Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования Аксайского района

«Детская музыкальная школа п. Реконструктор»

Методическая работа**: Сонатная форма в фортепианном творчестве В. А. Моцарта на примере фантазии и сонаты №14**

**Подготовила:**

**преподаватель фортепиано Алавердова Н. В.**

Содержание

Введение\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 3 Глава 1.История развития сонатной формы\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_4 1.1 Особенности развития сонатной формы до В. А. Моцарта.\_\_\_\_\_\_\_\_4 1.2 Особенности сонатной формы в творчестве В. А. Моцарта.\_\_\_\_\_\_9 Глава 2. Особенности сонатной формы в «фантазии и сонате с-moll» В. А. Моцарта\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 14 Заключение\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_25 Список литературы\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_28

Введение.

В иерархии музыкальных форм ХVII–ХIХ веков сонатная форма по праву получила статус высшей. Это одна из тех форм, появление которых было обусловлено определенным историческим этапом, которая кристаллизовалась и развивалась в согласии с общекультурными и философскими тенденциями своего времени, с определенным художественным мировоззрением. Поэтому под сонатной формой подразумеваются не только структурные закономерности, но, по меткому определению Б. Асафьева, вид музыкального мышления. Сонатная форма «стала своего рода эмблемой Нового времени»

Объектом исследования данной курсовой является сонатная форма в фортепианном творчестве В.А.Моцарта.

Предмет исследования - анализ фантазии и сонаты Моцарта c-moll .

Цель работы - раскрыть особенности сонатной формы фортепианного творчества В.А.Моцарта.

Задачи работы – проанализировать драматургию произведения; установить особенности композиции; выявить специфические черты музыкального языка в их художественной функции.

Глава 1. История развития сонатной формы.

1.1. Особенности развития сонатной формы в период до В.А.Моцарта.

Сонатная форма - наиболее развитая из всех гомофонных форм. Она даёт возможность объединить самый разнообразный материал, иногда на очень большом временном пространстве. Отличие сонатной формы от всех других заключается в том, что развивающий раздел - разработка является центральным по своему значению, в нём проявляется основная идея сонатной формы – конфликтность и динамика развития. Ни в какой другой форме развитие не имело определяющего, «идейного» значения.

Сонатная форма стала наиболее полным выражением идей европейского классицизма. Эта форма стала единственной, в которой драма была выражена чисто музыкальными средствами, без привлечения каких-либо иных (как, например, текста в опере).

Путь сонатной формы был длительным и синтезированным. Её зарождение и развитие в первую очередь были связаны с утверждением принципов ладо - функционального мышления, как ведущих факторов формообразования.

Говоря об истоках сонатной формы, следует отметить те жанры, от которых она заимствовала характерные для неё черты: способы развития тонального плана, построения формы в целом. В первую очередь это жанры характерные для эпохи барокко: полифонические формы, а именно фуга, танцевальные жанры, прелюдии, написанные в старинной двухчастной форме, и, наконец, старинная сонатная форма. От фуги соната заимствует переход в доминантовую тональность в начальном разделе, появление других в среднем разделе и возврат главной тональности в заключительном. Разработочный характер интермедийных разделов фуг подготовил разработку в сонатной форме. От старинной двухчастной формы соната унаследовала композиционную двухчастность, с характерным тональным планом T-D, D-T ступеневых соотношений, а также непрерывное развитие, где основная тема (материал) первой части получает развитие и тональную неустойчивость во второй.

Главным элементом заимствованным сонатной формой от старинной сонатной формы, является появление второй новой темы в экспозиционном разделе первой части, названной побочной партией. Так же во второй части формируется разработочный раздел, в нём развитию подвергается тема главной партии, где в начале основной сферой тонального плана являются побочные тональности, как правило, тональность доминанты по отношению к главной. Тональное сближение, возвращение главной тональности, достигается проведением побочной партии в основной тональности сонаты, отсюда признаки репризного раздела. Такое строение и тональная последовательность диктует один из главных принципов будущей сонатной форме - динамичность и целостность.

Если сравнивать по образному содержанию сонатную форму с литературными жанрами, то благодаря разнохарактерности, многоплановости, контрастным и даже конфликтным моментам в тематическом плане этого жанра, много общего находим с романом, повестью. Общие черты в динамичности сюжета, разнообразии тем-образов можно найти также с таким синтезированным различные виды искусства жанром как опера.

В творчестве композиторов венской школы - Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена кристаллизуется классическая сонатная форма. Используется она как в роли самостоятельного жанра, так и в составе сонатно-симфонического цикла.

Классическая сонатная форма, или сонатное аллегро, состоит из трёх обязательных разделов: экспозиции, разработки и репризы. Делится она на них не только по принципу развития тонального плана, соотношению музыкальных построений, но и по принципу образного развития. Первым разделом классической сонатной формы является экспозиция, а её основным предназначением - показ двух контрастных тем-образов, названных главной и побочной партиями. Их контраст возникает не только в использовании разных жанровых, фактурных, динамических признаков, особенностей тем, противопоставляется он так же, как и указывалось выше, в тональном соотношении партий.

