

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Кафедра истории зарубежной музыки

На правах рукописи



ХАВРОВ Владимир Владимирович

**Кларнет в творчестве Карла Марии фон Вебера:
опыт историко-контекстуального анализа**

Специальность 17.00.02. — «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2022

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
КОВНАЦКАЯ ЛЮДМИЛА ГИРШЕВНА
 ведущий специалист по жанрам творчества
 исследовательской группы Федерального государственного
 бюджетного образовательного учреждения высшего
 образования «Санкт-Петербургская государственная
 консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные
 оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
БЕРЕЗИН ВАЛЕРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
 профессор кафедры истории и теории исполнительского
 искусства Федерального государственного бюджетного
 образовательного учреждения высшего образования
 «Московская государственная консерватория имени
 П. И. Чайковского»

кандидат искусствоведения, доцент
КОРОБЕЙНИКОВ СЕРГЕЙ САВЕЛЬЕВИЧ
 декан актёрско-режиссёрского факультета Государственного
 автономного образовательного учреждения высшего
 образования Новосибирской области «Новосибирский
 государственный театральный институт»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
 образовательное учреждение высшего образования
 «Российский государственный педагогический
 университет имени А. И. Герцена»

Защита состоится 25 апреля 2022 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» и на сайте:
<https://www.conservatory.ru/science/tses/obyavlenie-o-predstavlenii-dissertacii-khavrovym-vladimirom-vladimirovichem-klarnet-v>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2022 года

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
 на соискание ученой степени кандидата наук,
 на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.0
 при Санкт-Петербургской государственной консерватории
 им. Н. А. Римского-Корсакова
 кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Карл Мария фон Вебер (1786–1826) — один из первых мастеров романтической эпохи в музыке, фигура которого занимает парадоксальное положение в научной литературе. Веберу далеко не всегда находят место в пантеоне *великих* композиторов, но его значение для истории музыки не ставится под сомнение, при этом картина его жизненного и творческого пути, особенно на ранних этапах, до сих пор содержит множество «белых пятен», а восприятие всё ещё не свободно от множества шаблонных и сомнительных, апокрифических представлений, которые начали формироваться вокруг него ещё при жизни. Схожим образом обстоят дела и с его наследием: в круге исполняемой и изучаемой музыки Вебера хорошо заметен уклон в сторону лишь нескольких сочинений, бóльшая же часть других будто бы вовсе не существует. Признавая за Вебером роль основоположника немецкой романтической оперы, исследователи (что особенно ярко проявляется в литературе на русском языке) редко обращаются к его обширнейшему наследию в других жанрах — некоторое исключение, составляет, пожалуй, лишь фортепианная музыка. В таких условиях целостное представление о месте Вебера в истории музыки едва ли можно считать окончательно сформированным. Исследование его биографии, музыкального языка, исполнительства, литературной деятельности и других аспектов жизни и творчества ставит множество интересных, порой очень проблемных вопросов.

Так, Вебер принадлежит к числу тех немногих больших мастеров, кто проявил яркий и разнообразный интерес к кларнету. Он обращался к разным духовым инструментам, но только кларнет удостоился с его стороны столь продолжительного внимания. Сочинения Вебера давно стали классическими и обязательными в репертуаре кларнетистов, и более того, представляют едва ли не единственную группу сочинений среди всего его инструментального наследия, которая на протяжении двух с лишним столетий никогда не

исчезала из исполнительской практики. Однако сочинения Вебера для этого инструмента (и для других духовых) в литературе, особенно русскоязычной, оказываются чаще всего вне поля зрения исследователей. Актуальность обращения к избранной теме определяется необходимостью показать исторический контекст появления этих сочинений и их роль в формировании творческой личности Вебера.

Степень разработанности проблемы. Веберовская библиография весьма обширна. Только в последнем издании словаря Гроува список литературы насчитывает 370 наименований на английском, немецком, французском языках¹. Более подробный и актуальный список, включающий также всевозможные статьи, аннотации и другие работы «малой формы» ведётся на сайте Веберовского общества и Полного собрания сочинений Вебера (Weber-Gesamtausgabe — WeGA; далее для обозначения этого издания мы будем использовать такую аббревиатуру) и содержит более 2800 наименований² (заметим, однако, что в этом списке нет литературы на русском языке).

