Злотников Дмитрий Евгеньевич

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ XVIII ВЕКА: У ИСТОКОВ ЖАНРА

В данной статье предпринята попытка проследить и выявить характерные черты становления и развития жанра концерта для кларнета с оркестром композиторов XVIII века. Материалом для исследования избираются концерты для кларнета с оркестром И. Мольтера, Я. Стамица, К. Стамица и В. А. Моцарта как первые образцы данного жанра. На их примере прослеживается эволюция состава оркестра, концертной формы, тематизма и способов его развития, определяется степень использования композиторами кларнета как солирующего инструмента, а также способы взаимодействия солиста и оркестра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/25.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. II. С. 94-97. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7; 18:7.01
Искусствоведение

В данной статье предпринята попытка проследить и выявить характерные черты становления и развития жанра концерта для кларнета с оркестром композиторов XVIII века. Материалом для исследования избираются концерты для кларнета с оркестром И. Мольтера, Я. Стамица, К. Стамица и В. А. Моцарта как первые образцы данного жанра. На их примере прослеживается эволюция состава оркестра, концертной формы, тематизма и способов его развития, определяется степень использования композиторами кларнета как солирующего инструмента, а также способы взаимодействия солиста и оркестра.

Ключевые слова и фразы: концерт для кларнета с оркестром; жанр концерта; И. Мольтер; Я. и К. Стамиц; В. А. Моцарт; эволюция состава оркестра; взаимодействие солиста и оркестра.

Злотников Дмитрий Евгеньевич
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова
zlotnikov2707@rambler.ru

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ XVIII ВЕКА: У ИСТОКОВ ЖАНРА©

С середины до конца XVIII века кларнетовый концерт проходит путь от барочного до классического. В раннеклассический период концертная форма приобретает более зрелый (по отношению к барочному концерту) вид, близкий классическому, в нем, аналогично симфонии и сонате, происходят типизация функций каждой части концерта, становление и развитие принципов сонатного *Allegro*, укрупнение масштабов оркестровых и сольных эпизодов. Изменения затрагивают и сферу применения кларнета в оркестровой ткани, который используется не только как виртуозный инструмент, но и как носитель определенного тематизма. Кроме того, эволюция инструментального концерта XVIII столетия отражает иные принципы взаимодействия солиста и оркестра. Именно в этот исторический отрезок делаются первые попытки раскрыть богатые выразительные свойства инструмента.

Цель данной статьи – проследить и выявить характерные черты становления и развития жанра концерта для кларнета с оркестром на примере сочинений композиторов XVIII века.

Огромную роль в развитие кларнетового концерта в середине XVIII века внесли композиторы Дурлахской и Мангеймской капелл – И. Мольтер, Я. Стамиц и К. Стамиц. Сочинения этих композиторов – одни из первых удачных опытов в истории жанра концерта для кларнета. На примерах сочинений перечисленных авторов проследим эволюционный путь кларнетового концерта и, в первую очередь, изменение сольной партии и способов взаимодействия солиста и оркестра.

С середины XVIII века возрастает влияние немецких творческих школ в развитии европейской инструментальной музыки. Одной из таких школ была капелла при дворе графа Карла Вильгельма Баден-Дурлахского. Основанная в 1662 году, она была распущена в 1733 году в связи с войной, а в 1743 году вновь воссоздана при содействии И. Мольтера. В разные годы ее капельмейстерами были: И. Мольтер (с 1743 по 1765), Д. Шьятти (с 1765 по 1776), Й. Шмиттбаур (с 1777 по 1804). Отметим, что капелла функционирует и в настоящее время, и ей с 2008 года руководит Д. Браун. По традиции оркестр Дурлахской капеллы исполнял не только инструментальный репертуар, но и участвовал в постановках оперных спектаклей.

Первые концерты для кларнета были созданы *Иоганном Мельхиором Мольтером (1695-1765)* – одним из ведущих представителей Дурлахской школы. Время создания этих произведений авторитетными исследователями (такими как О. Кролл, Г. Ренделл, Г. Беккер, С. Артемьев) определяется периодом 1740-1750 годы [1, с. 15]. Все шесть кларнетовых концертов Мольтера сходны по своему строению, драматургии и принципам взаимодействия солирующего кларнета с оркестром. Это типичные образцы концертного жанра второй четверти XVIII века. Концерт Мольтера A-dur написан для кларнета в сопровождении камерного оркестра, включающего струнные инструменты и чембало. В качестве солирующего инструмента выбран малый трехклапанный кларнет в строе in D. Известно, что именно на кларнете такого строя играл И. Ройша, солист Дурлахской капеллы, для которого и написаны эти произведения [4, с. 38].

