное продолжение фантазии, в первую очередь благодаря характеру первой части, пронизанной яркими контрастами. В её музыке также чувствуется воздействие импровизационно-патетического стиля И.С.Баха. Хотя Моцарт создал после неё ещё несколько сонат для клавира, она осталась высшим достижением его в этом жанре.

Главная партия сонатного allegro была бы совершенно естественна в симфоническом звучании, в сопоставлении оркестрового tutti и струнных. Сама тональность c-moll предопределяет основное настроение – мужественной патетики.

Побочная партия (Es dur) включает две родственные по смыслу темы. Их трепетное волнение, мягкие хроматические «вздохи», сочетание лирической напевности, с возбуждённой ритмической пульсацией напоминают арию Керубино «Я и сам не пойму, что со мною» (в той же тональности). Близка им по характеру и тема заключительной партии (тоже Es dur).

Острота контраста между главной и побочными темами усилена краткостью перехода (связующая партия занимает всего четыре такта).

Разработка предельно лаконична, но при этом полна драматического напряжения. Основной тон в ней задаёт тема главной партии, её героические унисоны, звучащие на триольном фоне из связующей партии. Мимолётно возникающая первая побочная на этот раз звучит в миноре.

Реприза также отмечена почти безраздельным господством минора – теперь и вторая побочная, и заключительная темы, как и главная, звучит в основной тональности c moll. Подобное «оминоривание» мажорных тем – черта, типичная для музыки Моцарта (то же самое есть и в симфонии №40). Краткая кода ещё раз возвращает к основному образу первой части – главная партии.

Медленная часть сонаты – это Adagio в Es dur. Как и лирические части моцартовских симоний, оно написано в сонатной форме.

Финал, подобно финалу 40-й симфонии далёк от жанровости и своим драматизмом перекликается с первой частью сонаты. Его главная тема драматизмом перекликается с первой частью сонаты. Его главная тема беспокойна, сумрачна и внутриконтрастна: непрерывный поток синкопированных задержаний сменяется настойчивым повторением одного звука на фоне доминанты и взлетающими вверх арпеджио. Смены тематизма сопровождаются резкими динамическими контрастами. Одним из сильных выразительных эффектов становится многократные остановки – внезапные длительные паузы с ферматами.

I. Ответить на вопросы (письменно):

1. Особенности клавирного стиля Моцарта.

2. Особенности строения Фантазии и сонаты до минор.

3. Традиции клавирного музыкального искусства, применённые Моцартом в Фантазии и сонате до-минор.

4. Драматургия Фантазии до минор.

5. Характеристика основного образа Фантазии до минор.

6. Характеристика основных разделов Фантазии до минор.

7. Строение и образное содержание Сонаты до-минор.

II. Прослушать Фантазию и сонату до минор.

III. Составить тональный и композиционный план Фантазии и сонаты до минор.

Духовная музыка. «Реквием».

«Реквием» ре минор – последнее незавершённое произведение композитора В.А.Моцарта. над которым он работал вплоть до самой смерти, - траурная заупокойная месса, написанная на канонический латинский текст. После смерти сочинение завершили Йозеф Эйблер и Франц Ксавер Зюсмайер. Тем не менее «Реквием» является одним из наиболее известных произведений Моцарта и рассматривается как одно из важнейших его творений.

В июле 1791 года Моцарт получил необычный заказ: к нему в дом пришёл неизвестный посланник в чёрном, и на условиях секретности сделал заказ на заупокойную мессу – «Реквием». Моцарт согласился на работу. Как выяснилось позже, Реквием был заказан графом Францем фон Вальзеггом для исполнения в память о своей супруге, Анне фон Фламберг, умершей в феврале 1791 года. Выяснилось и имя посредника, непосредственно сделавшего заказ Моцарту: им был управляющий графа Лойтгеб. Граф фон Вальзегг был любителем музыки, и сам играл на флейте и на виолончели. Граф часто исполнял у себя дома различные сочинения и театральные предсталения разных авторов, однако ему хотелось, чтобы его тоже считали композитором, и поэтому он неоднократно выдавал заказанные у разных композиторов сочинения за собственные: граф переписывал собственной рукой партитуры, полученные от автора, и уже потом отдал их расписывать на партии. При первом исполнении «Реквиема» Вальзеггом 14 декабря 1793 года на партитуре было указано «Реквием сочинения графа фон Вальзегга».

Начав работу над Реквиемом, Моцарт в дальнейшем неоднократно её прерывал ради других сочинений: в августе, то есть тогда, когда Моцарт не успел серьёзно продвинуться в работе над Реквиемом, он получил срочный заказ на оперу «Милосердие Тита», представление которой приурочивалось к коронации Леопольда II в качестве короля Богемии. По возвращении из Праги Моцарту сначала пришлось работать над «Волшебной флейтой», а потом над кларнетовым концертом для Штадлера и Масонской кантатой. После премьеры «Волшебной флейты» 30 сентября 1791 года, Моцарт основательно занялся работой над Реквиемом. Его рвение было настолько сильно, что он собирался даже до того, пока не закончит Реквием, не брать учеников. По утверждению Констанцы, в это время Моцарт часто жаловался на здоровье, и она даже вынуждена была забрать у него партитуру Реквиема, так как работа над ним пагубно влияет на его здоровье. Констанца рассказывала, что во время одной из прогулок в Пратере Моцарт со слезами на глазах сказал, что пишет Реквием для себя. Кроме того, он говорил: «Я слишком хорошо чувствую, что долго не протяну; конечно, мне дали яд – не могу отделаться от этой мысли». Впрочем, современные исследователи с большой осторожностью относятся к информации, распространяемой вдовой Моцарта, особенно если это касается последних месяцев жизни композитора. Во всяком случае, ни в одном из писем Моцарта, написанных незадолго до смерти нет никаких упоминаний ни о депрессии, ни о плохом самочувствии. 18 ноября, за три недели до смерти, Моцарт даже дирижировал своей Масонской Кантатой, и лишь 20 ноября он слёг в постель. По свидетельству окружающих, Моцарт продолжал работу над Реквиемом лёжа, вплоть до смерти 5 декабря.