Роль главной партии, как роль главного героя, ответственна и монументальна, в ней заложена основная идея всего произведения. По словам Л. Мазеля она более активная по характеру, чем побочная партия. В тональном плане - это показ основной тональности.

Побочная партия, как воплощение второго образа, чаще лирична по своему характеру звучания, её тема проводится в доминантовой по отношению к мажорной основной тональности или параллельной тональности по отношению к главной минорной, так же во втором случае может использоваться тональность минорной доминанты.

Побочную партию готовит связующая. Её роль происходит буквально от её названия, она подготавливает появление второй темы-образа. В тональном отношении связующая партия выполняет модулирующую функцию в побочную тональность, поэтому тонально неустойчива. В композиционном плане характеризуется появлением приёмов развития, это могут быть секвенционные проведения одного из мотивов главной партии, введение новых интонационных соотношений, появление мелкого ритма. Таким образом, связующая партия - это своеобразная плавная, логичная подготовка побочной партии.

Заключительная партия, как правило, схожа по своим формообразующим признакам со связующей. Тематический материал может быть новым или включать в своём строении ряд мотивов, фраз завершающего характера, основанных на заключительных, кадансовых оборотах. Заключительная партия выполняет подытоживающую функцию. Ей заканчивается первый раздел сонатной формы.

Вторым разделом сонатной формы является разработка. Она является самым активным, ярко-эмоциональным, кульминационным, непрерывно развивающимся, разделом. В разработке темы подвергаются своему изменению, происходит бурное тематическое развитие. Темы могут получать не только индивидуальное развитие, путем вычленения мотива партии и его изменения, они так же нередко взаимодействуют, а в образном плане будто вступают в конфликт.

Таким образом, разработка является самым тонально неустойчивым разделом в ладо-функциональном значении всей формы в целом, и самым конфликтным – в образном. Принципами развития могут выступать различные приёмы – это и вариационные методы, вариантные изменения темы, секвенционные проведения отрывка тем.

После разработки наступает тональное успокоение и сближение в репризе, третьем разделе сонатной формы. Здесь обе темы: главная и побочная звучат в основной тональности.

В классической сонатной форме реприза в прямом смысле является повторяющимся разделом экспозиции, отличающимся от неё лишь тем, что побочная партия звучит в основной, а не в побочной тональности.

Объединить Гайдна, Моцарта и Бетховена в одно творческое направление можно лишь в общих, основополагающих моментах. Это объединение может быть определено одним положением - они явились создателями классической сонатной формы, они способствовали окончательному ее становлению. Но, что касается композиции, не говоря о характере, особенностях языка и формы, у каждого композитора она предельно индивидуальна.

Ближе всего со старинной сонатной формой соприкасается в своей музыке И. Гайдн. Чаще она обнаруживается в его более ранних произведениях, сочинениях до 1770 г., но даже в них старинная сонатная форма уже существенно отличается от сонатных форм И.С. Баха и Д. Скарлатти, несколько приближаясь к Ф. Э. Баху. Это гомофонный склад фактуры, выразительный контурный тематизм. Но Гайдн вполне самостоятельно воспользовался опытом столь почитаемого им Ф.Э.Баха. Удивительна яркость образов, изобретательность тематического развития (особенно усиление разработочного начала), логически ясная устремленная драматургия. Нет никаких «типовых» подобий, есть множественность оригинальных решений. «Такова главная черта Гайдна - обилие мыслей», но при этом он не теряет из виду границы, очерчивающие эти мысли.

В большинстве произведений Гайдна утверждается композиция классической, трехфазной сонатной формы с экспозицией, разработкой и репризой. Композитор развил в ней приёмы модификации единой темы. В этой теме - и контрастное противопоставление тематически различных элементов, и выведение противоположного начала из единого путем гармонических смещений, сопоставлений, и контрастирование тематических элементов с синтезом их в заключительном разделе всего построения. Но при этом обязательна взаимозависимость темы и композиции: тема отвечает композиции и композиция обязательно потребует включения определенных качеств в тему. Подобная функциональная зависимость тематизма от композиции, формы – основной признак классического стиля. И он явственен в музыке Гайдна.

1.2. Особенности сонатной формы в фортепианном творчестве В. А. Моцарта.

Новые стороны обнаруживаются в сонатных формах В.А.Моцарта.

Композитор, ничего не меняя в контурах классической сонаты, обновляет каждую из её частей. Его сонатные экспозиции многотемны, широко развёрнуты и потому особенно многогранны; разработки сжаты. В экспозициях одна мысль быстро сменяет другую и каждая одинаково важна.

У Моцарта поражает обилие видов сонатных форм: полные сонатные формы, сонатные формы с эпизодом, без разработки, с зеркальной репризой, без репризы, с двойной экспозицией, рондо-сонатные формы.

Сонатная форма Моцарта - это инструментальная драма с темами-образами (характерами), с тремя этапами действия – завязкой, развитием, развязкой. В изменении характера интонаций, в совмещении множественности интонаций в теме, в ее развертывании в любом разделе формы - смысл моцартовской драматургии.

