

УДК 7;18:7.01

## Я. СТАМИЦ. КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ В-DUR: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ РАННЕКЛАССИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

Злотников Д.Е.

ГОУ СПО «Вольское музыкальное училище им. В.В. Ковалева (техникум)», Вольск, Россия (412900, Вольск, Саратовская область, ул. Площадь Свободы, 1), e-mail: [zlotnikov2707@rambler.ru](mailto:zlotnikov2707@rambler.ru)

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 избирается концерт для кларнета с оркестром Я. Стамица, как первый раннеклассический образец данного жанра. На его примере прослеживается вклад композитора Мангеймской капеллы в развитие формы концертного цикла (трехчастность с темповым сопоставлением частей: быстро-медленно-быстро, утверждение двойной экспозиции), состава оркестра и инструментовки, опирающееся на дирижерский опыт Стамица. При анализе сочинения особо учитывались особенности применения композитором кларнета как солирующего инструмента, выражающего как технические, так и выразительные возможности, различные способы взаимодействия солиста и оркестра, давшие толчок к дальнейшему развитию жанра кларнетового концерта в творчестве композиторов классиков.

Ключевые слова: концерт для кларнета с оркестром, жанр концерта, Я. Стамиц, состав оркестра, взаимодействие солиста и оркестра.

## J. STAMITZ. CONCERT FOR CLARINET AND ORCHESTRA B-DUR: TO A PROBLEM OF FORMATION OF AN EARLY CLASSICAL CONCERT

Zlotnikov D.E.

Clarinet Teacher of Public Educational Institution of Secondary Vocational Education, Volsk Musical School named after V. V. Kovalyov (Technical School), Volsk, Russia (412900, Volsk, Saratov region, Svoboda Square St., 1), e-mail: [zlotnikov2707@rambler.ru](mailto:zlotnikov2707@rambler.ru)

In this article an attempt was made to follow and discover the particularities of a concert genre for the Concert for Clarinet and Orchestra of composers of the XVIII century and how they were developed and established. As a case study and as the first early classical sample of this genre the Concert for Clarinet and Orchestra of J. Stamitz was chosen. This concert can be seen as an example the composer of the Mannheim chapel contributed to the development of a form of concert cycle (a triadic -movement with tempo comparison of parts, fast-slow-quickly, the statement of a double exposition), composition of the orchestra and instrumentation which are based on Stamitz's experience as a conductor. In the analysis special aspects of the clarinet playing the leading part were considered, which express both technical & distinctive possibilities, and different ways of interaction between soloist and orchestra giving an impulse for a further development of the clarinet genre concert in the works of the musicians.

Keywords: a concert for Clarinet and Orchestra, a concert genre, J. Stamitz, orchestra structure, interaction of the soloist and an orchestra.

Огромный вклад в становление и развитие жанра кларнетового концерта в середине VIII века, наряду с И. Мольтером<sup>1</sup>, внесли и композиторы Мангеймской капеллы, ярким представителем которой был композитор чешского происхождения Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717–1757). Среди его богатого композиторского «багажа», включающего в себя симфонические произведения и концерты для различных инструментов, один написан для кларнета (B-Dur).

<sup>1</sup> И.М. Мольтер (1696–1765) – выдающийся представитель Дурлахской капеллы, создатель первых концертов для кларнета.

Рассмотрим использование инструмента, его технические и мелодические возможности, композицию произведения и, главное, взаимодействие солирующего голоса с оркестром на примере Концерта для кларнета с оркестром *B-dur* Я. Самицы, который до настоящего времени является репертуарным и активно используется в концертной практике современных исполнителей на кларнете.

Произведение композитора – первый образец высокого профессионализма и мастерства в области рассматриваемого жанра<sup>2</sup>. Этим сочинением он сделал огромный шаг вперед в эволюции кларнетового концерта. Мастерство проявляется и во владении формой (классическая 3-х частная структура, развитые масштабы формы, наличие не только развернутой экспозиции тематизма, но и развивающих разделов), и в богатстве звучания партитуры, и в максимальном показе технических и выразительных возможностей кларнета. Тематизм концерта опирается на грациозную мягкость, мелодичность, нежную женственность. Разговор кларнета и оркестра – это необременительная, приятная светская беседа. В этом диалоге можно различить разговор мужчины и женщины, где в роли первого выступает кларнет.

I часть концерта (*Allegro moderato*) – сонатное *allegro* с двойной экспозицией<sup>3</sup>. В первой (оркестровой) экспозиции излагается основной тематический материал без тонального контраста. Главная партия многоэлементна, что весьма характерно для композиторской практики Мангеймской школы. Экспонирование главной партии у оркестра непосредственно переходит в ее развитие (такты 1–12 партитуры).

