

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»

диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения, профессор  
Ковнацкая Людмила Гиршевна

Санкт-Петербург

2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
Глава 1. Сольный кларнет до Вебера и Вебер до сольного кларнета .....	22
§ 1. Сольный кларнет до Вебера: имена, события, репертуар .....	22
§ 2. Вебер до сольного кларнета: ранние оперы и инструментальные сочинения.....	32
Глава 2. Кларнетные сочинения Вебера: анализ драматургии и жанровых особенностей .....	56
§1. Концертино: инструмент-певец.....	62
§2. Первый концерт: драма с романтическим героем .....	76
§3. Второй концерт: портрет кларнетиста в парадной форме .....	93
§4. Квintет: «карманный концерт».....	98
§5. Вариации: небольшой концертный дуэт .....	108
§6. Большой концертный дуэт: прощание с кларнетом .....	117
Глава 3. Бытование кларнетных сочинений Вебера в музыкальной практике.....	128
§ 1. Кларнетные концерты: история исполнений и изданий, проблема редакций .....	128
§ 2. Кларнетные сочинения Вебера через призму ранних записей .....	151
Заключение .....	158
Список литературы .....	161
Приложение 1. Нотные примеры .....	172
Приложение 2. Краткие биографические сведения об упоминаемых в тексте кларнетистах.....	198

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Обращение к прошедшим эпохам музыкальной истории, к творчеству мастеров прошлого — непрерывный процесс, сегодня находящий воплощение во многих явлениях. Развитие исторически ориентированного исполнительства (НП), внимание к музыке композиторов «второго ряда», издание, исполнение, запись их сочинений — направления весьма многообещающие. Столь же живой интерес вызывает задача прочесть заново и хорошо известную музыку больших мастеров как в рамках НП, так и вне таковых. Однако интерес этот направлен преимущественно на XVIII и предшествующие века, и сходную же ситуацию можно наблюдать в музыкально-исторической науке.

Литература последних десятилетий о барочной и классической эпохах, об отдельных их представителях богата на новые наименования, чего нельзя сказать о последующей эпохе — романтизме. Завершая свой масштабный труд о музыке классицизма (2007), Л. В. Кириллина предполагает, что «ныне, когда историческим “давно прошедшим” временем, *plusquamperfectum*, стал уже не XVIII, а XIX век, вполне может возникнуть необходимость по-новому услышать, рассмотреть и понять изнутри также и музыку романтической эпохи» [Кириллина 2007 (23), 331]. Такая необходимость действительно существует. При том, что музыка XIX века вызывает наименьшие опасения в смысле репертуарности, в научной литературе картина не столь безоблачная. Ряд композиторов вовсе не удостоены подобающих своему масштабу исследований, из существующих же работ многие по прошествии десятилетий требуют обновления и пересмотра положений.

Одним из первых мастеров романтической эпохи в музыке был Карл Мария фон Вебер (1786–1826), фигура которого занимает весьма показательное положение в контексте изложенных выше обстоятельств. Исследование его биографии, музыкального языка, литературной деятельности и других аспектов жизни и творчества ставит множество интересных, порой очень проблемных

вопросов. Актуальность обращения к Веберу определяется необходимостью хотя бы отчасти наметить пути решения этих вопросов, а фокус на сочинениях для кларнета — их постоянным, на протяжении более двух столетий, *присутствием* в репертуаре и парадоксально почти полным *отсутствием* в литературе.

**Степень изученности проблемы.** В мировом музыковедении личность и творчество Вебера изучены довольно подробно. Хотя ему почти никогда не находилось места в пантеоне *великих* мастеров, его устойчивое влияние на музыку XIX, а затем отчасти и XX века отмечали и большинство исследователей, и композиторы. Вебер незримо или явно присутствует и в других искусствах, и в романтической художественной литературе — в виде узнаваемых современниками сюжетов, упоминаний о том или ином его сочинении, цитат из опер. При этом восприятие фигуры Вебера до сих пор не свободно от множества шаблонных и сомнительных, нередко апокрифических представлений, которые начали формироваться вокруг него ещё при жизни<sup>1</sup>. Описания его биографии полны странных сюжетов и белых пятен, особенно в ранний период жизни и творчества, но столь же странной жизнью живёт и его музыка: в круге исполняемых и изучаемых сочинений Вебера хорошо заметен уклон в сторону лишь нескольких наименований, бóльшая же часть остальной его музыки будто бы вовсе не существует. Едва ли не первым «виновником» формирования такого восприятия можно считать Рихарда Вагнера. В декабре 1844 на торжественной церемонии перезахоронения Вебера в Дрездене — символического возвращения с чужбины домой (напомним, что Вебер умер в Лондоне вскоре после премьеры своей оперы «Оберон» и первоначально был похоронен именно там) — Вагнер произнёс патетическую речь, где прозвучала мысль о том, что «на свете не было музыканта более немецкого» [Галушко 1987, 80], чем Вебер, и в дальнейшем развивал эту мысль в своих работах — характерны в связи с этим его статьи «О сущности немецкой музыки» [Вагнер 1978, 49–64] и «Опера и драма» [Вагнер 1978, 262–493]. Авторитет Вагнера, особенно в немецкоговорящем мире,

---

<sup>1</sup> О веберовских мифах см.: Галушко 1987; Скорбященская 1993 (38).

несмотря на всю противоречивость его личности, был весьма велик, и образ Вебера как немецкого национального художника через призму этой речи и позднейших вагнеровских текстов утвердился довольно прочно. Четверть века спустя Фридрих Вильгельм Йенс, автор каталога сочинений Вебера, воспользовавшись тем, что с разницей в шесть лет в день 18 июня совпали две даты — победы в битве при Ватерлоо (1815) и премьеры «Вольного стрелка» (1821), — писал: «Как Германия в тот день раз и навсегда освободилась от ига иностранного господства, так шесть лет спустя немецкая музыка вырвалась из-под господства элементов иностранного искусства, которое было особенно влиятельным в тот момент» [Jähns 1871, 311]. Тезис о «немецкости» Вебера, развившийся позднее почти что до культа, и вообще постоянное упоминание о национальной принадлежности композитора ещё более помешали восприятию его творчества в последующие годы. «Миссия Вебера была национальной — она значила свободу и международный статус немецкости, которую он завоевал в области музыки. Она исходила из того же духа, что был до него у Лютера, после него у Бисмарка, хотя и не столь потрясла мир, будучи более деликатной по своей природе» [Pfitzner 1926, 90] — от этого высказывания Ганса Пфицнера один шаг до идеологизации Вебера как «борца за немецкое искусство и немецкий дух», произошедшей в Третьем Рейхе. В рамках же чисто музыкальных риторика о немецком начале побуждала искать национальное в опере и привела к тому, что заслуги Вебера стали прочно связываться почти исключительно с одним сочинением. Квинтэссенцией восприятия Вебера стала реплика того же Ганса Пфицнера, без которой не обходится почти ни один текст о композиторе: «Вебер явился в этот мир, чтобы создать “Фрейшюца”» (цит. по: [Галушко 1987, 85]). Впрочем, ещё задолго до Пфицнера слова «творец “Вольного стрелка”» и подобные стали синонимами имени Вебера, даже не требующими это самое имя называть.

Ранняя, за несколько месяцев до сорокалетия, кончина Вебера лишь добавила к его образу мифов и легенд, всегда сопровождавших композитора и при жизни — «смерть его из обыденного факта стала почти сразу же фактом

символическим» [Скорбященская 1993 (39), 100]. Вебер попал в перечень умерших молодыми романтических художников вместе с Францем Шубертом, Винченцо Беллини, Норбертом Бургмюллером, Фредериком Шопеном, Феликсом Мендельсоном и другими композиторами. К тому же год смерти Вебера (1826) оказался близок к датам смерти Бетховена (1827) и Шуберта (1828), и «магия чисел» почти неизбежно привела к попыткам сравнивать этих авторов, искать параллели между их творческими путями, не задумываясь о том, насколько это уместно. Сведения о взаимоотношениях Бетховена и Шуберта с Вебером также полны апокрифических, сомнительных сюжетов, порой на уровне анекдотов, что тоже не способствовало составлению ясной картины жизни и творчества Вебера.

Одна из важнейших проблем, долгое время мешавших сформировать полное представление о том, что значил Вебер для музыкальной культуры, — отсутствие на протяжении многих лет полного, критически выверенного собрания его сочинений. Проект первого такого собрания был предпринят лишь в 1926 году, к 100-летию со дня смерти композитора, под руководством Ханса Иоахима Мозера на базе «Немецкой академии» в Мюнхене. Однако издание было прервано, едва успев начаться: в печать вышли только три тома — последний в 1939 году<sup>2</sup>. 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 — исключениями можно считать лишь фортепианный Концертштюк и «Приглашение к танцу». Другие сочинения Вебера либо бытовали в основном среди любителей (фортепианные пьесы, камерные ансамбли, песни), либо, всё же попадая время от времени в концертные залы, характеризовались как слабые и неудачные работы в сравнении с «Вольным стрелком» (симфонии), либо низводились до статуса учебной литературы (концерты для духовых). Добавим, что Вебер — последний из больших мастеров, в связи с наследием которых возникает проблема ложного

---

<sup>2</sup> Hans Joachim Moser – Biographische Informationen aus der WeGA [Электронный ресурс] // URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A005616.html> (дата обращения 09.02.2021).

авторства: ряд произведений, издающихся, исполняющихся и записывающихся под его именем, на самом деле ему не принадлежат, и большая часть таких случаев связана именно с инструментальной музыкой.

Несмотря на неоспоримое величие Вебера в области музыкального театра, его инструментальная музыка вовсе не заслуживает пренебрежения, даже если допустить возможность весьма спорной точки зрения о её вторичности по отношению к музыкально-театральным работам композитора. Не только в стиле целой эпохи имеют значение «второстепенные» авторы, у которых происходило формирование её художественного языка, но и в творчестве отдельного автора важными нередко оказываются «второстепенные» жанры. Для Вебера, композитора насквозь театрального по духу, обращение к духовым инструментам и прежде всего к кларнету стало важным этапом на пути поисков собственного стиля в том числе и в музыкальном театре.

**В обзоре литературы**, связанной с темой диссертации, уместно рассматривать два крупных тематических направления: работы о Вебере и работы о кларнете. В обоих случаях такой аналитический обзор выявляет множество проблем и удивительных, порой парадоксальных обстоятельств, возникших на перекрёстках этих двух путей исследования.

Веберовская библиография весьма обширна. Только в последнем издании словаря Гроува список литературы насчитывает 370 наименований на английском, немецком, французском языках [Tusa 2001, 166–172]. 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 наименований<sup>3</sup> (заметим, однако, что в этом списке нет литературы на русском языке).

---

<sup>3</sup> Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe – Register der Bibliographieinträge [Электронный ресурс]. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Projekt/Bibliographie> (дата обращения 01.02.2021)

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) [Weber 1864–1866]. 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, воспоминания современников Вебера, на которых он построен, неизбежно начинали окутываться дымкой легенд. Сын композитора избрал себе профессию инженера и достиг на этом пути успеха как выдающийся строитель железных дорог в Австрии и Германии — исследователь Джон Уоррек остроумно замечает, что он унаследовал от своего отца дух путешествий [Warrack 1978, 25, footnote 1]. По отзывам знавших Макса Марию, он хорошо владел пером, но не был музыкантом. С постепенным развитием исследовательской методологии и открытием неизвестных ранее документов взгляды на «Картину жизни» стали более скептическими — многие даты, факты, суждения потребовали уточнения или были опровергнуты. Так, не соответствуют действительности приводимые в ней сведения о происхождении рода Веберов. И хотя в большинстве случаев трёхтомник Макса Марии всё же можно считать заслуживающим доверия, осторожность в его отношении оказывается отнюдь не лишней. Уоррек называет эту биографию «недостаточной» или «неполноценной» (inadequate) [Warrack 1978, 9], но не отказывается от ссылок на неё, однако, непременно маркируя такие ссылки словами «Макс Мария фон Вебер пишет, что...» и подобными. Заметим, что и этот труд не был переведён на русский язык, в отличие от множества работ Вебера-младшего в области железнодорожного дела. На «Картину жизни» опираются и нередко её просто пересказывают или цитируют многие биографии, появившиеся в последующие годы.

Важным этапом мировой веберианы стало появление полного каталога сочинений Вебера, составленного Фридрихом Вильгельмом Йенсом (Friedrich Wilhelm Jähns; 1809–1888) и вышедшего в печать в 1871 году [Jähns 1871].



Выступив в роли «веберовского Кёхеля», Йенс скрупулёзно изучил все доступные ему материалы, связанные с композитором, — как печатные, так и рукописные, — подробно прокомментировал их, выстроил хронологию создания, собрал сведения о первых исполнениях и множество другой ценной информации. Каталог Йенса, несмотря на полуторавековую дистанцию, почти не потребовал обновления и не потерял актуальности и по сей день — наряду с номерами опусов, которые охватывают далеко не всю музыку Вебера, к его сочинениям до сих пор применяется нумерация с префиксом J.

В контексте формирования взглядов на Вебера характерны статьи о нём в первых изданиях словаря Гроува, написанные Филиппом Шпиттой — интересно, что они превосходят по объёму даже тексты, посвящённые в том же словаре Вагнеру. Здесь уже хорошо заметен описанный выше немецкий уклон в оценке Вебера. Говоря о его роли в истории немецкой музыки, Шпитта составляет настоящий панегирик, который смотрится несколько необычно в свете сегодняшнего представления об энциклопедическом стиле. Исследователь 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» [Spitta 1890, 409].

Стандартом биографии Вебера в форме *life-and-works* стала книга Джона Уоррека [Warrack 1978]. Это первая полноценная попытка осветить все произведения Вебера, вывести генезис его театрального стиля из французской *opéra comique*, итальянской оперы, зингшпиля и других источников, а фортепианную музыку представить на фоне перемен, произошедших с инструментом на рубеже XVIII–XIX веков. В свете таких ракурсов рассмотрения тезис о непреложной «немецкости» Вебера оказывается уже не столь бесспорен, 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?)<sup>4</sup>.

Благоприятные перемены в отношении изучения Вебера и его творчества наметились в последней четверти XX века. Благодаря наследникам композитора<sup>5</sup> сохранился многолетний письменный семейный архив, который после смерти его правнучки Матильды фон Вебер (1881–1956) находился в Берлинской государственной библиотеке. В 1986 году этот архив безвозмездно передал исследователям праправнучатый племянник Карла Марии — Ханс-Юрген фон Вебер (1910–2002), а в 1991 году по его инициативе было создано Международное Веберовское общество, первых членов в которое он принимал сам. Это общество издаёт полное собрание сочинений Вебера (Weber-Gesamtausgabe — WeGA), куда входят не только музыкальные материалы, но и переписка Вебера, его дневники и другие документы. Издание собственно нотных текстов (первый том вышел в 1998 году) сопровождается сборниками научных трудов Weber-Studien (в 1993–2018 годах вышло 10 томов). Для исследователя творчества Вебера эти труды представляют неисчерпаемый источник, как и выходящий ежеквартально журнал *Weberiana* (с 1992), который также публикует материалы, касающиеся Вебера и его времени. *Weberiana* — едва ли не наиболее доступный в России образец современной зарубежной веберовской литературы: полное собрание этого журнала хранится в иностранном отделе библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

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» (см. об этом: [Скорбященская 2002]). Исполнялась в России и фортепианная музыка Вебера — Концертштюк,

<sup>4</sup> *Flimm, J.* Wie deutsch war Herr von Weber? // [Schwandt, 2015, 16]

<sup>5</sup> Генеалогия всех ныне живущих потомков композитора восходит к Максу Марии. Подробное генеалогическое древо Веберов см.: <http://www.webergesellschaft.de/wp-content/uploads/2018/09/StammtafelNetz2018.pdf> (дата обращения: 01.06.2021).

фортепианные сонаты, отдельные бравурные пьесы<sup>6</sup>. Множество явных и скрытых отсылок к веберовским сюжетам можно отыскать в художественной литературе: «Вольный стрелок» — «Фрейшиц» — «Фрейшюц» звучит на страницах Пушкина, Тургенева, Фета, Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина и весь XIX век не покидает театральных сцен. О Вебере и его роли в истории музыки размышляли Александр Серов, Цезарь Кюи, Ливерий Саккетти и другие исследователи — традиционно в центре внимания оказывались либо три последние оперы, либо фортепианная музыка. Однако в советское время о Вебере почти перестали писать, а его оперы исчезли со сцены ещё раньше — «Вольный стрелок» в последний раз на сцене Большого театра шёл в 1898 году, в Мариинском — в 1901-м<sup>7</sup>. В 1911-м на сцене Большого театра силами учеников Московской консерватории была поставлена «Эврианта», но это был едва ли не последний на долгие годы случай обращения к оперному Веберу в России<sup>8</sup>. Несмотря на идеологически «правильную» трактовку «Вольного стрелка» в советском музыковедении как оперы с народными мотивами из жизни крестьян и 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 фундаментального *научного* труда, посвящённого Веберу. К столетию смерти композитора, в издательстве «Тритон» была напечатана брошюра В. П. Коломийцева «Карл Мария фон-

---

<sup>6</sup> В популяризации музыки Вебера в России важнейшую роль сыграл пианист Адольф фон Гензельт; о нём и о веберовском сюжете в его жизни и творчестве см.: *Скорбященская, О. А.* Адольф фон Гензельт (1814–1889) на пересечении русской и западноевропейской культур. Диссертация... доктора искусствоведения. СПб., 2021.

<sup>7</sup> Благодарю Татьяну Белову (Большой театр) и Валентину Андрианову (Мариинский театр) за предоставленную информацию.

<sup>8</sup> В последние годы оперы Вебера всё же попадают на сцены российских театров, но такие случаи единичны: «Три Пинто» в Камерном музыкальном театре им. Покровского (2013) и «Вольный стрелок» в Московском академическом музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (2021). В концертном исполнении звучали «Вольный стрелок» (2012, Санкт-Петербург, Большой зал филармонии) и «Оберон» (2013, Москва, Концертный зал имени П. И. Чайковского).

Вебер» [Коломийцев 1927]<sup>9</sup>. 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) [Кенигсберг 1981], написанная в жанре популярной монографии, не претендует на полноту. Из обширного литературного наследия композитора переведена и опубликована лишь очень малая часть [Вебер 1935; Музыкальная эстетика 1981, 71–87], 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. Отсутствие в русскоязычном музыковедческом пространстве его текстов — большая и досадная лакуна.

Даже в тех работах, где Веберу уделяется внимание, исследователи рассматривают его творчество довольно односторонне. Безоговорочно признавая за композитором миссию основоположника немецкой романтической оперы (впрочем, работ, целиком посвящённых оперному театру Вебера, в отечественном музыковедении также нет), они почти полностью игнорируют обширнейшее наследие его в других жанрах. Некоторое исключение в этом смысле составляет, пожалуй, лишь фортепианная музыка — этой области веберовского творчества посвящена диссертация [Скорбященская 1993 (39)] и ряд статей<sup>10</sup>; как один из

---

<sup>9</sup> Дефисное написание зафиксировано на обложке. В позднейших советских текстах при упоминании Вебера «дворянская» частица (на которую композитор на самом деле не имел права), как правило, купировалась вовсе.

<sup>10</sup> Из сравнительно крупных и содержательных образцов отметим: *Боярских, Е. А.* Что такое «концертштюк»? История одного сочинения Карла Марии фон Вебера // *Музыковедение*, 2005, № 3. С. 33–40; *Иванова, Л. П.* Фортепианные сонаты К. М. Вебера: тематизм и форма // *Аналитические очерки: сборник статей*. СПбГК, 2006. С. 126–151.

«персонажей» Вебер время от времени появляется в работах о фортепианной музыке с более широким ракурсом (например, [Максимов 2014]). Однако и эти работы не заполняют всех существующих пробелов, и полностью объёмное и целостное представление о месте Вебера в истории музыки XIX века по-прежнему едва ли можно считать сформированным.

Сочинения Вебера для духовых инструментов (и в частности — для кларнета) в литературе на русском языке будто бы нарочно обходятся стороной и достаиваются лишь перечисления между делом, через запятую, словно малозначимые и неинтересные работы. Так, А. К. Кенигсберг ограничивается только единственным упоминанием концертов для кларнета, но не камерных сочинений с его участием. С. Н. Питина в посвящённом Веберу разделе (без малого 90 страниц!) большого учебного пособия о музыке Австрии и Германии [Питина 1975] не говорит ни слова о сочинениях для духовых, несмотря на то, что одна из глав прямо названа «Инструментальная музыка Вебера». 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» [Протопопов 2013, 76] и далее анализирует 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» [Кремлёв 1959, 254], не обращаясь к анализу музыкального материала.

Между тем, Вебер принадлежит к числу тех немногих больших мастеров, кто проявил яркий и разнообразный интерес к кларнету. Он писал музыку для разных духовых инструментов, но только кларнет удостоился с его стороны столь продолжительного интереса. Веберовские концерты и ансамбли с участием кларнета — «хлеб насущный» для любого исполнителя на этом инструменте. Наряду с Концертом и Квинтетом Моцарта, сонатами, Трио и Квинтетом Брамса они давно снискали статус классических и обязательных в репертуаре

кларнетистов. Более того, это едва ли не единственная группа сочинений среди всего инструментального наследия Вебера, которая на протяжении двух с лишним столетий никогда не исчезала из исполнительской практики. Концертино и оба концерта Вебера являют собой и «пробный камень» для учеников, подбирающихся к профессиональному уровню (они входят в программы международных конкурсов и вступительных испытаний почти во всех высших музыкальных школах мира), и обязательную позицию в репертуаре уже опытных кларнетистов, о чём можно судить по их обширной дискографии. Столь же популярен блестящий Большой концертный дуэт, составляющий украшение любого сольного кларнетного вечера и подвластный лишь отличному ансамблю двух виртуозов. Реже звучит в концертном зале Квинтет, хотя он богато представлен в каталогах звукозаписи — часто в более чем достойной компании сочинений для того же состава Моцарта и Брамса. Также не столь репертуарным сочинением Вебера для кларнета следует считать Вариации, но и здесь дискография не позволяет причислить их к «забытой» или «непопулярной» музыке. Рассматривать кларнетные сочинения Вебера в совокупности позволяет не только общий инструментальный элемент, но и компактность их положения на хронологической линии творчества композитора: все они были созданы почти в одно и то же время (лишь Большой концертный дуэт составляет в этом смысле исключение) и все — для одного исполнителя, Генриха Йозефа Бермана.

«Кларнетологическая» библиография последних десятилетий, которая в данной диссертации попадает в центр исследовательского внимания, представлена преимущественно англоязычными изданиями. В ней есть как книги о кларнете в целом, обычно включающие очерки по исполнительским аспектам, истории конструкции инструмента и его репертуара, так и более подробно освещающие отдельные исполнительские вопросы (исторически ориентированное исполнительство, расширенные техники в современной музыке), определённый исторический период существования кларнета (в эпоху барокко или классицизма), и даже посвящённые отдельным сочинениям (книги о Концерте Моцарта и Квинтете Брамса из серии Cambridge Music Handbooks). Международная

ассоциация кларнета (International Clarinet Association — ICA), базирующаяся в Колумбусе (США, штат Огайо), с 1950 года выпускает ежеквартальный журнал *The Clarinet*, в котором публикуются статьи на самые разнообразные темы, связанные с инструментом. В Британии с 1976 года выходит журнал со схожими задачами, но объединяющий кларнетную тематику с саксофонной — *Clarinet and Saxophone*. Статьи о кларнете публикуются и в журналах более широкой тематики, таких как *Galpin Society Journal* (инструментоведческий), *The Music Review* и др. Множество небольших работ выполняются в американских университетах самими исполнителями как необходимый пункт для получения *Master Degree*. Аналитическая часть таких работ, как правило, сводится к добросовестному и подробному описанию структуры того или иного сочинения, а историческая — к пересказу уже имеющихся источников.

Публикации на немецком языке составляют заметно меньшую по объёму, но тоже весьма интересную часть литературы о кларнете. Активно развивавшаяся в довоенное время, немецкоязычная библиография позднее почти перестала пополняться новыми наименованиями, но в последней четверти XX века, в связи с разработкой «старого нового» репертуара и инструментария для него, совершенствованием исполнительского искусства и другими факторами, на немецком языке также появилось множество работ различного объёма и различных направлений. Участниками WeGA написан ряд статей, связанных с проблемами *издания* музыки Вебера для кларнета. Впечатляет применяемая при этом методология, соприкасающаяся порой едва ли не с криминалистикой: для разрешения возникающих проблем ведётся скрупулёзное источниковедческое исследование рукописей, сравнение почерков и оттенков чернил и т. д. 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 нам работа, где с той или иной степенью подробности проанализированы все сочинения Вебера с участием кларнета (включая

оркестровые), также написана на немецком языке и принадлежит Вольфгангу Занднеру [Sandner 1971].

Однако и в этой профессиональной кларнетоведческой среде можно иногда наблюдать картину, схожую с описанной выше средой вебероведческой. Так, книга Матиаса Фиртеля, посвящённая инструментальной музыке Вебера [Viertel 1986], содержит множество интересных мыслей, но, как это ни удивительно, тоже почти полностью обходит стороной кларнетные сочинения — лишь 12 её страниц из более чем 400 посвящены медленным частям концертов [Viertel 1986, 286–298].

Положение дел в литературе о кларнете на русском языке вновь нельзя назвать блестящим: оно отражает «иерархию» исполнительских специальностей и до некоторой степени коррелирует с объёмом репертуара для них. В исследованиях о фортепианной музыке недостатка нет. Библиография о других инструментах менее обширна, но существуют труды, порой многотомные, посвящённые исполнительству на струнных — прежде всего, на скрипке и на виолончели; в каталогах можно найти и книги, посвящённые альту или контрабасу<sup>11</sup>. Хотя некоторые из этих работ выпущены уже довольно давно, они остаются в основном надёжным источником сведений и, по крайней мере, выполняют обзорную функцию. Полномасштабной же монографии о кларнете и его музыке на русском языке не существует, а единственная книга, посвящённая только этому инструменту, принадлежащая замечательному специалисту в области инструментоведения Георгию Благодатову [Благодатов 1965], создана в жанре популярной монографии и невелика по объёму, к тому же со времени её написания прошло уже более полувека. Такая «иерархия» даёт курьёзные результаты даже в самых значительных исследованиях. Так, Б. В. Асафьев, говоря о процессе «очеловечивания инструментализма» — «поиска в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» [Асафьев 1971, 220], который к началу XIX века принёс множество плодов, —

---

<sup>11</sup> Например: *Гинзбург, Л. С.* История скрипичного искусства; Он же. История виолончельного искусства. В 4-х т.; *Понятовский, С. П.* История альтового искусства. М.: Музыка, 1984. 224 с.; *Раков, Л. В.* История контрабасового искусства. М.: Композитор, 2004. 312 с. и др.



называет поющими только струнные инструменты, и далее утверждает, что «громкая роль в осуществлении этого [процесса] принадлежит концертирующему стилю и особенно великим *скрипачам* XVIII века» [Асафьев 1971, 221] (курсив наш). Излишне утверждать: существуют многочисленные свидетельства того, что указанный процесс происходил и благодаря духовым инструментам. Вебер — яркий пример композитора, который не только пользовался богатым урожаем предыдущих эпох, но и сам активно участвовал в этом процессе в дальнейшем, именно в связи с репертуаром духовых инструментов и прежде всего кларнета.

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. Глава о Вебере, где рассматривается по преимуществу его музыка для кларнета, есть в труде С. Я. Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», однако там наряду с интересными мыслями встречаются неточные и неполные сведения: например, хронологическая последовательность кларнетных и других духовых сочинений Вебера приводится с основанием только на номера опусов [Левин 1983, 46], тогда как эти номера соответствуют не времени создания пьес, но только их выходу в печать.

Из научных работ на русском языке, посвящённых литературе для кларнета, отметим диссертации Владислава Артемьева [Артемьев 2007] и Размика Маслова [Маслов 1997]. В первой из них 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 собой обширное и подробное обозрение литературы о кларнете, что почти не даёт возможности сконцентрироваться на той или иной эпохе или группе сочинений.

Этим обзором, показывающим, что ни в общей или специализированной литературе о Вебере, ни в инструментоведческих трудах его кларнетное наследие до сих пор не удостоивалось полномасштабного изучения, определяется **степень**

**научной новизны исследования.** Кларнетные сочинения Вебера ранее 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 произведения.

**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 ранних изданий до последних исследований в рамках WeGA, выполненных 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 органологическим методом, однако его использование намеренно сведено к минимуму, так как применительно к кларнету эта тема подробно разработана зарубежными исследователями, и прежде всего, Альбертом Райсом.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и двух приложений. Первый раздел первой главы представляет исторический обзор основных событий в истории кларнетного репертуара довеберовского времени (XVIII века) и творчества крупнейших исполнителей. Второй раздел — анализ оркестровых партий кларнета в сочинениях Вебера, предшествовавших сольным. Во второй главе представлен анализ каждого из шести сольных кларнетных сочинений Вебера, где рассмотрена их драматургия, исторические обстоятельства создания и место («амплуа») в творческой эволюции Вебера. Третья глава посвящена истории бытования кларнетных сочинений Вебера (прежде всего концертов) в XIX–XX веках — в изданиях, редакциях и записях. 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 — 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.

**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», Концертштюке 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).

**Апробация работы.** 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.

#### **Публикации по теме диссертации:**

*Хавров, В. В.* К истории создания кларнетных сочинений Карла Марии фон Вебера: по материалам дневников и переписки / В. В. Хавров // *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.* Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера / В. В. Хавров // *Opera musicologica*. — 2021. — Т. 13. № 2. — С. 6–30.

*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.

# ГЛАВА 1. СОЛЬНЫЙ КЛАРНЕТ ДО ВЕБЕРА И ВЕБЕР ДО СОЛЬНОГО КЛАРНЕТА

## § 1. СОЛЬНЫЙ КЛАРНЕТ ДО ВЕБЕРА: ИМЕНА, СОБЫТИЯ, РЕПЕРТУАР

Хотя в центре внимания находятся сочинения Вебера для кларнета, видится уместным осветить историю его репертуара и в более ранние годы, чтобы лучше понимать, с каким «багажом» композиторы и исполнители подошли к началу XIX века.

Кларнет появился в музыке позже других основных инструментов из семейства деревянных духовых и, соответственно, позже них вошёл в состав оркестра и обзавёлся собственным репертуаром. Разные исследователи относят изобретение кларнета к рубежу XVII–XVIII веков и обычно связывают его с именем нюрнбергского инструментального мастера Иоганна Кристофа Деннера (Johann Christoph Denner; 1655–1707). Вопросам происхождения кларнета и ранних лет его бытования посвящена обширная литература, в том числе работы одного из наиболее авторитетных историков кларнета — Альберта Райса (Albert Rice), — и эта тема выходит за рамки нашей работы, однако очевидно, что в то время когда флейты, гобои и фаготы уже обрели постоянное место и в оперном оркестре, и в качестве солистов, кларнет только начал свой путь в музыкальной практике.

Этот путь начался весьма активно. Сведения о концертах кларнетистов можно проследить, начиная с 1720-х годов<sup>12</sup>, однако о самом раннем этапе формирования кларнетного репертуара трудно говорить что-либо определённое. В прессе первой половины XVIII века заметки о выступлениях кларнетистов либо обходятся без указания исполняемых произведений, либо сопровождаются упоминанием неких «Концертов для кларнета» или «на кларнете» (например, в английских источниках: *A Concerto on the Clarinet*), но в этом случае обычно без

---

<sup>12</sup> Подборку ранних объявлений в прессе о выступлениях кларнетистов см.: [Rice 2020, 253–261].

имён авторов. Пример такого объявления из 1742 года: «Мистер Чарльз также будет исполнять концерты и соло на кларнете, гобое д'амур, шалюмо» (Mr. Charles will also perform Concertos and Solos on the Clarinet, the Haubois d'Amour, the Shalamo) [Rice, 2020, 254]<sup>13</sup>. Скорее всего, не будет ошибкой предположить, что такие концерты сочинялись самими исполнителями, существовали в единственном экземпляре и едва ли когда-либо издавались, причём открытым остаётся вопрос, действительно ли это были концерты в том смысле, как они понимаются сейчас — многочастные циклические сочинения для солиста и оркестра. Более вероятно, что концертами в этих случаях назывались фантазии или вариации на популярные темы песен или оперных арий.

Ранние выступления кларнетистов в 1720–1740-х годах, довольно многочисленные, но всё же спорадические, ещё нельзя считать устоявшейся непрерывной традицией. Райс относит её появление к несколько более позднему периоду — 1760–1770-м годам. В это время кларнет ещё уступал флейте, гобою и фаготу в количестве доступных и хорошо звучащих тональностей, но по беглости в пассажах он уже тогда был вполне сравним с названными инструментами, а в звуковом и динамическом диапазоне их даже превосходил (впрочем, далеко не все композиторы были готовы сразу же этот диапазон осваивать). В это же время кларнет начинал обретать свой характерный, привлекательный тембр, постепенно превращавшийся из крикливого, подобного трубе, в мягкий и гибкий, что столь ценили позднее композиторы-романтики. В Европе стали появляться солисты, которые не просто, как это было обычно в прежние десятилетия, владели кларнетом наравне с другим инструментом (например, гобоем) и переходили на него при необходимости, а уже специализировались только на кларнете. Композиторы же стали чаще включать кларнет в партитуры и постепенно создавать его сольный репертуар.

Важными событиями в этом контексте были появления справочников, аппликатурных таблиц и иных печатных работ, где объяснялись свойства

---

<sup>13</sup> Орфография английского оригинала сохранена.

сравнительно нового инструмента, давались рекомендации по письму для него, сочетаниям его с другими тембрами. Ещё не претендуя на масштаб будущих трактатов по инструментовке XIX века (Берлиоз, Римский-Корсаков, Геварт...), эти работы были невелики по объёму. Таков опубликованный в 1764 году в Париже труд жившего во Франции немецкого кларнетиста Валентина Рёзера «Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны»<sup>14</sup> — по-видимому, первое теоретическое исследование конструкции кларнета и его возможностей в инструментовке. Для исследователей развития конструкции кларнета этот трактат интересен тем, что в нём описан четырёхклапанный кларнет, который сегодня считается промежуточным звеном между барочной и классической моделями инструмента. Следом за ним Луи-Жозеф Франкёр включил очерк о кларнете в свой трактат о духовых инструментах, вышедший в 1772 году<sup>15</sup>, где частично использовал сведения, приведённые у Рёзера, но описал также и те разновидности кларнета, которых в более ранней работе не было. К началу XIX века подобных трактатов, школ, справочников насчитывалось уже несколько десятков<sup>16</sup>, что говорит о востребованности кларнета и интересе к нему в эту эпоху. Кларнет повсеместно и окончательно обрёл статус инструмента, совершенно равноправного с другими — и в качестве солиста, и в оркестре. На европейских сценах к этому времени выступало множество кларнетистов. Среди них наиболее заметны были два выдающихся солиста — Йозеф Беер и Франц Тауш. На их биографиях мы остановимся подробнее, поскольку они, хотя, скорее всего, не знали Вебера и его кларнетной музыки, тем не менее, имеют прямую связь с нашей темой.

---

<sup>14</sup> Этот трактат переведён на русский язык и прокомментирован Валерием Березиным: [Рёзер 2014], [Березин 2014]; см. также более ранний перевод на английский язык с развёрнутым комментарием: *Rice, A. Valentin Roeser's Essay on the Clarinet (1764): Background and Commentary. CGU Theses & Dissertations, 103. 1977.*

URL: [http://scholarship.claremont.edu/cgu\\_etd/103](http://scholarship.claremont.edu/cgu_etd/103). doi: 10.5642/cguetd/103

<sup>15</sup> «Общий диапазон всех духовых инструментов с наблюдениями о каждом из них, к которому приложен новый проект для упрощения современной манеры копирования [партий]» / *Diapason général de tous les instrumens à vent avec des observations sur chacun d'eux auquel on a joint un projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier* <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10023704r>

<sup>16</sup> Обзор таких источников см.: [Hoerich 2008, 88–92].



**Йозеф Беер** (Joseph Beer<sup>17</sup>; 1744–1812), богемец по происхождению, не без основания считается первым международно известным солистом-кларнетистом. Начав обучаться на валторне и трубе, он в 1760-е годы перебрался во Францию, где впервые услышал кларнет и, восхищённый его звучанием, стал учиться играть на нём. Райс утверждает, что Беер освоил кларнет за четыре месяца [Rice 2003, 159] — скорее всего, эта информация принадлежит к разряду легенд и её следует принимать с осторожностью, поскольку за столь небольшой срок достигнуть высокого уровня сложно, но по-видимому, у Беера действительно оказался талант к новому инструменту.

Самые яркие страницы музыкальной карьеры Беера были связаны с Парижем. Его первое публичное выступление состоялось во французской столице 24 декабря 1771 года в рамках «Духовных концертов». К этому времени в Париже уже была недолгая, но стабильная традиция игры на кларнете: здесь эти инструменты появились в оперном оркестре (впервые — у Рамо в операх «Зороастр» и «Акант и Цефиза»), здесь, по-видимому, задумал и написал свой единственный концерт для кларнета Иоганн Стамиц, предполагавший сольную партию в нём для Гаспара Прокша (Gaspard Proksch), солиста в оркестре Александра Ла Пуплиньера. В 1771–1779 годах Беер выступал в «Духовных концертах» 27 раз [Rice 2001], став одним из самых популярных артистов во французской столице. Он переменял отношение парижской публики к кларнету, прежде воспринимавшемуся как инструмент крикливый и резко звучащий, и открыл дорогу на сцену следующему поколению кларнетистов.

В Париже Беера заметили высокопоставленные аристократы: в 1767–1777 он служил при герцоге Орлеанском, а в 1778–1779 и 1781–1782 — при великом конюшом Франции принце Ламбеском. С Беером связан любопытный эпизод,

---

<sup>17</sup> Написание его фамилии в разных источниках варьируется. В статье о Беере из словаря Гроува приводятся, помимо основного Beer, такие варианты написания: Bachr, Baer, Baher, Bähr, Bär, Beere, Behr, Paer, Pär, Pehr [Rice 2001]. Это вносит путаницу ещё и потому, что позднее свою карьеру в Вене начал другой кларнетист, почти полный тёзка Беера — Йозеф Бэр (Joseph Bähr). Наконец, окончательно запутывает следы ещё один их кларнетист-современник по имени Фридрих Берр (Friedrich Berr), немец, живший и работавший во Франции: его фамилия тоже изначально писалась как Beer.

касающийся биографии Вольфганга Амадея Моцарта, который в то время тоже находился в Париже и искал возможности сделать там карьеру. В литературе можно встретить упоминание о том, что Моцарт высоко ценил мастерство Беера и называл его «бравым кларнетистом» [Степанов 1988, 91]<sup>18</sup>. Такая характеристика (*ein braver Clarinettist*) в одном из писем Моцарта действительно встречается и, скорее всего, он действительно знал о Беере или даже слышал его исполнение. Однако даже если не брать во внимание, что слово *brav* может означать и «добротный, славный» (в цитированном ниже переводе — «неплохой»), эти слова вынуты из контекста. В письме от 29 июня 1778 года Леопольд Моцарт предложил сыну передать Бееру рекомендательное письмо и поискать разговора с ним, на что Вольфганг 9 июля ответил так:

«Что до рекомендательного письма к г-ну Бэру, то я думаю, нет необходимости, чтобы я посылал его. Ведь я его почти не знаю. Знаю только, что он неплохой кларнетист, но в остальном — беспутный человек — я не люблю иметь дело с подобными людьми — это не делает чести. И рекомендательное письмо я ему вовсе не хотел бы давать — мне придется краснеть за него — в конце концов, если бы он хоть что-нибудь умел делать! Он совсем не в почёте, многие его вообще не знают» [Моцарт 2006, 140].

Возможно, если бы контакт между музыкантами тогда всё же состоялся, Моцарту, в ту пору ещё малоизвестному широким кругам, удалось бы вскоре сделать себе композиторское имя, поскольку, несмотря на цитированное утверждение, репутация Беера как исполнителя всё-таки была весьма высока и он гастролировал по всей Европе. Неприязнь Моцарта к Бееру могла быть вызвана тем, что кларнетист сотрудничал с Карлом Стамицем, к которому Моцарт относился недружелюбно ещё со времён пребывания обоих композиторов в Мангейме. В только что процитированном письме, буквально в следующих же строках, Моцарт высказывается о братьях Стамицах (Карле и Антоне) весьма

---

<sup>18</sup> В этой статье указанная цитата опирается на издание писем Моцарта 1914 года. Нам не удалось познакомиться с этим изданием писем, поэтому мы не можем сделать вывод о том, была ли купюра нелестных слов в адрес Беера сделана его составителями или автором статьи.

откровенно и нелестно: «...два жалких нотных пачкуна, — вдобавок они игроки, пьяницы — и распутники. С такими людьми я не знаюсь» [Моцарт 2006, 140]. Позднее отношения между Моцартом и Беером потеплели — последний раз на публике Моцарт выступил именно в публичном концерте (академии) Беера 4 марта 1791 года, исполнив си-бемоль-мажорный фортепианный концерт (№ 27 по традиционной нумерации).

Сотрудничество же Беера со Стамицем оказалось весьма плодотворным: для Беера Стамиц написал 11 концертов для кларнета (из них один в соавторстве с Беером) — весьма значительное количество с учётом сравнительной новизны кларнета для музыкальной культуры того времени<sup>19</sup>. Такой интерес к кларнету был довольно необычным, и Стамиц в одном из парижских журналов был особо назван «композитором для кларнета» [Lawson 1995, 93].

Беер гастролировал по всей Европе, а с 1780 по 1791 год работал в России, но и здесь получал разрешение выезжать за границу для концертов<sup>20</sup>. Он оказался связующим звеном между двумя эпохами: начав свою творческую карьеру ещё в 1760-е, позднее он станет преподавать, и среди его учеников будут Мишель Йост, Этьен Солер и Генрих Йозеф Берман. Йост, проживший совсем короткую жизнь (всего 32 года), успел передать мастерство ученикам, среди которых был Жан-Ксавье Лефевр (Jean-Xavier Lefèvre). Отсюда происходит ещё одна мощная ветвь европейской кларнетной традиции: в 1793 году Лефевр начал преподавать в Париже в Национальном институте музыки, который два года спустя был преобразован в Парижскую консерваторию, где Лефевр стал первым профессором класса кларнета и занимал этот пост до 1824 года. Он воспитал ряд учеников, а в 1802 году выпустил печатную «школу» игры на кларнете, которая была чрезвычайно популярной на протяжении многих лет. Лефевр сам сочинял музыку для кларнета и занимался усовершенствованием конструкции инструмента. Учениками Лефевра были не только французы — некоторое время уроки у него

---

<sup>19</sup> Из известных нам авторов больше кларнетных концертов сочинил только Мишель Йост (Michel Yost; 1754–1786) — у него их 14.

<sup>20</sup> О пребывании Беера в России см.: [Степанов 1988] и др.

брал шведский виртуоз Бернхард Хенрик Круселль. Школа кларнета, сложившаяся в Парижской консерватории, и сегодня продолжает давать прекрасные плоды. Солер также преподавал в консерватории в первые годы её существования, но в 1802 году покинул её, не создав собственной школы.

К концу XVIII века в рецензиях на выступления Беера всё чаще заметны критические интонации — сцену завоёвывало новое, куда более многочисленное поколение музыкантов. Популярен был моцартовский кларнетист Антон Штадлер, а в Вене славу Беера затмил его тёзка и почти однофамилец Йозеф Бэр (его фамилия чаще всего писалась как Bähr, но орфография имён собственных к этому времени ещё не устоялась, и вариант Bähr или Bär столь же часто применялся и к Бееру).

Однако Беер и позднее сохранял исполнительскую форму, продолжая выступать до весьма почтенных по тем временам лет. В 1808 году он выступил в Вене, а год спустя дал концерт в лейпцигском Гевандхаузе, и отзывы на это выступление оказались весьма одобрительными. Так, «Всеобщая музыкальная газета» сообщала:

«В еженедельном концерте 16 февраля можно было услышать на кларнете господина Беера, королевского прусского камермузыканта из Берлина, с концертом собственного сочинения и вариациями Моцарта. Господин Б[еер] известен как один из самых опытных виртуозов на этом инструменте, возможно, уже более тридцати лет. Чистота и красота его тона, сильного и пронизательного, но в то же время нежного и приятного; а также уверенность, ясность, благозвучность и отличная беглость его игры заслуживают похвалы. И это если не думать о том, что слушаешь человека, которому уже за шестьдесят»<sup>21</sup>.

Успел ли Беер, умерший в 1812 году, познакомиться и с музыкой Вебера, — вопрос открытый, однако несомненно, что Берман воспринял лучшие черты исполнительского стиля своего учителя.

---

<sup>21</sup> Allgemeine musikalische Zeitung, Jg. XI (1809), Sp. 333.

