



Дана Александровна Нагина

**О МУЗЫКАЛЬНЫХ ИДЕЯХ СИМФОНИИ
КОНЧЕРТАНТЕ ES-DUR В.А. МОЦАРТА
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО»**

Летом либо в самом начале осени 1779 года Моцарт написал в Зальцбурге Концертную симфонию Es-dur для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d¹. Опыт работы в этом жанре не был для него первым, однако в целом в его творчестве подобных сочинений совсем немного, дошедших же до нас полностью – и вовсе единицы. Годом ранее в Париже появилась Симфония концертанте для солирующих духовых (гобая, кларнета, валторны и фагота), и, по всей видимости, там же она и была утрачена². Существует фрагмент симфонии для скрипки, альты и виолончели, над которой Моцарт начал работать почти одновременно с KV 364/320d, но по каким-то причинам не стал дописывать³. К сочинениям этого рода также примыкают Concertone

¹ О точной дате премьеры, а также о музыкантах, для которых предназначались солирующие партии, достоверно не известно. К.-Х. Малинг предполагает, что партию скрипки соло могли исполнить концертмейстер Зальцбургской капеллы Антонио Брунетти (1735/1745–1786) или преподаватель зальцбургского Капельхауса Йозеф Хафенедер (1746–1784). Что же касается солиста-альтиста, то им мог быть один из скрипачей, например, тот же Хафенедер, поскольку альтисты придворной капеллы, по всей видимости, не соответствовали уровню, предъявляемому моцартовским сочинением [10, XII].

² О создании Sinfonia concertante Anh. 9 (297 B) известно лишь из письма Моцарта от 5 апреля 1778 г., написанном отцу из Парижа.

³ Фрагмент Sinfonia concertante A-dur Anh. 104 (320e) опубликован в Neue Mozart Ausgabe [10].

Старинная музыка

C-dur для двух скрипок, гобоя и виолончели KV 190 (166b/186E) – он был создан в Зальцбурге в 1774 году, Концерт C-dur для флейты и арфы KV 299 (297c), скорее всего, завершённый в Париже в апреле 1778 года, и датируемый тем же годом начатый в Мангейме набросок Концерта D-dur для скрипки и клавира Anh.56 (315f)⁴. Итак, всего шесть концертных произведений для нескольких инструментов и оркестра, из них только три завершённых и полностью сохранившихся, и лишь одно имеющее специальное обозначение «Sinfonia concertante». То есть, в какой-то степени речь пойдет о произведении, уникальном для творчества Моцарта, – как в плане жанровой эксклюзивности, так и с точки зрения качеств самой музыки. Причем, и то, и другое здесь – и жанровые, и имманентно музыкальные особенности, – должны, как нам кажется, рассматриваться в свете проблем «своего» и «чужого».

Жанр *sinfonia concertante* для зальцбургской традиции того времени не характерен. До Моцарта никто в этом городе концертных симфоний не писал. Моцарт буквально завез домой этот жанр, набирающий популярность в крупных музыкальных центрах – прежде всего, в Мангейме и Париже. Что он собой представлял? Одно из самых ранних определений жанра симфонии концертанте принадлежит Х.К. Коху – он приводит его в своем «Музыкальном словаре» 1802 года: «Sinfonia concertata. Симфония с различными облигатными инструментами, которые иногда можно услышать не только во вставленных предложениях, но также и в целых периодах – следующих друг за другом или объединенных» [9, 1385]. Б. Брук и Дж. Грибенски характеризуют симфонию концертанте как «концертный жанр... для солирующих инструментов – обычно, двух, трех или четырех, но в отдельных случаях для семи или даже девяти –

⁴ Фрагмент Концерта Anh.56 (315f) опубликован там же [10].

Старинная музыка

с оркестром», форма которого «ближе к концерту, чем к симфонии» [8]. Практически противоположная точка зрения у Л.В. Кириллиной, которая называет концертную симфонию типом сочинения, примыкающим «к чисто симфоническим формам, где коллективное начало чаще всего доминировало над личностным» [3, 323]. Так, все-таки, что это – концерт, симфония или, быть может, нечто среднее между этими двумя жанрами?