При этом Вебер долгое время не был удостоен ни полного, критически выверенного собрания сочинений, ни полноценной научной биографии с подробным анализом творчества. В этих условиях в высокой «академической» среде, как исполнительской, так и исследовательской, наследие Вебера, выходящее за рамки «Вольного стрелка» или, если допустить самый оптимистичный взгляд, за рамки трёх последних опер, почти полностью игнорировалось — возможными исключениями можно считать лишь фортепианный Концертштюк и «Приглашение к танцу». Другие сочинения Вебера либо бытовали в основном среди любителей

¹ *Tusa, M. C. Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2th. ed. New York : Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 27. Wagon to Żywny. P. 166–172.*

² *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe – Register der Bibliographieeinträge [Электронный ресурс]. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Projekt/Bibliographie> (дата обращения 01.02.2021)*

(фортепианные пьесы, камерные ансамбли, песни), либо, всё же попадая время от времени в концертные программы, характеризовались как слабые и неудачные работы в сравнении с «Вольным стрелком» (симфонии) или вскоре низводились до статуса учебной литературы (концерты для духовых).

В XIX веке основным источником знаний о Вебере была трёхтомная биография «Карл Мария фон Вебер: картина жизни» (*Carl Maria von Weber: ein Lebensbild*), написанная его старшим сыном Максом Марией (1822–1881)³. Этот подробный, обстоятельный труд до сих пор занимает почётное место в веберовской библиографии. Однако Макс Мария, которому на момент смерти отца было всего четыре года, не мог получать сведения о нём даже «из первых уст», а поскольку трёхтомник создавался ещё и почти сорок лет спустя (1864–1866), воспоминания современников, на которых он построен, неизбежно начинали окутываться дымкой легенд. С постепенным развитием исследовательской методологии и открытием неизвестных ранее документов взгляды на трёхтомник Макса Марии стали более скептическими — многие даты, факты, суждения потребовали уточнения или были опровергнуты. В большинстве случаев «Картину жизни» всё же можно считать заслуживающей доверия, однако осторожность в её отношении оказывается отнюдь не лишней, хотя на неё опираются, а нередко просто пересказывают или цитируют её многие биографии, появившиеся в последующие годы.

Важным этапом мировой вебероведения стало появление полного каталога сочинений Вебера, составленного Фридрихом Вильгельмом Йенсом (*Friedrich Wilhelm Jähns*; 1809–1888) и вышедшего в печать в 1871 году⁴. Выступив в роли «веберовского Кёхеля», Йенс скрупулёзно изучил все доступные ему материалы, связанные с композитором, прокомментировал

³ *Weber, M. M.* Carl Maria von Weber: ein Lebensbild. Erster Band. Leipzig : Ernst Keil, 1864. 569 S.

⁴ *Jähns, F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 S.

их, выстроил хронологию создания, собрал сведения о первых исполнениях и множество другой ценной информации.

В контексте формирования взглядов на Вебера характерны статьи о нём в первых изданиях словаря Гроува, написанные Филиппом Шпиттой. Говоря о роли Вебера в истории немецкой музыки, Шпитта выражает основную мысль статьи словами: «Из всех немецких музыкантов XIX века никто не произвёл большего влияния на собственное поколение и на последующее, чем Вебер. <...> Историк немецкой музыки XIX века должен будет сделать Вебера своей отправной точкой»⁵. Этот, заданный Шпиттой и другими исследователями образ Вебера как немецкого национального мастера, со второй половины XIX века в том или ином варианте кочевал из одной биографии в другую.

Едва ли не первой за долгое время попыткой иначе взглянуть на фигуру Вебера стала книга Джона Уоррека, впервые вышедшая в 1968 году и затем переиздававшаяся⁶. С некоторой поправкой на временную дистанцию её можно считать стандартом биографии Вебера в форме *life-and-works* и первым источником, к которому следует обращаться исследователю, решившему заниматься Вебером. Сегодня уже не столь бесспорен и тезис о непреложной «немецкости» Вебера, и очень характерным выглядит вопрос, которым задаётся Юрген Флимм в предисловии к последней на сегодняшний день крупной книге о Вебере — монографии Кристофа Швандта «*Carl Maria von Weber in seiner Zeit*»: «*Wie deutsch war Herr von Weber?*» (Насколько немецким был господин фон Вебер?)⁷.

Благоприятные перемены в отношении изучения Вебера и его творчества наметились в последней четверти XX века. Стараниями

⁵ *Spitta, Ph. Weber // A Dictionary of Music and Musicians (A. D. 1450–1889) by eminent writers, English and foreign / edited by Sir George Grove, D. C. L. In four volumes. Vol. IV. London: Macmillan and Co., 1890. P. 409.*

⁶ *Warrack, J. Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. 411 p.*

⁷ *Flimm, J. Wie deutsch war Herr von Weber? // Schwandt, C. Carl Maria von Weber in seiner Zeit: Eine Biografie. Mainz [etc.] : Schott, 2015. S. 16.*

наследников композитора сохранился многолетний письменный семейный архив, который стал основой для работы Международного Веберовского общества. Это общество издаёт полное собрание сочинений Вебера, в которое входят не только музыкальные материалы, но и переписка, дневники и другие документы. Издание собственно нотных текстов (первый том вышел в 1998 году) сопровождается сборниками научных трудов *Weber-Studien*. Выходящий ежеквартально журнал *Weberiana* также публикует материалы, касающиеся Вебера и его времени. Для исследователя творчества Вебера эти труды представляют неисчерпаемый источник.