Моцарт – один из величайших виртуозов своего времени. С детских лет он проявлял блестящее дарование импровизатора за клавесином или органом. Богатство, разнообразие и удивительная поэтичность содержания, внутренняя динамичность в передаче душевных движений, изящество и легкость фактуры – все это сделало сонаты Моцарта любимыми произведениями. Легкость и чистота пассажной техники соответствовали изяществу и прозрачности фактуры в сочинениях композитора.

Прежде чем писать сонаты для клавира, Моцарт создал 18 сонат для клавира и скрипки, а всего с 1763 – 1765 по 1788 гг. им написано 38 произведений для этого состава. Лишь в 1774 г. появилась его первая клавирная соната.

В сонатах Моцарт сознательно воспроизводит черты ранних сонат Гайдна, а зрелый Гайдн следует образцам Моцарта. По своему светлому характеру большинство клавирных сочинений Моцарта близки Гайдновским. Как и у Гайдна, в некоторых еще присутствует мелизматика, но теперь Моцарт старается использовать мелизм не как украшение, а как часть произведения.

Главная заслуга Моцарта в клавирных сочинениях и главное отличие их от Гайдновских в том, что Моцарт заставил инструмент «петь». Темы его сонат – «настоящие арии» - писал А. Рубинштейн.

Моцарт увлекался произведениями И. К. Баха и Ф. Э. Баха. Он усваивал и развивал черты клавирно - фортепианной манеры. Среди ранних сонат Моцарта – произведения очень скромные по масштабу и характеру изложения, но уже можно отметить характерные черты стилистики композитора. Например, арии из зрелых произведений (ария Сюзанны из 4-го действия оперы «Свадьба Фигаро») родственны по тематизму некоторых сонат (andante cantabile из сонаты F-dur).

Перелом в сонатном творчестве композитора происходит в 1777 – 1778 годах. Произведения, созданные в Мангейме, приносят новый тематизм и стилистику. Сонаты C-dur и D – dur (КV 309, 311) композитор трактует в концертном плане и причисляет их к своим «трудным» клавирным сонатам. Сонату D- dur Моцарт сымпровизировал после своего последнего концерта в Аугсбурге, соната C-dur была создана, как сказал сам композитор: «…Потом…я неожиданно сыграл великолепную сонату в C-dur. Прямо так, из головы, с рондо в конце. Вот уж было и бурно, и шумно». Здесь видна лирическая выразительность, импровизационно-патетическое выражение и мелодизация всей фактуры.

В Парижский период Моцарт ставил перед собой новые творческие задачи, он уделил большое внимание работе над клавирной сонатой. Тогда композитор создает свои драматические сонаты - a-moll (KV 310), основное содержание которой – мужественная борьба против тягостного болезненного гнета и c-moll.

Большинство сонат Моцарта трехчастно. С сонатным аллегро в первой, медленной второй, третья – rondo.

Но Моцарту свойственно экспериментирование в формообразовании частей сонатного цикла. В процессе эволюции у него появились более индивидуализированные композиции цикла, что было связано с новым образным строем:

Соната №4 (KV282) начинается с Aдажио в сонатной форме, после которой два менуэта.

Соната №6 (KV284) Вторая часть рондо-полонез. Моцарт уклоняется от лирического центра; 3 часть-тема и 12 вариаций, причем предпоследняя – Aдажиo cantabile - лирический центр сонаты.

Соната №14 (КV457) имеет в качестве вступления одночастную фантазию, которая тяготеет к драматургии сонатного типа.

Соната №11 (KV 331) по строению близка к сюите; в первой части вместо сонатного allegro – тема из шести вариаций. Третья – лирический центр – Aдажиo.

В творчестве Моцарта также представлено большое количество различных модификаций формы.

Для сонатных форм клавирных сонат Моцарта характерно обилие тем-до 6 тем ***в экспозиции*,** причем зачастую отсутствует четкое определение побочной партии, серии дополнений вместо заключительных партий, контраст может воз­никнуть не только между главной и побочной темами, но и внутри главной темы (В.А.Моцарт, Соната №14, ч.1 КV457)

***Связующая партия*.** Основная функция - переход от главной темы к побочной, ее подготовка. В тонально-гармоническом отношении - модуляция из главной тональности в побочную, возможны отклонения, секвенции; в структурном плане - три этапа: дополнение к равной теме, переход, предыкт к тональности побочной темы; в тема­тическом - развитие элементов главной темы, подготовка побочной, общие формы движения, иногда самостоятельная тема (так называемая «промежуточная» - В.А.Моцарт. Сонаты №12 КV332; №14 КV457; №16 КV570, первые части). Некоторые этапы связующей темы могут отсутст­вовать, как иногда и связующая тема в целом (в некоторых сонатах Моцарта, где доминанта к главной тональности, которой за­каливается главная тема, приравнивается к тонике побочной тональности - «метрическая модуляция»; так же - при краткой связующей, представляющей собой дополнение с окончанием на доминанте: например, сонаты Моцарта №1 КV279; №15 КV545, первые части).  
 ***Побочная партия*** - основной образный, тематический и то­нальный контраст. В структурном отношении - «рыхлый» тип построе­ния по сравнению с «твердым» типом главной темы ("fest" и "locker" -твердый и рыхлый, термины А.Шенберга). Тематическое родство глав­ной и побочной тем - принцип производного контраста. В ранних образ­цах побочная тема на материале главной - барочный тип однотемности (В.А.Моцарт. Со­ната №16 КV.570), иногда две (или больше) темы в побочной партии, вы­полняющие различные функции (В.А.Моцарт. Соната №18 КV.533/491).

