

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Владимир Хавров
Кларнеты в ранних операх
Карла Марии фон Вебера 6

Анна Кривцова
Музыкальное эссе в творчестве
Сэмюэла Барбера:
генезис и специфика жанра 31

Елена Наливаева
Истина где-то рядом:
«Буковинские песни» Леонида Десятникова
как неоромантический цикл 46

Документы

Наталья Савкина
Еще о Горчакове,
секретаре Прокофьева 70

*Елена Прыткова, Анна Сахарова,
Наталья Хорошилова*
«Московские» письма Джакомо Пуччини
к режиссеру Владимиру Алексею:
первая публикация 90

Рецензии

Марина Михеева
«Блоковская симфония» Владимира
Щербачёва: partitura incognita 116

Сведения об авторах 126

Информация для авторов 130

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Vladimir Khavrov

Clarinets in Carl Maria von Weber's
Early Operas 6

Anna Krivtsova

Musical Essay in the Samuel Barber's Output:
Genesis and Specificity of the Genre 31

Elena Nalivaeva

The Truth is Out There:
"Songs of Bukovina" by Leonid Desyatnikov
as a Neoromantic Cycle 46

Documents

Natalia Savkina

More About Gorchakov,
Prokofiev's Secretary 70

Elena Prytkova, Anna Sakharova,

Natalia Khoroshilova
"Moscow" Letters by Giacomo Puccini
to the Director Vladimir Alekseyev:
First Publication 90

Reviews

Marina Mikheeva

"Blok's Symphony" by Vladimir
Shcherbachev: a "partitura incognita" 115

Contributors to this issue 126

Directions to contributors 130

УДК 782; 788.6

ББК 85.315.3

DOI: 10.26156/OM.2021.13.2.001

Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера

Хавров, Владимир Владимирович

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литера А

Аннотация. В статье проанализированы партии кларнетов в ранних операх Карла Марии фон Вебера — композитора, позднее создавшего для этого инструмента ряд произведений, которые до сих пор входят в его концертный репертуар. Работа Вебера с кларнетом до сольных сочинений (первое из них, Концертино, было написано в 1811 году) показывает освоение им опыта предшественников и процесс поиска собственного пути в композиции. Первые оперы Вебера, не без оснований считающиеся незрелыми и малоудачными сочинениями, обычно не попадают в поле зрения исследователей, но тем интереснее оказывается проследить, как он использует в этих операх инструмент, который в будущем станет столь важным для его творчества. Если в «Немой лесной девушке», первой из сохранившихся опер Вебера, кларнет звучит редко и характерные черты его тембра лишь едва заметны, то в последовавшем за ней «Петере Шмоле» эти черты проявляются уже более ярко и разнообразно. Наконец, в истории создания «Сильваны», оперы в общем не показательной в смысле использования кларнета, содержится любопытный сюжет, через который соединяются ранние оперы Вебера и его сольные кларнетные сочинения.

Ключевые слова: *Карл Мария фон Вебер, кларнет, опера, «Немая лесная девушка», «Петер Шмоль», оркестровка.*

Дата поступления: 01.03.2021

Дата публикации: 01.05.2021

Для цитирования: *Хавров В. В. Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 6–30.*

DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.

Владимир Хавров

Кларнеты в ранних операх Карла Марии фон Вебера

Оркестровое письмо Карла Марии фон Вебера нередко становилось предметом комментариев со стороны композиторов позднейших эпох — так, о нем восхищенно отзывался Гектор Берлиоз (в одном только «Трактате об инструментовке» Вебер упоминается почти в каждой главе с неизменно восторженными оценками); Александр Серов в привычном для себя патетическом тоне говорил, что «оркестр Вебера, сложенный из таких разнородных богатств, столько сочный и насквозь проникнутый и местным колоритом <...> и ароматно-дышащий везде драматическою правдою, — это почти наш нынешний оркестр, оркестр Берлиоза, Мейербергера и Вагнера» [Серов 1990, 35]; Клод Дебюсси устами господина Кроша утверждал, что «даже наше время, столь богатое оркестровой химией, не намного перегнало его» [Дебюсси 1964, 71]. В исследованиях по инструментоведению и истории оркестровых стилей Веберу также отводится подобающее место [Карс 1990, 201–203; Фортунатов 2004, 73–74], при этом во всех случаях в поле зрения попадают прежде всего три последние его оперы, составившие блестящую триаду, которая знаменовала рождение немецкой романтической оперы. Именно в опере, по мнению Владимира Стасова, обретал себя Вебер-симфонист [Стасов 1980, 142]. Данный тезис не беспорен: озарения, предвестившие зрелый стиль Вебера, есть и в обеих его симфониях, и в инструментальных концертах. Впрочем, эти жанры (особенно симфония) не стали магистральными в его творчестве и редко привлекают внимание исследователей, тогда как у опер есть, хотя тоже не во все времена богатая, но устойчивая традиция исполнений и, следовательно, литература о них.

