

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.29>

Злотников Дмитрий Евгеньевич, Полозова Ирина Викторовна

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА: В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

В данной статье рассмотрен Концерт A-dur В. А. Моцарта (К. 622) - сочинение, отражающее процесс эволюции концерта для кларнета с оркестром в XVIII веке. В центре внимания авторов - проблема развития жанра концерта для кларнета с оркестром, его эволюции от барочных концертов И. Мольтера, раннеклассических кларнетовых концертов композиторов мангеймской школы - Я. и К. Стамицев - к зрелому классическому концерту в творчестве В. А. Моцарта. Анализируются такие аспекты развития жанра, как композиционные и драматургические особенности, технические и выразительные возможности солирующего кларнета, взаимодействие солиста и оркестра.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/8/29.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 144-148. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/8/

© 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: hist@gramota.net

THEORETICAL ASPECTS OF STUDYING MUSICAL NOTATION

Aleksandrova Antonina Sergeevna
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
ant.aleksandrova@yandex.ru

The article considers the theoretical aspects of studying musical notation. The author analyses the existing musicological conceptions regarding both the historical types of notation and modern trends in the sphere of musical writing. The paper focuses on the problems of musical notation of the XX – the beginning of the XXI century. Along with the phenomena that have arisen in the conditions of lively artistic practice, theoretical proposals for reforming musical writing are considered. Scientific value of the study involves comprehensive approach to analysing and systematizing the research material suggested by the author.

Key words and phrases: notation; modern notation; notation reforms; musical graphics; “notation without music”.

УДК 78.082.4

Дата поступления рукописи: 12.06.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.29>

В данной статье рассмотрен Концерт А-дур В. А. Моцарта (К. 622) – сочинение, отражающее процесс эволюции концерта для кларнета с оркестром в XVIII веке. В центре внимания авторов – проблема развития жанра концерта для кларнета с оркестром, его эволюции от барочных концертов И. Мольтера, раннеклассических кларнетовых концертов композиторов мангеймской школы – Я. и К. Стамицев – к зрелому классическому концерту в творчестве В. А. Моцарта. Анализируются такие аспекты развития жанра, как композиционные и драматургические особенности, технические и выразительные возможности солирующего кларнета, взаимодействие солиста и оркестра.

Ключевые слова и фразы: В. А. Моцарт; кларнет; сольный концерт; взаимодействие солиста и оркестра; классицизм; эволюция.

Злотников Дмитрий Евгеньевич

Полозова Ирина Викторовна, д. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

zlotnikov.2707@rambler.ru; i.v.pozlova@mail.ru

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ В. А. МОЦАРТА: В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Зрелый музыкальный классицизм, представленный творчеством гениальных композиторов венской классической школы, – явление, многосторонне изученное и осмысленное как отечественными, так и зарубежными исследователями. Эстетика музыкального классицизма, проблемы стиля и жанры этой эпохи неоднократно становились предметом специального изучения [3-5; 8; 9]. Вместе с тем до настоящего времени есть лакуны, требующие своего заполнения. **Актуальность** заявленной темы исследования обусловлена, прежде всего, отсутствием на настоящий момент полноценной панорамы эволюции в XVIII веке музыки для духовых инструментов и кларнета, в частности анализа концертного репертуара, специфики использования солирующих духовых инструментов, их взаимодействия с оркестровой партитурой.

В центре нашего внимания – жанр концерта для кларнета с оркестром, получивший свое становление с 1740-х годов в творчестве И. Мольтера и достигший своей кульминации в Концерте для кларнета с оркестром А-дур В. А. Моцарта (К 622). В работе впервые рассматривается процесс развития жанра кларнетового концерта во второй половине XVIII века, выявляются новаторства В. А. Моцарта в плане использования кларнета как сольного инструмента, его взаимодействия с оркестром, выявляются стилевые черты эволюции жанра, присущие позднему творчеству венского классика.

Вторая половина XVIII века – чрезвычайно важный этап в развитии инструментального концерта, результирующий многогранный процесс эволюции этого жанра. Концерт для кларнета с оркестром в XVIII столетии во многом проживает путь эволюции, схожий с процессами развития концерта для других инструментов, но вместе с тем имеет свою историю и свою специфику. Напомним, что кларнет как оркестровый и как сольный инструмент получает свое распространение со второй трети XVIII века, когда для него создаются первые концерты И. Мольтера, а затем Я. и К. Стамицев. Однако зрелые классицистские нормы этого жанра вырабатываются позже, к концу столетия. И вершиной рассматриваемого периода стал Концерт для кларнета с оркестром А-дур В. А. Моцарта.

