



Дана Александровна Нагина

ЖАНР КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЙДНА И МОЦАРТА

Симфония кончертанте, или концертная симфония (ит. *sinfonia concertante* или *concertata*, фр. *symphonie concertante*) – один из тех музыкальных жанров, к которому ученые обращаются нечасто. Традиция его изучения сложилась лишь за рубежом, но и написанные работы посвящены, в основном, симфониям конкретных авторов, реже – национальных школ. Это, например, диссертации А.Д. Парселла о концертных симфониях Дж.М. Камбини [15] и К.-Ю. Кима [13] о сочинениях Ж.-Б. Даво, давняя книга Ф. Вальдкирха о мангеймских кончертанте [20]. Информацию об общей истории и поэтике жанра можно извлечь, в основном, из отдельных статей – здесь особая роль принадлежит трудам Б. Брука и Ж. Грибенски [7; 8].

Отечественные авторы долгое время практически не обращались к концертным симфониям. Лишь в последние годы этот жанр начал фигурировать в единичных работах. Назовем, прежде всего, третий том монографии Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века», где симфония *concertata* названа в качестве одной из производных барочного *concerto grosso* [2, 323], работу автора этой статьи о «своем» и «чужом» в концертной симфонии В.А. Моцарта KV 363/320d [3], кандидатскую диссертацию А.В. Дворницкой, в которой подчеркивается центральное положение концертной симфонии

Старинная музыка

среди оркестровых жанров в музыке мангеймцев [1, 106], и статью П.Б. Подмазовой, посвященную концертной симфонии в творчестве французских композиторов XVIII столетия [5]. Между тем, в классическую эпоху было создано несколько сот произведений в этом жанре (согласно данным Брука и Грибенски, во второй половине XVIII – начале XIX века более двухсот композиторов написали около 570 сочинений, имеющих специальные наименования ‘*symphonie concertante*’, ‘*sinfonia concertante*’ или просто ‘*concertante*’ [7]), а в некоторых европейских региональных традициях этот тип сочинения на долгое время определил, как бы сказали сегодня, мейнстрим музыкально-концертной культуры. Поэтому, конечно, жанр требует самого пристального внимания ученых.

Что такое симфония кончертанте? Очевидно, что в самом этом термине соединяются два понятия, отсылающих к симфоническому и концертному жанрам. Однако справочные и энциклопедические издания различно объясняют его природу.

Обычно в качестве одного из самых первых упоминаний о концертной симфонии называют соответствующую статью в Музыкальном лексиконе Г.К. Коха 1802 года (так, Л. Ратнер ссылается прежде всего на него [17, 290]). Однако Брук и Грибенски указывают и на более ранние источники. Так, уже в новом издании трактата И.А. Шайбе «Критический музыкант» («*Der Critische Musicus*», 1745) в конце раздела, посвященного жанру симфонии, появляется рассуждение о симфониях с концертирующими инструментами («*Synphonien mit concertierenden Instrumenten*»), или концертных симфониях («*concertierende Synphonien*»). Шайбе пишет:

Поскольку, как известно, симфония представляет собой нечто иное, чем собственно инструментальный концерт, то каждый может очень легко предположить, что в концертной симфонии концертирующие инструменты ни в коем случае не могут чередоваться тем же самым

Старинная музыка

способом, как в обычных концертах. Следовательно, эти инструменты должны выделяться только иногда несколькими певучими предложениями. Они должны появляться лишь как будто издали и представлять собой искусное чередование ярких подъемов. Они могут также недолго играть самостоятельно, а затем выделяться немногим больше, чем другие участвующие инструменты [18, 629]¹.

Сложно сказать, о произведениях каких авторов говорит Шайбе, поскольку в его тексте нет ни одной фамилии, однако, учитывая год выхода в свет второго издания трактата «Критический музыкант», можно предположить, что, либо отдельные сочинения в жанре концертной симфонии уже существовали до 1745 года, либо Шайбе обратил внимание на некую тенденцию, связанную с увеличением роли солирующих инструментов в ранней симфонии. Но, в любом случае, в его характеристике обозначена очень определенная позиция – понимание кончертанте как *симфонии* с добавлением концертирующих инструментов.

По наблюдению Брука и Грибенски, во Франции одним из первых музыкантов, употребивших этот термин, стал композитор и литератор Н.Э. Фрамери, чья заметка о новом явлении в парижской музыкальной жизни появилась в «Journal de musique» в 1771 году. В ней Фрамери «призвал музыкантов заменить “скучные сонаты” и “слишком долгие концерты” “новаторством концертных симфоний” – идеального жанра для Concert Spirituel, который имеет в своем распоряжении самых талантливых виртуозов» [цит. по: 7]. Фрамери принадлежит и краткое описание концертной симфонии в музыкальном разделе «Методической энциклопедии», над которым он работал в соавторстве с композитором и теоретиком Ж.Ж. де Моиньи. В первом томе этого издания 1791 года выпуска содержатся две краткие заметки под одинаковым названием «Concertant» (фр. «концертирующий», также можно перевести как «кончертанте»). В первой из них приведено определение

¹ Здесь и далее перевод автора статьи.