Многие концертные симфонии классической эпохи действительно представляли собой концерты для нескольких инструментов. Главное внимание в них уделялось самовыражению солистов, тогда как оркестр наделялся сугубо аккомпанирующей ролью. Таковы, например, многочисленные сочинения в этом жанре Карла Стамица – мангеймца, долгое время состоявшего на службе в Париже, а также «лондонского» Баха – Иоганна Кристиана. Единственная Симфония концертанте Йозефа Гайдна для гобоя, фагота, скрипки и виолончели с оркестром B-dur op. 84 (Hob. I/105) по значимости солирующих партий тоже ближе концерту, но по внушительному объему каждой части, по внутреннему тематическому единству она, безусловно, симфонична.

В моцартовской Симфонии концертанте оркестровое начало прорывается еще более явно. Это заметно уже по инструментовке. Концентрация на виртуозно-технических и выразительных возможностях солирующих инструментов не мешает оркестру быть полноправным участником действия, состязаться с солистами, демонстрировать мощное tutti, оперировать дополнительными концертирующими группами. Обращает внимание и сам подход к инструментовке. С одной стороны, состав оркестра абсолютно соответствует времени. Моцарт обходится необходимым минимумом: два солиста, струнные, два гобоя и две валторны. С другой, даже

Старинная музыка

внутри такого скромного состава проведены тонкие дифференциации, позволяющие партитуре звучать особенно свежо и красочно. Самостоятельностью, индивидуальным «лицом» наделяются здесь все партии – не только концертирующих инструментов, но и духовых, ансамбли которых часто представляют антитезу солистам, а также струнных. Струнная группа, к тому же, расширяется – не количественно, но качественно, за счет разделения альтов на две партии. Точно так же Моцарт станет поступать с альтами в величественных (по определению П.В. Луцкера и И.П. Сусидко – «симфонических») фортепианных концертах, созданных в Вене в 1784–86 годах [4, 315]. Солирующий же альт в Симфонии концертанте, по замыслу композитора, настраивается на полтона выше – как отмечает А. Эйнштейн, «он должен звучать светлее и радостнее и выделяться среди альтов в tutti» [7, 268].

Примечателен и масштаб Симфонии концертанте – она превосходит не только сочинения довенского периода, но и многие более поздние опусы Моцарта. Особенно впечатляет первая часть объемом в 356 тактов. Для сравнения, первое Allegro Тридцать девятой симфонии KV 543 имеет 309 тактов, Сороковой KV 550 – 299, Сорок первой KV 551 – 313. Конечно, в начальной части Концертанте есть характерная для концертного жанра двойная экспозиция, существенно влияющая на протяженность композиции. Однако даже многие моцартовские фортепианные концерты уступают в этом Симфонии KV 364/320d – за исключением лишь грандиозных последних опусов в этом жанре – с-moll'ного KV 491, С-dur'ного KV 503, D-dur'ного «Коронационного» KV 537 и В-dur'ного KV 595, чьи первые части превосходят по масштабам все его сонатные allegri и занимают, соответственно, 523, 432, 422 и 369 тактов.

Старинная музыка

Каждая часть, каждая музыкальная тема Концертной симфонии связаны с выражением образов возвышенных, а порой и величественных, словом, таких, которые в большей степени присущи сочинениям симфоническим – по крайней мере в том понимании, которое утвердилось в XIX веке и сохраняется вплоть до наших дней. Уже первая часть имеет авторское обозначение «*Allegro maestoso*», явно указывающее на глобальность замысла. Ее основные образы – мощная главная тема оркестровой экспозиции, словно погружающая в начало начал, в звуки тонического трезвучия практически на всех сегментах оркестрового диапазона, интеллигентная побочная, основанная на изысканных обменах репликами между валторнами и гобоями в сопровождении струнных, темы сольной экспозиции – виртуозно-прихотливая главная, лирико-чувствительная первая побочная и экспрессивно-танцевальная вторая. Медленная часть симфонии, *Andante*, связана с воплощением трагической сферы – бесподобная романсовая тема ее основного раздела, звучащая с почти романтическим пафосом, принадлежит к тем музыкальным образам, которые остаются в памяти с первого прослушивания. Заключительное *Presto* – торжественно-жизнерадостный, словно искрящийся светом финал.

