**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра теорії та історії музики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

у галузізнань 02 – Культура і мистецтво

заспеціальністю 025 – Музичнемистецтво

на тему:

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ ПРИНЦИПІВ МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ В. А. МОЦАРТА**

Виконала: студентка магістратури

заочної форми навчання

спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Баранова ЄвгеніяАндріївна

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,

доцент Щепакін В. М.

Рецензент:

Національна шкала \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_\_Оцінка: \_\_\_\_\_\_\_ECTS\_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (фамілія та ініціали)

Члени комісії \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (фамілія та ініціали)

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (фамілія та ініціали)

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 (підпис) (фамілія та ініціали)

Харків – 2019

**ЗМІСТ**

|  |  |
| --- | --- |
| **ВСТУП****РОЗДІЛ1. МАНГЕЙМСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ В.А.МОЦАРТА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ.**1.1. Мангеймський оркестровий стиль: основні особливості1.2. Провідні твори В.А. Моцарта мангеймського періоду: загальна харакретистика.Висновки до розділу I**РОЗДІЛ 2.ВТІЛЕННЯ МАНГЕЙМСЬКОГО ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧІСТЬ В.А.МОЦАРТА СОНАТА №9, D-DUR, (KV311)**2.1. Історія створення, сонати №9 D-dur2.2. Інтонація і тематизм2.3. Артикуляція2.4. Динаміка2.5. Формотворення2.6. «Мангеймські манери» як основа виконавської драматургії Сонати № 9Висновки до розділу II**ВИСНОВКИ****CПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ** | **3****6****16****25****26****27****31****32****33****38****45****47****51** |

**ВСТУП**

**Обгрунтування вибору теми дослідження.** Інтерпретація творів В.А.Моцарта, зокрема його клавірних сонат, й донині є складною проблемою для виконавця. Осмисленню змісту музики геніального віденського класика вельми сприяє вивчення традицій та історико-культурного контексту моцартівської доби.Під традиціями ми маємо на увазі умови побутування провідних жанрів, особливості інструментарію епохи, особливості виконання тощо. Це дуже важливо, адже у концертній, а особливо у педагогічній практиці нерідко зустрічаються інтерпретації моцартівських творів, де віденський класик постає композитором епохи романтизму. Отже, дослідження присвячено висвітленню особливостей історичного контексту, в якому формувався стилістичний вигляд клавірних сонат композитора мангеймського періоду. Такий підхід сприятиме формуванню стилістично адекватного виконавського погляду на означені твори.

Незважаючи на популярність у царині педагогіки та виконавства, клавірні сонати Моцарта досить рідко привертають увагу музикознавців. Утім, досить цікавою уявляється перспектива розгляду клавірних сонат мангеймського періоду у світлі традицій мангеймського оркестрового стилю, який певним чином вплинув на творчість геніального австрійського композитора.

Всі ці позиції обумовлюють актуальність теми дослідження як для музикознавства, так і для музичного виконавства.

**Зв’язок з науковими програмами та темами.** Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри – «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Отже, **мета роботи**– виявити шляхи та засоби втілення оркестрових принципів мислення у фактурі фортепіаннихсонатах В.А.Моцарта мангеймського періоду.

Досягненняпоставленої метиобумовлює необхідність послідовного рішення таких **завдань:**

– визначити роль мангеймського періоду у творчості В.А.Моцарта;

– дослідити провідні особливостімангеймського оркестрового стилю;

– шляхом аналізу музично-виразових засобів (інтонації, тематизму, артикуляції, динаміки, форми та драматургії ) Сонати №9, D-dur, KV311 В.А.Моцарта.

Дослідити шляхи віддзеркалення традиціймангеймського оркестру (так званих «мангеймських манер») у фортепінній музиці класицистської доби.

–визначити провідні тенденції мангеймського оркестрового стилю;

– здійснивши аналіз музично-виразових засобів (інтонації, тематизму, артикуляції, динаміки, форми та драматургії розвитку) Сонати №9, D-dur, KV311 В.А.Моцарта.

**Об’єкт дослідження** – жанр клавірної сонати у творчості В.А.Моцарта.

**Предмет дослідження –** фактура фортепіанних сонат В.А.Моцарта крізь призму оркестрового мислення.

**Методологічна база дослідження.** Методологія магістерської роботи базується на інтеграції загальнонаукових фундаментальних методів дослідження (діалектичний, культурологічний, історичний метод, детермінізму та об’єктивізму, логічного аналізу та синтезу та ін.) та спеціальних музикознавчих методів і підходів, притаманних історичному та теоретичному музикознавству.

**Теоретичною базою дослідження** є праці з історії та теорії мистецтва, музичного виконавства, енциклопедичні видання. У роботі використані ідеї та положення з таких галузей наукового знання як: культурологія (Р.Віппер[11], О.Гумерова[13], В.Тураєв[42]), історичне та теоретичне музикознавство (Г.Аберт[1; 2; 3], Є. та П.Бадура-Скода[6], І.Браудо[8], В.Дарда[15], А.Дворницька[16; 17; 18], Н.Корихалова[30]та ін.).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в роботі:

– надано багатоаспектний аналіз мангеймського оркестрового стилю;

– висвітлені засоби та прийоми відображення оркестрового мислення у фортепіанній фактурі сонат В.А.Моцарта;

– на основі виконавського аналізу Сонати №9, D-dur, KV311 В.А.Моцарта запропоновано авторську виконавську інтерпретацію твору.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання положень та висновків проведеного дослідження у практиці фортепіанного виконавства та в музикознавстві. Результати також можуть бути використані в лекційно-просвітницькій, музично-критичній практиці, педагогічній діяльності (зокрема, в курсах «Історія та теорія фортепіанного виконавства», «Методика фортепіанної гри», «Музична естетика», «Історія музики»).

**Апробація магістерської роботи.** Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Висновки і результати дослідження були викладені в доповіді«Віддзеркалення оркестрового принципу мислення у фортепіанних сонатах В.А.Моцарта(на прикладі Сонати №9, D-dur, KV311)».

**Публікації.** За темою магістерської роботи опубліковані тези доповіді в збірнику матеріалів Всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття»

**Структура роботи**. Магістерська робота містить: Вступ, два Розділи, Висновки та Список використаної літератури (52 позиції). Загальний об’єм магістерської роботи – 55 сторінок (з них – 49 основного тексту).

**РОЗДІЛ1**

**ЗНАЧЕННЯМАНГЕЙМСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ В.А.МОЦАРТА ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ**

**1.1. Мангеймський оркестровий стиль: основні особливості**

У творчості В.А.Моцарта Мангеймський період (вересень 1777 – березень 1778р.) є одним із найбільш своєрідних. Його значущість детермінована, перш за все, набуттям юним творцем певної особистісної свободи. Це була перша мандрівка молодого митця, в якій він звільнився від постійного нагляду батька, свідомо та самостійно занурився в художнє життя нового культурного осередку й набув певної творчої зрілості. Не менш важливим чинником інтенсифікації формування світоглядних і творчих настанов стали й особисті причини – кохання В.А.Моцарта до Алоізії Вебер та розчарування в почутті.

Проте визначальним чинником вагомості означеного періоду було те, що саме в бурхливій художній атмосфері Мангейму, сповненій ідейних, естетичних, мистецьких шукань, В.А.Моцарт знайшов плідну опору для розвитку того суб’єктивно-особистісного потенціалу, яким були сповнені твори часів третьої італійської мандрівки. Це стало результатом знайомства та подальшого інтерпретування у творчості композитора досягнень Мангеймської школи та оркестрового стилю Мангеймської капели, які відбили характерні тенденції розвитку європейської оркестрово-виконавської культури та досягнення нею у XVIIIст. розквіту.

Цей розквітмав основою передусім «зовнішні» чинники загальнокультурного характеру. Формування буржуазії як нового суспільного класу, її активність у художньому житті соціуму та формуванні нових естетичних пріоритетів, демократизація музичного життя та розвиток нотодрукування зумовили певну втрату академічними формами музичного мистецтва та виконавства статусу атрибуту естетичного життя еліти, та водночас сформували тенденцію «нової публічності» виконавства – світського концертування та переорієнтацію композиторської діяльності на жанри для широкої публіки. Із цими процесами було нерозривно пов’язано формування нової генерації професійних виконавців-солістів, що мало наслідком відкриття консерваторій та появу численних театрів.

«Внутрішніми»чинниками естетично-мистецького спрямування стали глибокі зрушення в естетичному осягненні світу крізь призму класицистичної парадигми світобачення, що мало наслідками й зміни в царині музичногомислення (відображенням чого стала поступова деактуалізація традиції цифрованого баса із використанням клавічембало з сер. XVIIIст.), формотворення (що зумовило розвиток жанрів концерту, квартету, сонати та симфонії) тапалітри засобів музичної виразності, спрямованих на відбиття нової тематики та образності.Розквіт оркестрово-виконавського мистецтва у XVIIIст. виявився у виникненні численних музичних колективів, кожен із яких спрямовував діяльність, зокрема й на формування та вдосконалення власної манери виконавства. Так, в Італії першість належала оркестрам Мілана, Турина, П’ємонта, у Парижі – оркестрам «ConsertsSpirituels» та «ConsertsdesAmatures», у Німеччині – оркестру у Дрездені, в Ейзенштадті – придворному оркестру князя Естергазі тощо.

Непересічним явищем у музичному житті Європи XVIIIст. була Мангеймська капела, діяльність якої постала на перехресті новаційних естетичних тенденцій і модусів розвитку музичного мистецтва та яскраво відобразила процес вдосконалення оркестрового стилю. Її фундаментом стала створена герцогом Карлом Філіпом наприкінці XVIIст. капела в Сілезії, яка з 1720-х до 1778рр. діяла в Мангеймі (в подальшому – переїхала до Мюнхена). Бурхливі еволюційні процеси щодо еволюції оркестрового стилю в діяльності мангеймської капели мали основою естетичні, жанрові, композиційно-структурні,образно-тематичні та темброві чинники, а також були зумовлені унікальністю творчих постатей, з нею пов’язаних.

Естетичним фундаментом діяльності Мангеймської капели стало своєрідне поєднання традицій та новацій європейської культури, перехрещення тенденцій класицизму та «Бурі та натиску». Саме Мангейм був центром зосередження нових, прогресивних, революційних за духом естетичних пошуків таких представників цього руху, як Ф.Клопшток, К.Шубарт, Й. Гете, Ф. Шіллер, Г.Лессінг, Й. Гердер, Х. Каннабіх, саме в Мангеймі відбулася прем’єра «Гьоца фон Берліхінгена» Й.Гете, «Розбійників» Ф.Шіллера.

При відсутностієдиної, цілісної, розробленої естетичної теорії представників«штюрмерства» поєднувало надвелике значення творчої інтуїції (а не теоретично розробленої й обґрунтованої системи канонів), в орієнтації на ідеал – творчість В.Шекспіра – відмовитися від класицистських принципів єдності місця, дії та часу, утвердити постать «бурхливого генія», прагнення відбити в мистецтві особистісні бурхливі почуття, пристрасті, натхненні емоції людини-пасіонарія[13, с.173–174], нової, бунтівної, вільної людини, яка перебуває у конфлікті із суспільством [50, с.176]

Із пріоритетністю постаті «бурхливого генія» було пов’язане притаманне діяльності мангеймської капели нерозривне поєднання композиторської та виконавської діяльності. Як зазначає В.Дарда, музиканти Мангейма були свідомо орієнтовані на дотримання та збереження образу ренесансної особистості, яка сполучала в собі і композитора-творця, і виконавця [15, с.127]. Це зумовлювало виняткову єдність композиторського задуму та його виконавського втілення, швидкість апробації нових тенденцій та закріплення їх як характерних рис творчості представниківМангеймської школи – Я.Стаміца, Ф.К.Ріхтера, К.Каннабіха, А.Філса, К.Дж.Тоескі, К.та А.Стаміців, І.Хольцбауера, Л.Лебруна, Г. Фоглера.