***Заключительная партия***. В гармоническом и структурном отношении - серия дополнений, каденционных оборотов. В тематиче­ском: на материале главной темы (В.А.Моцарт. Симфония №40, g-moll, КV550, ч.I ); новая тема (В.А.Моцарт. Соната №14, КV457, ч.1); также в случае построения главной и побочной на одной теме. Возможны несколько (две-три) заключительных тем с нарастанием признаков за­ключительности.  
 ***Разработка*** *—* часть, специально посвященная развитию. В темати­ческом отношении - использование различных тем экспозиции, их трансформация, дробление, полифоническое соединение, вообще поли­фонические приемы. Эпизодическая тема (В.А.Моцарт. Соната №12, КV.332, ч.1), без разработки (В.А.Моцарт.Соната№17,KV.576,ч.2)  
 ***Реприза****.* Главная партия - возможна ее динамизация, иногда - совпадение кульминации разработки и начала репризы. Возможна переработка главной темы, ее незамкнутость (В.А.Моцарт. Соната №7, КV.309.ч.1).  
 Связующая партия - типичные изменения в соответствии с изменением тонального плана в репризе.  
 Побочная партия - так же, как и далее в заключительной те­ме, - транспозиция в главную тональность (или, в более поздних образ­цах - сближение с тональностьюглавной). В минорных циклах - при мажорной побочной теме в экспозиции, в репризе - смена лада с ма­жорного на минорный (В.А.Моцарт. Симфония g-moll, №40, КV550; Со­ната №14, КV457)   
 **О*собые формы реприз:***

С принципами барочной сонатной формы связаны редко встречающиеся субдоминантовые ре­призы (проведение главной темы в субдоминантовой тональности (В.А.Моцарт. Соната №15, КV 545, часть 1). Встречается и вариант сонатной формы с зеркальной репризой, в которой оба основных раздела экспозиции следуют в обратном порядке - сначала побочная, затем главная партии (В.А.Моцарт. Соната №9, KV 311, часть 1).

# 

Глава 2. Особенности сонатной формы в «фантазии и сонате с-moll» В. А. Моцарта

10 апреля 1782 года Моцарт пишет: «Каждое воскресенье в 12 часов я иду к барону ван Свиттену, там не играется ничего, кроме Генделя и Баха. Я как раз составляю для себя коллекцию баховских фуг. Как Себастьяна, так и Эмануэля и Фридемана Бахов».  
Прикосновение Моцарта к этой музыке не прошло незамеченным для его собственного стиля. Моцарт вначале стремится подражать этим новым для него стилям и формам, а потом перерабатывает их и органично включает в свой собственный язык. (Герман Аберт назвал это «великий стилистический перелом»).

Знаменитая **Фантазия c-moll (KV 475)** для фортепиано была закончена 20 мая 1785 года и мыслилась как самостоятельное сочинение. Однако в первом печатном издании, вышедшем в конце того же года, композитор объединил Фантазию с написанной годом ранее Сонатой в той же тональности (KV 457). Идея соединить свободную импровизационную форму с чем-то более значительным, была заимствована из прошлого. Соната + фантазия = контрастно-составная форма. Четырехчастный цикл (1+3) воспринимается как драма с прологом и драматическим финалом. Фантазия – одночастный пролог из пяти эпизодов (подобно тому, как в музыке Баха она нередко предпосылалась фуге). Впоследствии Бетховен объединил 2 жанра – фантазии и сонаты – в одном произведении. Один из примеров такого синтеза – знаменитая [«Лунная» соната](http://musike.ru/index.php?id=39) композитора.

В своем уникальном цикле Моцарт выступил как продолжатель традиций И.С. Баха. Об этом говорит не только жанр, но и содержание его фантазии, близкое к трагедийным образам баховских сочинений (например, [«Хроматической фантазии и фуги» d-moll](http://musike.ru/index.php?id=12)). Характерен выбор тональности: c-moll – тон драматизма и патетики.

Фантазия показывает 5 различных обликов некой таинственной силы, которую люди называют "Судьба", "Фатум", "Рок" или - Бог, Творец.   
Перед этой силой все дрожит и трепещет. Сила эта очень изменчива. Она кажется то угрожающей, то ласковой, то внушает ужас, оборачивается теплым летним днем, ураганом, вихрем, сильнейшим ливнем, нежнейшим ветерком, заставляет человека не только благоговеть перед величием и умиротворенностью природы, благодарить Творца за жизнь, но и безропотно подчиняться своей трагической участи.