Обращает на себя внимание и продуманная драматургическая цельность цикла, обусловленная тонкими интонационными и тонально-гармоническими связями. Так, от оркестровой главной партии *Allegro maestoso* протягиваются нити к рефрену финала. На первый взгляд, эти темы разные – первая, как уже указывалось, целиком строится на трезвучных мотивах, вторая – поступенная в своей основе, в виртуозном стиле, обильно сдобренная мелизматикой. Однако мелодия ее следует по всем ступеням гаммы *Es-dur* и, как и

Старинная музыка

начальная тема, оставляет впечатление особой цельности и всеохватности.

Еще одну арку образуют первая тема побочной партии сольной экспозиции Allegro и главная тема Andante. Их объединяет резко контрастирующий жизнеутверждающему Es-dur'у драматический c-moll. Во второй части симфонии эта тональность основная, а в побочной партии Allegro она неожиданно появляется в первом предложении. Кроме того, обе темы связаны интонационно: их заглавные мотивы основываются на одинаковом восходящем квартовом ходе от V ступени к I через lamento (VI–V).

О симфоничности свидетельствует и особый подход Моцарта к музыкальным формам. Композиция каждой части Кончертанте опирается на сонатность, трактованную всякий раз очень индивидуально. Первая часть представляет собой сонатную форму с двойной экспозицией, унаследованную от арии da capo, в которой оркестровые ригурнели чередуются со связанными сонатными отношениями вокальными строфами. Дополнительное сходство с арией обусловлено эпизодом, предшествующим разработке. Композиции второй и третьей частей трактованы еще более оригинально и даже новаторски. Так, Andante выполнено в сонатной форме с эпизодом вместо разработки и свободно построенной зеркальной репризой. В инструментальной музыке Моцарта аналоги такой формы найти трудно, зато они есть в вокальной. Так, целый ряд его концертных арий, например, KV 209 «Si mostra la sorte», KV 369 «Misera, dove son! – Ah! non son io che parlo», KV 486^a (295^a) «Basta, vincesti – Ah non lasciarmi, no», KV 512 «Alcandro, lo confesso – Non sò d'onde viene», написан в сонатных формах с эпизодом и отсутствующей разработкой – такие композиции также обязаны своим происхождением большой арии da capo [5, 124]. Решение формы

Старинная музыка

финала Симфонии кончертанте и вовсе уникально – здесь на рондальную в своей основе композицию накладываются сонатные, вариационные и строфические принципы, опять же указывающие на связь с вокальной музыкой.

Композиционные параллели с ариями в Симфонии кончертанте не случайны – П.В. Луцкер и И.П. Сусидко [4], а также О.В. Подколзина [6] акцентируют внимание на том, что подобные связи являются родовыми качествами инструментальных концертов классической эпохи, и особенно – моцартовских. Эта мысль, казалось бы, должна противоречить идее симфоничности в Кончертанте, по форме оказывающейся ближе концерту. Однако парадокс заключается в том, что концерты Моцарта оказывались подчас гораздо более симфоничными, масштабными, целостными в своей музыкальной концепции, чем его же симфонии. Так, П.В. Луцкер и И.П. Сусидко, сопоставляя симфонии Моцарта, написанные до середины 1780-х годов, с его венскими фортепианными концертами, подчеркивают: «...В реальной иерархии жанров во времена Моцарта... симфония еще никак не претендовала на самое высокое положение, была жанром скорее вспомогательным <...> Концерт стал для Моцарта высшей школой инструментального мышления, и без венских концертов было бы невозможным появление его четырех последних симфоний [курсив авторов]» [4, 296]. Представляется, что это высказывание полностью справедливо и по отношению к Симфонии кончертанте, во многом предвосхитившей принципы позднего симфонизма Моцарта.

То есть, KV 364/320d оказалась не столько концертом для нескольких инструментов, сколько типом сочинения, органично сочетающим признаки симфонии и концерта. К работе в новом, «чужом» для зальцбургской культуры жанре Моцарт подошел очень

Старинная музыка

смело, не боясь экспериментов и создав шедевр, занявший, безусловно, гораздо более высокое положение по отношению к другим сочинениям этого рода.

