

О. А. СОЛОВЙОВА

Соловйова Оксана Анатоліївна, аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3289-9140>

КОНЦЕРТИ ДЛЯ КЛАВІРУ З ОРКЕСТРОМ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В КОНТЕКСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МЕТОДУ

Розглянуто клавірні концерти В. А. Моцарта у співвіднесенні з оперно-театральною діяльністю композитора. Надається синхронна хронографія появи його клавірних концертів та опер. З'ясовано, що взаємозалежність полягає не в інтонаційній спорідненості тематичного матеріалу творів, які написані в одні роки (хоча й простежується деяка схожість тем у кількох творах). Клавірні концерти, які В. А. Моцарт писав упродовж життя (на відміну від скрипкових, які ледь не всі постали майже в один рік – 1775), демонструють еволюційний зріз його творчості. У надрах цього жанру формується новий підхід до композиції таких творів, що є важливою ланкою на шляху формування фортепіанного концерту ХІХ століття.

Проаналізовано клавірні концерти з точки зору тенденції у темоутворенні: майже всі опуси відрізняються багатотемністю в основних партіях. Щодо розподілення тем у подвійній експозиції, також спостерігається певна тенденція, а саме у появі побічної партії (або другої побічної партії) в експозиції у соліста. В. А. Моцарт віддавав перевагу новому клавірному інструменту з ударною механікою – піанофорте, яке задовольняло агогіко-динамічні потреби розвитку тематичного матеріалу. Прагнення В. А. Моцарта до визнання його як оперного композитора у Відні стикнулося з безліччю перешкод – від усталених правил жанру та панування італійської опери на віденській сцені до обмежень щодо тематичного розвитку (відповідно, інтонаційно-драматургічного розвою образів). Проте саме оперні герої надихали митця на створення яскравих тем в інструментальній музиці, зокрема клавірних концертах. Можна сказати, що його клавірні концерти – це своєрідний театр для інструментів, у якому події розвиваються за правилами театральної драматургії.

Ключові слова: клавірні концерти В. А. Моцарта, концертний жанр ХVІІІ століття, концертна форма В. А. Моцарта, оперна творчість В. А. Моцарта, багатотемність, інструментарій.

Постановка проблеми. В останні роки розширилися дослідницькі можливості у сфері моцартознавства. У зв'язку з цим формуються нові наукові парадигми, які відрізняються від загальновизнаних. Навіть на відомі факти біографії і творчості композитора сьогодні можна подивитися інакше. Взаємозалежність моцартівської

інструментальної і театральної музики досліджується вже давно, проте й досі лишається невичерпним джерелом для пошуків.

Концерти для клавіру В. А. Моцарта, як і інші провідні жанри його творчості, розкривають еволюцію стилю композитора – від дитячих опусів 1760-х років до зрілих творів кінця 1780-х – початку 1790-х. Цитуючи уривок листа В. А. Моцарта до батька, І. Сусідко наголошує: «У переліку жанрів, розповсюджених в його час, Моцарт вибудовує певну ієрархію. Те, що опера займає в ній головне місце, не потребує особливих коментарів. На другому місці, випереджаючи і концерт, і симфонію, є арія. Велика італійська арія дійсно представляла собою складно організовану форму, яка вимагає від композитора неабиякого уміння та досвіду. Одразу після неї Моцарт згадує концерт. Такий порядок представляється не випадковим»¹. Також музикознавець згадує біографа В. А. Моцарта А. Ейнштейна, який одним із перших помітив зв'язок ритурнельного принципу в чергуванні оркестрового tutti й тематично зв'язаного з ним соло, що набагато раніше зустрічається у барокових аріях da capo, а концерт цей принцип запозичив².

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному моцартознавстві виділяються роботи І. Сусідко, П. Луцкера³, які зосереджені саме на нових пошуках у творчості композитора, І. Якушиної⁴, чия робота має поетично-філософський характер і розкриває постать композитора у формі художнього діалогу. Концерти В. А. Моцарта в руслі розвитку жанру європейського концерту досліджуються у роботах С. П. Кіфа⁵, М. Т. Редера⁶.

Мета статті – визначити, який взаємовплив мають дві сторони творчості В. А. Моцарта – інструментальна й театральна – та екстраполювати це на формування композиції і тематичної драматургії у жанрі клавірної форми концерту.

Виклад основного матеріалу. Тричастинний принцип був загальним у побудові концертної форми й для інших композиторів, а в концертах В. А. Моцарта ще спостерігається тематичний зв'язок і залежність від вокальної музики (окремих арій та арій з опер). Уже в ранніх творах спостерігається цей зв'язок: І. Сусідко порівнює I частину клавірної форми KV 175 з арією Юнії «Ah se il crudel periglio» з опери «Лучіо Сілла» з точки зору закономірностей у побудові композиції, розміщення каденції, обсягу розділів форми⁷.