У формуванні оригінального оркестрового мангеймського стилю вирішальною була роль композитора та скрипаля-віртуоза Яна Стаміца, який працював у капелі з 1743р., з 1745 – як «концертмейстер і директор Камерної музики» [15]. Дослідники характеризують віртуозний й експресивний стиль Я.Стаміца як такий, що вирізнявся динамічною різнобарвністю та поєднував найкращі виконавські досягненні різних європейських національних музичних шкіл – «італійську кантабільність, богемську (чеську) імпровізаційність з рисами німецького народного виконавства (одноголосну мелодичність із прийомами багатоголосної гри solo: техніку подвійних нот, акордів, стрибків, перекидання смичка через струну)» [15, с.127], що позначилося на виконавській стилістиці капели.

Синтез витоків різних національних культур також характеризує творчість Г.Фоглера – засновника музичної школи MannheimerTonschule [16, с.14], який теж був добре обізнаним щодо специфіки музичної культури Італії, Франції, Англії.

Характерною рисою творчості представників Мангеймської школи, яка відбилася в тембровому та фактурному оформленні тематизму та зумовила специфіку оркестрового стилю Мангеймськоїкапели, стало їх звернення до національних витоків музичного мистецтва (що певним чином передбачало актуалізацію національного начала в контексті романтизму). Будучи генетично пов’язані із музичною культурою Богемії та Моравії, вони уводили у царину концертних інструментальних жанрів «характерні ритми чеських танців (полька, фуріант, соуседка), пісенні мелодії в народному дусі, які «виростали» з одного мотиву, бурдонні гармонічні педалі, запозичені з виконавської практики народно-побутового музикування» [14, с.60]. Слід підкреслити, що діяльність Мангеймської школи щодо уведення фольклору в царину масштабних інструментальних жанрів певним чином перегукувалася із діяльністю Й.Гердера щодо розробки поняття народності на теоретичному рівні та дослідження народної пісенності [42] та тенденцією націоналізації художнього життя Мангейма. Це віддзеркалилося у відмові від діяльності французької театральної трупи та створенні в 1777р. нового театру на національних засадах. Його керівник Марханд намагався «кращі риси нової комедійної французької школи – чистоту мовлення, витонченість і граційність рухів, відчуття ансамблю – поєднати з німецькою щирістю та простодушністю» [46, с. 125].

Досягненнями Мангеймської школи стало, по-перше, узагальнення взаємодії італійської, французької та австро-німецької національних традицій, яке стало вирішальним кроком у формуванні єдиного загального європейського стилю, який пов’язує мангеймську школу із віденським класицизмом [16, с.5]. По-друге, діяльність композиторів Мангейма демонструвала активне опанування домінантних жанрів інструментальної музики XVIII ст. Значними були досягнення у сфері інструментального концерту – для кларнету, альта (слід зазначити, що концерт для альта з оркестром К. Стаміца є фактично обов’язковим твором в репертуарі сучасних альтистів). Однак творчим символом Мангеймської школи і, власне, капели стала симфонія. Підґрунтям подальшого еволюціонування та стабілізаціїжанру стали 400 симфоній, створених митцями школи – К.Каннабіхом було створено 91, І. Хольцбауером – 65, К. Тоескі – 62, Ф. Ріхтером – близько 70, з яких 12 визначалися митцем як «Великі», І.Стаміцем– 45 зразків, А.Філсом – 39.

В їх творчості симфонія пройшла шлях «від почуттєвої оперної sinfoniaв дусі Н.Йомеллі до самостійного твору з ефектними драматичними контрастами, масштабною композицією та різнохарактерними образами» [14, с.56]. Провідними рисами Мангеймської школи стали: безумовне домінування великих інструментальних форм, типізація сонатної форми та закріплення сонатного принципу мислення [15,c.129]. В.Бобровський зазначає, що «сонатний цикл чітко відділився від інших циклічних форм лише у творчості віденських класиків та їх безпосередніх попередників – Ф.Е.Баха, композиторів Мангеймської школи у високій ідейно-художній єдності цілого» [7, с.204]. Досягненням школи стало закріплення жанрових ознак симфонії (замість увертюри-симфонії), її типу «як концертного циклу, який безпосередньо передував класичному циклу, що склався у віденській класичній школі» [31, с.305], 4-частинного симфонічного циклу (завдяки уведенню менуету Я.Стаміцем у структуру симфонії [14, с.56] та характерного для нього принципу конфліктності [10, с.64].

Жанрові новації у творчості композиторів Мангеймської школи та формуванні Мангеймського оркестрового стилю були пов’язані також із становленням і розвитком німецького національного оперного театру. Першими кроками в цьому процесі стали опери А.Швейцера на текст К.Віланда «Розамунда» та «Альцеста» (1775р.), яка при драматургічному оновленні італійської опери-seria демонструвала прагнення наситити жанр опери національною мелодикою, та зінгшпільІ.Хольцбауерата А. Кляйна«ГюнтерфорШварцбург» (1777р.) на сюжет із національної історії, відсутність в якому розмовних сюжетів і тенденція драматизації створює підстави для визначення твору як власне однієї з перших німецьких національних романтичних опер. Загалом ці перші прецеденти націоналізації опери були позначені тенденцією посилення виразності арій та речитативів, прагненням передати на рівні мелодики правдиві та природні емоції та переживання [16, с.17]. Відзначимо, що ці твори не здобули високої оцінки В.А.Моцартом, проте їх можна вважати значними імпульсами щодо формування оперного стилю митця, який позначений такими ж тенденціями.

Значущі зміни було внесенеМангеймською школою в царину сакральних жанрів шляхом розвитку типу «концертної меси», збагачення її музичної мови «мангеймськими манерами» (у Месі inCІ.Хольцбауера), звернення до тексті німецькою мовою та певного наближення стилістики сакральних жанрів до стилістики музичного театру [18, с.22].

Стабілізація жанру симфонії була невід’ємною від типізації його образного кола та тематизму. У творчості «мангеймців» викристалізувалися зокрема типові героїчні йліричні теми-образи та принцип їх різкого контрасту у сонатних Allegrі, лірична природа 2-й частині циклу, простий танцювальний склад і «менуетність» тем 3-х частин тощо, динамічність, «буффонність» тематизму фіналів [31, с.307–309]. Дослідники також відзначають типізацію головних партій, що відображається у застосуванні типових прийомів – активного оркестрового руху, фанфар, пасажів бравурного характеру, загальній маршовості тематизму [29, с.22].

Суттєве значення у формуванні оркестрового стилю мало й закріплення прийомів фактурного оформлення, викладення й розвитку тематизму, функціональності частин, класичної функціональності тонального та гармонічного мислення, архітектоніки, співвідношення голосів фактури, поступової відмови від bassoostinatoта ствердження гомофонно-гармонічного мислення.

Образно-тематичну новаційність творів композиторів Мангеймської школи яскраво відбили музичні відповідники «штюрмерської» стилістики, спрямованої на створення експресивної, емоційно насиченої атмосфери. Такими атрибутами творчого стилістики, зокрема й оркестрового стилю Мангеймської капели були образно та емоційно концентровані семантеми – «мелодичні кліше» [18, с.16], які сягають барокового мислення та символіки риторичних фігур – так звані «мангеймські манери».

Палітру «мангеймських манер» складали: повільний початок симфоній оркестровим унісоном; «завіса» – декількаразовий повтор на початку твору тонічного акорду оркестром tutti (інколи з коливанням T-D); іскри – інтонаційні «спалахи», які виникали із тремоло струнних; «крещендо-вальс» – повторюваний при незмінній гармонії стрімко спрямований догори мелодичний зворот, фактурно посилюваний вступами інструментів; «тремтіння» – прикраса тону швидким рухом та терцію вище з поверненням; «пташки» – декілька послідовних мордентів[17, с.13–14]; «Raketen» (стрімкі злети по звуках акорду або гами); «Schleifer»(«сковзання» або «стріли», більш відомі під італійською назвою «tirata»); «Bebungen» («тремтіння» – тремоло на звуках акорду); «Funken» (акценти на слабких долях такту при остинатному ритмічному русі); «Walze» (оспівування)» [14, с.59]. Одним із найпоширеніших прийомів, який поєднував інтонаційний та динамічний аспекти, був «Seufzer» (зітхання), який ґрунтувався на низхідній тоновій (напівтоновій) інтонемі на diminuendo.

У формуванні нового концертного стилю виконавства мангеймського капели як оркестру ранньокласичного, першого історичного типу оркестрового стилю [29, с.31] фундаментальне значення мало оновлення та закріплення його складу. Захоплений звучанням капели, В.А.Моцарт у листі до батька у 1777р. відзначав: «Оркестр був гарним і сильним. На кожному боці 10–11 скрипок, 4 альти, 2 гобоя, 2 флейти, 2 кларнети, 2 валторни, 4 віолончелі, 4 фаготи та 4 контрабаси» [14, с.59]. Проте розширення складу не означало в діяльності Мангеймської капели механістичного посилення оркестрової звучності, а мало суттєві наслідки на всіх рівнях творчого мислення – «самостійність і паритетність оркестрових груп, більша, аніж в інших регіональних традиціях, роль духових, майстерне використання солюючих інструментів, багатство й диференційованість динамічних відтінків і темпових нюансів» [18], унормування складів та посилення драматургічної значимості інструментальних груп.

Розширення складу оркестру, зумовлене прагненням повного та всеохоплюючого відображення емоційного багатства творів [10, с.65] надало можливості безмежного розширення тембрової палітри. Відносно групи струнних інструментів це відбилося в закріпленні парного співвідношення струнних інструментів, що фактично заклало підвалини складу класичного малого симфонічного оркестру [26, с.90].

Загальноєвропейську тенденцію вдосконалення групи духових інструментів відбило й конструктивне оновлення валторни – використання додаткових трубок стало одним із кроків у запровадженні вентильного різновиду інструмента. Поступово закріплювалися у складі оркестру труби та тромбони.

Не менш суттєвими були й новації щодо використання духових інструментів. Так, завдяки діяльності Ф.Кванца та П.Флоріоіз вдосконалення флейти (уведення регулюючого гвинта та додаткових клапанів, які надали можливості видобувати всі півтони) оркестрова палітра збагатилася поперековою флейтою. Опанування нового різновиду інструменту та активне його впровадження в музичну практику відбили зокрема 6 тріо-сонат для флейти Ф.Ріхтера. Відзначимо, що поза таким вдосконаленням й опануванням виразових можливостей інструменту було неможливе звернення В.А.Моцарта під час перебування в Мангеймі до жанру квартету із флейтою, створеного для видатного флейтиста Мангеймськоїкапели Й.Б.Вендлінга.

Розширення групи дерев’яних духових кларнетом, який з 2 пол. XVIIст. вдосконалювався І.К.Деннером, детермінувала водночас і розквіт жанру інструментального концерту для кларнету з оркестром у творчості Я.Стаміца(який разом із К.Каннабіхом уперше застосував кларнет в оркестрі), К.Стаміца (11 концертів для означеного інструмента з оркестром, подвійних концертів для кларнету зі скрипкою та фаготом), Ф.Тауша (4 концерти, та 2 подвійних концертів для 2 кларнетів). Слід зауважити, що певне «відкриття» мелодичного та тембрового потенціалу мангеймською школою та капелою можна вважати імпульсом, який спонукав В.А.Моцарта до використання кларнету як інструменту соло в опері «Милосердя Тіта» та «Реквіємі».

Разом із тим, увага до тембрів духових інструментів зумовила й низку тембрових новацій, які мали й фактурне, й композиційно-структурне, й образне значення. Так, Я.Стаміц і А.Філс застосовували при викладенні побічних партій cонатнихAllegriпари духових інструментів, що було новаційним порівняно із італійськими оперними увертюрами [17, с.15].

Усталеною у творчості композиторів Мангейму було й надання самостійності духовим інструментам при викладенні основоположного тематизму – духові не виконували функції його дублювання, їм доручався в деяких випадках самостійний мелодичний матеріал, поширеними були сольні репліки духових у побічних і заключних партіях симфоній (зокрема в 1-х частинах), у 3-х частинах (у тріо) [17, с.11]. Проте оркестровий стиль Мангеймської капели вирізнявся загальною відомою від використання чистих тембрів.