В русскоязычной литературе положение Вебера намного драматичнее. Это тем более удивительно, если вспомнить о том, какую роль в музыкальном быту России XIX века играли его сочинения — прежде всего «Вольный стрелок», в театре именовавшийся «Волшебным», а в печатных текстах, как правило, без перевода — «Фрейшицем» или «Фрайшюцем»⁸. Множество явных и скрытых отсылок к веберовским сюжетам можно отыскать в художественной литературе; о Вебере и его роли в истории музыки размышляли Александр Серов, Цезарь Кюи, Ливерий Саккетти и другие критики первого ряда. Однако в советское время о Вебере почти перестали писать, а его оперы исчезли со сцены ещё раньше. Несмотря на идеологически «правильную» трактовку «Вольного стрелка» в советском музыковедении — как оперы с народными мотивами из жизни крестьян, как образца ярко национального искусства, — и на прочные позиции этого произведения в училищных и консерваторских курсах музыкальной литературы и истории музыки, Вебер остался для русскоязычных исследователей композитором второго плана.

Так, на русском языке не существует ни одного полномасштабного *научного* труда, посвящённого Веберу. В 1927 году, к столетию смерти

⁸ *Скорбященская, О. А.* Вебер и Россия // Немецко-русские музыкальные связи: Сборник статей. СПб., 2002. С. 21–37.

композитора, в издательстве «Тритон» была напечатана брошюра В. П. Коломийцова «Карл Мария фон-Вебер»⁹. Она содержит ряд остроумных и ярких мыслей, но очень невелика по объёму (тридцать страниц карманного формата), а круг рассмотренных сочинений сводится преимущественно к трём последним операм. Книга А. К. Кенигсберг (1965, переиздана в 1981 и 2006)¹⁰, написанная в жанре популярной монографии, не претендует на полноту. Из обширного литературного наследия композитора переведена и опубликована лишь очень малая часть¹¹, дневники и письма остаются вовсе почти неизвестными. Но использование даже и этой части веберовских текстов сводится в основном к цитированию отдельных фрагментов. Следует особо отметить, что Вебер — не просто музыкант, который от времени до времени развлекался писательством, но по-настоящему серьёзный музыкальный литератор, чьё явление во многом предвосхитило Шумана. Литературной деятельности он сам придавал не меньшее значение, чем музыкальной, и в отношении некоторых периодов не будет преувеличением утверждать, что она становилась на краткое время даже его основным занятием. Почти полное отсутствие его текстов в русскоязычном музыковедческом пространстве — большая и досадная лакуна.

Сочинения Вебера для кларнета в литературе на русском языке будто бы нарочно обходятся стороной и достаиваются в лучшем случае перечисления между делом, через запятую, словно малозначимые и неинтересные работы. Так, в книге А. К. Кенигсберг концерты для кларнета упомянуты только один раз. С. Н. Питина в главе, посвящённой инструментальной музыке Вебера, из учебника «Музыка Австрии и Германии»¹² вовсе не упоминает о сочинениях

⁹ *Коломийцев, В. П.* Карл Мария фон-Вебер. Л.: Тритон, 1927. 35 с.

¹⁰ *Кенигсберг, А. К.* Карл Мария Вебер (1786–1826): популярная монография. Л.: Музыка, 1981. 112 с.

¹¹ *Вебер, К. М.* Жизнь музыканта // Сов. музыка. 1935. № 7–8. С. 3–16; № 10. С. 64–88; Карл Мария фон Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 2. С. 71–87.

¹² [*Питина, С. Н.*] К. М. Вебер и его творчество // Музыка Австрии и Германии. Т. 1. М., 1975. С. 408–497.

для духовых. В. В. Протопопов справедливо замечает, что Вебер «в курсах по истории музыки характеризуется прежде всего как оперный композитор <...> а инструментальные сочинения, создававшиеся ранее названных опер, остаются в стороне»¹³ и далее анализирует фортепианные сонаты и даже симфонии (редчайший на русском языке пример обращения к этим сочинениям), но и здесь духовая музыка обойдена стороной. Иные исследователи ограничиваются общими фразами вроде: «Кларнет был любимым инструментом Вебера — это легко заметить по его партитурам, содержащим выразительнейшие кларнетные соло»¹⁴, не затрагивая музыкальный материал.