¹ Сусідко І. П. Старинная опера как аналитический объект // Журнал общества теории музыки. 2013. № 2. С. 142.

² Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество. Москва: Классика XXI, 2007. С. 339, 340.

³ Луцкер П., Сусідко І. Моцарт и его время. Москва: Классика XXI, 2008. 624 с.; Сусідко І. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Старинная музыка. 2006. № 1. С. 2–5; Сусідко І. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Моцарт и моцартианство. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова, 2007. С. 14–23; Сусідко І. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Моцарт в движении времени. Москва: Композитор, 2009. С. 218–224.

⁴ Якушина И. Вселенная Моцарта. Санкт-Петербург: Музыка, 2005. 680 с.

⁵ Keef S. P. Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment. Woodbridge: The Boydell Press, 2001. 205 p.

⁶ Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland: Amadeus press, 1994. 480 p.

⁷ Сусідко І. П. Старинная опера как аналитический объект // Журнал общества теории музыки. 2013. № 2. С. 146.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

Тричастинна репризна форма арій остаточно увійшла в практику вокальних оперних форм як основна в кінці XVII століття і була зв'язана з розквітом неаполітанської оперної школи. Тоді вже сформувалися жанрові різновиди й типи арій. Кон-трастність тематизму, тоніко-домінантовий тональний план, репризність (повторення I розділу) стали основою великих арій опер-*seria*, що стало підґрунтям композицій великих інструментальних форм, в т.ч. концертних.

Музичний театр у творчості композитора був пріоритетним видом діяльності, задля цього він і переїхав до Відня, залишивши гарантовану посаду придворного органіста в Зальцбурзі. Прем'єрні постановки моцартівських опер на віденських театральних сценах мали різні ступені успіху та подальшу сценічну долю. Уже третя опера «Бастьєн і Бастьєнна» дванадцятирічного композитора була поставлена в садовому театрі просто неба доктора А. Месмера. Але відомо, що віденська публіка віддавала перевагу італійським операм *seria*, *semiseria* та *buffa* і, відповідно, – італійським майстрам. Тому за життя австрійського композитора у Відні відбулося тільки сім прем'єр його музично-театральних творів. Інструментальні концерти, більшість із яких написано для клавiру, мали популярність серед віденських слухачів. Перші дитячі концерти-пастихо для клавiру з оркестром та опери (1767 рік) були написані й виконані в Зальцбурзі:

Таблиця 1

Концерти для клавiру з оркестром	Рік	Опери
№ 1 фа мажор KV 37	1767	Аполлон і гіацинт KV 38
№ 2 сі-бемоль мажор KV 39		
№ 3 ре мажор KV 40		
№ 4 соль мажор KV 41		
	1768	Удавана простачка KV 51
		Бастьєн і Бастьєнна KV 50

Перші клавiрні концерти є пастихо – перекладеннями різних творів і їхніх частин в одному (змішення). Юний В. А. Моцарт використав сонати німецьких композиторів, своїх сучасників: у клавiрному концерті № 1 фа мажор KV 37 у I частині використано перше *Allegro* з Сонати № 5 Г. Ф. Раупаха, фінал – I частина Сонати ор. 1 № 3 Л. Хонауера; в клавiрному Концерті № 2 сі-бемоль мажор KV 39 I і III частини – перекладення першого *Allegro* й фіналу Сонати № 1 Г. Ф. Раупаха, II частина – перекладення I частини Сонати ор. 17 № 2 Й. Шоберта; в клавiрному Концерті № 3 ре мажор KV 40 I частина – перекладення I частини Сонати ор. 1 № 2 Л. Хонауера, II частина – перекладення Сонати ор. 1 № 4 Й. Г. Екарда; в клавiрному Концерті № 4 соль мажор KV 41 I і III частини – перекладення I частини та фіналу Сонати ор. 1 № 1 Л. Хонауера, II частина – перекладення *Andantino* з Сонати № 1 Г. Ф. Раупаха¹.

«Бастьєн і Бастьєнна» у 1768 році виконувалась у Берліні та Відні й принесла В. А. Моцарту успіх як оперному композитору.

У роки навчання в Болонській академії і перебування в Італії композитор створив:

Таблиця 2

Концерти для клавiру з оркестром	Рік	Опери
----------------------------------	-----	-------

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва: Музыка, 1978. Ч. 1. Кн. 1. С. 146, 147.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

Три клавесинних концерти KV 107	1770	Мітрідат KV 87
	1771	Асаніо в Альбі KV 111
	1772	Мрія Сципіона KV 126
Лучіо Сілла KV 135		
Для клавіру з оркестром № 5 <i>ре мажор</i> KV 175	1773	-
-	1774	Тамос, цар Єгипту KV 345
		Удавана садівниця KV 196
-	1775	Король-пастух KV 208

Бачимо, що в період 1770–1775 років концерти для клавіру, на відміну від клавесинних, та опери хронологічно не збігаються. Але інструментальні та оперні твори, написані в ці роки, не можуть перетинатися у зв'язку з тим, що концерти складені з транскрипцій клавірної музики сучасних В. А. Моцарту німецьких композиторів.