Другим наставником Бермана был **Франц Вильгельм Тауш** (Franz Wilhelm Tausch, 1762–1817). В отличие от Беера, своё музыкальное образование он сразу начал с кларнета — его отец, Якоб Тауш, был солистом Мангеймского оркестра, и именно здесь восьмилетний Тауш-младший впервые выступил перед публикой. В 1778 году Тауши переехали в Мюнхен, последовав за пфальцским курфюрстом Карлом Теодором, который получил во владение Баварию. Тауш-старший работал в оркестре до своей смерти в 1803 году, но его сын к этому времени уже зарекомендовал себя как блестящий солист и выступал с гастролями. С 1789 года он — камерный музыкант в Берлине при дворе вдовствующей королевы Пруссии, а с 1797-го — при короле Фридрихе Вильгельме III. В прусской столице в 1805 году Тауш открыл школу («Консерваторию духовых инструментов»), где у него и брал уроки Берман, а также уже упоминавшийся Бернхард Хенрик Круселль. Шведский виртуоз, подобно Берману, воспринял и немецкий, и французский исполнительские стили и позднее был достойным конкурентом ему. Тауш до 1815 года продолжал выступать с концертами, и критики высоко ценили его мастерство. Франсуа-Жозеф Фети в своем знаменитом биографическом словаре писал о Тауше: «По своему исполнительскому таланту он был соперником Беера и Штадлера, своих современников; у него было даже более очарования, мягкости в игре, чем в таковой у этих двух артистов»<sup>22</sup>. Возможно, секрет звучания кларнета Тауша был в том, что он раньше многих перевернул мундштук и перешёл на игру тростью вниз, тогда как во Франции (школа Беера) до 1830-х была принята ещё старая манера игры — тростью вверх. Так или иначе, Берман воспринял обе школы — виртуозность Беера и пение Тауша — благодаря чему смог сформировать собственный неповторимый исполнительский стиль, так полюбившийся композиторам и критике.

Наконец, в начале XIX века на сцену вышли три великих мастера игры на кларнете, определившие романтический стиль игры на нём: Бернхард Хенрик Круселль (Bernhard Henrik Crusell; 1775–1838), Иоганн Симон Хермштедт (Johann

---

<sup>22</sup> *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. T. 8 (Sebastiani — Zyka). Paris: Librairie de Firmin Didot frères, fils et C<sup>ie</sup>..., 1867. P. 191.

Simon Hermstedt; 1778–1846) и Генрих Йозеф Берман (Heinrich Joseph Baermann; 1784–1849). Жизнь и творчество каждого из них достойны полномасштабного исследования — не окружённые, в отличие от певцов, пианистов и скрипачей, легендами, мифами и скандалами, они оказались в тени многих современников, хотя сыграли не меньшую роль в формировании репертуара и общей атмосферы романтической эпохи в музыке. Каждый из них развивал свою манеру игры и шёл своим путём, однако пути эти неизбежно пересекались: так, Вебер общался и с Берманом, и с Хермштедтом.

Репертуар кларнета ко времени начала работы Вебера над концертами уже включал сочинения в большинстве жанров, обычных для любого инструмента. Особенно богато в нём представлена концертная литература: на протяжении XVIII века было написано не менее сотни кларнетных концертов, причём бóльшая их часть — в последней четверти столетия.

Ответить на вопрос о первом в истории концерте для кларнета не так просто. В качестве одного из инструментов в группе солистов (*concertino*) он есть ещё у Антонио Вивальди в концертах, которые в каталоге его сочинений имеют обозначения RV 559 и 560 (солирующую группу составляют два гобоя и два кларнета). Что касается собственно сольного концерта для кларнета с оркестром, то в разных изданиях фигурируют разные имена, к тому же иногда дать однозначный ответ не позволяет терминологическая неопределённость. Например, в концерте (1732), написанном падуанским композитором Джузеппе Антонио Паганелли (Giuseppe Antonio Paganelli; 1710–1763) сольный инструмент обозначен словом *clareto* — Райс полагает, что здесь всё же подразумевается шалюмо [Rice 2020, 75]. Тот же исследователь в новейшем издании труда о барочном кларнете и шалюмо упоминает концерты Антона (Антонио) Беннеггера (Anton[io] Ben[n]egger; годы жизни неизвестны) [Rice 2020, 251], созданные в 1740-е годы, но ни об этих сочинениях, ни о самом композиторе мы не можем ничего сказать — согласно Райсу, рукописи хранятся в частном собрании и не изданы. Поэтому в списке композиторов в жанре концерта для кларнета первым, как правило, упоминается Иоганн Мельхиор Мольтер (1695–1765), капельмейстер

при дворе маркграфа Карла Вильгельма в Дурлахе (ныне часть города Карлсруэ). Мольтер оставил огромное количество сочинений, многие с участием редких в ту пору инструментов и необычных их сочетаний, в том числе шесть концертов для кларнета<sup>23</sup>. Однако датировка этих концертов представляет проблему — даже в упомянутом труде Райса указан весьма большой интервал предполагаемого времени их создания (1742–1765). Кроме того, концерты Мольтера написаны для кларнета in D и по преимуществу в верхнем регистре инструмента, напоминая о технике clarino на трубе, так что нам видится разумным выделить их отдельно, тем более что других концертов для кларнета в этом строе так и не было написано. Помимо них, в составленную здесь небольшую таблицу (см. ниже) включены первые известные концерты для трёх самых распространённых разновидностей кларнета.

Таблица 1. Первые известные образцы жанра концерта для разных разновидностей кларнета

Кларнет in D	Иоганн Мельхиор Мольтер Шесть концертов	1742–1765
Кларнет in B	Иоганн Стамиц Концерт	1754–1755
Кларнет in A	Михаэль Гайдн Дивертисмент	1764
Кларнет in C	Карл Стамиц Концерт	1770?

Среди других авторов концертов для кларнета в XVIII веке — Франц Ксавер Покорни, Антонио Розетти, Леопольд Кожелух, а также сами исполнители, — Йозеф Беер, Мишель Йост, Франц Тауш и многие другие. Вершинным

<sup>23</sup> Список сочинений Мольтера и другие сведения о нём см.: Häfner 1996.

достижением в этом жанре по праву считается Концерт ля мажор Вольфганга Амадея Моцарта (1791), созданный всего за несколько месяцев до кончины композитора. Символично, что первое издание этого концерта, пусть и не совсем в том виде, в котором предполагал его автор, было выпущено в первый год уже следующего, XIX века.

Не ставя себе задачу привести наиболее полный и подробный список сольного кларнетного репертуара в XVIII веке, даже из приведённого небольшого обзора можно видеть, что процесс освоения кларнета музыкантами, расширения репертуара, совершенствования его конструкции, был очень динамичным, даже стремительным. Всего через два-три десятилетия после изобретения он уже входил в музыкальную практику, с середины столетия завоёвывал место в оркестре, а обретение статуса полноценного, равного прочим инструмента классической музыки заняло менее ста лет.

## § 2. ВЕБЕР ДО СОЛЬНОГО КЛАРНЕТА: РАННИЕ ОПЕРЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Подсчёт сочинений Вебера, в которых есть партии кларнета, проведённый Вольфгангом Занднером в его исследовании [Sandner 1974, 211–227], выявил 69 позиций. Это музыка для кларнета соло и в ансамблях, оркестровые и оперные партитуры. В центре внимания Занднера прежде всего шесть сочинений с солирующим кларнетом, которые сразу же снискали популярность и сегодня составляют важнейшую часть репертуара этого инструмента. Веберовским «годом кларнета» можно считать 1811-й — в этот год он написал Концертино, оба концерта, вариации и начал Квинтет. Однако и до этого времени Вебер постепенно осваивал возможности кларнета — в оркестре и ансамбле. На материале ранних сочинений Вебера можно проследить постепенное развитие его композиторской техники, движение в сторону зрелости, начало которой во многом и обозначила плеяда кларнетных сочинений [Хавров 2021, 8]. Рядом с этой датой другая, которую Вебер считал ключевой в своём творческом пути —



1810 год. В «Автобиографическом наброске» он пишет: «Начиная с этого времени, я могу в достаточной мере считать себя законченным, как художник — и всё, что время сделало и сделает в дальнейшем, будет лишь обтачиванием острых углов и внесением необходимой ясности и понятности в уже заложенное прочное основание» [Вебер, 1936, 61]. Действительно, к этому времени он во многом уже освоил композиторскую науку: материал позднейших сочинений Вебера почти не подвергался переработке и повторному использованию. Кроме этого, после нескольких выступлений Вебера в концертах-академиях о нём заговорили и как о блестящем пианисте.

К рубежу XVIII–XIX веков, когда Вебер начал сочинять, кларнет уже стал постоянным участником оперного и симфонического оркестров и появился даже в партитурах тех авторов, которые прежде обходились без него — например, Йозефа Гайдна. Композиторы же, начинавшие свой путь в это время, уже воспринимали кларнет как инструмент совершенно равный по статусу другим (разумеется, с учётом свойственных ему выразительных достоинств и технических недостатков), и событием становилось не его *присутствие*, а *отсутствие* его в партитуре. У Вебера партии кларнетов есть в большинстве оркестровых сочинений, начиная с самых ранних — молодой музыкант постепенно изучал выразительные возможности инструментов и усложнял партии. Появление *первого сольного кларнетного опуса* Вебера — Концертино ми-бемоль мажор, соч. 26, — относится к началу апреля 1811 года; до этого времени Вебер написал 15 произведений с участием кларнета в ансамбле или в оркестре — они перечислены в таблице 2 [Хавров 2021, 9–10].

Не во всех из них партии кларнетов достаточно развиты, чтобы говорить об индивидуализации тембра, использовании его как особой краски. Мы рассмотрим подробно те сочинения, которые знаменовали для Вебера освоение новых приёмов и совершенствование его оркестрового письма [Хавров 2021, 11].

Таблица 2. Сочинения Вебера с участием кларнетов, написанные до Концертино.

Название	Год написания	Состав	Использование кларнетов
Опера «Немая лесная девушка»	1800	голоса, оркестр	Два кларнета (В, С) <sup>24</sup>
Опера «Петер Шмоль и его соседи»	1801	голоса, оркестр	Два кларнета (В, С); два бассетгорна (С)
Leis' wandeln wir, wie Geisterhauch, надгробная песня	1803–1804	сопрано, два тенора, бас, «гармоническая музыка»: два гобоя, два кларнета, два фагота, две валторны, тромбон	Два кларнета (В)
Опера «Рюбецаль» (фрагмент)	1804–1805	голоса, оркестр	Два кларнета (В)
Романс-сицилиана для флейты с оркестром соль минор	1805	флейта соло, оркестр	Два кларнета (В)
«Большая увертюра для многих инструментов», соч. 8 (переработка увертюры к опере «Петер Шмоль и его соседи»)	1807	Оркестр	Два кларнета (В)
Кантата (декламация с музыкой) «Первый звук»	1808	голоса, оркестр	Два кларнета (В)
Адажио и рондо	1808	два кларнета, две валторны, два фагота	Два кларнета (В)
«Большое попури» для вио- лончели с оркестром ре мажор	1808	виолончель, оркестр	Два кларнета (С)
Музыка к пьесе Шиллера «Турандот»	1809	Оркестр	Два кларнета (В, С)

<sup>24</sup> Сведения по партитуре Мариинского театра; Йенс указывает, что в сохранившемся фрагменте рукописи есть партии, обозначенные как Clarinetti ex D, однако в публикации 1928 года — только Clarini ex D (то есть трубы).

Dich an dies Herz zu Drücken, дуэт для голосов и оркестра	1809	сопрано, тенор, оркестр	Два кларнета (В)
Опера «Сильвана»	1810	голоса и оркестр	Два кларнета (А, В, С)
Il momento s'avvicina, речитатив и рондо	1810	сопрано, оркестр	Два кларнета (В)
Опера «Абу Гасан»	1810	голоса и оркестр	Два кларнета (В, С)
Se il mio ben, дуэт для двух контральто и оркестра (с облигатным кларнетом)	1811	два контральто соло, кларнет, две валторны, струнные	Кларнет (В)

Ранние годы жизни Вебера документированы слабо, особенно на русском языке, поэтому далеко не всегда возможно установить подробности его биографии. Даже в биографических трудах, посвящённых композитору, исследователям, рассказывающим об этом периоде, порой приходится заменять фактологические сведения отступлениями исторического характера, общим историко-культурным фоном [Хавров 2020, 31–32] — например, так происходит в биографии Вебера, написанной Кристофом Швандтом [Schwandt 2015]. В книге Джона Уоррека глава «Отрочество и пробуждение: 1800–1803» открывается фразой «О жизни и странствиях Вебера в самые ранние годы нового столетия известно мало определённого» [Warrack 1978, 36]. Так, пока мы вряд ли можем назвать имя учителя, под руководством которого Вебер постигал искусство инструментовки. В те годы Вебер вообще не получал систематического музыкального образования — странствия с театральной труппой отца не давали возможности надолго остаться в одном городе, найти постоянного учителя. Среди первых наставников Вебера можно встретить имена Иоганна Петера Хойшкеля (Johann Peter Neuschkel; 1773–1853) — гобоиста и органиста, который давал Веберу уроки игры на фортепиано, Джованни Валези (Giovanni Valesi, псевдоним немецкого тенора Иоганна Эвангелиста Валлинсхаузера; 1735–1816) — он учил Вебера пению — и Иоганна Непомука Кальхера (или Кальхнера; Johann Nepomuk Kalcher [Kalchner]; 1764–1827). Некоторое время с Вебером занимался Михаэль

Гайдн, преподавший ему первые уроки контрапункта [Warrack 1978, 30–32]. Едва ли такое образование можно было считать сколь-нибудь последовательным, однако под руководством каждого из учителей Вебер что-то сочинял. Его первый опус, шесть фугетт, был опубликован ещё в 1798 году и удостоился одобрительного отзыва Фридриха Рохлица (Johann Friedrich Rochlitz; 1769–1842), выдающегося музыканта, литератора и критика, который позднее стал другом уже повзрослевшего Вебера и его семьи. Крупнейшими из сочинений юного Вебера следует считать три оперы, из которых до наших дней дошли две. В обеих есть партии кларнетов, которые мы и рассмотрим [Хавров 2021, 10–11].

Ноты первой оперы Вебера, «Сила любви и вина», написанной под руководством Кальхера в Мюнхене, до наших дней не сохранились. В «Автобиографическом наброске» композитор утверждал, что партитура оперы и других ранних сочинений (большой мессы, множества фортепианных сонат, вариаций, виолончельных трио, песен) хранилась в шкафу в доме Кальхера, где однажды вместе с ними и сгорела [Вебер 1936, 58]. Поверив композитору на слово, эту историю затем растиражировали многие издания, непременно упоминая при этом, что в пожаре погибло только содержимое шкафа, весь же остальной дом Кальхера пламя чудесным образом пощадило. Это характерный пример одной из многочисленных веберовских легенд, о которых мы упоминали во Введении. Более вероятно, однако, что всё происходило намного прозаичнее, и Вебер попросту сам — тогда же или позднее — уничтожил ноты ранних опусов. «Первых щенков и первые оперы нужно топить», — якобы сказал Вебер Шуберту о его опере «Альфонсо и Эстрелла», и хотя источники этой фразы, как и ряда других популярных анекдотов о Вебере, сомнительны <sup>25</sup>, по-видимому, Вебер действительно избавлялся от собственных юношеских партитур — следы этого иногда проявляются в том, что их материал в том или ином виде оказывается в более поздних произведениях. Подробный, нередко буквально потактовый анализ

---

<sup>25</sup> Одно из первых упоминаний этой истории встречается в 1842 году в книге «Бетховен в Париже» Антона Шиндлера, репутация которого в академических кругах ценится невысоко — известно, например, что в своих работах о Бетховене он занимался умышленными фальсификациями (об этом см.: [Кириллина 2009, 21–23]).

самозаимствований Вебера провёл Йенс в упоминавшемся каталоге — например, в связи с первыми фугеттами [Jähns 1871, 36], квинтетом из неоконченной оперы «Рюбецаль» [Ibid., 60] и другими сочинениями [Хавров 2021, 11].

**«Немая лесная девушка».** Возможно, судьба «Силы любви и вина» постигла бы и вторую оперу Вебера — «Немую лесную девушку» (или просто «Лесную девушку»), созданную в саксонском городе Фрайберге. Её партитура также долгие годы считалась утерянной, за исключением одного фрагмента — он был опубликован в 1928 году в одном из первых томов собрания сочинений Вебера (так и не доведённого до конца)<sup>26</sup>. Однако эта опера при появлении снискала некоторую популярность и исполнялась не только в Вене, Праге и Аугсбурге, но и в Санкт-Петербурге, где в 2000 году в библиотеке Мариинского театра и были обнаружены оркестровые партии, по которым затем восстановлена партитура (об истории этой находки и о создании оперы см.: [Губкина 2000])<sup>27</sup>.

«Немая лесная девушка» — первое сочинение, в которое Вебер включает партии кларнетов. Использование их, правда, очень избирательно — в опере 21 номер, из них кларнеты есть лишь в трёх, при этом они отсутствуют в оркестровых тутти в увертюре, финале, больших ансамблевых сценах. Там же, где кларнеты задействованы, большую часть времени они звучат в ансамбле с другими духовыми инструментами, что напоминает об ансамблях «гармонической музыки»<sup>28</sup> (Harmoniemusik), чрезвычайно популярных в то время [Хавров 2021, 12].

Состав «гармонической музыки» обычно представлял собой октет духовых инструментов — пары гобоев, кларнетов, валторн и фаготов — но мог варьироваться (например, вместо гобоев могли быть флейты или английские

<sup>26</sup> Carl Maria von Weber: Musikalische Werke, erste kritische Gesamtausgabe, II/2, ed. Willibald Kaehler. Augsburg: Dr. Benno Filser, 1928. На этот фрагмент опирается в упомянутом труде Вольфганг Занднер.

<sup>27</sup> Благодарю руководителя Научно-музыкальной библиотеки Мариинского театра д. иск., проф. М. Н. Щербакову, любезно разрешившую ознакомиться с этой партитурой. Дальнейшие примеры из «Лесной девушки» приводятся именно по этому источнику.

<sup>28</sup> Использование такого термина обосновано в работе: [Березин 2000, 91], и он видится нам возможным для дальнейшего употребления в тексте.

рожки). Небольшой размер вкупе с мобильностью и довольно широким диапазоном позволял таким ансамблям осваивать разнообразный репертуар. «Основной функцией “гармоний” — единственного для многих аристократов источника музыкального досуга — было сопровождение музыкой обедов или социальных событий, но они играли и в публичных и частных концертах, где иногда аккомпанировали солисту» [Hellyer 2001, 856]. Культура «гармонической музыки» в конце XVIII — начале XIX веков переживала пышный расцвет, особенно в Вене. Для духовых ансамблей в то время сочиняли многие композиторы, в том числе Моцарт и Бетховен <sup>29</sup>. Вебер, вероятно, уже в юные годы мог слышать такие ансамбли, равно как и музыку военных духовых оркестров, так что такой тип звучания, по-видимому, представлял для него интерес [Хавров 2021, 12]. Сам он создал ряд переложений и небольших пьес для такого состава — в новом собрании сочинений композитора его произведениям для «гармонической музыки» отведена часть одного из томов <sup>30</sup>.

Два из трёх номеров с кларнетами в «Лесной девушке» (№ 3 и № 19) представляют собой марши в тональности до мажор, инструментованные для одних духовых с литаврами. В них Вебер использует кларнет *in C*, инструмент с более резким и ярким тембром в сравнении с низкими разновидностями. О том, что для Вебера был важен не только строй, но и тембр, свидетельствует то, что в партитурах поздней триады опер он полностью отказался от этой разновидности кларнета, отдавая предпочтение более солидно звучащим инструментам в строях *in B* и *in A*, но всё же написал для кларнета *in C* партию в сценическом ансамбле «Вольного стрелка», исполняющем крестьянский марш в I действии — его тембр больше подходил для сценической ситуации [Хавров 2021, 13].

---

<sup>29</sup> У Моцарта — ряд дивертисментов и серенад (в том числе «Большая партита», KV 361), у Бетховена — октет, соч. 103 и секстет, соч. 71. Традиция музыки для духового ансамбля оказалась весьма устойчивой и продолжала развиваться далее. Хотя позднее состав подобных ансамблей далеко не всегда совпадал со стандартным октетом «гармонической музыки» и мог варьироваться, к ним обращались многие композиторы и XIX, и XX веков вплоть до Игоря Стравинского (Октет, Месса), Джорджа Антейла (Концерт для камерного оркестра) и Эдгара Вареза («Октандр»).

<sup>30</sup> Serie IX: Varia // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Projekt/Bandübersicht.html#d10e625>

Музыка первого марша известна по циклу из шести лёгких пьес для фортепиано в четыре руки, соч. 3, где он опубликован под № 5, при этом там к нему добавлено ля-минорное трио. Пьесы были изданы в 1803 году, после оперы, и разумно предположить, что фортепианная версия — это транскрипция. Если эта хронология верна и Вебер не сочинил фортепианный вариант раньше оркестрового, «придержав» его до выгодного для публикации момента, то здесь мы имеем дело именно с примером того, как он пускал в дело материал более ранних сочинений, в которых не видел дальнейшей перспективы. Примечательно, что история марша на этом не закончилась: его транскрипция для духовых стала последним завершённым сочинением Вебера, написанным в Лондоне уже после премьеры «Оберона», в мае 1826 года, за несколько дней до смерти. Эта инструментовка отличается от таковой в ранней опере — например, верхний голос в главной теме играют гобой вместе с кларнетами, а кроме того, вместо ля-минорного трио Вебер сочинил новое, фа-мажорное [Хавров 2021, 14]. Начальные такты обоих маршей приведены в примерах 1.1 и 1.2.

Партии кларнетов в маршах из «Лесной девушки» просты — используемый диапазон каждого не превышает полутора октав, хроматические звуки почти не используются: в первом марше случайных знаков нет вообще, во втором лишь дважды встречается *до-диез* второй октавы у второго кларнета. Такие партии легко было сыграть на пятиклапанном кларнете, обычном, например, для симфоний Моцарта [Хавров 2021, 15].

В сцене и арии Принца (№ 6) кларнеты использованы более разнообразно. Сцена написана в си-бемоль мажоре, соответственно тональности использованы кларнеты *in B*. На первый взгляд, и здесь реализуется идея «гармонической музыки»: поначалу также звучит октет духовых (только место гобоев занимают флейты), имитирующий, соответственно сценической ситуации, *Jagdmusik* — охотничью музыку (начало номера приведено в примере 1.3). Однако после нескольких тактов роль кларнета меняется, и он начинает выделяться как сольный голос. Его партия тоже написана преимущественно «по белым клавишам», но контуры характерного именно для кларнета письма проявляются уже здесь: есть

скачки, арпеджио, скрытое двухголосие (см. пример 1.4). При вступлении вокальной партии кларнет участвует в диалогах с нею (см. пример 1.5).

Выделение из оркестра небольших ансамблевых групп известно по сочинениям Вебера более позднего периода (медленные части симфоний, концертов, «Эврианта», «Оберон»), однако эта черта его стиля, как оказывается, имеет предшественника уже в самых первых его сочинениях [Хавров 2021, 17].

**«Петер Шмоль и его соседи».** Третья опера Вебера стала первым его сравнительно крупным успехом. Постановки «Лесной девушки», хотя и происходившие в нескольких городах, всё же не сделали автору славы и скоро сошли на нет; исполнения же «Петера Шмоля», с его сплетением черт зингшпиля, французской и итальянской комической оперы, освещались в прессе того времени и едва ли не впервые вывели на ее страницы имя Вебера [Хавров 2021, 17].

«Петера Шмоля» упрекают — вполне справедливо — за «картонных персонажей и, мягко говоря, надуманный сюжет» [Warrack 1978, 40], однако музыка этой оперы свежа и не лишена остроумия. Интерес к «Петеру Шмолю» возрос после выхода партитуры в неоконченном собрании сочинений Вебера, предпринятом в 1920-е <sup>31</sup>. Опера иногда ставится и по сей день. Существует единственная запись <sup>32</sup>, на которой почти полностью переделан текст и изменён порядок номеров, но сохранён весь музыкальный материал [Хавров 2021, 18].

Вебер сочинял оперу, будучи учеником Михаэля Гайдна. О том, какой была роль старшего мастера в работе Вебера, судить трудно, однако сохранился его отзыв о том, что опера «написана в соответствии с правилами контрапункта, с большим огнём и изяществом и сообразно тексту» [Warrack 1978, 36]. Младший брат Йозефа Гайдна ещё в мангеймские годы проявлял интерес к письму для духовых, в том числе довольно редких для музыкальной практики того времени.

---

<sup>31</sup> Carl Maria von Weber. Musikalische Werke. Erste Kritische Gesamtausgabe unter Leitung von Hans Joachim Moser. Reihe 2: Dramatische Werke. Band 2. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G. M. B. H., 1928.

<sup>32</sup> Weber: Peter Schmoll und seine Nachbarn. Rupert Busching (Peter Schmoll), Johannes Schmidt (Martin Schmoll), Anneli Pfeffer (Minette), Sibrand Basa (Karl Pirker), Hans-Joachim Porcher (Hans Bast), Hans-Jürgen Schöpflin (Niklas) Symphonie-Orchester Hagen, Gerhard Markson; Marco Polo 8223592-93 (1993)



Так, ему принадлежит дивертисмент, в котором две части предполагают использование солирующего кларнета (1764), партия которого, по-видимому, написана с расчётом на очень искусного исполнителя [Березин 2000, 324–325]; в том же дивертисменте есть и другой редкий сольный тембр — тромбон. Вероятно, некоторые оркестровые находки Вебера в партитуре «Петера Шмоля» появились не без влияния наставника: духовые здесь часто выступают в качестве солирующих или в необычных сочетаниях. Например, в № 15 выделяются голоса двух флейт-пикколо в отсутствие больших флейт (однако, отдельная партия пикколо была уже в «Лесной девушке»), двух валторн и двух альтовых тромбонов [Хавров 2021, 18].

Положение кларнетов в «Петере Шмоле» отчасти похоже на таковое в «Лесной девушке». Этих инструментов вновь нет в увертюре, здесь царит другой любимый Вебером тембр — гобой, которому поручено исполнять и главную, и побочную темы. В 1807 году Вебер создал концертную редакцию этой увертюры, изданную под названием «Увертюра для многих инструментов», уже с кларнетами, однако в первоначальной версии их не было [Хавров 2021, 19].

В «Петере Шмоле» кларнеты звучат в пяти номерах:

- № 8 (речитатив и ария Карла) B-dur
- № 10 (дуэт: Минетта, Ганс Баст) C-dur
- № 11 (хор) Es-dur
- № 13 (ария Шмоля) B-dur
- № 14 (терцет: Минетта, Карл, Грайс) C-dur

Самое разнообразное применение кларнета — в арии (№ 8): здесь он впервые звучит во вступлении к речитативу и затем несколько раз в небольших репликах во время арии (начало см. в примере 1.6).

По мысли Уоррека, использование кларнета в этом номере «зрелое, немецко-романтическое» [Warrack 1978, 46], с чем не во всём можно согласиться. Затакты из трёх восьмых с остановкой на сильной доле, ходы по звукам трезвучия, апподжиатуры, украшения в кадансе явно указывают на следование традиции венского классицизма. Так могло бы начинаться после вступления первое аллегро классического сонатного цикла — например, квинтета для кларнета и струнных [Хавров 2021, 20].

В первом, медленном, разделе самой арии на первый план выходит ещё один любимый тембр Вебера — валторна, а в быстром — гобой. Кларнет здесь используется уже иначе, теперь аккомпанируя гобою разложенными арпеджио. Почти в неизменном виде этот материал попадёт в побочную партию увертюры в её поздней, концертной версии [Хавров 2021, 20].

В дуэте Минетты и Ганса Баста (№ 10) задействован один кларнет *in C*, вновь играющий аккомпанирующие разложенные арпеджио в итальянском, «гитарном» духе (пример 1.7). Любопытная деталь — слово *Schalmeau*, написанное над партией. Как указывает Альберт Райс [Rice 2003, 95], такое обозначение, использовавшееся с 1760-х годов, предписывало играть на октаву ниже — по-видимому, для удобства чтения или для экономии пространства на листе, которое занимали бы добавочные линейки. Термин *chalumeau register* (регистр шалюмо), происходящий от названия одноимённого инструмента, считающегося конструктивным предшественником кларнета, и сегодня относится к нижней части диапазона, хотя шалюмо существовали разных размеров и разных диапазонов [Хавров 2021, 21].

В связи с этим интересна нотация партии кларнета в дуэте. Диапазон кларнета *in C*, как и других инструментов семейства, ограничен снизу звуком *ми* малой октавы; тем не менее, Вебер несколько раз пишет нижнее *ре*. Имелся ли в виду действительно расширенный вниз диапазон или Вебер поленился записать партию в транспозиции (партию легко сыграет кларнет *in B*), — вопрос открытый.

Приём с аккомпанирующими арпеджио кларнета в нижнем регистре был хорошо известен: его охотно применял Моцарт — в финале I действия «Дон

Жуана», в трио менуэта Симфонии № 39 и в других сочинениях. Едва ли удивительно, что его взял на вооружение Вебер, истовый моцартианец, в «Петере Шмоле» порой почти дословно цитировавший зальцбургского мастера — например, в ариетте Ганса Баста [Хавров 2021, 21]. Джон Уоррек отмечает, что эта ариетта «опирается на тот же тип баллады, что и выходная ария Папагено, которую Вебер, пожалуй, слишком хорошо помнил» [Warrack 1978, 43].

В хоре (№ 11) кларнеты не имеют сколь-нибудь выделяющейся сольной партии, но здесь можно отметить характерную деталь, свидетельствующую о представлениях Вебера относительно диапазона этого инструмента. В первых тактах все инструменты играют в унисон или дублируют друг друга в октаву. В месте, где у кларнета должно было быть *re* третьей октавы, Вебер уводит его партию на октаву ниже, хотя в общем оркестровом звучании никаких тембровых проблем возникнуть не должно было (пример 1.8). Можно предположить, что Вебер в те годы полагал звук *do* третьей октавы верхним пределом устойчивого звучания кларнета, несмотря на то, что диапазон его простирался намного выше.

В № 14 Вебер пишет партии для двух бассетгорнов — инструментов, родственных кларнетам, но более низких по звучанию. Излюбленный инструмент венских масонов, бассетгорн как сольный и ансамблевый тембр активно использовался Моцартом и композиторами его круга. После смерти Моцарта интерес к бассетгорну быстро пошёл на спад, и к началу XIX века его включали в партитуры уже редко — так, у Бетховена он использован только в балете «Творения Прометея» (1800–1801) и только в одном номере (правда, с развёрнутым соло); композиторы-романтики за редчайшими исключениями (концертштюки Мендельсона) игнорировали этот инструмент. Партии бассетгорнов в «Петере Шмоле» — единственный во всём наследии Вебера случай их использования. Экспериментальность подчёркнута ещё и тем, что вместо обычных флейт верхние голоса должны играть *flauti dolci* — блокфлейты. Трудно объяснить, для чего Вебер написал именно партию бассетгорна — в ней нет почти ничего характерного для этого инструмента даже в том, что относится к нотации. Бассетгорн — транспонирующий инструмент и записывался обычно *in F*

(впрочем, у Моцарта встречается и вариант *in B*) в скрипичном и басовом ключах, подобно валторне. Вебер же нотировал его в скрипичном ключе *in C*. Для Моцарта в тембре бассетгорна наиболее интересным был нижний регистр, который в ансамбле ассоциировался со звучанием органных труб, а в сольных сочинениях позволял эффектно сопоставлять низкие звуки с высокими. Ничего этого нет у Вебера: партия не опускается ниже *ля* малой октавы, что вполне было бы доступно и обычному кларнету. Вряд ли возможно предполагать и транспозицию на октаву вниз — в этом случае бассетгорн нарушал бы гармоническую вертикаль, оказываясь временами ниже фаготов [Хавров 2021, 23].

Ещё не освободившийся от восторженного следования итальянцам и Моцарту, Вебер в ранних операх ищет собственный путь, в том числе в оркестровом письме — «редкие композиторы показывали такую любовь к чистому, свежему звучанию соло духовых инструментов» [Warrack 1978, 46].

На материале партий кларнета в двух ранних операх Вебера можно проследить определённые закономерности в трактовке этого тембра, которые композитор для себя к этому времени установил. Кларнет используется либо как часть оркестровой ткани в *тутти*, либо эпизодически как сольный тембр с небольшими фразами в первой и второй октаве (верхняя граница — *до* третьей октавы, нижняя — обычно *ми* первой с очень редким использованием звуков ниже неё), либо же для «гитарного» аккомпанемента триолями или секстолями в нижнем регистре (малая октава и начало первой) [Хавров 2021, 23].

**Венское интермеццо. Аббат Фоглер.** Странствия Вебера и постоянная смена учителей и круга общения продолжались несколько лет. В сентябре 1803 года — ему не было ещё и семнадцати — он приехал в Вену. Пребывание в австрийской столице стало для него первым сравнительно долгим самостоятельным «плаванием», независимым от отца и родни (они остались в Зальцбурге), первым опытом взрослой жизни. Вебер намеревался учиться у Йозефа Гайдна, но судьба распорядилась иначе, и его наставником стал Георг Йозеф Фоглер, известный как «аббат Фоглер» [Хавров 2020, 36].

Имя Фоглера при разговорах о музыкальной культуре XVIII — начала XIX века сегодня звучит как фоновое, второстепенное. Не в пользу репутации Фоглера играют и высказывания других музыкантов о нём: например, Моцарт в письме к отцу, не стесняясь в выражениях, клеймил его «музыкальным шарлатаном» и «паяцем». Джон Уоррек не без основания замечает, что «история отвела аббату Фоглеру самую неприглядную роль — смешную» и что сейчас он выглядит лишь «причудливой сноской к биографиям Вебера, Мейербера, Винтера, Риттера, Данци и певицы Алоизии Вебер» [Warrack 1978, 48]. Тем не менее, Фоглер был не лишённым таланта композитором-ремесленником, хорошим пианистом, плодовитым музыкальным писателем. Не стоит недооценивать и педагогический талант Фоглера: даже приведённые в цитате выше имена — далеко не последние в истории музыки, а ведь ими круг учеников Фоглера не исчерпывается. Большинство воспитанников вспоминали о нём с уважением и восхищением, едва ли не главным почитателем среди них был именно Вебер, и, конечно, Фоглер в его биографии — больше, чем просто «сноска» [Хавров 2020, 33]. Иоахим Файт в своём исследовании на многочисленных примерах показывает, что Вебер сформировал свои взгляды на гармонию, формы и инструментовку во многом под влиянием своего учителя [Veit 1990].

Поскольку Фоглера едва ли можно назвать хорошо известным персонажем, кратко изложим его биографию, тем более что её события весьма интересны <sup>33</sup>.

Фоглер родился в 1749 году в Вюрцбурге на северо-западе Баварии в семье мастера — изготовителя инструментов, там же учился в иезуитской гимназии и университете, затем изучал общее и церковное право в Вюрцбурге и Бамберге. Ещё студентом он сочинял балетную и театральную музыку для университетских спектаклей. В 1770 году Фоглер получил пост альмонария (раздатчика милостыни) в Мангейме, при пфальцском курфюрсте Карле Теодоре IV; набрав вскоре политический вес при дворе, он стал пользоваться расположением курфюрста и получил от него финансовую поддержку, чтобы продолжить

---

<sup>33</sup> Подробнее о жизни и творчестве Фоглера см.: [Дворницкая, 2016].

музыкальное образование в Италии (с 1773). Там он некоторое время учился у падре Мартини в Болонье и провёл много времени в Падуе, где изучал теологию и стал учеником теоретика Франческо Антонио Валлотти. В Риме он был принят в Аркадскую академию, а папа Пий VI даровал ему титул протонотария и наградил Орденом Золотой Шпоры [Хавров 2020, 34].

В ноябре 1775 года Фоглер вернулся в Мангейм — уже на должность духовного советника и второго капельмейстера. Он открыл музыкальную школу и начал публиковать педагогические работы. Когда в 1778 году двор курфюрста переехал в Мюнхен, Фоглер остался в Мангейме, но ненадолго. В 1781–1783 он жил в Париже, где вызвал некоторый интерес как клавесинист и без особого успеха попытался предложить свою теоретическую систему Королевской академии наук. После кратковременного пребывания в Лондоне (1783) он принял приглашение на место капельмейстера в Мюнхене (1784), но в Баварии не задержался и через два года отправился в Швецию, где служил при дворе короля Густава III и обучал музыке наследного принца. В 1792 году король был убит во время костюмированного бала (эти события легли в основу пьесы Эжена Скриба «Густав III» и написанной по ней одноимённой оперы Даниэля Обера; позднее ту же сюжетную канву использовал Джузеппе Верди в опере «Бал-маскарад»). После смерти покровителя Фоглер вновь отправился странствовать. Он добрался до Гибралтара, Кадиса (где по ошибке был принят за шпиона и арестован), Танжера и других средиземноморских городов в поисках древних, изустно передаваемых традиций модального пения. В дальнейшем Фоглер составил на основе напевов разных народов серию клавесинных пьес и передаст свой интерес к этнической музыке Веберу [Хавров 2020, 34–36].

В 1793 году Фоглер вернулся в Стокгольм, где работал при дворе короля Густава Адольфа IV до 1799 года. Затем как исполнитель, органнй мастер и педагог он работал в Копенгагене, Берлине, Праге, Вене, Мюнхене, и наконец осел в Дармштадте, где до последних дней жизни продолжал сочинять и придумывать различные проекты, связанные с органостроением [Хавров 2020, 34–36].

Даже из столь краткой биографии видно, что, несмотря на богословское образование и сан аббата, что, казалось бы, должно было сообщать носителю степенность и солидность мыслей и дел, Фоглера никогда не покидал дух странствия и авантюризма. Такой тип отношения к жизни был знаком и Веберу, что, несомненно, способствовало сближению двух музыкантов [Хавров 2020, 36].

В Вене Фоглер вёл бурную жизнь и общался с крупнейшими музыкантами: известно, например, что он не без успеха соревновался в фортепианной игре с Бетховеном и писал оперу по заказу Эмануэля Шиканедера — первого Папагено, а в ту пору директора театра «Ан дер Вин» [Хавров 2020, 36].

Нам неизвестно, почему Веберу не удалось попасть в ученики к Гайдну, равно как неизвестны и обстоятельства, при которых произошла его встреча с Фоглером, но нового учителя юноша сразу же принял с восторгом. Свою роль сыграло и то, что Фоглер обучал по разработанной им самим «Системе» (она заслуживает отдельного исследования) — а ведь именно регулярного образования Веберу и не хватало прежде. 8 октября 1803 года он пишет своему старшему другу, юристу и музыканту-любителю Тадеусу Зузану:

«Мне повезло познакомиться с аббатом Фоглером, который теперь мой лучший друг, и у которого я теперь изучаю его замечательную “Систему”. Я каждый день провожу у него по четыре-пять часов, и представь себе, какую радость он мне доставил несколько дней назад (NB. Надо сказать тебе, что он пишет для венского театра оперу, которой ещё ни одна живая душа не видела и тем более не слышала, потому что он сочиняет только ночью). Я был у него вечером и вдруг — он бежит в третью комнату, закрывает дверь, запирает ставни и так суетится, чтобы нас никто не потревожил, что я даже не знаю, что всё это значит. И вот наконец он приносит стопку нот, садится за фортепиано и после того, как я торжественно клянусь ему хранить тайну, играет мне увертюру и некоторые другие пьесы из оперы. Это совершенно божественная музыка, и что ты думаешь? он даже дал мне рукопись увертюры с тем, чтобы постепенно подготовить оперу в клавире. Теперь я сижу и изучаю, и радуюсь так, что временами чуть не чертенею — от радости»<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg | Wien, Samstag, 8. Oktober 1803 // Carl-

Таинственное сочинение, о котором пишет Вебер, — это опера «Самори» — та самая, которую Фоглеру заказал Шиканедер. Вебер взялся за подготовку клавира с воодушевлением, хотя это едва ли было простой задачей: в рукописной партитуре без малого 500 страниц [Хавров 2020, 37]. Через десять дней Вебер писал Зузану: «Вена держит меня в оковах, но это оковы работы: ты, наверное, понимаешь, что подготовить клавир такой большой оперы — это не пустяки»<sup>35</sup>.

Возможно, Фоглер, разглядев в юноше талант, не хотел обременять того денежными вопросами и предложил ему подготовить клавир не только в качестве учебного задания, но и как плату за уроки. Обеим сторонам это было выгодно: Фоглеру не нужно было тратить время на трудоёмкое дело и деньги на переписчиков; Вебер, в свою очередь, смог подробно изучить оркестровку и открыть для себя что-то новое в инструментальном и вокальном письме.

Вебер справился с задачей, причём не только составил клавир, но и написал цикл фортепианных вариаций на тему одной из арий этой оперы — они затем вошли в каталог его сочинений под номером опуса 6. Любопытно, что в их структуре есть немало общего с будущими вариациями для кларнета и фортепиано, соч. 33, совпадает и тональность [Хавров 2020, 37–38].

Что же Вебер мог увидеть в партитуре «Самори»? В инструментовке Фоглер позволял себе весьма смелые для того времени приёмы. Например, в первых тактах увертюры есть соло трёх (!) литавр (как правило, композиторы прежде обходились парой и не давали этому инструменту сольных мелодических партий). Однако в контексте нашей темы интересно, прежде всего, то, как в этой партитуре использованы кларнеты [Хавров 2020, 38].

Известно, что кларнеты стали постоянными участниками оркестровой партитуры в середине XVIII века в репертуаре мангеймского оркестра, — отдельные спорадические их появления в более ранних сочинениях едва ли

---

Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040147.html>

<sup>35</sup> Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg | Wien, Dienstag, 18. Oktober bis Dienstag, 25. Oktober 1803 // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040148.html>



можно считать сколь-нибудь устоявшейся традицией. Валерий Березин в труде об истории духовых инструментов в музыкальной культуре классицизма приводит множество примеров использования кларнетов в сочинениях отца и сына Стамицев, Карла Каннабиха и других композиторов [Березин 2000, 275–290]. Фоглер, ещё в 1770-е общавшийся с партитурами мангеймских мастеров, воспринимал кларнет совершенно свободно, не как редкость, применяемую «по случаю», но как полноценную, равную другим оркестровую краску. Впрочем, у самого Фоглера в мангеймский период не так много сочинений, в которых бы активно использовались эти инструменты. Альберт Райс указывает, например, на балет «Встреча на охоте», написанный в 1772 году [Rice, 2003, 128]. Сольные и ансамблевые сочинения Фоглера для кларнета нам неизвестны [Хавров 2020, 38].

В среднем разделе увертюры к «Самори» есть трио двух кларнетов и бассетгорна (пример 1.9), далее, в нескольких номерах, — облигатные партии кларнета *in A* (такая разновидность кларнета, предназначенная для диэзных тональностей, по тем временам также редко попадала в оркестр, уступая инструментам *in B*, *in C* и *in D*) [Хавров 2020, 38].

Из этих номеров обратим внимание на один — дуэт Пандо (Самори) и Махадовы, где в партиях флейты и кларнета выписаны штрихи: в группах из четырёх шестнадцатых первые две играют легато, а третья и четвёртая — стаккато (пример 1.10). Штрихи духовых инструментов в оркестровых партитурах вообще указывались чрезвычайно редко, это практика прежде всего концертной литературы, но Фоглер, очевидно, заботился о том, чтобы и в оркестре сольнные партии звучали так, как задумано [Хавров 2020, 38–39].

В этом дуэте, как и в увертюре, можно заметить ещё одну любопытную деталь — уже знакомое нам указание *Chalm.* над партией кларнета. Диапазон, вновь не опускающийся по написанию ниже ми первой октавы, подтверждает транспозицию.

Фоглер использует это указание и далее, однако в последнем действии оперы, в № 16, вместо арпеджио пишет хоральную фактуру (пример 1.11), и в случае октавной транспозиции партий кларнетов тембр ансамбля становится

более однородным и торжественным — в духе моцартовской масонской музыки. Именно здесь, по-видимому, Вебер впервые узнал о возможности свободно использовать протяжённые звуки в низком регистре кларнета — этот приём он освоит и через много лет блестяще использует в «Вольном стрелке».

Для Фоглера же этот приём не был новым: Иоахим Файт указывает на трио кларнетов в увертюре (также в среднем её разделе) к его более ранней опере — «Кастор и Поллукс» (1787) [Veit 1990, 256]. Тембр ансамбля кларнетов и бассетгорнов Фоглер мог подсмотреть и подслушать у Моцарта, который очень любил эти инструменты и написал для них соло и в ансамбле немало музыки. В «Касторе и Поллуксе» духовые инструменты (гобой, кларнет и фагот) также выступают в качестве облигатных, и Вебер, скорее всего, был хорошо знаком и с этой партитурой — в одно время с вариациями на тему из «Самори» он написал ещё один цикл фортепианных вариаций, на тему балета из «Кастора и Поллукса». Они также были опубликованы и получили номер опуса 5 [Хавров 2020, 41].

Эти два цикла вариаций — единственные сочинения Вебера за время учения у Фоглера, и оба они относятся уже к концу этого периода, весне 1804 года. Возможно, наставник попросту запретил своему ученику писать что-либо своё до окончания обучения — мера строгая, но полезная, что осознавал и сам Вебер. «Для творческой души это не пустяки — девять месяцев сидеть в таком плодотворном окружении и не написать ни ноты. Но я твёрдо решил много слушать, копить и учиться, прежде чем напишу хоть что-нибудь»<sup>36</sup>, — писал он Зузану в мае 1804 года [Хавров 2020, 41].