В контексте оппозиции «свое – чужое» может быть рассмотрен и сам музыкальный текст Симфонии концертанте. Для творчества Моцарта эта проблема вообще очень актуальна. Существует целый ряд исследований, посвященных установлению многочисленных взаимосвязей между его музыкой и сочинениями его предшественников и современников – от книги Теодора де Визева и Жоржа де Сен-Фуа [13], в которой впервые моцартовские заимствования были представлены во всем многообразии проявлений, до работ, появившихся уже на современном этапе моцартоведения. Одно из важнейших исследований – труд А. Эйнштейна (1945), в котором этой проблеме посвящен отдельный раздел «Подражательность и родство индивидуальностей». Эйнштейну принадлежит тонкая и остроумная характеристика принципа работы Моцарта с чужими музыкальными идеями: «Он [Моцарт] использует свои модели почти как трамплин – взлетает выше и оказывается много дальше» [7, 126]. В книге П.В. Луцкера и И.П. Сусидко в главе «“Плагиаты” Моцарта» подробно рассматриваются подходы композитора к «моделям» в различные периоды творческого пути – от создания аранжировок чужих сочинений, от активного заимствования тематизма и композиционных приемов к восприятию «чужого» лишь как импульса для создания абсолютно «своего» [4, 395–413].

Какие же текстовые параллели позволяет провести Симфония концертанте?

Обычно это сочинение рассматривается в контексте мангеймских влияний. Так, еще Г. Аберт и А. Эйнштейн писали о

Старинная музыка

характерных мангеймских *crescendi* в этой партитуре (см.: [1, 296, 7; 268]). Эйнштейн вообще подчеркнул значимость мангеймско-парижских впечатлений при работе над Кончертанте: «В *Sinfonia concertante Es-dur* Моцарт как бы суммировал все, достигнутое им в концертных частях серенад, но теперь эти достижения обогатились представлением о монументальности и величии, которое Моцарт составил в Мангейме и Париже» [7, 268].

Есть и указание на тематическое заимствование. Так, А.В. Булычева обратила внимание на совпадение начал Симфонии кончертанте и одной из симфоний мангеймского композитора Яна Вацлава Стамица (1717–1757) [2]. Представляется, что речь идет о Симфонии Стамица *Es-dur DTV VII/2.1*. Сейчас точно не известно, когда было написано это сочинение, однако первое издание его относится к 1759 году. Так же сложно сказать, когда и каким образом Моцарт мог с ним познакомиться. Вряд ли оно звучало в Мангейме во время его пребывания там в 1777–78 годах, спустя почти 20 лет после издания. В то время концертные программы, по возможности, составлялись из музыкальных новинок или, по крайней мере, актуальной музыки. Однако сам факт публикации делал Симфонию доступной, и не исключено, что Моцарт получил представление об этом сочинении именно по партитуре. О том, что он мог ее знать, свидетельствует целый ряд интонационных и тематических параллелей. Самые очевидные обнаруживаются при сопоставлении тем экспозиции первой части Симфонии Стамица и оркестровой экспозиции *Allegro maestoso* из Кончертанте Моцарта.

Уже главная партия первой части Симфонии Моцарта отсылает к такому же разделу сочинения Стамица. Темы схожи не только начальными тактами, но и всеми основными элементами. Это несколько раз повторенный *tutti* тонический аккорд, ход по звукам

Старинная музыка

тонического трезвучия у скрипок и скрипичный же элемент с нисходящей секундовой интонацией в основе. Однако при всем внешнем сходстве эти темы невероятно различны. Начальные аккорды Стамица изложены стаккато, четвертями и словно несутся вприпрыжку. Моцартовское *tutti* звучит не спеша, мощно и значительно. Движение по звукам трезвучия у Стамица ломаное, стремительное, озорное. У Моцарта оно проводится неторопливо, с разделением паузами, словно с философским осмыслением каждого звука (см. примеры 1, 2а). Третий элемент у Стамица основан на сочетании раскачивающихся терцовых и малосекундовых интонаций *lamento*. Моцарт оставляет лишь секундовую основу (и, кстати, у него как большие секунды, входящие в состав доминантсептаккордовой вертикали, так и малые) и проводит ее имитационно у скрипача-солиста, первых и вторых скрипок (примеры 1, 2б). Эти детали работают на создание различного эмоционального тона тем. Главная тема Симфонии Стамица демонстрирует сочетание игрового, юмористического начала и чувствительного топоса, тогда как стиль моцартовской темы – патетический и ученый:

Пример 1. Я.В. Стамиц. Симфония Es-dur DTB VII/2.1. I часть, начало ГП

Sinfonia a 8.