«Кларнетологическая» библиография последних десятилетий представлена преимущественно англоязычными изданиями. В ней есть как книги о кларнете в целом, обычно включающие очерки по органологии, истории репертуара и исполнительским аспектам, так и более подробно освещающие отдельные исполнительские вопросы, определённый исторический период существования кларнета, и даже посвящённые отдельным сочинениям. Публикации на немецком языке составляют заметно меньшую по объёму, но не менее интересную часть литературы о кларнете. Активно развивавшаяся в довоенное время, позднее она почти перестала пополняться новыми наименованиями, но в связи с исследованиями музыки Вебера с конца 1980-х появилось множество новых библиографических наименований. Редакторами WeGA написан ряд статей, связанных с проблемами *издания* музыки Вебера для кларнета. Однако лишь единичные работы из уже весьма внушительного корпуса WeGA посвящены рассмотрению собственно музыкального текста кларнетных сочинений, их роли в творческом пути и формировании эстетических взглядов Вебера. Единственная известная работа, где целиком проанализированы все

¹³ Протопопов, В. В. История сонатной формы. Сонатная форма в западно-европейской музыке конца XVIII — 1-й половины XIX века. М.: Музыка, 2013. С. 76.

¹⁴ Кремлёв, Ю. А. Карл Мария фон Вебер // Избранные статьи и выступления. М.: Советский композитор, 1959. С. 254.

сочинения Вебера с участием кларнета (включая оркестровые), также написана на немецком языке и принадлежит Вольфгангу Занднеру¹⁵.

Положение дел в литературе на русском языке отражает «иерархию» исполнительских специальностей и коррелирует с объёмом репертуара для них. Нет недостатка в исследованиях о фортепианной музыке; библиография о струнных инструментах менее обширна, но всё же представлена в каталогах. Полномасштабной же монографии о кларнете и его музыке на русском языке нет, а единственная книга, посвящённая этому инструменту¹⁶, создана в жанре популярной монографии и невелика по объёму, к тому же со времени её создания прошло уже более полувека.

О кларнете идёт речь в трудах, посвящённых истории духовых инструментов в целом, но, вынужденно ограничиваясь рамками отдельных глав, исследователи редко могут остановиться на творчестве одного композитора подробно. Из научных работ на русском, посвящённых литературе для кларнета, отметим диссертации Владислава Артемьева (2007)¹⁷ и Размика Маслова (1997)¹⁸. Однако в первой рассматриваемый период ограничивается XVIII веком (и даже там речь идёт о довольно узком круге сочинений в жанре концерта, далеко не покрывающем всё разнообразие кларнетной музыки этого времени), вторая представляет в основном комментированное обозрение литературы о кларнете, что почти не даёт возможности сконцентрироваться на той или иной эпохе или группе сочинений.

Приведённым обзором, показывающим, что ни в общей или специализированной литературе о Вебере, ни в инструментоведческих

¹⁵ Sandner, W. Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. ISBN 3-7651-0058-7. 257 S. (Neue musikgeschichtliche Forschung, Band 7)

¹⁶ Благодатов, Г. И. Кларнет. М.: Музыка, 1965. 59 с.

¹⁷ Артемьев, С. Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Моцарта к Моцарту. Диссертация... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2007.

¹⁸ Маслов, Р. А. Исполнительство на кларнете (XVIII — начало XX вв.). Источниковедение. Историография. Диссертация... доктора искусствоведения. М., 1997. 302 с.

трудах его кларнетное наследие до сих пор не удостоивалось полномасштабного изучения, определяется **степень научной новизны исследования**. Кларнетные сочинения Вебера прежде не рассматривались в совокупности; кроме того, в представленной работе впервые на русском языке анализируется оркестровое письмо Вебера в ранних сочинениях, прежде тоже не попадавших в поле зрения исследователей.

Цели и задачи исследования — выявить особенности творческого процесса Вебера при работе над произведениями для кларнета, обозначить исторический контекст их появления и проследить их дальнейшую жизнь в изданиях и в исполнительской практике.

Объект исследования — сочинения с участием кларнета в многожанровом наследии Вебера: оперы и инструментальная музыка раннего периода, а также сольные произведения (Концертино, два концерта, Вариации, Квintет и Большой концертный дуэт).

Предмет исследования — эволюция взглядов Вебера на кларнет в процессе его перехода к зрелому этапу творчества и в историко-культурном контексте эпохи.

Материал исследования — нотные тексты кларнетных сочинений Вебера в различных изданиях; документы жизни и творчества Вебера: дневники, переписка, литературные сочинения.

Методологическую основу исследования составляют труды по истории кларнета и его репертуара — прежде всего работы Альберта Райса, Колина Лоусона, Оскара Кролля и других музыковедов; а также обширная вебериана — от прижизненных рецензий и ранних изданий до исследований последних лет, выполненных в рамках WeGA Иоахимом Файтом, Франком Хайдльбергером, Франком Циглером.