У роки, коли він намагався отримати контракт і постійне місце в кількох європейських музичних центрах (Мюнхен, Мангейм, Париж), з'явилися наступні п'ять концертів, які автор виконував під час перебування в цих містах, і незакінчена опера.

Таблиця 3

Концерти для клавіру (двох і трьох клавірів) з оркестром, для скрипки та клавіру з оркестром	Рік	Опери
для клавіру з оркестром № 6 <i>сі-бемоль мажор</i> KV 238	1776	-
для клавіру з оркестром № 8 <i>до мажор</i> «Lützow-Konzert» KV 246		
для двох (або трьох) клавірів з оркестром № 7 <i>фа мажор</i> «Lodron-Konzert» KV 242		
для клавіру з оркестром № 9 <i>мі-бемоль мажор</i> «Jeunehomme» KV 271	1777	-
для скрипки та клавіру з оркестром <i>ре мажор</i> KV 315f (не закінчено)	1778	Зайде KV 344 (не закінчено)
для двох клавірів з оркестром № 10 <i>мі-бемоль мажор</i> KV 365	1779	-

У 1776–1779 роках композитор написав шість концертів, серед яких є два подвійних і потрійний. Саме в ці роки його батько наполягав на поверненні сина до Зальцбурга та зосередженні на скрипковому мистецтві, пишучи йому: «Ти сам не знаєш, як добре ти володієш скрипкою; якщо тільки граєш натхненно та з душею, граєш так, ніби ти є перший скрипаль Європи. <...> Завжди коли я повертаюся додому, на мене находить легка меланхолія, а потім, коли я наближаюся до нашого дому, я завжди думаю, якби добре б було почути твою гру на скрипці, та на душі стає легше, всі турботи водночас зникають»¹.

В. А. Моцарт, віртуозно володіючи скрипкою, також сам грав свої скрипкові концерти. У період, коли постав цикл із п'яти концертів, він захоплювався цим

¹ Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт: Корвина, 1962. С. 6.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

інструментом, саме тоді в його творчості кристалізується концертна форма. Завдяки скрипковим концертам, написаним у 1775 році (№ 1 *сі-бемоль мажор* KV 207, № 2 *ре мажор* KV 211, № 3 *соль мажор* KV 216, № 4 *ре мажор* KV 218, № 5 *ля мажор* KV 219), моцартівська концертна форма набула таких рис, які презентують авторський стиль композитора. На відміну від барокових концертів значно розширилися обсяги (завдяки подвійній експозиції і наявності репризи).

Композитор неперевірено опанував жанр скрипкового концерту, створивши за рік п'ять опусів. Це мало велике значення і доводило, що жанр скрипкового концерту в ті роки був доволі популярним серед музикантів. Від старої форми концертів XVII століття, з якими митець познайомився ще в Італії, залишилось небагато – тільки тричастинність композиційного циклу. Вплив оперної арії та форми сонатного *allegro* значно змінив структуру та внутрішню організацію концертів В. А. Моцарта. До цього доєднався вплив французького скрипкового концерту Дж. Б. Віотті, де багато чисто технічних віртуозних елементів. Хоча вже п'ятий клавірний концерт має ці риси, все ж цикл із перших п'яти скрипкових концертів є початком нової класичної концертної композиції.

За дворічне перебування в Зальцбурзі на посту придворного органіста композитор не писав клавірних концертів, але створив оперу «Ідоменей» KV 366 (1781). Останнє десятиріччя життя вважається розквітом його творчості. У цей період він написав більшість клавірних концертів і найпопулярніші опери.

Таблиця 4

Концерти для клавіру з оркестром	Рік	Опери
№ 12 <i>ля мажор</i> KV 414	1782	Викрадення з сералю KV 384
№ 11 <i>фа мажор</i> KV 413 № 13 <i>до мажор</i> KV 415		
№ 14 <i>мі-бемоль мажор</i> KV 449	1783	Каїрський гусак KV 422 (не закінчено)
№ 15 <i>сі-бемоль мажор</i> KV 450		
№ 16 <i>ре мажор</i> KV 451	1784	Обдурений наречений KV 420 (не закінчено)
№ 17 <i>соль мажор</i> KV 453		
№ 18 <i>сі-бемоль мажор</i> KV 456		
№ 19 <i>фа мажор</i> KV 459		
№ 20 <i>ре мінор</i> KV 466	1785	-
№ 21 <i>до мажор</i> KV 467		
№ 22 <i>мі-бемоль мажор</i> KV 482	1786	Директор театру KV 486 Весілля Фігаро KV 492
№ 23 <i>ля мажор</i> KV 488		
№ 24 <i>до мінор</i> KV 491		
№ 25 <i>до мажор</i> KV 503	1787	Дон Жуан KV 527
-		
№ 26 <i>ре мажор</i> «Коронаційний» KV 537	1788	-
-	1789	Так чинять усі KV 588
-	1790	Філософський камінь KV 592a
№ 27 <i>сі-бемоль мажор</i> KV 595	1791	Милосердя Тіта KV 621