Старинная музыка

этого термина по словарю Ж.-Ж. Руссо, понимающего под этим словом солирующую партию в пьесе или концерте, отличающуюся от хорового звучания [9, 298]. Во второй заметке уже сам Фрамери обращает внимание на то, что смысл, который придавал слову «concertant» Руссо, устарел, и сегодня оно употребляется в связи с другим понятием – «symphonie concertante» («концертной симфонией»). Концертная же симфония, буквально, – «та, в которой мотив ведет диалог между двумя или бóльшим количеством инструментов. Принято говорить о трио- и квартете-кончертанта, чтобы отличить их от тех, где есть только одна солирующая партия, а остальные аккомпанируют» [Р. 298–299]. Суммируя высказывания французского музыканта в двух источниках, можно понять, что его отношение к концертной симфонии отличается от мнения Шайбе: Фрамери говорит не о симфонии, а о *виртуозно-концертном жанре*.

Определение Коха появилось тогда, когда жанр имел уже давнюю традицию. Немецкий теоретик и композитор понимает под «Sinfonia concertata» «симфонию 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» [14, 1385]. В энциклопедии Г. Шиллинга (1835) определение жанра очень похоже на формулировку Коха, а Э. Берндорф (1861) и вовсе полностью переписывает его у Шиллинга для своего лексикона (не ссылаясь – в то время подобная практика была в порядке вещей). Приведем перевод со ссылками на обоих теоретиков:

Симфония кончертата или концертирующая симфония – это симфония с различными облигатными голосами, которые концертируют не только в единичных случаях во время от времени вкрапленных местах, но повсеместно, и их можно услышать то попеременно, то в соединении с целыми периодами [19, 552], [6, 682].

Старинная музыка

И определения немецких авторов, и сам факт размещения информации о концертанте в статьях, посвященных симфонии, наводит на мысль о понимании его как *разновидности симфонического произведения*.

После большого перерыва новое определение, более развернутую и, к тому же, специализированную статью о симфонии концертанте удалось обнаружить в 11-м издании Римановского словаря, вышедшем в 1929 году в переработке А. Эйнштейна [12]. В этой статье содержится, по всей вероятности, одна из самых ранних попыток заглянуть в историю жанра, начиная от его истоков; кроме того, перечисляются некоторые авторы, которые работали в жанре концертанте, и которые обошли его стороной:

Симфония концертанте – название, под которым продолжается [история] концерто грассо после стилового изменения 1750 года, а именно оркестровое произведение с несколькими концертирующими инструментами, наделенными виртуозными соло. Однако форма С.[имфонии] к.[ончертанте] вполне примыкает к симфонии, какой ее создали мангеймцы. Последние концерты грасси (в старом стиле кореллиевской эпохи) по времени могли, вероятно, исчезнуть с первыми концертными симфониями. Все же стоит подчеркнуть, что Йог. Стамиц писал только скрипичные концерты (в староконцертной форме) и никаких концертанте; не обнаруживаются концертанте также среди симфоний Фр. Кс. Рихтера и Фильца; у Хольцбауэра и Тоески они появляются впервые совсем поздно. Главные авторы симфоний концертанте – Карл Стамиц и К. Каннабих, особенно первый (26 концертных симфоний, главным образом с двумя скрипками или со скрипкой и альтом [Карл Стамиц был альтистом-виртуозом], также со скрипкой, альтом, виолончелью в качестве солирующих инструментов, одна с Концертино для скрипки, гобоя, валторны и фагота); также и Гайдн отдал дань С.[имфонии] к.[ончертанте] в своих *Tageszeiten*-симфониях, и еще заметен след концертирования в соло его лондонских симфоний. Последняя написанная симфония концертанте – двойной концерт Брамса ор. 102 [12, 1797–1798].

Итак, краткие формулировки XIX века – Коха, Шиллинга, Берндорфа – подчеркивают двойственность жанра концертанте: *симфония, но с солирующими инструментами*. Развернутое определение Эйнштейна, появившееся на исходе первой трети XX столетия, расставляет

Старинная музыка

другие акценты. Выводя историю концертной симфонии из концерто-гроссо, он делает упор на ее *симфонической сущности*. При этом ученый подчеркивает тяготение концертанте к мангеймской модели симфонии, которая, хотя и содержит виртуозные фигуры и островки соло, все же является, прежде всего, оркестровой композицией.