Методы исследования. В работе использованы системный и комплексный подходы, включающие методы:

- сравнительно-сопоставительный (в поиске стилистических и интонационных взаимосвязей между разными сочинениями Вебера, а также между сочинениями Вебера и других авторов);
- биографический (применительно к самому Веберу и его кругу общения — его учителям и исполнителям его сочинений);
- историко-культурный (в связи с общим контекстом эпохи, в которую создавались рассматриваемые сочинения);
- источниковедческий (в третьей главе, в связи с проблемами позднейших редакций сочинений Вебера);
- текстологический (во второй и третьей главах, в связи с теми же проблемами, а также при анализе документов Вебера — его дневниками и перепиской);

Во второй и третьей главах есть также соприкосновения с органо-логическим методом, однако его использование намеренно сведено к минимуму, так как применительно к кларнету эта тема подробно разработана зарубежными исследователями, и прежде всего, Альбертом Райсом.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Взгляды Вебера на кларнет претерпели заметные изменения в процессе обучения у разных мастеров и общения с исполнителями — композитор проделал путь от ограниченного и эпизодического использования кларнета до превращения его в один из главных романтических тембров, раскрыв широчайший потенциал инструмента в сочинениях зрелого периода;
2. Сочинения Вебера для кларнета, созданные в тесном сотрудничестве с Генрихом Йозефом Берманом, были не просто выполнением заказа, но

- свидетельствами искренней дружбы и особых творческих взаимоотношений двух музыкантов;
3. В сочинениях для кларнета формировались идеи Вебера в области формы и оркестровки, реализованные в будущих сочинениях вне кларнетного жанра — в частности, в «Приглашении к танцу», Концертино и «Вольном стрелке»;
 4. Концерты для кларнета отмечают важный этап в художественной эволюции Вебера: его переход от стиля, формировавшегося под внешними влияниями и в подражаниях, к самостоятельному, зрелому творчеству;
 5. Традиция исполнения сочинений Вебера, сложившаяся в семействе Берманов и закреплённая через издания, оказала существенное влияние на формирование исполнительского стиля, однако не должна считаться единственно возможной.

Практическая значимость. Материал диссертации может быть использован в курсах истории зарубежной музыки (где творчество Вебера рассматривается преимущественно в контексте истории оперы и где инструментальная музыка почти не представлена) и истории исполнительского искусства. Аналитическая часть работы может быть полезна исполнителям при работе над сочинениями Вебера и выстраивании их драматургической концепции.

Теоретическая значимость. Избранные ракурсы и методы исследования могут быть использованы при дальнейшем изучении инструментальной музыки Вебера и составлении более широкой картины его творчества. Перспективной может быть дальнейшая работа с вводимыми в оборот текстами Вебера (дневниками и письмами).

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность научных результатов, достигнутых в исследовании, обеспечивается опорой

на ряд научных источников — биографические работы о Вебере, его переписку и иные документы, труды, посвящённые истории кларнета и его репертуара, монографии, отдельные статьи и электронные ресурсы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Положения диссертации были представлены в докладах на конференциях Санкт-Петербургской консерватории «Аспирантские чтения» в 2018 и 2019 годах и использовались автором в текстах о кларнетной музыке Вебера и других композиторов для программ Концертного зала Мариинского театра (2016–2021). Основные научные результаты, содержащиеся в диссертации, отражены в 4 публикациях, 3 из них — в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых для публикации ВАК РФ при Министерстве науки и высшего образования (общий объём — 3,3 п. л.).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** выявляется актуальность темы диссертации, определяются степень изученности проблемы, приводится обзор литературы, обосновывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту, описываются апробация исследования и его структура.

Первая глава — «*Сольный кларнет до Вебера и Вебер до сольного кларнета*» — состоит из двух параграфов. В первом параграфе проанализированы основные события в истории кларнетного репертуара довеберовского времени (XVIII века). Самый молодой из стандартного состава семейства деревянных духовых инструментов, кларнет появился на рубеже XVII–XVIII веков и уже в первые десятилетия существования начал завоёвывать место в музыкальной культуре своего времени, а к концу столетия стал полноправным инструментом оркестровой, сольной и

ансамблевой практики, обладая уже обширным репертуаром. С середины XVIII века появляется концертная литература для всех существовавших разновидностей кларнета, требовавшая хорошего технического мастерства. Этот процесс происходил в том числе благодаря творчеству замечательных исполнителей, которые выступали с концертами и создавали собственные школы и стили, развитые уже их учениками. Подробнее рассмотрены две персоналии, имеющие к музыке Вебера косвенное, но важное отношение — Иоганн Йозеф Беер и Франц Тауш, учителя Генриха Йозефа Бермана, для которого Вебер написал все свои кларнетные сочинения. В работе рассмотрен их репертуар и — по отзывам в прессе того времени — некоторые черты исполнительской манеры. Современные Бееру и Таушу критики хорошо распознавали разницу их исполнительских стилей, и Берману удалось в своём исполнительстве объединить лучшие черты каждого, что и предопределило в дальнейшем его собственную успешную сольную карьеру.