Крім вказаних 27-ми концертів, слід сказати про Рондо для фортепіано з оркестром *ре мажор* KV 382 (1782), яке в останні роки дослідники та виконавці вважають Концертом для клавіру з оркестром № 28. Твір являє собою тричастинну концертну композицію, відрізняється від решти концертів для клавіру тим, що має більш вільне трактування форми та значніше імпровізаційне начало.

Інтонаційний взаємозв'язок клавірних концертів та опер, створених в останнє десятиліття, доволі опосередкований, хоча є спільні риси між концертами та операми, написаними синхронно у часі. Наприклад, схожість тематизму між побічною партією з увертюри до опери «Викрадення з сералю» та головною партією I частини Концерту для клавіру з оркестром № 11 або фанфарних інтонацій головної партії з увертюри до опери «Обдурений наречений» і головної партії I частини Концерту для клавіру з оркестром № 16.

Але справедливо говорити про образний зв'язок тематизму концертів із героями опер композитора, – як опусів, написаних в один часовий період, так і творів, які мають дистанцію до десятиліття. В книзі І. Якушиної «Всесвіт Моцарта» надзвичайно поетично описані епізоди, в яких йдеться про такий образний зв'язок: «Концерт № 14 Моцарт і сам виділяв з усіх, він навіть почав складати каталог своїх творів саме з нього. В листі до батька він пише, що цей концерт “зовсім особливого роду”. Він дійсно стоїть окремо від усіх його концертів. Його музика нібито пронизана масонським духом і нібито передбачає деякі сторінки опери “Чарівна флейта”»¹. Дослідниця, порівнюючи кожен частину концертів із планетами, вказує, цариною якого персонажа вона є.

Найбільш плідний період у створенні концертів для клавіру – 1782–1786 роки, коли композитор остаточно оселився у Відні та намагався завоювати оперну сцену. Проте існували усталені закони цього жанру, до яких звикла публіка, і яким мали підкорюватись композитори. Таким чином, В. А. Моцарт був обмежений стилістикою, сюжетикою, навіть типом мелодики, до якої теж звикла віденська публіка і вимагала від оперних композиторів дотримуватися своїх смаків. Співаки і співачки також висували вимоги, що задовольняли їхні виконавські можливості.

Успіх опери «Викрадення з сералю» не виправдав очікувань композитора, наступні два твори так і не було завершено, і тільки через чотири роки почався новий етап у його оперній творчості, який так і не приніс музиканту славу віденського оперного композитора. «Які можливості, крім кар'єри віртуоза-піаніста, надавав Відень Моцарту-композитору? Матеріальний добробут могла забезпечити тільки солідна, постійно оплачувана посада при дворі або в церкві. Звичайно, спочатку слід було б хоч якось влаштуватися. Увійти в придворний штат і тільки потім підійматися зі сходинки на сходинку. Чому Моцарт не став добиватися кар'єри в Зальцбурзі чи, приміром, у Франції, де йому у 1778 запропонували місце органіста в Версалі? Причина, напевно, в самому Відні, де для нього відкривалося значно більш широке поле для діяльності»².

Відчуваючи кон'юнктурний тиск, В. А. Моцарт розпочав власну концертну діяльність у рамках віденських «Академій», що доволі швидко принесло йому славу як інструментального композитора і виконавця-віртуоза. 15 клавірних концертів, створених за чотири роки, побачили прем'єри саме в моцартівських «Академіях». Проте за чотири роки віденська публіка дещо охолола до них, і композитор завершив роботу в

¹ Якушина І. Вселенная Моцарта. Санкт-Петербург: Музыка, 2005. С. 89.

² Луцкер П., Сусидко І. Моцарт и его время. Москва: Классика XXI, 2008. С. 154.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

цьому напрямку, написавши останні два концерти через два та п'ять років. Можливо, він знайшов сили і натхнення у нових операх, які принесли йому славу у Празі.