Это сочинение, созданное композитором в 1791 г., было исполнено знаменитым венским виртуозом-кларнетистом Антоном Штадлером (1753-1812). По отзывам современников, исполнитель обладал мягким и певучим звуком, которому «не могло противостоять ни одно сердце» [11, р. 215]. А. Штадлер играл на кларнете собственного изобретения, который он в 1788 году создал совместно с другим австрийским музыкантом-кларнетистом и музыкальным мастером Теодором Лотцем. Новая конструкция инструмента, имевшая раструб,

загнутый вверх, увеличивала диапазон звучания кларнета, прежде всего, в нижней части звукоряда (до с малой октавы). Изменение диапазона и формы повлекло за собой и изменение тембра. О. Бобрик характеризует звучание штадлеровского кларнета как близкое бассетгорнам, звучащим, например, в Реквиеме Моцарта. Выразительность нижнего регистра кларнета придаёт звучанию партитуры «сумрачный колорит» [2, с. 149-150].

Концерт для кларнета A-dur – единственный концерт Моцарта для этого инструмента, в котором, с одной стороны, раскрываются новые выразительные возможности инструмента, а с другой – воплощаются типичные черты зрелого творчества композитора. Драматургические принципы этого концерта во многом родственны оперным партитурам Моцарта, от которых в инструментальные опусы приходит многообразие и нередко тембровая персонификация. Влияние оперной арии на формы инструментальной музыки кардинальным образом изменило структуру и внутреннюю организацию кларнетового Концерта. Моцарт и его творческие помыслы были направлены к опере, оперная эстетика во многом повлияла на его инструментальные опусы. Отсюда идет стремление композитора к многообразию, тембровой персонификации, а затем, в разработке, подобно оперному ансамблю, сопоставлению тем в сравнении или их соединению в контрапункте, что позволяет определить моцартовский симфонизм как «инструментальное театральное действие» [7, с. 188].

В Концерте для кларнета с оркестром Моцарт, как и в своих зрелых операх, стремится создать характерные облики героев, раскрыть их взаимоотношения друг с другом, показать разные взгляды на происходящие события. Неразделимость в музыке Концерта темы и образа приводит к более содержательной трактовке тематического материала солирующего инструмента, композитор подчиняет виртуозное начало солирующего кларнета выразительной, эмоциональной составляющей. В этом отношении рассматриваемый опус очень показателен, так как именно мир человеческих переживаний и многообразных эмоциональных состояний – основная тематика этого Концерта. Глубина чувств, искренность и естественность в их выражении свойственны всем частям произведения, что значительно отличает его от предшествующих сочинений композитора в этом жанре, приближая Концерт к его романтической интерпретации.

Еще одним показательным и важным стилевым признаком, особенно для поздних сочинений композитора, является активное использование полифонических приемов. В Концерте для кларнета Моцарт активно применяет полифонию как средство тематического развития материала и вводит ее не только в разработочные, но и в экспозиционные и репризные разделы формы. Особенно интенсивно полифонические методы композитор использует в первой части. Так, связующая тема в оркестровой экспозиции излагается в виде канонической секвенции, каноническая техника употребляется в изложении заключительной партии второй экспозиции, при проведении главной партии в репризе (в этих двух случаях канон распределяется между партиями первых и вторых скрипок), а также в начале разработки и в репризе побочной партии, где тема излагается в виде трехголосного канона. Имитационные построения присутствуют во второй и в третьей части Концерта, в которых тематический материал распределяется как между солистом и оркестром, так и в рамках оркестрового звучания.

Подобного рода активная полифонизация музыкальной ткани Концерта, на наш взгляд, способствует усилению взаимодействия концертного диалога между солистом и оркестром либо между голосами оркестра и направлена на подчеркивание соревновательного начала (по принципу паритетного соотношения голосов в полифонической ткани) как одного из главных признаков жанра концерта. Особо отметим тот факт, что полифоническое развитие в концерте для кларнета, пожалуй, впервые употребляется именно Моцартом и не имеет аналогов в предыдущей истории концерта для этого инструмента.

Концерт написан в классической трехчастной форме с темповым сопоставлением быстро-медленно-быстро. В его Allegro (A-dur) первая экспозиция оркестровая, где все темы звучат в главной тональности, вторая – солиста с проведением главной и побочной темы в партии кларнета в основной и доминантовой тональности. Заметим, что во второй экспозиции в партии солирующего кларнета появляется новая выразительная побочная тема, отсутствовавшая в оркестровом изложении. Причем если главная партия во второй экспозиции у кларнета дублируется первыми скрипками, то новый материал побочной партии излагается солирующим кларнетом, что выгодно выделяет его тембр из оркестровой партитуры.

В экспозиции первой части диалог солиста и оркестра выстраивается как бы на расстоянии, а в разработке и репризе он приобретает большую активность благодаря непосредственному взаимодействию *solo* и *tutti*. Разработочный эпизод у Моцарта по традиции компактен, но важен в процессе развития образов. Обогащается и репризное проведение тем как полифоническим, так и контрапунктическим взаимодействием голосов.

Обязательной составляющей моцартовских концертов является большая каденция солиста в первой части перед репризой. Во второй и третьей частях его концертов каденции тоже присутствуют, но меньшие по размерам. Однако в кларнетовом концерте, за исключением второй части, каденции отсутствуют. Это может быть вызвано несколькими причинами. Во-первых, обычно Моцарт не записывал каденции своих концертов, а делал лишь небольшие наброски, которые позволяли исполнителю проявить большую свободу и импровизировать каденции на концертных выступлениях. Во-вторых, в своих сочинениях композитор огромное внимание уделял звучанию оркестра, тогда как сольная партия писалась в самый последний момент и нередко сохранялась лишь в набросках. В-третьих, отсутствие каденции может быть связано с тем, что тематизм Концерта подчинен лирическому началу. Даже все технические сложные моменты способствуют выражению камерности, интимности звучания. Вместе с тем любая каденция нацелена на отражение технической стороны возможностей исполнителя, и ее введение нарушило бы логику процесса лиризации данной ткани. Эту версию подтверждает каденция второй части, которая не акцентирует виртуозное мастерство солиста, а выступает в качестве красивейшего предыкта к репризе.

Вторая часть (*Adagio*, D-dur), написанная в 3-частной форме, становится ярким контрастом по отношению к концертному *Allegro*. Главной и единственной образной сферой *Adagio* является сдержанная, возвышенная и благородная лирика. Тематический материал части имеет кантабилную природу, которая сближает его с театральной музыкой композитора.

Третья часть концерта (*Rondo*, A-dur) – типичное для финалов Моцарта зажигательное рондо, написанное в форме рондо-соната. Преобладание одного образа – светлого, жизнеутверждающего, активно-действенного – подчиняет себе выразительные лирические эпизоды, которые не столько контрастируют с эмоциональным строем рефрена, сколько дополняют, обогащают его новыми красками. В *Rondo* радость и веселье, которые доминируют в тематизме части, сочетаются с лиричностью, задумчивостью. При этом, так же как и в предыдущих частях, композитор органично сочетает жанровый и лирический тематизм с проявлением виртуозного звучания солиста.

По сравнению с концертами для кларнета с оркестром предшественников В. А. Моцарта – И. Мольтера и Я. Стамица – в партитуре композитора закрепляется расширенный (хотя по-прежнему камерный) оркестровый состав: струнный квинтет плюс малая духовая группа (две флейты, два фагота и две валторны). Но и при этом небольшом составе видно незаурядное мастерство композитора в оркестровке. Колорит звучания моцартовской инструментовки не зависит от количественного состава оркестра, о чем тонко и иронично писал П. И. Чайковский: «Симфонический оркестр Моцарта наполовину меньше нашего по числу входящих в его состав инструментов, а между тем он достигает благодаря мастерству своему и могуществу творческого дара такой силы, с которой никак не может померяться современный наш оркестр с его полчищем труб, корнетов, тромбонов, офиклейдов и бомбардонов» [10, с. 211].

Дифференциация партий инструментов расширяет тембровую палитру оркестра. Вместо продолжительной одноплановой пульсации аккомпанемента, свойственной композиторам-мангеймцам и их современникам, оркестровая фактура в Концерте Моцарта характеризуется разнообразием, регистровой и ритмической изменчивостью, частой сменой ансамблевых групп. Такого рода распределение тематического материала между солирующим кларнетом и оркестром существенным образом отличается от традиционного на тот период разграничения функций солиста и оркестра. В партитуре Моцарта во время звучания солирующего кларнета оркестр не ограничивается формальной ролью простого аккомпанемента, но способствует формированию звучащего образа. Более того, оркестровыми средствами композитор переокрашивает тему, высветивая в ней новые эмоциональные оттенки и смысловые грани. Впервые этот принцип взаимодействия солиста и оркестра присутствовал в концерте К. Стамица, но у Моцарта он приобретает совершенно другое качество.

Выделим некоторые основополагающие факторы оркестрового письма Моцарта в рассматриваемом нами Концерте для кларнета.

1. Дифференциация оркестровых групп, которая здесь происходит по двум направлениям: тембровому и динамическому. Следование принципу дифференциации повлекло использование многообразных вариантов взаимодействия солиста и оркестра. Показательным примером тембровой дифференциации является первая оркестровая экспозиция. Главную тему (первый элемент) исполняет струнная группа, при ее повторении к струнным присоединяются духовые (флейты, фаготы и валторны), тем самым насыщая тембровую палитру, а звучание группы деревянных духовых освежает колорит. В этой же оркестровой экспозиции Моцарт детализирует оркестровое письмо по динамическому принципу: фразы на *piano* исполняет только группа струнных, духовые инструменты присоединяются при звучании оркестра *forte*. Такой прием динамической нюансировки, который способствует увеличению выразительности малейших деталей, прослеживается и в других частях концерта. Как писал Л. Баренбойм, «звучность не стала у Моцарта существенно громче, чем у его предшественников, но она стала гибче и изящнее» [1, с. 90].

2. Существенная роль группы духовых инструментов. Она весьма разнообразна и не ограничивается мотивными подголосками либо функцией «педали». Тем самым в сравнении с кларнетовыми концертами композиторов-предшественников расширяется диапазон использования группы. Духовые инструменты поддерживают проведение тематического материала в оркестровых *tutti*, особенно убедительно этот прием использован в партии двух валторн в первом оркестровом эпизоде второй части, что придает звучанию оркестра необычайную торжественность и фундаментальность.

Как отмечалось выше, качество звучания партитуры вытекает не из количественного состава оркестра Моцарта, а из умения композитора выстраивать тембровую драматургию. Он наделяет каждую тему определенной тембровой характеристикой. Например, в первой части главная партия неоднократно звучит в ансамблевом изложении кларнета и первых скрипок, побочная – только в исполнении кларнета, а заключительная – оркестра, что вызывает ассоциации с неизменностью тембра персонажа в оперной музыке.

Новации Моцарта в концертном жанре распространяются и на трактовку партии солирующего инструмента. В Концерте для кларнета партия солиста стала более независимой и тематически яркой. Темы, изложенные оркестром, в проведении солирующего кларнета не столько повторяются, сколько разрабатываются, варьируются, обогащаясь новыми красками, а в некоторых случаях и заменяются на новые. Моцарт противопоставляет сольную партию оркестровому звучанию не только яркостью виртуозных возможностей инструмента, но и насыщением сольной партии новыми выразительными нюансами, заставляя слушателя переживать все новые эмоции. Это также можно считать творческим достижением Моцарта, так как противопоставление кларнета оркестру в концертах XVIII века достигалось в основном техническим превосходством сольной партии.

Итак, в Концерте для кларнета с оркестром Моцарт соединяет в одно целое технические и выразительные возможности инструмента. Он использует практически весь звуковой диапазон (*e* малой октавы – g^3).

Как и в концертах предшественников, им наиболее интенсивно задействован средний регистр, в котором изложены все темы солирующего кларнета, тогда как крайние регистры используются только в технически виртуозных моментах. Большое применение в партитуре находит практика легкого преодоления кларнетом широких интервальных скачков (на октаву и шире), техничного исполнения арпеджированных и гаммаобразных пассажей, хроматических восхождений и др. Причем композитор нередко подчиняет технические сложности выразительным задачам: применение в партии кларнета широких скачков служит выстраиванию диалога между тематическими элементами в нижнем и верхнем регистрах (например, проведение темы побочной партии в репризе 1 части).

Все эти приемы позволяют композитору обогатить гармоническую палитру сочинения, сделать тематизм более выразительным и лирическим, чем впоследствии будут пользоваться многие композиторы. Конечно, техническая составляющая является одной из главных черт инструментального концерта, однако в этом сочинении она подчинена лирической семантике.

Виртуозные возможности кларнета раскрываются на протяжении всей партитуры, и особенно в третьей части Концерта. Как отмечалось выше, Моцарт под воздействием мангеймцев более гибко использует динамическое и штриховое разнообразие, что только начинает проявляться в музыке его предшественников. Виртуозные пассажи в партии солиста легко встраиваются в логику концертирования, причем вводятся не ради показа технического мастерства исполнителя, а как средство динамизации, гармонического и фактурного развития. Пассажи у Моцарта «тематизируются», подобно украшениям в его медленных частях, которые тоже становятся уже не декором, а средством раскрытия содержания образа.

Лирическая ипостась солирующего кларнета подчеркивается Моцартом на протяжении всех частей Концерта. Уже с первых тактов второй экспозиции первой части главная партия в звучании кларнета приобретает более лиричный и выразительный облик. Рождение кларнетовой побочной партии значительно усиливает экспонирование кларнета как певучего инструмента с теплым красивым тембром. Аналогично трактован кларнет и в третьей части, однако наиболее показательной в этом отношении является вторая часть, в которой Моцарт органично подчиняет технические пассажи лирике. Выразительные возможности кларнета еще рельефнее прослушиваются в сопровождении моцартовского камерного оркестра.

Взаимосвязь оркестра и кларнета в партитуре Концерта осуществляется различными способами.

1. *Тембровая дифференциация солирующей партии.* Моцарт, подобно композиторам-мангеймцам, избегает участия группы духовых в эпизодах с солирующим кларнетом, а потому его партия окружена струнными инструментами, духовые же подключаются только в оркестровых tutti. Как известно, в своих скрипичных концертах Моцарт использует духовые инструменты и в solo, расширяя вертикаль оркестровой фактуры, но в кларнетовом Концерте композитор избегает этого приема, что детерминировано стремлением выделить тембр солирующего инструмента из общей оркестровой массы и разнообразить тесситурно-тембровые сочетания партий. Исключением являются выдержанные гармонические аккорды-педали в партии духовых.

2. *Диалоги-переключки солирующего кларнета и оркестра.* Примером подлинного симфонического развития, сближения партий солиста и оркестра может служить первая часть концерта. Практически все его темы основаны на диалогах кларнета и оркестра с мотивно-контрапунктическим развитием. Подобное изложение тематизма, использование приема распределения темы между разными инструментами симфонической партитуры явно свидетельствуют о большой значимости оркестра в кларнетовом концерте Моцарта, приближая его к подлинно симфоническому звучанию.

3. При помощи *смены ролевых функций* солиста и оркестра достигается паритетный диалог. В рассматриваемом Концерте диалогичность достигается следующим образом: путем использования одной и той же темы у разных голосов; посредством контрапунктического наложения различных тем; в результате «договаривания» оркестром тематизма солиста. Таким образом, Моцарт активно пользуется способом музыкального взаимодействия разных тем, голосов, тембров и т.п.: «Музыкальный диалог, так же как и речевой, зависит в своем содержании не столько от композиционного широкомасштабного плана построения, сколько от интонационных сопряжений диалогических реплик, от их синтаксического сопряжения» [6, с. 214].

4. *Контрапунктическое развитие тематизма.* Отметим, что контрапунктическое развитие – очень характерный прием инструментального письма Моцарта. Его использование мы встречаем и в Концерте для кларнета. Так, в репризе первой части в партии оркестра проходит тема побочной партии, а на ее фоне у солирующего кларнета появляется новая тема. Далее, в т. 306 эти темы меняются местами (контрапункт октавы JV-7).

Рассмотренные выше примеры взаимодействия солиста и оркестра направлены на диалог между участниками. В результате в данном концерте преобладает паритетность партий солиста и оркестра с некоторым превалированием кларнета. Это, в первую очередь, проявляется в малоконтрастном соотношении главной и побочной партий, где соперничество происходит только за счет тембрового соотношения и более виртуозной партии кларнета.

Итак, Концерт для кларнета с оркестром A-dur В. А. Моцарта – вершина в развитии кларнетового концерта в XVIII веке, подытоживающая многогранный процесс эволюции этого жанра. На смену концертам барочного типа И. Мольтера, с характерным для них неустойчивым типом формообразования, и раннеклассическим концертам Яна и Карела Стамицев, где только формируются принципы сонатно-симфонического цикла, в Концерте для кларнета с оркестром В. А. Моцарта утверждается цикл нового типа, основанный на единстве образного и тематического развития.

Важным и новым качеством эволюции жанра является лиризация тематизма и образной сферы произведения. С этим явлением в кларнетовом концерте мы встречаемся именно в творчестве Моцарта, что отражает

характерный признак моцартовского стиля. Именно у него лирические образы становятся ведущими не только во второй части Концерта для кларнета, но и активно заявляют о себе в остальных частях цикла. Эта тенденция найдет свое последовательное воплощение в концертном цикле романтической эпохи.