В середине XVIII века создается и приобретает значительный авторитет среди современников Мангеймская капелла. С 1744 года первым скрипачом капеллы был Я. Стамиц (1717-1757), который позже возглавил ее. Вместе ним в Мангейме творили: композитор, скрипач и певец Ф. Рихтер (1709-1789); ученик Стамица, композитор, скрипач и дирижер И. Каннабих (1731-1798); другой его ученик, композитор и виолончелист А. Филс (1730-1760); композитор и скрипач итальянец К. Тоески (1724-1788); сын Я. Стамица, композитор и альтист К. Стамиц (1745-1801) и другие.

Старейшим произведением для кларнета в жанре концерта после Мольтера является концерт B-dur *Яна Вацлава Антонина Стамица*. Точная дата создания этого произведения неизвестна, поэтому исследователи вынуждены ограничиваться предположениями. Так, Дж. Браймер сообщает, что этот концерт создан в первой половине XVIII века [6, S. 54], а Р. Маслов датирует время его создания началом 1750-х годов [4, с. 39], хотя в указанной работе исследователь, ссылаясь на К. Дальхауза, пишет, что первые два кларнета появились

© Злотников Д. Е., 2014

в Мангейме только в 1756 году. Поэтому, вероятно, уместней было бы считать время написания данного произведения 1756-1757 годы – в период появления кларнетов в Мангеймском оркестре и вплоть до смерти композитора в следующем году.

Продолжателем традиций отца стал *Карл Стамиц (1745-1801)*. Будучи незаурядным скрипачом-виртуозом и самобытным композитором, он проложил новые пути в концертной музыке. Его богатое композиторское наследство включает 2 оперы, 3 кантаты, около 50 симфоний, 25 концертов, множество сочинений камерных жанров и др., значительная часть из которых, к сожалению, утеряна.

Среди внушительного массива сочинений К. Стамица исследователи выделяют 11 концертов для кларнета с оркестром, ставшие репертуарными и широко известными. Некоторые из этих концертов написаны для выдающегося кларнетиста своего времени *Иоганна Йозефа Беера (1744-1811)* [7, S. 21], игра которого отличалась не только виртуозностью, но и музыкальностью, красивым звуком и хорошей техникой даже в зрелом возрасте [Ibidem, S. 22]. Все концерты для кларнета с оркестром композитора аналогичны по своему строению и типу драматургии и во многом продолжают традиции Мангеймской школы.

Настоящей жемчужиной в жанре концерта для кларнета является сочинение *Вольфганга Амадея Моцарта (1756-1791)*. Это одно из последних произведений в жизни композитора. К кларнету Моцарт обращался с момента посещения им Мангейма в 1777 году, но использовал его не часто. Периодически он применял инструмент в своих симфониях в основном позднего периода. Свой концерт для кларнета с оркестром *A-dur (*KV 622 1791 г.) композитор написал для знаменитого венского виртуоза *Антона Штадлера (1753-1812)*, для которого также написан Квинтет для кларнета, двух скрипок, альта и виолончели (KV 58). А. Штадлер играл на особом кларнете, специфика которого до сих пор не разгадана. В 1788 году исполнитель с помощью австрийского кларнетиста и музыкального мастера Т. Лотца изготавливает кларнет с увеличенным диапазоном. Этот инструмент имел расширенный вниз хроматический звукоряд до *с* малой октавы и загнутый вверх раструб. Первое исполнение А. Штадлером концерта для кларнета с оркестром Моцарта состоялось 16 октября 1791 года в Праге.

Жизнь и композиторская деятельность указанных выше музыкантов приходятся на середину – вторую половину XVIII века. Первые попытки в жанре концерта для кларнета были сделаны Мольтером в ранний период инструментального концерта, Моцарт же своим творением подводит итог в рассматриваемом жанре в XVIII веке.

На примерах концертов для кларнета проследим, какие изменения произошли как с самим жанром, с концертной логикой, так и с использованием в качестве солирующего инструмента кларнета.