Не сложилось единого мнения в определении сущности жанра и у современных авторов. Брук и Грибенски рассматривают симфонию концертанте как концертный жанр. Указывая на различные составы и тенденцию к увеличению числа солирующих инструментов – от двух до семи и даже девяти, исследователи приходят к выводу о том, что жанр приближается по своему облику не к симфонии, а к концерту: «Концертная симфония ставит на первое место сольную группу, отводя ей большую часть тематического материала и расширяя каденции, в то же время поручая оркестру в первую очередь аккомпанирующую функцию, за исключением первоначального изложения <...> Концертная симфония по своему качеству имеет сходство с легкими классическими жанрами, такими как серенада или дивертисмент» [7].

Кириллина в книге «Классический стиль...» высказывает противоположную точку зрения, определяя концертную симфонию как тип сочинения, примыкающий «к чисто симфоническим формам, где коллективное начало чаще всего доминировало над личностным» [2, 323].

Итак, разнообразные определения термина «концертная симфония», появившиеся с середины XVIII до начала XXI столетия, представляют собой три версии-истолкования этого феномена. По одной из них концертная симфония является собой жанр, прежде всего, *концертный*, по другой – *симфонический*, по третьей – жанр, в котором *соединяются симфоническое и концертное начала*.

Почему так расходятся мнения музыкантов и ученых?

Старинная музыка

На наш взгляд, все дело в том, что концертные симфонии классической эпохи были *разными*. Родовые качества жанра – исполнительский состав, объединяющий звучание оркестра и группы солирующих инструментов, цикличность, использование крупных форм (концертной – ритурнельной, сонатной, разновидностей рондо, вариационной) – являются лишь фундаментом для его всевозможных трактовок, «колеблющих» облик подобных сочинений от концерта к симфонии. Причем, нам представляется, что важную роль в этих трактовках играют региональные традиции. Основных из них можно выделить две – немецко-французскую и австрийскую.

Немецко-французская традиция – конечно, весьма условное обозначение уже хотя бы потому, что охватывает два региона с самобытной музыкальной культурой. И, кроме того, ее составляли не только немцы и французы, а композиторы самых разных национальностей. Так, очень большой начальный вклад в развитие этого жанра во Франции сыграла деятельность мангеймских композиторов – Карла (1745–1801) и Антона (1750 – между 1796 и 1809) Стамицей (как известно, сыновей чеха Яна Стамица), Игнаца Хольцбауэра (1711–1783, австрийца) и Кристиана Каннабиха (1731–1798, немца). Некоторые из их концертных симфоний были опубликованы сначала в Мангейме, а затем во французских издательствах, некоторые же (например, симфонии Стамицей) были специально написаны для исполнения в парижских концертных обществах. Необычайно плодовитым автором, создавшим более восьми десятков концертных симфоний, был итальянец по происхождению Джованни Джузеппе Камбини (1746–1825), который жил и работал в Париже с 1770-х годов. Среди композиторов собственно французского происхождения выделяются Франсуа-Жозеф Госсек (1734–1829), Жан-Батист Даво (1742–1822), Франсуа Девьен (1759–

Старинная музыка

1803), были и другие авторы. Однако всю эту разнонациональную компанию объединяет то, что их сочинения пришлись по вкусу французской публике, в то время ожидающей от музыкального произведения броских захватывающих образов, нарядной инструментовки, головокружительной технической сложности, а от исполнителей – виртуозного мастерства и артистического пыла.

Партии мангеймских и парижских симфоний концертанте (именно в таком виде существуют нотные записи этих сочинений) вызывают ощущение практически непрерывного концертирования. Солирующие инструменты, задействованные постоянно, демонстрируют необычайно виртуозную технику, функции оркестра сводятся к необходимому фактурному оттенению в тугтийных разделах и аккомпанементу.

П.Б. Подмазова в статье «Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века» выделяет следующие специфические качества этих сочинений:

- «блестящая виртуозность... в сочетании с изысканностью и утонченностью стиля» [5, 20];
- использование в качестве солирующих инструментов двух скрипок (на раннем этапе), впоследствии – также духовых и струнных в сочетании с духовыми [5, 21];
- опора на двухчастное строение: быстрая первая часть Allegro в ритурнельной форме, идущей от жанра concerto grosso, однако нередко усложненной сонатными чертами, и финал в форме рондо или вариаций [5, 21–22];
- абсолютное преобладание мажорных тональностей [5, 21].

В целом облик симфонии концертанте, бытовавшей во Франции, Подмазова определяет так:

Старинная музыка

Концертная симфония, занимая промежуточное положение между симфонией и концертом, представляла собой “облегченный” вариант их обоих. Она была лаконичной, как правило, имела веселый, оживленный характер, тяготела к танцевальным тематическим “топосам” и только изредка – эпизоды, окрашенные в меланхолические или лирические тона [там же].

«Облегченность», о которой пишет исследователь, развлекательный характер в сочетании с особым вниманием к технической стороне, к виртуозности концертирующих партий, говорит о преимущественно *концертных качествах* этого жанра в немецко-французской линии его развития.