Побочная партия – сфера лирики. Опираясь на родственную главной партии тематический материал, она дополняет ее, создавая новые оттенки галантной, изящной лирики. Выразительно тональное мерцание темы: *B-dur – b-moll*, что придает образу черты меланхоличности (такты 13–18 партитуры).

Вторая экспозиция основана на материале первой (оркестровой), при этом изложение побочной партии (здесь в тональности доминанты) подвержено серьезным обновлениям: сохраняя наиболее значимый ритмический элемент побочной партии (синкопу с широким скачком), композитор экспонирует тему у солирующего кларнета в технически обогащенном

---

<sup>2</sup> Точная дата создания произведения неизвестна, поэтому исследователи вынуждены ограничиваться предположениями. Так, Дж. Браймер сообщает, что этот концерт создан в первой половине XVIII века (см.: Brymer J. Clarinet. – London, 1979), а Р. Маслов датирует время его создания началом 1750-х годов [5, с. 64.], хотя в этой же работе исследователь, ссылаясь на К. Дальхауза, пишет, что первые два кларнета появились в Мангейме в 1756 году. Поэтому, вероятно, уместней было бы считать время написания концерта в 1756–1757 гг. – период от времени появления кларнетов в мангеймском оркестре и до смерти композитора.

<sup>3</sup> Вероятно, это один из ранних образцов использования приема двойного экспонирования материала в жанре концерта. Данная особенность структуры сонатного *allegro* не использовалась предшественниками композитора – А. Вивальди, А. Корелли и даже Г. Генделем и И.С. Бахом.

варианте, ритмически и интонационно варьируя ее. Оркестр здесь поддерживает солиста, вторя ему в сексту или терцию.

Разработка, основанная на тематическом материале экспозиции, использует фактурное, тональное и ритмическое развитие. В ней тематический материал экспозиции целиком не проводится, композитор применяет мотивную технику, вычлняя и интонационно развивая рельефный синкопированный мотив с широким скачком из побочной партии (такты 70–85 партитуры).

Реприза – новый этап в развитии материала, Я. Стамиц отказывается от простого повторения, используя прием динамизированной репризы. Отметим, что процесс динамизации распространяется, прежде всего, на партию солиста, которая, по сравнению с экспозицией, значительно усложнена, виртуозна. Это, в свою очередь, логично предваряет каденцию кларнета.

II часть (*Adagio, Es-dur*) написана в 3-х частной форме, это лирический центр произведения. По степени возвышенности и лирической экспрессии музыку этой части можно сравнить с музыкой медленных частей сонат и концертов В.А. Моцарта. Первая тема *Adagio* является основой для всего последующего развития музыкального материала с постепенным ее обрастанием новыми полутонами и обертонами. Средний раздел формы, построенный на исходной теме, не вносит контраста, лишь минорный лад, как и в I части, переокрашивает тему, выявляя в ней новые лирические грани.

III часть (*Poco presto, B-dur*) написана в форме рондо. Музыка финала монообразна, традиционно опирается на яркий жанрово-танцевальный тематизм. Рефрен и эпизоды по отношению друг к другу не имеют существенного контраста, а только несколько обновляют, варьируют, а нередко и лиризируют исходное тематическое ядро.

Таким образом, композиция Концерта *B-dur* Я. Стамица обладает характерными чертами **раннеклассического сонатно-симфонического цикла**, получившими свое становление и первоначальное развитие в творчестве композиторов Мангеймской школы, одним из лучших представителей которой и являлся Я. Стамиц.

Мастерство, основательное владение техникой оркестровой композиции позволили композитору убедительно и ярко показать выразительные и технические возможности нового инструмента – кларнета.

В концерте кларнет сразу обрел свою специфику – это поющий, выразительный инструмент. Кларнетовая партия уподобляется человеческой речи, диалогу. Так, уже в главной партии I части в звучании кларнета присутствует несколько разнохарактерных мотивов, вступающих в диалог. Первый мотив – утверждающего характера, которому противостоит нежная тема, построенная на интонации вдоха. Большую контрастность,

экспрессивность диалогу придает резкая смена динамики, столь свойственная для игры мангеймцев. Во втором разделе главной партии у кларнета контраст элементов не только сохраняется, но и усиливается, что позволяет показать большие выразительные возможности солирующего инструмента. Диалог героя с самим собой способствует, с одной стороны, нагнетанию активного, действенного начала (первый элемент темы), а, с другой, – выявлению большей экспрессии, сомнения, нерешительности, проявленных во втором элементе темы.