В этот период Вебер не только совершенствовал мастерство, но и вошёл в высокие музыкальные круги: его друг и соученик Иоганн Генсбахер познакомил Вебера с Сальери, Гуммелем, Враницким, Гировцом и другими венскими музыкантами. Когда в 1804 году Иоганн Готлиб Роде, интендант театра в Бреслау, попросил Фоглера порекомендовать кого-либо в качестве нового капельмейстера,

---

<sup>36</sup> Carl Maria von Weber an Thaddäus Susan in Salzburg | Wien, Montag, 2. April bis Freitag, 6. April 1804 // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040151.html>

тот предложил Вебера и Генсбахера, а когда последний отказался, пост достался Веберу. Покинув Вену, Вебер сохранил с Фоглером тёплые отношения и в 1810 году вновь встретился с ним, уже в Дармштадте [Хавров 2020, 42].

Необходимая для полноценного освоения музыкальных наук пауза в сочинении благотворно сказалась на творчестве Вебера. Обучение у аббата Фоглера стало важным шагом на пути к его композиторской зрелости и новым сочинениям [Хавров 2020, 43].

**Инструментальные сочинения.** В Бреслау Вебер-дирижёр с юношеским пылом развил кипучую деятельность. Он по-новому рассадил оркестр, усилил (к неудовольствию певцов) репетиционную работу и обновил репертуар. Первой оперой, которую поставил здесь Вебер, стало «Милосердие Тита» Моцарта, где едва ли не самый знаменитый номер — ария Секста с солирующим бассетгорном. Среди других опер, впервые исполненных в Бреслау Вебером, были «Дон Жуан» Моцарта (некоторые особенности кларнетных партий в этой партитуре упоминались выше) и «Камилла» Фердинандо Паэра, композитора, очень любившего виртуозные фиоритуры кларнета — как минимум в трёх из его опер есть обширные и технически сложные соло [Rice, 2003, 146]. «Камилла» не столь богата сольными эпизодами, как самая известная опера Паэра, «Аньезе», которая появится через десять лет, но в одной из арий реплики кларнета есть <sup>37</sup>. Джон Райс упоминает «большое соло кларнета» в опере «Влюблённый корсар» Йозефа Вайгля [Rice 1998, 581], которая также была в репертуаре Вебера в Бреслау. Возможно, и в других операх, к которым обращался молодой капельмейстер, он видел и слышал разнообразные способы применения тембра кларнета, запоминая и обдумывая их, осваивая новые возможности оркестровки.

В Бреслау Вебер сочинял мало — скорее всего, ему не хватало на это времени из-за напряжённой театральной работы, — но именно здесь в конце 1805 года из-под его пера вышло первое сочинение с солирующим духовым

---

<sup>37</sup> Нам не удалось обнаружить современных изданий партитуры «Камиллы», однако рукопись этой оперы доступна на сайте IMSLP, где упомянутая ария начинается на странице 738: URL: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP283809-PMLP398331-paer\\_camilla\\_377451622.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP283809-PMLP398331-paer_camilla_377451622.pdf)

инструментом, «Романс-сицилиана» для флейты. Это и первое сочинение Вебера с участием кларнетов, не относящееся к оперному жанру. Работа с Фоглером не прошла даром, о чём свидетельствуют новые способы работы Вебера с тембрами [Хавров 2020, 42–43]. Характерный пример использования кларнетов есть в последних тактах пьесы, где вертикаль выстроена необычным образом: кларнеты, тянущие звуки в нижнем регистре и создающие «тёмный» звуковой колорит, оказываются ниже первого фагота, который играет в первой октаве, даже выше гобоя (см. пример 1.12). Вольфганг Занднер не без основания утверждает, что «Романс-сицилиану» можно рассматривать как один из ранних примеров поисков Вебера в области «тембровой композиции» [Sandner 1974, 132].

К этому же периоду относится работа Вебера над оперой «Рюбецаль». Этот замысел, своё первое обращение к фантастическому сюжету, композитор не довёл до конца, сочинив только увертюру и три номера. Более того, оригинальная увертюра не сохранилась и сегодня известна только по позднейшей (1811) авторской концертной версии под названием «Повелитель духов». Из трёх оставшихся и опубликованных номеров «Рюбецаля» только в квинтете (четыре сопрано, бас и оркестр) есть партии кларнетов. Они участвуют в тутти в стандартных вертикалях с другими духовыми, а в тех тактах, где партия первого кларнета обозначена как Solo, он играет в унисон с вокальной партией сопрано (Эльзбет). Однако интереснее всего то, что на небольших участках Вебер допускает возможность оторваться от «белых клавиш» — у кларнетов есть хроматические ходы, а в среднем разделе, в тональности соль-бемоль мажор, два такта с не самой удобной аппликатурой (впрочем, пока ещё со «страховкой» — дублировкой, которую обеспечивает вторая флейта) — см. пример 1.13.

История «Рюбецаля» в дальнейшем вновь подтвердила стремление Вебера избавиться от ранних опусов: по-видимому, у композитора позднее не было намерений возвращаться к брошенному сюжету, поскольку материал квинтета он разобрал буквально по тактам, включив в разные сочинения последующих лет (вплоть до «Оберона»), как на то указывает тщательно изучивший этот вопрос Фридрих Йенс [Jähns 1871, 60].

Покинув капельмейстерский пост в Бреслау, Вебер продолжил странствовать. В Карлсруэ, тепло принятый герцогом Евгением Вюртембергским, он написал две симфонии (1806–1807) и несколько более мелких сочинений. Кларнетисты при дворе герцога были, но, в традициях XVIII века, были заняты и на других инструментах, поэтому в веберовских партитурах, созданных в Карлсруэ, кларнетов нет. Несмотря на это, симфонии весьма интересны по оркестровке — Вебер в них свободно пишет партии духовых (гобоев, фаготов, валторн) в стиле, напоминающем уже не об оркестровых партиях, но о концертных сочинениях. Длинные соло, пассажи, сопоставления крайних регистров — всё это явно было рассчитано на высококлассных исполнителей, которые, несомненно, были в герцогском оркестре. И хотя симфонии в Карлсруэ так и не прозвучали (композитор увёз рукописи с собой, премьера первой симфонии состоялась в 1810 году уже в Мангейме, вторая при жизни автора не исполнялась вовсе), для Вебера это был ещё один шаг в освоении виртуозного, блестящего стиля письма для духовых на пути к сольным сочинениям.

В Штутгарте Вебер не смог получить должность, связанную с музыкой, и ему пришлось работать секретарём при герцоге Луи Вюртембергском, но здесь он нашёл друга и почитателя своей музыки в лице Франца Данци и продолжал сочинять. К штутгартскому периоду творчества относится опера «Сильвана», в которой оркестровые партии для духовых вновь требуют от исполнителей немалого технического мастерства, но кларнетам здесь отведена скромная роль. В «Сильване» Вебер впервые применяет кларнеты *in A* для диэзных тональностей и продолжает использовать нижний регистр, хотя развёрнутых сольных эпизодов (в отличие от таковых у флейты, гобоя и скрипки) мы здесь не найдём. Однако благодаря «Сильване» спустя несколько лет появилось одно из сольных сочинений Вебера — Вариации для кларнета и фортепиано (об истории их создания речь пойдёт в следующей главе).

Ещё одно сочинение, созданное в Штутгарте, в котором кларнеты получают хотя и небольшие, но характерные сольные эпизоды — кантата (декламация с музыкой) «Первый звук» (или «Первый тон» — *Der erste Ton*). Полной записи

«Первого звука» не существует, партитура же нам недоступна, поэтому мы будем ориентироваться на клавиры и нотные примеры из работы Занднера.

В «Первом звуке» Вебер пытается в миниатюре воспроизвести драматургию гайдновского «Сотворения мира», хотя сравнения с масштабной ораторией этот десятиминутный опус не выдерживает — как из-за наивных стихов Фридриха Рохлица, так и из-за строения: оркестр звучит между обширными репликами чтеца порой лишь в течение нескольких тактов. В первом разделе, где, как и у Гайдна, изображается хаос, Вебер, следуя образцу «Романса-сицилианы», поручает кларнетам вытянутые звуки в самом нижнем регистре, сочетая их с низкими флейтами и высоким фаготом на фоне тремоло литавр. Далее некоторые из прежде использовавшихся Вебером ролей кларнета соединяются — кантилена во второй октаве у первого кларнета звучит одновременно с низкими арпеджио у второго. Ещё через несколько тактов у кларнета есть небольшой сольный эпизод с почти что романтически ламентозными интонациями (пример 1.14).

В одно время с «Первым звуком» Вебер сочинил Адажио и рондо (точнее — Рондо и адажио, в рукописи порядок пьес именно такой) для духового секстета — небольшой двухчастный цикл, в котором вплотную приблизился к идее сольного сочинения: верхний голос на протяжении почти всего цикла отведён именно первому кларнету, чей диапазон простирается вверх уже не до *до* третьей октавы, а до *ми*. В нижнем регистре (партия второго кларнета) теперь стали возможными гармонические фигурации и подголоски (примеры 1.15 и 1.16).

Наконец, следует упомянуть дуэт *Se il mio ben* для двух контральто в сопровождении оркестра с облигатным кларнетом — хронологически самый близкий к сольным сочинениям опус с участием этого инструмента. Короткий (около трёх минут) дуэт, проникнутый духом итальянской оперы, был написан для прощального концерта Вебера, покидавшего Дармштадт в январе 1811 года. Позднее это сочинение в версии для двух сопрано и фортепиано вошло в цикл трёх дуэтов, соч. 31. Занднер высказывает мнение, что партия кларнета в изначальной версии дуэта написана для Генриха Бермана, который одновременно с Вебером находился в Дармштадте [Sandner 1974, 52] — композитор, впрочем,

не упоминает его имя в дневниковых записях, относящихся к этому времени. Если даже предположить, что первая встреча Вебера с Берманом состоялась именно тогда, она была слишком мимолётной, чтобы вызвать к жизни сколь-нибудь крупное сочинение.

Первые оперы Вебера, в которых композитор ещё только искал свой путь в этом жанре, едва ли когда-нибудь войдут в широкий репертуар. Извлечение их из числа забытых (а в случае с «Немой лесной девушкой» — и потерянных) опусов происходит лишь благодаря тому, что они принадлежат автору «Вольного стрелка» — как и у многих больших мастеров, внимания теперь достаивается каждая строчка, когда-либо им написанная. Однако обращение к этим операм и другим ранним композиторским опытам Вебера, пусть даже порой и не самым удачным, даёт нам свидетельства постепенного обретения им мастерства, весьма интересные и важные для построения целостной картины его творчества [Хавров 2021, 26]. На примере рассмотренных сочинений можно отчётливо наблюдать эволюцию в обращении Вебера с духовыми инструментами и с кларнетом в частности — от подражания классическим образцам в совсем ранних произведениях, словно скованных определёнными ограничениями возможностей инструментов, до открытия новых тембровых красок и их сочетаний в ансамбле и оркестре. Освоив их, Вебер был готов начать работу и над сольными сочинениями. Для этого не хватало одного — исполнителя, который мог бы их сыграть.

## ГЛАВА 2. КЛАРНЕТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ВЕБЕРА: АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИИ И ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ

Веберу принадлежат шесть произведений для кларнета, которые составляют две триады: «*концертную*» (Концертино ми-бемоль мажор ор. 26 и два концерта — фа минор ор. 73 и ми-бемоль мажор ор. 74) и «*камерную*» (Вариации с фортепиано ор. 33, Квintет со струнным квартетом ор. 34 и Большой концертный дуэт с фортепиано ор. 48). Именно в такой последовательности сочинения появлялись из-под пера Вебера. Четыре из шести произведений созданы в один год (1811), Квintет был начат в том же году, но завершён намного позже; создание Большого концертного дуэта относится к 1815–1816 годам. 1811 год, таким образом, можно считать веберовским «годом кларнета». Поочередное рассмотрение этих сочинений позволит проследить эволюцию взглядов Вебера на этот инструмент и некоторые более общие закономерности его творческого пути.

Во Введении мы упоминали проблему ложного авторства в связи с Вебером. В репертуаре кларнета эта проблема тоже присутствует. Помимо шести «классических» опусов Веберу приписывались ещё два сольных произведения для кларнета — до сих пор во многих изданиях и на многих аудиозаписях они фигурируют под его именем: Интродукция и тема с вариациями си-бемоль мажор для кларнета и струнного квартета и Дивертисмент ми-бемоль мажор для кларнета с оркестром. Ни об одном из этих сочинений Вебер не писал в дневниках и не сообщал в переписке, нет упоминаний о них и в каталоге сочинений Вебера, составленном Фридрихом Вильгельмом Йенсом. Первое из названных сочинений в 1943 году обнаружил берлинский музыкант Леонард Коль (Leonard Kohl), под его редакцией оно несколько раз издавалось в версии как с квартетом, так и с фортепиано. В 1976 году Ульрих Рау установил настоящего автора Интродукции и вариаций — это вюрцбургский композитор Йозеф Кюфнер [Rau 1976]<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> В этой же статье раскрывается подлинное авторство ещё одного сочинения — ре-бемоль-мажорного Адажио для кларнета и струнного квартета. Эта музыка долгое время приписывалась Рихарду Вагнеру, однако её настоящий автор — Генрих Йозеф Берман.



Дивертисмент впервые был опубликован в издательстве Lienau в 1985 году в переложении для кларнета и фортепиано, несколько раз на диски записывалась его оркестровая версия, но обычно в аннотациях его сопровождала ремарка spurious — «сомнительный». Ноты Дивертисмента хранились в берлинском архиве кларнетиста Альберта Гарайса<sup>39</sup>; нельзя исключать, что это его собственное сочинение. Авторство Дивертисмента по-прежнему остаётся сомнительным, но, по-видимому, ни одно из этих сочинений не будет издано в составе WeGA [Хавров 2018, 27].

Свой путь в музыке для кларнета Вебер начал с концертов. Будучи воспитанником Фоглера и других музыкантов, сформировавшихся в XVIII столетии, он, скорее всего, во многом воспринимал этот жанр ещё через призму классической эпохи, где «концерт занимал промежуточное положение между оркестровой и сольной музыкой и потому обладал двойственной поэтикой. С одной стороны, это жанр довольно серьёзный, почти как симфония, с другой — отчасти и развлекательный, даже зрелищный, благодаря интересу к солирующему виртуозу; с третьей же стороны, уподобление инструмента певческому голосу провоцировало ассоциации с оперой как в сфере выразительности, так и в сфере конкретных музыкальных форм и исполнительских приёмов» [Кириллина 2007 (23), 324–325].

Нет причин предполагать, что ситуация кардинально изменилась в первые десятилетия XIX века — все названные тезисы хорошо соотносятся с концертными опытами ранних романтиков и в том числе Вебера, тем более что на протяжении некоторого времени параллельно с ними творили композиторы старшего поколения, придерживавшиеся прежних традиций. Совсем незадолго до концертов Вебера появился последний, Пятый фортепианный концерт Бетховена (1809), в это же время Людвиг Шпор искал новые пути в своих скрипичных концертах. Только к концу 1820-х — началу 1830-х концерт стал обретать

---

<sup>39</sup> Альберт Гарайс (Albert Gareis; 1811–1860), сын скрипача и альтиста Готлиба Гарайса; сведения о его выступлениях изредка попадали на страницы Allgemeine Musikalische Zeitung; высокого мнения о его игре была Фанни Мендельсон. Подробнее см.: Albert Gareis: Biographische Informationen aus der WeGA [Электронный ресурс] Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A001A22.html>

принципиально иной облик, разрастаясь в дальнейшем до масштабов симфонии. Вебер в этом процессе участия не принимал, лишь в Концертштюке (1821) попытавшись уловить будущие контуры большого романтического концерта единого строения.

Что касается оперных ассоциаций, то эта тенденция ярко проявилась в концертах для струнных и духовых инструментов, особенно в их медленных частях. У Людвиг Шпора в Шестом скрипичном концерте (1808–1809) медленная часть обозначена как «речитатив», а Восьмой концерт (1816), сохраняя трёхчастную циклическую структуру, написан «в форме вокальной сцены» (In Form einer Gesangsszene) с почти буквальным подражанием оперным формам.

При этом не совсем точным было бы считать, что прежним осталось восприятие жанра концерта со стороны исполнителей и публики. Уже с конца XVIII века начинается эпоха больших изменений в общественной и культурной жизни, которые спровоцировали и дифференциацию музыкальной аудитории, и реструктуризацию концертной индустрии. В связи с этим были неизбежны и перемены в отдельных жанрах. Матиас Фиртель обращает внимание [Viertel 1986, 205], что именно в этот период и даже почти параллельно творческому пути Вебера происходит отмеченный Юргеном Хабермасом переход публики «от культурного резонёрства к потреблению продуктов культуры» (об этом см.: [Хабермас 2016, 229–247]).

Выход жанра концерта на новый уровень напрямую связан с возникновением нового образа солиста. Эпоха виртуозов, пик которой пришёлся на 1820–40-е годы, когда на европейских сценах царили Паганини, Лист и множество других исполнителей-солистов меньшего масштаба, поначалу затронула не только пианистов и скрипачей, но и музыкантов, игравших на духовых инструментах. Эдуард Ханслик в исследовании об истории концертного дела в Вене утверждал, что в первые два десятилетия XIX века в австрийской столице виртуозы-духовики выступали чаще, чем скрипачи, и намного чаще, чем пианисты, и лишь в третьем десятилетии их количество пошло на спад [Hanslick 1869, 247].

На примере оркестровых партий из ранних сочинений мы видели, что у Вебера уже сложилась определённая манера работы с кларнетом — удобные тональности, наработанные сочетания с другими инструментами, характерные фигуры, разумно ограниченный сверху диапазон. Тем не менее, для сольного репертуара такого подхода было недостаточно и едва ли таким образом можно было завоевать внимание публики и заявить о себе как об оригинальном композиторе. При этом Вебер, усвоив науку, полученную от Фоглера, разумеется, осознавал, что возможности инструмента могут быть и расширены.

С 1810 года Вебер вёл жизнь странствующего музыканта, посещая разные города Германии и нигде не останавливаясь надолго. 14 марта 1811 года он прибыл в Мюнхен. В начале XIX века этот город был одним из центров европейской музыкальной культуры, несравнимым по статусу с провинциальными тихими княжествами. Главной целью Вебера было предложить здесь к постановке свой зингшпиль «Абу Гасан» (этот план осуществился: 4 июня того же года зингшпиль был исполнен).

Не меньшей славой, чем оперная труппа, пользовался оркестр Баварской придворной капеллы. Этот коллектив мог не без основания считать себя наследником традиций легендарного Мангеймского оркестра. Известно, что в 1778 году, когда баварский курфюрст Карл Теодор перевёл свой двор из Мангейма в Мюнхен, с ним уехали многие придворные музыканты, которые затем влились в состав местной капеллы. К началу века поколение исполнителей сменилось, но, подобно тому, как мангеймцы явились предвестниками венского классицизма, мюнхенские музыканты подготовили почву для романтических исканий Вебера, Шпора и других композиторов нового стиля.

На фоне бурных исторических событий конца XVIII — начала XIX веков правители Баварии не забывали о культурной жизни, продолжая поддерживать традиции просвещённого абсолютизма. В 1799 году Карла Теодора на баварском троне сменил курфюрст Максимилиан, который во время Наполеоновских войн выступил на стороне французского императора в борьбе с Австрией и благодаря его покровительству в 1806 году получил «повышение» — право титуловаться

королём. Статус королевства сохранился за Баварией и после падения Наполеона (1815), и даже в объединённой Германии (после 1871). Потомки Максимилиана правили до Ноябрьской революции 1918 года, завершившей многовековую историю баварской монархии, и все они оказывали поддержку наукам и искусствам. Самым известным из баварских королей стал правнук Максимилиана Людвиг (Людовик) II, прославившийся в истории как покровитель Вагнера.

Вебер застал Баварскую капеллу в одну из лучших её эпох: здесь в это время играло множество первоклассных талантливых исполнителей. С 1798 года и до самой смерти ею бесценно руководил Петер фон Винтер (Peter von Winter; 1754–1825), в юности бывший скрипачом в Мангеймском оркестре и, подобно Веберу, учившийся у Фоглера. Некоторые из духовиков были учениками музыкантов, для которых сочинял сольные концерты Моцарт: гобоист Антон Фладт (Anton Fladt; 1775–1850) учился у Фридриха Рамма, а фэготист Фридрих Брандт (Friedrich Brandt; 1773–1836) — у Венцеля Риттера. Несколько лет спустя, в 1818-м, в оркестре начнёт работать великий флейтист и реформатор своего инструмента Теобальд Бём (Theobald Boehm; 1794–1881). В этом созвездии особенно яркой была звезда кларнетиста Генриха Йозефа Бермана, который играл партию первого кларнета с 1807 года и скоро снискал себе репутацию не только великолепного оркестрового музыканта, но и солиста — после гастролей в Швейцарии и Франции в 1808 году. Мастерство Бермана быстро получило подобающую оценку и со стороны критики, и от композиторов: в его репертуаре уже в первые мюнхенские годы появились сочинения, специально для него написанные. Так, капельмейстер Винтер посвятил ему выдержанное в моцартовском духе Концертино для кларнета и виолончели — партия последней предназначалась для Пьера (Петера) Леграна (Peter Legrand; 1773–1834), виолончелиста той же капеллы.

Жизнь Бермана, полная ярких событий, с одинаковым успехом могла бы стать и предметом музыкально-исторического исследования, и сюжетом

приключенческого романа — как, впрочем, и жизнь Вебера <sup>40</sup>. Уроженец Потсдама, Берман воспитывался в Прусской военно-музыкальной школе у Йозефа Беера. В 1804 году он оказался в Берлине, где вскоре обратил на себя внимание прусского кронпринца Луи Фердинанда (Людвига Фридриха; 1772–1806) и стал получать приглашения на музыкальные вечера, которые тот у себя устраивал. Ученик Бетховена, кронпринц был способным музыкантом-любителем, хорошо играл на фортепиано и сочинял сам. Бетховен ценил его талант и посвятил ему Третий фортепианный концерт; Л. В. Кириллина предполагает, что Луи Фердинанд мог быть одним из прототипов героя «Героической симфонии» <sup>41</sup>. Среди его сочинений есть Октет фа мажор для фортепиано, кларнета, двух валторн, двух альтов и двух виолончелей. Здесь обращает на себя внимание не совсем обычный состав ансамбля, где нет скрипок, но есть кларнет (другие сочинения Луи Фердинанда с его участием нам неизвестны). Вероятно, эта партия была написана именно с расчётом на Бермана. Возможно также, что именно по протекции кронпринца он попал в ученики к Францу Таушу <sup>42</sup>.

Однако вести мирную музыкантскую жизнь Берману довелось недолго — будучи военнообязанным, он отправился на войну в качестве «гобоиста» (тогда это слово, по всей видимости, обозначало любого военного музыканта, играющего на духовом инструменте). Берман участвовал в двух крупных сражениях Войны четвёртой коалиции — при Заальфельде и при Йене и Ауэрштедте (1806). Во время первого из них погиб в бою Луи Фердинанд, а во время второго Берман попал в плен в Пренцлау, близ Бранденбурга, где провёл наступившую зиму, но затем ему удалось, обманув конвоиров, сбежать и благополучно вернуться в Берлин. В отсутствие покровителя Берман не мог найти работу, но нашёл нового высокопоставленного поклонника — баварского кронпринца Людвига, который написал рекомендательное письмо к своему отцу,

<sup>40</sup> Дальнейшие детали биографии Бермана даются по: [Lewald 1835, 132–134].

<sup>41</sup> Об этом см.: [Кириллина 2009. Т. 1, 303–304, 330 и др.]

<sup>42</sup> *Kroll, O. Weber und Baermann. // Neue Zeitschrift für Musik. 1936. Heft 12. S. 1439–1443.*

королю Максимилиану. После первого же выступления в Мюнхене Берман был принят на место первого кларнетиста капеллы.

Поначалу Берман ещё не предполагал обосновываться в мюнхенском оркестре и намеревался вернуться в родные края. В 1809 году он вновь направился в Берлин в надежде получить место при прусском дворе, где к этому времени должен был быть заново организован оркестр. Вакансия Берману не досталась — вежливый отказ сопровождался резолюцией: «Его Величество рад, что ему [Берману] в чужой стране досталось счастье, которое его отечество пока не могло ему предложить» — однако в прусской столице он приобрёл у фирмы «Грислинг и Шлотт»<sup>43</sup> кларнет, оснащённый десятью клапанами. Такая модель по тем временам была очень передовой в сравнении с более ходовыми обычными пяти- и шестиклапанными инструментами. Берман вернулся в Мюнхен, обладая кларнетом с очень широкими возможностями, которыми он не замедлил воспользоваться.

Встреча двух музыкантов с похожими в чём-то судьбами не могла не стать началом близкой и долгой дружбы, которая вызвала к жизни один из самых плодотворных союзов композитора и исполнителя в истории музыки. Все сочинения Вебера для кларнета создавались с расчётом на исполнение Бермана. 20 марта его имя впервые появляется в дневниковой записи Вебера: «В полдень [встречался] с Берманом и Леграном»<sup>44</sup>, а 29 марта композитор записывает: «Начал для Бермана сочинять» — так отмечено начало работы над Концертино<sup>45</sup>.

## §1. КОНЦЕРТИНО: ИНСТРУМЕНТ-ПЕВЕЦ

Концертино, первое сочинение Вебера с солирующим кларнетом, — один из ранних примеров «сжатой» концертной формы в истории музыки: несколько

<sup>43</sup> Иоганн Конрад Грислинг (Johan Conrad Griessling; 1771–1835) и Бальтазар Мельхиор Шлотт (Balthasar Melchior Schlott; 1778?–1841?) в 1801 году основали чрезвычайно успешную компанию, где изготавливались разные духовые инструменты — как деревянные, так и медные.

<sup>44</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Mittwoch, 20. März 1811 (München). URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065244.html>

<sup>45</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Freitag, 29. März 1811 (München). URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065253.html>.

контрастирующих частей в нём следуют друг за другом без перерыва (за несколько десятилетий до фортепианных концертов Листа). Правда, выбор такой формы Вебером был обусловлен в том числе и внешними причинами — чрезвычайно малым временем, оставшимся на работу. Вебер начал писать 29 марта, 3 апреля ноты были готовы, а уже 5 апреля состоялась премьера. Концертино входило в программу первого концерта, который Вебер дал при баварском дворе. Также исполнялись его Первая симфония, Первый фортепианный концерт и декламация с музыкой «Первый звук». Концерт прошёл при полном зале (50 билетов выкупил король) и принёс Веберу гонорар в 448 гульденов (флоринов)<sup>46</sup> — весьма значительные деньги.

Вебер скрупулёзно подсчитывал свои доходы и расходы, учитывая всё, вплоть до чаевых, покупки гитарных струн и проигрышей в кегли, а в последний день месяца обычно подводил итог. Сумма, полученная за концерт 5 апреля, почти вдвое превышала ту, которая к концу марта оставалась в «кассе» — 233 флорина. О примерных ценах того времени может свидетельствовать такой факт: в ноябре того же года в преддверии совместной концертной поездки Вебер и Берман вложились в покупку экипажа, общая стоимость которого составляла 160 флоринов<sup>47</sup>.

Слово «концертино» в музыке имело давнюю историю — прежде так обозначалась группа солирующих инструментов в концерто грассо, затем значение переместилось на жанр: в середине XVIII века упоминавшийся уже Иоганн Мельхиор Мольтер обозначал так сочинения с несколькими солирующими инструментами в разных комбинациях — две флейты и две валторны, четыре флейты, два шалюмо и две валторны, флейта и две виолы да гамба и другие [Häfner 1996, 257–259]. Не возьмёмся утверждать, что Вебер

---

<sup>46</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Freitag, 5. April 1811 (München). URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065260.html>.

<sup>47</sup> Ziegler, F. Webers Kutschen // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс] URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090132.html>.

первым использовал это слово в значении «маленький концерт»<sup>48</sup>, но во всяком случае, к 1800-м годам относится появление ряда произведений с таким наименованием, в которых солист был уже один. В этих сочинениях, кроме того, можно наблюдать отклонения от жанра классического трёхчастного концерта: разомкнутость частей (в концертино для альты Алессандро Роллы, 1808) или необычный состав (концертино для фортепиано и духовых Йозефа Трибензее, 1803). Первое веберовское концертино — для валторны — было создано в 1806 году. Хотя сегодня оно известно только по более поздней редакции 1815 года, и невозможно определить различия между двумя версиями, нет причин предполагать, что Вебер кардинально переписал его или перестроил форму. Валторновое концертино схоже по модели с кларнетным: в нём друг за другом без перерыва следуют медленное ми-минорное вступление, вариации в ми мажоре, речитатив и финал *alla rolassa*. После Вебера и, возможно, благодаря ему, такое наименование стало стандартным в литературе для духовых инструментов, и в продолжение XIX–XX веков появлялись новые образцы этого жанра: Концертино для фагота Бернхарда Круселля (1829), для тромбона — Фердинанда Давида (1834), для гобоя — Иоганна Калливоды (1841) и др. Отметим при этом, что в репертуаре других инструментов и особенно фортепиано этот жанр — значительно более редкий гость.

В сравнении с двумя другими сочинениями в том же жанре и со сходной структурой — Концертино для валторны и Концертштюком для фортепиано — в Концертино для кларнета блестящая виртуозность, хотя и является важным фактором, всё же представляет далеко не главную ценность. Концертино написано в очень удобной для кларнета тональности ми-бемоль мажор, почти не требующей использования боковых клапанов (а на инструментах старой конструкции — вилочной аппликатуры). Здесь нет и далёких модуляций — лишь

---

<sup>48</sup> При этом слово *Concertone* («концертон»), образованное тем же образом, только с увеличительным суффиксом — буквально «большой концерт», «концертище» — встречается, хотя и в единичном случае: у Моцарта есть *Concertone* для двух скрипок с оркестром, KV 190.



один из эпизодов финального раздела (такты 186–199) написан в до мажоре, который также не предполагает аппликатурных сложностей.

Конечно, для Вебера это был лишь первый опыт письма для кларнета как для сольного инструмента, к тому же сочинённый очень быстро, но дело ещё и в том, что в лице Бермана композитор нашёл не просто виртуоза, но музыканта, обладавшего великолепным чувством вкуса и не сводившего мастерство к количеству сыгранных нот в секунду. Не случайно, услышав спустя год другого знаменитого кларнетиста той поры, Иоганна Симона Хермштедта, Вебер отметил в дневнике: «Хорошее исполнение, освоил многие скрипичные штрихи, что иногда работает хорошо. Но полная одинаковость тонов от верхних до нижних, и божественного чувства вкуса, как у Бермана, ему все же не хватает»<sup>49</sup>. Упоминание о скрипичных штрихах здесь вполне понятно: Хермштедт сотрудничал со «своим» композитором — Людвигом Шпором, великолепным скрипачом, в кларнетных концертах которого совершенно неудивительно найти воплощение его скрипичного мышления, что сообщает им высочайшую техническую трудность. Однако Веберу это было не близко: хотя он хорошо понимал, какой эффект может создать блестящее виртуозное исполнение, и сам, выступая как пианист, любил поразить публику необычными приёмами игры, но знал цену и чувству меры, вкуса, музыкальности. Обобщение Джона Уоррека очень точно и ёмко характеризует взгляды Вебера на кларнет: «В кларнете Бермана Вебер нашёл инструмент, который с его французской остротой, живостью и немецкой полнотой [звука], казалось, выражал новый мир чувств и подходил как к мрачной романтической меланхолии, так и к экстравертному блеску его собственного темперамента» [Warrack 1978, 118].

Краткую характеристику своего опуса Вебер дал в письме к Джакомо Мейерберу:

---

<sup>49</sup> Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Sonntag, 27. September 1812 (Gotha). URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065801.html>.

«Я должен тебе сказать ещё только о Концертино, что я написал для Бермана (который передаёт тебе благодарность). Оно начинается с внушительного, богатого пением адажио, переходит в душевную тему, которая варьируется, прерываясь различными средними разделами, и заканчивается весёлым, блестящим тактом на 6/8. Он считает, что это [в] его [репертуаре] лучшая музыка, я тоже считаю, что это неплохо. С тех пор я написал ему ещё концерт в фа миноре, в котором также есть некоторые хитрости, но всё очень ясно и мало модулируется. Мне придётся остаться здесь на некоторое время, потому что все хотят скрипеть, дудеть и петь мои концерты и арии»<sup>50</sup>.

Концертино — одночастное сочинение, в котором, однако, легко выделить четыре раздела. Оно открывается медленным вступлением, и первый же его звук — это яркое, впечатляющее событие. Концертино было одним из тех произведений, которыми Вебер должен был представить себя в первом концерте перед баварским двором, произвести впечатление на своих потенциальных высокопоставленных покровителей. За виртуозную, исполнительскую часть этого впечатления отвечал Берман, но Вебер, имевший опыт работы в музыкальном театре, хорошо понимал, что и неожиданные композиторские решения по ходу самого сочинения могут запомниться слушателям. И, если в программе концерта значилось «Концертино ми-бемоль мажор», нетрудно представить себе, что начало — до-минорный аккорд на фортиссимо у всего оркестра — произвело очень яркий эффект (можно сравнить его с подобным же ошеломительным действием, которое произвёл на слушателей во время первого исполнения начальный аккорд Первой симфонии Бетховена). Театральны и интонации полутоновых «вздохов», и органнй пункт с почти что бетховенскими затактами из трёх восьмых у валторн — всё, что подготавливает выход главного персонажа, вступление кларнета (пример 2.1).

В Концертино Вебер отступает от прежних образцов не только в области формы. В классическом концерте вступление солирующего инструмента, как правило, тем или иным образом утверждает тонику. В Концертино Вебера

---

<sup>50</sup> Carl Maria von Weber an Giacomo Meyerbeer in Darmstadt. München, Freitag, 17. Mai 1811. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040399.html>

кларнет вступает на неустойчивой, мягко диссонирующей субдоминантовой гармонии (квинтсектаккорд II ступени), со звука *си-бемоль* (по записи) второй октавы — это очень чисто звучащий и удобный для исполнения звук, который к тому же при хорошем исполнении не возникает сразу, а вырастает из едва заметного пианиссимо — подобное тихое начало для сольной партии концерта тоже было в новинку. Отметим, что из шести кларнетных сочинений Вебера в трёх (Концертино, Первый концерт, Дуэт) именно *си-бемоль* второй октавы становится первым в сольной партии, но всякий раз на разных гармониях и с разными настроениями. В Концертино первая фраза показывает регистр, который можно назвать кларнетным *vox humana*.

Говоря о кларнетной музыке Вебера, исполнители и исследователи часто используют «оперные» метафоры, причём связанные, как правило, с женским голосом. Так, например, описывает первые такты Концертино кларнетист Ричард Штольцман:

«Такая простая молодая женщина выходит на сцену, и на нее падает мягкий свет, и она начинает этот жалобный призыв к какому-то утешению и успокоению. И вытягивая эту ноту из ничего и позволяя ей словно парить в воздухе, а затем опускаться в оперной манере, и закрыв глаза, [можно представить, что] вы на сцене»<sup>51</sup>.

Дело, видимо, не только в том, что в немецком языке кларнет (*die Klarinette*) относится к женскому роду<sup>52</sup>, но в общей тенденции к переменам в оценке характера этого инструмента. Кларнет, прежде ассоциировавшийся с военной («мужской») музыкой, маршами и пассажами-арпеджио, у Вебера выступает как *инструмент-певец*. Оперные интонации можно заметить ещё в концерте Моцарта, но этот концерт был написан всего за несколько месяцев до смерти композитора и развить эту линию он уже не успел.

<sup>51</sup> *Morgan, J. E. Experiencing Carl Maria von Weber: A Listener's Companion. Lanham, 2017. P. 58.*

<sup>52</sup> Обыгрывание грамматического рода кларнета в немецком языке известно и по другому творческому союзу: Иоганнес Брамс в шутку называл Рихарда Мюльфельда, адресата всех своих кларнетных сочинений, *Fräulein Klarinette* — «барышня-кларнет».

Сравнение звучания кларнета с голосом встречается ещё у Альбрехтсбергера (*Die Clarinette ist... der Menschenstimme aber am gleichsten*) [Albrechtsberger 1790, 424] и затем многократно у разных авторов. Уже в XIX веке Берлиоз говорит о «женственном» тембре кларнета, называет его «прекрасным инструментальным сопрано» [Берлиоз 1972, 262], и далее не скрывает своего восторга от соло из увертюры к «Вольному стрелку»: «Это ли не одинокая дева, белокурая наречённая охотника, которая, устремив взор к небу, сливает свою нежную мольбу с шумом дремучего леса, потревоженного бурей?.. О Вебер!!!» [Berlioz 1844, 139] (заметим, что в русском переводе «Трактата...» — см. предыдущую ссылку — этот романтический пассаж, к сожалению, купирован). На самом деле эта тема взята из партии не наречённой охотника (Агаты), а самого охотника (Макса), но весьма символично, что Берлиоз связывает тембр кларнета именно с женским голосом. По совпадению, во французском языке, как и в немецком, кларнет (*la clarinette*) — тоже слово женского рода.

Движение первых фраз Концертино направлено вниз, до самых низких звуков диапазона, которым вновь отвечают звуки второй октавы. Противопоставления верхнего и нижнего регистров — приём, тоже известный ещё по Концерту Моцарта, — если продолжать оперные параллели, приводят к любопытному эффекту: на сцене будто бы оказывается не один персонаж, а два, представленные одним инструментом и ведущие диалог — поначалу конфликтный (грозные реплики и мольба, как в тактах 14–20), но к концу раздела приходящий к примирению (пример 2.2).

Итак, уже во вступлении Веберу удаётся «изобразить» исключительно инструментальными средствами маленькую, но насыщенную событиями «сцену». Интересно и то, что окончание медленного вступления не подводит к тональности основного раздела (ми-бемоль мажору), размыкаясь на органном пункте *соль* и оставляя интригу — что же воспоследует за таким оперным вступлением.

Основной раздел Концертино представляет собой вариации, в которых, впрочем, можно усмотреть черты структуры классического трёхчастного концерта в сжатом виде. Вебер не отмечает, как это было обычно для

вариационного цикла, начало каждой вариации (однако такие обозначения есть в издании Карла Бермана — о нём см. в следующей главе), к тому же они не всегда следуют непосредственно одна за другой: так, между темой и первой вариацией вставлена интермедия в бравурном духе.

Тема представляет собой почти стереотипный образец простой двухчастной формы с включением. Кларнет играет почти всю её всё в том же регистре *vox humana* — во второй октаве, в сопровождении одних лишь струнных (только каданс перед повторением подчёркивают деревянные духовые). Однако теперь это не оперная ария, но скорее песня, в которой ничто не напоминает о настроениях предшествующего раздела. Варьирование темы происходит тоже по стандартному образцу ритмического дробления в строгих вариациях: в первой вариации начальные интонации первых двух тактов сохраняются, а восходящие скачки вместо пауз заполняются триольными ходами, во второй пространство почти полностью ритмически заполняют шестнадцатые. При этом сохраняется гармоническая схема темы и её опорные точки-звуки.

События разворачиваются стремительнее, чем в другом веберовском концертино-вариациях (валторновом): там за темой последовательно идут четыре вариации, течение которых прерывает медленный раздел. В Концертино для кларнета происходит то же самое, только медленному разделу предшествуют всего две вариации. В отличие от валторнового цикла, этот раздел (такты 125–145) представляет собой не интермедию, а следующую, третью вариацию: здесь меняются тип движения и регистр, разрежается оркестровая фактура, но остаются прежними темп<sup>53</sup> и структура фраз. Как и в медленных частях симфоний и «настоящих» концертов, Вебер экспериментирует с нестандартными сочетаниями инструментов: кларнет, играющий в низком регистре, поначалу сопровождают только альты, причём в их партии есть указание *solì*, а партия кларнета оказывается то выше, то ниже их. В акцентированных уменьшенных аккордах

---

<sup>53</sup> В рукописи Вебера и основанных на ней уртекстовых изданиях никакого темпового обозначения у этой вариации нет, однако, начиная с издания под редакцией Карла Бермана (1870) во многих изданиях она отмечена как *meno mosso*.

можно (хотя и очень отдалённо) уловить будущие «гармонии Самизеля» из «Вольного стрелка», где Вебер мастерски использовал вытянутые терции в низком регистре кларнета. Но и в контексте формы Концертино эта вариация играет важную роль: отсюда протягиваются нити ко вступительному разделу, скрепляя в целом несколько мозаичную, фантазийную форму. Здесь снова будто бы действуют два персонажа в разных регистрах одного инструмента (пример 2.3).

Если рассматривать Концертино Вебера как «сжатый концерт», то роль финала в этом случае играет раздел, начинающийся с четвёртой вариации, где меняется размер — с *C* на  $6/8$  — и указан темп *Allegro* (первая смена темпа с начала *Andante*). Он начинается как очередная вариация на основную тему, но после её проведения оркестровое *tutti* резко меняет характер музыки, вводя вальс — ещё не степенно-благородный, каким он станет в музыке, но уже блестящий и шумный, предвещающий будущее «Приглашение к танцу». Параллель с этим сочинением ещё более уместна с учётом предшествующей вариации, которую можно рассматривать и как вступление к этому вальсу. Дальнейшее развитие приводит к арке по отношению к вступительному разделу — здесь звучит органнй пункт на звуке *соль* и мимолётное напоминание о до миноре. В вихре вальса постепенно растворяется структура темы, и эпизод с восходящими арпеджио (такт 211 и далее) лишь формально выполняет функцию ещё одной вариации: Вебера уже совершенно не интересует соблюдение канонов — для него важен эффект. Блестящее завершение Концертино — «аплодисментная музыка» [Warrack 1978, 167], если воспользоваться выражением Джона Уоррека, и хотя у него такое определение относится к квинтету и концертам, этот приём характерен вообще для всех кларнетных (и не только) сочинений Вебера и хорошо заметен уже в Концертино. Пьеса продолжительностью не более десяти минут вмещает в себя всё многообразие возможных амплуа кларнета.

Как Веберу удалось, не обращаясь ранее к кларнету в сольных жанрах, быстро создать столь эффектное и при этом удобное для исполнения сочинение?

Вероятно, какие-то возможности инструмента показал ему Берман (в дневниках упоминаются встречи с ним), однако в распоряжении Вебера было всего несколько дней и такие «уроки» едва ли могли дать полноценное знакомство с кларнетом. Для уверенной работы Вебер должен был опираться на какой-то более ранний слуховой опыт.

Таким «идейным источником» мог стать ми-бемоль-мажорный кларнетный концерт Франца Кроммера (Franz Krommer, 1759–1831). В русскоязычной литературе этот композитор, представитель целой плеяды чешских музыкантов в Габсбургской монархии — Австрийской империи, нередко упоминается под чешским именем Франтишек Крамарж, однако мы будем следовать немецкому варианту, который преобладал в рассматриваемую эпоху. Концерт Кроммера был опубликован в Оффенбахе у Иоганна Андре как опус 36 около 1803 года. Последний из придворных композиторов австрийского двора, Кроммер прожил долгую жизнь (почти ровесник Моцарта, он пережил и Вебера, и Бетховена, и Шуберта) и был плодовитым автором; сочинения для духовых занимают в его наследии немалую часть — ему принадлежат концерты для флейты, гобоя, кларнета, различные ансамбли с их участием. Концерт Кроммера присутствует в репертуаре кларнета до сих пор, популярным он был и в те годы. Это сочинение было в программе академии Вебера, состоявшейся в Нюрнберге 26 мая 1807 года<sup>54</sup>; в рамках этой же академии, по-видимому, впервые прозвучала одна из симфоний Вебера — скорее всего, Первая. Сольную партию в Концерте исполнял Иоганн Георг Генрих Бакофен, вместе с которым Вебер участвовал ещё в нескольких концертах летом того же года в Байройте и Эрлангене (программы этих концертов неизвестны). Можно предполагать, что между музыкантами, несмотря на почти 20-летнюю разницу в возрасте, сложились дружеские отношения, но вскоре их пути разошлись. При прощании в Нюрнберге Бакофен оставил в альбоме Вебера запись: «На память о весёлых днях, которые мы

---

<sup>54</sup> *Ziegler, F.* Webers frühe öffentliche Konzertauftritte bis zur Übersiedlung nach Württemberg (1807). // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090065.html>

провели вместе»<sup>55</sup>. Никаких свидетельств того, что Вебер собирался что-то сочинять для Бакофена, нет, и концерт Кроммера — единственное пока известное нам сочинение из сольной кларнетной литературы, с которым Вебер был знаком до собственного обращения к кларнету. Концерт Кроммера выдержан целиком в классическом духе, с подражанием Моцарту в «оминоривании» тем и со стандартными приёмами письма в сольной партии — гаммообразными пассажами, простым скрытым двухголосием, арпеджио по звукам трезвучий. Однако этот концерт всё же выделяется на фоне множества себе подобных: Кроммер находит возможность дать слово и оркестру. Вебер наверняка не без удивления узнал во II части концерта Кроммера, в её ползучих басах и соло гобоя, нечто очень похожее на тему из II части собственной симфонии — тем более что в академии оба сочинения исполнялись вместе (см. примеры 2.4 и 2.5). Несколько лет спустя Вебер заключит договор на издание Первой симфонии с тем же самым Иоганном Антоном Андре.