Обозначение *«австрийская традиция»*, наверное, еще более условно, т.к. очень многие концертные симфонии композиторов, длительно связанных с музыкальной культурой Австрии классического периода, появились за пределами страны – в Германии, Франции, Англии и, конечно, так или иначе пересекались с местными влияниями. Так, например, Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) задумывал многие из своих концертных симфоний в Париже, куда приехал в 1778 году из Мангейма. В тот период он находился под явным впечатлением от мангеймских и французских произведений этого рода. В итоге часть его концертанте была написана в Париже, а часть – в Зальцбурге, по возвращении из французской столицы. Йозеф Гайдн (1732–1809) ранние произведения в жанре концертной симфонии написал в Айзенштадте, а позднюю, признанную эталонной, – в Лондоне. Причем, считается, что это последнее сочинение возникло как своеобразный ответ на концертанте его ученика – Игнаца Плейеля (1757–1831), композитора австро-французского происхождения, который, в свою очередь, писал свои концертные симфонии во Франции и Англии.

Ввиду утраты многих сочинений и отсутствия опубликованных каталогов произведений целого ряда композиторов, невозможно соста-

Старинная музыка

вить исчерпывающее представление о количестве австрийских симфоний концертанте, созданных в классическую эпоху. Тем не менее, предварительный (и, конечно же, не претендующий на полноту) список, размещенный ниже, позволяет хотя бы приблизительно оценить роль этого жанра в австрийской музыке:

Концертные симфонии австрийских композиторов классической эпохи

- 1760-е годы – Г.К. Вагензейль. Концерт для четырех клавишных и оркестра; 6 концертов для двух клавишных и оркестра.
- 1761 – Й. Гайдн, Айзенштадт. Симфонии №№ 6–8 (цикл «Die Tageszeiten») Hob. I:6, I:7, I:8.
- 1764 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для двух скрипок D-dur
- 1764–1774 – К.Д. фон Диттерсдорф, Sinfonia concertante для скрипки и контрабаса
- 1766 (либо раньше) – Й. Гайдн, Айзенштадт. Концерт для клавира, скрипки и оркестра F-dur (Hob.XVIII:6)
- 1766 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для двух скрипок C-dur
- 1766 – К.Д. фон Диттерсдорф, Концерт для девяти солистов C-dur
- 1774 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Concertone C-dur для двух скрипок, гобоя и виолончели KV 190 (166b/186E)
- 1776 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Концерт для трех клавиров с оркестром («Лодрон-концерт») F-dur KV 242
- 1778–1805 – В. Пикль. Около 20 симфоний и концертных симфоний
- 1778 – В.А. Моцарт, Мангсйм. набросок Концерта D-dur для скрипки и клавира Anh.56 (315f)
- 1778 – В.А. Моцарт, Париж. Sinfonia concertanta для солирующих духовых (гобоя, кларнета, валторны и фагота) Anh. 9 (297 B), утрачена
- 1778 – В.А. Моцарт, Париж. Концерт для флейты и арфы C-dur KV 299 (297c)
- 1779 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Фрагмент Sinfonia concertanta A-dur для скрипки, альты и виолончели Anh. 104 (320c)
- 1779 – В.А. Моцарт. Концерт для двух клавиров с оркестром Es-dur KV 365(316a)
- 1779 – В.А. Моцарт, Зальцбург. Sinfonia concertante Es-dur для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d
- 1786 – И. Плейель, Франция. Sinfonia Concertanta Es-dur для гобоя, скрипки, альты и виолончели B. 111
- 1791 – И. Плейель, Франция. Sinfonia Concertanta B-dur для скрипки и альты B. 112
- 1792 – И. Плейель, Лондон. Sinfonia Concertanta F-dur для флейты, гобоя, фагота, 2-х скрипок, альты, виолончели и контрабаса B. 113
- 1792 – И. Плейель, Лондон. Sinfonia Concertanta A-dur для двух скрипок B. 114
- 1792 – Й. Гайдн. Sinfonia Concertante B-dur для гобоя, фагота, скрипки и виолончели op. 84 Hob.I:105
- 1802 – И. Плейель, Париж (?). Sinfonia Concertanta F-dur для флейты, гобоя, валторны и фагота B. 115
- 1804 – Л. ван Бетховен, Вена. Grand Concerto Concertant для скрипки, виолончели и фортепиано C-dur op. 56
- ? – И.Б. Ванхаль. Концерт для двух фаготов и оркестра F-dur
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Sinfonia Concertanta B-dur для кларнета и фагота
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Sinfonia Concertanta D-dur для альты и контрабаса
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для двух флейт
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для флейты и гобоя
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для флейты и скрипки
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для трех валторн
- ? – Ф.А. Хоффмейстер. Концерт для скрипки, альты, виолончели, контрабаса и шалмса