Второй параграф главы — анализ партий кларнета в сочинениях Вебера, предшествовавших сольным. Здесь в центре внимания прежде всего первые две сохранившиеся оперы Вебера: «Немая лесная девушка» и «Петер Шмоль и его соседи» — музыкальный материал обоих названных сочинений рассмотрен впервые в литературе на русском языке. Здесь Вебер, юный и ещё только искавший свой путь, наследует традиции предыдущего столетия, когда кларнет использовался, как правило, эпизодически и с учётом известных ограничений — он пишет для него в основном в «белоклавишных» (по записи) тональностях и в ограниченном диапазоне, оставляя лишь несколько возможных способов его участия в ансамбле с редкими сольными фразами или с арпеджированным аккомпанементом. Однако уже здесь он предпринимает первые попытки соединить тембр кларнета с голосом, что отчасти предвосхищает будущую трактовку кларнета как инструмента поющего. Перемены во взглядах Вебера на композицию, и в

частности, на инструментовку, произошли после пребывания его в Вене и ученичества у аббата Фоглера. Хотя за это время Вебер не сочинил почти ничего нового, он занимался трудной, но полезной для образования работой, составляя клавир оперы Фоглера «Самори». В этой партитуре Фоглер, склонный к экспериментам, весьма свободным и даже иногда экстравагантным образом обращался с разными тембрами, в том числе с кларнетами. После общения с партитурами Фоглера Вебер и сам стал свободнее использовать кларнет как автономный тембр и в разных сочетаниях, открыл для себя звучание его нижнего регистра. Следы этой перемены (не только в связи с кларнетом) заметны по инструментальным сочинениям, созданным в 1804–1806 годах — «Романсе-сицилиане» для флейты (здесь Вебер впервые поручает кларнету вытянутые звуки в малой октаве), Адажио и рондо для духового секстета (в которой, наоборот, диапазон одного из кларнетов расширяется вверх) и других.

Во **второй главе** *«Кларнетные сочинения Вебера: анализ драматургии и жанровых особенностей»* представлен анализ каждого из шести сольных кларнетных сочинений Вебера, которые рассмотрены последовательно в хронологическом порядке: Концертино, два концерта, Вариации, Квинтет и Большой концертный дуэт. Каждому из них посвящён отдельный параграф, где проанализирована их драматургия, исторические обстоятельства создания и место в творческой эволюции композитора. Для камерных ансамблей также даны краткие обзоры предшествующего репертуара в этих жанрах.

Все шесть сочинений создавались с расчётом на исполнение Генриха Йозефа Бермана — блестящего исполнителя, солиста Баварской капеллы, с которым Вебер весной 1811 года свёл знакомство, переросшее в крепкий творческий и дружеский союз. Концертино, созданное «на лету», за несколько дней, представляет собой словно бы миниатюрную оперу с кларнетом, играющим роли нескольких персонажей. Это одночастное

десятиминутное сочинение сочетает в себе черты сжатого концерта, вариаций, свободной фантазии, и показывает кларнет в разнообразных амплуа. В современных Веберу и позднейших отзывах на Концертино и другие его сочинения важнейшую роль обретает сравнение тембра кларнета с человеческим голосом. Инструментальное пение, которое играет ключевую роль в драматургии Концертино, станет в дальнейшем одним из важных компонентов композиторского стиля Вебера.

В двух концертах, созданных почти одновременно друг за другом, реализованы два различных подхода к решению цикла. В Первом концерте, особенно в его I части, Вебер словно демонстративно порывает с классической моделью жанра, наполняя его мятущимся духом раннего, неистового романтизма. Хотя композитор не приветствовал программные словесные объяснения инструментальной музыки, уже первые рецензенты находили в I части концерта открытое, острое противопоставление интонаций «страдальца»-солиста и неизменной оркестровой темы. Невозможность разрешения коллизии проявляется в драматургии части — вместо традиционной для «первого аллегро» стройной сонатной формы здесь представлены лишь её контуры. Не снимает напряжения и завершение части, которая будто бы растворяется в тишине — в классическом концерте встретить подобное было невозможно. Медленная вторая часть напоминает об *Adagio* из кларнетного концерта Моцарта и вновь — об опере, но здесь звучит уже спокойная ария в безмятежном мажоре. Интересные сюжеты представляет и инструментовка медленной части Первого концерта, особенно длительный эпизод, в котором кларнет звучит на фоне трио валторн. Прикоснувшись к «романтике ужаса» в I части, Вебер решает финал как *lieto fine*, где почти ничто не напоминает о предшествовавших событиях. Успех исполнения мог утвердить Вебера в мыслях о том, что избранная идея может дать в будущем хороший результат. Драматургия Концерта

показывает положение Вебера в 1811 году как переходное между старыми мастерами и будущими романтиками.