Конечно, и Кроммер, и Вебер, и другие композиторы того времени пользовались одним и тем же интонационным словарём, и делать на основании родства тех или иных тем далеко идущие выводы следует с осторожностью, однако не вполне правильным было бы и считать такое родство только лишь совпадением. Так или иначе, Вебер, слушая концерт Кроммера, мог запомнить некоторые приёмы письма для кларнета. Обращает на себя внимание родство тем финального рондо из концерта Кроммера и финального раздела Концертино Вебера. Идею Кроммера, ритмически довольно простую, Вебер изобретательно обыгрывает, смещая фигуру на одну восьмую влево. Такой же приём (выпущенная первая восьмая из трёх или из триоли) Вебер позднее применит в Вариациях.

Впрочем, это не единственная подобная связь: арпеджио по звукам трезвучия в репризе побочной партии у Кроммера нашли своё место и у Вебера

---

<sup>55</sup> Heinrich Backofen. Albumblatt für Carl Maria von Weber. Nürnberg, Dienstag, 14. Juli 1807. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000072/Korrespondenz/A045352.html>



(снова со смещением на одну восьмую влево). Похожие арпеджио встречаются, например, и в финале Концерта Моцарта (ср. примеры 2.8–2.10).

О том, что Вебер в какой-то степени ориентировался на Кроммера, может свидетельствовать и такой факт: диапазон кларнета в Концертино Вебера доходит только до *фа* <sup>56</sup> третьей октавы. В концерте Кроммера, за исключением единственного *соль* (в I части, два такта до цифры 13), диапазон тоже ограничен этим звуком. При этом Вебер приберегает самые верхние звуки для большего эффекта в финале (на верхнем *фа* Концертино заканчивается).

Постепенное расширение диапазона кларнета в верхней его части совпадало с переменами в его конструкции, причём влияние этих процессов друг на друга было двухсторонним. Иоганн Стамиц в единственном своём концерте для кларнета охватил более трёх октав его диапазона, от *ми* малой октавы до *фа-диеза* третьей, но в дальнейшем в XVIII веке верхняя граница диапазона сдвинулась вверх лишь на полтона, до *соль* (по написанию), причём и она была воспринята не всеми композиторами. Верхнее *соль* есть, например, в концертах Беера, тем же звуком ограничивался в своём ля-мажорном концерте Моцарт, которого, впрочем, более интересовал не верхний регистр, а нижний — на бассет-кларнете Антона Штадлера диапазон достигал *ля* большой октавы по действительному звучанию, при этом Моцарт нотировал нижние ноты в басовом ключе с транспозицией вверх, как на валторне <sup>57</sup>.

В сочинениях Вебера, следующих за Концертино, верхний регистр постепенно расширяется и используется разнообразнее: в Первом концерте уже трижды встречается *соль* третьей октавы, но только как яркое завершение фраз. Во Втором концерте Вебер ещё более свободен в использовании звуков третьей октавы: с верхнего *фа* и его противопоставления *фа* нижнему, в малой октаве, начинается весь концерт, а на кульминации I части в партии кларнета появляются *ля* и *си-бемоль* третьей октавы. Последнее — единственный случай столь

<sup>56</sup> В дальнейшем упоминание названий звуков относится к нотации по записи, а не к действительному звучанию, если не указано иное.

<sup>57</sup> О бассет-кларнете см.: [Lawson, 1987]; [Hoerprich, 2008, 121–122] и др.

высокого звука для кларнета у Вебера, а *ля* появится ещё в Квинтете и Дуэте. Однако к этому времени диапазон кларнета уже вполне «законно» был более широким. Ещё Альбрехтсбергер в своём знаменитом учебнике «Основательное наставление в композиции» (1790) приводит диапазон кларнета, достигающий до *до* четвёртой октавы со всеми промежуточными хроматическими звуками [Albrechtsberger 1790, 437], а в школе игры на кларнете Лефевра (1802) есть и аппликатура для них<sup>58</sup>. Эти верхние звуки существовали не только как теоретический предел, но и использовались в концертной литературе, причём не отдавались на откуп исполнителю в импровизированных украшениях или каденциях, где, разумеется, могли быть в изобилии, а фиксировались в нотном тексте. Из современников Вебера наиболее показательным в этом смысле наследием Людвиг Шпора — во всех его сочинениях для кларнета встречаются самые высокие из доступных ему звуков:

- Концерт № 1 до минор, соч. 26 (1808) — *до* четвёртой октавы;
- Концерт № 2 ми-бемоль мажор, соч. 57 (1810) — *до* четвёртой (два раза);
- Концерт № 3 фа минор (1821) — *си-бемоль* (два раза) и *си* третьей;
- Концерт № 4 ми минор (1828) — *си-бемоль* (два раза) и *си* третьей;
- Вариации на тему из собственной оперы «Альруна» с оркестром, WoO 15 (1809) — *до* четвёртой (три раза);
- Попурри на темы Винтера с оркестром или фортепиано, соч. 80 (1811) — *до* четвёртой (два раза);
- Фантазия и вариации на тему Данци со струнным квартетом и фортепиано, соч. 81 (1814) — *до* четвёртой (два раза).

Во всех названных случаях, кроме Четвёртого концерта, использован кларнет *in B*. *До* четвёртой октавы есть также в I части Концерта № 2 Франца Вильгельма Тауша (1819). Очевидно, что Шпор имел в виду исполнение

---

<sup>58</sup> Lefèvre, X. Méthode de clarinette... Paris: An XI [1802–03]. Planche 3, 4.

Хермштедта, Тауш же, сам прекрасно владея кларнетом, писал сольную партию с расчётом на собственные возможности.

Однако не все исполнители и композиторы предпочитали завоёвывать публику только лишь ошеломительно высокими звуками. Так, Бернхард Круселль не выходил за пределы «моцартовского» *соль*, хотя в остальном его концерты требуют ничуть не меньшей виртуозности, чем у Шпора или Вебера. Для Вебера, по-видимому, покорение звуковых вершин тоже не было приоритетной целью: даже познакомившись через Хермштедта с Первым концертом Шпора, Вебер в единственном сочинении для кларнета, написанном после этого знакомства, — Большом концертном дуэте — ограничился *ля* третьей октавы, причём использовал его единственный раз и только для особого эффекта в коде. Что же касается Бермана, который сам писал музыку для кларнета, то и в его сочинениях верхней границей диапазона остаётся *си-бемоль* третьей октавы, но используется чаще, чем у Вебера — примером тому собственное Концертино, соч. 27 и другие сочинения Бермана.

Помимо весьма значительной денежной суммы концерт, где исполнялось Концертино, принёс Веберу и ошеломительный успех среди музыкантов капеллы, которые наперебой стали просить его написать что-то и для них. При этом, если судить по документам этого времени, заказ нельзя было просто оформить — требовалось разрешение короля и интенданта. В письме своему другу и однофамильцу Готфриду Веберу 30 апреля композитор шутливо жаловался:

«С тех пор, как я сочинил для Бермана Концертино, весь оркестр — что чёрти, и все хотят от меня концертов. Они усердно обивали пороги короля и интенданта, и теперь мне за порядочную цену заказаны два кларнетных концерта (из которых фа-минорный сейчас уже почти готов), две большие арии, виолончельный концерт для Лиграна, концерт для фагота»<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mannheim. München, Dienstag, 30. April 1811 // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040393.html>

Театральный потенциал веберовского Концертино в XX веке получил неожиданное продолжение в балете — в 1950 году Джордж Баланчин поставил на его музыку номер «Романтическое па-де-де» (*Pas de deux romantique*)<sup>60</sup>. Нам не удалось найти запись или описание сюжета этого балета, но возможно, что в обращении к такому не самому обычному для балетной музыки материалу сыграло свою роль воспоминание о другом блестящем веберовском вальсе, ставшем балетом: «Приглашении к танцу» — «Видении розы».

Эффект, произведённый Концертино, следует приписать не только мастерству Бермана, но и композиторской изобретательности Вебера. Он сумел сочетать стандартные, даже шаблонные приёмы сольного письма с элементами театральными, поместив их в рамки оригинальной, прежде неизвестной публике формы. Вебер прежде и потом сочинял музыку для разных инструментов — для флейты, валторны, фагота, альты, виолончели, но для каждого из них написал не больше одного-двух произведений, при этом, за исключением Концерта для фагота, нигде не выходя за рамки фантазийной или вариационной формы. Опыт же кларнетной «пробы пера» оказался не только успешным сам по себе, но и стал началом целой серии сочинений для кларнета. Более того, именно в Концертино Веберу удалось ухватить, пока лишь на уровне неясных контуров, идеи своих будущих шедевров вне кларнетной линии — «Приглашения к танцу» и «Вольного стрелка».

## §2. ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ: ДРАМА С РОМАНТИЧЕСКИМ ГЕРОЕМ

Через два дня после триумфального исполнения Концертино Берман сообщил Веберу о том, что король дал разрешение на заказ ещё двух концертов для кларнета<sup>61</sup>. Не откладывая дела надолго, Вебер вскоре взялся за сочинение

<sup>60</sup> *Pas de Deux Romantique* | New York City Ballet [Электронный ресурс]. URL : <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/pas-de-deux-romantique/>

<sup>61</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Sonntag, 7. April 1811 (München) // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065262.html>.

концерта. Хронологию рабочего процесса композитор подробно фиксировал в дневниках и, несмотря на изобилие сокращений и пропусков слов, записи дают возможность детально её проследить. Сочинение фа-минорного концерта заняло у Вебера чуть более месяца. Первое упоминание о концерте встречается в дневнике 18 апреля: «Начал концерт для кларнета фа минор»<sup>62</sup>.

Все «настоящие» концерты Вебера, числом пять, относятся к периоду 1810–1812 года. Дебютное его сочинение в этом жанре — концерт до мажор для фортепиано с оркестром, где ещё сильны влияния Фоглера. Своей театральной драматургией и оркестровкой Первый фортепианный концерт напоминает о симфониях Вебера, создававшихся в известной степени по фоглеровским моделям. Вебер и сам не скрывал источника вдохновения и целей своей работы и в письме Иоганну Генсбахеру, говоря о сочинении концерта, не без удовольствия сообщал: «Сочинил первое аллегро к моему концерту, которым Папа очень доволен»<sup>63</sup>.

Кларнетные же концерты являют совершенно иной взгляд Вебера на жанр. Франк Хайдльбергер утверждает, что «концептуально концерты для кларнета представляют собой первые совершенно независимые образцы “классического” концертного жанра из трёх частей, которые должны были укрепить репутацию Вебера как композитора — помимо образа странствующего виртуоза, которым он был прежде всего известен в 1811–1812 годах» [Heidlberger 2006, 151–152].

В 1815 году в письме Фридриху Рохлицу Вебер сомневался, что минорные концерты будут привлекательны для публики, если их исполнять «без определённой, вызывающей воспоминания идеи». В том же письме, говоря о планах сочинять фортепианный концерт в фа миноре — будущий Концертштюк, он писал: «Так странно, что я невольно подсовываю себе какую-то историю, по нити которой части выстраиваются и сохраняют свой характер, — и настолько

<sup>62</sup> Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Donnerstag, 18. April 1811 (München). // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065273.html>

<sup>63</sup> Carl Maria von Weber an Johann Gänsbacher in Hagensdorf. Darmstadt, Montag, 24. September 1810 // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040304.html>

подробную и драматичную, что придётся дать им названия. *Allegro*: Разлука — *Adagio*: Жалоба — *Finale*: Сильнейшая скорбь, утешение, воссоединение, радость», но далее продолжал: «...не хочу появляться с этим там, где меня ещё не знают, из страха быть непонятым и принятым за музыкал[ьного] шарлатана»<sup>64</sup>. Работа над Концертштюком в итоге была отложена и завершена только в 1821 году.

Однако ещё в своих литературно-эстетических сочинениях 1810–1812 годов (времени создания кларнетных концертов) и в неоконченном романе «Жизнь музыканта» Вебер размышлял о том, что немусыкальные ассоциации и синестетические впечатления могут служить источником вдохновения для конкретных музыкальных идей. В других письмах Вебера разных лет также можно найти высказывания, раскрывающие его склонность к поэтическим ассоциациям и театральным жестам в инструментальных произведениях. Театрализацию жанра мы видели и на примере Концертино. Вполне вероятно, что в этой связи можно рассматривать Первый концерт в качестве предшественника упоминавшегося выше фортепианного Концертштюка — это сочинение, завершённое в 1821 году, Вебер вполне мог обдумывать и ранее. Концертштюк написан в той же тональности, что и Первый кларнетный концерт, и начинается с той же интонации, что и сольная партия кларнета в нём.

Мысли о некоем сюжете в музыке концерта возникали ещё у первых, современных Веберу критиков. Так, анонимный автор из «Всеобщей музыкальной газеты» в рецензии на издание обоих концертов о первом из них писал:

«Первое аллегро в фа миноре на 3/4 — характерная музыкальная пьеса. Бас предстаёт как оратор в первых десяти тактах и представляет себя кратко и решительно. Его высказывание заканчивается фермой. После этой фермы первая скрипка подхватывает основную тему, которая прежде была в басу, а бас отвечает ей новой, довольно значительной фигурой. После 36 тактов тутти, развиваемых насквозь искусно, с мольбой вступает кларнет, изливая любовь и тоску, и в этих чувствах движется всё

<sup>64</sup> Carl Maria von Weber an Friedrich Rochlitz in Leipzig. Prag, Dienstag, 14. März 1815 // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/en/A002068/Korrespondenz/A040772.html>

аллегро, заканчиваясь на *morendo*. За этим аллегро следует адажио в до мажоре в размере С. Прежний страдалец теперь утешен и предаётся сладостному спокойствию и уюту. <...> Последняя часть концерта, рондо *Allegretto*, показывает, что ранее страдавший, затем утешенный теперь движим восторгом и радостью, всё же время от времени отдаваясь прошлому унынию, несомненно, чтобы с полным правом радоваться своему нынешнему счастью»<sup>65</sup>.

По мнению Хайдльбергера, такую «основу» возможно интерпретировать как катализатор формальной организации концерта, не спекулируя при этом на каком бы то ни было конкретном программном содержании [Heidlberger 2006, 152].

Проблемы доступности «чистой» инструментальной музыки для широкой публики, волновавшие Вебера, появились, конечно, не в его время. Ещё в середине предыдущего столетия (1752) великий флейтист Иоганн Иоахим Кванц советовал планировать выступления так, чтобы угодить и знатокам, и любителям. Хотя здесь не идёт речь напрямую о программной музыке, вопросы, затрагиваемые Кванцем, созвучны тем, что возникли в следующем столетии:

«Тот, кто желает играть на публике, должен принимать во внимание особенности своих слушателей. Перед знатоками можно играть более сложные пьесы, демонстрирующие мастерство исполнителя, как в *Allegro*, так и в *Adagio*. Перед простыми же любителями, ничего не смыслящими в музыке, более уместно исполнять пьесы с яркой и приятной мелодией; <...> произведения, написанные в сложных тональностях, нужно играть только перед теми слушателями, которые понимают природу инструмента и в состоянии оценить всю трудность этих пьес. <...> Чтобы угодить слушателю, следует узнать его характер. <...> Музыкант, не придающий этому значения или поступающий вопреки этому правилу, никогда не будет иметь успеха у публики.

Этого разумного принципа менее всего придерживаются те, кого мы знаем как учёных и способных музыкантов. Вместо того чтобы с самого начала завоевать симпатии публики с помощью приятных и понятных пьес, они из упрямства сразу

---

<sup>65</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, 4 / 1827, S. 68; Онлайн-версия: Rezension: 1. Konzert für Klarinette in f-Moll (WeV N.11) von Carl Maria von Weber, Stimmendruck Berlin: Schlesinger // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/en/A007979/Writings/A030326.html>

отпугивают слушателей своей учёностью, годной лишь для знатоков, чем подчас заслуживают репутацию учёных педантов» [Кванц 2013, 197–198].

В контексте творческого процесса Вебера Первый концерт для кларнета являет собой редкое исключение, которое на первый взгляд таковым может не показаться: Вебер начал сочинять этот концерт с первой части, хотя известно, что часто, создавая циклические сочинения (концерты, сонаты), работу именно над ней, первой частью, он откладывал до последнего, словно некую неприятную необходимость. Многие циклические сочинения Вебера успешно исполнялись без первой части, но кроме того, у Вебера есть целый ряд опусов, построенных как двухчастные циклы «медленно — быстро», где первая быстрая часть в сонатной форме, по-видимому, не предполагалась вовсе: таковы *Andante* и Венгерское рондо для альты или фагота с оркестром, *Adagio* и рондо для гармонихорда<sup>66</sup> с оркестром и другие сочинения. Без сонатной формы обходятся концертино для кларнета и для валторны, оба сочинения для виолончели. Первый фортепианный концерт на премьере также исполнялся в двухчастном виде. Такое количество примеров говорит скорее о тенденции, чем о случайном совпадении.

Едва ли не общим местом в литературе о Вебере стали суждения о том, насколько трудно ему давалась сонатная форма. Ещё рецензируя Первую симфонию (сочинение 1806 года, широкой публике известное с 1810-го), критики, даже настроенные благожелательно, отмечали в её первой части не столько симфоничность, сколько увертюренность — впрочем, и сам Вебер в одном из писем к Рохлицу в 1815 году, уже через несколько лет после создания симфонии, называл эту часть «безумной фантазией, скорее в увертюрном стиле, из

---

<sup>66</sup> Музыкальный инструмент, сконструированный в 1809 году дрезденским мастером Готфридом Кауфманом, одна из попыток создать смычковый клавиш — клавишно-струнный инструмент, на котором возможно было бы поддерживать незатухающий звук. Гармонихорд был снабжён педалями и вращающимся валиком, который касался струн. Поскольку экземпляров гармонихорда не сохранилось, сейчас упомянутое сочинение исполняют на фисгармонии или органе. Другие сочинения для этого инструмента, кроме веберовского, нам неизвестны.



разрозненных частей»<sup>67</sup>. На эту особенность творческого процесса Вебера обращали внимание и позднейшие исследователи, но если комментарий Софьи Питиной дипломатично-нейтрален — «Несомненно, что главный интерес для Вебера в сонатном жанре был сосредоточен не в первых частях, не в сонатном *allegro*, которое в классической сонате являлось основой инструментальной драмы» [Питина 1975, 493] — то Джон Уоррек высказывается прямо и без намёков: по его мнению, для Вебера «сонатная форма была несочетаема с его способом мышления» [Warrack 1978, 125]. Нельзя исключать, что двухчастный цикл «медленно — быстро» у Вебера мог предполагать завершённость и сам по себе, если вспомнить о том, что в опере подобная форма (в простейшем виде — речитатив и ария) утвердилась уже давно и прочно, и композитор искал возможности реализовать подобное же в инструментальной музыке.

Порядок сочинения Первого концерта всё же не был совершенно последовательным, так как после первой части Вебер стал писать финал, а к медленной части обратился в последнюю очередь. Но даже начав с первой части, Вебер шёл против традиций построения образцов концертного жанра по многим параметрам. Так, обращает на себя внимание выбор тональности. Минорные концерты раньше, безусловно, сочинялись, хотя и были всё же редкими, особенно в репертуаре кларнета, в котором весь XVIII век почти безраздельно господствовали си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор. Роберт Остин Тайтус (Robert Austin Titus) — кларнетист, профессор университета штата Огайо — в подробнейшей, более чем 600-страничной диссертации подсчитал, что на долю кларнета *in B* в XVIII веке приходилось 85 процентов от всего количества сочинений в этом жанре, из них в си-бемоль мажоре были написаны 70 процентов, в ми-бемоль мажоре — 15 (приведено в: [Rice 2003, 149–150]). Несмотря на то, что работа Тайтуса опубликована в 1962 году и с той поры были обнаружены и другие концерты, общая картина вряд ли может подвергнуться

---

<sup>67</sup> Carl Maria von Weber an Friedrich Rochlitz in Leipzig | Prag, Dienstag, 14. März 1815 [Электронный ресурс]. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040772.html>

изменениям. Однако фа минор, в котором, по мнению Кристиана Шубарта, присутствуют «глубокая печаль, надгробный плач, скорбные стенания и страстное желание смерти» (цит. по: [Кириллина 2007, 36]), — выбор почти что исключительный. В одной из любимейших в XIX веке тональностей романтического порыва и меланхолии (такое амплуа фа минора сформировалось преимущественно в фортепианной музыке) ко времени работы Вебера над концертом вообще можно было насчитать совсем немного крупных произведений. Мэтью Райли в исследовании о минорных симфониях эпохи классицизма утверждает, что «фа минор был для конца XVIII века тональностью редкой (особенно в инструментальной музыке), с очень мрачными ассоциациями. В духовной музыке эта тональность была связана с оплакиванием смерти Христа»<sup>68</sup>. Образцы же фа-минорных концертов прежде встречались только в эпоху барокко, но и там они редки: например, в фа миноре написаны один из клавирных концертов Баха, концерт для гобоя Телемана, а также «Зима» Вивальди — единственный в этой тональности из нескольких сотен его скрипичных концертов. Помимо этого, фа минор — не самая удобная тональность для большинства оркестровых инструментов, хотя и хорошо подходящая кларнету. Из наиболее близких хронологически к Первому концерту Вебера сочинений в фа миноре можно упомянуть увертюру «Эгмонт» Бетховена (1810), отголоски которой слышны в концерте. После Вебера и, возможно, именно благодаря успеху Первого концерта, фа минор вошёл в круг тональностей, которые для кларнетных концертов стали обычными: её использовали два других знаменитых автора, работавших в этом жанре — Бернхард Круселль (Концерт № 2, 1818) и Людвиг Шпор (Концерт № 3, 1821), — а также Бернхард Молик (Концертино, 1824), Эгон Габлер (Концерт № 1, 1904) и другие композиторы. I часть концерта написана в размере 3/4, что тоже в классической традиции встречалось редко. Любопытно, что сочетание фа минора с трёхдольностью есть в

---

<sup>68</sup> Riley, M. *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart*. Oxford University Press, 2014. P. 148

более позднем шедевре камерного кларнетного репертуара — Первой сонате Брамса (1894).

Следующая необычная черта концерта Вебера — строение оркестровой экспозиции. Классические образцы концертного жанра обычно предполагали ясный показ основной тональности в первых же тактах. У Вебера она показана, но о ясности говорить не приходится: тему, которую играют виолончели с контрабасами на фоне пульсирующих скрипок и альтов, поначалу едва возможно заметить в *pianissimo*. Вебер обманывает ожидания знакомых с Концертино слушателей, предлагая на сей раз вместо очень громкого начала очень тихое, но в такте 11-м оркестр взрывается внезапным громоподобным *tutti*, после которого главная тема уже звучит в полный голос (см. пример 2.11), временами напоминая будущую сцену литья адских пуль из «Вольного стрелка», до создания которого оставалось ещё десять лет.

В драматургическом отношении у концерта Вебера есть предшественники — оба минорных фортепианных концерта Моцарта, особенно же до-минорный (№ 24), где в первой части оркестровая экспозиция тоже начинается на *piano* у струнных и лишь затем звучит у всего оркестра. Кроме того, I часть моцартовского концерта тоже написана на 3/4 и изобилует синкопами. Однако, если у Моцарта они исполнены патетики, усиленной к тому же напряжённой гармонией с хроматическими интервалами и полифоническим развитием, то Вебер разрабатывает этот приём более безыскусно, не предполагая ни разворачивать оркестровую экспозицию в риторическом духе, ни делать её кратким изложением всего первого аллегро. Для этого ему пришлось пойти и против других канонов её построения.

Оркестровая экспозиция классического концерта, как правило, предполагала показ обеих будущих тем совместной экспозиции. Иначе у Вебера: в Первом концерте в экспозиции действует только одна тема, почти не получающая развития, а предполагавшаяся сфера побочной партии занята той же темой, звучащей в другой тональности. Некоторый контраст ей представляют лишь мотивы с пунктированным ритмом, в нескольких тактах слабо

претендующие на тематический статус (такты 20–23 и 34–37), но они, будучи невыразительными и неустойчивыми, вскоре сменяются кадансом. Из пяти сочинений Вебера, написанных в жанре «чистого» концерта, это единственный случай подобной сокращённой оркестровой экспозиции — как во Втором концерте для кларнета, так и в обоих фортепианных, и в концерте для фагота есть все фазы, обычные для этого раздела в классическую эпоху. Оркестровая экспозиция ясно показывает способность Вебера создавать крупные разделы формы из небольших мотивных структур. Вся она построена на материале первой темы, используемой как целиком, так и в виде отдельных её элементов. Двухтактовый «девиз» с ходом по звукам трезвучия в дальнейшем часто дословно повторяется в разных голосах, функционируя как запоминающийся лейтмотив, но и отделяющийся от него пунктированный ритм третьей доли первого такта, приобретая характер формулы, также становится одним из важнейших элементов развития всей части. Ещё одним таким элементом служит спондеический скачок на сексту вверх с последующей четвертной паузой — он обретает самостоятельность почти сразу же после своего первого появления (см. в примере 2.11 такт 3, затем 5–10).

Первая и, как вскоре оказывается, единственная оркестровая тема доминирует на протяжении всей части, представая в разных обликах. Материал оркестра ни разу не появляется в сольной партии, но и её надрывные интонации, в свою очередь, тоже не проникают в оркестр. Здесь нет ни диалога, ни соревновательности, характерных для концерта барочной и классической эпох. Оркестр и солист будто бы существуют в разных, конфликтующих, но неотделимых друг от друга сферах. Сольное вступление кларнета (такт 43) контрастирует с оркестром и в регистре, и в динамике, и в штрихах: у оркестра доминировали отрывистые длительности, отмеченные знаками стаккато и стаккатиссимо, и пунктирные ритмы; у кларнета — распевные фразы с длинными лигами, впрочем, вскоре начинающие дробиться. Здесь Вебер не был первооткрывателем: подобное же тематическое разнообразие встречается, например, в упоминавшемся до-минорном фортепианном концерте Моцарта.

Однако при внимательном изучении строения главной темы в сольной экспозиции веберовского концерта можно заметить, что она так же, как и в экспозиции оркестровой, строится вокруг главных ступеней и в мелодическом контуре соло кларнета тоже играют важную роль VI и VII ступени. Последняя подчеркнута в первой же интонации сольной партии: она начинается с хода вниз на щемящий, диссонирующий интервал, уменьшенную кварту. Такой приём, известный по барочной практике как *saltus duriusculus*, вкуче с общим движением темы вниз, сразу сообщает ей скорбный, молящий характер.

Интонации вздохов, а порой и отчаянных, рыдающих возгласов вновь, как и во вступительном разделе Концертино, позволяют ассоциировать происходящее с оперной сценой с женским персонажем. Здесь тоже есть пульсирующий и почти незаметный аккомпанемент струнных, движение фраз вниз, характерные «гармонии ужаса» — уменьшенные септаккорды. Сольная тема, вырастающая из начального четырёхтакта, замкнута, но дополнена расширением с кадансом в основной тональности, который к тому же отделён от последующих разделов генеральной паузой с ферматой.

Связующий раздел, начинающийся в т. 84, открывается темой оркестровой экспозиции, теперь изменившей свой характер и тональность (ре-бемоль мажор). В сольной же партии связь с главной темой прослеживается и в побочной: при вступлении кларнета в двух первых фразах первые звуки оказываются теми же (*си-бемоль* второй октавы и *до* третьей), что и в главной.

Для Вебера характерным оказывается стремление к сокращению некоторых разделов сонатной формы. Так, в репризе первой части от каждой из тем совместной экспозиции остаётся лишь несколько тактов, но и они звучат неустойчиво. Появление сольной темы в такте 231 на «тихой кульминации» имитирует начало репризы и происходит будто бы случайно, из мимолётно «задетого» си-бемоля. Тема парит над оркестровым тремоло на доминантовом органном пункте в пианиссимо и вскоре распадается, сметаемая главной темой оркестра. Реприза сольного материала в I части Первого концерта не создаёт симметрии и не служит скреплению формы, а выполняет функцию

реминисценции, мимолётного напоминания. (Отчасти схожее поведение тем экспозиции в репризе при совершенно ином эмоциональном строе сочинения можно наблюдать в финале Квинтета для кларнета и струнных.) Хотя предыктовая зона с отдалёнными зовами валторн и обрывками главной темы солиста будто бы обещает счастливую развязку, она не наступает: последнее слово остаётся за оркестровой темой, которая поглощает сольную, оставляя кларнету лишь обезличенные тираты и под конец подчиняя его своим настойчивым пунктированным ритмам. Вся же реприза оказывается едва ли более продолжительной, чем кода.

Не самый характерный приём использован и в коде — она завершается растворяющимися в тишине звуками на *morendo*. Подобное было возможно в медленной части (у самого Вебера такое окончание встречается во II части Первой симфонии), но не в первой. Последние такты I части концерта — почти точное повторение тактов 73–83, предшествующих началу побочной партии, однако это «почти» существенное: в первый раз фраза оканчивалась в первой октаве, в конце — в малой (см. пример 2.13). В исполнительской практике, однако, утвердилось «уравнивание» обеих фраз. Подробнее о разночтениях между автографом и последующими редакциями речь пойдёт в следующей главе.

В своём открытом, остром противопоставлении страдальца-солиста и неизменной оркестровой темы I часть являет собой подлинно романтическое по своей концепции сочинение. Ни в одном другом концерте Вебера подобного конфликта нет.

Медленная часть небезосновательно вызвала у критика впечатление об «утешенном страдальце». После предшествовавшей бури безмятежный, почти пасторальный до мажор звучит очень ярким контрастом. Вебера продолжает преследовать призрак Моцарта: контуры начального мотива сольной партии здесь оказываются сходны с таковыми же в медленной части моцартовского кларнетного концерта. Однако через ход по ступеням трезвучия можно проследить связь и с темой оркестровой экспозиции I части.

До мажор в этой части довольно долгое время обходится почти без хроматических звуков, однако вновь «почти» оказывается очень важным. «Белоклавишность» (по действительному звучанию) сольной партии нарушается появлением «чужака» — будто бы оставшегося от первой части си-бемоля, первое появление которого подчёркнуто и гармонически (этот звук берётся довольно резким и неприкрытым ходом на увеличенную кварту вниз), и даже визуально — Вебер ставит на нём акцент (см. пример 2.14).

В дальнейшем оказывается, что это не последняя реминисценция I части. Драматический до-минорный раздел в тактах 31–40 тоже ясно напоминает о ней — во фразах, звучащих у оркестра, вновь распознаётся мотив из оркестровой партии I части. Однако этот раздел, продолжительностью всего восемь тактов, не получает никакого развития и сменяется новым построением: с хоральной темой в ми-бемоль мажоре вступают три валторны, до того в этой части молчавшие (см. пример 2.15). Использование именно трёх, а не двух или четырёх валторн, к тому же специально для одной части (в крайних частях валторн две) — случай редкий, особенно для жанра концерта: вновь медленная часть для Вебера оказывается полем для экспериментов с тембрами и их сочетаниями. Громкий предшественник с таким сочетанием был уже хорошо известен — «Героическая» симфония Бетховена: в ней трио валторн (в той же тональности!) выступает как отдельный тембровый персонаж в трио скерцо. Однако у Вебера нет никакого «блеска античных доспехов или рыцарских лат» (Л. Кириллина) — здесь возникает лишь ещё одна связь с I частью концерта, где доносившиеся будто издалека *solī* валторн тоже предвещали счастливое разрешение конфликта, хотя и не состоявшееся. Теперь же их ансамбль утешает «страдальца» после воспоминаний о прошедшей драме.

Тембр валторны (как соло, так и в ансамбле с другими валторнами) вообще был одним из важнейших для Вебера — справедливо замечено, что валторну он «возвёл в ранг мечтательно-таинственного “гения лесов”» [Кремлёв 1959, 254]. В триаде поздних опер этот инструмент выступает в роли «голоса леса» («Вольный стрелок», увертюра), изображает охотничьи наигрыши («Вольный стрелок», III

действие; «Эврианта») или волшебный рог, сзывающий эльфов («Оберон»). В оркестре Вебера валторна могла быть персонажем и демоническим («Вольный стрелок», появление Дикой охоты в сцене в Волчьей долине), и комическим (финал Первой симфонии), но её основное амплуа всё же было связано с безмятежностью и спокойствием. Такой образец использования валторн, предвосхищающий инструментовку медленной части Первого концерта, есть в *Andante* Первой симфонии: там сразу вслед за мрачным, «ночным» минорным эпизодом звучит возвышенный хорал валторн с фаготами в ми-бемоль мажоре — «заря лесной романтики», по выражению Карла Нефа <sup>69</sup>. В партитуру концерта Вебер также вписал альтернативный вариант, где партии валторн переданы скрипкам и альтам — очевидно, на случай отсутствия третьей валторны или трудностей при исполнении валторнистами закрытых звуков.

Сочетание солирующего тембра с выделенной из оркестра группой у Вебера встречается не только в этом концерте. Его интерес к необычным комбинациям тембров проявился ещё во Второй симфонии, написанной в 1806–1807 годах. Её вторая часть, *Adagio ma non troppo*, наделена явными чертами стиля *concertante*, но на первый план выходят отнюдь не привычные инструменты-солисты. В этой части едва ли не впервые в истории европейской оркестровой музыки сольная партия поручается альту, который сопровождают фаготы и валторны (они в дальнейшем также получают сольные эпизоды). Помимо этого, во всех частях обеих веберовских симфоний есть развёрнутые соло гобоя — это был знак признательности приютившему Вебера в своём поместье герцогу Евгению Вюртембергскому, который содержал при дворе капеллу и сам играл в ней на этом инструменте.

Эта идея находит воплощение и в концертных сочинениях Вебера. В *Adagio* (вновь медленная часть!) Концерта для фагота, созданного в том же 1811 году, что и оба концерта для кларнета, солист также вступает в диалог с валторнами в оркестре (см. пример 2.16).

---

<sup>69</sup> *Nef, K. Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921. S. 197.*



Впрочем, в фаготном концерте эта идея разработана менее активно: нет драматических коллизий, роль валторн по преимуществу сопровождающая, да и в целом это *Adagio* более скромное по масштабам, чем медленные части обоих концертов для кларнета. Кроме того, фагот в сочетании с валторнами даёт более однородное звучание, чем кларнет. В кларнетном же концерте вступление валторн несёт гораздо более ясную мелодическую, даже тематическую функцию, при этом кларнет вступает далеко не сразу, оказываясь поначалу лишь в комментирующей роли.

Во втором фортепианном концерте Вебера (1812), тоже близком по времени создания к концертам для кларнета и фагота, такая идея воплощается в сочетании фортепиано со скрипками — они вводят главную тему и сопровождают фортепиано во всех разделах, связанных с основной тональностью части — си мажором. Остальная часть струнной группы и духовые представлены в этой части весьма скромно. Однако здесь этот приём является основным, а не применяемым во вставном контрастном эпизоде.

Вообще же сочетание кларнетов и валторн было в ходу ещё в середине XVIII века: так, их квартет (по два инструмента) часто концертирует в опере Рамо «Акант и Цефиза». Три квартета для такого состава, принадлежащие Иоганну Стамицу, считались в то время образцовым примером работы с этими тембрами и их сочетаниями — ноты одного из них приведены в трактате Рёзера, который утверждал, что Стамиц «знал, без сомнения, духовые инструменты лучше, чем кто-либо другой» [Рёзер 2014, 25]. Ансамбль кларнетов и валторн мог представлять в разных амплуа, но чаще всего ассоциировался с военной (здесь кларнет мог исполнять роль трубы) или охотничьей музыкой. В дальнейшем такие квартеты с добавлением более мелодически гибких, в сравнении с валторнами, фаготов привели к появлению ансамблей «гармонической музыки».

Вебер эту традицию, вероятно, ещё знал, но ко времени написания его концертов тембр кларнета стал менее резким и перестал быть похожим на трубу, к тому же трио валторн в концерте Вебера совершенно лишено военной или охотничьей семантики: здесь звучит певучая тема в хоральной фактуре, что

скорее можно ассоциировать с вокальным ансамблем. Такую ассоциацию может подтвердить случай из разряда курьёзов, о котором сообщал Людвиг Рельштаб, рецензируя в 1827 году одно из исполнений Берманом этого концерта: «В Adagio партии валторн были отданы трём голосам, которые исполняли строфы в память о покойном артисте; как бы мы ни хвалили это намерение, мы не можем утверждать, что музыкальный эффект оказался полностью удачным»<sup>70</sup>. Этот случай был не единственным: в 1831 году в концерте памяти Вебера партии валторн по инициативе Генриха Бермана вновь были подтекстованы и исполнены трио мужских голосов, о чём Карл Берман, присутствовавший на концерте, много лет спустя сообщал Йенсу<sup>71</sup>.

Возможно и ещё одно объяснение столь необычному сочетанию инструментов, и оно вновь связано с Моцартом. Валторны здесь могли выступать в качестве замены бассетгорнов — любимых инструментов венских масонов. Веберу такое сочетание было знакомо по партитурам Фоглера, да и сам он использовал эти инструменты в опере «Петер Шмоль» — этот случай, правда, так и остался единственным у него и отнюдь не демонстрирует выразительных качеств бассетгорнов в полном объёме. Владели бассетгорном и некоторые кларнетисты из окружения Вебера, среди них — Вацлав Фарник, один из первых исполнителей Концертино, Иоганн Георг Бакофен и другие. Однако найти три бассетгорна и трёх исполнителей на них в капелле баварского короля было едва ли возможно. Неизвестно, играл ли на бассетгорне Генрих Берман, но на нём точно играл его сын Карл, не написавший при этом для бассетгорна ни одного сочинения.

---

<sup>70</sup> *Rellstab, L.* Musikalische Beurtheilungen. Leipzig, 1861. S. 70.

<sup>71</sup> Carl Baermann sen. an Friedrich Wilhelm Jähns. München, Samstag, 18. März 1865. // WeGA online, URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A000076/Korrespondenz/A043111.html>. Там же приводится текст, написанный Эдуардом фон Шенком:

Er ist dahin, der Schöpfer dieser Klänge, // Он уж не с нами, творец сих звуков,  
 der hohe Meister, der von hinnen schied // Великий мастер, что покинул нас.  
 Er lehrt den Engelchören nun Gesänge // Теперь он учит пению хоры ангелов,  
 doch ewig lebt auf Erden auch sein Lied. // Но вечно живёт его песнь и на земле.

В литературе о Вебере часто встречается суждение о том, что главный интерес для него представляли именно медленные части цикла — это относится и к симфониям, и к концертам. В концертах для духовых к ним добавляется трактовка солиста как певца, а всей части — как лирической, почти вокальной композиции. Сравнение звучания инструмента с голосом было для исполнителя в те времена едва ли не самым высоким комплиментом: так, игру Бермана сравнивали с пением Рубини. Берман позднее нередко выступал в концертах с певцами, а чаще даже с певицами. Один из критиков лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung*, рецензируя исполнение Берманом медленной части Второго концерта, утверждал даже, что тот «исполнял [адажио] так, что сразу же можно было бы подложить слова, а именно — в замирающем завершении слышать *morir mi sento*»<sup>72</sup>. О подобной «оперной» трактовке сольной партии может свидетельствовать и оркестровка — кларнет в концертах Вебера, как правило, звучит в сопровождении одних струнных, при этом аккомпанемент изложен в сравнительно простой фактуре, типичной для итальянской оперы<sup>73</sup>.

В финале концерта не остаётся почти ничего от драматических настроений первой части. Он написан в двудольном размере и исполнен по-гайдновски игрового настроения, в нём доминирует моторный тип движения, танцевальность и преимущественно квадратные построения. С этой музыкой как нельзя лучше соотносится мысль Майкла Тьюсы о том, что «финалы циклических сочинений Вебера обычно создавались с оглядкой на представления XVIII века о финале как о пьесе развлекательного, добродушного характера — это скорее *lieto fine*, чем катарсическое суммирование и трансценденция всего цикла» [Tusa 2001, 150]. Первый концерт Вебера предвосхищает подобную же драматургию в другом,

---

<sup>72</sup> Aufführungsbesprechung Dresden, Hôtel de Pologne: Konzert von Heinrich Joseph Baermann und Carl Maria von Weber am 14. Februar 1812 // WeGA online, URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A007979/Schriften/A030004.html>; сочетание *morir mi sento* встречается в разных оперных либретто, в том числе в нескольких текстах Метастазо — «Милосердии Тита», «Олимпиаде», «Артаксерксе». Имел ли рецензент в виду какой-то конкретный образец или общее настроение, которое ему напомнил этот мотив в исполнении Бермана, — вопрос открытый.

<sup>73</sup> *Abraham G., Westrup J. A. The Age of Beethoven, 1790–1830. P. 244.*

намного более знаменитом образце этого жанра романтической эпохи — Скрипичном концерте Мендельсона. Финал веберовского концерта всё же не обходится без «тени» — настроения ре-минорного эпизода оказываются будто бы связаны с воспоминаниями о драме I части. Это проявляется не только в общем элегическом тоне, контрастирующем рефрену. Своим мелодическим контуром тема этого эпизода, что хорошо заметно, оказывается родственна теме рефрена, а через него — и темам предыдущих частей. Есть в этой теме и хроматическая модуляция через уменьшенный септаккорд — «гармонию ужаса». Подобные тематические отсылки раскрывают последовательность и тематическую связь всей структуры концерта. Однако на фоне общей атмосферы финала эта тень оказывается почти мимолётной. Вебер не упускает случая и здесь показать комические театральные эффекты, вроде повисающей после ре-минорного эпизода октавы «ля» у гобоев (т. 204), которые должны были бы снять свой звук вместе со всеми, но словно забывают об этом и вынуждены делать вид, что всё так и было задумано (ранее такой же «застрявший» вытянутый звук появлялся в партии солирующего кларнета).

Восторженный приём концерта был единодушным — негативные отзывы о нём были совершенно невозможны. Известен курьёзный случай, связанный с музыкальным интендантом баварского двора бароном Сигизмундом фон Румлингом (Sigismund von Rumling; около 1739–1825): Макс Мария утверждал, что тот назвал концерт «дилетантской работой» и вызвал этим гнев оркестра — даже высокий чин не спас Румлинга, и Веберу пришлось самому защищать своего критика [Weber 1864, 273]. Как и во многих других случаях, цитированному источнику следует доверять с осторожностью, однако в дневниковой записи Вебера от 11 июня 1811 года можно найти подтверждение этой истории:

«Репетиция фа[-минорного] клар[нетного] концерта. Слава Богу, получается нужный эффект. Румлинг за него зацепился, поссорился со всем оркестром. Они его чуть не побили»<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Dienstag, 11. Juni 1811 (München) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065327.html>

### §3. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ: ПОРТРЕТ КЛАРНЕТИСТА В ПАРАДНОЙ ФОРМЕ

Создание Второго концерта документировано менее подробно. Судя по всему, основная работа шла в июле 1811 года: 7 июля Вебер записывает в дневнике: «Polassa для Бермана нотировал», а в конце месяца, подводя итог работе за это время, уже упоминает концерт среди законченных произведений. На автографе медленной части есть надпись «сочинено 17 июля в Штаренберге» (городок близ Мюнхена, на берегу озера, куда Вебер периодически выбирался на прогулки), а датировка первой части остаётся неясной. Вероятно, здесь Вебер вернулся к привычному для себя способу сочинения, оставив первую часть на заключительный этап работы [Хавров 2018, 31].

В отличие от Концертино и Первого концерта, Второй был исполнен не сразу, премьера прошла только 25 ноября, в концерте-академии тенора Георга Вайксельбаума — специально для певца Вебер сочинил концертную арию на текст Метастазиио. Но в центре внимания, скорее всего, был не Вайксельбаум, а Берман, игравший, по свидетельству Вебера, «божественно и с бешеными аплодисментами»<sup>75</sup>.

Появившийся почти сразу вслед за Первым концертом Второй разительно отличается от него по настроениям — Вебер будто бы намеренно не желал повторяться. После трагического фа минора, хотя и разрешившегося мажорным финалом, он избрал блестящий, героический ми-бемоль мажор. Концерт открывают помпезные фанфары у всего оркестра, а в музыкальном материале I части отчётливо слышны маршевые интонации. Впрочем, подобный выбор легко объяснить: таким образом композитор создал ещё один оммаж своему другу Генриху Берману, изысканное посвящение, представляющее нечто большее, чем просто имя на обложке или вверху страницы.

Общение Вебера с Берманом после блистательной премьеры Концертино было особо тесным. Летом 1811 года фамилия кларнетиста почти каждый день

---

<sup>75</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Montag, 25. November 1811 (München) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065494.html>

упоминается в дневниках композитора: «гулял с Берманом», «занял у Бермана денег», «вернул Берману деньги», «ездил к озеру с Берманом». 15 июля, ко дню именин кларнетиста, Вебер сочинил шуточное стихотворение <sup>76</sup>.

Духовые оркестры и ансамбли с участием кларнетов были довольно широко распространены в Европе XVIII–XIX веков и сопровождали военные походы, что отразилось и на «мирном» репертуаре как этих ансамблей, так и отдельных инструментов. Впрочем, не все кларнетисты проходили путь военного музыканта — например, обучение Антона Штадлера, по-видимому, с военным делом связано не было. В XVIII веке исполнение военной музыки было одной из основных ролей кларнета — его звук, тогда ещё резкий и пронзительный, часто ассоциировался с трубой, о чём свидетельствуют упоминания в различных трактатах <sup>77</sup>. Однако и в дальнейшем, после усовершенствования конструкции и появления духовых оркестров современного типа, кларнет сохранил это амплуа. Представление о кларнете как об инструменте военной музыки Генрих Берман передал и следующим поколениям: концерт для кларнета, написанный его сыном Карлом, имеет название *Concerto militaire* или *Militär-Concert* — «военный концерт» — в каталоге сочинений Бермана-младшего он обозначен номером опуса 6. Концерты с таким же названием, хотя и для менее свойственных военному стилю инструментов, писали Даниэль Штейбельт и Ян Ладислав Дуссек (для фортепиано), Кароль Липиньский (для скрипки), Жак Оффенбах (для виолончели).