В представленном списке около шестидесяти произведений. К сожалению, у многих из них отсутствует датировка, так как по имеющимся в нашем распоряжении источникам ее пока невозможно установить. Некоторые точно не атрибутированы как концертные симфонии. Прежде всего это касается сочинений Вацлава Пихля (1741–1805), список сочинений которого в справочниках весьма приблизителен. Так, в словаре Гроува указывается, что ему принадлежит около двадцати симфоний и концертных симфоний, и точное количество произведений в том и другом жанрах неизвестно [16]. Тем не менее, думается, что даже

Старинная музыка

предварительная цифра в 50–60 произведений для австрийских композиторов классической эпохи довольно внушительна. Конечно, она значительно уступает нескольким сотням мангеймских и французских концертанте, но все же говорит о том, что работа в жанре концертной симфонии – действительно важная тенденция в австрийской музыке 1760-х – начала 1800-х годов.

Обращает внимание и то, что авторское обозначение «концертная симфония» имеют далеко не все перечисленные произведения. Композиторы зачастую пользуются другими наименованиями – «симфония», «concertone», «концерт» для двух и более инструментов с оркестром. Это существенно осложняет статистику, так как всегда может оказаться, что та или иная симфония, на самом деле, является концертной, как, например, три симфонии цикла «Die Tageszeiten» («Времена суток»: №6 «Утро», №7 «Полдень» и №8 «Вечер») Гайдна.

Как же трактуется жанр концертной симфонии в *австрийской традиции*? Рассмотрим его черты на примере сочинений Гайдна и Моцарта.

Прежде всего, гайдновские и моцартовские концертанте многое роднит с концертными симфониями мангеймских и французских композиторов. Среди общих черт – преобладание мажорных тональностей, общий жизнерадостный эмоциональный тонус, весомая роль солирующих партий. В Австрии, как и почти повсеместно в Европе в XVIII столетии, необычайно высоко ценили виртуозов и, безусловно, осознавали значимость концертных жанров. Надо сказать, что в сочинениях Гайдна и Моцарта этого рода специально обозначенных концертующих инструментов, как правило, немного – обычно два–три, в редких случаях – четыре (как, например, в концертной симфонии Гайдна ор. 84), но реально солировать может гораздо большее число инструментов. Так, в Шестой симфонии Гайдна в качестве концертующих

Старинная музыка

указаны скрипка, виолончель и контрабас, но на протяжении цикла к ним подключаются также довольно виртуозные, хотя и не всегда продолжительные, соло еще семи инструментов – это две флейты, два гобоя, фагот, первая валторна и альт.

В большинстве случаев в концертанте Гайдна и Моцарта, как и в немецко-французских, есть (или же предполагается) каденция солистов, иногда и не одна. Например, в концертной симфонии KV 364/320d Моцарт выписывает каденции в конце начального *Allegro Maestoso* и *Andante*, а в двойном концерте для флейты и арфы KV 299 (297c) только намечает их во всех частях, о чем можно судить по характерным знакам ферматы над кадансовыми квартсектаккордами². Лишь в некоторых гайдновских концертных симфониях каденций нет, их заменяют небольшие соло с аккордовой поддержкой других инструментов: так, в финале Шестой симфонии это виртуозные наигрыши флейты, а в Восьмой – стремительные ломаные арпеджио у виолончели.

Чем же отличаются концертанте Гайдна и Моцарта от мангеймско-парижских сочинений?

Первое качество, которое обращает на себя внимание – обязательная *трех- или даже четырехчастная структура*. Французские концертанте преимущественно двухчастны, мангеймские могут иметь как двух-, так и трехчастное строение. Среди сочинений Гайдна и Моцарта в этом жанре нет ни одного двухчастного. При этом заметно стремление к индивидуализации облика и организации строения каждого цикла (см. таблицы в Приложении).

Так, первые части их концертных симфоний обычно обозначены как *Allegro*, но в отдельных случаях это и более скорое *Allegro molto*

² Чаще всего моцартовский концерт для флейты и арфы можно услышать с каденциями немецкого пианиста, композитора и дирижера Карла Райнеке (1824–1910).

Старинная музыка

(Симфония Гайдна № 8 «Вечер»), и умеренное *Allegro moderato* (Двойной концерт Гайдна для клавира, скрипки и оркестра Hob. XVIII:6), и даже симфонически торжественное *Allegro maestoso* (Концертная симфония Моцарта KV 364/320d). В некоторых случаях первая часть включает в себя медленное вступление – в первых двух симфониях Гайдна из цикла «*Tageszeiten*».

Если в цикле три части, то средняя часть – всегда медленная. Но среди них есть и изящные *Andante* или *Andantino* (в симфонии «Вечер» и Симфонии кончертанте Гайдна Hob. I:105, в моцартовских *Concertone* KV 190 (166b, KV⁶:186E), двойных концертах KV 299/297c, KV 365/316a и Симфонии кончертанте), и более медленное и умиротворенное *Adagio* (в Шестой и Седьмой симфониях Гайдна), и даже весомое *Largo* (в его же двойном концерте Hob. XVIII:6).