1. Прежде всего, модифицируется *структура концерта.* В ранних концертах для кларнета наблюдается трехчастный цикл, построенный на основе темпового контраста: быстро-медленно-быстро. Барочные концерты И. Мольтера, ориентированные на модель концерта вивальдиевско-баховского типа, имеют небольшие размеры и неустойчивые признаки формообразования, где совмещаются элементы формирующейся сонатности, рондальности и вариационного развития.

В концертах Мангеймцев (Я. и К. Стамицев) структура концерта приобретает более четкие контуры: получает развитие сонатное Allegro с характерным противопоставлением контрастного тематизма; появляется двойная экспозиция с разным исполнительским составом (оркестровая и сольная) и сформировавшейся тональной логикой (однотональная и тонико-доминантовая); вырабатываются приемы тематической разработки и т.д.

В творчестве Моцарта форма классического концерта приобретает законченный облик. Его сонатное *Allegro* строится на контрастных темах, развитие которых способствует созданию цельного в драматургическом отношении сочинения. Следует отметить новое качество единства цикла в сочинениях композитора (в частности, и в Концерте для кларнета), в котором все части объединены сквозным проведением образных линий, экспонированных в сонатном *Allegro* первой части. Такого рода цельность драматургического развития позволяет говорить о сближении концертного жанра с симфонией. Кроме того, значительно возрастают масштабы концертов Моцарта в сравнении с предыдущими образцами этого жанра. В его Концерте для кларнета более развернутыми оказываются как оркестровые эпизоды, так и сольные разделы композиции.

2. В концертах XVIII столетия существенно меняется *тематизм и способы его развития*. В концертах Мольтера темы, в основном, однопланов и мало контрастны в образном плане, в структурном отношении имеют сходство с полифоническими темами И. С. Баха и Г. Ф. Генделя (так же строятся по принципу «ядро-развитие»).

В раннеклассическом концерте Я. и К. Стамицев тематизм опирается на принцип контраста как внутри тем, так и между ними.

Музыкальная драматургия в концертах Моцарта и, в частности, кларнетового характеризуется использованием большего числа тем, как в оркестре, так и в партии солиста. Важным новаторством композитора в области концертного жанра стало привнесение последовательно развивающейся линии лирических образов, идущей от побочной партии сонатного *Allegro* ко второй части, которая воспринимается не как противопоставление первой (лирическое отклонение), но как продолжение раскрытия образа героя, его душевного состояния. Еще одним средством, обогатившим жанр концерта в творчестве великого венского классика, стало активное использование полифонических приемов развития, что в истории концерта для кларнета было сделано впервые.

3. Изменения затрагивают и *состав оркестра*, который постепенно «обрастает» новыми тембрами и инструментами. В концертах Мольтера партитура ограничивается струнным составом с добавлением партии *basso continuo*, что связывает их с традициями эпохи барокко. Мангеймцы включают в состав оркестра духовые, и это значительно обогащает тембровую палитру сочинения. Поэтому в их концертах для кларнета оркестровое сопровождение более яркое и эффектное.

У Моцарта оркестр приобретает новое качество звучания. Оркестровки его концертов отличаются разнообразием тембровых сочетаний, разноплановостью тем при их повторении. Сохраняя камерный состав оркестра, композитор достигает большей выразительности оркестрового звучания. Увеличивается роль духовых инструментов в оркестре. Причем Моцарт наделяет их не только гармонической функцией, но и доверяет им эпизодические сольные реплики, что существенно отличает оркестровое письмо композитора от его предшественников. Меняется и основная функция оркестра в концерте: вместо однопланового аккомпанемента в партитурах барочного и раннеклассического концерта оркестр в Концерте для кларнета Моцарта играет роль «собеседника» и равноправного участника в диалоге. За ним закрепляется определенный тематизм, который звучит в оркестровом изложении на протяжении всей части (заключительная партия в сонатном *Allegro*). Его звучание характеризуется регистровой и ритмической изменчивостью, гибким подключением отдельных голосов, частой сменой оркестровых групп. На первый план в партитуре Концерта выходят диалоги-переклички солиста и оркестра, прием взаимозаменяемости солирующего кларнета и оркестра в изложении одной темы.