Оперуючи масштабною та багатою палітрою оркестрових барв, представники Мангеймської школи функціонально розшарували фактуру – диференціювали струнні інструменти та пари духові, які забезпечували створення гармонічної вертикалі, утвердили засоби створення гармонічної фактури – такі усталені прийоми акомпанування як арпеджіо у функції гармонічного тла, остинатні фігури – октавні рухи, трелі, репетиції тощо, що загалом спричинило відмову від bassoostinato [29, с.24].

Характерним у творчості митцівМангеймської школи та оркестровому стилі Мангеймської капели було й надання фактурним нюансам – тембровим сполученням – композиційно-структурного значення з метою підкреслення значущого для школи загалом принципу контрасту. Так, «контраст між менуетом і тріо у більшості мангеймських третіх частин виражався в тому, що в менуеті духові інструменти виступали нарівні із струнними, а у тріо вони звучали соло на тлі акомпанементу струнних» [17, с.15].

Традиційним для Мангеймськогооркестрового стилю стало й закріплення зв’язку фактури та тембрових барв із певною сферою образів. Так, засобами втілення героїчних, активно-піднесених образів були потужні унісони, оркестровеtutti, фанфари, стрімкі пасажіструнних, ліричних – пріоритетність soloдухових інструментів, паралельні терції верхніх голосів, загальна прозорість фактури [29, с.23].

Новаційною в діяльності Мангеймської капели була й спрямованість на всебічне урізнобарвлення оркестрової звучності. З одного боку, однією із знахідок стало поєднання тембрів дерев’яних і мідних духових інструментів – кларнета, валторн, гобоїв, труб і литавр. З іншого боку, найвагомішими стали досягнення, пов’язані з домінуванням «нового афектованого стилю» [14, с.59]. Представники Мангеймської школи у своїх творах довели до досконалості апробовані раніше європейськими творцямиприйоми створення граничних за динамікою звучань і наростання та згасання звучності. У виконанні капели вони не тільки набули вираження славетних вражаючих граничних мангеймськихforteта piano, crescendoта diminuendo. Новаційним явився, з третього боку, принцип їх застосування, який набув конструктивного, композиційного та змістотворного значення. Як зазначає О.Гумерова, динамічні ефекти мангеймці уперше «поставили в залежність від ступеня гармонічної напруги та логіки форми, охоплюючи динамічними хвилями суцільні розділи» [14, с.59].

Яскравим свідченням значущості впливу оркестрового стилю Мангеймської капели на творчість В.А.Моцарта стала «Паризька симфонія» (1778р.), інструментована з урахуванням її досягнень.

**1.2. Провідні твори В.А.Моцарта Мангеймського періоду: загальна характеристика.**

Творчий доробок В.А.Моцарта до приїзду в Мангейм складався з численних інструментальних (симфонічні та камерно-ансамблеві) та вокальних творів, які демонстрували – особливо твори часу італійської мандрівки (1772р.) – «велику романтичну кризу» митця [49, с.35], разом зі зростанням тенденції творчої самобутності. Яскравим свідченням емоційності, пристрасності, почуттєвої бурхливостістали 6 скрипкових сонат італійського періоду, які потенційно містили в собі романтичність світобачення, прагнення оновлення світоглядних і творчих настанов, суголосне естетичним пошукам «Бурі та натиску».

Домінування інструментальних творів у мангеймському доробку композитора було зумовлено, перш за все, вагомістю Мангеймської капели в художньому житті міста.

Увага до флейти як до самостійного, концертуючого інструмента була спричинена з одного боку, зростанням її популярності в аристократичному аматорському середовищі, в елітарних музичних салонах. З іншого, суттєвим чинником активізація уваги до флейтового виконавства були уведення завдяки Ж.Б.Люллі до складу оперного оркестру та розвитком жанру концерту для флейти з XVIIст. у творчості А.Кореллі, Дж.Перголезі, і, нарешті, А.Вівальді, який закріпив 3-частинну форму концерту на основі темпового контрасту частин та виявив тембровий, технічний та виразовий потенціал інструменту, характерні контрасти soloта tutti в крайніх швидких розділах жанру.

Значущими імпульсами розвитку концерту для флейти стали твори К.Ф.Е.Баха та Й.Стаміца, який надав партії інструмента виняткової віртуозності, пріоритетного значення в музичній тканині твору, а також утвердив характерну для Мангеймського оркестрового стилю відмову від bassocontinuo [25, с.21].

Флейтові твори В.А.Моцарта мають доволі цікаву історію створення. Їх замовив композитору Фердинанд де Жан – флейтист-аматор, заможний хірург, який бажав розширити свій репертуар 4-ма квартетами для флейти та 3-ма концертами. Основою для одного з концертів (D-dur, 1777р.,К314(285d)) став концерт для гобоя,раніше створений для італійського гобоїста Джузеппе Ферлендіса.

Проте ставлення В.А.Моцарта до флейти було доволі суперечливим. У своїх листах до близьких він неодноразово зауважував на несприйнятті її тембру, захоплення постаттю та виконавством флейтиста Мангеймської капели Й.Вендлінга– чистотою інтонації, виразністю й витонченістю гри [25, с.10], змінилося порушенням стосунків, зокрема й внаслідок порушенням угодиізде Жаном написання творів для флейти.

Флейтові концерти D-dur та G-dur (1777р., K 313) поєднані тенденцію виявлення технічного та виразового потенціалу інструмента та синтезу досягнень різних національних шкіл. Так, опосередковане втілення традицій французької комічної опери засвідчують повільні частини концертів та характер головної теми концерту D-dur, своєрідний тип акомпанування солісту двома скрипками, характерних рис мангеймського оркестрового стилю – трактування скрипок й особливо альтів, як самостійних груп і шарів оркестрової тканини [1, с.128–129].

Структурно-композиційна специфіка квартетів певним чином детермінована ускладненням стосунків із їх замовником. Тричастинну форму має лише 1 Квартет D-dur, інші написані в 2-частинній формі. З одного боку, це свідчить про суто особистісні спонуки –В.А.Моцарт не відчував натхнення щодо написання творів із сумнівною фінансовою перспективою, з іншого – про специфіку творчих установок, певну неусталеність трактування жанру на цьому етапі творчості композитора.

Квартет D-durдемонструє разом із тим осягнення митцем виразових можливостей флейти, що віддзеркалюють елементи концертування в 1-й частині, проникливе ліричне соло в 2-й частині Adagio.Безпосереднє сприйняття та творчу інтерпретацію оркестрового стилю Мангеймської капели відображено в таких своєрідних рисах даного твору, як численні «зітхання», сполучення різних виконавських штрихів і манер звуковедення (legatoв романсовій за стилістикою партії флейти та pizzicatoструнних), части зміна forteта piano [46, с.148].

Композиційно-структурна специфіка квартету побудована на своєрідному ефекті «стягування» тематизму частин у змістовно значущу коду, що певним чином долає традиційну репризнутричастинність і надає творові процесуальності та драматургічної цілісності.

Активна розробка сонатного жанру В.А.Моцартом під час його перебування в Мангеймі детермінована не тільки значимістю сонати в жанровому діапазоні епохи, а й тенденцію трансформації «жанру акомпанованої сонати в камерну скрипкову сонату з клавіром» [22], а також типізацією сонатності як змісто- та структурнотворного принципу музичного мислення в контексті творчих пошуків Мангеймської школи та оркестрового стилю Мангеймськоїкапели.

Сонати для скрипки, або за визначенням В.А.Моцарта «клавірні дуети», відбивають цей шлях до утвердження сонатності та пошук засобів її типізації, закріплюють один із характерних для творчості композитора тип двочастинноїоднотональної сонати [22]. 3-частинну форму має лише соната C-dur (KV 296), сонати G-dur (KV 301), Es-dur (KV 302), C-dur (KV 303) та A-dur (KV 305) мають 2 частини. Процес закріплення сонатності знаходить вираження в різноманітті побудов частин. У сонаті C-dur (KV 303)в 1-й частині повільний вступ є розділом контрастно-складової форми, в інших сонатах в 1-х частинах закріплюється форма сонатногоAllegrо із розробкою та динамізованою репризою [22]. Різняться й форми 2-х частин, які ґрунтуються на функціональному синтезі другої повільної та третьої швидкої частин. Так, в сонаті G-dur (KV 301) це повільний менует, в сонаті C-dur (KV 302) – нешвидке рондо, в сонаті A-dur (KV 305) – варіаційний цикл [22].

При певній відмінності конструктивних рішень сонати мають низку єднальних рис. На емоційно-образному рівні сонатиоб’єднує панування життєрадісного настрою, бадьорості, на жанровому рівні – загальна близькість до сюїти [46, с.151] та танцювальність 2-х частин, хоча в сонаті A-dur (KV 305) основою 2-ї частини слугують варіації, на рівні тематизму – багатство тем, на рівні засобів розвитку тематизму – панування тематичної розробки тематизму в 1-х частинах (у дусі Гайдна, а також застосування розробки тем в оберненні, застосування в розробках другорядного за значимістю тематичного матеріалу [1, с.131–132]) та характер заключних розділів, в якому «стягуються» головні теми.

На рівні динаміки характерним для скрипкових сонат є опанування досягнень Мангеймського оркестрового стилю – динамічне різноманіття тематизму, використання граничної динаміки. Проте В. А. Моцарт звертається й до нетипових для цього стилю раптових динамічних контрастів. Так у 1-й частині сонатиEs-dur (KV 302) нетривале crescendoзмінюється piano.

Характерним для мангеймських скрипкових сонат є розвиток принципу концертування, що зумовлює появу цікавих звукових ефектів. Серед таких ефектів Г. Аберт особливо виокремлює «витриманий у квінту скрипковий голос <...> він чутний крізь клавірну тему, яка розвивається під або над ним; часто заради подібного ефекту обидва інструменти після сумісної гри розділяються» [1, с. 133].

Слід підкреслити, що на відміну від ранніх прецедентів звернення до жанру сонати для скрипки та клавіру, сонати Мангеймського періоду тяжіють до рівноправності інструментів. З одного боку, це знаходить відображення в авторських визначеннях цих (і подальших аналогічних) творів як призначених як «для клавіру та скрипки», так і «для скрипки та клавіру» [39, с. 39], з іншого – узміні історично та жанрово закріплених функцій інструментів. У ранніх сонатах функція скрипки обмежувалася дублюванням партії клавіру із контрапунктичними мотивами та формуванням гармонічної вертикалі, у мангеймських – скрипка виконує разом із клавіром основний тематизм, в деяких випадках набуваючи й солюючої функції. У Сонаті G-dur (1778 р., KV 301) до того ж скрипці наданий пріоритет у викладенні початкової ліричної теми (на відміну від традиційного першого проведення тематизму клавіром), застосовуються «різні види взаємовідношень інструментів в ансамблі: проведення теми у скрипки з акомпанементом клавіру, проведення теми у клавіра з акомпанементом скрипки, унісонне та імітаційне викладення музичного матеріалу в партіях обох інструментів» [22].

Також у «клавірних дуетах» застосовані й такі прийоми викладення тематизму як «дроблення» – перша побудова – у скрипки, друга – у клавіра (сонати G-dur,KV 301 таEs-dur,KV 302) та взаємна його передача інструментами (у2-й частині сонаті A-dur, KV 305 1-а варіація доручена клавіру, у фіналі частини тему виконує спочатку клавір, створюючи темброву арку із 1-ю варіацією, вдруге тема доручається дуету інструментів) [22].

Нетривалість перебування В. А. Моцарта в Мангеймі унеможливила активність творчості в масштабному жанрі симфонії. Проте безпосереднім своєрідним симфонічним відлунням цього періоду стала «Концертна симфонія» Es-dur(KV 297b) для солюючихфлейти, гобоя, кларнету, валторни та оркестру, створена в Парижі в 1778 р. Слід підкреслити специфічність жанрової природи твору, який постав (як і творчість Мангеймської школи та оркестровий стиль Мангеймської капели) на перетині різних національних впливів. З одного боку, концертна симфонія у своєму виникненні була пов’язаною перш за все із французькою музичною культурою [20], з іншого – у творчості композиторів Мангеймської школи, також були наявними звернення до цього жанру, що, на думку дослідників, свідчить про наявність мангеймського варіанту жанру [21, с. 41]. Так, К. Каннабіх у 1772 р. отримав золоту медаль на конкурсі в Парижі саме за Концертну симфонію, 32 зразки жанру було створено К. Стаміцем [21].