На противопоставлении этих образов возникает 6 контрастных разделов, последний из которых является репризой первого, наиболее скорбного. Придавая всей композиции закругленность и завершенность, возвращение в конце фантазии начального образа выражает идею «*замкнутого круга».* Смысл этой идеи глубоко трагичен: стремление преодолеть скорбь, обрести душевный покой и гармонию безрезультатно (подобный вывод утверждает и 40-я симфония). Но, в тоже время, обрамление одной и той же темой создаёт композиционную завершённость, несмотря на отсутствие традиционной формальной структуры (чем и определяется само название «Фантазия»)

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

Весь **первый раздел** фантазии (Adagio, c-moll) строится на развитии первого элемента основной темы.



Его мелодические контуры постоянно меняются, приобретая то восходящую, то нисходящую направленность, вбирая интонации второго элемента. Секвентное развитие отличается тональной неустойчивостью.

Тема начинается уменьшенным трезвучием (до-ми-бемоль-фа-диез), затем идет мотив креста (соль-ля-бемоль, до-си), так часто употребляемый И.С. Бахом со словами «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»). Тема как бы не имеет "человеческого" мажорного или минорного лада (до минору «мешает» фа-диез), фактура ее (октавное утроение) также «нечеловеческая». Грозное начальное «До»- форте - затем сменяется величественной и таинственной поступью - медленный темп (Adagio), динамика – пиано.

Темы последующих разделов также строятся из интонаций этой темы.  
 **Второй раздел** (Adagio, D-dur) контрастен первому:



Его светлая лирическая тема отличается напевностью, тональной устойчивостью и структурной определенностью – этот раздел имеет двойную 3-частную форму с повторённой серединой и репризой (a b a b a). Тепло солнечного летнего дня, ласковые звуки природы - шелест листьев и пение птиц - вот что представляется в этой части фантазии с песенно-романсной мелодией и аккомпанементом. Дивной красоты лирическая мелодия с опорой на "мягкий" терцовый тон - фа-диез - в среднем регистре звучит на фоне "колышущегося" аккомпанемента. Это краткий миг счастья в жизни. В конце дивная песня прерывается "на полуслове", последняя ее интонация повторяется эхом 2 раза. Долгая фермата готовит следующие события.

**Третий раздел** (Allegro, a-moll→B-dur) – порывистый, возбужденный – содержит внутренний контраст.

Он строится на двух контрастных темах, изложение которых напоминает сонатную разработку (поскольку обе темы сразу же подвергаются интонационным, ритмическим, тональным преобразованиям). Общая направленность развития идет от минора к мажору, от смятенности к светлому подъему чувств.

Этот раздел врывается как разбушевавшаяся природная стихия - в пунктированном ритме, в октавном удвоении. В басу   
слышится наступление грозной разрушительной силы (ми-фа, повторенное несколько раз во все убыстряющемся ритме). Все трепещет перед ней - тремоло в верхних голосах. Человек боится и бежит от нее - возгласы ужаса (ре-ре-си, соль-диез-ре) в верхних голосах сменяются сбегающими пассажами. Звучит мотив с "тесной" уменьшенной терцией, гармонизованный со второй низкой ступенью, придающей суровость и особую остроту. Но от судьбы не убежишь.   
Она еще раз (на тон ниже) наступает. Человек снова бежит от нее. Судьба наступает в третий раз. Человек "уходит" в приятные воспоминания – F-dur,   
который, однако, сменяется фа минором (человеку не удается укрыться от судьбы и в своих светлых мыслях).Сменяющиеся непрерывно тональности (в гармонии) и трепетные возгласы в мелодии - человек отчаянно ищет выход. А стихия разбушевалась и уже не может остановить свой бег. Судьба настигает человека и увлекает его вниз - хроматические нисходящие ходы форте в басу (фа-диез, фа-бекар, ми, ми-бемоль, ре, ре-бемоль, до, си, ля, соль, фа-диез) на фоне триолей в верхних голосах. (Нисходящие хроматические ходы в музыкальной риторике во времена Баха были символом смерти). Ломаные нисходящие арпеджио на звучности уменьшенного септаккорда (Сверкают молнии, раздаются глухие раскаты грома). Неожиданно картина «меняется»- последующие пассажи на звучности доминантсептаккорда B-dur «застывают» на фермате (Буря утихла). Хроматический восходящий пассаж - как взгляд вверх - на небо. Вот падают последние капли дождя. Они сверкают на солнце как драгоценные камни (нон легато), затем 2 «капли» (ми, ми-бемоль) «зависают» (на ферматах).