4. Эволюционное развитие касается и *использования кларнета* в партитуре концерта. Барочные концерты Мольтера нацелены на показ технического мастерства исполнителя. Они переполнены сочетанием различного рода украшений – форшлагов, трелей, блистают довольно трудными ритмическими фигурациями и пространными арпеджио. К сожалению, однoплановая установка на виртуозность не позволяет композитору полностью раскрыть специфику звучания кларнета.

Мангеймцы отводят солирующему инструменту другую задачу. Хотя техническая составляющая у них и остается приоритетной, кларнет трактуется уже как инструмент, обладающий большой выразительностью, способный раскрыть драматургический замысел сочинения. В концертах Я. и К. Стамицев кларнет представлен как поющий, «говорящий», выразительный участник концертного диалога. Композиторы всячески подчеркивают красивый, специфический тембр инструмента, что дает ему возможность не сливаться с оркестровым звучанием. Кларнет выделяется и в лирических, и в виртуозных фрагментах партитуры. Очевидно, что в мангеймских концертах сочетаются и виртуозное, и выразительное начала.

Основы, заложенные мангеймцами, находят свое продолжение и развитие в творчестве Моцарта. В Концерте для кларнета он подчиняет партию сольного инструмента общему драматургическому замыслу, а потому солирующий кларнет в этом сочинении звучит прежде всего как лирический, причем лиризация партии солиста распространяется и на технические эпизоды. В рассматриваемом произведении на первый план выходит не техническое соревнование, что было характерно для инструментального концерта той эпохи, а выразительный диалог двух равных участников. Вместе с тем, Моцарт стремится к обособлению партии солирующего инструмента, наделяя ее индивидуальным тематизмом, который не имеет дальнейшего продолжения в оркестре (побочная партия первой части).

5. Существенно меняется и основополагающее качество концертного жанра – *взаимодействие солиста и оркестра*. Концерты для кларнета Мольтера опираются на барочную логику соревнования – чередования эпизодов соло (концертирующей группы) и оркестра. Вместе с тем, здесь очевидно превосходство одного участника – солиста, обладающего безусловным техническим превосходством, яркостью и обособленностью партии от оркестрового звучания.

У композиторов Мангеймской школы принцип взаимодействия не претерпевает существенных изменений. Однако в их произведениях партия оркестра уже не ограничена сопроводительной функцией: оркестр участвует в диалоге, помогает вести тему солисту, играя с ним в унисон и интервально; в оркестровом изложении есть и фрагменты, воспроизводящие виртуозные элементы из темы солиста; увеличиваются масштабы сольных и оркестровых эпизодов. От первого концерта И. Мольтера до сочинений К. Стамица прослеживается последовательная тенденция к усилению взаимосвязи солиста и оркестра.

Рассматривая Концерт для кларнета Моцарта, следует отметить, что в этом сочинении солист и оркестр действительно взаимосвязаны. Образное и тематическое развитие партий обоих участников подчинено общей драматургической логике произведения. Многотемность и многоэлементность тематизма в Концерте способствуют созданию яркой и многоплановой характеристики основных образных сфер произведения. Использование принципа индивидуализации тематического материала в партии солиста и оркестра делает диалог насыщеннее, убедительнее.

Итак, Моцарт, чье оперное и симфоническое мышление, стиль оркестрового письма напрямую отразились в партитуре Концерта для кларнета с оркестром, создал классическое по форме, значительное по замыслу и масштабу произведение. Он, в отличие от Мольтера и династии Стамицев, трактует жанр как диалог равных участников, возвышая партию оркестра от функции ритмико-гармонической поддержки в сольных фрагментах кларнета до полноправного участника концертного действия. Хотя в рассматриваемом сочинении в соперничестве партий все еще лидирует кларнет, оркестр «не отдает» всю инициативу солисту, он ведет с ним диалог, не теряя собственной индивидуальности даже в моменты лидерства кларнета.

Созданный Моцартом шедевр был и остается в числе наиболее значимых и исполняемых произведений, созданных в жанре концерта для кларнета. Композитор далеко оставил позади себя и своих предшественников, и современников, подготовив почву для развития концертного жанра в творчестве музыкантов XIX века.

Благодаря активному использованию солирующего кларнета в концертном жанре композиторов XVIII столетия, этот инструмент прочно закрепляет свои позиции как выразительный, технически подвижный, обладающий красивым тембром. Кларнет все чаще и чаще используется в партитурах симфонической музыки, что способствует окончательному формированию деревянной духовой группы. В дальнейшем жанр концерта для кларнета с оркестром получит развитие в творчестве композиторов XIX века К. М. Вебера и Л. Шпора, чьи произведения станут новой ступенью в его эволюции.