Характерними ознаками стилістики твору, яка безпосередньо сягає традицій оркестрового стилю Мангеймської капели, є:

* опора на типову 3-частинну форму з характерним темповим співвідношенням частин (швидко-повільно-швидко);
* значущість як віртуозного сольного, так й ансамблевого начал, проявом чого є ансамблева віртуозна каденція;
* спрямованість на максимальне виявлення мелодичного та колористичного потенціалу духових інструментів (зокрема новаційного для складу симфонічних оркестрів кларнету) у 2-й частині, побудованій на тематизмі як речитативного, так і кантиленного характеру;
* виявлення потенціалу застосування духових інструментів щодо урізнобарвлення оркестрової тканини та засобів розвитку матеріалу, що знаходить вираження в імітаційних перекличках духових в 2-й частині, змінюваності голосів інструментів-solo, яка на тембровому рівні підкреслювалаваріаційну форму фіналу.

У МангейміВ. А. Моцартом було створено й незначну кількість невеликих вокальних творів. Зауважимо, що Мангеймська оперна трупа була спрямована на формування національної опери, внаслідок чого в її складі були відсутні специфічні чоловічі голоси, характерні для італійської опери, також відсутні й притаманні італійській опері колоратури, що відбилося в особливостях стилістики мангеймських вокальних творів австрійського композитора.

У піснях «Oiseauxsitouslesans» та «Dansunboussolitaire» В. А. Моцарт поєднує давню традицію інтерпретування французьких текстів та ознаки арієт французької комічної опери із серйозністю та задушевністю, відзначеними Г. Абертом як німецькі за духом [1]. Слід підкреслити, що в такому опосередкованому поєднанні різних національних традицій яскраво відчувався відбиток специфіки оркестрового стилю Мангеймської капели.

У МангейміВ. А. Моцарт також звертається до жанру арії. Для тенора Рафабуло написано арію «Seallabbro», для ДоротеїВендлінг – арія з речитативом «Ah, nonlasciarmi» на текст «Дідони» П. Метастазіо. Одним із значиміших вокальних творів Мангеймського періоду була арія з речитативомна текст із «Олімпіади» П. Метастазіо «Nonsod`ondeviene», написана для Алоізії Вебер. В інтерпретації Моцарта відомий текст звільнився «від драматичних взаємозв’язків і її текст слугував основою для вищого ступеня ліричного зізнання» [1, с. 113]. Моцарт сам розкрив причини звернення до цього тексту – бажання з’ясувати, чи зможе він написати арію, яка б відрізнялася від відомого йому зразка арії на цей же текст Баха. Результат самому композитору подобався, він вважав арію одним із найкращих творів у репертуарі А. Вебер, особливо він відзначав Acuratesseвgusto, pianoта forte[1, с. 113]. Цей же текст став вербальною основою арії для баса Фішера [1, с. 127].

Мангеймськіарії були поєднані спільністю емоційно-образної атмосфери, композиційно-структурних рішень, засобів розвитку тематизму, багатством тембрової та динамічної палітри. При тонкому нюансуванні емоцій і почуттів арії зближувало панування задушевного, мрійливого, глибоко почуттєвого начала, яке певним чином було адекватним спрямованості Мангеймських школи й капели та естетичних пошуків «Бурі та натиску» на індивідуалізацію відображення почуттів, суб’єктивізацію творчого світобачення. Так, в арії «Seallabbro» це віддзеркалюється зокрема в униканні колоратур, традиційних для блискучого італійського оперного вокалу, в арії «Ah, nonlasciarmi» – в пріоритетності коротких інтонаційних побудов, розділених ферматами та спрямованих на віддзеркалення граничного емоційного стану.

Вокальні твори Мангеймського періоду також демонструють активне відпрацювання та інтерпретування 3-частинної форми. «Seallabbro» написана у формі dacapo зі скороченою репризою та модуляційною несталістю в серединному розділі, яка слугувала відображенню бурхливих почуттів.Характерною ознакою твору є єдність тематизму [1, с. 125], яка сприяє створенню єдності емоційної атмосфери

Арія «Nonsod`ondeviene»,побудована на співставленні речитативних розділів Andantesostenutoта кантабільного«Nelsenoadestarmi», сповнена інтенсивного тематичного розвитку, засоби якого відіграють суттєву драматургічну роль і надають творові характеру драматичного монологу. Драматизація ліричної сфери не тільки просякає серединний розділ (Allegroagitato), а й зумовлює психологізацію та динамізацію викладення тематизму 1-ї частини в репризі. Відзначимо, що поступове повернення в первісну емоційну атмосферу певним чином передбачає створення традиційної для романтизму символічної форми кола.

Індивідуалізація 3-частинної форми арії «Ah, nonlasciarmi»зумовлюється уведенням речитативного варіюварвання основного мелосу перед репризою та його максимальною динамізацією в репризі. Поєднання кантилени belcanto та речитативу, раніше структурно диференційованих в італійській опері, свідчить про тенденцію урізноманітнення вокальної стилістики, детерміноване зокрема й знайомством В. А. Моцарта із новаціями Мангеймського оперного театру та національними операми І. Хольцбауера.

Темброве та динамічне багатство оркестрового письма арій означеного періоду несе на собі відбиток оркестрового стилю Мангеймської капели. Струнний оркестр був урізнобарвлений уведенням валторн, флейт і фаготів, в арії «Seallabbro» додатково уводилися гобої, в арії «Nonsod`ondeviene» – кларнети, тембр яких і сполучення з іншим інструментами у виконавстві Мангеймської капели захоплювали Моцарта.

Вплив оркестрового стилю капели знаходить вираження також у самостійностіта певній віртуозності духових інструментів, апробації нових співставлень тембрів інструментів та співвідношень вокального та інструментального шарів. Так, у «Seallabbro» драматизація емоційно-образної атмосфери багато в чому досягається імітаційними «перегуками» оркестру та вокаліста, колористичне значення мають репліки фагота у приглушеній динаміці, колористичне та драматургічне – специфічне «змістовне розшарування» оркестрової вертикалі (тривожні фігурації у флейт, тремоло струнних і витримані акорди духових) [1, с. 125].

В арії «Ah, nonlasciarmi» драматичне протистояння вокального шару та інструментального – чинника створення драматичного контексту – зумовлюється солюючою функцією фаготів. В арії «Nonsod`ondeviene» вплив оркестрового стилю Мангеймської капели виявляється в поступовому зростанні щільності звучання (почерговий вступ духових інструментів), та драматургічному значенні афектованих змін фактури, тембрових акцентів флейт, гармонічних вертикалей духових. У зв’язку із цим Г. Аберт зазначає, що В. А. Моцарт, змішуючи афекти, «прагне не до постійного та типового, а до рухливого й індивідуального. Тому він не тільки виокремлює одну рису характеру, як панівну, але вбачає в кожній людині єдність найрізноманітніших душевних сил, що постійно змінюються, чергуються та взаємопроникають» [1, с. 126].

Проте панівна лірична стихія арій Мангеймського періоду не передбачала застосування славетних мангеймськихcrescendoта diminuendo.Так, зокрема, в «Seallabbro» пріоритетним є використанняsmorzando та mezzovocе [1, с. 113].

Своєрідність апробації рис оркестрового стилю Мангеймськоїкапели та поєднання різних національних стильових традицій характеризує клавірні сонати C-dur(KV 309) та D-dur (KV 311).

**Висновки до розділу I**

На формування інструментального стилю В.А. Моцарта значно вплинули особливості Мангеймського оркестрового стилю.

Провідними рисами Мангеймської школи стали: безумовне домінування великих інструментальних форм, типізація сонатної форми та закріплення сонатного принципу мислення. У творчості «мангеймців» викристалізувалися зокрема типові героїчні й ліричні теми-образи та принцип їх різкого контрасту у сонатних Allegrі, лірична природа 2-й частині циклу, простий танцювальний склад і «менуетність» тем 3-х частин тощо, динамічність, «буффонність» тематизму фіналів.

Жанрові новації у творчості композиторів Мангеймської школи та формуванні Мангеймського оркестрового стилю були пов’язані також із становленням і розвитком німецького національного оперного театру.

Атрибутами оркестрового стилю Мангеймської капели так звані «мангеймські манери»: повільний початок симфоній оркестровим унісоном; «завіса» – декількаразовий повтор на початку твору тонічного акорду оркестром tutti (інколи з коливанням T-D); іскри – інтонаційні «спалахи», які виникали із тремоло струнних; «крещендо-вальс» – повторюваний при незмінній гармонії стрімко спрямований догори мелодичний зворот, фактурно посилюваний вступами інструментів; «тремтіння» – прикраса тону швидким рухом та терцію вище з поверненням; «пташки» – декілька послідовних мордентів; «Raketen» (стрімкі злети по звуках акорду або гами); «Schleifer» («сковзання» або «стріли», більш відомі під італійською назвою «tirata»); «Bebungen» («тремтіння» – тремоло на звуках акорду); «Funken» (акценти на слабких долях такту при остинатному ритмічному русі); «Walze» (оспівування)». Одним із найбільш поширених прийомів, який поєднував інтонаційний та динамічний аспекти, був «Seufzer» (зітхання), який ґрунтувався на низхідній тоновій (напівтоновій) інтонемі на diminuendo.

**РОЗДІЛ ІІ**

**ВПЛИВ МАНГЕЙМСЬКОГО ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ**

**НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧІСТЬ В. А. МОЦАРТА**

**(СОНАТА № 9, D-DUR, KV 311)**

**2.1. Історія створеннясонати №9 D-dur**

Під час перебування В. А. Моцарта у Мангейміним були написані дві клавірні сонати C-dur (KV 309) та D-dur (KV 311). Соната KV 284, яка передувала цим двом творам для клавіру, сповнена «французького шарму», у той час, як згадані мангеймські сонати демонструють суто «мангеймськийgout» («мангеймський смак») [1, с. 130].Сонату KV 311 називають іноді сонатою Фрезінгер, бо вона була написана для Жозефи Фрезінгер, молодшої з двох панянок, з якими Моцарт музикував у Мюнхені у жовтні 1777 р. [1, с. 532].

Порівнюючи сонати KV 284 та KV 311 німецький музикознавецьХ. Деннерлайн пише: «Якщо сонату для Дюрниця(KV 284) можна було назвати тріумфом галантного стилю, то соната KV 311 має право бути позначеною як його подолання»[Цит. за : 1, с. 532]. Саме у цій сонаті знайшли втілення враження композитора від Мангеймського стилю, який вплинув значною мірою на формування нової стилістики композитора – синтезу власних напрацювань зі здобуткамимангеймців в оркестровому та оперно-театральному композиторському мисленні.

Особливості оперної та оркестрової драматургії Моцарт переносить у площину камерно-інструментальної музики. Г. Аберт простежує риси Мангеймського впливу в оркестральності клавірного стилю:«Моцарт ревно прагне перенести на клавір чарівне мистецтво мангеймського оркестру. Це проявляється не тільки у більш ретельному ведінні середніх голосів та більш повному охопленні регістрів, але також у широких злетах скрипкових мелодій, швидких ламаних октавах, септимах та секстах, які повинні замінити тремоло, таємничих звучаннях духових, staccato басів та подібних деталях» [1, с. 130–131].

Отже, Соната № 9, KV 311 демонструє шляхи та засоби оркестрового осмислення клавірної фактури. Серед таких засобів:

– специфічне забарвлення голосу або фактурного шару, які викликають асоціації зі звучанням певних регістрів, зміною мануалів, зіставленням двох різних мануалів;

– контрастиtutti–soli;

– асоціювання голосів фактури з певними інструментами або групами симфонічного оркестру;

– перенесення у клавірну фактуру артикуляційних прийомів гри на скрипці або духових інструментах;

– відтворення у клавірному тексті специфіки мангеймської динаміки тощо.