1

Johann Stamitz,
La Melodia Germanica N° 8.

Allegro assai.

2 Corni in Es. (F) Fp

2 Oboi. (Flauti o Clarinetti) (F) Fp

Violino I. (F) F p

Violino II. (F) F p

Viola. (F) F p

Basso. F p

Старинная музыка

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных систем. Первая система включает скрипки I и II, альты I и II, виолончель и контрабас, а также basso continuo. Вторая система добавляет флюгельгорны I и II. Третья система добавляет валторны I и II. Четвертая и пятая системы добавляют кларнет I и II. Динамики варьируются от piano (p) до fortissimo piano (Fp). В начале фрагмента указаны ритмические отбивки: 7, 4, 7, 7.

Пример 2 а. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320^d.
I часть. Оркестровая экспозиция. Фрагмент ПП

Allegro maestoso Entstanden vermutlich Salzburg, 1779**)

Oboe I, II *a 2*

Corno I, II in Mi^b/Es

Violino principale

Viola principale
*ccordata un mezzo tono più alto)***)*

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello e Basso

Музыкальный фрагмент, состоящий из десяти нотных систем. Каждая система имеет свой динамический знак: sfp, sfp, f, p. В начале фрагмента указаны ритмические отбивки: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Старинная музыка

Пример 2б. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320^d.
I часть. Оркестровая экспозиция. Фрагмент ГП

The image shows a musical score for a grand piano, specifically a fragment from the first part of the orchestral exposition of Mozart's Sinfonia concertante in E major, KV 364/320^d. The score is written for a grand piano and includes staves for the first and second violins, first and second violas, first and second cellos, first and second basses, and the piano. The music is in 2/4 time and E major. The piano part features a prominent tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include forte (f), fortissimo (fp), and piano (p). The score is marked with a '9' at the beginning of the first staff.

Тематизм связующей (с т. 27) в Симфонии Стамица основан на динамически нарастающем подъеме по хроматической гамме тремолирующих струнных – типично мангеймском *crescendo*. У Моцарта схожий прием использован в зоне сдвига побочной партии (с т. 46).

Похожи и темы побочных разделов – и у Стамица (с т. 50), и у Моцарта (с т. 38) здесь особой ролью наделены дуэты духовых. Но в деталях решения также разнятся: в Симфонии Стамица тему ведут гобои, а валторны и струнные аккуратно аккомпанируют (см. пример 3); в Кончертанте Моцарта побочная представляет собой изящные переключки дуэтов валторн и гобоев, контрапунктирующих появившемуся здесь вновь второму элементу из темы главной партии (пример 4):

Старинная музыка

Пример 3. Я.В. Стамиц. Симфония Es-dur DTB VII/2.1. I часть, III

2 Corni in Es.
2 Oboi.
(Flauti o Clarinetti)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.

Пример 4. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320^d. I часть, III

38
Oboe I, II
Corno I, II in M^b/Es
Violino principale
Viola principale
scordata un mezzo tono più alto)**
Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Violoncello
e Basso

Наконец, еще одно тематическое сходство обнаруживается между главными темами финалов симфоний. Обе они основаны на активном секвентном восхождении скрипок в сочетании с мелодическим украшением вращающегося типа и последующим спуском к начальному тону. Однако если у Стамица эта тема галантно-танцевальная (см. пример 5), то характер моцартовского рефрена сродни, скорее, *perpetuum mobile* (пример 6):

Старинная музыка

Пример 5. Я.В. Стамиц. Симфония Es-dur DTV VII/2.1. Финал, главная тема

Prestissimo.

2 Corni in Es.

2 Oboi.
(Flauti o Clarinetti)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Пример 6. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320^d.
Финал, главная тема

Presto

Oboe I, II

Corno I, II in Mi b/Es

Violino principale

Viola principale
*cordata un mezzo tono più alto)***

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Violoncello
e Basso

Как видно, Моцарт в своей Концертной симфонии действительно во многом оттолкнулся от музыкальных идей Стамица, однако его реализация этих идей оказалась абсолютно самостоятельной. «Чужое» стало полностью «своим».