**Четвертый раздел** (Andantino, B-dur) – это светлая кульминация фантазии. Его тема чарует особенной чистотой и мелодической красотой. Не случайно именно на эту тему написал П.И.Чайковский свой замечательный вокальный квартет «Ночь». Эта тема перекликается с пасторальной лирикой второго раздела, но создаваемый образ еще более поэтичен, идеально прекрасен:



Музыка 4-го раздела обрывается «на полуслове» неожиданным вторжением следующего, **пятого раздела**. Верхний светлый регистр мелодии, хоральная фактура, фразы короткого дыхания, кульминация в третьей четверти первого предложения, секундовые вздохи в его конце. Этими средствами передаются чувства глубокого умиротворения, восхищения красотой и величием ночной природы. В музыке "ощущается" тишина ночи. Уже второе предложение варьирует мелодию первого. Во втором периоде регистр меняется - музыка звучит на октаву ниже. Новая тема на доминанте В-dur рисует сам пейзаж - на фоне мерцающего "фа" - легкие гаммообразные пассажи терциями и секстами изображают нежное дуновение ночного ветерка. Возвращается первая тема восхищения - только одно ее предложение. Вновь дует ночной ветерок. Третий раз тема восхищения драматизируется, отдельные ее интонации проходят то в c-moll, то в d-moll и подводят к g-moll.

**Пятый раздел** (g-moll, *Piu Allegro*) – драматический и напряженный, отличающийся тональной неустойчивостью и изобилующей бурными пассажами и арпеджио вместо ясно оформленной темы, в значительной степени предвосхищает «Грозу» из шестой «Пасторальной симфонии» Л.В.Бетховена:



Сильный ливень обрушивается сплошной стеной. Дождь «проходит» в g-moll, f-moll, es-moll, Des-dur, b-moll, Ges-dur, As-dur, на уменьшенном септаккорде «сверкают молнии», прерываемые аккордами грома (или голосом Бога), слышатся рыдания, мольбы, горестные стенания, вопросы, вздохи. Ряды разложенных уменьшённых септаккордов приводят к репризе всего произведения и восстанавливают основную тональность с-moll, решительно утверждающейся через гаммообразный взлёт в последнем такте.

Как ответ на вопросы человека звучит тема Судьбы в заключительном, **шестом разделе** фантазии. Она снова грозит, она таинственна и величественна. Человек больше не может переносить ее удары. Он полностью подчиняется ей, смиряется - в басу звучит каденционная формула - фа-соль-до, верхние голоса передают биение уставшего сердца и прерывистость дыхания. Этот "договор" с судьбой повторяется много раз, пока торжествующая судьба не добивает человека своими последними ударами.   
Так заканчивается эта фантазия, наполненная жизненной правдой.

**Соната c-moll** № 14 воспринимается как закономерное продолжение фантазии, в первую очередь благодаря характеру первой части, пронизанной яркими контрастами. Между фантазией и сонатой имеются тонкие интонационные связи. В сонате получает развитие трагическая концепция фантазии. В ее музыке также чувствуется воздействие импровизационно-патетического стиля И.С. Баха. Хотя Моцарт создал после нее еще несколько сонат для клавира, она осталась высшим достижением его в этом жанре. Соната соната с- moll состоит из 3 частей.

**Первая часть** сонаты написана в форме сонатного аллегро. В старинных сонатах XVII и XVIII веков яркого контраста между главной и побочной партиями не было. Случаи отсутствия тематического контраста не редки и в сонатах Гайдна, Моцарта. Однако с постепенным углублением содержания сонатных циклов контрастность между темами сонатной экспозиции становилась всё более заметной и рельефной. Более того, в сонатах с глубоким драматическим содержанием сама главная тема нередко вырастала из ярко контрастных сопоставлений. Примером такой партии является главная партия в экспозиции сонаты с-moll, которая является чрезвычайно важной составляющей и состоит из двух контрастных элементов - активного, волевого, мужественного, устремлённого вверх по звукам трезвучия, исполняющегося forte, и мягкого, молящего, исполняющегося piano:  


Этот контраст даёт богатые возможности для дальнейшего развития, что является необходимым условием существования формы. Гармоническая функция главной партии - обеспечить главенство тоники в с-moll, иначе пространство гармонической неустойчивости затмит главную тональность и форма распадётся. Состоит она из тонико-доминантовых оборотов. Форма главной партии - неквадратный период, состоящий из двух предложений - 8 и 10 тактов неповторного строения, однотональный, каданс-полный автентический.

Связующая партия состоит из 4 тактов. Она построена на мотиве темы главной партии, к которой добавляется новый мотив. Это усиливает контраст между главной и побочной партиями.

Происходит тематический и тональный переход к побочной партии, главная гармоническая функция которой - установление новой тональности, в данной сонате - в параллельный мажор Es-dur.

Побочная партия длится дольше главной, но при этом не перевешивает её по смысловой нагрузке. Тематически и по форме она более свободна, чем главная. Включает две родственные по смыслу темы. Их трепетное волнение, мягкие, хроматические «вздохи», сочетание лирической напевности с возбуждённой ритмической пульсацией напоминают арию Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» «Я и сам не пойму, что со мною», написанную также в Еs-dur. Во второй теме побочной партии следует обратить внимание на дуэтное изложение в форме диалога: первая фраза звучит в верхнем регистре, вторая – в нижнем. Этот регистровый контраст драматизирует эту тему побочной партии, развитие которой приводит к бурному пассажу почти через всю клавиатуру. Простая двухчастная форма под влиянием гармонической свободы лишилась квадратности. Заканчивается побочная партия полной автентической каденцией.