Аналіз тексту Сонати № 9 буде згруповано згідно рубрик, кожна з яких присвячена певному музично-виразовому засобу. У заключній рубриці буде наданий аналіз виконавської драматургії у горизонтальному розгортанні художнього простору твору.

**2.2. Інтонація і тематизм**

Одним з найголовніших здобутків композиторів Мангеймської школи було створення нового музичного мовлення, надзвичайно виразного та афектованого. Сучасники акцентували увагу на «риторичному пафосі» (Х. Деннерлайн) [Цит. за : 1, с. 572], яким сповнені твори цього напряму.

Особливого значення набуває мелодія (Klangrede), яка за своєю виразністю стає подібною до людського висловлення. Її природність та органічність зумовлені також наявністю внутрішнього контрасту та ритміки, яка позбавлена періодичності та залежить більшою мірою від емоційного наповнення фрази або періоду.

Мангеймці створюють свій «риторичний словник», який і отримав назву «мангеймських манер». Кожна з манер є концентрованим втіленням певної складової з образної палітри. Про це стверджує В. Дарда, розуміючи «мангеймські манери» як «семантичну фігуру мовлення» (метроритмічну фігуру «накульгувань», мелодичну інтонацію «зітхань» тощо) та як певний образний зміст кожної теми [15, с. 26].

Нагадаємо провідні інтонації-манери «мангеймського мовлення»:

1. Raketen (стрімкі злети звуками акорду або гами).

Ця «манера» зустрічається у Сонаті № 9 порівняно рідко. Вона пов’язана з темами, функція яких полягає у виявленні семантики руху або трансформації (зв’язуюча партія першої частини) або ствердженні тези (заключна партія першої частини). У другій частині Сонати, сповненої ніжності та спокою, ця інтонація є відсутньою. Raketen з’являються у третій частині – Рондо-сонаті – у подібних до першої частини функціональних зонах (переходи до побічної партії, заключна партія).

2. Seufzer (зітхання).

Ця манера є однією з найважливіших у Сонаті. Це пов’язане з роллю парної ліги у музичній мові віденських класиків. Л. Булатова у дослідженні «Стильові риси артикуляції у камерній музиці XVII – першої половини XIX століття» підкреслює роль цієї інтонації для формування європейського музичного мовлення: «Віденські класики зробили величезний внесок у скарбницю музичного мовлення, збагативши смислове значення інтонації як взаємовідношення двох звуків, широко використовуючи її виразові можливості у хореїчному, ямбічному плані, а також у їх поєднанні. Ліга, як штрих, який поєднує інтонації, мотиви, фрази у своєму формальному значенні сприяє розшифровці логіки та синтаксису музичного змісту. Проте для відтворення музичного смислу як художнього образу необхідні якісні параметри штриха, котрі виконавець втілює виходячи з авторського тексту. У цьому зв’язку серед інших ліг основу володіння інтонуванням складає виконання парної ліги. У творчості віденських класиків парна ліга передає «взаємодію двох» – смисл дії, енергії найрізноманітного характеру: від світлого, безпосереднього, життєрадісного до вольового, суворого, драматичного» [9, с. 51].

Як правило, хореїчна ліга характеризує спадаючу енергію, ямбічна – нарощування напруги в інтонуванні. Тому невірним є ствердження, котре побутує у педагогіці, про те, що початок ліги слід завжди підкреслювати або завжди грати м’яко. На наш погляд, головне у лізі – простір між нотами, різноманіття якого не має меж. Л. Булатова підкреслює: «Ліга, як позначення взаємодії двох тонів, озвучує, осмислює відстань між ними, може **впливатина час між звуками**, але не змінювати його в цілому» [9, с. 53].

У Сонаті Моцарта переважають хореїчні парні ліги. Їх природність, пластичність та м’якість обумовлені їх використанням у функції мелодичних затримань. Характерною особливістю переважної кількості моцартівських тем є їх артикуляційна неоднорідність. Так, вже головна партія поєднує парні ліги, legato, staccato. Зміст парних ліг залежить від контексту: у другому мотиві теми парна ліга виникає при розшифруванні форшлагу та надає темі стрімкості, гнучкості; на початку третього такту вона має характер м’якого зітхання.

Особливу вишуканість та тендітність мають хореїчні ліги побічної партії першої частини. Це – хроматизовані мелодичні затримання, що розташовані на сильних долях такту.

Необхідно звернути увагу на те, як пунктирний ритм у кадансі побічної партії (такт 23) втрачає свій рішучий характер та набуває особливої пластичності завдяки використанню парних ліг.

Часто всередині теми трапляються мілкі інтонаційні мотиви, правильне виконання яких сприяє вірному відтворенню моцартівського звучання – польотного, вишуканого, природного (наприклад, другий такт заключної партії першої частини, основна тема другої частини). У Рондо-сонаті парні ліги надають темі у народному стилі моцартівськогоаристократизму.

Іншу семантичну окраску мають парні ліги на початку розробки першої частини. Тут їх семантика співпадає з основним значенням низхідної малої секунди як інтонації плачу. Використання парних ліг у поєднанні з гармонією зменшеного септакорду надає звучанню напруженості, навіть трагедійності.

3. Schleifer(з нім. – шлейф) або тірата (з італ. – витягування, сковзання, стріла, з фр. – тірада як довга фраза, яка вимовляється у піднятому стані).

Під тіратою розуміється орнамент у вигляді гамоподібного діатонічного висхідного або низхідного пасажу між двома витриманими звуками у техніці дімінуції (прийом заміни великої тривалості «шлейфом» – пасажем з великої кількості нот меншої тривалості) або довгий форшлаг. Спочатку тірата була елементом імпровізації й не виписувалась у музичному тексті, згодом (з XVII ст.) композитори почали ретельно виписувати тірати у своїх творах.

Вирізняються 4 різновиди тірат:

* mezza– половинна (діапазон кварти, квінти);
* defective– неповна (більше квінти, але менше октави);
* perfecta– повна (діапазон октави);
* aucta, або excedens, – збільшена (більше октави).

Як музично-риторична фігура, тірата відсилає до образу «стріли», «пострілу» або «мережива».

У Сонаті № 9 тірата використовується власне в останньому значенні. Тірати можна виявити у побічній партії першої частини, особливо багато їх в орнаментальному оздобленні теми у другій частині. Тірата вільного каденційного характеру розташована у зоні «каденції» – перед репрізою у третій частині.

4. Walze (оспівування).

Оспівування, яке надає образу витонченості, крихкості, неоднозначності, є одною з провідних інтонацій, що є присутніми у Сонаті № 9. Цю манеру можна виявити практично в кожному елементі в усіх темах.

5. Funken(іскра).

Під цією «манерою» маються на увазі акценти на слабких долях такту, які надають звучанню пружності та яскравості фейєрверку.

У Сонаті № 9 є єдиний приклад використання funken – у репризі першої частини – між проведеннями заключної та побічної партій.

6. Ще одною важливою інтонацію є обертальний рух (за допомогою верхніх та нижніх допоміжних звуків), який має функцію накопичення енергії (перехід від побічної до заключної партії у першій частині). Цю ж роль відіграють різноманітні варіанти альбертієвих басів акомпанементу, розташованих у зоні заключної партії та у розробці першої частини. Низхідна секвенція, яка містить ламані пасажі в обох руках, характеризується розташуванням побічної домінанти на слабкій долі такту. Подібні фактурні моделі є проекцією на клавірний текст мангеймської манери Bebungen («тремтіння», тобто тремоло на звуках акорду).

Усі ці інтонації згодом стали легко виявлятися на слух, закріпились їх семантичні значення. Створюючи нове музичне мовлення, композитори мангеймської школи та епохи класицизму рухались у тому ж напрямі, що й письменники «Бурі та натиску». Результатом їх пошуків стало створення експресивної, виразної, емоційної музичної мови.

**2.3. Артикуляція**

Основним правилом артикуляції клавірних творів Моцарта є орієнтація на практику гри струнних інструментів. Моделлю слухової уяви виконавця у даному випадку є зміна смичка.

Аналізуючи теми Сонати, неможливо не помітити, як багато всередині них парних ліг, притаманних техніці скрипкової гри, pizzicato, detachè,гамоподібних або акордових пасажів тощо. Цей фактор необхідно враховувати при осмисленні артикуляційної своєрідності моцартівської стилістики, зокрема в аналізованій Сонаті.

Є. та П. Бадура-Скода відмічають, що«ліги виявляють хвилеподібну будову мелодики, танцювальний початок, що міститься в ній» [6, с. 85].

Особливо значну роль відіграє мистецтво орнаментального варіювання; навряд чи хоча б одна тема повторюється без того, щоб у більшій або меншій мірі не розчинитися в арабесках.Л. Булатова наголошує на специфічному виконавському засобі, притаманному стилістиці Моцарта: «Для Моцарта характерно заповнення часу між основним звуком та крапкою мелізмами, що, по всій ймовірності, викликано обмеженими можливостями інструментів того часу. Основою артикуляції подібних «заповнень» звукового простору є слухова увага виконавця до повернення головного звуку після орнаментованої фігури. Він повинен стати природним продовженням життя основного тону у всіх його виразових якостях, що потребує певного ступеня слухової уяви виконавця»[9, с. 54].

**2.4. Динаміка**

У творах Моцарта Г. Аберт відмічає велику кількість динамічних позначок. Проте, дослідник наголошує: «інша характерна ознака цього мистецтва – великі динамічні напруги – поки що не знаходить визнання. Щоправда, позначення crescendoтаdiminuendo трапляються частіше, ніж звичайно, але застосовуються вони як раніше, тільки для того, щоб відтінити виразність усередині окремих фраз; носіями великої душевної напруги, як це притаманно мангеймському стилю, динамічні хвилі не стають» [1, с. 130]. Динамічну вибагливість Г. Аберт навіть називає «манерним мангеймським смаком». «Манерною для того часу є передостання тема експозиції першої частини сонати KV311, котра виконується спочатку piano, а потім forte, отже, як обернене відлуння», – зазначає вчений [1, с. 130].

За відгуками інших сучасників, мангеймці з неабиякою винахідливістю використовували оркестрові ресурси – громоподібні унісони, миттєві зміни артикуляції, динаміки, образного навантаження, динамічні контрасти. Ці характерні стилістичні особливості мали справити приголомшуюче враження на публіку. К. Ф. Д. Шубарт так описав його: «Ніякий оркестр не може стати врівень з мангеймским. Його forte– грім, його creschendo– водоспад, diminuendo–дзюрчання кристального струмка, що тікає вдалечинь, piano - дихання весни» [Цит. за : 52, с. 501].

О. Гумерова підкреслює: «Мангеймці не були, всупереч стереотипному переконанню, винахідниками динамічних ефектів наростання і спаду звучності, ці виконавські прийоми з'явилися задовго до них, але вони першими поставили їх в залежність від ступеня гармонійної напруги і логіки форми, охоплюючи динамічними хвилями цілі розділи» [14, c. 59].

Моцарт переносить ці афекти у свій клавірний стиль. Соната № 9 насичена в усіх своїх частинах яскравими динамічними контрастами.

Найчастіше контрастні зіставлення динаміки є образом зіставлення оркестрових груп або концертної опозиції tutti-solo. Вже головна партія, що розпочинається акордом forte(tutti) контрастує з фразою piano, котру можна тлумачити як дует солюючих інструментів. Наявність подібних контрастів у клавірній фактурі дає поштовх творчій уяві виконавця, який має «темброво» почути деталі фактурного цілого як «розмову» інструментів або оркестрових груп.

У другій частині динамічні контрасти мають інше семантичне наповнення. Вони є своєрідними «поворотами сюжету», «змінами театральної декорації», «виходом в іншу смислову площину».

У фіналі, де домінує принцип маскараду, логіка вторгнень, динамічний контраст відіграє роль зміни ракурсу, може трактуватися як гра виконавських мас (tutti-solo).