Интересно, что гораздо чаще Симфония концертанте служила композиционным и тематическим импульсом для чужих сочинений.

Старинная музыка

Так, Л. Ратнер обнаружил структурное сходство между *Allegro maestoso* моцартовской Симфонии и первой частью Скрипичного концерта Дж.Б. Виотти *a-moll* № 22 (1793) [12, 291]. В. Плат увидел связь между первым соло *Allegro maestoso*, помещенном в главную партию сольной экспозиции (с т. 80), и началом Сонаты для скрипки и альты М. Гайдна *D-dur* (Perger XV/128), написанной спустя четыре года после создания Концертанте, в 1783 году [10, XII]. Указанные фрагменты обоих сочинений представляют собой стремительно ниспадающие пассажи, оформленные прихотливым мелодико-ритмическим рисунком. К.-Х. Малинг предположил, что эти произведения могли исполнять одни и те же солисты [там же]. Однако дальше заимствования начального тематического импульса Гайдн не идет, да и отношения между солирующими партиями в обоих сочинениях различны: у Моцарта пассаж изложен у дуэта скрипки и альты, которые принципиально равноправны не только в этом соло, но и на всем протяжении Симфонии. У Гайдна пассаж проводит только скрипка: она здесь явный лидер, альт же выполняет сугубо аккомпанирующую роль.

Неожиданную ассоциацию рождает главная романсовая тема второй части Симфонии концертанте (см. пример 7), которая явно предвосхищает знаменитую «Серенаду» Ф. Шуберта из сборника «Лебединая песнь» (1828, пример 8) – и затактовой квартовой интонацией, устремленной к тонике, в сочетании с начальной малосекундовой раскачкой, и секстовым ходом от V ступени к III, и самим типом строения мелодии, в ряде схожих фраз затрагивающей все более высокие тоны:

Старинная музыка

Пример 7. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante Es-dur KV 364/320^d.
II часть, главная тема

Andante

Пример 8. Ф. Шуберт. Серенада из сборника «Лебединая песнь» D 957

Но, пожалуй, самые интересные взаимосвязи и параллели с Симфонией концертанте возникают внутри собственно моцартовского творчества. Особая роль в этом также принадлежит главной теме из второй части. Она ошеломляет своей подлинно трагедийной образностью – редкой и для самого Моцарта, и для классической эпохи в целом. Тем не менее, у Моцарта иногда подобные образы

Старинная музыка

возникали. И тему из Симфонии концертанте предвосхитили, как минимум, еще две его собственные – это главная тема Арии Юнии «Fra i pensier» из «Луция Суллы» KV 135 (1772), а также тема медленной части клавирного Женомм-концерта KV 271 (1777) (см. примеры 9, 11, 12):

Пример 9. В.А. Моцарт. Опера «Луций Сулла». Ария Юнии Fra i pensier



Пример 10. В.А. Моцарт. «Женомм-концерт» KV 271. II часть, ГП



Пример 11. В.А. Моцарт. Sinfonia concertante KV 364/320^d II часть, ГП



Помимо общей тональности *c-moll*, все три темы объединяет родство интонаций: квартовый ход «*g-c*» (или его инверсия), *lamento* «*as-g*», секстовая интонация «*g-es*» и ход на малую септиму «*as-h*» или его инверсия (в теме из Симфонии концертанте этот последний ход завуалирован поступенным движением и интонациями опевания).

Кроме того, эти сочинения близки друг другу композиционными идеями. Все они представляют собой различные модификации сонатной формы, в процессе развития которой происходят необратимые изменения главной лирико-драматической темы. В арии Юнии, написанной в сонатно-строфической форме, в

Старинная музыка

репризном разделе представлена свободная комбинация интонаций главной и побочной тем, причем от главной остаются вовсе не чувствительные романсовые ходы, а появляющаяся позже самая экспрессивная, разрушающая интонация уменьшенной септимы. Во второй части Женомм-концерта, выполненной в сонатной форме с двойной экспозицией, основная тема в заключительной каденции распадается на отдельные стонущие интонации *lamento*. В *Andante* Симфонии концертанте – напомним, оно представляет собой сонатную форму с эпизодом и зеркальной репризой – тема главной партии проводится фрагментарно в каноническом изложении, а затем отдельные ее интонации звучат в каденции солистов.