Функция заключительной партии - закрепить достигнутое в экспозиции, прежде всего в тональном плане. Но в сонате c-moll этого не происходит. Заключительная партия написана в Еs-dur и основана на беспокойном движении и развитии восходящего хроматического хода второй темы побочной партии, хотя бы этим проявляя обобщающую роль.

Разработка-второй раздел формы. В ней происходит развитие главной, связующей и побочной тем в условиях тональной и гармонической неустойчивости. Разработка наименее регламентирована. В сонате Моцарта она предельно лаконична, в ней всего 25 тактов, но несмотря на это она заключает в себе огромную энергию благодаря развитию первого элемента главной партии, проходящего на фоне триолей из связующей партии (использование материала главной партии в разработке обусловлено её склонностью к мотивному дроблению. Лишь однажды в разработке проносится тема связующей партии, приобретающая также драматический оттенок. Мимолётно возникающая первая побочная на этот раз звучит не в мажоре, как в экспозиции, а в f-moll. Таким образом условие разработки создать ситуацию, противоположную экспозиции (а именно противопоставить неустойчивость устойчивости) выполнена.

Реприза-третий крупный раздел формы. Она ослабляет конфликт. Начинается и заканчивается в основной тональности c-moll. Реприза значительно отличается от экспозиции. Главное изменение в том, что в репризе дана другая тема связующей партии, а побочная и заключительная партии, звучащие теперь в с-moll, вместе с кодой усугубляют трагический характер сонаты, делая её ещё более близкой Фантазии. Подобное «оминоривание» мажорных тем - черта, типичная для музыки Моцарта. Краткая кода ещё раз возвращает к основному образу первой части - главной партии.

**Вторая часть** - медленная часть сонаты Adagio в Es-dur светлая по музыке. В ней получает развитие лирический образ побочной партии первой части. Написана вторая часть в сложной трёхчастной форме, первая из которой написана в простой трёхчастной форме в основной тональности, заканчивается полной автентической каденцией. При каждом повторении она расцвечивается новым тончайшим филигранным узором, внутренне обогащающим эту тему:



Этот узор не является внешним украшением; он вызван развитием темы и всей музыки части и имеет выразительное значение (это в высшей степени характерно для Моцарта). Нисходящий хроматический ход при окончании этой темы аналогичен хроматическому ходу в побочной партии экспозиции первой части. Такие интонационные совпадения в различных частях сонаты придают всему циклу единство и целостность. Характер музыки колеблется между нежной ласковостью, хрупкой филигранностью и глубокой серьезностью, вспышками патетических вершин во второй части, начало которого поразительно предвосхищает начало «Andante» Патетической сонаты Бетховена: мирится с грацией миниатюрных, украшенных мелизмами интонаций. Вторая часть тонально неустойчива. Преобладают тональности As-dur и Ges-dur.

**Третья часть**  написана в форме рондо-сонаты, которая объединяет признаки сонатной формы и рондо. Из сонатной формы она заимствует общий тональный план, принцип сопоставления в экспозиции двух тем - главной и побочной , **от рондо** — принцип повторения рефрена (главной партии) только в основной тональности три раза после нового музыкального материала.

Третья часть лишена героического пафоса, свойственного первой части, но в ней взволнованно-трагическое начало получает новый облик. Его главная тема беспокойна и сумрачна. Она построена на контрастном материале: непрерывный поток синкопированных задержаний сменяется настойчивым повторением одного звука на фоне доминанты и взлетающими вверх арпеджио.

Ход на уменьшённую септиму вверх перекликается с основной темой Фантазии и со вторым элементом главной партии первой части (там ход на уменьшённую септиму вниз).

Тема побочной партии по фактуре, в интонационном и тональном плане родственна побочной и заключительной партиям экспозиции первой части. Последнее проведение побочной партии происходит в основной тональности c-moll, чем углубляет трагическую окраску сонаты. Большая кода третьей части окончательно утверждает основную тему и закрепляет тональность с-moll. Всё перечисленное указывает на органичность связи между Фантазией и сонатой, а также между частями сонаты.

Заключение.

На основе изучения музыковедческой литературы и анализа музыкальных произведений, можно сделать следующие выводы:

Жанр фортепианной сонаты прошёл значительный путь развития в творчестве венских классиков Й.Гайдна и В.А.Моцарта. У Гайдна сонаты были важнейшими из клавирных сочинений. Он в этом жанре ищет образ идеальной сонаты. Гайдн синтезировал множественный разнохарактерный материал, из которого «выплавился» индивидуальный авторский стиль.

Другой композитор венской классической школы - В.А.Моцарт, тоже отдал дань жанру фортепианной сонаты, их у него девятнадцать. В моцартовских сонатах углубляется содержание, усиливается контрастность типов движения, ритмического рисунка, видов фигураций. Идеальное равновесие между целью и средством нигде не нарушается.