Несмотря на то, что в юношестве Моцарт написал порядка 20 месс, не считая более мелких сочинений, написанных для церкви, за последние десять лет своей жизни он обращался к этому жанру лишь единожды, принявшись за создание Большой Мессы до минор. Объяснялось это тем, что в Вене, где Моцарт прожил большую часть этого периода, подобные сочинения просто не были востребованы, в отличие от Зальцбурга, где он регулярно получал заказы на церковную музыку. Поводом для создания Большой Мессы, как сообщает Моцарт в письме к отцу от 4 января 1783 года, стал также неофициальный заказ – композитор дал обет написать мессу, приурочив это к предстоящей женитьбе. Обет этот он не выполнил – месса так и осталась незавершённой.

Таким образом, когда Моцарт летом 1791 года получил заказ на написание реквиема, ему пришлось вернуться к фактически давно оставленному им жанру. Естественно, за многие годы индивидуальный стиль композитора претерпел значительные изменения, что не могло не сказаться на содержание нового сочинения. Как показывает анализ сохранившихся частей Реквиема, Моцарт очень далеко отошёл от традиций и идеалов, используемых им в более ранних церковных сочинениях.

Необычным в Реквиеме кажется многое. Это и полно отсутствие виртуозных арий и дуэтов, столь характерных для юношеских месс Моцарта. В составе оркестра отсутствуют флейты, гобои, кларнеты и валторны, зато добавлены бассетгорны, прочно связанные в творчестве Моцарта с масонской тематикой и придающие звучанию мрачный, мистический колорит.

Реквием, написанный для хора, солистов и оркестра, создан на традиционный латинский текст и развивает традиции ораториальных сочинений Баха и Генделя, партитуры которых Моцарт серьёзно изучал. В сольных. ансамблевых и оркестровых эпизодах ощущается опыт композитора в оперном жанре. Яркие выразительные средства обеспечили Реквиему успех на концертной сцене, а моцартовская трактовка частей стала эталоном и продолжает оказывать влияние на композиторов вплоть до наших дней (Реквием Слонимского).

Реквием состоит из двенадцати частей, содержание их – мольба о даровании покоя, спасении души и картины Страшного суда.

Requiem aeternam (Покой вечный даруй им, Господи…) – вступительный раздел, молитва о даровании покоя усопшим, которая проникнута глубокой печалью. Сопрано соло интонирует мелодию старинного хорала «Господь прославит тебя в Сионе». Плачевные интонации у хора на фоне мерного «шагового» движения оркестра создают представление траурного шествия. Некоторое просветление наступает на словах Et luz perpetua luceat eis! (И свет вечный да воссияет им!). Второй раздел, стремительная фуга Kyrie eleison (Гсподи, помилуй), передаёт состояние обременённого грехами человечества в ожидании судного дня.

Следующие шесть номеров образуют драматический центр сочинения Dies irae (День гнева) – живописная картина Страшного суда. Традиционная секвенция, разделённая композитором на шесть отдельных частей, не была завершена. Tuba mirum (Труба дивная) – призыв всем предстать перед троном Господним. Сверх широкие мелодические ходы в сочетании с медленным темпом создают образ спокой ного величия. Rex tremendae – воплощение грозного Царя. Recordare (Помни, милостивый Иисусе) – часть, которая казалась Моцарту исключительно важной. Здесь укреплялось настроение сердечной доверчивости – композитор проникновенно показывает глубину любви и милости того, кто ранее был явлен как неумолимо строгий судия. В Confutatis (Сокрушив отверженных) изображению мучеников грешников, где оркестр имитирует языки пламени, противопоставлены умоляющие фразы женского хора. В знаменитом переходе к следующему номеру средствами гармонии создаётся эффект всё большего погружения, словно разверзаются круги ада. Lacrimosa (Слёзная) – лирическая кульминация Реквиема.

Далее следует «Офферториум» молитвы, непосредственно предшествующие причастию – Domine Jesu (Господи Иисусе) и Hostias (Жертва). Установившаяся здесь атмосфера просветления закрепляется в разделах Sanctus (Святой), Benedictus (Благословен грядущий) и Agnus Dei (Агнец Божий), уравновешивающий общий трагический характер сочинения. Согласно пожеланию Моцарта, в конце повторена фуга из первого номера, что придаёт всему циклу большое единство.

I. Ответить на вопросы (письменно)

1. Определение «реквеим». Жанровые черты.

2. Заказчик «Реквиема» Моцарта.

3. Произведения, над которыми Моцарт работал одновременно с «Реквиемом».

4. Музыканты, завершившие «Реквием» Моцарта.

5. Особенности, которые отличают «Реквием» от предшествующих произведений в этом жанре.

6. Состав исполнителей и структура «Реквиема».

7. Характеристика основных номеров.

II. Прослушать музыкальный материал.

III. Ознакомиться с переводом поэтического текста с латинского языка.