В Седьмой симфонии Гайдна медленная часть устроена и вовсе уникально – это *Recitativo* и *Adagio*. В некоторых изданиях эти разделы даже имеют самостоятельные номера, и цикл выглядит не четырех-, а пятичастным (например, в лейпцигском издательстве Ernst Eulenburg, No.513 [11]). Многие исследователи сравнивают эту часть с оперной сценой, состоящей из аккомпанированного речитатива и арии [см., напр.: 10, 333]. Безусловно соглашаясь с этой идеей, уточним, однако, что адажио – это, скорее, не ария, а любовный дуэт, да еще и с концертирующими инструментами. Ведь в нем ведут утонченный, полный гармонического согласия диалог «женский» тембр – скрипка и «мужской» – виолончель, а украшают это прекрасное совместное «пение» изысканно-виртуозные фиоритуры флейт.

Интересно, что минорные тональности, которые практически не используются Гайдном и Моцартом в жанре кончертанте, в единичных случаях появляются именно в медленных частях. Один из них – тот самый драматический речитатив из Седьмой симфонии Гайдна (c-moll –

Старинная музыка

h-moll), другой – вторая часть концертной симфонии Моцарта (c-moll), тематизм и драматургия которой трактованы в трагедийном ключе [3].

В четырехчастных циклах появляется еще одна средняя часть. Она есть только в симфониях цикла Tageszeiten, и всегда это – менуэт с трио.

Финалы кончертанте чаще всего изложены в темпе Allegro. Но в Восьмой симфонии Гайдна финал идет в темпе Presto и к тому же имеет программный подзаголовок «La Tempesta» («Буря») – это виртуознейшая, с использованием ярких звукоизобразительных приемов, часть. В некоторых кончертанте Моцарта финал написан в характере и темпе менуэта (в Concertone и Концерте для трех клавиров с оркестром).

Второе важное качество концертных симфоний Гайдна и Моцарта – *опора на сонатность* во всех частях цикла. Это характерное для венских классиков свойство, конечно, не могло не проявиться и в жанре кончертанте. Однако сонатная форма в чистом виде встречается в этих сочинениях далеко не всегда. В 1760-е годы для первых частей кончертанте характерна форма, которая представляет собой своеобразное соединение ритурнельной (концертной) формы с сонатной. В такой форме есть полноценная сонатная экспозиция, разработка и реприза, но главная партия несколько раз проводится tutti в разных тональностях: в экспозиции и репризе – в основной, а в разработке в доминантовой и субдоминантовой, представляя собой полноценный аналог ритурнеля. В диссертации О.В. Подколзиной, посвященной скрипичным концертам Моцарта, для обозначения такой структуры используется термин «сонатно-ритурнельная» форма, что очень органично отражает ее суть [4].

Сонатность проявляется и в медленных частях кончертанте, для которых характерна или форма Adagio, или старинная сонатная, или сонатно-строфическая; часто к ней присоединяется ритурнельный или

Старинная музыка

рондальный принцип. Даже в форме менуэта зачастую образуется тонико-доминантовая и даже тематическая диспозиция, аналогичная сонатной – так происходит, например, в Менуэте из Шестой симфонии Гайдна.

Формы финалов могут быть сонатными, сонатно-ритурнельными, рондо-сонатными.

Третья особенность концертных симфоний Гайдна и Моцарта – *прочные тематические связи* внутри цикла. Удивительно, но это качество, которое свойственно, прежде всего, зрелому классическому сонатно-симфоническому циклу, проникает даже в самые ранние концертанте 1760-х годов. Так, например, уже в Шестой симфонии Гайдна можно говорить о двух очевидных тематических параллелях – между главными темами первой части и финала, которые соотносятся между собой как тема и ее свободная инверсия, а также между второй и третьей частями, тематизм которых опирается на жанр менуэта. И, конечно, еще более развиты тематические связи в произведениях конца 1770-х – 90-х годов.

Наконец, еще одна черта – это *важная роль оркестра*, который наделяется не только сугубо аккомпанирующими функциями (как это было в немецких и французских образцах жанра), но и активно участвует в изложении тем и тематическом развитии. В некоторых сочинениях – например, в концертной симфонии Моцарта ми-бемоль мажор, оркестр не просто играет с солирующими партиями на равных, но обретает даже более весомое значение по сравнению с ними [3].