Партии кларнета, особенно во II части Концерта, свойственна галантная, изящная мелодика кантиленного типа, декорированная разнообразными украшениями. «Тематизация» украшений, их встраивание в логику тематического развития – показательный момент, во многом идущий от музыки И.С. Баха и предвосхищающий сочинения В.А. Моцарта, в которых украшения становятся не столько внешним декором, сколько важным содержательным моментом. Чувствительный лирический тематизм в партии солирующего кларнета позволяет раскрыть богатый выразительный потенциал этого инструмента. Наряду с этим Я. Стамиц виртуозно трактует партию солиста. Ей свойственны очень широкие скачки, техничные пассажи мелкими длительностями, сложность и разнообразие ритмики, технически оснащенные каденции в I и II частях. Однако в целом в исследуемом сочинении виртуозность партии кларнета, в отличие от более ранних барочных концертов, подчинена композитором галантной, лирической драматургии этого концерта.

В опусе Стамица широкий диапазон кларнета представлен более интересно и технически разнообразно, нежели в первых образцах этого жанра. Основной тематический материал излагается в среднем для кларнета диапазоне, тогда как крайние регистры композитор использует довольно осторожно, только в технически сложных зонах. Отметим, что использование нижнего регистра кларнета (регистра шалюмо) в XVIII веке было нехарактерным, это звучание найдет свое применение позже в концертах Л. Шпора и К.М. Вебера.

Смело и ярко композитор трактует технические возможности инструмента, наполняя партию обилием широких интервальных скачков на две и более октавы. Естественно, что использование всего диапазона инструмента значительно увеличивает выразительные возможности кларнета. Это смелое техническое решение позже станет довольно распространенным выразительным средством, особенно в творчестве Л. Шпора.

Выразительность интонирования партии кларнета в Концерте влечет за собой детализацию письма: артикуляции, нюансировки, штрихов. Обращает на себя внимание обилие кратких лиг, которые подчеркивают экспрессивность конкретного мотива (особенно характерные для мангеймцев нисходящие и восходящие задержания – мотивы вдоха), а

также длинных лиг, подчеркивающих кантабельность звучания, что влечет за собой лиризацию всех частей концерта. Насыщение сольной партии кларнета штрихом *staccato* несколько не утяжеляет звучание инструмента, а придает мелодии страстность и выразительность. Кроме того, исполнение штриха *staccato* в исполнительской манере того времени было близко современному *non legato*.

Отметим и новую трактовку динамических нюансов в партии кларнета. Так, он предписывает исполнять *crescendo* и *diminuendo* не только на выдержанных нотах, но и в виртуозных пассажах. Это был новаторский исполнительский прием в музыке, так как до мангеймцев использовалась исключительно террасная динамика.

В целом партия кларнета, ее тематическое и виртуозное наполнение в рассматриваемом Концерте подчинено общей логике развития музыкальной драматургии. Я. Стамиц не ограничивается задачей экспонирования широчайших технических возможностей инструмента, а стремится к органичному сочетанию музыкально-драматического развития материала со спецификой концертного жанра и показу виртуозного элемента в партии солиста.

Большой опыт руководства одной из лучших капелл Европы, естественно, не мог не отразиться на технике композиции Я. Стамица. Звучание оркестра в Концерте для кларнета с оркестром показывает мастерство композитора и в области оркестровки, и с точки зрения показа взаимодействия солирующего инструмента и оркестра.

Я. Стамиц обращается к камерному составу оркестра, включив в него только струнные инструменты. Чем же обусловлено отсутствие в данном произведении духовых инструментов, если известно, что мангеймский оркестр, наряду с кларнетами, включал в себя и другие духовые инструменты? Очевидно, отсутствие группы духовых в Концерте можно объяснить так. Во времена Я. Стамица духовые инструменты разделялись по динамическому звучанию на две группы. К первой относили трубы, тромбоны, цинки, шалмеи – инструменты, применяющиеся для игры на открытом воздухе. Ко второй – флейты, гобои, крумгоры, – использовавшиеся для исполнения камерной музыки в закрытых помещениях. Шейбе в работе «*Kritischer Musikus*» (1745 год) пишет следующее: «Симфонии с трубами, литаврами, а так же с валторнами, как обычно симфонии на четыре голоса трактовать надлежит, ибо сии инструменты токмо для великолепия или для дополнения вводятся, не получая каких-либо выдающихся для себя партий... С духовыми инструментами не следует впадать в концертирующий род» [7, с. 180]. Возможно, композитор посчитал, что молодой к тому времени инструмент не выдержит конкуренции в динамическом плане. Заметим, что в раннеклассический период оркестровый состав только находился в стадии развития, шел процесс становления групп оркестра, в том числе и деревянной и медной духовой. И если в

своих симфониях Я. Стамиц использует духовые инструменты, то в жанре концерта, возможно, новые поиски в области тембра еще не нашли своего применения.