Список литературы

1. **Артемьев С. Е.** Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: дисс. ... к. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 178 с.
2. **Вартанова Е. И.** Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов, 2003. 23 с.
3. **Гумерова О.** Австро-немецкая симфония и соната в свете эстетики «Бури и натиска». Челябинск, 2010. 162 с.
4. **Маслов Р. А.** История исполнительства на кларнете в XVIII – начале XX вв. М., 2002. 122 с.
5. **Протопопов В.** Полифония В. А. Моцарта // История полифонии. М.: Музыка, 1985. Вып. 3. С. 34-386.
6. **Brymer J.** Clarinet. London, 1979. 260 S.
7. **Kroll O.** Die Klarinette. Kassel, 1965. 94 S.

CONCERTO FOR CLARINET AND ORCHESTRA OF THE XVIIITH CENTURY: AT ORIGINS OF GENRE

Zlotnikov Dmitrii Evgen'evich
Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov
zlotnikov2707@rambler.ru

In this article the attempt is made to trace and identify the characteristic features of the formation and development of the genre of concerto for clarinet and orchestra of the composers of the XVIIIth century. The concertos for clarinet and orchestra by J. Molter, J. Stamitz, C. Stamitz and W. A. Mozart as the first examples of this genre are chosen as the research material. By the example of these concertos the evolution of instrumentation, concert form, thematic base and the ways of its development are observed, the amount of clarinet usage as a solo instrument by composers is determined as well as the ways of the soloist's and orchestra's cooperation.

Key words and phrases: concerto for clarinet and orchestra; concerto genre; J. Molter; J. and C. Stamitz; W. A. Mozart; evolution of instrumentation; cooperation of soloist and orchestra.

УДК [7.035(410)+821.111]"1870/1900":7.011.22
Культурология

Несмотря на широкое использование понятия «Эстетическое движение» в специальных культурологических исследованиях, по сей день, ввиду условного характера данного понятия, остается открытым вопрос о степени его научной релевантности. Цель настоящей статьи заключается в анализе данного понятия и выявлении оснований, позволяющих утверждать о развитии «Эстетического движения» в контексте британской художественной культуры последней трети XIX столетия. Эстетизм в статье рассматривается как особое умонастроение среди британских теоретиков искусства, писателей, художников и соответствующая практическая тенденция в художественной культуре Великобритании указанного периода.

Ключевые слова и фразы: Великобритания; искусство; художественная культура; эстетизм; «Эстетическое движение».

Ильин Аким Васильевич
Московский государственный университет культуры и искусств
akim_ilin@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА©

Британское «Эстетическое движение» последней трети XIX в. неоднократно становилось объектом исследования в работах как отечественных, так и зарубежных историков искусства и литературоведов. Данные работы можно условно разделить на две группы: исследования, посвященные отдельным аспектам эстетизма в британской художественной культуре (эстетизм в литературе [12; 18], эстетизм в искусстве [20; 21]), и исследования, в которых предпринимается попытка анализа «Эстетического движения» как культурного явления в целом [2; 17; 23]. В работах, затрагивающих различные аспекты эстетизма, как правило, рассматривается творчество литераторов, художников, дизайнеров и архитекторов, традиционно ассоциируемых с «Эстетическим движением»: писателя О. Уайльда (O. Wilde), поэтов А. Ч. Суинберна (A. Ch. Swinburne), У. М. Россетти (W. M. Rossetti), А. О'Шонесси (A. O'Shaughnessy), художников Дж. Э. М. Уистлера (J. A. M. Whistler), А. Дж. Мура (A. J. Moore), Э. К. Берн-Джонса (E. C. Burne-Jones), поэта и художника Д. Г. Россетти (D. G. Rossetti), архитекторов и дизайнеров Э. У. Годвина (E. W. Godwin), Т. Джекилла (T. Jeckyll) и ряда других. Однако, несмотря на значительный опыт осмысления «Эстетического движения» в контексте специальных художественно-критических и литературоведческих исследований, по сей день остается открытым вопрос о степени научной релевантности самого понятия «Эстетическое движение», используемого с целью обозначения особого умонастроения среди британских теоретиков искусства, писателей

© Ильин А. В., 2014