Итак, уже предварительные наблюдения позволяют говорить о том, что в австрийской традиции концертная симфония, хотя и вписывается в общеевропейские традиции жанра, все же развивалась доста-

Старинная музыка

точно самобытно. Каждое из концертанте Гайдна и Моцарта представляет собой уникальное художественное решение. Они различаются по составу оркестра и строению цикла, по внутреннему содержательному замыслу и структурной организации частей. Но все их объединяет одно очень важное свойство. Среди этих сочинений нет ни одного, которое можно было бы рассмотреть в рамках чисто концертного жанра. Симфонии концертанте и концерты для нескольких инструментов двух венских классиков тяготеют либо к паритетному соотношению оркестрового и сольного звучания, либо даже к доминированию оркестрового начала. И в этом смысле они, в отличие от мангеймско-парижских сочинений, более «симфоничны».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дворницкая А.В.* Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2018.
2. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007.
3. *Нагина Д.А.* О музыкальных идеях Симфонии концертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 41–61.
4. *Подколзина О.В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
5. *Подмазова П.Б.* Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2018. №12. С. 20–24.

Старинная музыка

6. *Bernsdorf, E.* Neues universal-Lexikon der Tonkunst für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten: in 3 Bänden. Bd. 3 / ed. by E. Bernsdorf. Bd. 3. – Offenbach: Verlag von Johann André, 1861.
7. *Brook B., Gribenski J.* Symphonie concertante [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27252>.
8. *Brook B.* The Symphonie Concertante: its Musical and Sociological Bases. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. No. 1/2 (Jun. – Dec.). Pp. 131–148.
9. *Framery N.-E.* Concertant // Encyclopédie méthodique: musique, T. I. / ed. by J.-J. de Momigny. Paris: Veuve Agasse, 1791–1818. P. 298.
10. *Geiringer K.* Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Mainz: B. Schott's Söhne, 1959.
11. *Haydn J.* Symphony No.7 in C major, Hob.I:7. Leipzig: Ernst Eulenburg, No.513, n.d. Plate E.E. 3683 [Electronic resource] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP22607-PMLP51749-Haydn_Symphony_No.7.pdf.
12. Hugo Riemanns Musik Lexikon. 11-te Auflage. Bearb. von A. Einstein. Berlin: Max Hesses Verlag, 1929.
13. *Kim K.-E.* Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. Thesis for the degree of PhD. The University of Iowa, 2008.
14. *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.
15. *Pošťolka M.* Pichl [Pichel], Václav [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21686>.

Старинная музыка

16. *Parcell A.D.* The Symphonies concertantes of Giuseppe Maria Cambini (diss., U. of Cincinnati, 1984).
17. *Ratner L.* Classic music. Expression, form and style. London, N. Y.: Schirmer Books, 1980.
18. *Scheibe J.A.* Der Critische Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, bey B.C. Breitkopf, 1745.
19. *Schilling, G.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: in 6 Bände. – Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1835–1838.
20. *Waldkirch F.* Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer im 18. Jahrhundert (Ludwigshafen am Rhein, 1931)

REFERENCES

1. *Dvornitskaya A.V.* Muzykal'naya kul'tura Mangejma 1760–1770-h godov: poetika zhanrov [The musical culture of Mannheim in the 1760-1770s: poetics of genres]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The dissertation of the candidate of art]. M. [Moscow], 2018.
2. *Kirillina L.V.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III: Poetika i stilistika [Classical style in the music of the 18th - early 19th centuries. Part III: Poetics and stylistics]. M. [Moscow]: Izdatel'skij dom «Kompozitor» [Publishing House “Composer”], 2007.
3. *Nagina D.A.* O muzykal'nyh ideyah Simfonii konchertante Esdur V.A. Mocarta v kontekste problem «svoego» i «chuzhogo» [About musical ideas of V.A. Mozart's Sinfonia concertante in E-flat major in the context of «own» and «another's» problem] [Electronic resource] // Contemporary Musicology. 2017. № 2. Pp. 41–61.
4. *Podkolzina O.V.* Skripichnye koncerty V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii [V.A. Mozart's violin concerts: features

Старинная музыка

of the genre and performing interpretation]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The dissertation of the candidate of art]. M. [Moscow], 2010.

5. *Podmazova P.B.* Zhanr koncertnoj simfonii vo Francii vo vtoroj polovine XVIII veka [Genre of a Sinfonia concertante in France in the second half of the 18th century] // *Muzyka i vremena [Music and Time]*. 2018. №12. Pp. 20–24.

6. *Bernsdorf, E.* New universal lexicon of the art of sound for artists, art lovers and all educated: in 3 volumes. V-me. 3. Offenbach: Publisher of Johann André, 1861.

7. *Brook B., Gribenski J.* Symphonie concertante [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27252>.

8. *Brook B.* The Symphonie Concertante: its Musical and Sociological Bases. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1994. Vol. 25. No. 1/2 (Jun. – Dec.). Pp. 131–148.

9. *Framery N.-E.* Concertant [Concertante] // *Methodical encyclopedia: music*, T. I. / ed. by J.-J. de Momigny. Paris: Widow Agasse, 1791–1818. P. 298–299.

10. *Geiringer K.* Joseph Haydn. The creative career of a classical master. Mainz: B. Schott's sons, 1959.

