**Симфоническое творчество Моцарта**

Моцарт-симфонист не уступает Моцарту-оперному драматургу. Композитор обратился к жанру симфонии, когда тот был еще очень молодым, делая первые шаги в своем развитии. Вместе с Гайдном он стоял у истоков европейского симфонизма, при этом лучшие симфонии Моцарта появились даже раньше «Лондонских симфоний» Гайдна. Не дублируя Гайдна, Моцарт по-своему решил проблему симфонического цикла.

Работа Моцарта в симфоническом жанре продолжалась четверть века: с 1764 года, когда 8-летний композитор в Лондоне написал и продирижировал своими первыми симфониями, и до лета 1788 года, которое ознаменовалось появлением трех последних симфоний. Именно они и стали наивысшим достижением Моцарта в области симфонической музыки. Общее число его симфоний превышает 50, хотя по принятой в отечественном музыковедении сквозной нумерации последняя симфония – «Юпитер» – считается 41-й[[1]](#footnote-2). Появление большей части моцартовских симфоний относится к ранним годам его творчества. В венский период было создано только 6 последних симфоний, в том числе: «Линцская» (1783), «Пражская» (1786) и три симфонии 1788 года.

На первые симфонии Моцарта сильное влияние оказало творчество И.К. Баха[[2]](#footnote-3). Оно проявилось как в трактовке цикла (3 небольшие части, отсутствие менуэта, небольшой оркестровый состав), так и в различных выразительных деталях (певучесть тем, выразительные контрасты мажора и минора, ведущая роль скрипки).

Посещение главных центров европейского симфонизма (Вены, Милана, Парижа, Мангейма) способствовало эволюции моцартовского симфонического мышления:

• обогащается содержание симфоний;

• ярче становятся эмоциональные контрасты;

• более активным – тематическое развитие;

• укрупняются масштабы частей;

• более развитой становится оркестровая фактура.

Вершина юношеского симфонизма Моцарта – симфонии № 25 (одна из двух его минорных симфоний. Как и № 40 – в g-moll) и № 29 (A-dur). После их создания (1773–1774) композитор переключается на другие инструментальные жанры (концерт, фортепианную сонату, камерный ансамбль и бытовую инструментальную музыку), лишь изредка обращаясь к симфонической музыке.

В отличие от «Лондонских симфоний» Гайдна, которые в целом развивают один тип симфонизма, лучшие симфонии Моцарта (№№ 38–41) не поддаются типизации, они абсолютно неповторимы. В каждой из них воплощается принципиально новая художественная идея:

• № 39 (Es-dur) – одна из самых жизнерадостных и солнечных у Моцарта, наиболее близка гайдновскому типу;

• № 40 (g-moll) ведет к романтикам, в частности, к «Неоконченной» симфонии Шуберта;

• № 41 (C-dur, «Юпитер») предвосхищает бетховенскую героику. Насколько g-mol-ная симфония сосредоточена в одном круге образов, настолько же многогранен образный мир симфонии «Юпитер».

В двух из четырех последних симфоний Моцарта есть медленные вступления, в двух других – нет. В симфонии № 38 («Пражская», D-dur) три части («симфония без менуэта»), в остальных – четыре.

К наиболее характерным особенностям моцартовской трактовки жанра симфонии можно отнести:

а) конфликтная драматургия. Контрастность и конфликтность проявляются в симфониях Моцарта на самых разных уровнях – частей цикла, отдельных тем, различных тематических элементов внутри темы. Многие симфонические темы Моцарта изначально выступают как «сложный характер»: они строятся на нескольких контрастных элементах (например, главные темы в финале 40-й, I части симфонии «Юпитер). Эти внутренние контрасты являются важнейшим стимулом последующего драматического развертывания, в частности, в разработках.