Композитор покладав надії на прем'єру опери «Директор театру», яка взяла участь у конкурсному змаганні з оперою А. Сальєрі «Спочатку музика, потім слово» на замовлення австрійського імператора Йосифа II. Попри поразку, В. А. Моцарт відкрив нову сторінку в оперному жанрі, розпочавши його недеklarовану реформу. Оперу «Весілля Фігаро» можна назвати експериментальною як з точки зору розгортання сюжету та драматургії, так і типу основних вокальних номерів. У традиційних на той час законах оперного жанру чітко розподілення арій на типи – *carattere*, *cantabile* та *bravura* – визначало їхнє положення в дії, мелодичні прийоми та наявність колоратур, але В. А. Моцарт у «Весіллі Фігаро» цих принципів не дотримується. В сольних номерах є змішування різних типів, вплив пісенної сучасної культури. Розподілення сольних номерів також не відповідає усталеним нормам. Наступні опери теж демонструють у різній мірі моцартівські нововведення.

Можна говорити про новий рівень тематичного розвитку, специфіки мелодизму, наявності різних елементів в одній темі або різних тем в одній партії. Саме багатотемність з обов'язковим тематичним контрастом – характерна особливість моцартівських експозицій у клавірних концертах. В основному головна партія розгалужується на контрастні елементи або на 2 теми:

Таблиця 5

№ концерту	Експозиція I частини		
	Головна партія (Г.п.)	Побічна партія (П.п.)	Розміщення партій
№ 5	1	1	П. п. у соліста
№ 6	1	1	П. п. у соліста
для двох (або трьох) клавірів з оркестром № 7	1	2	
№ 8	1	1	П. п. у соліста
№ 9	1	1	П. п. в оркестровій експозиції в Т
для двох клавірів з оркестром № 10	1	1	П. п. у соліста
№ 11	2	1	2 Г. п у соліста
№ 12	1	1	П. п. у соліста
№ 13	2	1	2 Г. п., П. п. у соліста
№ 14	2	1	2 Г. п., П. п. у соліста
№ 15	1	2	1 П. п., 2 П.п. у соліста
№ 16	1	2	2 П. п. у соліста
№ 17	1	1	П. п. у соліста
№ 18	1	1	П. п. у соліста
№ 19	2	1	П. п. у соліста
№ 20	1	1	П. п. у соліста

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ І ВИКОНАВСТВО

№ 21	2	2	П. п. у соліста
№ 22	2	1	2 Г. п у соліста
№ 23	1	1	П. п. в оркестровій експозиції в Т
№ 24	3	1	3 Г. п., П. п. у соліста
№ 25	2	1	2 Г. п у соло П. п. у соліста
№ 26	1	1	П. п. у соліста
№ 27	2	1	П. п. у соліста

У сонатних формах перших частин клавірних концертів В. А. Моцарт будує подвійні експозиції таким чином, що побічна партія (П. п.) проводиться тільки в другій експозиції (у соліста), за винятком концертів №№ 11, 16, 22, побічна партія проводиться в оркестровій експозиції в основній тональності в концертах №№ 9, 23. Багатотемність у головній (Г. п.) і побічній партіях є типовим явищем, проте головні партії більш тематично розвинуті – по дві теми у восьми концертах (№№ 11, 13, 14, 19, 21, 22, 25, 27), три теми – в головній партії у концерті № 24, в побічних партіях дві теми зустрічаються в чотирьох концертах (№№ 7, 15, 16, 21). Знаходимо підтвердження у монографії І. Сусідко та П. Луцкера «Моцарт та його час»: «Концерти 1784–1786 років мають ідею тематичної множинності. Матеріал оркестрових ритурнелів і сольних епізодів перших частин збігається лише частково. Причому В. А. Моцарт, як і раніше, справляється з великою кількістю самостійних тематичних ідей із високою віртуозністю, невимушено комбінуючи їх у різних розділах форми та не порушуючи при цьому строгої співмірності. До прикладу, в клавірному концерті KV 450, у першому з серії “симфонічних”, сольна експозиція має проміжну та нову побічну тему»¹.

В. А. Моцарт, як представник зрілого класицизму, був свідком стрімкої еволюції нових клавірних інструментів. Піанофорте, яке було сконструйовано Б. Крістопорі наприкінці XVII століття, завоювало популярність у композиторів і виконавців здатністю до кантিলени та динамічним різноманіттям і разом із клавесином ділило визначні європейські концертні сцени. Зміни в конструкції інструмента відбувалися у XVIII та XIX століттях. У роки, коли В. А. Моцарт дитиною разом із батьком і сестрою подорожував Європою, він віртуозно оволодів клавесином. У листуванні композитора клавесин не так часто фігурує, проте піанофорте зустрічається в різних контекстах багато разів. Саме цьому інструменту віддавав перевагу В. А. Моцарт. У листі до батька від 17.10.1777 року він пише: «Доведеться одразу почати зі штайнівського піанофорте. До того, як я побачив штайнівський виріб, мені більш за все подобалися клавіші Штепа. Але зараз я, мабуть, віддам перевагу штайнівським, тому що у них демпфери набагато кращі, ніж у регензбурзьких»². Й. А. Штайн був відомим органним і клавірним майстром, учнем Г. Зільбермана, винахідником так званої німецької механіки (до інструмента він додав дві педалі, які повністю замінили «колінні важелі»). На цьому також

¹ Луцкер П., Сусідко І. Моцарт и его время. Москва: Классика XXI, 2008. С. 153.

² Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. Москва: Международные отношения, 2006. С. 69.

зауважують Є. і П. Бадюра-Скода, продемонструвавши інструмент із пристосованою клавіатурою, на якому грав Моцарт¹.

Особливе місце в клавірних концертах займають каденції, причому в швидких і повільних частинах композитор по-різному підходить до розвитку основних тем (або імпровізації на основні теми). До сьогодні збереглося понад 30 авторських каденцій. Композитор дотримувався усталених традицій, хоч і записував каденції. «У Моцарта є розмежування, яке відрізняє місцезнаходження каденції від місцезнаходження вступу – також імпровізаційного, але більш короткого епізоду, який не мав внутрішньої структури та інколи зводився до одного віртуозного пасажу... Моцарт-імпровізатор, при всій геніальності та прекрасній фантазії, дуже трепетно ставився до цієї формальності та не намагався змінити традицію, яка склалася»².

Важливими є обставини, в яких розвивалася моцартівська творчість. Відень, як культурний центр Європи того часу, залучав найкращі музичні кадри з різних країн. Композитор прагнув завоювати віденську оперну сцену, це був складний шлях через існуючу усталену кон'юнктуру та смаки публіки, яка віддавала перевагу італійській опері й потребувала розваг. Недарма В. А. Моцарт в останнє десятиліття писав для музичного театру в основному комічні опери (за винятком «Милосердя Тіта», створеної на замовлення до коронації імператора Леопольда II королем Баварії та поставленої на сцені Станового театру в Празі). Непроста також доля постановок його опер на віденській сцені.

Успіх опери «Викрадення з сералю» не гарантував композитору входження до числа визнаних оперних композиторів і посаду, яка би забезпечила його матеріальну стабільність. Оперні вершини «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан» з оваціями зустріли в Празі, проте Відень вони залишили майже байдужим. Щільний зв'язок композитора з Чехією і чеською культурою відбився на його творчості – це відбулося не прямо, а опосередковано. Чехія як частина Австро-Угорської імперії мала величезний культурний вплив на розвиток мистецтва. Цікаве поєднання чеської, моравської, угорської, австрійської, німецької традицій проявилось і в музиці віденського класика.

У клавірних концертах В. А. Моцарта певним чином спроектовано ідею моцартівських оперних увертур, у яких характер тематизму та інтонаційно-мовленнєві компоненти містять опосередковану музичну характеристику моцартівських оперних героїв. Можна сказати, що інструментальна творчість композитора – своєрідний театр для інструментів, який є його авторським творчим методом загалом. Теми клавірних концертів у багатьох випадках моделюють мовленнєві інтонації (у ряді випадків інструментальні теми є безпосередніми прообразами арій, романсів, каватин та інших вокальних оперних жанрів), навіть у темах, які мають яскраву інструментальну природу, можна знайти інтонації вокального походження.

Про сонатні форми перших частин клавірних концертів В. А. Моцарта можна говорити як про своєрідну інструментальну сюжетну побудову, в якій велику роль відіграє ідея зіставлення різних характерів, діалогічність оперно-сценічної природи. Тому сонатні *allegri* перших частин – дієві та потенційні. Це є своєрідним втіленням

¹ Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва: Музыка. С. 376.

² Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 14.

сонатного принципу у В. А. Моцарта. Сонатну форму в багатьох клавірних концертах можна розглядати у порівнянні з драматургією: експозиція – зав'язка, розробка – власне розвиток дії та кульмінація, реприза – розв'язка.

Концертну діяльність В. А. Моцарта слід розглядати в контексті його оперної творчості. У перші роки віденського періоду музикант заробляв на життя саме інструментальними (переважно клавірними) концертами. Сезони «Академії» з 1782 до 1786 року принесли йому славу як неперевершеному інструменталісту й виконавцю-віртуозу. Публіка також була в захваті від новітніх клавірних інструментів з ударною механікою. 15 концертів, створених і виконаних за цей період, демонструють блискучу віртуозну техніку, різноманітний тематизм, неординарний підхід до форми швидких і повільних частин. Клавірні концерти В. А. Моцарта є взірцем концертної форми XVIII століття, потенційним джерелом для появи концерту XIX століття.

Висновки. Отже, концерти для клавіру з оркестром репрезентують не тільки еволюційний шлях і становлення стилю композитора, а виводять концертну форму на новий рівень, що дає підставу говорити про неї як про одну з основних у класицизмі.

1. Взаємовплив інструментальної і театральної музики В. А. Моцарта цікаво відбивається у жанрі клавірного концерту, в якому тричастинність циклу наслідує не так старовинні концертні форми XVII – початку XVIII століть, як вокальні форми *da capo*, що закріпились в аріях опери-*seria*.