Кроме того, отсутствие в партитуре Концерта духовых инструментов, по всей видимости, имеет и другое основание. Так, вполне вероятной представляется гипотеза о сознательном ограничении композитором оркестрового состава струнной группой с тем, чтобы дать возможность солирующему кларнету более ярко показать себя, отчетливо выделяя и противопоставляя его специфический тембр монолитному в тембровом плане струнному составу. Представляется, что избранный Я. Стамицем исполнительский состав Концерта позволил композитору более четко реализовать функцию соревновательности, заложенную в концертном жанре.

Несмотря на то, что оркестр представлен только струнными инструментами, следует отметить полноту его звучания и большую самостоятельность в развитии музыкального материала. Разнообразна и фактура оркестра, которая то разбивается на ансамблевый диалог, то выступает единой туттийной массой. В то же время партия солирующего кларнета характеризуется определенной независимостью и самостоятельностью. В этом произведении взаимодействие солирующей партии и оркестра приобретает качество, которое приближает это сочинение к паритетному типу концерта. Нередко в Концерте солист и оркестр не столько противопоставляются друг другу, сколько взаимодополняют. Так, Я. Стамиц неоднократно при ведении кларнетом своих фраз к динамической кульминации использует прием динамической поддержки оркестра. Равноправие, сбалансированность оркестровой и сольной партий в драматургии Концерта проявляется: на уровне экспонирования и развития тематизма (как, например, в разработке I части); богатства и полноты фактуры; композиционной масштабности сольных и оркестровых эпизодов; наконец, принципа диалога и соревновательности партий. Однако в данном произведении игровые принципы диалога-соревнования солиста и оркестра пока еще только формируются.

Тем не менее, Концерт *B-dur* для кларнета с оркестром Я. Стамица оказывается очень важным в процессе становления концертной логики. «Именно логика музыкальной композиции, а не система форм и их технических особенностей, является, так же как и интонационный синтаксис, тем общим для композитора, исполнителя и слушателя моментом, который позволяет видеть в произведении содержательный процесс развития образов, эмоций и мыслей, дает возможность в соответствии с композиторским замыслом выстроить режиссерский план исполнения или поэтично, проникновенно описать художественные впечатления от услышанного» [8, с. 6].

Здесь солист и оркестр и слышат друг друга, и соревнуются друг с другом, и согласуются, гармонично сосуществуют. Этот тип драматургии «композитора-симфониста» (естественно, с

учетом достижений раннеклассического периода в музыке) «чувствует» сопряжение двух противопоставленных «игроков» («соперников») и заставляет их конкурировать. Именно благодаря драматургии «...произведение предстает перед слушателем как обобщенная драма, развертывающаяся вне его сознания, как театр идеальных действующих сил» [8, с. 59].

Подводя итог, отметим: Концерт *B-dur* Я. Стамица обращен к раннеклассической модели. Утверждение двойной экспозиции в сонатном *allegro*, яркий тематический контраст, полиэлементный, составной характер тематического материала, богатство и полнота оркестровой фактуры, тонкость динамической нюансировки – все это и многое другое раскрывает в партитуре Концерта опыт композитора-симфониста, умело выстроившего музыкально-драматургическую канву произведения и «раскрасившего» партитуру богатой палитрой звуков. Кроме того, Я. Стамиц более ярко и выразительно раскрывает возможности солирующего кларнета. Новое понимание и использование кларнета как «говорящего» голоса характеризует его не только как кантабильный инструмент, но и как экспрессивный, а порой и драматический. «Эмансипация чувства и постепенное отчуждения «Я», часто ищущего одиночества, способствовали тому, что инструментальная музыка уподобляется прямой речи, а «говорящий» клавир становится главным проводником лирических эмоций и средством исповедальности» [2, с. 82].

Вместе с тем композитор значительно расширяет технические горизонты кларнета, трактуя его в качестве виртуозного инструмента, что, собственно, показательно для жанра сольного концерта.

### Список литературы

1. Артемьев С. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту. - дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск. – Нижний Новгород, 2007. – С. 178.
2. Гумерова О. Австро-немецкая симфония и соната с сфере эстетики «Бури и натиска». – Челябинск, 2010. – 162 с.
3. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М., 2003. – С. 256.
4. Кирилина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – С. 377.
5. Маслов Р. История исполнительства на кларнете в XVIII – начале XX вв. – М., 2002. – С. 122.
6. Маслов Р. Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX вв.). Источниковедение. Историография: Дисс. ... д-ра иск. – М., 1997. – 302 с.

7. Материалы и документы по истории музыки. XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия). – Т.2 / Пер. под ред. М.В. Иванова-Борецкого. – М.: ОГИЗ, 1934. – С. 192.
8. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

**Рецензенты:**

Консон Г.Р., доктор искусствоведения, профессор, декан факультета мировой музыкальной культуры ФГБОУ ВПО «Государственная классическая академия имени Маймонида», г. Москва.

Волкова П.С., доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону.