

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ Л. ШПОРА И К. М. ВЕБЕРА – СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

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

Материал данной статьи направлен на анализ концертов для кларнета с оркестром Л. Шпора и К.М. Вебера, созданные в первой трети XIX века, с целью выявления сходных и отличительных моментов. Это в первую очередь относится к противоположной трактовке кларнета как сольного инструмента, при этом учитывается основная композиторская деятельность авторов и исполнительская разноплановость первых исполнителей. При детальном разборе сочинений раскрываются различные подходы композиторов к строению концертного цикла (масштаб, трансформация структуры сонатного Allegro). Рассматривается индивидуализация концертного жанра в творчестве Л. Шпора и К.М. Вебера в сравнении развития драматургических образов. Предпринята попытка раскрытия эволюционных приемов оркестровки, использование в партитуре новых инструментов (в первую очередь это относится к инструментам духовой группы), их дифференциация. Подвергаются анализу различные способы построения концертной логики.

Ключевые слова: концерт для кларнета с оркестром, жанр концерта, Л. Шпор К.М. Вебер, состава оркестра, взаимодействие солиста и оркестра, концертная логика.

CONCERTS FOR CLARINET AND LOUIS SPOHR AND CARL MARIA VON WEBER'S ORCHESTRA: SIMILARITIES AND DISTINCTIONS

Zlotnikov D.E.

Volsky Musical School named after V. V. Kovalyov (Technical School), Volsk, Russia (412900, Volsk, Saratov region Svoboda Square St., 1) e-mail: zlotnikov2707@rambler.ru

The objective of this article is to analyse the Shpor's concertos for clarinet with orchestra, which were created in the first third of the 19th century, and to find the similarities and the diversities of these concertos. This analysis is about the clarinet as a solo instrument and it involves the main composers' functions and different performers. Various approaches to structure a concert cycle like size and transformation of structure of the Allegro can be seen in the detailed analysis of the compositions of different composers. In the creative works of L. Shpor and K.M. Veber there is a certain personalization of the concert genre and this genre is used to compare the evolution of the dramaturgic characters. This article reveals evolutionary ways of instrumentation, applying new instruments in the music scores, especially in the wind instruments group, and their contrasts. It also studies various theories of a concert's consistency.

Keywords: concert for Clarinet and Orchestra, a concert genre, L. Spohr, C. M. Weber, orchestra structure, interaction of the soloist and an orchestra, concert's consistency.

С момента своего появления в конце XVIII века и до первой трети XIX кларнет прошел большой путь изменений и технических усовершенствований. Он занял прочные позиции в составе деревянной группы симфонического оркестра. Молодой инструмент завоевал большую популярность, как у исполнителей, так и у композиторов. Только за вторую половину XVIII века для него написано более ста концертов. Вершиной концертного жанра для кларнета в классицистский период стал концерт В.А. Моцарта.

В XIX веке интерес к кларнету как сольному инструменту несколько падает, что отразилось на жанре концерта для кларнета с оркестром. После первой трети века для инструмента не написано ни одного концерта, сочинения в этом жанре написаны, прежде всего, для

фортепиано. Это детерминировано в первую очередь тем, что фортепиано к тому времени в техническом плане представляет собой практически совершенный инструмент. Во-вторых, интерес композиторов к фортепиано объясняется выразительными и тембровыми характеристиками инструмента, звучание которого приближено к оркестровому. Именно в концерте для фортепиано композиторы-романтики усматривали возможность наиболее полного и эффективного воплощения принципа соревнования солиста и оркестра, где два участника концертирования выступают на равных.

К началу XIX века практически сформирован классический состав оркестра, с полной группой духовых инструментов. Такое богатство красок приводит композиторов к экспериментам со смешиванием различных тембров, с созданием новой фонической палитры. Симфонизм мышления композиторов приводит к увеличению значения тембровой драматургии, но в рамках именно оркестрового звучания (даже в оперных партитурах). Некоторые новаторства оркестра романтического периода, находят свое применение и в партитурах концертов для кларнета.

В первой четверти века были созданы шедевры, которые не только дали новый толчок к развитию жанра кларнетового концерта, но стали катализатором для развития технического совершенствования инструмента – это концерты Л. Шпора и К.М. Вебера. Несмотря на то, что оба композитора являлись современниками, их подход к концертному жанру для кларнета с оркестром различен. Целью данной статьи является выявить сходные и отличительные черты кларнетовых произведений названных композиторов. Л. Шпор – выдающийся скрипач, написал для кларнета четыре концерта: № 1 c-moll, op. 26 (1808 г.), № 2 Es-dur, op. 57 (1810 г.), № 3 f-moll (1821 г.), № 4 e-moll (1828 г.). К.М. Вебер вошел в историю музыки, прежде всего, как создатель немецкой романтической оперы, тогда как для кларнета им написано два концерта: №1 f-moll op.73, №2 Es-Dur op.74. (оба сочинены в 1811 г.).

Необходимо отметить, что оба композитора писали концерты для определенных исполнителей – виртуозов своего времени: Иоганна Симона Гермштедта (Л. Шпор) и Генриха Бермана (К.М. Вебер). Звание «сильнейшего» исполнителя пытался отстаивать каждый из них, но сравнить их было трудно, так как Гермштедт отдавал большее предпочтение технической виртуозности, о чем Шпор писал: «... я считаю, и так считают еще несколько других музыкантов, что хотя Гермштедт продолжал совершенствоваться в технике, он не развивал свой вкус в той же степени, что и технику» [8, с. 46]. Берман же в противоположность ему больше времени уделял красоте звука, чистоте интонации.

На первый взгляд, композиционное решение рассматриваемых концертов близко: в основе структуры классическая трехчастная форма с контрастным сопоставлением частей – быстро – медленно – быстро. Первые части традиционно написаны в сонатной форме и вы-

полняют главную драматургическую функцию. Вторые части – проникновенное лирическое размышление, уводящее от сферы активной действенности первых частей. Финалы концертов представляют собой, как правило, традиционное рондо, и с точки зрения виртуозной составляющей являются наиболее сложными.

Однако более детальный анализ драматургии кларнетовых произведений Шпора и Вебера указывает на наличие различных специфических моментов. Так, в концертах Шпора более явно прослеживаются новаторские приемы, возможно, заимствованные у Л. Бетховена: активное использование героической образной сферы, которая, вместе с тем, тесно сопрягается с лирикой; стремительность и напряженный динамизм становления и развития тематического материала, опирающегося не только на виртуозное обогащение партии солиста, но и на постоянное его обновление и нагнетание; и, наконец, новые приемы оркестрового письма, например, применение в первых тактах некоторых частей концертов соло литавр (Первый концерт I часть, Второй концерт III часть).

Концерты Вебера не столь масштабны и драматичны в сравнении с концертами Шпора, в них отсутствует героика, патетика и яркая контрастность. Они кажутся более традиционными, имеющими тесные связи, прежде всего, с концертной музыкой В.А. Моцарта. Как и Концерту для кларнета с оркестром великого венского классика, кларнетовым концертам Вебера свойственна виртуозность, но не самодовлеющая, не самодостаточная, а, во-первых, как средство динамизации в развитии образа (отсюда стремление к множественным пассажным фрагментам), во-вторых, обладающая важнейшей драматургической ролью кантилены, которая в большинстве случаев в концертах Вебера поручается солирующему кларнету. Здесь, как и у Моцарта, техническое оснащение материала подчинено его выразительности, камерному лирическому содержанию.

И Вебер, и Шпор в своих концертах трансформируют структуру сонатного *allegro*, свойственную классическому концерту. Это касается, прежде всего, вступительного раздела и экспозиции. Из всех кларнетовых концертов Шпора только Третий и Четвертый имеют полноценную оркестровую экспозицию. Отметим, что подобная динамизация экспозиционного раздела станет вполне нормативным явлением для романтического концерта, тогда как в концертах композиторов-классиков, как правило, первая оркестровая экспозиция полновесна и в ней звучат все основные темы сочинения.

Подобное отступление от классических стандартов сонатного *allegro* можно проследить и в Первом концерте для кларнета Вебера. В нем так же отсутствует традиционная для венских классиков полновесная оркестровая экспозиция. В экспозиции оркестра звучит только главная партия, тогда как побочную исполняет уже солист. Разграничением ролей в экспозиции композитор разделяет героическую и лирическую образные сферы (наделяя ор-

кестр героической образностью, а партию солиста – лирикой). При этом разграничение происходит не только на тематическом, но и на тембральном уровне – героическое звучание оркестра противопоставлено нежному тембру кларнета.

Вторые части рассматриваемых концертов как Вебера, так и Шпора, сравнительно небольшие по размеру, традиционно связаны с лирической образной сферой. Тематизм этих частей характеризуется не просто как светлая лирика, свойственная венским классикам, а носит характер размышления, лирического повествования, иногда с элементами грусти, а порой и трагизма. На первый план выступает монологическое начало. И именно в этих частях роль рефлексирующего героя отводится солирующему кларнету.

Финалы концертов носят жанровый характер, они построены на танцевальных темах, как и свойственно концертному жанру. Однако в рассматриваемых сочинениях пропадает тот беззаботный блеск, который присутствовал в завершающих частях концертов классиков, здесь финалы приобретают более многоплановое образное содержание.

Финальные части в концертах Шпора насыщены виртуозными фрагментами, техническая сложность солирующей партии в некоторых моментах финалов перекрывает даже виртуозность первых частей. Однако композитор, как правило, техническую составляющую финалов подчиняет общей линии драматургического развития сочинения.

Индивидуализация концертного жанра в творчестве Вебера и Шпора во многом определяется драматургией развития ведущих образных сфер. Так, концертам Шпора, как отмечалось выше, свойственно органичное сочетание героического пафоса, духа противления бетховенского типа с тонкой и проникновенной лирикой. Композиция сочинений опирается на контраст героического начала и нежной лирики, пронизывающей все части концертов.

Наиболее драматическим по характеру тематизма является Четвертый концерт композитора. Основу драматического звучания закладывает здесь главная партия I части, лирические элементы которой находят свое претворение и в побочной партии. В последней, за счет пунктирного ритма, лирика носит более героический оттенок и обретает интонационно родственный абрис с главной партией. Представленный тематизм проходит через все части концерта, что является важным и новым драматургическим принципом для кларнетового концерта. Отметим, что принцип единства и сквозного развития тематизма станет ведущим для циклических сочинений романтизма, чьи контуры в концертном жанре в эпоху Шпора только закладываются.

Для Вебера свойственна иная логика построения жанра. «Известно, что в процессе работы над сонатой, Вебер, прежде всего, писал последние части – рондо, затем работал над средними частями, и лишь после их завершения приступал к сочинению первых частей». [6, с. 368]. Вероятно, что по примеру сонат композитор работал и над своими концертами. Дра-

матургия концертов для кларнета Вебера основана на сопоставлении или чередовании разнообразных по характеру сцен, объединенных в один цикл. Этот принцип распространяется не только на логику построения частей концерта, но и на смену характеров и сцен внутри частей. Так, композиционная логика подобного типа прослеживается в I части Первого концерта композитора, которая основана на чередовании героических и лирических эпизодов, а финал этого произведения, написанный в форме рондо, рисует ряд ярких характерных эпизодов, сменяющихся один за другим.

На наш взгляд, концертные сочинения для кларнета Вебера самым тесным образом связаны с его достижениями в оперном жанре, который был для него определяющим. Вебер – оперный композитор, оперный дирижер, а потому в его концертах сильно влияние оперной стилистики: «На смену строгому классическому обобщению приходит конкретность, характеричность, поэтическая жанровость, театрализация, темы становятся более протяженными, индивидуализированными» [6, с. 369]. Применяет Вебер и типичные оперные приемы изложения: доминирующая роль солиста, как главного действующего лица театрализованного действия, подчинение вокальной лирике логики драматургического развития и др. Ярким примером может служить вторая часть Второго концерта, где в партии солирующего кларнета появляется речитатив, как в оперной арии.

Ключевым параметром развития концертного жанра является трактовка композиторами сольного инструмента. Как мы отмечали выше, концерты для кларнета Вебер и Шпор писали в сотрудничестве с выдающимися кларнетистами первой половины XIX века. Их противоположное отношение к выразительным возможностям инструмента отразилось в сольных партиях концертов. Оба композитора используют весь диапазон инструмента (от E^m до C⁴), что несколько превышает традиционно используемый рабочий диапазон¹. Но если Вебер использует предельно высокие ноты кларнета единожды (в финале I части Первого концерта), то Шпор применяет их практически в каждой части всех концертов. Такое звучание он использует как в восходящих пассажах, так и в быстрой смене интервалики, что довольно трудно исполнимо даже на современных кларнетах. Применение Шпором верхнего регистра инструмента контрастно выделяет сольную партию на фоне звучащего оркестра, пассажи звучат более легко, но это и придает определенную трудность для исполнителя.

Оба композитора полновесно используют штриховые комбинации в пассажах различной конфигурации (чередование штрихов *legato* и *staccato*). Наряду с этим, композиторы неоднократно используют и прием роста или угасания динамики на выдержанном звуке. Способность кларнета усиливать напряжение путем смены динамики на выдержанном звуке ис-

¹ Традиционно используемый рабочий диапазон кларнета от E_m до G³.

пользуется в концертах, как в быстрых, так и в медленных частях. В партии солиста в изобилии присутствуют различного рода форшлагги, группетто, трели. Эти украшения в концертах для кларнета присутствовали и раньше, но у Шпора они иногда превосходят исполнительские возможности на данном инструменте. Это выражается в том, что трели и последующие после них форшлагги иногда строятся в неудобном положении относительно аппликатуры инструмента. Использование трелей в пассажах шестнадцатыми нотами, смена высоты трелей на мелких длительностях представляют значительные трудности для исполнителя. Вероятно, причиной появления этих украшений стало заимствование Шпором аналогичных технических приемов из его скрипичных концертов, где он их активно использовал.

Вебер по иному, нежели Шпор применяет кларнет как солирующий инструмент. Им инструмент трактован не столько как технический, а как поющий, лирический участник концертного действия. В основу заложена способность кларнета продемонстрировать мягкий, теплый тембр. В его произведениях присутствует и техническая составляющая, но, в отличие от кларнетовых опусов Шпора, она не столь экстремальна. Пассажи в концертах очень удобны по аппикатуре, в них нет больших интервальных скачков на мелких длительностях, отсутствуют различного рода трели и мелизмы во время пассажей шестнадцатыми нотами. Это позволяет утверждать, что Вебер более досконально знал технические возможности кларнета, консультируясь с Берманом.

Композитору приписывают заслугу в раскрытии низкого диапазона кларнета как очень яркого драматического голоса, однако, в полную силу данное качество проявилось позже, в зрелых оркестровых партитурах композитора. Так, тембровую выразительность кларнета в низком регистре Вебер ярко показал в своей опере «Вольный стрелок», в картине «Волчье ущелье» – зловещая атмосфера сцены передается тембром кларнета на выдержанных звуках в низком регистре в сочетании с альтами. Однако необходимо уточнить, что в концертном жанре выразительные возможности кларнета в низком регистре первым открыл все же Шпор, что наглядно прослеживается в композиции Второго и Третьего концертов Шпора (вторые части), где инструмент поет в слегка мрачноватом нижнем регистре, имеющим, вместе с тем, теплый оттенок.

Проанализировав сольные партии кларнета в концертах обоих композиторов, отметим: у Шпора они перегружены техническими трудностями. Практически все построение концертов построено на предельном использовании виртуозных возможностей инструмента, пестрота мелких длительностей сразу бросается в глаза. Вебер же нашел выигрышную совокупность как виртуозных, так и выразительных качеств кларнета.

Существенное обновление композиторского письма в рассматриваемых произведениях Вебера и Шпора мы обнаруживаем в области трактовки оркестра. Хорошо известно, что

эти композиторы были великолепными знатоками оркестра, а также первоклассными и лучшими в свое время дирижерами и солистами-исполнителями (Шпор был виртуозным скрипачом, Вебер - концертирующим пианистом). Их богатый опыт работы с оркестром должен был отразиться и на инструментовке сочинений.

Блестящее владение оркестровым письмом характеризует все кларнетовые концерты Шпора, приемы изложения в его оркестровых партитурах достаточно характерны для стиля раннеромантической музыки. Вместе с тем, Л. Гуревич отмечает, что «оркестровка Шпора, как и следовало ожидать от такого серьезного и глубокого музыканта, была трезва и практична, но ей не хватало блеска и яркого колорита лучших современных французских и итальянских образцов» [1, с. 45]. Шпор довольно критически относился к новшествам в оркестровке: «Я испытываю особую ненависть к этой вечной спекуляции на экстраординарных инструментальных эффектах» [1, с. 45].

В своих концертах он использует парный состав симфонического оркестра, в котором полноценно представлена струнная группа, активно задействованная во всех частях цикла, именно ей, как и у классиков, поручается основной тематический материал. Оркестровая партитура расширена в основном за счет периодического добавления инструментов других групп: труб, литавр и единожды тромбонов (Четвертый концерт). Использование композиторов труб не является привилегией кларнетовых концертов, мы встречаем их и в скрипичных концертах № № 3, 8, 9 композитора. Звучание трубных сигналов придает тематизму этих концертов героический характер, способствуя существенной драматизации образного плана произведений.

В музыке Шпора существенно обновляются, по сравнению в оркестровыми партитурами XVIII столетия, сочетания оркестровых групп и отдельных инструментальных тембров. Композитор практически не использует дублирование струнных инструментов духовыми. Подобного рода совмещение в партитурах Шпора встречается редко, причем, не столько для увеличения громкостной шкалы, сколько для внесения новизны и свежести в оркестровое звучание. Отметим, что если композиторы-классики использовали слияние духовых и струнных в основном для привнесения тембрового разнообразия при повторении одного и того же материала или в связи с необходимостью усилить динамический вектор, то Шпор уделял больше внимания сочетанию различных индивидуальных тембров, что было более важно для мышления композитора-романтика.

К.М. Вебер, великолепный оперный композитор, в своих оркестровых партитурах по-новому заставляет звучать оркестр. Новаторский подход композитора проявляется в новом подходе к экспозициям различных драматических образов. В своих оперных партитурах он существенно увеличивает роль оркестра при характеристике картин природы, действий геро-

ев. Одним из первых композитор стремится индивидуализировать оркестровый состав. Во-первых, он вводит новые для оркестра первой половины XIX века инструменты, во-вторых, изменяет и закрепляет новую посадку групп инструментов в составе оркестра, а, в-третьих, индивидуализирует и персонифицирует оркестровые тембры (вводя лейттембровые характеристики).

Оркестр Вебера и в инструментальных сочинениях звучит по-оперному, с яркими, театральными динамическими, регистровыми и интонационно-ритмическими контрастами. В отличие от оркестра Шпора, Вебер довольно скромно использует духовые инструменты. Их участие допускается в *tutti* оркестра, и даже эта роль скрывается за струнными. Отличительным моментом является вторая часть Первого концерта, где кларнет звучит только при поддержке ансамбля валторн. Так же как и Шпор, Вебер применяет в оркестре в кульминационных моментах открытые сигналы труб в сопровождении литавр. В то время использование труб все еще ограничивалось их возможностью исполнять только натуральный звукоряд, но литавры применяются все чаще и разнообразнее. Вместе с тем, прием персонификации тембров духовых, как это применял Шпор, и как это будет делать сам Вебер в своих поздних операх, в кларнетовых концертах отсутствует.

Большая роль в окрашивании аккомпанемента отводится струнным. Неудержимые пассажи скрипок, пиццикато виолончелей и контрабасов изменяют колорит звучания оркестра. Вебер в некоторых моментах разделяет партии первых и вторых скрипок, поручая каждой ответственные моменты. Очень красочно и полно звучат аккорды в *tutti*, заполняя весь диапазон: от верхнего до нижнего звука. Композитор использует свойственную композиторам-романтикам смену динамики путем добавления и уменьшения инструментов. В своих концертах для кларнета он умело насыщает аккомпанирующее звучание оркестра различными ритмическими рисунками, что помогает солисту ярче выразить собственную тематическую линию. Аналогично Шпору, Вебер при проведении одного и того же материала солистом, изменяет состав аккомпанемента, путем добавления инструментов или чередовании групп струнных и духовых.

Трактовка Вебером и Шпором оркестровой партии в кларнетовых концертах свидетельствует о новом, дифференцированном подходе композиторов к оркестровому письму, индивидуализации тембров, особенно духовых, разнообразном использовании инструментов, введении в состав группы духовых медных, более тонком и детализированном письме.

Различен подход композиторов к взаимодействию солирующего кларнета и оркестра, но это материал для отдельного исследования.