2. Клавірні концерти В. А. Моцарта визначають перспективи розвитку цього жанру, в якому остаточно закріплюються принципи формотворення, тематичної та інструментальної драматургії, співвідношення соліста й оркестру. Занотовані композитором та його учнями каденції також стають правилом, проте це не обмежує солістів у їхньому імпровізаційному підході до каденцій.

3. В. А. Моцарт є представником відносно молодшого покоління серед композиторів XVIII століття, тому саме в його творчості пропагуються нові клавірні інструменти ударної механіки. Для клавесина композитор написав на замовлення лише три ранніх концерти (в період навчання в Італії).

4. Багатотемність моцартівських концертних опусів для клавіру свідчить про театральність і зримість інструментальної творчості композитора, проте в інструментальній музиці він не мав тих обмежень, які панували в оперному жанрі, насамперед це стосується якості тематичного матеріалу та його розвитку.

Стаття надійшла до редакції 13.06.2020 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва: Музыка, 1978. Ч. 1. Кн. 1. 534 с.
2. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва: Музыка, 1972. 377 с.
3. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. Москва: Международные отношения, 2006. 536 с.
4. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Москва: Классика XXI, 2008. 642 с.
5. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Моцарт в движении времени. Москва: Композитор, 2009. С. 218–224.
6. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Моцарт и моцартианство. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова, 2007. С. 14–23.

7. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий // Старинная музыка. 2006. № 1. С. 2–5.
8. Сусидко И. П. Старинная опера как аналитический объект // Журнал общества теории музыки. 2013. № 2. С. 142–150.
9. Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. 23 с.
10. Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник. Будапешт: Корвина, 1962. 188 с.
11. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество. Москва: Классика XXI, 2007. 472 с.
12. Якушина И. Вселенная Моцарта. Санкт-Петербург: Музыка, 2005. 682 с.
13. Keef S. P. Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment. Woodbridge: The Boydell Press, 2001. 205 p.
14. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland: Amadeus press, 1994. 480 p.

REFERENCES

1. Abert, H. (1978). W. A. Mozart [W. A. Mozart]. Moscow: Muzyka, part 1, book 1, 534 p. [in Russian].
2. Badura-Skoda, E., Badura-Skoda, P. (1972). Interpreting Mozart [Interpretatsiya Motsarta]. Moscow: Muzyka, 377 p. [in Russian].
3. Wolfgang Amadeus Mozart. The complete collection of epistolary (2006) [Wolfgang Amadeus Mozart. Polnoe sobranie pisem]. Moscow: Mezhdunarodnyje otnosheniya, 536 p. [in Russian].
4. Lutsker, P., Susidko, I. (2008). Mozart and his time [Motsart i ego vremia]. Moscow: Klassika XXI, 642 p. [in Russian].
5. Lutsker, P. V., Susidko, I. P. (2009). New trends in research of Mozart's music works in recent decades. Mozart in the movement of time [Novye tendentsyi v motsatrovedenii poslednikh let. Motsart v dvizhenii vremeni]. Moscow: Kompozitor, pp. 218–224 [in Russian].
6. Lutsker, P. V., Susidko, I. P. (2007). New trends in research of Mozart's music works in recent decades [Novye tendentsyi v motsatrovedenii poslednikh let]. Motsart i Motsartianstvo. Rostov-na-Donu: Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V Rachmaninoff, pp. 14–23 [in Russian].
7. Lutsker, P. V., Susidko, I. P. (2006). New trends in research of Mozart's music works in recent decades [Novye tendentsyi v motsatrovedenii poslednikh let]. Starinnaia muzyka № 1, pp. 2–5 [in Russian].
8. Susidko, I. P. (2013). Early opera as an analytical object [Starinnaia opera kak analiticheskii ob'ekt]. Zhurnal obschestva teorii muzyki № 2, pp. 142–150 [in Russian].
9. Fomenko, H. S. (2006). Cadence in a piano concerto of the Viennese classicism epoch: historical and source analysis [Kadentsiia v fortepiannom kontserte epohi venskogo klassiysizma]. Abstract of the PhD diss. A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. St. Petersburg, 23 p. [in Russian].
10. Shculer, D. (1962). If Mozart had kept a diary [Esli by Motsart viel dnevnik]. Moscow: Muzyka, 188 p. [in Russian].
11. Einstein, A. (2007) .Mozart: personality, creativity [Motsart: lichnost, tvorchestvo]. Moscow: Klassika XXI, 472 p. [in Russian].
12. Iakushyna, I. (2005). Mozart Universe [Vselennaia Motsarta]. St. Petersburg: Muzyka, 682 p. [in Russian].
13. Keef, S. P. (2001). Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment. Woodbridge: The Boydell Press, 205 p. [in English].