б) предпочтение сонатной формы. Как правило, Моцарт обращается к ней во всех частях своих симфоний, кроме менуэта. Именно сонатная форма, с ее огромными возможностями для преобразования начальных тем, способна к наиболее глубокому раскрытию духовного мира человека. В моцартовской сонатной разработке может приобрести самостоятельное значение любая тема экспозиции, в т.ч. связующая и заключительная (например, в симфонии «Юпитер» в разработке I части развиваются темы з.п. и св.п., а во II части – св.т.)

Моцарт не стремится использовать в своих разработках много тем (в крайних частях симфонии № 40 – монотематические разработки); однако, выбрав тему, он максимально насыщает ее драматизмом.

в) огромная роль полифонической техники. В огромной мере драматизму способствуют различные полифонические приемы, особенно в поздних произведениях (самый яркий пример – финал симфонии «Юпитер»).

г) отход от открытой жанровости в симфонических менуэтах и финалах. В отличие от гайдновских, к ним нельзя применить определение «жанрово-бытовой». Наоборот, Моцарт в своих менуэтах нередко «нейтрализует» танцевальное начало, наполняя их музыку то драматизмом (в симфонии № 40), то лирикой (в симфонии «Юпитер»).

д) окончательное преодоление сюитной логики симфонического цикла, как чередования разнохарактерных частей. Четыре части симфонии у Моцарта представляют органическое единство (особенно ярко это проявилось в симфонии № 40).

е) тесная связь с вокальными жанрами. Классическая инструментальная музыка формировалась под сильным влиянием оперы. У Моцарта это влияние оперной выразительности ощущается очень сильно. Оно проявляется не только в использовании характерных оперных интонаций (как, например, в главной теме 40-й симфонии, которую нередко сравнивают с темой Керубино «Рассказать, объяснить не могу я…»). Симфоническая музыка Моцарта пронизана контрастными сопоставлениями трагедийного и буффонного, возвышенного и обыденного, что явно напоминает его оперные сочинения (контрастную экспозицию I части симфонии «Юпитер» можно вполне сравнить с оперным финалом, в котором появление нового действующего лица сразу меняет характер музыки).

**Симфония № 40, g-moll**

Среди современных ей симфоний g-moll-ная выделяется очень резко, прежде всего – чувством тоски и беспокойства, господствующим во всех ее частях. Возможно, сегодня грусть 40-й симфонии Моцарта не воспринимается как трагедия, но в XVIII века трудно найти более скорбное произведение. Иногда 40-ю симфонию называют «вертеровской», проводя параллель с романом Гёте «Страдания молодого Вертера».

**1 часть**

Уже начало симфонии захватывает тревогой и смятением, когда без всякой вступительной подготовки возникает главная тема I части, звучащая как исповедь. Моменты личностные, интимные господствуют и в дальнейшем развитии симфонии g-moll[[3]](#footnote-4), вот почему ее нередко считают предшественницей будущего романтического стиля. Поставив личные переживания человека в центр действия, 40-я симфония Моцарта утвердила новый тип лирико-драматической симфонии, получивший развитие у композиторов-романтиков.

В сонатной форме I части и главная, и побочная темы одинаково лиричны, ни одна, ни другая изначально не содержат «волевых» элементов (кварто-квинтовых интонаций, унисонных ходов, пунктированных ритмов и т.д.). Главная тема опирается на «мотивы вздоха» и широкие секстовые скачки. Учащенный ритмический пульс подчеркивает ее беспокойное волнение. Побочная тема (B-dur) более спокойна и поэтична, однако это спокойствие скоро рассеивается: в побочную тему вторгается материал главной партии (резко неустойчивые, плотные аккорды в синкопированном ритме и нарастающей динамике). Такой прием – «прорыв в побочной» – служит драматизации музыкального образа. Волевые наступательные мотивы появляются только в конце главной темы и в связующей партии, где возникает ритмически четкое движение по звукам аккордов.