Легко и естественно Моцарт пользуется и приёмами сонатного развития, и вариационного преображения материала; чисто моцартовской становится и фортепианная техника. Он так или иначе обновляет каждую из частей сонаты - и сложно организованные сонатные аллегро, и богатые конфликтными мелодиями медленные средние части, и кипучие, стремительно проносящиеся финалы со сложным метроритмом и изобретательностью пианистических приёмов. Стиль фортепиано эволюционировал через усложнение тематизма и развития, через завоевание всего разнообразия пианистических приёмов своего времени к высшему мастерству и к «новой» простоте.

На протяжении своей короткой жизни Моцарт работал одновременно над операми и инструментальными сочинениями, отсюда глубокое родство и общность между его оперной и инструментальной музыкой. Оперы Моцарта обогащаются приёмами симфонического развития, в то время как в инструментальную музыку он вносит певучесть оперной арии, насыщает её драматической активностью. Но это отнюдь не ведёт к нивелированию или смешению различных жанров, напротив, каждый жанр сохраняет специфические, именно ему свойственные особенности.

Жизнь Моцарта пришлась на тот период, когда в музыкальной жизни были распространены одновременно и клавесин, и клавикорд, и пиано-форте (так называлось раньше фортепиано). И если по отношению к раннему творчеству Моцарта принято говорить о клавирном стиле, то с конца 1770-х годов композитор писал, несомненно, для фортепиано. Его новаторство ярче всего проявилось в фортепианных сочинениях патетического плана, особенно в фантазии и сонате c-moll. Прослушав и проделав анализ этого произведения, можно с уверенностью сказать, что это оно принадлежит перу великого мастера. Моцарт, суммировав опыт своих предшественников (в данной сонате И.С.Баха), сумел создать новое по жанру и по содержанию произведение, которое, в свою очередь, предвосхитило множество прозрений будущего романтического стиля, повлияло на творчество Л.В.Бетховена. Бетховен также, как и Моцарт объединил фантазию - свободную импровизационную форму с сонатой.

Пятый раздел фантазии, наиболее драматический и напряженный в произведении, отличающийся тональной неустойчивостью и изобилующей бурными пассажами и арпеджио вместо ясно оформленной темы, в значительной степени предвосхищает «Грозу. Бурю» из шестой «Пасторальной симфонии» Л.В.Бетховена.

Есть в музыке Моцарта темы, построенные на звуках разложенного трезвучия, отличающиеся активностью, иногда носящие героический характер (например, главная партия сонаты с-moll), а также наличие контрастности не только между главной и побочной партиями, но и контрастных элементов внутри темы - характерные черты моцартовского стиля, получившие дальнейшее развитие в музыке Бетховена.

Лишь в ХХ веке были по-настоящему восприняты, осознаны и по достоинству оценены и удивительное по своей силе эмоционально-выразительное богатство музыкальных произведений В.А.Моцарта, и их глубочайшая внутренняя трагичность, органически соседствующая с внешней безмятежностью, «солнечностью» мажорных композиций и фрагментов, и какая-то «неземная» — Высшая — гармония, царящая буквально во всех его творениях. Возможно, мир не знал равных по силе гения. Поэтому то, что он создал за свою короткую жизнь, было сделано так непререкаемо, так идеально, что это нередко казалось людям загадочным и необъяснимым. Но он жил и творил тогда, когда язык больших, захватывающих страстей, драматических коллизий был свойствен по преимуществу самым крупным жанрам, прежде всего – опере, тогда как в инструментальной музыке круг отражаемых ею настроений, эмоций был далеко не столь обширен. Хотя Моцарт был способен постигать и самое трагическое, но все же и по духу эпохи, и по личным своим качествам он больше тяготел к воплощению не жизненной борьбы, а скорее – жизненной гармонии, объединяющей и в конечном счете примиряющей различные стороны человеческого существования. Всё это и объясняет тот факт, что в XIX веке музыка Моцарта казалась некоторым наивной и устаревшей, тогда как поклонники хотели видеть в ней застывшую красоту форм, а наиболее прозорливые (Чайковский, Танеев) видели живой стимул музыкального творчества. В былые времена только И.С.Бах и Л.В.Бетховен рассматривались как главные столпы западноевропейской музыки. Ныне же многие музыковеды, музыканты и просто любители музыки считают, что в творениях Моцарта искусство этих двух композиторов нашло своё самое совершенное «отражение», а значит «пальму первенства» на музыкальном Олимпе отдают именно ему, величайшему из гениев.

Список используемой литературы.

I.Монография, учебное пособие, энциклопедия

1.АбертГ.В.А.Моцарт/Г.Аберт.-М.:Музыка,1983.-Часть2, кн.1.1783-1787

2.Бобровский В.Сонатная форма /В.Бобровский//Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах/[гл.ред.Ю.Келдыш].-М.,1981.-Т.5.-с.200-206

3.Гивенталь И., Щукина-Гингольд Л.Музыкальная литература/И.Гивенталь В.2.М.:Музыка 1984.

4.МазельЛ.А.Строение музыкальных произведений: учебное пособие.2-е изд., доп.М.,1973.

5.ПоповаТ.В.О музыкальных жанрах. М.,1981.-с.50-75

II.Ссылка на сайт

6.Сонатная форма [электронный ресурс]. Режим доступа:http://ru.wikipedia.org/