**2.5. Формотворення**

У клавірних сонатах Моцарта мангеймськогоперіоду вельми відчутним є вплив концертності:

–значно виросла піаністична віртуозність;

– принцип концертування (tutti-solo) стає провідним драматургічним засобом, який пронизує всю композицію творів.

Ця риса була притаманна мисленню композиторів мангеймської школи, у ній знайшли відбиток штюрмерські тенденції доби Просвітництва. О. Гумерова зазначає з цього приводу: «У взаємовідносинах солістів та оркестру концертної симфонії знайшла локальне переломлення ключова проблема філософії і літератури XVIII в. – взаємовідношення людини з навколишнім світом, переосмислення суб’єктно-об’єктних зв’язків у контексті ключових ідей Просвітництва. Соліст у бароковому оркестрі – лише частина музичної «громади», його голос періодично виділяється з маси і знову зливається з нею. Соліст у концертній симфонії і сольному концерті другої половини XVIII ст. – суб’єкт, який вже відчув свою автономність у рамках соціуму, і в цьому переосмисленні ролі соліста знайшов непряме втілення антропоцентричний пафос епохи «Бурі і натиску». Принцип зіставлення соліста як особистості і оркестру як репрезентанта колективного початку витримується тут від початку до кінця і знаходить відображення, в тому числі на рівні форми, причому форми принципово нового типу» [14, с. 58].

Отже, контрастність у Сонатах Моцарта простежується яскравіше, ніж принцип єдності цілого.

І в цьому також відчувається вплив мангеймського симфонізму. А. Дворницька[18], аналізуючи тематизм симфоній мангеймських композиторів, виявляє такі особливості:

– різноманітність тем;

– фактурні, динамічні, інтонаційні, темброві контрасти між темами;

– інструментовка побічних партій парою дерев’яних духових інструментів;

– мотивно-складовий характер тем, своєрідність кожного з мотивів, виникнення мотивних ланцюжків;

– принцип об’єднання мотивів у великі побудови;

– різноманітні способи розширення квадратних структур;

– сонатна форма як провідний принцип формотворення.

Всі ці особливості, властиві мангеймському оркестровому стилю, можна виявити в клавірних сонатах Моцарта.

Різноманітність тематизму як втілення багатоликості світу є однією з найважливіших стилістичних ознак у сонатах Моцарта. Можливо, ще однією причиною цього фактору є досвід Моцарта як оперного композитора. У клавірних сонатах мангеймського періоду чітко простежуються ознаки оперної драматургії, що виявляються у персонажному – раптовому – принципі появи тем, який викликає асоціації з виходом нового персонажу, безлічі театральних асоціацій (підняття завіси на початку, переключення уваги слухача шляхом введення контрастного матеріалу).

А. Дворницька вважає цю особливість типовою для творчого мислення композиторів мангеймської школи: «У царині музичної мови мангеймський стиль виражався у сплаві власне інструментального та музично-театрального начал, що знайшло відбиття у стійких мелодичних, динамічних та фактурних топосах – мангеймських манерах» [18, с. 11].

Вже на початку Сонати № 9 перший унісон (акорд у динаміці forte) викликає асоціації з закликом до уваги. Подальший висхідний мотивpiano, наповнений оспівуваннями, асоціюється з підняттям театральної завіси. Подальші елементи головної партії свідчать про появу головних персонажів сценічної дії. При цьому кожен з персонажів отримує своє артикуляційно-темброве рішення, осмислюється у виконанні певним інструментом або групою симфонічного оркестру.

Т. Чернова у монографії «Драматургія в інструментальній музиці» так описує типову фабулу Моцарта: «Функції розділів (“сюжетних ситуацій”) виражені чітко, їх зміна відтворює картину лірико-драматичних “подій”, яка послідовно розгортається. Особливу увагу звертає на себе, проте, відсутність причинно-наслідкових зв’язків між етапами “сюжетного” становлення. Вони змінюють один одного відповідно до логіки цього становлення, але жоден не витікає з попереднього» [48, с. 101].

При цьому необхідно зауважити, що контрасти виникають на всіх рівнях музичного тексту і стосуються не лише нового тематичного матеріалу. Вони можуть створюватися на рівні динаміки, артикуляції, фактури тощо. Наприклад, у другій частині Сонати KV 311 у тактах 29–30 і далі зміна сюжетного розвитку підпорядкована зіставленням forte та piano подібних тематичних комплексів.

Про це згадує Т. Чернова: «У класичній музиці подальший розвиток отримує також композиційна цілісність твору, основана на розгортанні музичного “сюжету”. Більш чітко проявляє себе контраст та його розвиток, окремі фази музичної “дії”, координація тематичного і тонального планів тощо» [48, c. 100].

Контрастність як провідний метод побудови цілого впливає на прийоми тематичного розвитку всередині твору. Так, О. Алексєєв зазначає: «Теми сонат Гайдна або Моцарта зазвичай не переосмислюються докорінно в процесі розвитку, як у багатьох творах наступних композиторів. У ранніх віденських класиків одна тема поступається місцем іншій “дійовій особі”– іншій темі. Однак всі ці “персонажі” – не “випадкові зустрічні”. Вони учасники одного “сценічної дії” і підібрані так, щоб краще відтіняти один одного і дати драматургу-композитору можливість зробити цю “дію” змістовною, цікавою та логічно обґрунтованою» [4, с. 95].

Треба окремо зазначити, що принцип драматургічного розвитку у моцартівських сонатах докорінно відрізняється від сонат композиторів-романтиків. Останнім притаманна сповідальність, розповідь від першої особи. Сонати Моцарта створюють враження бесіди декількох людей. Т. Чернова підкреслює: «Окремі прийоми та принципи драматургії у цій музиці використовуються часто без взаємної координації, а з іншого боку, змішуються з прийомами і принципами інших способів організації. Внаслідок такого “розосередженого” використання драматургії, музичний розвиток стає не саморухом “сюжету”, а його “зображенням” у розповіді (епос) або відбиттям в емоційних переживаннях, враженнях (лірика)» [48, с. 107].

Про це згадує і Г. Аберт: «насамперед звертає на себе увагу зростання розмірів сонат: у перших частинах та в заключних рондо йдеться більше не про окремі теми з їх заключними та зв’язуючими групами, а про власне тематичні комплекси, для яких також є характерною часта раптова зміна настрою <…>Розширення форми та революційна зміна настроїв й були тими рисами, які, відповідаючи власній натурі Моцарта, перш за все приваблювали його у мистецтві мангеймців» [1, с. 130].

Звертає на себе увагу і така особливість мангеймської школи, як побудова розробок та реприз. О. Гумерова [14, с. 57–58] відмічає як характерні ознаки мангеймської сонатної форми:

– розгорнутість розробок, котрі, проте, спираються переважно на загальні форми руху;

– неповні репризи, в яких часто міститься тільки побічна партія, а головна переноситься за межі репризи – у коду.

Моцарт переносить ці характерні моменти в тексти своїх сонат. Г. Аберт так описує розробку з «проривами туги та завзятості, які – розтають у подвійному відлунні»: «Розробка з сонати KV 311 після подібного за настроєм та також переважно витриманого у мінору розділу призводить до несподіваного віртуозного злету, котрий у момент початку репризи навіть пригнічує головну тему. Ця розробка примітна також тим, що відповідно до моцартівської манери пізнього періоду вона побудована на другорядних мотивах»[1, с. 131].

Усі дослідники творчості Моцарта відмічають свободу трактування композитором форм та схем: «Подібна свобода форми панує і в заключних рондо. Схематизм тут повністю зламаний. Вільно та незалежно розпоряджається Моцарт своїми головними та побічними партіями, кожного разу надаючи особливу перевагу одній з них, скорочуючи та змінюючи, створюючи їх нові поєднання і, як в перших частинах, додаючи коду. Це наступний щабель на шляху до пізніх рондо у дусі Ф.Е. Баха; подібних п’єс, настільки дотепних, як рондо з сонати KV 311, Моцарт досі не писав», – зазначає Г. Аберт.

**2.6. «Мангеймські манери» як основа виконавської драматургіїСонати № 9**

Аналіз Сонати № 9, D-dur, KV 311 у послідовному горизонтальному розгортанні музичного тексту дозволяє простежити, як закономірності, притаманні стилістиці мангеймського оркестрового стилю, віддзеркалились у клавірній фактурі моцартівського твору.

Соната містить три частини. Перша частина Allegroconspirito (D-dur) написана у сонатній формі, друга частина Andantinoconespressione (G-dur) – у складній двочастинній формі з кодою, третя частина Allegro (D-dur) представляє собою рондо-сонату. Отже, Моцарт, на перший погляд, дотримується традиційної структури сонати, притаманної стилістиці віденського класицизму.

Звернемося до першої частини. Урочиста головна партія, як у симфоніях мангеймців, має багатоелементну будову і розгортається як мотивний ланцюжок. Акорд tuttiу динаміці forteзвучить як заклик до уваги. Після генеральної паузи проноситься стрімкий висхідний пасаж, подібний до підняття завіси, який також різко обривається паузою в усіх партіях.

Після паузи звучить контрастний елемент головної партії у динаміці piano, який можна уявити у виконанні дуету дерев’яних духових інструментів.При виконанні цього елементу слід ретельно виконати філігранну артикуляцію, запропоновану композитором: це – швидкі кроки, що пурхають «на пуантах» (staccato), інтонація м’якого зітхання (спадна хореїчна парна ліга), розшифрування не перекреслених форшлагів як орнаменту, який переростає у мелодію. Отже, вже на початку Моцартом закладений контраст усередині партії.

Контрастні елементи проходять двічі, концентруючи увагу слухача, після чого розпочинається власне «дія». Загальний рух не переривається паузами. З тиші народжується енергійний третій елемент головної партії, який будується на різноспрямованих стрибках та «завзятому» тремоло у правій руці. Цей елемент можна уявити у виконанні групи дерев’яних духових інструментів. Одночасно в партії лівої руки, як pizzicato струнних, звучить остинатний мотив, подібний до цокання годинника, який надає звучанню активності та пружності. Цей елемент за функцією є акумуляцією енергії, що «виплескується» в яскраві бурхливі пасажі зв’язуючої партії.

У головній партії гармонічні співвідношення обмежуються сполученням тоніки та домінанти, що є традиційним для віденських класиків та надає характерові дієвості. А вже у зв’язуючій партії вперше з’являється субдомінантова гармонія, яка загострює (за допомогою подвійної домінанти) модуляцію в домінантову тональність.

Треба наголосити, що третій елемент головної партії «звучить» у виконанні групи інструментів, в той час як зв’язуюча партія асоціюється зі звучанням усього оркестру tutti і побудована на мангеймській манері Raketen (стрімкі гамоподібні злети) – символі руху та трансформації. За тембровим рішенням тут доречні будуть асоціації зі струнною групою (партія правої руки), духовою групою (партія лівої руки), ударною групою (акценти на сильних долях та підтримка акордів). І тут ми маємо справу з контрастною динамікою.

Побічна партія (A-dur), як це було прийнято у композиторів мангеймської школи, легко уявляється у звучанні групи дерев’яних духових інструментів. Слід звернути увагу на надзвичайно мелодизовану лінію акомпануючого голосу. Тема насичена мікроартикуляцією, у ній багато парних ліг, різноманітних форшлагів, оспівувань, staccato. Надзвичайно виразовим моментом є каденція (такт 23), у котрій єдина мелодична лінія деталізується за допомогою артикуляції на короткі філігранні мотиви, кожен з яких є неповторним. Нагадаємо, що пунктирний ритм у цьому контексті втрачає свою рішучість, а трель на останньому звуці надає кадансу надзвичайної вишуканості.

Перехід до заключної партії – це ще одне «вторгнення» оркестрової маси, а можливо, – поява нового персонажу. Ефектними прийомами є регістрові зіставлення, пов’язані з перекиданням рук одна через одну. Проведення короткого мотиву staccatoу різних регістрах можна уявити як перекличку послідовно гобоя, кларнета, флейти та фагота на дзюркотливому фоні пасажів шістнадцятими нотами. Цей акомпанемент, який містить трелі, альбертієві баси тощо, є проекцією мангеймської манери Bebungen («тремтіння» тобто тремоло на звуках акорду). Виконавцю у даному випадку треба уявляти цей акомпанемент як єдину гармонію.