11. *Haydn J.* Symphony No.7 in C major, Hob.I:7. Leipzig: Ernst Eulenburg, No.513, n.d. Plate E.E. 3683 [Electronic resource] // IMSLP Petrucci Music Library. URL: http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP22607-PMLP51749-Haydn_Symphony_No.7.pdf.

12. Hugo Riemann's music lexicon. 11th edition. Ed. by A. Einstein. Berlin: Max Hesse's publisher, 1929.

13. *Kim K.-E.* Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. Thesis for the degree of PhD. The University of Iowa, 2008.

Старинная музыка

14. *Koch H. C.* Musical encyclopedia, which deals with theoretical and practical musical art, works in an encyclopaedic way, explains all old and new art words, and describes the old and new instruments. Frankfurt am Main: August Hermann the Younger, 1802.

15. *Parcell A.D.* The Symphonies concertantes of Giuseppe Maria Cambini (diss., U. of Cincinnati, 1984).

16. *Pošťolka M.* Pichl [Pichel], Václav [Электронный ресурс] // Oxford Music Online. Grove Music Online. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21686>.

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

18. *Scheibe J.A.* The Critical Musicus. New, increased and improved edition. Leipzig, at B.C. Breitkopf, 1745.

19. *Schilling, G.* Encyclopedia of the entire musical sciences or universal lexicon of the art of sound: in 6 volumes. – Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1835–1838.

20. *Waldkirch F.* The concertante symphonies of the Mannheimer in the 18th century. Ludwigshafen am Rhein, 1931.

Старинная музыка

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1. Симфонии концертанте Й. Гайдна.
Строение циклов

Год	Название	Структура цикла	Формы частей
1761	Симфония № 6 « <i>Le matin</i> » («Утро») Hob. I:6 D-dur	I – Adagio/Allegro D-dur II – Adagio/Andante/ Adagio G-dur III – Menuetto/Trio D- dur/d-moll IV – Finale (Allegro) D-dur	ритурнельно-сонатная сонатная с обрамлением медленными вступлением и кодой сложная трехчастная сонатная
1761	Симфония № 7 « <i>The Noon</i> » («Полдень») Hob. I:7 C-dur	I – Adagio/Allegro C-dur II – Recitativo c-moll–h- moll Adagio G-dur III – Menuetto/Trio C- dur/C-dur IV – Finale (Allegro) C-dur	ритурнельно-сонатная строфическая с чертами сонатной и ритурнельной старинная сонатная сложная трехчастная сонатная
1761	Симфония № 8 « <i>Le soir</i> » («Вечер») Hob. I:8. G-dur	I – Allegro molto G-dur II – Andante C-dur III – Menuetto/Trio G- dur/C-dur IV La Tempesta («Буря», Presto) G-dur	ритурнельно-сонатная сонатно-строфическая сложная трехчастная ритурнельно-сонатная
1766 или ра- нее	Концерт для кла- вира, скрипки и оркестра (Hob.XVIII:6) F-dur	I – Allegro moderato F-dur II – Largo C-dur III – Presto F-dur	ритурнельно-сонатная строфическая с чертами сонатной и ритурнельной сонатная
1792	Sinfonia Concer- tante для гобоя, фагота, скрипки и виолончели Hob.I:105 B-dur	I – Allegro B-dur II – Andante F-dur III – Allegro con spirito B- dur	сонатная с двойной экспозицией форма Adagio сонатная с чертами рондальности

Старинная музыка

Таблица 2. Симфонии концертанте В.А. Моцарта.
Строение циклов

Год	Название	Структура цикла	Формы частей
1774	Concertone для двух скрипок и оркестра KV 190 (166b, KV ^o : 186E) C-dur	I – Allegro spiritoso C-dur II – Andantino grazioso F-dur III – Tempo di Menuetto (Vivace) C-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с двойной экспозицией рондо-соната
1776	Концерт для трех клавиров с оркестром («Лодрон-концерт») KV 242 F-dur	I – Allegro F-dur II – Adagio B-dur III – Rondo (Tempo di Menuetto) F-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с эпизодом рондо-соната
1778	Концерт для флейты и арфы с оркестром KV 299 (297c) C-dur	I – Allegro C-dur II – Andantino F-dur III – Rondeau (Allegro) C-dur	сонатная с двойной экспозицией форма Adagio рондо-сонатная с чертами концентричности
1779	Концерт для двух клавиров с оркестром KV 365(316a) Es-dur	I – Allegro Es-dur II – Andante B-dur III Rondo (Allegro) Es-dur	сонатная с двойной экспозицией сложная трехчастная с эпизодом рондо-соната
1779	Sinfonia concertante для скрипки, альты и оркестра KV 364/320d Es-dur	I – Allegro maestoso Es-dur II Andante c-moll III Presto Es-dur	сонатная с двойной экспозицией сонатная с эпизодом вместо разработки и зеркальной репризой рондо-сонатная с чертами строфики