Напротив, Второй концерт выдержан в традиции, близкой классической, с соблюдением всех законов привычной формы концертного цикла; впрочем, он безошибочно узнаётся как сочинение уже нового времени. Написанный в «сверкающем», рыцарственном ми-бемоль мажоре, открывающийся фанфарными возгласами оркестра и построенный в I части на маршевых ритмах, Второй концерт может быть трактован как изысканное посвящение Берману — в прошлом военному музыканту. Концерт изобилует виртуозностью и блеском и использует широчайший диапазон кларнета — в кульминации I части в его партии здесь встречается звук си-бемоль третьей октавы (единственный раз во всех сочинениях Вебера). Как и в Первом концерте, здесь солист получает возможность показать и виртуозное владение кларнетом, и умение петь на инструменте — на вокальные источники указывает не только характер использованных интонаций, но порой и нотация: так, во II части Второго концерта есть раздел, обозначенный как *Recitativo* — ноты здесь записаны не на общих рёбрах, а отдельно — как в вокальной партии. Подобную нотацию тоже можно считать уникальным случаем в творчестве Вебера (впрочем, нечто похожее встречается в каденции более позднего валторнового Концертино). Самые блестящие пассажи Вебер приберегает для финала — рондо, написанного в темпе *alla Polacca*.

Отдельный параграф посвящён Квинтету для кларнета и струнных. Это сочинение создавалось с перерывами (Вебер начал работу в 1811 году, несколько раз откладывал её и возвращался к ней снова, а завершил только в 1815-м), однако производит впечатление полного, цельного цикла. Ко времени написания Квинтета Вебера репертуар подобных ансамблей уже насчитывал довольно большое количество наименований, и у предшественников Вебера в этом жанре сложился определённый тип

взаимодействия духового инструмента и струнных: роль последних обычно сводилась к более или менее развитому аккомпанементу с ограниченной степенью самостоятельности — таким образом, квинтет превращался в «концерт в миниатюре». Другой вариант драматургии предложил в своём квинтете Моцарт — здесь кларнет воспринимался лишь как «первый среди равных». Вебер не скрывал своего моцартианства, но образцу кумира не последовал (впрочем, мы даже не можем утверждать, знал ли он в то время это сочинение). Квинтет Вебера — это именно «концерт в миниатюре», в котором можно наблюдать черты, схожие с таковыми в «больших» веберовских концертах — театральные перевоплощения кларнета, опору на виртуозную эффектность, вновь пение на инструменте. Уже самое начало Квинтета, в котором слушателя ожидает изящный темповый обман, можно уподобить «сцене перед занавесом» и его «открытию» с появлением главного действующего лица — кларнета. Взаимодействия кларнета с другими инструментами ансамбля (прежде всего, скрипкой и виолончелью) тоже удобно описывать в театральном термине, а сами инструменты временами обретают характер взаимодействующих друг с другом персонажей. Подтверждение такой идеи можно найти в собственном литературном творчестве Вебера — «очеловечивание» инструментов, беседующих или спорящих друг с другом, хорошо известно из его неоконченного романа «Жизнь музыканта», написанного в 1809 году, и едва ли для Вебера это была только лишь фантазия, условность или остроумная выдумка.

Дружба Вебера и Бермана сочеталась с творческим сотрудничеством, и осенью 1811 года они отправились в длительную концертную поездку, во время которой были написаны Вариации для кларнета и фортепиано. В параграфе, посвящённом им, проанализирована история темы, заимствованной Вебером из одного из номеров собственной оперы «Сильвана», причём этот номер он впоследствии из оперы исключил. Интересный сюжет представляют детали совместной работы двух

музыкантов непосредственно над текстом — Берман сам принимал участие в композиционном процессе, сочинив третью вариацию. Вариации — это настоящий концертный дуэт, который позволял продемонстрировать мастерство обоих участников ансамбля, тем более что две вариации написаны для фортепиано без кларнета. В марте 1812 года пути Вебера и Бермана разошлись, но музыканты сохранили добрые отношения, а Веберу сотрудничество с одним из лучших солистов своего времени помимо прочего принесло хорошую репутацию, что помогло ему в дальнейших карьерных исканиях, в том числе и на композиторском поприще.

Большой концертный дуэт — последняя работа Вебера для сольного кларнета — написан позднее остальных его сочинений для этого инструмента, уже по окончании его периода странствий. Дуэт, несмотря на свой открыто экстравертный характер, рассматривается как ностальгическое сочинение, воспоминание о прошлом сотрудничестве с Берманом. Рассмотрен также один из вопросов, распространённых в литературе о кларнете, — об отсутствующем посвящении Дуэта и предположениях, что он предназначался не для Бермана, а для Иоганна Симона Хермштедта.