Заключна партія (оркестр tutti)побудована на ефекті «оберненого відлуння»: вона проходить спочатку на piano, а потім – на forte. У такому порядку тема проходить двічі. Заключний зворот на тоніко-домінантовому сполученні (такти 36–37), як це часто буває у Моцарта, виявляється «обманним». Після генеральної паузи звучить у камерному звучанні (тріо дерев’яних духових інструментів) на piano ніжна і тепла секвенція у паралельному русі секст, яка «примирює» усі різноманітні контрасти й конфлікти.

Розробка виростає саме з цієї секвенції. І взагалі, цей розділ форми будується на матеріалі заключної партії, що також є характерним для мангеймського симфонізму.

Розробка містить два розділи. В основі першого розділу – інтонація хореїчна інтонація спадної секунди, яка супроводжується впровадженням парних ліг.

У розробці ця інтонація змінює своє образне забарвлення та набуває ламентозності. Ламентозність, скорботність підсилюється застосування гармонії зменшеного септакорду та численними затриманнями.

Розробка починається у динаміці piano, при цьому сильні долі такту супроводжуються різкими сфорцандо. Можна представити таку оркестровку: тема проходить у скрипок (такт 40), потім – у альтів (такт 41), після цього, після крихких зітхань та оспівувань – на forteу віолончелей (такт 43). У такті 43 відбувається тональне відхилення в e-moll. В тактах 44–47, як прийнято у цій сонаті, ще раз повторюється тематичний матеріал тактів 40–43 та знову повертається D-dur.

Такти 48–55 – це кульмінація частини. Знову звучить весь оркестр. У партії правої руки представлена мангеймська манера Bebung, у партії лівої руки секвенція проходить у різних тональностях (h-moll, G-dur). У партії правої руки слід звернути увагу на затриманій кварті на початку кожного такту, яка звучить надзвичайно гостро і пронизливо. У такті 52 G-dur переосмислюється як шостий щабель h-moll, після чого вибудовується ланцюжок зменшених гармоній та перерваний каданс (такт 53). У правій руцідуже напружено звучать зменшена септима (такт 52), збільшена секунда (такт 53).

Як і в експозиції, цей розділ завершується секвенцією з паралельних секст. Але у цьому контексті секвенція звучить гірко, навіть приречено.

Як раптова надія, звучить на forte (tutti)після h-mollакорд побічної домінанти до G-dur. З подивом, у динаміці piano (група інструментів soli), закріплюється гармонія G-dur.

Після довгої тиші (дві генеральні паузи) переможно звучить тема заключної партії першої частини Сонати у тональності G-dur. На відміну від експозиції, тут вже немає ефекту оберненого відлуння – двічі зіставляються епізоди forte/piano.

Перед репрізою Моцарт вводить новий тематичний матеріал, який лише віддалено нагадує тему зв’язуючої партії. Перехід до репризи – це образ нестримного руху, який виникає завдяки:

– беззупинного руху шістнадцятими;

– інтонації обертального руху;

– підкреслення сильних та відносно сильних долей такту ямбічними інтонаціями у партії лівої руки;

– мангеймської манери Funken з акцентами на слабких долях (такти 71-73), яка надає додаткової енергії звучанню.

Поступово з цього «мерехтіння» кристалізується тема зв’язуючої партії, яка приводить до кадансу у тональності A-dur.

Реприза Сонати є дзеркальною і починається з проведення побічної партії у тихій динаміці (група дерев’яних духових інструментів) в основній тональності D-dur, після чого відтіняється тональністю d-moll.

Заключна партія ніби «вривається» у спокійну течію побічної партії. Різкий контраст формується шляхом:

– контрасту soli-tutti;

– вторгненням динаміки forteпісля piano;

– зміною артикуляційно-фактурного комплексу (staccato після legato, переклички мотивів з перекидами рук після мелодичного двоголосся).

Головна партія, знов у традиціях композиторів мангеймської школи, виведена за межі репризи і розташована у зоні коди. Отже, вона є своєрідною аркою, «авторським словом», яке обрамляє сценічну дію.

Стрімкі пасажи(tutti, forte) призводять до перерваного кадансу і генеральної паузи. Як висновок-примирення, знову звучить секвенція, побудована на паралельних секстах.

Друга частина Сонати Andantinoconespressione, G-dur, містить в основі дві надзвичайно співучі виразні теми-мелодії, які протягом плину музики оздоблюються різноманітними прикрасами.

Численні контрастні зіставлення, які і в цій частині зберігають своє значення драматургічного стрижня, у другій частині сприймаються як «сюжетні повороти», «зміна декорації».

Перша тема викладена у триголосній фактурі. Її розпочинають виконувати три струнні інструменти. Напрочуд тихе звучання порушується трьома акордами tutti, після чого через паузи продовжується оповідання. Діалог двох різних характерів утілюється у контрасті tutti-solo.

При виконанні цієї теми необхідно звернути особливу увагу на велику кількість парних ліг, які надзвичайно деталізують та збагачують звучання теми, надають їй прозорості та невагомості.

Характерно, що Моцарт ніби стирає межі між темами – останній звук теми стає початком нової (такт 8). Своєрідний висновок розвитку першого періоду – тема в тактах 8–11. В цій темі – багато нюансів, на які треба звернути особливу увагу виконавця:

– зберігається триголосна фактура, тобто бас осмислюється як окремий низький голос;

– надзвичайно проникливим є гармонічне зіставлення тоніки та шостого щабля (такт 10), котре сприймається , як тиха ласка.

У такті 12 на сцену «виходить» інший персонаж. Весь оркестр (forte)та група інструментів соло (piano) коментують цю подію (такти 14–16).

Повнозвучне, емоційно насичене звучання другої теми (вона за принципом фактурного викладу (мелодизоване двоголосся) подібна до побічної теми першої частини) можна представити як дует згоди. Мелодію верхнього голосу можна уявити у тембровому забарвленні дерев’яних духових інструментів, мелодизовану фігурацію нижнього голосу – у звучанні скрипок та альтів.

Наступний період – варіант першої теми у тональності D-dur. Це проведення – перекличка інструментальних груп, наприклад, групи флейт та групи валторн.

Короткі мотиви, побудовані на динамічних контрастах (такти 29–32) припускають багато варіантів образного наповнення. Це – дуже витончена музика, з мікронюансами відчуттів. У тактах 33–38 вони прикрашаються трелями.

Такт 39 – проведення першої теми без змін. Каданс через септакорд четвертого підвищеного щабля приводить до тональності G-dur. В ній і звучить друга тема.

З боку гармонії виразовий ефект досягається через прийом дезальтерації, яка ніби переводить звучання в іншу площину (такти 19–21; 55–58).

Підготовка до коди (такти 72–74) здійснюється шляхом досягнення максимально прозорої фактури (мілкі тривалості, застосування мангеймської манери тірата, високий регістр, мінімальний акомпанемент).

У коді знову проводиться перша тема, точніше – її орнаментований варіант.

Третя частина Сонати написана у формі рондо-сонати. За образним наповненням вона нагадує маскарад, з раптовими вторгненнями, переключеннями увагу з одного об’єкту на інший тощо.

Зміна ракурсу інколи досягається шляхом:

– застосування акордової послідовності VI–IV–D–T(такти 24–26);

– через контрастну динаміку (такти 15–19, 26–27);

– введення нового тематичного матеріалу (такти 26–28);

– зміни фактурної формули (такти 15–19).

Всі ці переключення асоціюються, як і в перших двох частинах, зі зміною тембрового забарвлення, з принципом концертуванняtutti-solo.

Асоціації зі звучанням оркестру виникають також в епізоді, який готує появу репризи:

– ущільняється фактура;

– застосовуються великі хвилі динамічного нагнітання;

– вводиться домінантовий органний пункт.

В іншій темповій (Andante)та фактурній площині звучить сольний вислів соліста, подібний до інструментальної каденції у концерті. Це – вільний від метру вислів-імпровізація, наповнений віртуозними пасажами, складними ритмічними фігурами тощо.

Отже, в Сонаті № 9, D-dur, KV 311 В.А. Моцарта простежуються закономірності оркестрового мислення, які є проекцією традицій мангеймського оркестрового стилю – стилю, який надав значного впливу на формування клавірної стилістики композитора.

**Висновки до Розділу II**

Соната № 9, KV 311 демонструє шляхи та засоби оркестрового осмислення клавірної фактури. Серед таких засобів:

– специфічне забарвлення голосу або фактурного шару, які викликають асоціації зі звучанням певних регістрів, зміною мануалів, зіставленням двох різних мануалів;

– контрасти tutti – soli;

– асоціювання голосів фактури з певними інструментами або групами симфонічного оркестру;

– перенесення у клавірну фактуру артикуляційних прийомів гри на скрипці або духових інструментах;

– відтворення у клавірному тексті специфіки мангеймської динаміки тощо.

**ВИСНОВКИ**

Соната № 9, D-dur, KV 311, була написана В. А. Моцартом під час його перебування у Мангеймі(вересень 1777 – березень 1778 р.), де композитор переважно працював з оркестром. Отже, на творчість В. А. Моцарта не міг не вплинути мангеймський оркестровий стиль, який був революційним для музики того періоду.

Мангеймського стилю були притаманні:

– безумовне домінування великих інструментальних форм, типізація сонатної форми та закріплення сонатного принципу мислення;

– кристалізація типовихенергійнихталіричних тем-образів та принципу їх різкого контрасту у сонатних Allegrі, закріплення ліричної природи 2-й частині циклу, динамічність тематизму фіналів.

– формування «мангеймських манер» – своєрідних риторичних фігур, музичних відповідників «штюрмерської» стилістики, спрямованої на створення експресивної, емоційно насиченої атмосфери.

Соната № 9, D-dur, KV 311 демонструє шляхи та засоби оркестрового осмислення клавірної фактури. Аналіз тексту згруповано згідно рубрик, кожна з яких присвячена певному музично-виразовому засобу. У заключній рубриці наданий аналіз виконавської драматургії у горизонтальному розгортанні художнього простору твору.

З **інтонаційно-тематичного** боку особлива роль належить мелодії (Klangrede), яка завдяки наявності внутрішнього контрасту, аперіодичності стає подібною до людського мовлення та залежить більшою мірою від емоційного наповнення фрази або періоду.

В Сонаті можна виявити усі основні різновиди «мангеймських манер».

Raketen (стрімкі злети звуками акорду або гами)пов’язана з темами, функція яких полягає у виявленні семантики руху або трансформації (зв’язуюча партія першої частини) або ствердженні тези (заключна партія першої частини). У другій частині Сонати, сповненої ніжності та спокою, ця інтонація є відсутньою. Raketen з’являються у третій частині – Рондо-сонаті – у подібних до першої частини функціональних зонах (переходи до побічної партії, заключна партія).

Seufzer (зітхання) є однією з найважливіших у Сонаті. Це пов’язане з роллю парної ліги у музичній мові віденських класиків: хореїчна ліга характеризує спадаючу енергію, ямбічна – нарощування напруги в інтонуванні.У Сонаті Моцарта переважають хореїчні парні ліги. Їх природність, пластичність та м’якість обумовлені їх використанням у функції мелодичних затримань. Характерною особливістю переважної кількості моцартівських тем є їх артикуляційна неоднорідність. Так, вже головна партія поєднує парні ліги, legato, staccato. Зміст парних ліг залежить від контексту: у другому мотиві теми парна ліга виникає при розшифровці форшлагу та надає темі стрімкості, гнучкості; на початку третього такту вона має характер м’якого зітхання. У Рондо-сонаті парні ліги надають темі у народному стилі моцартівського аристократизму.Іншу семантичну окраску мають парні ліги на початку розробки першої частини. Тут їх семантика співпадає з основним значенням низхідної малої секунди як інтонації плачу. Використання парних ліг у поєднанні з гармонією зменшеного септакорду надає звучанню напруженості, навіть трагедійності.