Рассмотрев концерты для кларнета с оркестром Вебера и Шпора, подведем итог. Оба композитора, сохраняя классический инвариант строения концерта, меняют его внутреннее

наполнение. Это проявляется, во-первых, в строении первых частей (отказ от двойной экспозиции), во-вторых, в композиции кларнетовых концертов Шпора прослеживается процесс симфонизации жанра, увеличиваются не только масштабы частей, их продолжительность, но и глубина идей и драматизм образов, что представляется наиболее существенным достижением в эволюции жанра. У Вебера драматургия кларнетовых концертов построена на лирических неконтрастных темах и своей лиричностью эти сочинения более отвечают романтическому направлению. В драматургическом плане свои концерты Вебер трактует аналогично сцене в опере, вводя в них гораздо больше различных образов.

Различия композиторов прослеживаются и в противоположной трактовке сольного инструмента. Шпор в партии солирующего кларнета делает акцент на технических возможностях инструмента, опираясь на свою исполнительскую практику скрипача. Для исполнения на кларнете той эпохи, его концерты были практически не исполнимы и требовали установки дополнительного клапанно-рычажного механизма, о чем отмечено в его предисловии к своему Первому концерту. Вместе с тем, сочинения Шпора дали новый толчок к эволюции механики кларнета. Техническую составляющую его концертов можно назвать экстремальной, в ней очень много принципов заимствовано от приемов скрипичной игры: интервальные скачки на мелких длительностях, очень высокий верхний диапазон, мелкая пассажная мелодика. Все четыре концерта Шпора содержат *ossia* варианты исполнения некоторых пассажей. Как утверждает Тэфен Кейт Джонстон в своей диссертации, первый издатель концерта К.Ф. Петерс, в целях коммерческого успеха потребовал от Шпора пересмотра некоторых сложных технических моментов [8, с. 47]. Но Шпор не забывал и о выразительных возможностях кларнета. Так, вторые части его концертов раскрывают лирическую природу инструмента. Но в целом концерты Шпора сложны для исполнения даже в наши дни и входят в репертуар выдающихся виртуозов.

Кларнет в сочинениях Вебера представлен не столько как виртуозный, сколько как инструмент, обладающий богатейшими выразительными возможностями, способный охарактеризовать любой образ. Можно отметить, что подобного рода момент лирической повествовательности солирующего инструмента, монологичность его высказывания станут константным признаком романтической инструментальной музыки в разных жанрах. Главная заслуга Вебера в трактовке кларнета заключается в том, что им был найден специфический именно для этого инструмента фактурно-тембровый комплекс, включающий в себя как виртуозные, так и выразительные возможности инструмента. Инструментальные концерты, снискавшие у исполнителей наибольшую популярность, как раз и отмечены совершенством композиторского мастерства в выявлении тембровой неповторимости солирующего инструмента, его характерных отличий от других.

Оркестровая партитура концертов Вебера и Шпора свидетельствует о свойственном XIX веку расширении состава оркестра. Оркестр в концертах звучит очень ярко, колоритно. Шпор в отличие от Вебера значительно полнее использует возможности группы духовых инструментов. В его концертах деревянные духовые инструменты не только дублируют струнные, но и наделяются определенным тематизмом, даже в моменты звучания сольного инструмента. В концертах Вебера духовая группа востребована только в эпизодах *tutti* и в небольших сольных эпизодах во вторых частях цикла.

Л. Шпор и К. Вебер внесли весомый вклад в развитие кларнетового исполнительства в начале XIX века. Благодаря их сочинениям для кларнета значительно выросло мастерство виртуозов. Концерты Шпора и Вебера пользуются большой популярностью в наше время. На материалах этих сочинений выросло не одно поколение прекрасных кларнетистов – исполнителей как в России, так и за рубежом.

Список литературы

1. Гуревич Л. История оркестровых стилей. – М.: Композитор, 1997. – С. 208.
2. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. – М.: «Композитор», 2006. – С. 557.
3. Карс А. История оркестровки. - М., 1990. – С. 303.
4. Маслов Р. История исполнительства на кларнете в XVIII – начале XX вв. – М., 2002. – С. 122.
5. Маслов Р. Исполнительство на кларнете (XVIII начало XX вв.). Источниковедение. Историография: Дис. ... д-ра иск. – М., 1997. – С. 302.
6. Цытович Т.Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. – М., 1975. К. 1. – С. 493.
7. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: «Музыка», 1984. – С. 144.
8. Stephen Keith Johnston The clarinet concertos of Louis Spohr. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. – 1972. – S. 147.

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.