14. Roeder, M. T. (1994). A History of the Concerto. Portland: Amadeus press, 480 p. [in English].

SOLOVIOVA OKSANA

Soloviova Oksana, graduate student of the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of Makarenko Sumy State Pedagogical University (Sumy, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3289-9140>

CONCERTS FOR CLAVIER AND ORCHESTRA BY WOLFGANG AMADEUS MOZART: TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF THE GENRE IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER METHOD

In recent years, research opportunities in the field of Mozart studies have expanded. As a result, new scientific paradigms are emerging that differ from the generally accepted ones. Even the well-known facts of the composer's biography and work can be viewed in a new way today. The interdependence of Mozart's instrumental and theatrical music has long been studied, but still remains an inexhaustible source for new research – this determines **the relevance of the study**.

Main objective of the study – to determine the interaction of the two sides of Mozart's work: instrumental and theatrical and extrapolate it to the formation of composition and thematic dramaturgy in the genre of piano concerto.

Methodology of research: biographical method that highlights the context and motivation of writing music works, including piano concertos, analytical and comparative method allows identifying patterns in the development of the compositional form of piano concertos.

Results and conclusions. Mozart's piano concertos in the context of interaction with the composer's opera and theatre activities are considered. A synchronized chronography of his piano concertos and operas is provided. It was found that the interdependence does not lie in the intonational affinity of the thematic material of works written in one year (although there is some similarity of themes in several works). Piano concertos, which Mozart wrote during his life (unlike violin concertos, which almost all were written in one year – 1775), demonstrate an evolutionary slice of his work, in the depths of this genre formed a new approach to its composition, which is an important link formation of a piano concerto of the XIX century. Piano concerts are analyzed in terms of trends in the formation of musical themes: almost all works are polythematism in the main parts. Regarding the distribution of themes in the double exposition, there is also a certain tendency, namely in the appearance of part B (or part B2) in the soloist's exposition. Mozart preferred a new keyboard instrument with percussion mechanics – the pianoforte. It met the agogic and dynamic needs in the development of thematic material. Mozart's desire to be recognized as an opera composer in Vienna faced many obstacles - from the established rules of the genre and the dominance of Italian opera on the Viennese stage to even restrictions on thematic development (respectively, intonation and dramaturgy development of the characters). However, it was his opera characters that inspired the composer to create bright themes in instrumental music, including piano concerts. We can say that his piano concertos are a kind of theatre for instruments, in which events develop according to the rules of theatrical dramaturgy.

The significance of the research. The article proposes a comprehensive approach, which clarifies how the creative method of Mozart is formed. The analysis of the main tendencies in the development of the intonation form of piano concertos revealed regularities that allow us to speak about the composer's creative motivation, and is a contribution to Ukrainian research of the Mozart's music works.

Keywords: Mozart's piano concertos, concert genre of the 18th century, Mozart's concert form, Mozart's operas, polythematism, instrumentation.

Соловьева О. Концерты для клавира с оркестром Вольфганга Амадея Моцарта: тенденции развития жанра в контексте композиторского метода

Рассмотрены клавирные концерты В. А. Моцарта в контексте взаимодействия с оперно-театральной деятельностью композитора. Дана синхронная хронография его клавирных концертов и опер. Выяснено, что взаимозависимость обнаруживается не в интонационном родстве тематического материала произведений, написанных в одни годы (хотя и прослеживается некоторое сходство в темах некоторых произведений). Клавирные концерты, которые В. А. Моцарт писал в течение жизни (в отличие от скрипичных, которые были написаны почти все в один год – 1775), демонстрируют эволюционный срез его творчества, в недрах этого жанра формируется новый подход к его композиционному строению, что является важным звеном на пути к формированию фортепианного концерта XIX века. Проанализированы клавирные концерты с точки зрения тенденции в темообразовании: почти все произведения отличаются многотемностью в основных партиях. В распределении тем в двойной экспозиции также наблюдается определенная тенденция, а именно в появлении побочной партии (или второй побочной партии) в экспозиции у солиста. Моцарт предпочитал новый клавишный инструмент с ударной механикой – пианофорте, который удовлетворял агогико-динамические требования развития тематического материала. Стремление В. А. Моцарта к признанию его как оперного композитора в Вене столкнулось со множеством препятствий – от устоявшихся правил жанра и господства итальянской оперы на венской сцене до ограничений в тематическом развитии (соответственно, интонационно-драматургическом развитии персонажей). Однако именно его оперные герои вдохновляли композитора на создание ярких тем в инструментальном творчестве, в частности клавирных концертах. Можно сказать, что его клавирные концерты – это своеобразный театр для инструментов, в котором события развиваются по правилам театральной драматургии.

Ключевые слова: клавирные концерты В. А. Моцарта, концертный жанр XVIII века, концертная форма В. А. Моцарта, оперное творчество В. А. Моцарта, многотемность, инструментарий.