Schleifer (з нім. – шлейф) або тірата (з італ. – витягування, сковзання, стріла, з фр. – тірада як довга фраза, яка вимовляється у піднятому стані) – орнамент у вигляді гамоподібного діатонічного висхідного або низхідного пасажу між двома витриманими звуками у техніці дімінуції (прийом заміни великої тривалості «шлейфом» – пасажем з великої кількості нот меншої тривалості) або довгий форшлаг. Як музично-риторична фігура, тірата відсилає до образу «стріли», «пострілу» або «мережива».У Сонаті № 9 тірата використовується власне в останньому значенні. Тірати можна виявити у побічній партії першої частини, особливо багато їх в орнаментальному оздобленні теми у другій частині. Тірата вільного каденційного характеру розташована у зоні «каденції» – перед репрізою у третій частині.

Walze (оспівування), яке надає образу витонченості, крихкості, неоднозначності, є одною з провідних інтонацій, що є присутніми у Сонаті № 9. Цю манеру можна виявити практично в кожному елементі в усіх темах.

Funken(іскра) – акценти на слабких долях такту, які надають звучанню пружності та яскравості фейєрверку. У Сонаті № 9 є єдиний приклад використання funken – у репризі першої частини – між проведеннями заключної та побічної партій.

Ще одною важливою інтонацію є обертальний рух (за допомогою верхніх та нижніх допоміжних звуків), який має функцію накопичення енергії (перехід від побічної до заключної партії у першій частині). Цю ж роль відіграють різноманітні варіанти альбертієвих басів акомпанементу, розташованих у зоні заключної партії та у розробці першої частини. Низхідна секвенція, яка містить ламані пасажі в обох руках, характеризується розташуванням побічної домінанти на слабкій долі такту. Подібні фактурні моделі є проекцією на клавірний текст мангеймської манери Bebungen («тремтіння», тобто тремоло на звуках акорду).

Основним правилом **артикуляції** клавірних творів Моцарта є орієнтація на практику гри струнних інструментів. Моделлю слухової уяви виконавця у даному випадку є зміна смичка.Аналізуючи теми Сонати, неможливо не помітити, як багато всередині них парних ліг, притаманних техніці скрипкової гри, pizzicato, detachè,гамоподібних або акордових пасажів тощо. Цей фактор необхідно враховувати при осмисленні артикуляційної своєрідності моцартівської стилістики, зокрема в аналізованій Сонаті.

Особливо значну роль відіграє мистецтво орнаментального варіювання; навряд чи хоча б одна тема повторюється без того, щоб у більшій або меншій мірі не розчинитися в арабесках.

Звертає на себе увагу велика кількість **динамічних позначок**.За відгуками інших сучасників, мангеймці з неабиякою винахідливістю використовували оркестрові ресурси – громоподібні унісони, миттєві зміни артикуляції, динаміки, образного навантаження, динамічні контрасти. Forteпорівнювали з громом, creschendo–з водоспадом, diminuendo–з дзюрчанням кристального струмка, що тікає вдалечинь,piano– з диханнямвесни.Соната № 9 насичена в усіх своїх частинах яскравими динамічними контрастами.Найчастіше контрастні зіставлення динаміки є образом зіставлення оркестрових груп або концертної опозиції tutti-solo. Вже головна партія, що розпочинається акордом forte(tutti) контрастує з фразою piano, котру можна тлумачити як дует солюючих інструментів. Наявність подібних контрастів у клавірній фактурі дає поштовх творчій уяві виконавця, який має «темброво» почути деталі фактурного цілого як «розмову» інструментів або оркестрових груп.

У другій частині динамічні контрасти мають інше семантичне наповнення. Вони є своєрідними «поворотами сюжету», «змінами театральної декорації», «виходом в іншу смислову площину».

У фіналі, де домінує принцип маскараду, логіка вторгнень, динамічний контраст відіграє роль зміни ракурсу, може трактуватися як гра виконавських мас (tutti-solo).

У клавірних сонатах Моцарта мангеймського періоду вільми відчутним є вплив **концертності**:

– значно виросла піаністична віртуозність;

– принцип концертування (tutti-solo) стає провідним драматургічним засобом, який пронизує всю композицію творів.

Отже, контрастність у Сонатах Моцарта простежується яскравіше, ніж принцип єдності цілого.

І в цьому також відчувається вплив мангеймського симфонізму.

Різноманітність тематизму як втілення багатоликості світу є однією з найважливіших стилістичних ознак у сонатах Моцарта. Можливо, ще однією причиною цього фактору є досвід Моцарта як оперного композитора. У клавірних сонатах мангеймського періоду чітко простежуються ознаки оперної драматургії, що виявляються у персонажному – раптовому – принципі появи тем, який викликає асоціації з виходом нового персонажу, безлічі театральних асоціацій (підняття завіси на початку, переключення уваги слухача шляхом введення контрастного матеріалу).

Вже на початку Сонати № 9 перший унісон (акорд у динаміці forte) викликає асоціації з закликом до уваги. Подальший висхідний мотивpiano, наповнений оспівуваннями, асоціюється з підняттям театральної завіси. Подальші елементи головної партії свідчать про появу головних персонажів сценічної дії. При цьому кожен з персонажів отримує своє артикуляційно-темброве рішення, осмислюється у виконанні певним інструментом або групою симфонічного оркестру.

При цьому необхідно зауважити, що контрасти виникають на всіх рівнях музичного тексту і стосуються не лише нового тематичного матеріалу. Вони можуть створюватися на рівні динаміки, артикуляції, фактури тощо.Треба окремо зазначити, що принцип драматургічного розвитку у моцартівських сонатах докорінно відрізняється від сонат композиторів-романтиків. Останнім притаманна сповідальність, розповідь від першої особи. Сонати Моцарта створюють враження бесіди декількох людей.

Отже, клавірна Соната № 9 відобразила особливості мислення В. А. Моцарта як оркестрового та оперного композитора. На формування моцартівської стилістики значною мірою вплинули традиції мангеймської школи.

**Список використаних джерел**

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Частьпервая, книга вторая. Москва : Музыка, 1988. 608 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Частьвторая, книга первая. Москва : Музыка, 1989. 496 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Частьвторая, книга вторая. Москва : Музыка, 1990. 560 с.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. Изд. 2-е, доп. – Москва: Музыка, 1988. 414 с.: ил., нот.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2 / Ред., вст.ст. и коммент. Е. М. Орловой. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.: нот.ил.
6. Бадура-СкодаЕ. и П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972. 373 с., нот.
7. Бобровский В. Сонатно-циклическая форма //Музыкальнаяэнцикл. : в 6 т. / Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва, 1974. Т. 5. С. 204–206.
8. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Ленинград: Музыка, 1973. 197 с.
9. Булатова Л. Б. Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVII – первой половины XIX века. Москва: Музыка, 1991. 125 с.
10. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки. Москва : Музыка, 1985. 200 с.
11. Виппер Б. Р.,Ливанова Т. Н. (ред.). Историяевропейскогоикусствознания. От Античности до концаXVIIIвека. Москва : Издательство АН СССР, 1963. 436 с.
12. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве: Сб. ст. и материалов / Сост. Е. Бронфин. – Ленинград: Музыка, 1985. 142 с.
13. Гумерова О. А. Апология «бурного гения» и проблема новаторства в музыкальном искусстве эпохи «Бури и натиска» // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение, 2009. Вып. 35. С. 173–177. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/apologiya-burnogo-geniya-i-problema-novatorstva-v-muzykalnom-iskusstve-epohi-buri-i-natiska.
14. Гумерова О. А. Творческие позиции Мангеймскойшколы в свете идей «Бури и натиска» // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2009, № 4 (20). С. 54–60.URL: https://cyberleninka.ru/article/v/tvorcheskie-pozitsii-mangeymskoy-shkoly-v-svete-idey-buri-i-natiska.
15. Дарда В. Н. Роль Мангеймскойшколы в становлении инструментального классического стиля // Вестник КемГУКИ, 2018. № 28. Искусствоведение.С. 125–133. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/rol-mangeymskoy-shkoly-v-stanovlenii-instrumentalnogo-klassicheskogo-stilya.
16. Дворницкая А. В. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка*,* 2016, № 3 (73). С. 14–19.
17. Дворницкая А. В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2017, № 2 (44). С. 10–16.
18. Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров. Автореф. дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва : Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. 24 с.
19. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград :Музгиз, 1960. 284 с.
20. Екимова Е. Н. Концертная симфония: из истории жанра // Вестник Краснодарского государственного института культуры, 2016. №4 (8). URL: http://vestnikkguki.esrae.ru/pdf/2016/4(8)/171.pdf.
21. Екимова Е. Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIIIвека: к проблеме жанровой классификации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 3 (62). С. 38–41. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/kontsertnaya-simfoniya-v-evropeyskoy-kulture-vtoroy-poloviny-xviii-veka-k-probleme-zhanrovoy-klassifikatsii.
22. Есаков В. В. Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта : особенности жанра и исполнительской интерпретации. Автореф. дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальноеискусство. Москва :Российская академия музыки им. Гнесиных.26 с.URL: http://cheloveknauka.com/sonaty-dlya-klavira-i-skripki-v-a-motsarta-osobennosti-zhanra-i-ispolnitelskoy-interpretatsii.
23. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – Москва : Музыка, 1983. 77 с., нот.
24. Карп’як А. В. А. Моцарт та середовище флейтистів 2 пол. XVIII ст. // Студії мистецтвознавчі, 2009, № 2. С. 7–13.
25. Карп’як А. Реформування жанру флейтового концерту XVIII століття у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха //Студії мистецтвознавчі, 2011. № 3 (35). С. 20–26.
26. Князева Н. А. Инструментоведение. Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты. Москва : Издательство Юрайт; Кемерово : Изд-во КемГИК, 2019. 146 с.
27. Колоней В. О роли «пластического» в исполнении музыкального произведения // Музичний твір як творчий процес: Зб. ст. Київ : Київ. держ. вище муз. уч-щеім. Р. М. Гліера, 2002. С. 214–221.
28. Копчевский Н. А. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. – Москва : Музыка, 1986. 96 с.
29. Коробецька С. В. Про феномен оркестрового стилю композиторів Мангеймської школи // Ставропігійські філософські студії: Збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки. Вип. 6. Львів : Ставропігіон, 2012. С. 19–33.
30. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
31. Ливанова Т. И. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том второй. XVIIIвек. Москва : Музыка, 1982. 622 с.
32. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов.композитор, 1990. 312 с.
33. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Ред., примеч. и вст. ст. Г. М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
34. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
35. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. Киев : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
36. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 219 с.
37. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
38. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва – Ленинград : Музыка, 1964. 186 с.
39. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати). Дис. … канд.мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018. 201 с. URL: http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F\_%D0%A1%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%9E.%D0%AE.pdf.
40. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – Москва : Музыка, 1985. 285 с.
41. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / Под.ред. Ю. Е. Семенова. Одесса : ОКФА, 1995. 208 с.
42. Тураев С. В. Гердер и движение «Бури и натиска» // История всемирной литературы: в 8 томах. АН СССР; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького .Т. 5. Москва : Наука, 1985. С. 213–222.
43. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: В 2-х ч. Ч. 2. Содержание музыкального произведения. Москва :«Печатник» Мосгорпечати, 1991. 122 с.
44. Чеботаренко О. В. Культурологічні аспекти виконавської форми в музиці: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 1998. 17 с.
45. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – – теорія та історія культури / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 1999. 17 с.
46. Черная Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1966. 375 с.
47. Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1965. 435 с.
48. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с., нот.
49. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Ленинград : Музыка, 1987. 207 с.
50. Штейнпресс Б. МузыкаXIX века. Классицизм. Романтизм. Ч. I. Москва : Сов.композитор, 1968. 486 с.
51. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 128 с.
52. Brockhaus, H. A. Europäische Musikgeschichte.Berlin : NeueMusik, 1986. Bd. 2: EuropäischeMusikkulturenvomBarockbiszurKlassik. 663 s.