Можно говорить о том, что Моцарт готовил не только тему Симфонии концертанте, но и – сознательно или неосознанно – периодически возвращался к одной и той же драматургической идее, к фатальному сюжету, связанному с разрушением основного образа. Подобные фатальные концепции будут появляться у него и в более поздних сочинениях, однако каждый раз решения будут очень индивидуальными. Так, в медленной *fis-moll'*ной части гениального фортепианного концерта KV 488 (1786), написанной в форме *Adagio*, в коде не возвращается требуемая здесь побочная тема – единственный светлый образ этой части. Своеобразно решен этот сюжет и в Арии Царицы Ночи «*Der hölle rache*» из «Волшебной флейты» (1791), зеркальная реприза которой построена буквально на обломках тем побочной и главной партий.

Итак, Симфония концертанте *Es-dur* Моцарта – уникальный опус, существующий в сложной системе переплетений «чужих» и «своих» музыкальных идей. Причем, «своим» здесь стало не только «чужое», но и более раннее «своё», моцартовское же «своё»,

Старинная музыка

созданное в этом сочинении, впоследствии не раз становилось «чужим».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В.А. Моцарт: в 2 ч. [пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы]. Ч.1., Кн. 2. М.: Музыка, 1988.
2. *Булычева А.В.* Моцарт. Концертная симфония для скрипки и альты с оркестром [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. 2015. URL: http://www.belcanto.ru/mozart_concertante.html.
3. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007.
4. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Моцарт и его время. 2 изд. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2015.
5. *Нагина Д.А.* Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
6. *Подколзина О.В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
7. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество [пер. с нем. Е. Закс]. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007.
8. *Brook B., Gribenski J.* Symphonie concertante [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. (ed. by S. Sadie). London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
9. *Koch H.C.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.

Старинная музыка

10. *Mahling C.-H.* Vorwort // *W. A. Mozart.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. V. Konzerte. Wg. 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Bd. 2: Concertone, Sinfonia concertante. Vorgelegt von C.-H. Mahling. Kassel usw.: Bärenreiter, 1975. S. VII–XIV.

11. *Mozart W.A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe: in VIII Bänden. [Hrsg. v. W. A. Bauer, O. E. Deutsch, U. Konrad]. Kassel: Bärenreiter-DTV, 2005. Bd. II.

12. *Ratner L.* Classic music. Expression, form and style. London, N. Y.: Schirmer Books, 1980.

13. *Wyzeva T., Saint-Foix G.* W.A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance a la pleine maturité (1756 – 1777). 2 vol. Paris: Perrin et Cie, 1912.

ИСТОЧНИКИ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

1. Schwanengesang, D.957 (Schubert, Franz) [Электронный ресурс] // IMSLP. Petrucci Music Library. URL: [http://imslp.org/wiki/Schwanengesang%2C_D.957_\(Schubert%2C_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Schwanengesang%2C_D.957_(Schubert%2C_Franz))

2. Symphony in E-flat major, DTB VII/2.1 (Stamitz, Johann) [Электронный ресурс] // IMSLP. Petrucci Music Library. URL: [http://imslp.org/wiki/Symphony_in_E-flat_major%2C_DTB_VII%2F2.1_\(Stamitz%2C_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_in_E-flat_major%2C_DTB_VII%2F2.1_(Stamitz%2C_Johann))

3. *W. A. Mozart.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. II. Bühnenwerke. Wg. 5. Bd. 7: Lucio Silla. Tbd.1–2 / Vorgelegt von K.K. Hansell. . Kassel usw.: Bärenreiter, 1986.

4. *W. A. Mozart.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. V. Konzerte. Wg. 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Bd. 2: Concertone, Sinfonia concertante / Vorgelegt von C.-H. Mahling. Kassel usw.: Bärenreiter, 1975.

Старинная музыка

5. *W. A. Mozart*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. V. Konzerte. Wg. 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Bd. 2. Vorgelegt von C. Wolff. Kassel usw.: Bärenreiter, 1976.