Третья глава *«Бытование кларнетных сочинений Вебера в музыкальной практике»* посвящена истории «жизни» кларнетных сочинений Вебера (прежде всего концертов) в XIX–XX веках — в изданиях, редакциях и записях. Вебер не оставил авторизованного текста концертов, создав этим проблему для исполнителей, издателей и исследователей. В отличие от камерных сочинений, экземпляры которых Вебер сам получал и вычитывал, концерты, по-видимому, были изданы без его участия и на протяжении многих лет существовали в изданиях, которые изобиловали ошибками набора, что искажало замысел Вебера и затрудняло исполнение. Лишь в 1870 году появились печатные версии всех кларнетных сочинений Вебера, которые прошли всю необходимую издательскую подготовку. Однако и это издание ставит свои проблемные вопросы. Карл Берман, сын Генриха,

готовивший его, добавил артикуляцию, фразировку, динамику — где-то совпадающие с намерениями Вебера, где-то идущие против того, что было указано им. Кое-где оказался изменён и сам музыкальный текст (в частности, в Первом концерте была добавлена каденция). Утверждения Бермана-младшего о том, что все внесённые им изменения восходят к исполнительской практике его отца и были одобрены самим Вебером, оказываются сомнительны и могут быть опровергнуты — так, первые издания концертов, подготовленные самим композитором, хотя и не вычитанные им, не содержат ни каденции, ни других бермановских изменений в тексте. Тем не менее, авторитет Бермана был столь велик, что издания, им подготовленные, быстро распространились по всему миру и долгие годы считались стандартными. Инерция виртуозности сложно преодолевается даже сегодня, когда в рамках WeGA и отдельными изданиями выпущены уртексты всех кларнетных сочинений Вебера с критическими комментариями.

В этом параграфе также проанализировано распространение сочинений Вебера и традиций их исполнения в разных исполнительских школах — немецкой, английской и французской, а также в классах кларнета в российских консерваториях. Второй параграф главы посвящён обзору бытования концертов Вебера в записях, самые ранние из которых ещё были связаны с традицией XIX века. Редакция Бермана уже с самых ранних лет существования была принята почти безоговорочно немецкими кларнетистами, и так продолжалось многие десятилетия, о чём свидетельствуют позднейшие записи. Впрочем, в других странах подходы к выбору редакции демонстрируют большее разнообразие — например, в дискографии французских кларнетистов существуют записи и «по Берману», и близкие к автографу. В обширной дискографии веберовских сочинений есть и варианты с иными решениями проблемы текста — такими как

сочетание различных редакций или сочинение новых каденций с отказом от бермановских.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются его основные выводы.

Сочинения Вебера для кларнета не только остались в истории репертуара этого инструмента как выдающиеся образцы романтической музыкальной литературы, но и сыграли важнейшую роль в процессе самосознания Вебера как композитора и проложили пути к его открытиям в сочинениях вне собственно кларнетного жанра — как в инструментальной музыке, так и в опере.

Дальнейшие перспективы изучения музыки Вебера (прежде всего инструментальной — как для кларнета, так и для других инструментов) могут быть связаны с проблемами инструментоведения, исполнительской практики, текстологии, восприятия его исполнительского и композиторского искусства публикой и критикой — современной ему и принадлежащей к последующим эпохам.

Список литературы содержит 118 наименований, из них 50 — на русском языке и 68 — на иностранных, в том числе монографии, отдельные статьи, электронные ресурсы.

В приложении 1 приведены нотные примеры к диссертации.

В приложении 2 приведены краткие биографические сведения об упоминаемых в тексте диссертации кларнетистах, что помогает дополнить картину жизни сочинений Вебера и общую картину эпохи. Некоторые из названных имён прежде в литературе на русском языке не упоминались и не освещались.

СПИСОК РАБОТ, ОПУБЛИКОВАННЫХ АВТОРОМ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

Хавров, В. В. К истории создания кларнетных сочинений Карла Марии фон Вебера: по материалам дневников и переписки // Opera musicologica. — 2018. — № 3 (37). — С. 23–39.

Хавров, В. В. Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости // Временник Зубовского института. — 2020. — № 3 (30). — С. 31–44.

Хавров, В. В. Кларнетты в ранних операх Карла Марии фон Вебера // Opera musicologica. — 2021. — Т. 13. № 2. — С. 6–30.

Прочие публикации:

Кински, Георг. Был ли Мендельсон обязан Веберу? Попытка разрешить старый спор / Георг Кински ; пер. с англ., вступ. ст. и коммент. Владимира Хаврова // Opera Musicologica. — 2017. — № 3 (33). — С. 65–78.