Вебер, несомненно знавший о военном прошлом Бермана, не просто написал концерт, который тот мог бы исполнить, но и постарался создать в нём нечто вроде портрета музыканта. Это тем более вероятно, что отдельные интонации, ассоциирующиеся с военной музыкой, можно отыскать ещё в Концертино — в связке между темой и первой вариацией и в финальном разделе.

---

<sup>76</sup> [Weber C. M.] Gedicht zu Baermanns Namenstag, 15. Juli 1811 (Reinschrift) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031142.html>

<sup>77</sup> Например, у Иоганна Готфрида Вальтера в «Музыкальном лексиконе» (1732) говорится, что «издалека этот инструмент звучит довольно схоже с трубой» (es klingt dieses instrument von der ferne einer Trompete ziemlich ähnlich).

I часть Второго концерта гораздо ближе к традиционным схемам, чем в Первом: это полномасштабная сонатная форма с двойной экспозицией, где две основные темы представлены в оркестровой экспозиции в одной тональности, а в совместной — в стандартном соотношении: ми-бемоль мажор — си-бемоль мажор. Сольная партия начинается с очень высокого звука *фа* третьей октавы и его эффектного сопоставления с крайним нижним регистром — скачок сразу на три (!) октавы вниз и обратно. Материал главной партии у кларнета строится в основном на пассажах. У Вебера можно отыскать характерные для Бетховена «бемольные оазисы» (Л. Кириллина), которые связаны с обновлением материала — обычно это ре-бемоль мажор. Именно в ре-бемоль мажоре разворачивается эпизод в разработке. Возвращение материала в репризе происходит поначалу в оркестре, но кларнету достаётся блестящая кода, где арпеджио через весь его диапазон должны были восхитить слушателей самыми высокими звуками — здесь единственный раз во всей кларнетной музыке Вебера встречается (по записи) *си-бемоль* третьей октавы.

Первая часть Второго концерта представляет кларнет преимущественно в его виртуозном амплуа, но вторая возвращает к инструментальному пению — Вебер показывает это напрямую и даёт этой части подзаголовок «Романс». Пиццикато струнных в начале можно ассоциировать с гитарой или арфой, а гармония первых двух тактов обрисовывает простой каданс: T — S — D — T, будто бы аккомпаниатор напоминает певцу тональность и задаёт темп.

Медленная часть Второго концерта в своём строении имеет существенные отличия от *Adagio* Первого. Её внутренние разделы менее самостоятельны, большее значение приобретает развитие и дифференциация мелодического материала и оркестрового аккомпанемента в основном разделе, который крупнее по масштабу, чем в первом Концерте. Сольная партия кларнета более насыщена событиями — сменами тональности, драматическими контрастными сопоставлениями регистров — и более фрагментированна: три сольных эпизода тонально замкнуты и тематически не связаны друг с другом. В оркестровых связках разворачивается независимый от сольной партии тематический материал,

но они действуют как воспоминания, прерывающие повествование и растягивающие течение времени и, таким образом, контрастируют с речитативными частями, где течение времени более сконцентрировано.

Если первая часть представляет собой «портрет Бермана», то вторая, с «оперным» речитативом, в таком случае может быть воспринята как знак уважения к супруге Бермана — певице Хелен Харлас, знакомство которой с Вебером относится к тому же 1811 году. Вебер делает здесь ещё один шаг в сторону «драматического стиля». В сравнении с медленной частью Первого концерта ассоциация с неким «персонажем» здесь ещё более уместна именно из-за речитативного раздела. Указывая на вокальное начало, Вебер использует нестандартную нотную запись: шестнадцатые ноты записаны отдельно друг от друга, без рёбер (см. пример 2.17), как в настоящем оперном речитативе или арии — редчайший случай в концертной литературе! Такая же запись частично использована в каденции Концертино для валторны (1815). Известно, что первая версия этого сочинения относится ещё к 1806 году, однако её автограф не сохранился, и можно лишь предполагать, какой из опусов стал первым в таком способе нотирования. Уоррек предполагает, что речитативы в валторновое концертино были добавлены всё же в поздней версии и именно как отзвуки сходных эпизодов в концертах для кларнета (№ 2) и для фагота [Warrack 1978, 168].

При этом в печатных изданиях этот раздел часто «исправляют», приводя его к более привычному, «инструментальному» виду и записывая все мелкие длительности на общих рёбрах, что, несомненно, удобно для чтения, но скрывает авторский замысел от исполнителя.

Финал представляет собой, вероятно, самую блестящую и виртуозную музыку из всей написанной Вебером для кларнета. Здесь от солиста помимо прочего требуется хорошая выдержка — в тексте суммарно лишь 40 тактов пауз из 241 (для сравнения — в финале Первого концерта у кларнета 108 тактов паузы из 367). В это время финалы с обозначением *alla polacca* встречались нередко, но обычно не подразумевали не только польского начала, но порой и собственно



помпезной танцевальности, характерной для полонеза. Даже в следующем поколении такое отношение к *alla polacca* сохранялось:

Фредерик Шопен писал Титусу Войцеховскому о своём юношеском и, к слову, отчасти веберовском по духу сочинении — Интродукции и полонезе для виолончели и фортепиано, соч. 3 (1829): «Я написал... *alla polacca* с виолончелью. В нём лишь блестящие безделушки для салона, для дам» [Шопен 1976, 143] — интересно, что такую характеристику сочинению *alla polacca* даёт композитор, позднее выведший полонез на высочайший художественный уровень.

«Польский» жанр для Вебера не был абсолютно чуждым (для фортепиано им написаны «Большой полонез», соч. 21, и «Блестящий полонез», соч. 72; кроме того, финал валторнового концертино обозначен как *alla polacca*), но в нём его интересовала прежде всего виртуозная, эффектная сторона. Сводить финал концерта Вебера к «блестящим безделушкам», конечно же, было бы неверным, однако блеск и эффектность здесь действительно играют роль куда более важную, чем в Первом концерте. Нельзя исключать, что именно поэтому Берман, несомненно способный сыграть этот финал настолько блестяще, как это предполагалось, всё же из двух веберовских концертов отдавал предпочтение Первому. Особенное техническое мастерство требуется от исполнителя в коде финала, которая исполнена бравурности и завершается головокружительными пассажами — «музыкой для аплодисментов».

Кларнетные концерты Вебера не только сыграли важнейшую роль в становлении репертуара этого инструмента — они, будучи масштабными циклическими *оркестровыми* сочинениями, отмечают и перемену в художественной эволюции композитора. В это время действительно совершался переход Вебера от стиля, сформированного внешними влияниями и подражаниями, к самостоятельному, зрелому творчеству. Оба концерта для кларнета принадлежат к числу наиболее ярких свидетельств этого перехода. В них Вебер попытался соединить поэтические и драматические формы

выражения с адекватной им структурной и формальной организацией, приблизиться к той цели, которая была обозначена ещё в сентябре 1810 года в уставе дружеского объединения молодых музыкантов — «Гармонического союза», одним из учредителей которого был Вебер (другими были: однофамилец Вебера Готфрид Вебер, Александр фон Душ и Якоб Либман Бер — будущий Джакомо Мейербер):

«Подлинно учредительными членами [Союза] могут быть только те, кто одновременно *композиторы и писатели*, но особенно же те, которые в отношении характера не обеднят истинного применения Союза»<sup>78</sup>.

Хотя «Гармонический союз» — предвестник «Давидсбунда» и других романтических музыкантских братств — просуществовал недолго, его идеи повлияли на поворот Вебера в сторону нового, самостоятельного композиторского стиля, первые явные признаки которого проявились в обоих концертах для кларнета.

#### §4. КВИНТЕТ: «КАРМАННЫЙ КОНЦЕРТ»

Квинтет Вебера си-бемоль мажор, соч. 34, для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели, был создан, как и все остальные его сочинения с кларнетом, для Бермана. Сочетание в камерном ансамбле кларнета и струнных (последние составляли обычно трио или, реже, квартет) ко времени Вебера уже имело некоторую историю. Основными центрами, где развивался этот жанр, судя по печатным изданиям и исполнениям, были Мангейм, Вена и Париж (см.: [Rau, 1977], где приведён подробный обзор литературы для кларнета в сопровождении струнных за 1770–1830-е годы). Одним из первых образцов такого сочетания можно считать опубликованные в 1773 году в Париже шесть квартетов Карла

<sup>78</sup> Die Satzung des „Harmonischen Vereins“ // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031126.html>. Курсив наш.

Стамица для кларнета и струнного трио. Квартеты с духовым инструментом до 1800 года составляли бóльшую часть подобных ансамблей, во многом благодаря сравнительной простоте их сочинения: духовому инструменту достаточно было перепоручить — с минимальным редактированием — партию первой скрипки. Более того, духовые инструменты тоже были взаимозаменяемы: так, в упомянутых квартетах Стамица вместо кларнета могли играть флейта или гобой.

Более сложную задачу в сочетании духового инструмента со струнными представляет квинтет, где взаимоотношения инструментов иные, чем в квартете, и простая замена первой скрипки уже невозможна. Поэтому квинтеты с кларнетом появились в репертуаре позже. Первопроходцем в этом жанре и вообще в новой трактовке камерной музыки с кларнетом стал Вольфганг Амадей Моцарт. Его Квинтет ля мажор, KV 581, как и Концерт, и большинство других сочинений с участием этого инструмента, был написан для Антона Штадлера и предполагал использование инструмента с расширенным вниз диапазоном (бассет-кларнета). В отличие от более ранних сочинений для духового инструмента и струнных (в том числе собственного фа-мажорного квартета с гобоем и четырёх квартетов с флейтой), в Квинтете Моцарта кларнет в меньшей степени выступает как главенствующий, концертирующий инструмент, но скорее как первый среди равных [Lawson 1998, 2], что при этом не исключает виртуозности его партии. Герман Аберт справедливо замечает, что сравнение кларнетного квинтета с квинтетами струнными несообразно, и что «дело шло <...> совсем не о комбинации однородных инструментов и не о “беседе пяти равноправных умных персон”; напротив, кларнет в таком окружении — чуждый гость, обладающий собственным миром чувств и, тем самым, своей манерой выражать их» [Аберт 1990, 256].

Однако опыт Моцарта остался исключением — вплоть до си-минорного Квинтета Брамса (1891) в музыке для этого и родственных составов преобладала склонность к трактовке партии духового инструмента как сольной и соответствующему изменению общего тембрового и драматургического баланса в её пользу. Заметим при этом, что квинтеты Моцарта и Брамса, а также

ля-мажорный Квинтет Регера (1915–1916) — комментарий-постскрипtum к Квинтету Брамса, выдержанный в тех же тонах, — написаны в диззных тональностях и предполагают использование кларнета in A, тембр которого, «матовый, в низкой регистре глуховатый, в среднем — удивительно напоминающий человеческий голос, рассказывающий или жалующийся» [Царёва 1987, 356], отличается от тембра его собрата in B, традиционно считающегося более подходящим для яркого, блестящего исполнения. Различие между двумя разновидностями кларнета почти незаметно на современных инструментах, но, по-видимому, было хорошо слышно на старых. Именно для кларнета in B предназначались партии в большинстве квартетов и квинтетов, упоминаемых далее в тексте.

В духе виртуозной тенденции выдержан и квинтет Вебера. Характерно сравнение кларнетных опусов Моцарта и Вебера (разумеется, в пользу первого), проведённое Альфредом Эйнштейном: «Достаточно сравнить это произведение [кларнетный концерт Моцарта] с такого рода музыкой другого великого знатока и любителя кларнета, Карла Марии Вебера, с его большим квинтетом (op. 34) или большими концертами (op. 73 и 74), чтобы понять различие между величайшей простотой и действенностью — и выставленной напоказ виртуозностью» [Эйнштейн 1977, 274].

Ко времени начала работы над своим Квинтетом Вебер, скорее всего, не знал Квинтета Моцарта. О том, играл ли это сочинение (и вообще музыку Моцарта) Берман, сведений нет, зато известно, что Квинтет входил в репертуар Хермштедта, чьё исполнение 25 января 1815 года в Праге слышал Вебер<sup>79</sup>. К этому времени Вебер написал уже три части Квинтета, но и в финале, завершённом в августе того же года, влияния Моцарта нет. Так или иначе, принадлежа формально к камерной музыке, Квинтет Вебера действительно обладает явными чертами концертного жанра: композитор здесь намеренно отказывается от принципов, ключевых для камерных ансамблей эпохи

<sup>79</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Mittwoch, 25. Januar 1815 (Prag) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A062787.html>

классицизма. Равенству всех участников он предпочитает выдвижение на первый план солиста, а изысканной, но труднодоступной широкой публике мотивной работе (*durchbrochene Arbeit*) — эффектную сольную партию.

Это едва ли может быть удивительным в свете общих тенденций в исполнительской эстетике в эпоху виртуозов, о которой шла речь выше при разговоре о концертах Вебера. Однако, в отличие от пианистов или исполнителей на струнных инструментах, музыкант-духовик не мог солировать целый вечер и нуждался в сопровождении. Жанром, в наибольшей степени способным показать мастерство музыканта, несомненно, был сольный концерт, но для его исполнения требовался большой зал, оркестр, работа переписчиков, поэтому альтернативой ему и стали небольшие ансамбли — «концерты в миниатюре». Обзор сочинений для таких составов только с участием кларнета, созданных в конце XVIII — первых десятилетиях XIX века, покажет важные для эпохи композиторские имена — Петер фон Винтер, Франц Кроммер, Франц Антон Хофмайстер, Конрадин Крейцер, Иоганн Непомук Гуммель (квартеты), Бернхард Ромберг, Сигизмунд Нойком, Антонин Рейха, Джакомо Мейербер (квинтеты). Свой вклад в этот репертуар внесли и композиторы-исполнители — квартеты писали Мишель Йост, Бернхард Хенрик Круселль, квинтеты — Иоганн Георг Генрих Бакофен, Генрих Йозеф Берман и другие. В некоторых квинтетах (у Бакофена, Кюфнера, Кроммера, Нойкома) вместо стандартного струнного квартета с двумя скрипками и одним альтом использован необычный состав, в котором одна скрипка и два альты, что позволяло ещё рельефнее выявить солирующий голос кларнета.

Работа Вебера над Квинтетом шла с перерывами на протяжении почти четырёх лет — редкий случай для композитора, обычно записывавшего свои мысли очень быстро. Первым был сочинён менуэт, затем первое *Allegro* «в эскизах». Следующее упоминание о Квинтете в дневниках встречается только в марте 1812 года, затем на протяжении марта и апреля 1813-го и — после длительного перерыва — в августе 1815-го [Хавров 2018, 31]. Без финала, в трёхчастном виде, Берман вместе с Вебером и, возможно, при участии других музыкантов, этот квинтет исполнял. Несмотря на такую фрагментированную

историю создания, квинтет выдержан в едином стиле и демонстрирует превосходное владение выразительными средствами камерного ансамбля, что ещё более удивительно, если учесть, что Вебер не написал ни одного струнного квартета и вообще редко обращался к ансамблевым составам. Квинтет Вебера уникален ещё и тем, что это лишь одно из двух его камерных сочинений, в котором нет фортепиано<sup>80</sup>, а стало быть, рассчитывать на применение приёмов, связанных с собственным исполнительским опытом, композитор здесь не мог, хотя в некоторых эпизодах следы фортепианной техники всё же проявляют себя — например, в партии кларнета встречается любимый Вебером-пианистом «парный штрих» (об этом далее).

На «концертность» указывает уже оформление титульного листа рукописи, где проставлено обозначение *Quintetto per il clarinetto principale*. О явном доминировании кларнета в этом сочинении упоминает большинство исследователей. Ещё Йенс, описывая квинтет в своём каталоге, характеризовал его так: «Это сочинение ставило задачу скорее благодарного доказательства сияющей со всех сторон виртуозности кларнета, чем создания инструментального квинтета в более узком смысле подлинного камерного стиля, хотя от последнего представлено много интересного и увлекательного, особенно в заключении первой и в середине четвёртой части» [Jähns 1871, 196]. Джон Уоррек называет этот квинтет «карманным концертом» [Warrack 1978, 167].

Драматургия веберовского квинтета действительно обладает заметными чертами концерта, и, как и в самих концертах, Вебер не упускает случая показать театральное начало, а 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

---

<sup>80</sup> Второе — небольшой двухчастный духовой секстет (о нём шла речь при разговоре об опыте работы Вебера с кларнетом до знакомства с Берманом). В автобиографии Вебер также упоминает о виолончельных (струнных?) трио, написанных около 1800 года, однако их следов до сих пор обнаружить не удалось.

в 1809 году [Вебер 1935], и едва ли для Вебера это была только лишь фантазия, условность или остроумная выдумка.

Для Квинтета композитор избрал и самую популярную концертную тональность — удобный «белоклавишный» (для кларнета *in B*) си-бемоль мажор: он не доставляет никаких аппликатурных сложностей и звучит очень ярко, что хорошо подходит для демонстрации эффектной виртуозной игры. Первая часть открывается вступительным разделом, где слушателя сразу ожидает изящный слуховой «обман». Несмотря на то, что основной темп здесь — *Allegro*, он осознаётся не сразу: вытянутые аккорды струнных на пиано создают впечатление медленного движения, и лишь в 16-м такте устанавливается пульсация, указывающая на подвижный темп. Возникающая словно из ниоткуда, на пианиссимо, первая фраза кларнета в тактах 12–16 обрисовывает полный совершенный каданс, в котором появление тоники совпадает с началом главной партии. Её тема, по-классически компактная (восьмитактовый период повторного строения), строится на простой гармонической последовательности (три такта тонической гармонии, один такт доминантовой) и пунктированном ритме у солирующего кларнета, который сопровождают «покачивающиеся» фигуры у струнных. Возможно, некоторые маршеобразные черты этой темы у кларнета — это ещё один поклон Берману и его военному прошлому.

При том, что в Квинтете Вебера главную роль, несомненно, играет кларнет, партии струнных отнюдь не низводятся до простого аккомпанеента. Самостоятельный характер временами получают партии первой скрипки и виолончели, а вот любимый Вебером альт на этот раз оказывается в обычной для себя сопровождающей роли. Именно возглас с двухоктавным скачком вниз у первой скрипки, будто бы протестующей против своего подчинённого положения в ансамбле, даёт начало связующему разделу. Впрочем, вскоре, во второй его теме, кларнет, только что притворно сожалевший, восстанавливает своё главенство и превращает нисходящие секунды восьмых с оттенком *lento* в резвящиеся шестнадцатые «порхающего» (парного) штриха — одной из любимых

веберовских фортепианных формул<sup>81</sup>, уже опробованной, однако, и в музыке для кларнета — в Концертино (ср. примеры 2.18 и 2.19).

В галантном вопросо-ответном диалоге с виолончелью разворачивается тема побочной партии, причём если в экспозиции «вопросы» задаёт виолончель, то в репризе порядок — обратный. Подобный диалог между двумя регистрами, двумя «персонажами» (мужским и женским), хотя и в условиях одного фортепиано, Вебер позднее реализует в «Приглашении к танцу» (1819). Гектор Берлиоз точно угадал тембровый состав дуэта в своей оркестровке «Приглашения...» (1841), доверив «мужскую» и «женскую» роли именно виолончели и кларнету, соответственно (ср. примеры 2.20 и 2.21).

Однако далее кларнет, отбросив сдержанность и вновь сменив движение на шестнадцатые, оказывается в центре внимания в виртуозной второй теме побочной партии. Поначалу однотональная, она разрастается и тяготеет к отклонениям, поэтому для завершения экспозиции требуется ещё и заключительный раздел. В этом разделе, построенном на материале темы главной партии, роль солиста берёт на себя виолончель.

Экспозиция первой части квинтета, таким образом, проявляет почти моцартовскую тематическую щедрость Вебера — здесь разворачиваются пять тем (одна тема главной партии, две — связующего раздела и две — побочной партии).

В разработке такое многообразие составило бы известную сложность, поэтому композитор разумно отказывается от некоторого материала, а именно от обеих тем побочной партии. Вместо этого на первый план выходят темы связующего раздела, дробящиеся и обретающие драматический оттенок. Из первой темы вычленяется двутакт со скрипичным «возгласом» (теперь он проводится и у кларнета) и секундовые интонации; перекрашивается даже вторая, скерцозная тема с парным штрихом (такты 116 и далее). Драматические коллизии, однако, довольно скоро исчезают и после педали на VI гармонической ступени у

---

<sup>81</sup> О генезисе этого приёма см.: [Скорбященская 1993 (39), 19–21].



виолончели (ложного предыкта, затем совершенно формально превращающегося в «истинный»<sup>82</sup>) начинается реприза.

Темы экспозиции в сонатных формах Вебера в репризах имеют тенденцию к сокращению (обычно построения, в экспозиции повторявшиеся, в репризе проводятся один раз) — у Вебера был опыт даже *чересчур* сокращённых реприз (в Первой симфонии, Первом концерте для кларнета). В Квинтете темы возвращаются почти в том же объёме, что и в первых проведениях. Может показаться, что сокращение происходит за счёт отказа от материала связующего раздела — после разработки он будто бы исчерпал себя и действительно, поначалу в репризе не появляется. Однако он всё же проводится — уже после побочной партии и в меньшем объёме (остаётся только тема «возгласа», в мажоре теряющая свою патетику), но кроме того ещё и служит материалом для коды, выполненной в нехарактерном для Вебера полифоническом стиле. Тема «возгласа» проходит в четырёхголосном каноне в моцартовском духе, сначала увеличенная ритмически вдвое, а затем и в первоначальном виде (см. пример 2.22). Двумя тактами представлена тема с парным штрихом, и, наконец, полный комплект тем экспозиции и всю часть завершает, «закрывая занавес» и выстраивая арку к началу, кадансирующий оборот из вступления.

Во второй части, в отличие от первой, кларнет господствует безраздельно. Несмотря на обозначение «Фантазия», форма этой части выстраивается в ясную трёхчастную структуру. Как и в концертах, это инструментальная оперная ария (вероятнее всего, тоже женская), где Берман мог показать своё знаменитое пение на инструменте. Вступление кларнета подготавливается в низких, тёмных тембрах струнных с неустойчивыми, сумрачными гармониями. На вокальные истоки сольной партии указывает и обозначение *con affetto* в начале среднего раздела, и по-итальянски хореические нисходящие секунды в окончаниях фраз. Течение фантазии дважды прерывается ради пассажей через весь диапазон

---

<sup>82</sup> Гармонии, связанные с VI гармонической ступенью, вообще характерны для Вебера и часто обретают формообразующую функцию. Схожим образом готовится реприза в I части Второй симфонии, последнее проведение темы рондо в финале Первого фортепианного концерта и других сочинениях.

кларнета от нижнего *mi* почти через три октавы. Несмотря на то, что эти пассажи выполнены в виде простых восходящих гамм, они, очевидно, производили запоминающийся эффект за счёт охватываемого диапазона и динамического контраста — оба раза первое проведение играет в динамике *ff*, а затем сразу же — эхом на *ppp* (см. пример 2.23).

Гиперболизированный контраст можно наблюдать не только в динамических оттенках, но и в соотношении регистров. В репризе упомянутый пассаж начинается после гигантского скачка вниз от *ля* третьей октавы (самый высокий звук во всём квинтете; он появится ещё раз в финале).

Третью часть квинтета, с которой он начал сочинять, Вебер называет менуэтом, указывая при этом обозначение *Capriccio. Presto*. Конечно, в таком темпе ни о какой танцевальности нет и речи — от менуэта остаётся только размер и трёхчастная структура *da capo*. В 1811 году менуэт как часть цикла уже был почти анахронизмом, хотя Вебер в общем довольно последовательно использовал это обозначение — части, названные менуэтами, есть в его Второй симфонии, фортепианном квартете, Первой, Второй и Четвёртой фортепианных сонатах. При этом видится справедливым такое мнение:

«Название “Менуэт” [в сонатах] — дань Вебера старой традиции — выглядит необычайно иронично, будучи соотнесенным с этими пламенными пьесами, которые то воплощают неукротимую энергию, то в экстравагантном заострении воплощают черты современных Веберу бальных танцев, и, в первую очередь, стремительного вальса. Их темпы — на грани виртуозных возможностей: *Allegro* (Первая соната), *Presto assai* (Вторая), *Presto vivace* (Четвертая) <...> Эти части несут на себе отпечаток совсем новых принципов трактовки жанра и могут быть с полным основанием названы “Скерцо”» [Скорбященская 1993 (39), 39–40].

За исключением Второй фортепианной сонаты, во всех названных сочинениях эти части написаны в миноре и с той или иной мерой серьёзности несут драматическое начало. Менуэт из Квинтета драматизма совершенно лишён, но в нём безусловно проявляется скерцозность — особенно в крайних разделах.

Они изобилуют игрой ритмов с гемиолами и внезапными паузами, динамическими и регистровыми контрастами, а порой здесь заметны едва ли не интонации смеха. Инструменты вновь выступают как персонажи, — разумеется, с кларнетом в главной роли: он то будто бы не может вступить вместе со струнными, то дразнит ворчащую в нижнем регистре виолончель (такты 17–24, 33–41), то не находит выхода из пассажей (такты 54–57). В противоположность крайним разделам, трио выстроено по чётким регулярным восьмитактам и напоминает о «шарманочных» звучаниях. Менуэт, вероятней всего, создавался как музыкальная шутка, экспромт для дружеской компании, и лишь позднее у Вебера возник замысел включить его в цикл.

Финал квинтета был создан последним из всей его музыки — в 1815 году. Это рондо-соната, также выстроенная весьма ясно. Её настроение и характер движения задаёт галопирующая ритмическая фигура у струнных (восьмая + две шестнадцатых), на фоне которой звучит восходящий гаммообразный мотив кларнета. Эта фигура напоминает о подобной же в финале Второй симфонии Шуберта, созданной в том же 1815 году, что и финал Квинтета, и в той же тональности, хотя «галопное» начало у Вебера значительно смягчено камерным составом и периодической сменой типа движения.

Квартет поначалу играет исключительно аккомпанирующую роль — тематизм и главной, и побочной партий вводит кларнет, однако затем этот материал начинают осваивать и струнные, что особенно заметно в разработке. В ней три крупных раздела: первый (такты 157–182) интересен тем, что здесь на достаточно продолжительном участке формы кларнет молчит, у квартета же полифонически разрабатывается тема побочной партии, а затем появляется и гаммообразный мотив главной. Второй вводит новую тональность (ре-бемоль мажор), новый тематизм и новую пульсацию — на две доли вместо прежних четырёх. Этот раздел разрастается почти до полноценного эпизода, однако прерывается вторжением ритмической фигуры галопа (такт 243). В третьем (соль минор) вновь звучит новый материал, который довольно быстро распадается, и после секвенцирования гаммообразного мотива у струнных этот мотив

возвращает себе кларнет, открывая репризу (на этот раз струнные с ритмом галопа не предваряют его вступление, а присоединяются на два такта позже).

Поначалу реприза предстаёт с обычными для Вебера сокращениями материала, который в экспозиции повторялся, но главный поворот происходит после побочной партии — вместо очередного проведения первого раздела рефрена звучит кода, для которой Вебер прибегает «аплодисментную музыку» — самые блестящие пассажи (такты 339–387), как в финале Второго концерта.

Несмотря на следование популярным и доступным публике образцам камерного ансамбля как «концерта в миниатюре», Веберу удалось создать остроумное и яркое сочинение, ставящее перед кларнетистами не менее сложные задачи, чем «большие» концерты: здесь так же разворачивается театр одного инструмента, предстающего в разных амплуа.

#### §5. ВАРИАЦИИ: НЕБОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ

Семь вариаций для кларнета и фортепиано, соч. 33, написаны Вебером в Праге, во время концертной поездки с Берманом. Создавались они весьма быстро — по всей видимости, за один приём. В дневниковой записи от 14 декабря 1811 года композитор кратко отметил: «утром сочинил вариации in B на тему из „Сильваны“ для клар[нета] и фортеп[иано]», в тот же вечер вариации были исполнены в пражском дворце Кинских, которым тогда владел имперский граф Карл Мария Фирмиан вместе с супругой Анной Марией, в первом замужестве Кински. Скорость работы здесь легко объяснить, поскольку, строго говоря, сочинение не является полностью оригинальным: в 1810 году вариации на ту же тему Вебер включил в качестве I части в скрипичную сонату ля мажор – пятую в цикле из шести «Прогрессивных сонат», изданных под номером опуса 10. В строении и драматургии отдельных вариаций из сонаты легко находится много общего с опусом 33, так что здесь мы имеем дело фактически с переработкой более раннего сочинения, при этом, однако, и отнюдь не с механическим

переносом скрипичной версии на кларнет. Так, например, если в скрипичной сонате тему играет только фортепиано, то в Вариациях её мелодия сразу же отдана кларнету. Различен и масштаб композиции: в сонате вариаций четыре, в опусе 33 — семь<sup>83</sup>.

Интересна история самой темы, заимствованной из арии Мехтильды из первого акта оперы «Сильвана». Ария была написана ещё в 1808 году и звучала на первом представлении «Сильваны» во Франкфурте 16 сентября 1810 года. Во второй раз опера была исполнена лишь почти два года спустя, 10 июля 1812 года в Берлине. За два месяца до этого Вебер обсуждал «Сильвану» с композитором Фридрихом Дрибергом (1780–1856). Старший коллега Вебера похвалил оперу, но высказал замечания, которые Вебер счёл справедливыми и внёс в партитуру изменения, а вечером того же дня записал в дневнике: «...некоторые части, первая ария Рудольфа и [ария] Мехтильды потеряли связность из-за вычёркиваний»<sup>84</sup> и вместо этих арий сочинил две новые. Это решение оправдало себя — после берлинской премьеры Вебер пишет: «От новых арий опера очень выиграла. Только здесь у меня появился истинный взгляд на форму арии. Старые были слишком длинными, а от вычёркиваний потеряли связность и стали слишком пёстрыми»<sup>85</sup>. Нотные тексты первоначальных вариантов обеих арий, исполнявшихся только на премьерке, сохранились и были обнаружены во франкфуртском театральном архиве Йенсом в 1864 году [Хавров 2021, 24].

Использование собственной оригинальной темы для вариаций — редкое событие и в композиторской практике эпохи в целом, и в творчестве Вебера. Обычно он писал вариации на темы арий из чужих опер либо на темы народных песен. По мнению Джона Уоррека, Вариации не только были средством показать виртуозность самого кларнетиста и его аккомпаниатора, но и могли служить рекламой для всей оперы [Warrack 1978, 136]. «Предварительные» показы

<sup>83</sup> Две версии вариаций кратко сравниваются в: [Максимов 2014, 285–286]

<sup>84</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Mittwoch, 13. Mai 1812 (Berlin) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065664.html>

<sup>85</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Freitag, 10. Juli 1812 (Berlin) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065722.html>

оперного материала в концерте с целью заинтересовать публику были не редкостью как во времена Вебера, так и позднее — вплоть до XX века: до постановок в концертах звучали вагнеровские увертюры, сюиты из «Носа» Шостаковича и из обеих опер Берга, симфонии Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира» на материале одноимённых опер [Хавров 2018, 32]. Реклама Вебера оказалась успешной: всего через несколько дней руководитель Пражской оперы Иоганн Карл Либих (Johann Carl Liebich; 1773–1816), наслышанный о Вебере-пианисте, согласился за 1500 гульденов купить у него и «Сильвану», и «Абу Гасана», однако пражская премьера «Сильваны» состоялась только в 1817 году, уже после смерти Либиха, когда оперный театр возглавил сам Вебер.

Возвращение Вебера к теме из «Сильваны» можно считать возвращением ей, в сравнении со скрипичной сонатой, первоначально задуманного тембрового облика, хотя и не в оригинальной тональности. В опере она звучала в оркестровом вступлении в ля мажоре, и исполнял её именно кларнет. В опере тема состоит из восьми тактов, в сонате разрастается до простой двухчастной формы с включением, в теме вариаций для кларнета получает ещё и внутреннее расширение, и двухтактовое дополнение (ср. примеры 2.24–2.26).

Сопоставление двух вариационных циклов на одну тему неизбежно хотя бы потому, что при хронологической разнице всего в год с небольшим между ними можно наблюдать хорошо заметные перемены в композиторской технике Вебера, особенно в области инструментального письма.

Сравнивая скрипичную и кларнетную версии вариаций, Вольфганг Занднер отдаёт явное предпочтение второй, замечая при этом, что скрипичные сонаты Вебера, особенно же именно Пятая, будто бы написаны не для скрипки, а «против скрипки» — исследователь логично объясняет это тем, что композитор не очень хорошо знал её сольную технику. Действительно, скрипичная партия в сонате изобилует низким регистром (едва ли не половина её исполняется на четвёртой струне), аккомпанирующими фигурами, из-за которых скрипка оказывается в нехарактерной для себя подчинённой роли, короткими мотивами, которые прерываются постоянными паузами. В то же время в сонате почти нет ни мелодий

на длинный смычок, ни яркости и блеска, характерных для ля мажора. Занднер заключает: «Соната создаёт такое впечатление, будто бы композитор не задумывал её для конкретного инструмента, и уж точно не [задумывал] для скрипки» [Sandner 1974, 107].

Однако ещё одно объяснение такому впечатлению можно найти в корреспонденции Вебера. Вынужденный сочинять эти сонаты ради денег, композитор не испытывал особого вдохновения и удовольствия от работы над ними. О своём отношении к ним он писал Готфриду Веберу: «Собачья работа у меня нынче, шесть маленьких сонат с одной скрипкой для Андре; стоит это мне больше пота, чем столько же симфоний. Но что делать»<sup>86</sup>, и спустя несколько недель ему же: «Последние пару дней я в ужасном настроении, не могу работать; из проклятых шести сонат пять готовы, а последнюю не могу собрать вместе»<sup>87</sup> — под «последней» подразумевается именно ля-мажорная, которая в автографе Вебера должна была завершать сборник<sup>88</sup>. Едва ли удивительно, что результат работы в таком настроении оказался не слишком удачным.

В связи со скрипичной музыкой уместно сравнение композиторских техник Вебера и другого композитора — его современника, также написавшего много музыки для кларнета — Людвига Шпора. Блестящий скрипач, тот в противоположность Веберу знал скрипичную технику настолько хорошо, что её следы можно заметить и в его кларнетных сочинениях. Замечал её и Вебер — услышав игру Иоганна Симона Хермштедта, исполнявшего Первый концерт Шпора, он сделал в дневнике запись: «Хермштедт играл два раза, очень красиво, густой, почти тяжелый тон. Преодолевал чудовищные трудности, но не всегда красиво, многое совсем против природы инструмента. Хорошее исполнение,

---

<sup>86</sup> Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mannheim. Darmstadt, Sonntag, 23. September 1810. // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040303.html>

<sup>87</sup> Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mannheim. Darmstadt, Freitag, 12. Oktober 1810 // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040310.html>

<sup>88</sup> Ibid., Einzelstellenerläuterung // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040310.html#editorial>

освоил многие скрипичные штрихи, что иногда работает хорошо»<sup>89</sup>. Однако эта запись относится уже к 1815 году, когда, после нескольких лет общения с Берманом, «природа инструмента» для Вебера стала намного яснее.

Почти без изменений Вебер перенёс из сонаты только фортепианные вариации — вторую и четвёртую. В первой сохраняется способ варьирования, но меняются местами инструменты: аккомпанирующие фигуры скрипки оказываются в партии фортепиано, а мелодию играет кларнет. Наиболее ярко перемены заметны в двух медленных вариациях, которых в скрипичной сонате не было (впрочем, у первой из них — третьей по общему счёту — особая история, о которой речь пойдёт ниже). Virtuозные широкие пассажи и хроматические ходы написаны очень удобно для исполнения и при этом эффектно звучат. Вебер умело пользуется сопоставлением разных по тембру и характеру регистров инструмента, создавая динамические контрасты, противопоставления, диалоги. Нижний регистр, как и в концертах, используется для мелодических построений. В шестой, минорной вариации фразы кларнета в нижнем регистре помогают рельефнее показать её характер, контрастирующий окружающим вариациям.

Пятая вариация включает в себя пассажи терциями между фортепиано и кларнетом, которые требуют отменной, доведённой до автоматизма сыгранности. Позднее, в Большом концертном дуэте эта техника будет применена с ещё большим размахом.

Шестая вариация написана в духе траурного марша (от темы остаётся только ритмический каркас в басу), есть в ней и небольшой участок, отмеченный как *Quasi Recit.* Сочетание молящего кларнетного сопрано с тремолирующими звуками фортепиано предвосхищает эпизод в финале Большого концертного дуэта, где мелодия кларнета парит над громоподобными тремоло фортепиано (тот эпизод, однако, проникнут совсем иными настроениями), и ведёт далее к соло кларнета из увертюры к «Вольному стрелку».

---

<sup>89</sup> Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Sonntag, 27. September 1812 (Gotha) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065801.html>.



Включение в циклы отдельных вариаций в духе характерных танцев, маршей, в том числе траурных, а также речитативных эпизодов Иоахим Файт отмечает как характерную черту этого жанра у Вебера [Veit 1990, 132]. Траурный марш есть ещё в вариациях на тему из «Самори» (1804), где он также занимает место шестой вариации из семи. В связи с тем, что подобное строение вариационного цикла у Вебера оказывается до некоторой степени устойчивым, обратим внимание на одно любопытное предвестие опуса 33 и вообще кларнетных сочинений, которое можно найти в его фортепианных Вариациях на оригинальную тему, соч. 9 (1808). В этом цикле в шестой из семи (вновь!) вариаций есть речитатив, написанный очень «по-кларнетному»: тональность фа минор и нисходящие арпеджио от третьей октавы до малой очень удобны для исполнения на кларнете и укладываются в его диапазон, за исключением нижнего *до* (см. пример 2.27). Можно предположить, что у Вебера был некий замысел, связанный с сольным кларнетом, ещё до знакомства с Берманом, однако, поскольку дневниковых записей в это время Вебер ещё не вёл, развить это предположение не представляется возможным. Впрочем, «кларнетные» интонации и даже целые темы проникают в фортепианную музыку Вебера и позднее — например, во Второй сонате.

Рохлиц в рецензии на вариации соч. 33 писал: «Эти вариации на приятную тему, которую можно спеть, — действительно полностью настоящие вариации, а не просто разрешения аккордов с той или иной общей фигуркой», отмечая также «правильное и эффектное использование каждого инструмента». Сам композитор в письме, вновь адресованном Готфриду Веберу, лаконично оценил свою работу: «Я ничего со времён Мюнхена не сочинил, кроме как в Праге вариации для Бермана, которые мне [кажутся] неплохими»<sup>90</sup>.

Очевидно, что, как и при работе над другими сочинениями, Вебер так или иначе консультировался с Берманом в вопросах письма для кларнета, однако Карл

---

<sup>90</sup> Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mannheim. Leipzig, Dienstag, 31. Dezember 1811. // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040445.html>

Берман, сын Генриха, в одном из писем к Фридриху Вильгельму Йенсу в 1864 году утверждал, что в случае с вариациями его отец непосредственно участвовал в композиционном процессе: «Возможно, вам интересно узнать, что <...> вариации си-бемоль мажор на тему из «Сильваны» Вебера, опус 33, на самом деле сочинены вместе Вебером и отцом и, в частности, третью вариацию, Адажио, написал отец. Насколько ясно я помню из рассказов отца, они сочинили эту вещь в Праге за день до большого собрания и сыграли там на следующий день»<sup>91</sup> — что добросовестно и отметил в своём каталоге Йенс.

Несмотря на то, что Берман-младший писал об этом уже много лет спустя после создания Вариаций, сам не мог быть свидетелем происходившего и о процессе создания знал только со слов отца, здесь ему, по-видимому, можно верить. Третья вариация выбивается из общей логики варьирования и действительно выглядит вставной. В собственных сочинениях Вебер, во многом ещё опиравшийся на классические образцы этого жанра, обычно использовал только одну медленную (часто при этом минорную) вариацию<sup>92</sup>, ставя её предпоследней — такая есть и в обсуждаемом цикле. Две медленные вариации из семи (максимальное количество вариаций в веберовских циклах — девять; обычно же он ограничивался шестью или семью) — явление весьма редкое, к тому же первая из них звучит слишком рано, когда ещё не исчерпали себя возможности постепенного ритмического дробления материала, обычные для классических вариаций — такое дробление с постепенным усложнением техники как ни в чём не бывало продолжается в следующих двух вариациях.

Третья вариация украшена совершенно по-вокальному выстроенными фиоритурами, скачками, арпеджио по всему диапазону кларнета. В издании Бермана-младшего приведена также и вторая строчка для солиста (обозначенная как *ossia*) — с ещё более изощрёнными, quasi-импровизационными пассажами

---

<sup>91</sup> Carl Baermann sen. an Friedrich Wilhelm Jähns. München, Sonntag/Montag, 30./31. Oktober 1864 // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000076/Korrespondenz/A043033.html>

<sup>92</sup> Встречаются, впрочем, вариации с темповыми обозначениями вроде *poco più adagio*, однако они всё же не подразумевают резкую смену движения.

(см. пример 2.29). На современных записях обычно исполняется смешанный вариант: текст второй строки играетя при повторе.

Интересно при этом отметить, что первый такт этой вариации в партии солиста довольно точно повторяет начало четвёртой вариации из более раннего веберовского цикла — вариаций на тему австрийской песни для альты с оркестром, J. 49 (1806; ср. примеры 2.28 и 2.29). Если вариацию действительно написал Берман, то можно предполагать, что либо Вебер «подсказал» ему возможное начало, вспомнив своё юношеское сочинение, либо Берман каким-то образом сам знал об этом раннем опусе и такой цитатой преподнёс Веберу маленький оммаж.

Это не единственный случай прямого участия Бермана в композиционном процессе. Другой подобный сюжет связан с кларнетным квинтетом Джакомо Мейербера, в дневниках которого за 1812 год есть такие записи [Meyerbeer 1999, 282–283]:

9 июля. Визит Бермана, который принёс мне несколько фраз, которые он записал, и из которых он хочет составить квартет с кларнетом.

10 июля. Визит Бермана. При нём я нотировал темы для его Квартета.

11 июля. Визит Бермана. Я закончил первую часть первого аллегро его Квартета.

13 июля. Визит Бермана. Я закончил аллегро из его Квартета до последнего пассажа.

Первоначальный замысел квартета Бермана — Мейербера превратился в квинтет позднее. Можно также предположить, что Берман предлагал Мейерберу темы не только для первой части, но и для других — так, в начале одной из вариаций во второй части легко заметить сходство с упоминавшейся выше вариацией из веберовского цикла.

Вариации были чрезвычайно удачным номером для совместного исполнения, не требовавшим ни оркестра, ни ансамбля, при этом небольшим по объёму и эффектным — здесь своё мастерство могли показать оба музыканта, тем более что две вариации написаны только для фортепиано. Вариации пользовались

успехом: Вебер в дневниках отмечает, что их периодически требовали повторять. Среди слушателей были и весьма важные особы, в том числе великая княгиня Мария Павловна<sup>93</sup> и Иоганн Вольфганг фон Гёте. С Гёте и Вариациями связан один из анекдотов о Вебере неясного происхождения:

«В Веймаре, на придворном вечере, когда Вебер вместе с кларнетистом исполнял вариации на темы из “Сильваны”, в зал вошел Гёте. Не обращая внимания на музыкантов, он громко разговаривал во время игры и покинул общество, не дослушав музыки. Вебер был ему представлен, и Гёте с олимпийским величием коротко приветствовал композитора» [Кенигсберг, 1981, 29].

Тот же случай без указания источника пересказывает Уоррек [Warrack 1978, 138]. Гёте, уже весьма почитаемый и титулованный к этому времени, конечно, мог позволить себе подобное, однако источник этой истории отыскать трудно. В дневнике Вебера от 29 января 1812 действительно есть запись о встрече с Гёте, однако она произошла не на вечере: «В полдень дома. Имел там разговор с Гёте. Он мне не понравился»<sup>94</sup>, при этом нет никаких свидетельств о нарушении этикета, а Вебер наверняка нашёл бы что сказать об этом хотя бы в дневнике. Более того, сам Гёте оценил музыкантов благосклонно и в письме к Фридриху Шлихтегролю от 31 января 1812 сообщал: «В эти дни пара искусных музыкантов, фон Вебер и Берман, были у нас встречены бурными аплодисментами, которых они заслуживают во всех отношениях. Их благородие наверняка сами знают эти прекрасные таланты и уже получили от них много удовольствия»<sup>95</sup>.

Возможно, дальнейшие совместные выступления Вебера и Бермана принесли бы ещё несколько пополнений репертуара. После Веймара они посетили Дрезден и Берлин, однако оттуда кларнетист решил возвратиться в Мюнхен,

<sup>93</sup> О взаимоотношениях Вебера с нею см.: [Скорбященская 2002].