В Концерте A-dur Моцарта закрепляется камерный состав оркестра с группами струнных (ведущая) и духовых инструментов. В кларнетовых концертах включение в партитуру духовых происходит в творчестве К. Стамица. Однако Моцарт, используя практически тот же инструментальный состав, добивается нового качества звучания оркестра. Для его инструментального письма характерна тембровая индивидуализация (подобно театральной персонификации). В результате каждая тема наделяется своим колоритом и выразительностью, а оркестровое письмо становится детализированным. Отметим и более свободное и разнообразное применение духовых инструментов в оркестре, роль которых не сводится к звучанию в туттийных эпизодах. Моцарт нередко доверяет духовым небольшие сольные эпизоды.

Наконец, новым качеством в Концерте Моцарта является отношение композитора к ключевому драматургическому принципу жанра – соревновательности. Если в концертах для кларнета предшествующего периода композиторы стремились показать технические возможности солирующего инструмента, а потому оркестру отводилась функция фона, сопровождения, то в сочинении Моцарта между солистом и оркестром впервые устанавливается полноценный диалог. Композитор не маркирует все технические достоинства инструмента, напротив, представляется, что его задачей было раскрыть, прежде всего, выразительные возможности, тембровое богатство кларнета, что проявилось в лирическом богатстве тематизма солирующей партии. Более того, в своем Концерте для кларнета Моцарт нередко подчиняет партию солирующего тембра общему драматургическому замыслу, выстраивая содержательный и выразительный диалог двух равных участников.

Таким образом, Концерт для кларнета с оркестром A-dur В. А. Моцарта (К. 622) представляет собой высшую точку в эволюции жанра концерта для кларнета в рассматриваемый период. За XVIII столетие этот жанр претерпел активное и качественное развитие, зародившись в недрах барочного концерта вивальдиевско-баховского типа в творчестве И. Мольтера, пройдя путь классицистского становления в концертах для кларнета с оркестром отца и сына Я. и К. Стамицев и достигнув своего совершенства в позднем периоде творчества австрийского гения. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта не только подытоживает эволюцию этого жанра в эпоху классицизма, но и задает новый импульс к его развитию в последующую романтическую эпоху.

Список источников

1. **Баренбойм Л.** Звуковой идеал Моцарта // Как исполнять Моцарта / сост., вступ. ст. А. М. Меркулова. М.: Классика-XXI, 2004. С. 87-96.
2. **Бобрин О.** Бассетгорн в произведениях Моцарта (некоторые особенности инструментровки) // Оркестр. Инструменты. Партитура: сборник статей / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. Вып. 1. С. 146-153.
3. **Варганова Е. И.** Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003. 24 с.
4. **Кириллина Л. В.** Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская гос. консерватория, 1996. 189 с.
5. **Луцкер П., Сусидко И.** Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
6. **Назайкинский Е. В.** Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
7. **Неклюдов Ю.** Симфонизм Гайдна и Моцарта – общность или контраст? // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 187-189.
8. **Подколзина О. В.** Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: монография. М.: Флинта; Наука, 2012. 188 с.
9. **Проблемы творчества Моцарта** / ред.-сост. Е. И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 1993. 181 с.
10. **Чайковский П. И.** О симфонической музыке: избранные отрывки из писем и статей / сост., ред., вступ. ст. и комм. И. Ф. Кунина. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Музгиз, 1963. 310 с.
11. **Baines A.** Wood instruments and their history. L., 1943. 384 p.

W. A. MOZART'S CONCERT FOR CLARINET AND ORCHESTRA IN THE CONTEXT OF THE GENRE EVOLUTION

Zlotnikov Dmitrii Evgen'evich

Polozova Irina Viktorovna, Doctor in Art Criticism

Saratov State Conservatoire

zlotnikov.2707@rambler.ru; i.v.polozova@mail.ru

The article analyses W. A. Mozart's Concert A-dur (K. 622) as a composition representing the process of evolution of concert for clarinet and orchestra in the XVIII century. The authors' attention is focused on the problem of the concert for clarinet and orchestra genre development, its evolution from J. Molter's baroque concerts and early classical clarinet concerts of Mannheim school composers (Johann and Carl Stamitz) towards mature classical concert in W. A. Mozart's creative work. The following aspects of the genre development are analysed: compositional and dramaturgic peculiarities, technical and expressive potential of solo clarinet, interaction of soloist and orchestra.

Key words and phrases: W. A. Mozart; clarinet; solo concert; interaction of soloist and orchestra; classicism; evolution.