Начало разработки отмечено резким тональным сдвигом из B-dur в далекий fis-moll – общий колорит внезапно темнеет. Минорные краски подчеркиваются почти на всем протяжении этой разработки. Другая отличительная черта – монотематический характер: все внимание сосредоточено исключительно на главной теме. Она то блуждает по далеким тональностям (в основном по квинтовому кругу), то дробится на мотивы, утрачивая свой первоначальный облик. При этом главная тема предстает то мрачной, горестно-исступленной (в первом разделе разработки), то проникается безысходной скорбью (во втором разделе).

Реприза обширнее экспозиции, в основном, за счет связующей партии, которая разрослась почти вдвое. В ее теме акцентируется действенная мятежность. Тем резче становится сопоставление связующей темы с побочной, которая погружаются в минор. Оминоривание мажорных тем в репризе – черта, свойственная именно моцартовским сонатным формам.

**2 часть**

II часть – лирическое Andante (Es-dur, сонатная форма). В драматургии цикла это момент эмоциональной передышки. Однако за внешним душевным равновесием в Andante тоже ощущается внутреннее беспокойство. Фактура главной темы поначалу имитационна. Это сразу придает музыке некоторую суровость, подчеркнутую настойчивыми повторами звуков и относительно низким регистром. Тихая, нежная побочная тема (B-dur) отличается камерностью звучания. С главной темой ее объединяют легкие, «порхающие» мотивы 32х. Однако, как и в I части симфонии, просветление, вносимое побочной темой, оказывается временным. В самом начале разработки прорывается волнение и тревога. Главная тема утрачивает свою спокойную повествовательность, ее фразы становятся напряженными, восклицательными (квартовый затакт сменяется малосекундовым). Непрерывно меняются тональности. Очень широко развивается мотив 32х, приобретающий драматическую активность. И хотя репризное проведение тем отмечено чувством умиротворения, в целом это Andante не позволяет слушателю расслабиться и отдохнуть.

**3 часть**

Менуэт (g-moll, сложная 3-х ч. форма) также не является здесь развлекательным жанровым интермеццо. Под такой менуэт невозможно танцевать. Властный и суровый тон музыки, неквадратные и несимметричные построения, уверенное восходящее движение по устойчивым звукам лада, нервная и взрывчатая динамика (сильные акценты на слабых долях, диссонантные задержания) – всё подчеркивает необычный и небытовой характер менуэта. Только в трио (G-dur) возникает нежный женственный образ, напоминающий о галантных нравах XVIII столетия. Но он не получает развития в дальнейшем содержании симфонии.

**Финал**

В классической музыке финал, как правило, проще по форме и легче по содержанию, чем первая часть: его роль – «снятие» всех конфликтов (если произведение драматического склада). Финал симфонии № 40 (g-moll, сонатная форма) к этим случаям не относится. В нем с первой до последней ноты господствует тревожное настроение. Правда, главная тема отличается ярко выраженной танцевальностью, но непевучий характер мелодии, резкие контрасты звучности, стремительность движения придают ей внутренний драматизм.

Соотношение тем экспозиции – примерно такое же, как в первой части симфонии, и судьба побочной темы оказывается столь же печальной: после бурной разработки она лишается мажорной окраски и в репризе проходит в g-moll. Разработочный раздел финала по драматической напряженности не только не уступает первой части, но даже превосходит ее.

Итак, основное содержание симфонии – это трагическое осознание несовершенства мира. Жизненные конфликты воспринимаются как неразрешимые. Напряженные поиски ясности, гармонии – безрезультатны.

1. В зарубежном музыковедении утвердилась другая, более точная нумерация по переработанному каталогу Кёхеля-Эйнштейна. [↑](#footnote-ref-2)
2. Сам И.К. Бах опирался на итальянские образцы симфонического жанра. [↑](#footnote-ref-3)
3. Этим, очевидно, объясняется отсутствие в партитуре таких инструментов, как трубы и литавры. [↑](#footnote-ref-4)