<sup>94</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Mittwoch, 29. Januar 1812 (Weimar) // WeGA online. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065559.html>

<sup>95</sup> Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich von Schlichtegroll in München. Weimar, Freitag, 31. Januar 1812 // WeGA online. URL : <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A000651/Korrespondenz/A040458.html>

воспользовавшись для этого экипажем Вебера и вернув тому его долю. Благодаря дневниковым записям точно известна дата расставания двух друзей — 28 марта 1812 года. Вебер проводил Бермана до ближайшего к Берлину города: «Рано утром с Берманом поехали в Потсдам. Очень грустно. Кто знает, когда теперь его увижу <...> Боже, храни его здоровым и счастливым. С ним будут мои лучшие пожелания»<sup>96</sup>, сам же отправился искать музыкантское счастье дальше. В Берлине ему, уже с хорошей репутацией, удалось привлечь к себе внимание, и перед ним открылись перспективы дальнейшей успешной карьеры. Здесь, несмотря на холодное отношение со стороны театрального руководства, под управлением автора с успехом прошло исполнение «Сильваны». Здесь же Вебер завязал знакомство с издателем Адольфом Мартином Шлезингером, с которым в дальнейшем многие годы сотрудничал, и с руководителем певческого общества Карлом Фридрихом Цельтером, который ввел Вебера в музыкальные круги Берлина [Хавров 2018, 34].

Так менее чем за год судьба Вебера изменилась в благоприятную сторону. «Год кларнета» сыграл в жизни композитора особую роль: именно благодаря музыке для этого инструмента он обрёл известность и как композитор, и как пианист, и — не в последнюю очередь — как товарищ по ансамблю знаменитого Бермана.

#### §6. БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ: ПРОЩАНИЕ С КЛАРНЕТОМ

Большой концертный дуэт — последнее из кларнетных сочинений Вебера. Его создание относится к 1815–1816 годам, когда Вебер уже распрощался с жизнью странствующего виртуоза и обрёл хлопотную, но стабильную капельмейстерскую работу в Праге. Композиции он уделял намного меньше времени, чем раньше, в основном редактируя старые сочинения, из новых же появились только несколько песен.

---

<sup>96</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Samstag, 28. März 1812 (Berlin, Potsdam) // WeGA online. URL : <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebuecher/A065618.html>

Сочетание кларнета с фортепиано к началу XIX века насчитывало меньше лет и меньше наименований, чем концерты и камерные ансамбли с кларнетом. Даже Моцарт, вдохновлённый Штадлером, предпочитал писать для кларнета либо с оркестром, либо в ансамбле со струнными или духовыми. Только в двух камерных сочинениях Моцарта есть и кларнет, и фортепиано: в квинтете для фортепиано и духовых KV 452 и в трио с альтом KV 498, но лишь в последнем у кларнета есть сколь-нибудь продолжительные совместные с фортепиано эпизоды.

Альберт Райс утверждает, что «соло для кларнета с клавирным аккомпанементом под названиями “соната”, “дуэт” или другими обозначениями появились в 1790-е годы» [Rice 2003, 187], здесь же указывая на более ранний образец — сонату Грегорио Широли, относящуюся к 1770-м. Первые сонаты записывались только на двух строках, верхнюю из которых занимала партия кларнета, а нижнюю — цифрованный бас (таковы 12 сонат для кларнета и баса из школы игры на кларнете Жана-Ксавье Лефевра). Лишь в 1800 году появилась первая соната для кларнета с полностью выписанной партией фортепиано — эта соната принадлежит перу Антона Эберля (Anton Eberl, 1765–1807).

Перечислим имена некоторых композиторов, пополнявших репертуар кларнета в дуэтом жанре. Для кларнета и фортепиано в начале века писали Иоганн Баптист Ванхаль (три сонаты), Пауль Штрук (Большой дуэт, соч. 7; 1804), Франц Антон Хофмайстер (Шесть дуэтов; 1807–1812), ученик Бетховена Фердинанд Рис (две сонаты, написанные в 1809 и 1814 годах — последняя в оригинале для флейты) и другие авторы [Rice 2003, 190]. Из названных сочинений отметим соль-минорную сонату Риса, соч. 29 (1809, опубликована в 1812-м) — первую в истории музыки сонату для кларнета, написанную в миноре. Её сюжет исполнен драматизма — в финале не происходит катарсической модуляции в мажор — а партия кларнета весьма трудна для исполнения и рассчитана на опытного музыканта. Однако соната не имеет посвящения, и можно лишь предполагать, кого именно имел в виду Рис. По сложности обеих партий соната Риса предвосхищает дуэт Вебера.

Все названные сочинения по традиции того времени были изданы как сонаты или дуэты «для фортепиано и кларнета», нередко с возможностью исполнения партии кларнета на скрипке или флейте, или же изначально написаны для какого-то из этих инструментов, а партия кларнета используется как альтернативная. Это накладывает отпечаток и на сам стиль письма: например, диапазон кларнета в этих сочинениях может использоваться не полностью — преимущественно в первой и второй октавах и части третьей (чтобы совпасть с флейтовым), либо же фортепиано действительно выходит на первый план, тогда как кларнету отводится второстепенная роль. «Для фортепиано и кларнета», согласно первому изданию, написан и дуэт Вебера, но взаимоотношения двух инструментов здесь совершенно иные.

Бернет Татхилл в 1972 году составил подборку известных ему сонат для кларнета и фортепиано, снабдив её небольшими комментариями. В этом списке есть и оригинальные сочинения, и переложения. Татхилл особо обращает внимание на Большой концертный дуэт Вебера — «настоящую сонату, несмотря на свой блеск, почти двойной концерт для кларнета и фортепиано без оркестра»<sup>97</sup>.

Дуэт создавался в несколько приёмов. Вечером 18 июня 1815 года Вебер прибыл в Мюнхен, отметив в дневнике «бесконечные радости от Бермана и Харлас»<sup>98</sup>. В Мюнхене Вебер и Берман музицировали вместе, несколько раз играли Вариации. Возможно, Вебер планировал окончить дуэт ко дню именин Бермана (15 июля), но не успел этого сделать из-за хлопот, частных уроков, работы над другими сочинениями. К тому же за Вебером оставался ещё один «долг» перед Берманом — финал Квинтета. До праздничного дня Вебер окончил только рондо (5 июля) и ещё продолжал работать над медленной частью. Однако Берман не остался без подарка: Вебер подготовил музыкальное сопровождение

---

<sup>97</sup> *Tuthill, Burnet C.* Journal of Research in Music Education Vol. 20, No. 3 (Autumn, 1972), pp. 308–328, p. cit. 310.

<sup>98</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Sonntag, 18. Juni 1815 (Landshut, ..., München) // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A062931.html>

посвящённой кларнетисту шуточной кантаты на текст Иоганна Готфрида Вольбрюка<sup>99</sup>, будто бы воссоздавая весёлую суматоху лета 1811-го (в другие годы ничего подобного в связи с днём именин Бермана в дневниках и письмах Вебера не зафиксировано). 19 июля была завершена работа над *Adagio*, и в таком — традиционно двухчастном — виде Вебер и Берман сыграли его 5 августа 1815-го [Ziegler 2021 (117)]. Первая часть была дописана только спустя более чем год, в ноябре 1816-го. Целиком весь цикл впервые был исполнен лишь 30 декабря 1823 года кларнетистом Дрезденской капеллы Иоганном Готлибом Котте и пианистом Юлиусом Бенедиктом, учеником Вебера [Хавров 2018, 36].

Хотя Большой концертный дуэт по старой традиции ещё был напечатан с альтернативной скрипичной партией и до сих пор иногда исполняется на скрипке (например, его записал Гидон Кремер в ансамбле с Андреем Гавриловым<sup>100</sup>), музыка его несомненно задумана только как кларнетная. Для инструмента и фортепиано, не считая музыки для кларнета, Вебером создано сравнительно немного сочинений: шесть маленьких скрипичных сонат, цикл из девяти вариаций на норвежскую тему для того же состава и дивертисмент для гитары и фортепиано. Все эти сочинения, скорее всего, предназначались для домашнего, любительского музицирования. Так, на титульном листе первого издания скрипичных сонат есть надпись по-французски: *Sonates progressives pour le Piano-Forté avec Violon obligé, composées et dédiées aux amateurs* (Прогрессивные сонаты для пиано-форте с обязательной скрипкой, сочинённые для любителей и посвящённые им). Иначе обстоит дело в Дуэте: обе ансамблевые партии, равноправные в своём статусе («концерт для двух инструментов без оркестра») предусматривают высочайшую виртуозность и едва ли могут быть сыграны с листа, в том числе и из-за многочисленных параллельных пассажей между кларнетом и фортепиано в быстром темпе.

<sup>99</sup> Großes Deklamatorium zum Namenstag Heinrich Baermanns am 15. Juli 1815 // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002170/Schriften/A031178.html>

<sup>100</sup> Andrej Gawrilow, Gidon Kremer — Weber / Rossini / Hindemith / Alfred Schnittke — Grand Duo Concertant / Andante Con Variazioni / Sonate Es-Dur Op. 11 Nr. 1 / Quasi Una Sonata — His Master's Voice – 1C 065-03 766, EMI Electrola – 1C 065-03 766 — 1980.



По форме Большой концертный дуэт представляет собой полномасштабный сонатный цикл из трёх частей. В дневниках, фиксируя предварительные стадии работы, Вебер называет его сонатой, однако переименование оказалось весьма точным: это действительно дуэт, блестящая игра для двух совершенно равных по мастерству и статусу музыкантов. Вероятно также, что на переименование сонаты в дуэт повлияло сравнение с собственными скрипичными сонатами Вебера, не требующими особой виртуозности и небольшими по масштабу [Хавров 2018, 35].

Вновь, как и в предыдущих сочинениях, дуэт изобилует театральными жестами и интонациями, поэтому соответствующие метафоры при разговоре об этой музыке видятся нам столь же уместными, как и в случае с концертами и квинтетом. В первой части «занавес» открывается сразу же — кларнет вступает в третьем такте, даже не заставляя себя ждать, как в квинтете. В главной партии оба инструмента по очереди перехватывают друг у друга темы, как если бы в беседе двух давно не видевшихся друзей каждый, перебивая другого, стремился первым рассказать нечто интересное. Иной характер в прихотливой побочной партии, тема которой выдержана в зингшпильном духе (характерны повторы нисходящей хроматической интонации). Зингшпиль — не единственный возможный источник интонаций побочной партии: расширения предполагавшегося восьмитакта (в итоге период складывается из двух предложений по девять тактов каждое) напоминают о небольших каденциях-распевах итальянских арий, тем более что в этих расширениях движение восьмых у фортепиано, прежде непрерывное, останавливается. В различных оперных традициях можно искать и истоки интонаций заключительного раздела, построенного на ритмической фигуре с укороченной слабой долей и с тщательно выписанным у каждой такой фигуры *diminuendo*.

Вторая часть, *Andante* (до минор) разворачивается почти целиком на фоне аккордового аккомпанемента фортепиано в шубертовском духе (характерен, например, появляющийся в первых тактах ритм шага). Такая атмосфера контрастирует с блестящей виртуозностью крайних частей. В этом сумрачном *Andante*, в среднем разделе, ненадолго появляется эпизод просветления, но не

закрепляется надолго, и вся часть завершается в тёмном, низком регистре обоих инструментов. Знакомые по предыдущим опытам приёмы письма — нисходящие интонации мольбы, большие скачки в сольной партии в момент кульминационного напряжения, динамические контрасты, использование уменьшенных гармоний — снова вызывают ясную ассоциацию с арией страдающего персонажа.

В финальном рондо от настроений предыдущей части не остаётся и следа — здесь господствует стихия блестящей виртуозности. Соблюдая идеальный баланс двух партий, Вебер представляет их в наиболее эффектном свете. Так, фортепианные пассажи терциями, намеченные ещё в первой части, достигают в финале головокружительной скорости. Ещё более впечатляющими оказываются терцовые удвоения шестнадцатых между фортепиано и кларнетом, для исполнения которых требуется идеальная ансамблевая синхронность. Однако в бравурном блеске финала особо интересен ре-бемоль-мажорный эпизод, резко меняющий общий тон и движение — здесь кларнет, бросив «акробатику», воспаряет над громоподобными фортепианными тремоло, а спустившись в самую нижнюю часть диапазона, вновь взмывает вверх. Уоррек называет этот эпизод «притворно-зловещим» и упоминает при этом будущего «Вольного стрелка» [Warrack 1978, 178]. Такая интерпретация вполне возможна, особенно если прислушаться к басовой линии фортепиано, где в очень низком регистре вполголоса напоминает о себе тема рефрена, приобретающая тревожный характер. В увертюре к «Вольному стрелку», действительно, есть такое же по фактуре парящее соло кларнета, которое служит материалом связующего раздела.

Нам видится возможной и ещё одна параллель, только в качестве не предвосхищения, а реминисценции: тема этого эпизода созвучна теме Концертино (ср. пример 2.30 с началом темы вариаций в Концертино). Сознательно или бессознательно воспроизводя тему сочинения, ставшего его первой совместной работой с Берманом, Вебер, возможно, ностальгически вспоминал о не столь далёком, но уже невозвратном прошлом, когда мечтал о карьере странствующего виртуоза.

В отличие от предыдущих кларнетных сочинений, Вебер не отметил в дневнике, что сочиняет дуэт «для Бермана». Это породило некоторые сомнения в обстоятельствах его создания: ряд исследователей<sup>101</sup> на этом основании предполагают, что адресатом посвящения Дуэта на самом деле был Хермштедт [Хавров 2018, 35]. Однако опровергнуть такие предположения и снять вопрос о посвящении легко с помощью самой музыки Дуэта, анализа композиторской техники, использованной в нём. Даже если предположить, что мысли о дуэте были у Вебера до визита в Мюнхен, и что первоначально он намеревался написать это сочинение для Хермштедта, с ним не могло возникнуть той идеальной сыгранности ансамбля, которая необходима для ювелирного «подхватывания», игры пассажей параллельными терциями, секстами и децимами, тогда как многолетний опыт выступлений Вебера с Берманом такую возможность давал. Несмотря на ярко экстравертный тон, Большой концертный дуэт — одно из самых интимных сочинений Вебера, послыл которого, скорее всего, мог в полной мере воспринять только Берман.

Обратим внимание и на ещё одно сочинение, также носящее название Концертного дуэта — на этот раз для двух кларнетов и фортепиано. Оно написано Карлом Берманом, сыном Генриха, и опубликовано как опус 33. Его финал — рондо — начинается с мотива, напоминающего о начале финала веберовского дуэта (ср. примеры 2.31 и 2.32; это сходство отмечено в [Lehto 2002, 142]), далее встречаются и другие отражения веберовских приёмов — «ворчащие» шестнадцатые у фортепиано и т. д.

В том, что младший Берман хорошо знал Дуэт Вебера, сомневаться не приходится: он писал об этом сочинении Йенсу в восторженно-патетических тонах. На просьбу Йенса рассказать о кларнетных сочинениях Берман ответил большим письмом (14 мая 1868) с такими словами:

---

<sup>101</sup> Список таких источников приведен в: [Rice 2017, 251 (footnote)]. Этой версии придерживался, например, авторитетный немецкий исследователь истории кларнета Оскар Кроль.

«Теперь Вы желаете моего суждения о Квинтете и Концертном дуэте. Что я могу Вам о них сказать! Я оба восхищённо люблю и играю оба с одинаковой страстью, потому что они заключают так много великолепного материала, и моё счастье, что я через традицию своего отца проник в самую сокровенную суть обеих композиций.

<...>

Концертный дуэт — это пьеса, которая вошла в моё сердце, и которую я в некоторых отношениях предпочёл бы Квинтету. Я нахожу его более оригинальным, в своей изобретательности более богатым и гениальным, и <...> даже более веберовским, чем Квинтет, несмотря на значительные веберовские черты последнего»<sup>102</sup>.

Едва ли «чужое» произведение пользовалось бы в семействе Берманов такой любовью. Берман-старший включал Большой концертный дуэт в свои программы и после смерти Вебера. Так, 10 января 1833 года он играл его вместе с Феликсом Мендельсоном [Todd 2006, 219, сноска 43]. Берман и Хермштедт были артистами различного склада, различных взглядов и устремлений, но отнюдь не враждовали и открыто не соперничали. При этом в прессе, конечно же, сравнение их игры было неизбежным, и Берман желал хотя бы на какое-то время эксклюзивно владеть своим, веберовским репертуаром.

Не было конфликтов и разногласий и между Вебером и Шпором, но стили этих двух композиторов, при том что оба находили возможность чему-то учиться друг у друга, легко отличимы. В семействе Берманов это различие проводили чётко: через несколько десятилетий в знаменитой школе игры на кларнете Карл Берман будет категорично утверждать: «Кто исполняет Моцарта как Бетховена, а Вебера как Шпора, тот как музыкант бездарь, потому что ему не хватает лучшего из всего — понимания» [Baermann 1864, 28].

После Большого концертного дуэта Вебер больше не писал сольных сочинений для кларнета — без Бермана это для него теряло всякий смысл. Последняя встреча Вебера с Берманом произошла в июне 1818 года, когда тот

---

<sup>102</sup> Carl Baermann sen. an Friedrich Wilhelm Jähns. München, Donnerstag, 14. Mai 1868 // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000076/Korrespondenz/A043301.html>.

дважды выступил в концерте вместе с женой, Хеленой Харлас. Сочинений Вебера в его программе не было. Переписка двух музыкантов продолжалась почти до самой смерти Вебера.

В Дрездене у Вебера уже не было возможности, как в Бреслау или в Праге, организовывать собственные концерты, а кроме того, он постепенно отказался от сольных фортепианных выступлений, оставив за собой только дирижёрскую работу. Он пересекался с разными исполнителями, руководил репетициями и концертами с их участием — среди них были и кларнетисты:

Таблица 3. Концерты в Дрездене с участием Вебера и кларнетистов.

<i>Дата</i>	<i>Статус концерта</i>	<i>Сочинения с кларнетом, солисты</i>
23 июня 1818	Придворный концерт («застольная музыка»)	Филипп Якоб Риотте. Концерт; Генрих Йозеф Берман. Вариации Солист — Генрих Йозеф Берман
30 июня 1818	Концерт в антракте	Филипп Якоб Риотте. Концерт; Генрих Йозеф Берман. Вариации Солист — Генрих Йозеф Берман Комментарий Вебера в дневнике: «Вечером пели и играли Берман и Харлас с бурными аплодисментами, особенно первый» <sup>103</sup> .
20 сентября 1818	Праздничный концерт к юбилею правления короля Фридриха Августа III	Франц Сераф Крамер — Рондо с вариациями фа мажор Солист — Иоганн Траугот Рот (Johann Traugott Roth)
30 ноября 1821	Второй абонементный концерт Придворной капеллы.	Людвиг Шпор — Адажио (вероятно, из какого-либо концерта) и попури. Солист — Иоганн Симон Хермштедт.

<sup>103</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Dienstag, 30. Juni 1818 (Dresden, Hosterwitz) // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebuecher/A060546.html>

30 декабря 1823	Академия Иоганна Готлиба Котте	Карл Мария фон Вебер. Концерт (не указано, какой). Большой концертный дуэт (впервые полностью) Генрих Йозеф Берман. Вариации. Иоганн Готлиб Котте (кларнет), Юлиус Бенедикт (фортепиано)
3 декабря 1824	Академия Иоганна Готлиба Лаутербаха	Карл Мария фон Вебер. Концерт (не указано, какой) Андреас Шпет (Andreas Späth). Попурри для двух кларнетов Солист — Иоганн Готлиб Лаутербах, партия второго кларнета в поপুরри Шпета — Фридрих Вильгельм Лаутенбах, его сын

Для полноты картины упомянем также последний совместный концерт Вебера и Хермштедта, который прошёл 3 июля 1824 года в Кведлинбурге в рамках торжеств по случаю 100-летия Фридриха Клопштока. Весьма показательно, что Хермштедт в очередной раз играл Первый концерт Шпора<sup>104</sup>, и остаётся лишь догадываться, был ли это знак верности кларнетиста привычному репертуару либо же Вебер так и не решился доверить ему какой-то из собственных концертов даже после их издания и окончания эксклюзивных прав Бермана на них. Как можно видеть по программам дрезденских концертов, на других солистов такой гипотетический запрет не распространялся.

Скорее всего, и по прошествии многих лет для Вебера композиторское сотрудничество с другими кларнетистами было попросту невозможным. Однако помимо всего прочего Вебер в поисках своего пути и своего жанра уже

<sup>104</sup> Ziegler, F. Die Klopstock-Säkularfeier in Quedlinburg 1824 // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090196.html> (дата обращения 23.02.2021).

приближался к иным берегам — новым, не похожим на его предыдущие театральные опыты, операм. 19 февраля 1817 года в письме Вебера к жене Каролине впервые встречается упоминание о будущем «Вольном стрелке»:

«Сегодня вечером в театре я разговаривал с Фридрихом Киндом. Вчера я его так воодушевил, что он прямо сегодня начал для меня оперу. Я иду к нему завтра, чтобы разобраться в плане. Сюжет отличный, страшный и интересный — Фрайшюц. Я не знаю, известна ли тебе старая народная сказка»<sup>105</sup>.

С того же 1817 года Вебер занял пост капельмейстера в Дрездене, более прибыльный и престижный, но и куда более хлопотный, чем в Праге — здесь ему предстояло ведать не только немецкой оперой и концертами, но ещё и устройством церковной музыки, и сотрудничать (одновременно соперничая) с более успешной и лучше оснащённой итальянской труппой под руководством Франческо Морлакки.

Новые успехи и новые заботы, связанные с работой над операми, подготовкой к их исполнению, вкупе с капельмейстерскими трудами и постепенно угасающим здоровьем, уже не оставляли Веберу возможности обратиться к некогда любимым инструментальным жанрам с прежним энтузиазмом, хотя именно к дрезденскому периоду относятся фортепианный Концертштюк и Четвёртая фортепианная соната.

Сделав, наконец, полномасштабную музыкантскую карьеру, Вебер порой ностальгически вспоминал свои годы странствий, даже сопряжённые порой с неурядицами и хлопотами, свой прежний круг дружеского и музыкального общения. Не случайно и в сочинениях, составивших Веберу славу в истории европейской музыки, — Концертштюке, «Вольном стрелке», «Эврианте», «Обероне» — воспоминаниями о прошлом звучат кларнетные soli.

---

<sup>105</sup> Carl Maria von Weber an Caroline Brandt in Prag. Dresden, Mittwoch, 19. – Freitag, 21. Februar 1817 (Nr. 28) // WeGA online. URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A041053.html>

### ГЛАВА 3. БЫТОВАНИЕ КЛАРНЕТНЫХ СОЧИНЕНИЙ ВЕБЕРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

#### § 1. КЛАРНЕТНЫЕ КОНЦЕРТЫ: ИСТОРИЯ ИСПОЛНЕНИЙ И ИЗДАНИЙ, ПРОБЛЕМА РЕДАКЦИЙ

Концерты Вебера для кларнета принадлежат к числу тех немногих его опусов, которые никогда не исчезали из исполнительской практики. Как и в случае с большинством других популярных сочинений сольного репертуара, в их истории важную роль играют редакции, издания, традиции исполнения, передававшиеся от учителя к ученику, закреплявшиеся устно или письменно, распространявшиеся через звукозапись. За два с лишним столетия наслоения исполнительских интерпретаций — записанных или незаписанных, выдающихся и посредственных — вкупе с изменениями в конструкции самого инструмента и в его тембре сформировали облик этих сочинений, скорее всего, уже заметно отличающийся от того, который мог бы предполагать композитор. Впрочем, он сам не оставил окончательного, авторизованного текста, чем, с одной стороны, дал некоторую свободу исполнителям, но при этом дополнительно усложнил задачу исследователям. Кларнетная музыка Вебера представляет собой вовсе не уникальный в этом смысле случай — схожие проблемы есть и в истории бытования других его сочинений, но масштаб этих проблем различен. Если в фортепианной музыке разночтения между автографами и изданиями касаются почти исключительно динамики и фразировки, то в сольных концертных сочинениях помимо этого порой можно наблюдать и вмешательство в сам нотный текст. Так, в нескольких отличающихся друг от друга редакциях существует сегодня концерт для фагота<sup>106</sup>, но даже в сравнении с его случаем история сочинений для кларнета предстаёт куда более запутанной. Как и во многих подобных историях, рядом с фигурой композитора неизбежно возникает фигура исполнителя его сочинений.

---

<sup>106</sup> См. об этом, например: *Waterhouse, W. Weber's Bassoon Concerto Op. 75: The Manuscript and Printed Sources Compared.* // *The Journal of the International Double Reed Society*, no. 14 (1986).



Сюжеты, связанные с сотрудничеством (а иногда и сотворчеством) композитора и исполнителя, в истории музыки встречаются, конечно же, нередко. Даже если рассматривать только историю кларнета, такие пары хорошо известны: Стамиц — Беер, Моцарт — Штадлер, Вебер — Берман, Шпор — Хермштедт, Брамс — Мюльфельд... Каждый из этих союзов пополнил репертуар кларнета целой группой сочинений для разных составов. Влияния в таких содружествах были, как правило, двусторонними: обладавший виртуозной техникой исполнитель мог демонстрировать композитору возможность писать сложнее и разнообразнее, либо же, наоборот, композитор, написавший нечто, выходящее за рамки привычной техники своего времени, понуждал этим исполнителя искать способ усовершенствовать своё мастерство или инструмент.

Традиция продолжилась и в XX веке, хотя обрела иную форму — пополнение репертуара теперь происходило чаще всего благодаря заказам. Бенни Гудмен, великолепный джазовый кларнетист, обладал не столь бесспорной репутацией в академическом репертуаре, однако благодаря его музыкантской харизме появились концерты Аарона Копленда и Малкольма Арнольда, «Контрасты» Белы Бартока и другие сочинения. Вернер Райнхардт, кларнетист-любитель и щедрый меценат, тоже был адресатом посвящений (но при этом не первым исполнителем) множества опусов для кларнета и бас-кларнета — Игоря Стравинского, Эрнста Кшенека, Артюра Онеггера, Отмара Шёка, Адольфа Буша... Список таких случаев сотрудничества легко продолжить<sup>107</sup>. Близкую по сути традицию, длившуюся более века, представляют заказы «конкурсных соло» для экзаменов Парижской консерватории, которые, хотя и предназначались для исполнения (по крайней мере, первого) её учениками, но обычно носили посвящение профессорам, среди которых были лучшие инструменталисты своего времени. В их исполнении некоторые из таких пьес впоследствии получили самостоятельную жизнь и звучат в концертах до наших дней — такова, например, Рапсодия Клода Дебюсси.

---

<sup>107</sup> Подробнее о сотрудничестве кларнетистов с композиторами см.: *Weston, P. Players and Composers // [Lawson 1995, 92–106].*

Союз Карла Марии фон Вебера и Генриха Йозефа Бермана даже на фоне множества похожих историй выделяется особо. Это было не просто «совместное предприятие» двух музыкантов, но многолетняя искренняя и крепкая дружба, прекрасный образец романтического мужского братства, не ослабевшего, несмотря даже на то, что географические пути Вебера и Бермана порой расходились весьма далеко. «Твой старый верный друг и брат» — так называет себя композитор в последнем из писем к Берману, написанном менее чем за год до своей смерти<sup>108</sup>. Вебер посвящал Берману музыку с изысканными и не всегда находящимися на поверхности оммажами-сюрпризами, любил музицировать с ним в ансамбле, писал для него шуточные оды ко дню рождения. При этом внешне два друга представляли более чем заметный контраст. Макс Мария фон Вебер писал об этом дуэте: «Едва ли было что-то более непохожее на вид, чем внешность обоих артистов. Вебер невысокий, худой, бледный, умеренный в удовольствиях; Берман атлетичный, с красивой головой, завзятый едок и любитель выпить. Вебер подшучивал над преимуществами, которые давало его другу телосложение: “Красавцу-молодцу всюду подносят на блюде самые вкусные кусочки, а нашему брату приходится чудом выклянчивать крохи”» [Weber 1864, 262].

Однако перед исследователями, издателями, исполнителями этот союз ставит множество проблем — интересных, но биографически, исторически и текстологически запутанных и не всегда имеющих однозначное решение. Прежде всего это относится к истории изданий и исполнений обоих концертов, в несколько меньшей степени — к Концертино. Три камерных кларнетных ансамбля представляют случаи менее проблематичные в смысле текстологии, поэтому в центре нашего внимания будут именно концерты, которые к тому же имеют и более богатую историю исполнений.

Наиболее ясно можно проследить историю издания и бытования

---

<sup>108</sup> Carl Maria von Weber an Heinrich Baermann in München. Ems, Dienstag, 9. August 1825. // WeGA online. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A042488.html>.

в исполнительской практике Концертино. 23 сентября 1812 года Вебер, находившийся в Готе, послал в Лейпциг Амброзиусу Кюнелю ноты Концертино, а также ре-минорной увертюры («Повелитель духов») и только что законченных фортепианных Вариаций на тему Мегюля<sup>109</sup>. 9 июля 1813 года в лейпцигской газете *Zeitung für die elegante Welt* появились объявление о том, что Концертино напечатано, и небольшая одобрительная рецензия на него<sup>110</sup>. Вебер рассчитывал получить некоторое количество авторских экземпляров, однако 19 августа Кюнель неожиданно скончался. Несколько месяцев дела вела его вдова, в следующем году издательство приобрёл у неё Карл Фридрих Петерс — именно его имя носит издательство Peters, продолжающее его дело и сегодня. Хлопоты, связанные с передачей дел, внесли сумятицу во взаимоотношения издательства с композиторами, и в марте 1814 года Вебер вынужден был напомнить о причитающихся авторских экземплярах Концертино и «Повелителя духов»<sup>111</sup>. Так или иначе, Концертино появилось в печати намного раньше, чем другие кларнетные сочинения Вебера, чем объясняется значительный разрыв в номерах опусов произведений, созданных почти одновременно: Концертино имеет номер опуса 26, концерты — 73 и 74. Исполнения Концертино известны, однако, только с 1816 года, когда 12 января в Праге его под управлением автора сыграл чешский кларнетист Вацлав (Венцель) Фарник (Václav / Wenzel Fárnik; 1765–1838) [Ziegler 2020 (116)], первый профессор кларнетного класса Пражской консерватории. В последующие годы это было весьма популярное сочинение. В феврале 1822 года в Вене его исполняла Каролина Шлайхер (в замужестве Кремер; Caroline Schleicher / Krämer; 1794–1873)<sup>112</sup>, одна из первых женщин — солисток на

<sup>109</sup> Carl Maria von Weber an Ambrosius Kühnel in Leipzig. Gotha, Mittwoch, 23. September 1812. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040528.html>

<sup>110</sup> *Zeitung für die elegante Welt* <...> Dreizehnter Jahrgang 1813. Leipzig: L. Voß'sche Buchhandlung, 1813. St. 1087–1088. URL: [https://www.bsb-muenchen-digital.de/~db/1053/bsb10532409/images/bsb10532409\\_00614.jpg](https://www.bsb-muenchen-digital.de/~db/1053/bsb10532409/images/bsb10532409_00614.jpg)

<sup>111</sup> Carl Maria von Weber an die Kühnelsehe Musikhandlung in Leipzig. Prag, Freitag, 18. März 1814. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040675.html>

<sup>112</sup> Aufführungsbesprechung Wien, Musikverein: Konzert von Caroline Schleicher am 27. Februar 1822 (u.a. mit Webers Concertino WeV N.10) // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A007979/Schriften/A030412.html>

кларнете, снискавших успех публики, причём в этом же концерте она играла и собственные вариации для кларнета, а также выступала и как скрипачка. Франк Хайдльбергер в списке исполнителей Концертино в период 1816–1822 годов упоминает также Франца Тауша, а кроме того называет и менее известные имена: Вильгельм Мейо (Wilhelm Mejo) и Фридрих Шик (Friedrich Schick) [Heidlberger 1996, 167]. Однако в «биографии» Концертино неизбежно присутствует сюжет, связанный с семейством Берманов: Йенс упоминает<sup>113</sup> о рукописи партитуры, которой ещё в 1860-е владел Карл Берман, сын Генриха. Этот источник сегодня больше не прослеживается, но он, возможно, был подготовлен сразу после завершения автографа, чтобы Берман-старший мог играть по нему на гастролях. Йенс отмечает, что в этой рукописи содержится ряд добавлений, которые, возможно, восходят к Генриху Берману (Йенс обозначил их красными чернилами в сделанной им самим рукописной копии партитуры, подготовленной в 1865 году и сегодня хранящейся в Берлинской государственной библиотеке). Среди этих добавлений — знаки повтора, которые есть в позднейшем издании Карла Бермана (речь об этом издании впереди), и каденция, написанная Берманом-старшим.

Более запутанной при внимательном изучении оказывается история обоих концертов. Обращает на себя внимание прежде всего то обстоятельство, что на протяжении десяти лет они существовали только в виде рукописных оригиналов и копий и были фактически в полном распоряжении Бермана, который, по всей видимости, владел эксклюзивным, хотя и не оформленным нигде официально, правом их исполнять. Действительно, вплоть до 1822 года все зафиксированные исполнения концертов связаны только с его именем. Колин Лоусон, ссылаясь на Памелу Уэстон, утверждает, что 10 и 17 февраля 1815 года Второй концерт дважды играл Хермштедт [Lawson 2000, 89], однако эти сведения ошибочны. В указанные даты Вебер и Хермштедт действительно встречались и вместе участвовали в одних и тех же концертах, однако ни опубликованные программы, ни дневники композитора не содержат упоминаний об исполнении Хермштедтом

---

<sup>113</sup> *Getsch, N. Vorwort // Weber, C. M. von. Concertino Opus 26 für Klarinette und Orchester : Klavierauszug. G. Henle Verlag, 2001. S. III.*

сочинений Вебера. 10 февраля Хермштедт играл Первый концерт Шпора и его же вариации (возможно, на тему Данци), а 17-го — Концерт Моцарта и попури неуказанного автора [Ziegler 2020 (116)]. К тому же, зная мнение Вебера о Хермштедте, маловероятно предполагать, что он просто так разрешил бы тому играть «бермановский» концерт — в сохранившихся последующих документах о совместных выступлениях Вебера и Хермштедта тоже фигурируют только сочинения Шпора.

Договорённость служила пользе обеих сторон: Берман, уже имевший европейскую славу замечательного виртуоза, популяризировал имя Вебера, но и самому кларнетисту выгодно было иметь в репертуаре «фирменные», никем другим не играемые концерты, чтобы успешно соревноваться с конкурентами — например, с тем же Хермштедтом. Сольная карьера Бермана в это время вообще во многом опиралась именно на сочинения Вебера. Только на протяжении 1811–1813 годов он исполнял концерты в Мюнхене, Праге, Лейпциге, Дрездене, Вене, причём есть основания предполагать, что далеко не все исполнения зафиксированы в печати. Часто при этом нет информации о том, какой именно концерт исполнялся — программы и рецензии ограничиваются упоминанием просто «концерта Вебера». Далее сведения о таких исполнениях встречаются реже, но всё же фиксируются: 29 января 1818 года Берман играл «Большой концерт К. М. фон Вебера» в Париже в зале Фавар в концерте знаменитой певицы Анжелики Каталани, а в 1821-м — какой-то из концертов (вновь без указания номера или тональности) в Вене <sup>114</sup>.

Лишь в 1822 году Вебер начал переговоры с Адольфом Мартином Шлезингером об издании концертов. 17 октября композитор записал в дневнике: «Через Зайдлера <sup>115</sup> Шлезингеру послал 2 кларнетных концерта, фаготный концерт...» <sup>116</sup>. Точную датировку выхода обоих концертов в печать произвести

<sup>114</sup> Хронологию исполнений см.: [Heidlberger 1996, 167].

<sup>115</sup> Карл Август Зайдлер (Carl August Seidler; 1778–1840) — скрипач, в то время концертмейстер Берлинской придворной капеллы.

<sup>116</sup> Carl Maria von Weber – Tagebucheintrag vom Donnerstag, 17. Oktober 1822 (Dresden). URL : <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebuecher/A062179.html>

затруднительно, однако Хайдльбергер предполагает, что Первый концерт был напечатан летом 1823 года, а Второй — в конце 1823-го или начале 1824-го <sup>117</sup>. В письмах и дневниках Вебера в дальнейшем тоже нет упоминаний о них. Скорее всего, композитор, которого занимали хлопоты капельмейстерской работы и проблемы, возникавшие с постановкой оперы «Эврианта», не только не получал авторских экземпляров, но и не видел корректурных оттисков, поскольку эти издания изобилуют ошибками набора, которые были замечены ещё первыми рецензентами. Так, в отзыве на издание Первого концерта неизвестный автор, скрывшийся за псевдонимом *b.*, обращает внимание на то, что во второй части партии скрипок и альтов изложены в ре мажоре вместо до мажора (!): «за эту ошибку гравёра следует весьма порицать, так как она очень мешает репетициям и приводит неопытных аккомпаниаторов к повторяющимся ошибкам» <sup>118</sup>. Причины такой ошибки, очевидно, в том, что, не имея привычки к набору нот для транспонирующего инструмента, гравёр механически перенёс знаки из сольной партии кларнета в другие партии.

Некачественное издание, скорее всего, действительно затрудняло работу исполнителям, но, так или иначе, после 1822 года «монополия» Бермана закончилась, и несмотря на обозначенные сложности, с этого времени жизнь сочинений Вебера можно проследить в кларнетных традициях разных стран. Так, в 1830-е годы какой-то из концертов Вебера (вновь мы вынуждены прибегать к такой формулировке, поскольку ни тональность, ни номер в программах не были обозначены) входил в репертуар знаменитого в своё время английского кларнетиста Томаса Линдсея Уиллмена (Thomas Lindsay Willman; 1784–1840). Упоминание о концерте Вебера, сыгранном Уиллменом, относится к его выступлению 7 марта 1836 года <sup>119</sup> в Филармоническом обществе в Лондоне, но

---

<sup>117</sup> *Heidlberger, F.* Editorial Notes // *Weber C. M. von.* Clarinet Concerto No. 1 in F minor. London, Mainz etc.: Ernst Eulenburg Ltd., 2016. P. VI.

<sup>118</sup> *b.* Primo Concerto per il Clarinetto principale composto da C. M. di Weber. Berlino A. M. Schlesinger <...> URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A007979/Schriften/A030326.html>.

<sup>119</sup> History of the Philharmonic society of London 1813–1912. A record of a hundred years' work in the cause of music. P. 138.

по меньшей мере до 1912 года, если верить цитированному источнику, это исполнение оставалось в филармонических концертах единственным. Интересно, что тот же Уиллмен первым в Англии (19 марта 1838) сыграл и Концерт Моцарта<sup>120</sup>, но и в этом случае ему не удалось дать начало регулярным исполнениям этого сочинения в Англии. По всей видимости, первым на Британских островах, кто последовательно включал в свои программы сочинения Вебера, стал другой знаменитый английский кларнетист Генри Лазарус (Henry Lazarus, 1815–1895) — по крайней мере, он имел в репертуаре какой-то из концертов и Большой концертный дуэт<sup>121</sup>, а кроме того, в 1854 году прессе упоминается исполнение Концертино его учеником, 15-летним Чарльзом Годфри (Charles Godfrey)<sup>122</sup>. К Лазарусу напрямую восходит генеалогия современной британской кларнетной школы.

Отдельная от немецкой традиция исполнения кларнетной музыки Вебера сформировалась (скорее всего, независимо от Берманов) во Франции, однако произошло это несколько позднее, чем в Англии. Несмотря на некое подобие культа Вебера, развивавшегося после его смерти не в последнюю очередь благодаря усилиям обожавшего его Гектора Берлиоза, для французов он был прежде всего всё тем же пресловутым «автором “Вольного стрелка”». Упоминаний во французской прессе об исполнении каких-либо его кларнетных сочинений до середины XIX столетия нам обнаружить не удалось, и лишь в 1856 году в библиографическом каталоге изданий, напечатанных во Франции в предшествующие годы, появляются оба концерта Вебера в клавирном и партитурном изложении<sup>123</sup>. Не позднее 1863 года Второй концерт вошёл в репертуар Сириля Роза (Cyrille Rose; 1830–1902), солиста оркестра Концертного общества Парижской консерватории; известно исполнение им II и III частей этого

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> The Musical Times, 1 June 1871. P. 110.

<sup>122</sup> The Musical World: A Weekly Record of Musical Science, Literature, and Intelligence, Vol. 32. London: Published by Boosey and Sons, 1854. P. 335.

<sup>123</sup> Bibliographie de la France, ou journal général de l'imprimerie et de la librairie. Paris: chez Pilet ainé, libraire..., 1856. P. 725

сочинения в Концертном обществе в 1870-м<sup>124</sup>. В 1880 году Роз возглавил класс кларнета в консерватории, но ещё с 1877-го Концертино и оба концерта (иногда не в полном объёме: только I или II и III части) регулярно появлялись там в качестве «конкурсных соло» до тех пор, пока в 1897 году такие соло не стали заказывать современным композиторам<sup>125</sup>. Роз же в 1879 году подготовил веберовские концерты к изданию в Париже, при этом весьма бережно отнесясь к авторскому тексту, лишь изредка добавляя динамические обозначения. Основывалась ли редакция Роза на первых изданиях, либо же он каким-то образом получил доступ к автографам, сказать затруднительно, однако несомненно то, что эта редакция сыграла важную роль в формировании французской традиции в более поздние годы, что мы увидим на примере записей французских кларнетистов в следующем разделе главы.

Берман после смерти Вебера также продолжал исполнять его концерты, отдавая предпочтение Первому (в предыдущей главе мы упоминали случаи с включением вокального ансамбля вместо трио валторн во второй части). С музыкой Вебера с ранних лет имел дело и сын Бермана, Карл, родившийся в октябре 1811 года. Он учился у отца, унаследовал его талант и сам стал большим музыкантом, уже в 14-летнем возрасте сыграв Концертино, о чём сообщала первая известная публикация о нём в прессе (1826)<sup>126</sup>. Отец и сын Берманы часто выступали вместе, гастролировали (в том числе в России — Берман-старший давал сольные концерты в Петербурге в 1822 году и вместе с сыном — в 1832-м).

Другом семьи кларнетистов был Феликс Мендельсон, который слышал в исполнении Генриха Бермана в том числе и музыку Вебера. В 1831 году, в конце своего итальянского путешествия, Мендельсон писал ему:

---

<sup>124</sup> La Société des concerts, 1860 à 1885: (Conservatoire national de musique) Firmin-Didot, 1887. P. 127.

<sup>125</sup> Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs / recueillis ou reconstitués par Constant Pierre. Paris : Imprimerie nationale, 1900. P. 633.

<sup>126</sup> AMZ, 14 декабря 1826. 29 Jg, Sp. 116, цитируется в [Erdt 2010, 293]



«Я приеду в Мюнхен, потому что это побуждает меня, прежде чем я ввергнусь в этот бешеный дикий Париж, вновь встретить людей, которых я люблю и с которыми я могу провести несколько счастливых недель, и потому что я хочу снова играть и слушать музыку *con amore*, чего я не делал с тех пор, как я здесь, в Италии, потому что сейчас в этой стране нет музыкантов, а я хотел бы иметь возможность снова освежиться чем-то дельным, бодрящим; я хотел бы играть Вам Вебера столь много и долго, сколько я смогу и сколько Вы пожелаете, но нужен будет и кларнет, и мы должны как-то помузицировать вместе, и тогда я снова услышу ми-бемоль-мажорную пьесу и фа-минорный концерт [Вебера] и уже сегодня жду этого как дитя, потому что я в своей жизни ещё не слышал звуков прекраснее, чем Ваши, старина!»<sup>127</sup>

Что подразумевалось под ми-бемоль-мажорной пьесой (*Es-dur-Stück*) — вопрос открытый (скорее всего, речь о Большом концертном дуэте — Берман-старший и Мендельсон играли его в 1833 году), но упоминание фа-минорного концерта не оставляет сомнений, что Мендельсон его хорошо знал, и можно, вступая на неясный путь гипотез, предположить, что именно в нём он нашёл идею, отчасти схожую с той, что будет реализована в его собственном Скрипичном концерте. Восхищение игрой Бермана Мендельсон выражал не только на словах: в декабре 1832 года специально для отца и сына Берманов он сочинил фа-минорный Концертштюк для кларнета, бассетгорна и фортепиано, а в следующем году — ещё один, в ре миноре<sup>128</sup>. С этими концертштюками и с собственными сочинениями Берманы выступали в 1839 году в Париже, где о них восторженно отзывался Гектор Берлиоз<sup>129</sup> и другие критики. Однако в поздних программах выступлений Берманов уже не встречается имя Вебера.

Повзрослев, Карл Берман не потерялся в тени знаменитого родственника. Уже в 1834 году он унаследовал его место в Мюнхенском придворном оркестре (этот пост он занимал до 1880 года [Fox]), в его составе участвовал в премьерах

<sup>127</sup> Письмо из Милана, 9 июля 1831 года // *Musiker-Briefe: Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. Leipzig, 1873. S. 306.*

<sup>128</sup> О любопытных музыкально-кулинарных обстоятельствах, сопровождавших появление первого концертштюка, и о связанных с этим произведением текстологических проблемах см.: [Jost 2015].

<sup>129</sup> *Berlioz, H. Premier concert du conservatoire // Revue musicale. Paris, 1839. P. 26.*

поздних вагнеровских опер — «Тристана и Изольды» (1865) [Nösselt 1980, 166] и, возможно, также «Нюрнбергских мастерзингеров» (1868). Ещё одна интересная деталь исполнительского портрета Карла Бермана — помимо кларнета он хорошо владел и бассетгорном, инструментом, в XIX веке уже не имевшим былой популярности моцартовских времён, но сохранявшим небольшую группу поклонников своего редкого и необычного тембра.

Заслуги Карла Бермана не ограничиваются только лишь исполнением — он внёс заметный вклад и в усовершенствование конструкции кларнета. В XIX веке, особенно во второй его половине, поиски возможностей улучшить интонирование или облегчить исполнение сложных мест, вкуче с развитием технологий обработки металла и дерева, привели к весьма пёстрому разнообразию вариантов расположения клапанов на кларнете (то же справедливо и для других деревянных духовых). Характерно в этой связи впечатление Николая Римского-Корсакова, относящееся к началу 1870-х. Композитор, задумав учебник инструментовки, пытался освоить азы игры на разных инструментах и систематизировать сведения о них, но столкнулся с трудностями:

«Особенно в деревянных духовых оказывалось несметное множество систем; в сущности, у каждого мастера или каждой фабрики имеется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишний клапан, мастер снабжает свой инструмент или новой трелью, или облегчает какой-нибудь пассаж, затруднительный на моделях других мастеров. Разобраться в этом не было никакой возможности» [Римский-Корсаков 1980, 109].

Карл Берман был одним из тех, кто хотя бы в рамках немецкой инструментальной традиции попытался выявить лучшие черты существовавших тогда клапанных систем и соединить их воедино в новой модели инструмента. Возможно, на собственные органологические изыскания его мог вдохновить пример замечательного флейтиста и великого реформатора флейты Теобальда Бёма (Theobald Boehm; 1794–1881), который тоже много лет трудился

в Мюнхенском оркестре бок о бок с Берманом и находился в поисках идеальной конструкции флейты. Любопытно при этом, что механизм, разработанный Бёмом, пытались приспособить и к другим духовым, в том числе к кларнету, но успеха в этом добились лишь парижские мастера во главе с Огюстом Бюффе (Auguste Buffet; 1789–1864), и сегодня именно французские кларнеты, несколько парадоксально носящие название «кларнеты Бёма», доминируют в мировой практике. В Германии же система Бёма применительно к кларнету распространения не получила. Около 1860 года совместно с мастером Георгом Оттенштайнером (Georg Ottensteiner; 1815–1879) Берман разработал для кларнета новый клапанный механизм, ставший вскоре весьма популярным среди немецких кларнетистов: на кларнете с такой механикой играл, например, кларнетист Брамса Рихард Мюльфельд. Система Бермана — Оттенштайнера была в ходу среди немецких музыкантов до 1930-х годов.

Много лет Берман-младший не интересовался проблемами нотопечатания и играл Вебера, по всей видимости, по нотам из отцовского архива. Так, в 1860 году на большом сольном вечере он исполнял фа-минорный концерт<sup>130</sup> и собственные сочинения, которым, судя по другим программам, вообще до поры отдавал предпочтение перед прочим сольным репертуаром. Зимой 1868–1869 года от Роберта Эмиля Линау (Robert Emil Lienau; 1838–1920), купившего в 1864 году бывшее издательство Шлезингера, Берман получил заказ — подготовить новое издание всех произведений Вебера для кларнета. Взявшись за это дело, он столкнулся с трудностями и в письме к Йенсу, сетуя на то, что предыдущие издания полны ошибок, так описывал свою работу<sup>131</sup>:

«Совершенно невероятно, в каком состоянии находилась не только сольная партия, но особенно клавиры двух концертов. Последние пришлось делать с нуля, так как буквально ни одним тактом нельзя было пользоваться. Мало того, что было множество неправильных гармоний и регистров, но я даже нашёл много переставленных местами

---

<sup>130</sup> Münchener Tages-Anzeiger: altes Fremdenblatt. 1860, 1/6. S. 809.

<sup>131</sup> Carl Baermann sen. an Friedrich Wilhelm Jähns. München, Samstag, 19. Juni 1869 / URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A000076/Korrespondenz/A043392.html>.

тактов, и так-то эти сочинения были представлены публике более 40 лет. Эти ужасные отрывки я увидел только сейчас, иначе я бы раньше обратился к соответствующему вопросу. Сама партия кларнета была в таком состоянии, что я уже не удивляюсь тому, что эти сочинения так ужасно игрались всеми кларнетистами, потому что не было никаких признаков исполнения, концепции, правильного темпа или каких-либо штрихов. Я сейчас изложил всё с величайшей точностью — так, как эти сочинения исполняли сам отец и Вебер, так как считаю, что я единственный живой человек, который мог это сделать. Вы, вероятно, найдете некоторые отклонения в обозначениях, но все эти отклонения были сочтены необходимыми самим Вебером, поскольку они возникли в результате позднейшего развития его вкуса, а сочинения были напечатаны ранее».

Можно позволить себе не согласиться с автором этого письма в части «ужасного» исполнения — как мы видели чуть ранее, концерты ещё раньше входили в репертуар кларнетистов весьма высокого ранга, а явные ошибки печати, скорее всего, исправлялись в процессе разучивания. Интереснее другое: как видно из этого описания, издание, подготовленное Берманом, не было похоже на современные нам критические уртекстовые. Его позиция представляется достаточно ясной: то, как играл он сам или тридцатью годами ранее его отец, — единственно верный способ исполнения, поэтому в текст добавлены максимально подробные указания на артикуляцию, динамику и темпы. В издании Бермана в партии кларнета нет ни одной ноты, над которой не стояла бы точка стаккато или которая не находилась бы под лигой.

Новые издания, подготовленные Берманом, действительно оказались избавлены от большинства ошибок, к тому же его музыкантский авторитет был очень высок, поэтому бермановские версии вместе с его «Школой» вскоре распространились по всей Европе, а затем и за океаном, дав начало новой волне популярности и самих сочинений, и вообще музыки Вебера. Помимо исполнительской и конструкторской деятельности, Берман занимался преподаванием и имел репутацию выдающегося педагога. На протяжении более десяти лет (1864–1875) он создавал «Полную школу кларнета» (*die Vollständige Klarinett-Schule*), включающую в себя множество упражнений, этюдов, пьес,

ансамблей, и рассчитанную на новый инструмент. Опыт был удачным: школа (и «Школа») Бермана быстро распространилась не только по Германии, но и за её пределы. Так, в 1917–1918 года «Школа» была издана в США под названием *Celebrated Complete method for clarinet*, под редакцией Гюстава Ланженюса (*Gustave Langenus*), который дополнил её информацией о других клапанных системах. Весьма показательна в этой связи и история формирования кларнетных школ в российских консерваториях.

Напрямую к Берману восходит «генеалогия» кларнетистов в Московской консерватории: с 1873 класс кларнета в ней вёл его ученик профессор Франц Циммерман. Совсем не удивительно, что упражнения, этюды и пьесы из «Школы» Бермана занимают немалую часть в учебных программах, составленных Циммерманом [Ломтев 1999, 190–191], причём с самых ранних этапов обучения (напомним, что в те времена консерватория не только была высшим учебным заведением, но и объединяла в себе функции нынешних музыкальной школы и училища): каждый раздел («отдел») бермановского пособия соответствует номеру курса. Есть в программах Циммермана и сочинения Вебера — на четвёртом году обучения предполагалось осваивать Концертино и Большой концертный дуэт, а на пятом — концерты. Имя Бермана присутствовало в учебных программах Московской консерватории и полвека спустя как на вступительных испытаниях<sup>132</sup>, так и в основном курсе: среди предписанных для освоения студентами сочинений есть его этюды и вариации<sup>133</sup>. Бермановская традиция в Московской консерватории жила и в репертуаре, и в отношении к текстам, и в выборе инструмента. Ученик Циммермана Сергей Васильевич Розанов (1870–1937), считающийся основоположником уже советской школы игры на кларнете и тоже автор собственной «Школы», был апологетом той же системы расположения клапанов на инструменте, что и его немецкие предшественники: хотя сам он внёс некоторые усовершенствования в её конструкцию, Р. А. Маслов

---

<sup>132</sup> Программа испытаний для поступающих в консерватории. М., 1940. С. 14.: «Исполнить: технический этюд, примерно, Берман (4-й отдел, клапанные этюды)».

<sup>133</sup> Учебные программы для факультетов струнных и духовых инструментов консерваторий. М.: Комитет по делам искусств при СНК СССР. 1941. С. 70, 74, 80.

отмечает, что «базовым инструментом “Школы” Сергея Васильевича [Розанова] остался, всё же, 18–20-клапанный инструмент К. Бермана» [Маслов 2010, 262]. Учеником Розанова, окончившим под его руководством Московскую консерваторию (1928) и унаследовавшим после кончины наставника его класс, был Александр Владимирович Володин (1897–1966), солист Персимфанса (1924–25) и оркестра Большого театра (1926–1959). Клавир Первого концерта, изданный в Музгизе в 1954 году под редакцией Володина, также в основном воспроизводит версию Бермана, хотя и собственные изменения Володина в тексте присутствуют. Через него традиция исполнения перешла к следующим поколениям: среди его учеников — солист Госоркестра СССР Владимир Соколов (1936–1999), записавший все сочинения Вебера «по Берману». Заметим при этом, что с конца 1950-х московские кларнетисты стали осваивать инструменты системы Бёма («французские»), которыми через некоторое время почти полностью сменились «немецкие» кларнеты, восходящие к инструменту Бермана — Оттенштайнера.

Как ветвь немецкого кларнетного «древа» можно рассматривать и петербургскую (ленинградскую) школу: вся линия преподавателей класса кларнета в консерватории восходит к приехавшему в Россию из Германии в конце 1880-х Вильгельму Фридриху (Василию Фёдоровичу) Бреккеру (1863–1926; встречается также написание Бреккер). Он вёл класс кларнета в Петербургской — Петроградской — Ленинградской консерватории с 1897 года до самой смерти в 1926-м. В репертуаре Бреккера сочинения Вебера, разумеется, были — так, ещё до начала работы в консерватории, в 1890 году, в IV квартетном собрании вместе с пианистом Н. Лавровым он исполнял его Большой концертный дуэт [Финдейзен 1909, 94], названный в источнике сонатой. В консерватории, однако, Вебера начали играть ещё при предшественнике Бреккера — Карле Нидмане (1823–1901), тоже немце: в программе одного из ученических вечеров за 21 февраля 1878 есть *Andante* всё из того же Большого концертного дуэта в исполнении студента К. Василевского из класса Нидмана<sup>134</sup>. Имена учителей Нидмана и Бреккера

---

<sup>134</sup> Из истории Ленинградской консерватории. Л., 1964. С. 169.

установить не удалось и мы не возьмёмся утверждать, что они напрямую относятся к бермановской школе, но едва ли эти музыканты (особенно второй, как представитель более молодого поколения), имея в репертуаре и высоко ценя музыку Вебера, к тому же будучи немцами, не были знакомы с традицией Бермана и его редакциями хотя бы заочно. Вполне вероятно, однако, что у кларнетных концертов Вебера был и ещё один путь в Россию, не связанный с изданиями Бермана, поскольку они звучали в Петербурге ещё до появления этих изданий, до 1870 года. Так, согласно отчётам о симфонических концертах ИРМО, 17 декабря 1861 года концерт Вебера (без указания номера или тональности) играл некий Китнер [Финдейзен 1909, 4], а в собрании 12 марта 1864 года (номер или тональность также не указаны) — итальянец Эрнесто Каваллини (1807–1874) [Финдейзен 1909, 6], первый профессор класса кларнета в Петербургской консерватории, предшественник Нидмана. Впрочем, немногочисленные консерваторские ученики Каваллини сами в дальнейшем не преподавали и не создали школы, так что не будет преувеличением утверждать, что петербургская кларнетная традиция тоже пошла по «немецкому» пути, а если точнее — по «бермановскому» пути.

Многие годы вопрос о том, насколько текст в издании Бермана действительно соответствует намерениям композитора, не поднимался. Едва ли не первым на проблему соотношения текстов в автографе и в современных изданиях обратил внимание американский кларнетист и дирижёр Эрик Саймон, обратившийся к автографам Вебера, которые хранились в американских библиотеках, и опубликовавший осенью 1950 года в журнале *The Clarinet* статью «Кларнетные сочинения Вебера» [Simon 1950]. Статья невелика по объёму, однако затронутые Саймоном проблемы оказываются очень важными. Позволим себе привести из неё довольно пространственный фрагмент:

«В прошлом, как и в настоящем, можно встретить тип виртуоза-исполнителя, завоёвывающего успех у публики с помощью своей харизмы и чистого технического мастерства. При этом он может быть, а может и не быть выдающимся музыкантом.

В прошлом, как и в настоящем, известны композиторы, одобрявшие интерпретации некоторыми исполнителями своих произведений и даже разрешавшие им некоторые исполнительские вольности. Причиной тому могли быть разные взаимосвязанные факторы <...> Эти факторы ни в коем случае не должны влиять на создание окончательной версии произведения. Предположим, что сочинения Вебера по какой-то причине были бы [впервые] исполнены другим известным виртуозом своего времени. Несомненно, его интерпретация отличалась бы от таковой у Бермана, и несомненно, что примеров тому было бы много. Независимо от достоинств интерпретаций Бермана или любого другого исполнителя, они не должны браться за основу для будущих изданий. Это может увести нас далеко от изначальных намерений композитора» [Simon 1950, 7].

Конечно, это далеко не единственный, не самый известный и не самый масштабный подобный случай в истории музыки. «Улучшениями» в сторону большей виртуозности и технической сложности сопровождалось бытование многих сочинений, если за дело брался кто-то из числа тех самых харизматичных исполнителей, о которых говорит Саймон. Такие изменения предпринимались и после смерти композитора, и при его жизни, иногда даже без внимания к его собственному мнению, и такие случаи хорошо документированы. Мы намеренно оставляем в стороне огромный массив проблем, связанных со вставными ариями, вписанными от руки украшениями, фиоритурами, каденциями в операх, но и в инструментальной музыке, особенно же в сольном репертуаре, подобных случаев немало. Достаточно вспомнить судьбу сочинений Чайковского — виолончельных «Вариаций на тему рококо», отредактированных Вильгельмом Фитценхагеном, скрипичного «Вальса-скерцо», исполняемого чаще всего в редакции Василия Безекирского, которая существенно отличается от авторского текста, наконец — обоих фортепианных концертов<sup>135</sup>. Авторские варианты всех названных сочинений впоследствии были изданы ещё в составе советского Полного собрания сочинений; первые тома нового собрания, выпущенные в 2015

---

<sup>135</sup> О проблемах, связанных с этими сюжетами, см.: *Вайдман, П. Е.* Настоящий Чайковский: Неизвестные страницы творчества великого композитора: интервью с хранителем архива П. И. Чайковского / П. Вайдман; Е. Ключникова // Музыкальное обозрение. 2015. № 7–8. URL : <https://muzobozrenie.ru/nastoyashhij-chajkovskij/>



году, были посвящены авторским версиям Первого концерта. Однако это оказало очень небольшое влияние на исполнительскую практику. Утверждавшаяся годами традиция исполнения «по версии» переходила от учителей к ученикам, пускала прочные корни, и затем даже издание уртекстов порой не могло преодолеть инерцию виртуозности, побудить исполнителей сделать «ход назад» — на конкурсе имени Чайковского все названные произведения до сих пор играют в редакциях. Дополнительную сложность составляют наслоения исполнительских редакций, которые создаются на основе уже имеющихся неавторских. Например, в случае с концертами Вебера такой предстаёт упомянутая выше редакция А. В. Володина, созданная «поверх» Бермана. Помимо собственно бермановских редакций, бытовали и другие — так, Саймон критикует и современные ему американские издания, в которых изменения текста с трудом поддаются обоснованию и объяснению.

О проблеме разночтений между автографами кларнетных сочинений Вебера и их изданиями написано немало работ — как исследователями в Веберовском обществе, так и самими исполнителями. Спустя четыре года после написания статьи Саймона, в 1954 году, музыковед Гюнтер Хаусвальд (Günter Hausswald; 1903–1974) предпринял первое издание концертов, основанное на автографах Вебера. Помимо него, существуют и другие уртекстовые издания, среди которых отметим клавиры, напечатанные в издательстве Henle<sup>136</sup>. В них приведены параллельно две сольные партии — по автографу и по изданию Карла Бермана, что позволяет обращающемуся к ним исполнителю сравнить их и, при желании, «собрать» свой вариант текста.

Полный список разночтений между автографом и версией Бермана был бы очень обширен, к тому же все такие разночтения наглядно видны в упомянутых изданиях Henle, поэтому мы только обозначим самые характерные из них на нескольких примерах. Вмешательство Бермана наиболее очевидно в Концертино

---

<sup>136</sup> *Weber C. M.* Klarinettenkonzert Nr. 1 f-moll op. 73. Urtextausgabe, Klavierauszug, broschiert mit Urtext- und Bärmann-Stimme. München: G. Henle, 2002; Klarinettenkonzert Nr. 2 Es-dur op. 74. München: G. Henle, 2003.

и обоих концертах, поскольку там оно касается не только штрихов и фразировки, но и собственно нотного текста. Во всех приведённых примерах партия кларнета, основанная на автографе, располагается выше.

**Украшения.** В издании Бермана добавлены форшлагги, группетто, нахшлагги после трелей (примеры 3.1–3.4).

**Ретуши.** Берман внёс в нотный текст множество небольших изменений, направленных обычно в сторону его усложнения для большей эффектности исполнения (примеры 3.4–3.7).

**Каденции.** Во всех концертных сочинениях самим Вебером проставлено лишь одно прямое обозначение *Cadenza* — в конце II части Второго концерта (сама каденция при этом не выписана). Все остальные добавления каденций закрепились в исполнительской практике через издания Карла Бермана и восходят, по-видимому, к его отцу. В Концертино каденция помещалась перед финальным разделом (такт 146, представляющий собой генеральную паузу с ферматой), однако это тот редкий случай в сочинениях Вебера, когда её добавление не стало популярным, и в печатные издания, даже основанные на редакции Бермана, её не включают.

Иначе обстоит дело с Первым концертом. Здесь каденция располагается в I части перед началом заключительного раздела экспозиции — весьма необычное решение с учётом опыта классической эпохи. Каденция Бермана состоит из двух разделов: первый представляет собой вариацию на тему предшествующего триольного эпизода в побочной партии, второй — свободное quasi-импровизационное построение, приводящее к тонике ля-бемоль мажора. Эта каденция весьма эффектна, но нарушает логику развития материала, вводит неуместную и преждевременную скерцозность (драма ещё не завершилась!) и затормаживает действие, слишком явно усиливая совершенный каданс. Карл Берман со слов отца утверждал, что каденцию одобрил и авторизовал сам Вебер. В результате каденция была включена в издание 1870 года и с тех пор закрепились в исполнительской практике.

Однако история с этой каденцией не столь проста, как о том говорил Берман-младший. Франк Хайдльбергер, работавший с рукописями Вебера при подготовке тома собрания сочинений, сообщает, что эта каденция вместе с оркестровым сопровождением была просто вклеена в автограф, находившийся у Генриха Бермана, на место оригинального веберовского 144-го такта. Сама каденция записана почерком Бермана, её оркестровое сопровождение — почерком ещё одного лица, вероятно, Томаса Тэглихсбека (Thomas Täglichsbeck), скрипача Баварской капеллы, сочинившего это сопровождение [Heidlberger, Veit 2010, 289]. Ни в рукописи Вебера, ни в первом издании 1823 года её нет. Далее исследователь справедливо замечает, что если бы Вебер, как о том пишет Берман-младший, санкционировал включение каденции, он сам использовал бы её при подготовке первого издания, но там её нет. Более того, продолжает Хайдльбергер, неизвестно, когда эта каденция появилась, и знал ли о ней Вебер вообще — ведь после 1815 года пути двух музыкантов, не считая короткой встречи в 1818-м, не пересекались, а в сохранившихся письмах Вебера к Берману нет ни слова о подготовке концертов к печати [Heidlberger, Veit 2010, 265].

Похожая, хотя и не столь нарушающая общую драматургию вставка есть и в финале Первого концерта (тт. 125–130), где вместо сравнительно несложного пассажа в две октавы, по-видимому, Берманом же был вписан более эффектно звучащий трёхоктавный, предваряемый нисходящим арпеджио и превращающий весь этот фрагмент в подобие ещё одной каденции.

**Фразировка и штрихи.** Фразировочные лиги и штрихи в рукописях концертов Вебера проставлены выборочно: они либо оставались на откуп исполнителю, либо должны были употребляться по аналогии с другими, сходными по фактуре и мелодии местами. В редакции Бермана лиги и точки стаккато добавлены в сольной партии абсолютно везде — как в тех местах, где у Вебера не было никаких обозначений, так и в тех, где они были, при этом нередко против оригинального текста. Колин Лоусон в этой связи отмечает, что бермановские редакции имеют тенденцию маскировать «язык лиг», которым определялся характер музыки Вебера в это время [Lawson 2000, 91].

**Темпы.** Современник Бетховена, Вебер, подобно ему, застал появление и распространение метронома. К новому изобретению он, по-видимому, отнёсся одобрительно, и в 1824 году даже подробно обозначил все метрономические указания для номеров оперы «Эврианта», однако заметил:

«Такт (темп) не должен стать тираническим мельничным жёрновом, — он должен для музыкальной пьесы быть тем же, что пульс — для жизни человека. Не бывает такого медленного темпа, чтобы не встретились в нём требующие более быстрого движения места, препятствующие тому, чтобы создавалось ощущение затянутости. И нет такого Presto, которое, напротив, не требовало бы спокойного исполнения ряда мест, — чрезмерная запальчивость обедняет выразительные средства» [Музыкальная эстетика 1982, 77–78].

Другой автор высказывался о той же проблеме афористичнее: «и Adagio может спешить, и Presto может медлить»<sup>137</sup>.

В первых изданиях концертов метрономических указаний нет, но они есть в редакции Карла Бермана. Сравнение темповых обозначений в автографе и в издании 1870 года приведено в таблице. Можно обратить внимание на то, как часто в версии Бермана меняются темпы в Концертино.

Таблица 4. Различия темповых обозначений между автографами концертов Вебера и изданием Карла Бермана.

Автограф	К. Берман, 1870
Концертино	
Т. 1. Adagio ma non troppo	Т. 1. Adagio ma non troppo ♩ = 52
Т. 38. Andante	Т. 38. Thema. Andante ♩ = 84
Т. 54. Poco più vivo	Т. 54. Poco più vivo ♩ = 112
—	Т. 73. Var. I. Meno mosso ♩ = 100
—	Т. 125. Lento ♩ = 63
Т. 147. Allegro	Т. 147. Allegro ♩ = 100

<sup>137</sup> De musica: фрагменты старых трактатов из собрания XXVI-го магистра музыки... СПб.: Композитор, 2004. С. 32.

Концерт № 1	
I. Allegro	I. Allegro ♩ = 108
II. Adagio ma non troppo	II. Adagio ma non troppo ♩ = 46
III. Rondo   Allegretto	III. Allegro ♩ = 120
Концерт № 2	
I. Allegro	I. Allegro ♩ = 108
II. Romanza   Andante con moto	II. Romanze (sic!) Andante con moto ♩ = 92
III. Alla Polacca	III. Polacca ♩ = 100

Хотя об исполнении концертов Генрихом Берманом мы можем судить только по отзывам критики, существует редкое свидетельство, по крайней мере, дающее некоторое представление о его собственной темповой практике: на полях рукописи Второго концерта Берман сам оставил пометки, обозначающие время, за которое он играл каждую из частей [Lawson 2000, 91]. Согласно этим пометкам, на первую часть у него уходило 10 минут, на вторую — 8, на третью — 8½. Сравнивая хронометраж Бермана с современными записями, легко заметить значительное ускорение, особенно проявляющееся в финале концерта. Уже в издании 1870 года финал снабжён метрономическим указанием ♩ = 100, что предполагает более подвижный темп, — если придерживаться этого указания на протяжении всей части (241 такт), её продолжительность составит всего семь минут с четвертью. Однако в современной практике принято играть ещё быстрее, о чём можно судить по записям: обычная продолжительность большинства исполнений — около шести с половиной минут, а некоторые «укладываются» даже менее чем в шесть (5:58 — Эдуард Бруннер и Бамбергский симфонический оркестр; 5:59 — Чарльз Найдич и камерный оркестр Orpheus). Заметим при этом, что есть и записи, на которых темпы ближе к «бермановским» (7:31 — Оскар Михаллик и Государственная капелла Дрездена), но таких в дискографии меньшинство. Между тем, скорость игры Бермана вполне соответствует представлениям того времени: при Вебере понятие об *alla Polacca* связывалось



с не чересчур быстрым движением — так, в близком по времени источнике Карл Черни определял темповый характер этого обозначения как «умеренное, спокойное Allegretto» (*Gemässigtes, ruhiges Allegretto*) [Czerny 1830, 77]. Сегодня же редкий исполнитель избежит возможности поразить публику блестящими пассажами, и финал концерта, а особенно его головокружительная кода, для этого подходит как нельзя лучше, однако порой такой блеск оказывается слишком ослепительным.

Текстологические вопросы, связанные с камерными ансамблями Вебера с кларнетом, не столь сложны. Их печатная биография в общем представляется намного более ясной благодаря тому, что Вебер был в курсе происходящего при их подготовке к печати, видел корректуры и исправлял в них ошибки — всё это зафиксировано в его дневниках, — и, таким образом, первые их издания можно уверенно называть авторизованными. Это, однако, не избавило редакторов WeGA от необходимости обращаться к автографам — между рукописными источниками, ранними изданиями и позднейшими редакциями всё же есть разночтения. Издания Бермана, как и в случае с концертами, изобилуют динамическими и артикуляционными обозначениями, которых у Вебера не было. В Дуэте и Вариациях отдельные неясности могут быть связаны с опечатками, закрепившимися в исполнительской практике, или особенностями нотирования — например, при тремолировании. И всё же ни один из камерных ансамблей не ставит перед исполнителями и редакторами столь запутанных проблем с текстом, как концерты.

Сегодня в каталогах издательств богато представлены уртексты веберовских сочинений, в том числе в рамках WeGA, где вышли два тома с подробными комментариями (камерные сочинения в 2005 году, концерты — в 2011-м). Однако инерция, заданная Берманом, сильна и поныне. В этом легко убедиться, изучив существующие записи концертов.

## § 2. КЛАРНЕТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ВЕБЕРА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РАННИХ ЗАПИСЕЙ

Звукозапись запечатлела лишь скрывающиеся в тумане «огни последнего вагона» исполнительской традиции XIX века. Короткие, едва разборчивые записи, нередко полные помех, конечно же, не дают полного представления о том, как играли старые мастера, однако и по ним всё же можно заметить определённые тенденции.

Среди первых записей кларнетной музыки Вебера — сокращённая более чем вдвое (до начала разработки; купирована также почти вся оркестровая экспозиция) I часть Первого концерта, записанная в 1907 году. Сопровождение на ней играет духовой оркестр, а сольную партию исполняет солист Берлинского филармонического оркестра Карл Эсбергер (Carl Esberger; ок. 1880 — после 1928; встречается также написание Essberger и Eßberger). Сведения о его карьере обрывочны: известно, что он играл на премьере «Лунного Пьеро» Шёнберга (1912; сохранилась коллективная фотография участников премьеры вместе с композитором) и Пяти пьес для камерного ансамбля Алана Буша (1928), переписывался с Ферруччо Бузони и играл его Концертино (1921), а также составил несколько сборников оркестровых трудностей на материале сочинений Рихарда Штрауса. Несмотря на интерес Эсбергера к новой музыке, основную часть его программ всё же составляла классика кларнетного репертуара — сочинения Моцарта, Вебера, Брамса, — и его можно считать типичным представителем позднеромантического поколения музыкантов. Как и на многих записях пианистов, скрипачей и других исполнителей, сделанных в первые годы XX века, в его исполнении даже в столь небольшом фрагменте хорошо заметны многочисленные агогические отклонения и свободное обращение с ритмом. Так, ритм  в такте 68 он превращает в ломбардский, а триоли, в которых первая нота отмечена знаком tenuto, — почти в ритм . Эсбергер весьма точно воспроизводит все бермановские украшения и каденцию, после которой добавлены два кадансирующих аккорда у оркестра, на чём запись заканчивается.

Более популярным сочинением Вебера в первые годы эпохи звукозаписи было, благодаря своему меньшему объёму и более эффектному характеру,

Концертино. Впрочем, из-за небольшого объёма первых звукозаписывающих устройств и его записывали с сокращениями. Например, на первой из известных записей, сделанной в 1909 году <sup>138</sup>, нет интродукции, первой и третьей вариаций. Сольную партию здесь играет Чарльз Дрейпер (Charles Draper; 1869–1952), старейшина британских кларнетистов, первый исполнитель ряда посвящённых ему сочинений своих соотечественников. Дрейпер преподавал в Королевском музыкальном колледже, Тринити-колледже, Гилдхоллской школе музыки и драмы, среди его воспитанников наиболее известен Фредерик Тёрстон (Frederic Thurston). Карьера Дрейпера была удивительно долгой и плодотворной, он был большим энтузиастом звукозаписи и первые его опыты в этой области относятся ещё к 1901 году, а в 1929-м он первым записал целиком кларнетный концерт Моцарта. Запись Концертино показательна в смысле отношения к редакции Бермана: хотя фрагменты, где вмешательство того в текст наиболее заметно, оказались купированы, даже по сокращённой записи можно услышать, что Дрейпер играет именно по немецкому изданию — например, он повторяет вторую вариацию. Скорее всего, в Англии кларнетисты следовали бермановским изданиям в том числе и потому, что упоминавшийся выше Генри Лазарус был знаком с Карлом Берманом лично. По крайней мере, в 1916 году кларнетист-любитель и исследователь истории кларнета Оскар Стрит (Oscar W. Street; 1869–1923) утверждал, что обладает фотографией с дарственной надписью «мистеру Лазарусу от его друга Карла Бермана, Мюнхен, 1 мая 1868 года», но не мог прокомментировать её происхождение <sup>139</sup>. Лазарус формировал свою школу, передавая бермановское видение и слышание музыки Вебера ученикам. В биографиях обоих кларнетистов есть любопытные параллели: оба начинали обучение в военном оркестре, оба играли на бассетгорне, оба составили весьма популярные в своё время «Школы», обоих за выдающееся качество тембра сравнивали с оперными певцами. Запись исполнения

---

<sup>138</sup> Запись перешла в общественное достояние и доступна, например, по адресу: <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000002982/3633f-Concertino>

<sup>139</sup> *Street, Oscar W. The Clarinet and Its Music // Proceedings of the Musical Association: 42nd Sess. (1915–1916). London : Stanley Lucas, Weber & Co. 1916. P. 109.*



Дрейпера — ученика Лазаруса — лишь подтверждает связь между немецкой и английской кларнетными школами.

Отметим для сравнения несколько более позднюю запись Концертино, сделанную духовым оркестром парижской Республиканской гвардии (1929), где сольную партию играют в унисон сразу все (!) кларнетисты оркестра, демонстрируя удивительную синхронность. К этому времени носители звука стали более вместительными, сочинение записано почти целиком, выпущена только часть первой вариации. Текст сольной партии близок к автографу: например, нет группетто перед восходящим скачком в такте 24, трели на соль-диезе в такте 27, восходящего пассажа перед скачком в такте 235. Нетрудно предположить, что это исполнение основано на редакции, подготовленной Сирилем Розом.

Распространение пластинок и дальнейшее развитие технологии их производства открыли возможность записывать длинные сочинения без купюр и в лучшем качестве, чем не преминули воспользоваться и кларнетисты. По этим исполнениям можно отчасти проследить дальнейшие пути бытования веберовского музыкального текста. На примере оркестра Республиканской гвардии мы видели, что бермановская редакция далеко не везде была принята как обязательная. Дальнейшие записи тоже обнаруживают разнообразие подходов к вопросу текстов и редакций. Так, на первой полной записи обоих концертов, сделанной в 1952 году Алоизом Хайне (Alois Heine; 1919–2005)<sup>140</sup>, отсутствуют не только бермановские украшения, но и каденция. Хайне был воспитанником Моцартеума, где учился у австрийских кларнетистов Фридриха Вильдганса и Альфреда Маульташа<sup>141</sup>. Австрийская традиция, по-видимому, испытала меньшее влияние немецкой, хотя Генрих Берман и выступал в Вене<sup>142</sup>. От

<sup>140</sup> Nixa Record, SPLP 529. Оркестр Моцартеума под управлением Пауля Вальтера.

<sup>141</sup> Alois Heine // Mozarteum — MOZWEB [Электронный ресурс]. URL: [https://www.uni-mozarteum.at/de/university/personen/emeriti\\_bio.php?l=de&nr=341](https://www.uni-mozarteum.at/de/university/personen/emeriti_bio.php?l=de&nr=341)

<sup>142</sup> Aufführungsbesprechung Wien, Redoutensaal: Konzert von Helene Harlas und Heinrich Joseph Baermann am 7. Februar 1813 u. a. // WeGA online [Электронный ресурс]. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A007979/Schriften/A030365.html>

каденции отказывается и Жак Лансело (Jacques Lancelot; 1920–2009), патриарх парижской кларнетной школы XX века (запись 1955 года). Напротив, Генрих Гойзер (Heinrich Geuser; 1910–1996), солист оркестра Берлинской государственной оперы и Немецкого симфонического оркестра Берлина, в 1926–1929 годах учившийся в Мюнхене <sup>143</sup>, на записи 1957 года <sup>144</sup> воспроизводит всё, что было предусмотрено Берманом. Наставником Гойзера был Антон Вальх (Anton Walch; ? – 1929), в 1900–1929 солист Баварской государственной (до 1918 — Мюнхенской придворной) оперы, то есть фактически один из «наследников» обоих Берманов. Репертуар Вальха был привычным для кларнетиста его времени: в прессе встречаются заметки об исполнении им квинтетов Моцарта и Брамса, но в 1904 он играл премьеру Второй сонаты Макса Регера вместе с автором. Упоминаний об исполнении им сочинений Вебера найти не удалось, как не удалось проследить и его творческую «родословную», но весьма вероятно, что она так или иначе связана с Карлом Берманом.

Разнообразие подходов к версии Бермана далее можно наблюдать во французской кларнетной традиции. Подобно Лансело, оригинальный текст играет и его ученик Мишель Арриньон (Michel Arrignon; род. 1948), но включает каденцию Бермана. Современник Лансело, Ги Деплю (Guy Deplus; 1924–2020) на записи 1974 года играет «по Берману»; Филипп Кюпе (Philippe Cuper; род. 1957), бравший уроки у Лансело, но окончивший консерваторию именно у Деплю, следует автографу, однако тоже включает каденцию <sup>145</sup>. Дополнительную сложность в анализе исполнительской жизни концертов Вебера во Франции представляет ещё одна их редакция. Она была выпущена в Париже в издательстве Alphonse Leduc и подготовлена Улиссом Делеклюзом (Ulysse Delecluse).

**Альтернативные каденции в Первом концерте.** Одним из вариантов создания собственной версии этого сочинения может быть включение каденции,

---

<sup>143</sup> HEIKE FRICKE, Art. Geuser, Heinrich // MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016 [Электронный ресурс] URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14326>

<sup>144</sup> Оркестр Берлинского радио, дирижёр Ференц Фричай.

<sup>145</sup> 1990; Claude Schnitzler, L'Orchestre de Bretagne.

так или иначе изменяющей, дополняющей или полностью заменяющей каденцию Бермана — это вполне возможно с учётом того, что она и сама является вставной. Так, Давид Шифрин (David Shifrin)<sup>146</sup> сокращает бермановскую каденцию, убирая вариацию и оставляя только собственно импровизационный фрагмент. В последние десятилетия веберовская дискография пополнилась несколькими записями, на которых подход к каденциям Первого концерта ещё более радикален.

В 1920 году две каденции (к I и III частям) к Первому концерту Вебера создал Ферруччо Бузони. Его отец, Фердинандо Бузони, был хорошо известным кларнетистом и писал для своего инструмента музыку. Неудивительно, что интерес к кларнету унаследовал и Ферруччо. Сам он на кларнете не играл, но сочинил для него немало музыки — от ранних, юношеских опытов в романтическом духе до изощрённого Концертино (1918) и ностальгической Элегии (1920). Оба названных сочинения, как и каденции, посвящены итальянскому кларнетисту Эдмондо Аллегре. Каденции Бузони до сих пор не изданы и, по-видимому, не предназначались для публикации, будучи «собственностью» Аллегре. Единственная известная нам запись, где можно услышать каденцию Бузони, сделана японским кларнетистом Сюхеи Исобэ (Shuheï Isobe, запись 1992 года), который при этом сохраняет и каденцию Бермана. В I части Первого концерта каденция помещена в окончании оркестровой экспозиции и приурочена к появлению в оркестре гармонии кадансового квартсекстаккорда.

Кари Криику (Kari Kriiku)<sup>147</sup>, снимая каденцию Бермана (но сохраняя некоторые его изменения в других разделах), сочинил на её месте собственную, включающую в том числе игру аккордами (мультифоники). Несмотря на кажущийся анахронизм, это на самом деле не противоречит исполнительской практике кларнетистов даже XVIII века. Альберт Райс сообщает, что по меньшей мере два кларнетиста, выступавшие в конце столетия, владели таким приёмом,

<sup>146</sup> Запись 1999 года; оркестр Падуи и Венеции, дирижёр Давид Голуб.

<sup>147</sup> Симфонический оркестр Финского радио, дирижёр Сакари Орамо, 1997.

удивляя публику и прессу «аккордами»: в 1797 году в Готе играл некий Георг Назон, а в 1800-м в Лондоне — венецианский кларнетист по имени Орсато, который исполнял «дуэт соло посредством давления и отражения воздуха; это его любопытное открытие получило большие аплодисменты при многих дворах» [Rice 1987, 365]. Не противоречит аккордовая игра и композиторской практике Вебера, который предписал использование такого приёма в каденции Концертино для валторны (1815). Первоначальная версия этого сочинения относится к 1806 году, однако её текст неизвестен, поэтому мы не можем сказать, были ли аккорды уже тогда.

В исполнительском арсенале валторнистов игра аккордами, по-видимому, не была совсем экстраординарным приёмом, но требовала изрядного мастерства и при этом воспринималась скорее как эффектный трюк. Аккордовой игрой владели ещё в XVIII веке Антон Йозеф Гампель (Anton Joseph Hampel) и его ученик Джованни Пунто, в XIX — Эжен-Леон Вивье (Eugène-Léon Vivier) и другие валторнисты. Гектор Берлиоз в мемуарах упоминает также штутгартского тромбониста по фамилии Шраде, который умел «давать три или четыре ноты зараз» и однажды, «к общему изумлению, взял на фермато сразу четыре ноты си-бемольного доминантсептаккорда» [Берлиоз 1967, 348].

Ещё один вариант каденции можно услышать на записи Хайнца Стеффенса (Heinz Steffens)<sup>148</sup>, где она размещена в более привычном разделе формы — перед кодой (каденцию Бермана Стеффенс также снимает). Свою каденцию предлагает Мартин Фрёт (Martin Fröst)<sup>149</sup>, один из самых заметных кларнетистов последних десятилетий. Он также выбирает лишь некоторые из бермановских добавлений, отказываясь от других. Названные примеры — с сочинением собственных каденций и свободным выбором между уртекстовым изданием и редакциями — можно считать определённой тенденцией и указанием на один из путей, который сегодня при работе с сочинениями Вебера может оказаться перспективным.

Дискография кларнетных концертов Вебера весьма обширна, и приведённый в настоящей главе обзор не претендует на составление

<sup>148</sup> Оркестр Баварского Радио, дирижёр Лорин Маазель, 1994.

<sup>149</sup> Оркестр «Тапиола Симфониетта», дирижёр Жан-Жак Канторов, 2006.

полномасштабной картины их бытования в той или иной исполнительской традиции — эта задача достойна отдельной большой работы. Сегодня, при постепенном размывании границ между разными кларнетными школами, при изобилии доступных нотных текстов и записей, решение о выборе издания, на которое можно опираться, и о возможной интерпретации остаётся за исполнителем. В этом контексте как никогда актуальной видится мысль, высказанная Эриком Саймоном в цитированной выше статье ещё в середине прошлого века: «каждый кларнетист должен стать, так сказать, сам себе Берманом, тем более что оригинальные версии сочинений Вебера не нуждаются в каком бы то ни было улучшении» [Simon 1950, 8].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Место Вебера в истории музыки, в сложной для анализа переходной эпохе, в которую он творил, всё ещё ожидает полной оценки. Веберовский стиль нередко подвергался критике за слабость форм, временами излишнюю эффектность, виртуозную «бриллиантность» и опору на импровизацию, обращение к одному и тому же кругу интонаций и приёмов и другие черты. Такую критику нельзя назвать однозначно несправедливой, поскольку эти позиции действительно уязвимы, и тому можно найти разные причины. Рассеянность и калейдоскопичность музыкальной жизни Вебера, особенно в её первой половине, лихорадочный темп обширной музыкальной деятельности (композитор, пианист, дирижёр, критик, литератор...) не способствовали последовательному формированию его стиля, однако в общении с разными музыкантами и в каждом новом сочинении Вебер, искавший возможность совершенствования, открытый новому опыту и легко впитывавший его, продолжал учиться. Это хорошо заметно и на примере кларнетных опусов — как в их связях с наследием предыдущих эпох, так и в проявлениях тех самых упомянутых «недостатков», но при этом и в прозрениях к будущим открытиям Вебера в области динамики, инструментовки, тембра. Порой едва намеченные у него самого, эти линии были развиты у композиторов следующих поколений — неслучайно музыку Вебера ценили и признавали её влияние такие разнообразные по стилю и несхожие между собой художники, как Мендельсон, Шуман, Вагнер, Берлиоз, Дебюсси, Чайковский, Малер, Хиндемит, Стравинский...

Кларнетным опусам Вебера, большая часть которых появилась в ключевой момент его творческого и жизненного пути, следует отвести важную роль в процессе его самосознания как композитора. Через призму этих сочинений яснее видна эволюция творчества Вебера в исторической перспективе. Здесь истоки многих из его будущих находок в оперном и оркестровом письме, здесь — хотя, разумеется, не исключительно здесь — формировались характерные черты

стиля, столь ярко проявившегося в триаде опер 1820-х. Так, в Первом концерте можно найти предвестие «романтики ужаса» и мятущихся интонаций героев «Вольного стрелка». Рыцарский, фанфарный блеск Второго концерта ещё ярче засиял в «Эврианте» — достаточно вспомнить о том, какую роль в опере играет тональность этого концерта, ми-бемоль мажор. От Первого же концерта можно провести линию к реализованной в обеих названных операх идее *lieto fine*, счастливого разрешения всех коллизий, несмотря на разворачивавшуюся драму. Эффекты оркестрового письма в тех же операх, столь высоко ценившиеся позднейшими композиторами, тоже порой вырастают из зерён, посеянных в том числе в концертах. Такова музыка «Волчьей долины» и валторновые хоры в «Вольном стрелке», струнная «музыка призраков» в «Эврианте», блестящие, полные жизни *allegri* «Оберона». Здесь же развивались новые амплуа отдельных концертующих инструментов (альт, виолончель, фагот), на которые композиторы прежде обращали внимание не столь часто. Раскрытие в операх Вебера многих идей его ранних сочинений можно проследить и на других примерах. Излишне при этом упоминать, что без опер Вебера иначе сложилось бы мировоззрение Вагнера и весь дальнейший путь немецкого музыкального театра. Вне сценических жанров от кларнетной музыки Вебера тоже можно провести линии к позднейшим образцам: идея сжатого цикла в Концертино была развита в фортепианном Концертштюке, без которого, в свою очередь, по-иному происходило бы формирование стиля Франца Листа, очень любившего это сочинение и тоже позднее пришедшего к идее одночастного концерта.

Роль сочинений Вебера в собственно кларнетном репертуаре тоже сложно переоценить. В романтическую эпоху, когда прежнее многообразие инструментальной сольной музыки сменилось господством фортепиано, скрипки и виолончели, именно кларнету удалось сохранить за собой часть композиторского внимания — ни один другой духовой инструмент не имеет в сольном, камерном, ансамблевом репертуаре сочинений одновременно Мендельсона, Мейербера, Шумана, Брамса, Сен-Санса, Бруха, Регера... (мы намеренно называем только самые значительные композиторские имена и только

из музыки XIX века). В некоторых случаях композиторов вдохновляли музыканты, связанные с Вебером (Мендельсон и Мейербер писали для Генриха Бермана), в других — собственно его музыка (известно, что Брамс, уже ушедший на покой, прервал композиторское молчание под впечатлением от игры кларнетиста Рихарда Мюльфельда, исполнявшего, в том числе, Первый концерт Вебера).

Дальнейшие перспективы изучения музыки Вебера (в том числе инструментальной и в том числе кларнетной) могут быть связаны с проблемами инструментоведения, исполнительской практики, текстологии, восприятия его исполнительского и композиторского искусства публикой и критикой — как современной, так и последующих эпох. Всё ещё ожидают издания на русском языке большинство текстов Вебера, биографии его современников и, конечно, его самого.

В картине творчества Вебера — одного из первых романтических мастеров — по-прежнему остаётся множество неисследованных сюжетов и настоящих «белых пятен». Постепенное их восполнение может сделать представление об этой, теперь уже действительно «давно прошедшей», эпохе в музыке чуть яснее.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт, Г. В. А.* Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Герман Аберт. — Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. — М.: Музыка, 1990. — 560 с., нот.
2. *Артемьев, С. Е.* Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / защищена 10.11.2007. — Нижний Новгород, 2007. — 178 с.
3. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс. — Изд. 2-е. — М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 373 с.
4. *Бейшлаг, А.* Орнаментика в музыке. — Пер. с нем. З. Визеля; Общ. ред., комм. и послесл. Н. Копчевского. — М.: Музыка, 1978. — 320 с.
5. *Березин, В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. / В. В. Березин. — М.: Издательство Института общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. — 388 с.
6. *Березин, В. В.* Маленький трактат Валентина Рёзера для композиторов XVIII века и перевод трактата // Старинная музыка. — 2014. — № 3 (65). — С. 15.
7. *Берлиоз, Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. / Гектор Берлиоз. — В 2-х т. — М.: Музыка, 1972. — 840 с.
8. *Берлиоз, Г.* Мемуары / Гектор Берлиоз. — Пер. с фр. О. К. Слёзкиной, вступ. ст. А. А. Хохловкиной, ред. перевода и прим. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. — М.: Музыка, 1967. — 895 с.
9. *Благодатов, Г. И.* Кларнет. — М.: Музыка, 1965. — 59 с.
10. *Вагнер, Р.* Избранные работы. Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит. статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1978. — 695 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
11. *Вебер, К. М.* Автобиографический набросок / Карл Мария Вебер // Сов. музыка. — 1936. — № 12. — С. 57–62.

12. Вебер, К. М. Жизнь музыканта / Карл Мария Вебер // Сов. музыка.— 1935.— № 7–8. — С. 3–16; № 10.— С. 64–88.
13. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. — 536 с.
14. Галушко, М. Вебер и немецкий романтизм // Сов. музыка.— 1987.— № 7.— С. 80–85.
15. Губкина Н. В. «Das stumme Waldmädchen» К. М. Вебера: 200 лет молчания // Старинная музыка.— 2000. — № 4. — С. 7–9.
16. Дворницкая, А. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция. / Александра Дворницкая // Старинная музыка.— 2016.— № 3 (73).— С. 14–19.
17. Карс, А. История оркестровки / А. Карс. — Перевод с английского, вступительная статья Н. С. Корндорфа. — М.: Музыка, 1989. — 304 с.
18. Кванц, И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо / Иоганн Иоахим Кванц. — [Перевод с немецкого Екатерины Петелиной и Марины Куперман]. — СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. — 392 с.
19. Кенигсберг, А. К. Карл Мария Вебер (1786–1826): популярная монография. / А. К. Кенигсберг. — Л.: Музыка, 1981 — 112 с.
20. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — Т. 1. — 535 с.; Т. 2 — 590 с.
21. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с.
22. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Композитор, 2007. — 224 с.
23. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. — М. : Композитор, 2007. — 376 с.
24. Коломийцев, В. П. Карл Мария фон-Вебер. — Л.: Тритон, 1927. — 35 с.

25. *Кремлёв, Ю. А.* Карл Мария фон Вебер // Избранные статьи и выступления: сборник. — М.: Советский композитор, 1959. — С. 240–260.
26. *Левин, С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 2. — Л.: Музыка, 1983. — 190 с.
27. *Ломтев, Д.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. / Денис Ломтев. — М.: Прест, 1999. — 207 с.
28. *Максимов, Е. И.* История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Максимов Евгений Иванович ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. — М., 2014. — 546 с.
29. *Маслов, Р. А.* Исполнительство на кларнете (XVIII — начало XX вв.). Источниковедение. Историография : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Маслов Размик Авраамович ; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 1997. — 302 с.
30. *Маслов, Р. А.* Основные методические принципы московской кларнетной школы в творчестве С. В. Розанова // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6–9 апреля 2009 года. — М.: Человек, 2010. — С. 250–265.
31. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 1: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. — М.: Музыка, 1981. — 415 с., нот. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
32. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. Т. 2: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Ред. Н. Шахназарова. — М.: Музыка, 1982. — 432 с., нот. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
33. *[Питина, С. Н.]* К. М. Вебер и его творчество // Музыка Австрии и Германии. Т. 1. — М.: Музыка, 1975. — С. 408–497.
34. *Попов, В. С.* Человеческий голос фагота. — М.: Музыка, 2013. — 352 с.

35. *Протопопов, В. В.* История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII — 1-й половины XIX века. / Вл. Протопопов. — М.: Музыка, 2013. — 192 с.
36. *Рёзер, В.* Опыт наставления тех, кто сочиняют для кларнета и валторны [пер. с франц. и коммент. В. Березина] // Старинная музыка. — 2014. — № 3 (65). — С. 17–27.
37. *Скорбященская, О. А.* Вебер и Россия / Ольга Скорбященская // Немецко-русские музыкальные связи: Сборник статей. — СПб., 2002. — С. 21–37.
38. *Скорбященская, О. А.* «Что нам Вебер?», или Мифы романтической историографии // Музыкальная академия.— 1993. — № 1 — С. 183–186.
39. *Скорбященская, О. А.* Фортепианная музыка Карла Марии фон Вебера в контексте культуры раннего немецкого романтизма : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 : защищена 15.03.1993 / Скорбященская Ольга Адольфовна. — СПб., 1993.
40. *Степанов, А. А.* Кларнет и кларнетисты в России второй половины XVIII в. / А. Степанов // Из истории инструментальной культуры. — Л.: Музгиз, 1988. — С. 83–97.
41. *Усов, Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учеб. пособие для орк. фак. муз. вузов / Ю. Усов. — 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 1989. — 207 с.
42. *Усов, Ю. А.* История отечественного исполнительства на духовых инструментах : учебное пособие / Ю. Усов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1986.— 191 с.
43. *Финдейзен, Н. Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (1859–1909)... / Ник. Финдейзен. — СПб.: Типография Главного управления уделов, 1909. — 119 с.
44. *Хабермас, Ю.* Структурное изменение публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества. / Юрген Хабермас. — Пер. с нем. В. В. Иванова. — М.: Весь Мир, 2016. — 344 с.

45. *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.
46. *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.
47. *Хавров, В. В.* Кларнетты в ранних операх Карла Марии фон Вебера / В. В. Хавров // *Opera musicologica*. — 2021. — Т. 13. № 2. — С. 6–30.
48. *Царёва, Е. М.* Иоганнес Брамс. / Е. М. Царёва. — М.: Музыка, 1986. — 383 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).
49. *Шопен, Ф.* Письма. В 2-х т. Сост. и пер. Г. С. Кухарский — Т. 1. — М.: Музыка, 1976. — 527 с.
50. *Эйнштейн, А. А.* Моцарт. Личность. Творчество. — Пер. с нем. под ред. Е. С. Чёрной. — М.: Музыка, 1977. — 454 с.
51. *Abraham, G., ed.* The Age of Beethoven, 1790–1830. — Oxford [etc.]: Oxford University Press, 1982. — 747 p.
52. *Albrechtsberger, J. G.* Gründliche Anweisung zur Composition <...> mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente. / Johann Georg Albrechtsberger. — Leipzig: bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790. — 440 S.
53. *Aringer, K.* Carl Maria von Webers „Klarinettenquintett“ — Mozart als Vorbild? // „... in Liebe zerflossenes Gefühl...“. Die Klarinette. Symposium im Rahmen der 30. Tage Alter Musik in Herne 2005, hg. von Christian Ahrens und Gregor Klinke — München, Salzburg, 2008. — S. 122–133.
54. *Baermann, C.* Vollständige Clarinett Schule, Opp.63–64 / Carl Baermann. — Offenbach am Main: Johann André, 1864. — 44+70 S.
55. *Berlioz, H.* Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. — Paris: Schonenberger, [1844]. — 289 p.
56. *Birsak, K.* Die Klarinette: eine Kulturgeschichte. / Kurt Birsak. — Buchloe: Obermayer, 1992. — 165 S.

57. *Brown, C.* The Chamber Music of Spohr and Weber // *Hefling, Stephen E., ed.* Nineteenth-Century Chamber Music. / Clive Brown. — New York, London: Routledge, 2004. — P. 140–169.
58. *Brymer, J.* Clarinet. / Jack Brymer. — London: Kahn & Averill, 1990. — 259 p. — (Yehudi Menuhin Music Guides)
59. *Czerny, C.* Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule... / Carl Czerny. — Wien: bei A. Diabelli und Comp., 1830. — 168 S.
60. Digitale Edition der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe [Электронный ресурс] URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/Index> (дата обращения: 01.01.21)
61. *Erdt, R.* Der Münchner Klarinettenvirtuose Carl Baermann (1811–1885) als Pädagoge, Klarinettist und Komponist: zum Einsatz der Klarinette im 19. Jahrhundert und ihrer didaktischen Vermittlung. / Robert Erdt. — Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2010. — 388 S.
62. *Fox, S.* Mühlfeld's Clarinet / Stephen Fox. // Stephen Fox Clarinets [Электронный ресурс] URL: [http://www.sfoxclarinets.com/basycl\\_art.htm](http://www.sfoxclarinets.com/basycl_art.htm) (дата обращения: 23.02.2021)
63. *Jähns, F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. — Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. — 480 S.
64. *Häfner, K.* Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696-1765) in seiner Zeit: Dokumente und Bilder zu Leben und Werk (mit einem Beitrag von Rainer Fürst) : eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe zum 300. Geburtstag des Komponisten. / Klaus Häfner. — Selbstverlag der Badischen Landesbibliothek, 1996. — 408 S.
65. *Hanslick, E.* Geschichte des Concertwesens in Wien. / Eduard Hanslick. — Wien: Wilhelm Graumüller, 1869. — 438 S.
66. *Harlow, M. D.* Viennese Chamber Music with Clarinet and Piano, 1783–1827: Repertory and Performance Strategy. — PhD thesis. — University of Sheffield, 2004.

67. *Heidlberger, F., Veit J.* Carl Maria von Weber's Concertos for Clarinet and Orchestra: Sources, Edition, and Performance // *Philomusica on-line* — 2010. — No. 9/2: *Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale. «La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»* — Sezione I — P. 260–299.
68. *Heidlberger, F.* Die langsamen Sätze der Klarinettenkonzerte Carl Maria von Webers. *Werk-Edition-Interpretation / Frank Heidlberger // Weber-Studien 3.* — Mainz [etc.]: Schott, 1996. — S. 162–200.
69. *Heidlberger, F.* Drama und Erzählstruktur in Carl Maria von Webers Klarinettenkonzerten / Frank Heidlberger // *Weber-Studien 8.* — Mainz [etc.]: Schott, 2006. — S. 151–180.
70. *Hellyer, R.* Harmoniemusik / Roger Hellyer // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 10. Glinka to Harp — P. 168.
71. *Hoeprich, E.* *The Clarinet.* / Eric Hoeprich. — Yale University Press, 2008. — 410 p. — (The Yale Musical Instrument Series).
72. *Hoffmann, H.* Carl Maria von Weber: Biographie eines realistischen Romantikers. / Hans Hoffmann. — Düsseldorf: Droste Verlag, 1986. — 360 S.
73. *Holtsträter, K.* Zur Drucküberlieferung des Grand Duo concertant JV 204 von Carl Maria von Weber // *Rohrblatt.* — Vol. 22 (March 2007), Issue 1. — P. 2–15.
74. *Jost, P.* Eine lustige Geschichte und ein ernstes Problem – Zu Mendelssohns erstem Konzertstück für Klarinette, Bassethorn und Klavier / Peter Jost. // G. Henle Verlag. Publiziert am 13. April 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.henle.de/blog/de/2015/04/13/eine-lustige-geschichte-und-ein-ernstes-problem---zu-mendelssohns-erstem-konzertstuck-fur-klarinette-bassetthorn-und-klavier/> (дата обращения 18.02.2021)
75. *Keefe, S. P., ed.* *The Cambridge Companion to the Concerto.* — Cambridge, New York [etc.] : Cambridge University Press, 2005. — 309 p.
76. *Kroll, O.* *Die Klarinette: Ihre Geschichte, ihre Literatur, ihre grossen Meister.* / Oskar Kroll. — Kassel : Bärenreiter, 1965. — 93 S.

77. *Kroll, O.* Weber und Baermann. / Oskar Kroll. // *Neue Zeitschrift für Musik.* — 1936. — Heft 12. — S. 1439–1443.
78. *Lawson, C.* Brahms : Clarinet Quintet. / Colin Lawson. — Cambridge, New York [etc.] : Cambridge University Press, 1998. — 118 p. — (Cambridge Music Handbooks).
79. *Lawson, C.* The basset clarinet revived. / Colin Lawson. // *Early Music.* — Volume XV, Issue 4, November 1987. — P. 487–502
80. *Lawson, C.* The Early Clarinet : A Practical Guide. / Colin Lawson. — Cambridge, New York [etc.] : Cambridge University Press, 2000. — 128 p. — (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music).
81. *Lawson, C., ed.* The Cambridge Companion to the Clarinet. — Cambridge, New York [etc.] : Cambridge University Press, 1995. — 240 p. — (Cambridge companions to music).
82. *Lefèvre, X.* Méthode de clarinette... adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Établissement. — Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, An XI [1802–03]. — 144 p.
83. *Legaut, M.* Joseph Beer : The perfect clarinetist. / Maryse Legault. — A Master's Thesis Presented to the Royal Conservatory of The Hague (Koninklijk Conservatory Den Haag) In Partial Fulfillment of Requirements for the Degree of Master in Music. — Hague, 2017. — 90 P.
84. *Lehto, Gail S.* A Selected Study of Symphonies Concertantes for Multiple Clarinet Soloists, 1770–1850, Including Works By Stamitz, Devienne, Krommer, Tausch, Muller, Schindelmeisser and Baermann. — Ohio State University, 2002. — 193 p.
85. *Lewald, A.* Panorama von München / August Lewald. — Zweiter Theil. — Stuttgart: Hallberger'sche Verlagshandlung, 1835. — 312 S.
86. *Lindeman, S. D.* Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. / Stephan D. Lindemann. — New York : Pendragon Press, 1999. — 348 p.



87. *Morgan, J. E.* Experiencing Carl Maria von Weber: A Listener's Companion / Joseph E. Morgan. — Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. — 230 p.
88. *Musiker-Briefe: Eine Sammlung Briefe von Orlando Lasso, Gluck, Ph. E. Bach, Haydn, C. M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Cherubini, Berlioz u. a.: Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl. <...>. — Zweite vermehrte Ausgabe. — Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1873. — 354 S.*
89. *Nösselt, H.-J.* Ein ältest Orchester 1530–1980 : 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester München / Hans-Joachim Nösselt. — München: Bruckmann, 1980. — 255 S.
90. *Pfitzner, H.* Gesammelte Schriften, Band I. — Augsburg : Benno Filser, 1926. — 222 S.
91. *Rau, U.* Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik, Phil. Diss., Saarbrücken, 1977.
92. *Rau U.* Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft // *Die Musikforschung.* 1976. — XXIX. Jahrg., Heft 2 (April / Juni). — S. 170–175.
93. *Rice, A.* Beer <...>, (Johann) Joseph [Jan Josef] / Albert R. Rice // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 3. Baxter to Borosini — P. 71.
94. *Rice, A.* A History of the Clarinet to 1820. / Albert Richard Rice. — Claremont Colleges Library, 1987. — 557 p.
95. *Rice, A.* From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740–1860. / Albert R. Rice. — New York: Oxford University Press, 2009.
96. *Rice, A.* The Baroque Clarinet and Chalumeau. / Albert R. Rice. — New York: Oxford University Press, 2020. — 272 p.
97. *Rice, A.* The Clarinet in the Classical Period / Albert R. Rice. — Cambridge University Press, 2003. — 316 p.
98. *Rice, A.* The development of the clarinet as depicted in Austro-German instruction sources, 1732–1892. // *Werr, S., ed.* Tradition und Innovation im

- Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts. / Albert R. Rice. — Augsburg: Wißner, 2012. — S. 81–112.
99. *Rice, A.* Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire. / Albert R. Rice. — New York [etc.]: Oxford University Press, 2017. — 281 p.
100. *Rice, J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. / John A. Rice. — Chicago: The University of Chicago Press, 1998. — 648 p.
101. *Riley, M.* The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart. / Matthew Riley. — New York: Oxford Univeristy Press, 2014. — 284 p.
102. Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber: Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. — Berlin, Leipzig: bei Schuster & Loeffler, 1908. — 585 S.
103. *Sandner, W.* Die Klarinette bei Carl Maria von Weber — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. — 257 P. — (Neue musikgeschichtliche Forschung, Band 7).
104. *Schwandt, C.* Carl Maria von Weber in seiner Zeit: Eine Biografie / Christoph Schwandt. — Mainz [etc.] : Schott, 2015. — 606 S.
105. *Simon, E.* Weber's Clarinet Compositions / Eric Simon. // The Clarinet. — Fall 1950. — P. 7–10.
106. *Spitta, Ph.* Weber // A Dictionary of music and musicians <...> edited by Sir George Grove, D. C. L. — London: Macmillan & Co., 1890. — Volume IV. — P. 387–428.
107. *Stanford, S.* Clarinet recordings (historic) / Stan Stanford. // Encyclopedia of recorded sound. Ed. by Frank Hoffmann. — 2nd ed. — Volume 1: A–L. — New York, London: Routledge, 2005. — P. 189–190.
108. *Todd, R. Larry, ed.* Mendelssohn Studies. / R. Larry Todd. — Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2006. — 261 p.
109. The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791–1839. / Translated, Edited, and Annotated by Robert Ignatius Letellier. — Vol. 1. 1791–1839. — Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ Press, 1999. — 578 P.
110. *Tusa, M. C.* Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von / Michael C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 27. Wagon to Żywny. — P. 135–172.

111. *Veit, J.* Der junge Carl Maria von Weber : Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers / Joachim Veit.— Mainz [etc.] : Schott, 1990. — 455 S.
112. *Viertel, M.* Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers: Ästhetische Voraussetzungen und struktureller Befund — Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 1986. — 493 S. — (Europäische Hochschulschriften [Reihe 36]: Musikwissenschaft / Musicology / Musicologie Band 20).
113. *Warrack, J.* Carl Maria von Weber. / John Warrack — Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. — 411 p.
114. *Weber, M. M.* Carl Maria von Weber: ein Lebensbild. Erster Band / Max Maria von Weber. — Leipzig : Ernst Keil, 1864. — 569 S.
115. *Ziegler, F.* Webers Anteil am Konzertleben in Dresden von 1817 bis 1826. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. — 2021. — URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090148.html> (дата обращения 23.02.2021)
116. *Ziegler, F.* Webers Anteil am öffentlichen Konzertleben in Prag von 1813 bis 1816. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. — 2020. — URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090280.html> (дата обращения 23.02.2021).
117. *Ziegler, F.* Webers Konzertreisen von Prag aus in den Jahren 1813 bis 1816. // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. — 2021. — URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090164.html> (дата обращения 23.02.2021).
118. *Ziegler, F.* Webers frühe öffentliche Konzertauftritte bis zur Übersiedlung nach Württemberg (1807). // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition [Электронный ресурс]. — 2021. — URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Themenkommentare/A090065.html> (дата обращения 23.02.2021).



## 1.3. «Немая лесная девушка»: ария (№ 6), т. 1–8

Allegro  
in B

2 Cl. *p*

2 Fag. *p*

2 Cor. *p*  
in B

## 1.4. «Немая лесная девушка»: ария (№ 6), т. 33–57

[Allegro]

2 Fl. *p*

2 Cl. *p*

2 Fag. *p*

2 Cor. *p*  
a 2

## 1.5. «Немая лесная девушка»: ария (№ 6), ц. 62.

[AdagioBimol]

Fl.

Cl.

Printz

Archi

*p*

*pizz.*

*arco*

Ru - big sa - chte still - still, weil das Mäd - chen schla - fen will, legt sie lang - sam

auf mein Roß brin - get sie nach mei - nem, nach mei - nem

## 1.6. «Петер Шмоль и его соседи»: № 8 (речитатив и ария), т. 1–8.

Allegro

Cl. (B)

Archi

## 1.7. «Петер Шмоль и его соседи»: № 10 (дуэт), т. 5–9

[Allegretto]  
Schalmeu

Clarinetto solo ex C

Minette

Der ed - le, schö - ne jun - ge Mann, hat ganz mein Herz ent - zü - cket,

Archi

pizz.

## 1.8. «Петер Шмоль и его соседи»: № 11 (хор), т. 1–3, партии духовых

Allegro

H.

ff

Ob.

ff

Cl. (B)

ff

Fag.

ff

## 1.9. Г. Й. Фоглер. «Самори»: увертюра, средний раздел.

24

Clarinetti in B.

Corno di Bassetto.

Violino 1<sup>mo</sup>

Violino 2<sup>do</sup>

Viola.

Violoncelli solo.

Violoncelli.

Basso.

Andante.

Chalm.

pp

pizz.

## 1.10. Г. Й. Фоглер. «Самори»: дуэт Пандо и Махадовы.

[Andante] *Chalm.*

Clarinetti in A *Solo Soto*

Flauti

Violino 1<sup>o</sup> *p*

Violino 2<sup>do</sup> *p*

Viola *p*

Basso *pizz.*

## 1.11. Г. Й. Фоглер. «Самори»: вступление к № 16.

Cori in B.

Clarinetti in B.

Viol. Bassetto.

*Chalm.*



## 1.12. «Романс-сицилиана», заключительные такты.

Oboi [1.] *pp*  
 Clarinetti in B [1.] *pp*  
 Fagotti *pp*  
 Corni in Es *pp*  
 Timpani in G, D *pp*  
 Trombone basso *pp*  
 Flauto principale *f*  
 Archi *pizz.* *arco* *pp*

The score shows the final measures of the piece. The Oboe, Clarinet in B, Bassoon, and Trombone parts are marked *pp* (pianissimo). The Flute part is marked *f* (forte). The strings are marked *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) with a *pp* dynamic. The music is in 6/8 time and ends with a final cadence.

## 1.13. «Рубецаль»: квинтет, т. 134–135.

Fl.  
 Cl. (B)  
 Archi

The score shows the final measures of the quintet. The Flute and Clarinet in B parts are marked with a *pp* dynamic. The strings are marked *arco* (arco) with a *pp* dynamic. The music is in 6/8 time and ends with a final cadence.

1.14. «Первый звук»: примеры использования кларнетов  
(из работы Занднера)

[Adagio]

Fl. *pp* solo

Ob. *pp* solo

Klar. in B *pp* soli

Fag. *pp* solo

Timp. in B, Es *pp*

Detailed description: This musical score is for an Adagio section. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Klar. in B), Bassoon (Fag.), and Timpani (Timp. in B, Es). The Flute, Oboe, and Bassoon parts are marked with *pp* and 'solo', with notes connected by a long slur. The Clarinet in B part is marked with *pp* and 'soli', with notes also connected by a slur. The Timpani part is marked with *pp* and consists of a series of chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

*pp dolce* 6 6 6 6

Detailed description: This is a piano solo section. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The music is marked with *pp dolce* and features a series of sixteenth-note runs. There are four groups of sixteenth notes, each marked with a '6' below it, indicating a sextuplet. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

[Allegro assai]

Cl. solo

*p*

Detailed description: This musical score is for an Allegro assai section. It features two staves: Clarinet (Cl. solo) and Piano. The Clarinet part is marked with *p* and features a series of eighth-note runs. The Piano part is marked with *p* and features a series of sixteenth-note runs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

## 1.15. Адажио и рондо: адажио, т. 9–16

[Adagio]

CL. I (B) *fz*

CL. II (B) *fz*

Cor. I (Es) *pp*

Cor. II (Es) *pp*

Fag. I *fz*

Fag. II *fz*

Detailed description: This musical score is for measures 9-16 of the 'Adagio' section. It features six staves: Clarinet I (B), Clarinet II (B), Cor. I (Es), Cor. II (Es), Fag. I, and Fag. II. The tempo is marked [Adagio]. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Clarinet I and II parts have a forte (*fz*) dynamic. The Horn I and II parts have a pianissimo (*pp*) dynamic. The Bassoon I and II parts have a forte (*fz*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## 1.16. Адажио и рондо: рондо, т. 37–43

[Presto]

CL. I (B) *f*

CL. II (B) *f*

Cor. I (Es)

Cor. II (Es)

Fag. I

Fag. II *f*

Detailed description: This musical score is for measures 37-43 of the 'Rondo' section. It features six staves: Clarinet I (B), Clarinet II (B), Cor. I (Es), Cor. II (Es), Fag. I, and Fag. II. The tempo is marked [Presto]. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Clarinet I and II parts have a forte (*f*) dynamic. The Bassoon I and II parts have a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## 2.1. Концертино для кларнета, соч. 26. Т. 1–13.

**Adagio ma non troppo**

Klarinette in B

Orch.

Klavier *ff*

7

Str. *pp*

## 2.2. Концертино для кларнета, соч. 26. Т. 14–25.

14

*f*

20

(A)

*f* *pp*

*poco f* *pp*

## 2.3. Концертино для кларнета, соч. 26. Т. 125–132.

Solo-Klar. (B)

*p* *ritard.*

Viola

*soli div.* *pp*

## 2.4. Ф. Кроммер. Концерт для кларнета, соч. 36. II часть, т. 1–7.

Adagio

*f* Tutti

Archi

*p*

Vcl. Cb.

Oboe *p* *espress.*

*tr*

## 2.5. Симфония № 1, соч. 19. II часть, т. 1–17.

Основной раздел — с такта 9.

Andante

Corni, trombe

*p* *fz*

Archi, Fiazi

*pp*

Corni, trombe

*fz*

Tutti

*f* *fp*

Archi *pp*

*tr*

## 2.6. Ф. Кроммер, Концерт для кларнета, соч. 36. III часть, т. 1–5.

Allegro moderato  
Solo

Allegro moderato  
*p* Archi

## 2.7. Концертино для кларнета, соч. 26. Т. 147–156.

147 Allegro  
*p dolce*

*p*

152

Orch.  
*ff*

## 2.8. В. А. Моцарт. Концерт для кларнета, KV 622. III часть, т. 301–306.

Solo

*p* Quart.



## 2.12. Концерт для кларнета № 1, соч. 73. Т. 48–51.

## 2.13. Концерт для кларнета № 1, соч. 73. I часть, т. 74–83.

Верхняя партия — по автографу, нижняя — по редакции К. Бермана.

## 2.14. Концерт для кларнета № 1, соч. 73. II часть, т. 1–8.







## 2.19. Квинтет для кларнета и струнных, соч. 34. I часть, т. 34–38.

The image displays a musical score for a quintet, consisting of five staves. The score is divided into two systems, with measures 34-36 in the first system and measures 37-38 in the second system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 34-36) features a complex melodic line in the top staff, with dynamics marked *p* (piano) in measures 35 and 36. The other four staves provide a rhythmic accompaniment. The second system (measures 37-38) shows a crescendo in the top staff, marked *cresc.* and *f* (forte) in measure 38. The other four staves continue their accompaniment, also marked *cresc.* in measure 38. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## 2.20. Квинтет для кларнета и струнных, соч. 34. I часть, т. 39–43.

39

*p*

*mf*

*p*

*p*

*p*

## 2.21. «Приглашение к танцу» (оркестровка Г. Берлиоза), т. 17–25

Kl. A

*dolce*

1

VI. I

*pp*

VI. II

*pp*

Vla.

*pp*

Vc.

*p*

*mf*

*tr*

*pp*

## 2.22. Квинтет для кларнета и струнных, соч. 34. I часть, т. 193–200.

The image displays two systems of musical notation for a quintet. The first system, starting at measure 193, features five staves: two for the Clarinet (top two staves) and three for the Strings (bottom three staves). The second system, starting at measure 197, also features five staves: two for the Clarinet (top two staves) and three for the Strings (bottom three staves). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pv* (pianissimo), along with articulation marks like accents and slurs. The string parts show complex rhythmic patterns and dynamic markings, while the clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents.



## 2.25. Соната для скрипки и фортепиано № 5. I часть, т. 1–16.

**TEMA DELL' OPERA SILVANA.**  
Andante con moto.

*p e leggiero* *mp* *3 dim.* *p*

*legato*

*mf* *p*

*mf* *dim.* *p*

## 2.26. Вариации для кларнета и фортепиано, соч. 33 (партия кларнета), т. 1–20.

*Andante con moto* *p* *tr* *rall.*

*a tempo* *p* *f*

*poco rall.* *p* *f*

*a tempo* *p* *2*

## 2.27. Вариации для фортепиано, соч. 9. Вариация 6.

**VAR. VI.**  
Fantasia. Largo.

Recit.

*ff* *ff* *pp*

*a Tempo.*  
*cresc. f* *p* *ff* *pp*

## 2.28. Вариации для альта с оркестром. Вариация 4.

Var. IV  
Adagio



2.29. Вариации для кларнета и фортепиано, соч. 33. Вариация 3. Верхняя строчка  
 сольной партии играет при первом проведении, нижняя — при повторе.

**VAR III**  
**Molto Adagio, quasi Fantasia** (♩ = 40)

*f con molt' espressione*

*f con molt' espressione*

*mf* *p*

2.30. Большой концертный дуэт, соч. 48. III часть.

*f con molto affetto* *p* *ff*

*f tremolo* *fp* *f*

*p* *f*

*p* *mp* *p*

## 2.31. К. Берман. Концертный дуэт для двух кларнетов и фортепиано, соч. 33.

Финал, т. 1–6.

**RONDO. Allegro moderato.**

Allegro moderato.

*p* *f* *p* *legato.* *res.*

*p* *f* *p* *Ped.* *Ped.*

## 2.32. Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, соч. 48. Финал, т. 1–5.

**RONDO**  
Allegro

*p con grazia*

Allegro

*p* *Ped.*

## 3.1. Концерт № 2, часть III, т. 65 — форшлагги, далее лиги и динамика.

65

*f* *p* *Str.*

## 3.2. Концерт № 2, часть I, т. 177–181: нахшлагги после трелей.

177

*sf* *f*

## 3.3. Концертино, т. 23–26: группетто и нахшлагги после трелей.

23

*pp* *f*

26

*f*

## 3.4. Концерт № 1, I часть: т. 110–117.

109

*f con anima*  
*Tempo ritenuto* ♩ = 92

*f con anima* *più f*

*p Str.*

115

*p* *f*

*p* *f con tutta forza*

3.5. Концерт № 1, I часть, т. 98–104:  
штрихи Бермана «против» штрихов Вебера.

98

*f* *f* *perdendosi* *poco rall.*

*f* *f* *p* *perdendosi*

*mf* *pp*

## 3.6. Концерт № 1, III часть, т. 239–248: штрихи Бермана.

239

244

*poco ritard.*

*cresc.*

## 3.7. Концерт № 2, III часть, т. 1–5.

Alla Polacca

Polacca ♩ = 100

*mf*

*sf*

*f*

*p* Str.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ КЛАРНЕТИСТАХ

**Аллегра, Эдмондо** (Edmondo Allegra; 1889–1939?) — итальянский кларнетист. Солист Тонхалле-оркестра в Цюрихе (1919–1925), Бостонского симфонического оркестра (1925–1926, пикколо-кларнет в 1926–1933), выступал с сольными концертами. Первый исполнитель Концертино (1918) и Элегии (1920) Бузони, посвящённых ему, а также Трёх пьес для кларнета соло (1919) и партии кларнета в сюите из «Истории солдата» для трио (1920) Стравинского.

**Бакофен, Иоганн Георг Генрих** (Johann Georg Heinrich Backofen; 1768–1839) — немецкий кларнетист, бассетгорнист, арфист, композитор. Учился игре на кларнете у нюрнбергского музыканта Биркмана, композиции — у капельмейстера Грубера. С 1789 года выступал как кларнетист, но также осваивал флейту и преподавал игру на арфе (среди его учениц — Доретта Шайдлер, супруга Людвига Шпора). Жил и работал в Нюрнберге, Готе, Дармштадте и других городах Германии. Автор печатных «Школ» для кларнета, бассетгорна и арфы, а также сочинений для всех названных инструментов.

**Берр, Фридрих** [Фредерик] (Friedrich [Frédéric] Berre<sup>150</sup>; 1794–1838) — немецкий кларнетист, живший и работавший во Франции. Учился игре на скрипке, флейте и фаготе. Сбежав из дома в 16 лет, попал во французский военный оркестр, в качестве военного музыканта участвовал в Пиренейских войнах. Вернувшись в Париж, изучал композицию у Фети и Дуэ, затем у Рейхи, и только в это время начал осваивать кларнет, большей частью самостоятельно. Был солистом в театре «Водевиль», а затем в Королевском итальянском театре (1825–1838). В 1831–1838 — профессор Парижской консерватории. Пропагандировал немецкую манеру игры и использовал инструмент, разработанный немецким музыкантом

---

<sup>150</sup> Также встречается вариант Beer; изменил написание фамилии во избежание путаницы с Йозефом Беером.

Иваном Мюллером. Автор множества сочинений для духовых инструментов соло и для духовых оркестров.

**Бэр, Йозеф** (Josef Bähr; 1770–1819) — австрийский кларнетист. В 1787–1794 служил в придворной капелле князя Крафта Эрнста Эттинген-Валлерштейна; по протекции того отправился в Нюрнберг, где совершенствовал мастерство у Филиппа Майснера. В 1794 году выступал с концертами в Потсдаме и Людвигслусте, в 1796-м – в Вене (в сопровождении Фридриха Витта). Около 1797 года поступил на службу к графу Иоганну Йозефу Лихтенштейну. Предполагают, что игра Бэра повлияла на технику письма для кларнета в сочинениях Бетховена 1796–1802 годов.

**Володин, Александр Владимирович** (1897–1966) — советский кларнетист. Окончил с отличием Московскую консерваторию (1928) по классу кларнета Сергея Розанова. Будучи студентом, играл в составе Персимфанса, в 1926–1959 — солист оркестра Большого театра. Лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, I премия). Помимо работы в оркестре выступал с сольными программами и в ансамбле с Александром Гольденвейзером, Константином Игумновым, Абрамом Дьяковым, струнными квартетами имени Бетховена, имени Комитаса, имени Глиэра и другими. Автор переложений и сборника упражнений для кларнета. После смерти Розанова принял его класс в консерватории, с 1940 года — профессор. Среди его учеников — Владимир Соколов, Лев Михайлов, Рафаэль Багдасарян и другие кларнетисты московской школы.

**Йост, Мишель** (Michel Yost; 1754–1786) — французский кларнетист. Игре на кларнете учился у Йозефа Беера, в 1777 году впервые выступил в «Духовных концертах» в Париже, в дальнейшем солировал в них не менее 38 раз, часто с собственными концертами. Не обучался профессионально композиции, но умел сочинять приятные слуху мелодии и виртуозно украшать их. Многие сочинения Йоста готовил к печати (а возможно, и редактировал) его друг, композитор

Иоганн Кристоф Фогель (Johann Christoph Vogel; 1756–1788) — некоторые из них изданы под двойным авторством Michel et Vogel. Автор 14 концертов для кларнета, вариаций, дуэтов, трио, квартетов со струнными. Несмотря на короткую жизнь, воспитал несколько учеников, среди которых наиболее известен Жан-Ксавье Лефевр.

**Клозе, Гиацинт Элеонор** (Hyacinthe Éléonore Klosé; 1808–1880) — французский кларнетист. Учился в Парижской консерватории у Бетта, после смерти которого унаследовал его класс и возглавлял его более 30 лет. Играл в оркестре Итальянской оперы, время от времени выступал как солист. Вместе с мастером Луи-Огюстом Бюффе работал над усовершенствованием клапанной механики кларнета, применяя идею флейтиста Теобальда Бёма. Разработанная ими модель сегодня известна как «кларнет Бёма» или «французский кларнет» и распространена по всему миру. Автор «Школы игры на кларнете», множества этюдов, транскрипций, вариаций, пьес (конкурсных соло) для экзаменов в Парижской консерватории, а также нескольких сочинений для саксофона. Среди его учеников — Шарль Тюрбан, Адольф Леруа, Сириль Роз и другие французские кларнетисты.

**Котте, Иоганн Готлиб** (Johann Gottlieb Kotte; 1797–1857) — немецкий кларнетист. Ученик Иоганна Готлиба Лаутербаха. С 1816 года — солист оркестра Дрезденской придворной капеллы, с 1819-го выступал с сольными концертами. В 1824 году вместе с Юлиусом Бенедиктом впервые исполнил целиком Большой концертный дуэт Вебера. Сотрудничал с Карлом Готлибом Райсигером, написавшим для него Блестящий дуэт, две фантазии и другие сочинения для кларнета. Первый исполнитель (вместе с Кларой Шуман) «Фантастических пьес», соч. 73, Роберта Шумана.

**Крусель, Бернхард Хенрик** (встречается также написание **Крузель**; Bernhard Henrik Crusell; 1775–1838) — финско-шведский кларнетист, композитор,



дирижёр, литератор, переводчик. Игре на кларнете начал учиться у военного музыканта, в юности играл в различных духовых оркестрах, с 1791 года жил в Стокгольме, в 1793–1833 — музыкант придворного оркестра. Совершенствовал исполнительское мастерство в Берлине у Тауша, теории музыки учился в Стокгольме у Бёрица и Фоглера, брал уроки композиции в Париже у Бертоне и Госсека. Выступал как солист с собственными сочинениями и музыкой Винтера, Кроммера, Моцарта и других авторов. Автор оперы «Маленькая невольница», трёх концертов и вариаций для кларнета, трёх квартетов для кларнета и струнных, тройного концерта для кларнета, фагота и валторны, концертино для фагота, музыки для духового оркестра, песен и других сочинений.

**Лаутербах, Иоганн Готлиб** (Johann Gottlieb Lauterbach; 1780–1860) — немецкий кларнетист и копиист. С 1812 года — артист придворного духового ансамбля в Дрездене, с 1816-го — оркестра Дрезденской придворной капеллы. Как копиист пользовался большим доверием Вебера, участвовал в подготовке копий партитур «Вольного стрелка» для исполнений в Веймаре, Бремене и Копенгагене <sup>151</sup>.

**Лефевр, Жан-Ксавье** (Jean-Xavier Lefèvre; 1763–1829) — французский кларнетист швейцарского происхождения. Игре на кларнете учился у Мишеля Йоста. С 1778 года играл в оркестре Французской гвардии, в 1789–1795 — Национальной гвардии, в 1791–1817 — в оркестре Парижской оперы, в 1807–1829 — в оркестре Императорской (затем Королевской) капеллы. Выступал как солист в «Духовных концертах». Первый профессор класса кларнета в Национальном институте музыки (1793), затем превратившемся в Парижскую консерваторию (1795–1824), автор «Школы игры на кларнете» (1802), пользовавшейся популярностью многие годы. В игре использовал диапазон кларнета до *до* четвёртой октавы, а также трели почти по всему диапазону. Автор семи концертов, концертных симфоний и камерной музыки с участием кларнета.

---

<sup>151</sup> Freischütz Digital. URL: <https://freischuetz-digital.de/data.html> (дата обращения: 01.06.2021)

Участвовал в усовершенствовании конструкции кларнета, добавив, как считается, шестой клапан к стандартной по тем временам пятиклапанной модели.

**Мейо, Вильгельм** (Wilhelm Mejo, 1799–1886) — немецкий кларнетист, капельмейстер. В 1814–1821 — музыкант Гевандхауз-оркестра в Лейпциге (кларнет, скрипка), с 1821 — музыкдиректор в Доманце (ныне Доманице, Польша), в 1832–1861 — городской музыкдиректор в Хемнице, где основал оркестр, также руководил театром.

**Прокш, Гаспар** (Gaspard Proksch; упоминается в 1750–1780-х) — немецкий кларнетист, живший и работавший во Франции. Солист оркестра Александра ла Пуплиньера, один из первых по времени кларнетистов во французской столице. Предположительно, первый исполнитель концерта для кларнета с оркестром Иоганна Стамица.

**Роз, Сирил** (Cyrille Rose; 1830–1902) — французский кларнетист. Окончил Парижскую консерваторию (1847) у Гиацинта Клозе. Играл в оркестрах Парижской оперы (1857–1891) и Концертного общества Парижской консерватории (1857–1871), как солист выступал редко. В 1876–1900 — профессор консерватории, где среди его учеников были Луи Каюзак, Поль Жанжан, Проспер Мимар, продолжившие традиции французской школы уже в XX веке. Адресат посвящений ряда «конкурсных соло», автор сборников этюдов для кларнета.

**Рот, Иоганн Траугот** (Johann Traugott Roth; 1768–1847) — немецкий кларнетист. В 1794–1833 — артист Дрезденской придворной капеллы. Выступал в дуэте вместе с младшим братом Карлом Готтлобом, тоже кларнетистом.

**Солер, Педро Этьен** (Pedro Étienne Solère; 1753–1817) — французский кларнетист. В юности играл в военном оркестре, учился игре на кларнете у

Мишеля Йоста. Служил при дворе герцога Орлеанского Луи-Филиппа, выступал как солист. В 1795 году стал одним из первых профессоров класса кларнета в Парижской консерватории, однако вскоре покинул её. Был дружен с Франсуа Девьеном. Автор концертов и концертных симфоний для кларнета.

**Татхилл, Бернет** (Burnet Tuthill; 1888–1982) — американский кларнетист, композитор, дирижёр, общественный деятель. Учился в Колумбийском университете и Музыкальном колледже в Цинциннати, играл на кларнете в оркестре Колумбийского университета, затем был его дирижёром. Директор консерватории в Мемфисе, основатель и руководитель Национальной ассоциации музыкальных школ (NASM) и Общества публикаций американской музыки (SPAM). Автор более 100 сочинений для разных составов, в том числе сонаты и концерта для кларнета, камерных ансамблей с его участием.

**Фарник, Вацлав** [Венцель] (Václav [Wenzel] Farník; 1770–1838) — чешский кларнетист. В детстве был певчим в храме Святого Франциска. С 1799 — кларнетист в капелле графа Иоганна Йозефа Пахты, в 1807–1834 — солист оркестра Сословного театра (Прага). С 1811 до самой смерти преподавал в Пражской консерватории игру на кларнете и бассетгорне.

**Хермштедт, Иоганн Симон** (Johann Simon Hermstedt; 1778–1846) — немецкий кларнетист. Учился игре на кларнете и других инструментах в военно-музыкальной школе в Аннаберге. Совершенствовал мастерство у Франца Тауша. В 1801–1839 — придворный кларнетист князя Гюнтера Шварцбург-Зондернхаузенского, которого обучал игре на кларнете. Как солист выступал в основном в Германии. Для Хермштедта написаны и впервые им исполнены кларнетные сочинения Людвиг Шпора (четыре концерта, вариации и попури). Был одним из первых кларнетистов после Антона Штадлера, включавших в свои программы концерт Моцарта.

**Чарльз** ([Mr.] Charles; упоминается в 1738–1755) — кларнетист и валторнист, возможно, венгерского происхождения. Играл также на гобое д’амур и инструменте, названном shalamo (возможно, шалюмо). Первый из известных солистов на кларнете, чьи выступления были отмечены в Великобритании — газеты сообщали о его концертах в Дублине, Лондоне, Солсбери, Эдинбурге.

**Шлайхер** [в замужестве — **Кремер**], **Каролина** (Caroline Schleicher [Krähmer]; 1794–1873) — немецкая кларнетистка, скрипачка и композитор. Училась музыке у родителей — фаготиста Франца Йозефа Шлайхера и скрипачки Йозефы (урождённой Штрасбургер) — и придворного музыканта Баумиллера в Штутгарте. С 1805 выступала в концертах вместе с отцом и старшей сестрой в Тироле и Швейцарии, в 1809–1815 — в Баварии и Бадене. С 1819 — учительница музыки в Карлсруэ; училась композиции у Данци, игре на скрипке у Фески. С 1822 замужем за гобоистом Эрнстом Кремером, обосновалась в Вене. Супруги выступали вместе в 1820-е, гастролеровали в Австрии, Венгрии, России, Богемии и Саксонии. Как солистка выступала до 1856 года. Автор Сонатины для кларнета и других сочинений.

**Шик, Фридрих** (Friedrich Schick; 1794–1860) — немецкий кларнетист и военный капельмейстер. Возможно, брал уроки у Тауша в Берлине, где выступал с концертами. С 1817 года — штабс-гобоист (Stabshautboist; руководитель) военного оркестра пехотного полка в Штральзунде, затем солист Берлинской придворной капеллы. В 1832–1847 — штабс-гобоист и музыкдиректор Первого гвардейского гренадерского полка имени императора Александра [I] в Берлине. Автор оригинальных сочинений и переложений для военного оркестра.

**Штадлер, Антон** (Anton Stadler; 1753–1812) — австрийский кларнетист и бассетгорнист, композитор, друг Моцарта и его собрат по масонской ложе. В расчёте на Штадлера написано большинство сочинений Моцарта с участием кларнетов, в том числе Квинтет со струнными и Концерт с оркестром (в обоих

сочинениях предполагалось использование инструмента с расширенным вниз диапазоном — бассет-кларнета, в создании которого Штадлер сам принимал участие). Служил при дворах австрийского императора (вместе с братом Иоганном играл партии кларнета в составе «гармонической музыки»), графа Карла фон Пальма и графа Дмитрия Голицына. Автор сочинений для кларнета соло, дуэтов и других, в том числе концерта для бассет-кларнета (утрачен). О жизни и творчестве Штадлера см. книгу Харальда Штребеля<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> *Strebel, H.* Anton Stadler: Wirken und Lebensumfeld des “Mozart-Klarinettenisten”: Fakten, Daten und Hypothesen zu seiner Biographie. Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2017.