Существует, однако, и другая группа сочинений Вебера, традиция исполнения которых не прерывалась никогда, — музыка для духовых инструментов. В этой группе особо выделяются шесть сочинений для кларнета, почти сразу же обретшие статус классических в репертуаре этого инструмента. Расширение выразительных возможностей духовых всегда упоминается среди множества открытий Вебера в области инструментального письма — концерты и другие сольные пьесы для них служат хорошими тому иллюстрациями.

Еще до создания сольных сочинений для кларнета Вебер активно использовал этот инструмент в оркестре. Но ранние сочинения Вебера вообще до сих пор, особенно в литературе на русском языке, остаются почти неизвестными. В качестве даты, отделяющей раннее творчество Вебера от зрелого, удобно выбрать 1810 год — сам композитор считал его поворотным в своей биографии и писал так: «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 obtachиванием острых углов и внесением необходимой ясности и понятности в уже заложенное прочное основание» [Вебер 1936, 61].

Ценнейший материал для исследователя творчества Вебера представляет каталог его сочинений, составленный в 1871 году Фридрихом Йенсом [Jähns 1871], где перечислены все произведения Вебера, даны исторические справки и комментарии, сведения о нахождении автографов и об изданиях, приведены инципиты, у сочинений с участием оркестра — инструментовка, а у опер даже инструментовка каждого номера. За полтора столетия каталог Йенса не устарел и почти не потребовал обновления. Однако в этом музыковедческом жанре, сколь угодно подробном, естественно подразумевать обзорность и невозможность углубленно проанализировать ту или иную группу сочинений.

В связи с музыкой для кларнета единственный подобный источник, известный нам, — это работа Вольфганга Занднера [Sandner 1974], выполненная почти полвека назад. В ней подробно рассмотрены все сольные сочинения Вебера для кларнета, а также наиболее интересные и характерные образцы использования им этого инструмента в других жанрах, подсчет сочинений Вебера с кларнетами в этой работе выявил 69 позиций [Sandner 1974, 211–227]. 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 Квинтет¹. 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.

¹ Подробно о хронологии создания сольных сочинений Вебера для кларнета см.: [Weston 1995, 94–95]; [Rice 2003, 172–174, 195–196]; [Харвов 2018] и др.

К рубежу XVIII–XIX веков, когда Вебер начал сочинять, кларнет уже стал постоянным участником оперного и симфонического оркестров и появился в партитурах даже 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 учетом 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. Появление *первого сольного кларнетного опуса* Вебера — Концертино ми-бемоль мажор ор. 26 — относится к началу апреля 1811 года; до этого времени Вебер написал 15 произведений с участием кларнета в ансамбле или в оркестре (таблица 1).

Таблица 1. Сочинения Вебера с участием кларнетов, написанные до Концертино²

Название	Год написания	Состав	Использование кларнетов
Опера «Немая лесная девушка»	1800	голоса, оркестр	два кларнета (B, C) ³
Опера «Петер Шмоль и его соседи»	1801	голоса, оркестр	два кларнета (B, C); два бассетгорна (C)
„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 (B)
Опера «Рюбецаль» (сохранился фрагмент)	1804–1805	голоса, оркестр	два кларнета (B)
Романс-сицилиана для флейты с оркестром соль минор	1805	флейта соло, оркестр	два кларнета (B)
Большая увертюра для многих инструментов, ор. 8 (переработка увертюры к опере «Петер Шмоль и его соседи»)	1807	оркестр	два кларнета (B)

² Для таблицы использован фрагмент списка, приведенного в: [Sandner 1974, 211–215]

³ По партитуре Мариинского театра; Йенс и Занднер указывают, что в сохранившемся фрагменте рукописи есть партии Clarineti ex D, однако в публикации 1928 года на самом деле указаны Clarini ex D (то есть трубы).

Название	Год написания	Состав	Использование кларнетов
Кантата «Первый звук»	1808	голоса, оркестр	два кларнета (В)
Адажио и рондо (секстет)	1808	два кларнета, две валторны, два фагота	два кларнета (В)
Большое попури для виолончели с оркестром ре мажор	1808	виолончель соло, оркестр	два кларнета (С)
Музыка к пьесе Шиллера «Турандот»	1809	оркестр	два кларнета (В, С)
„Dich an dies Herz zu Drücken“	1809	сопрано и тенор соло, 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)

Поскольку ранние годы жизни и творчества Вебера документированы слабо, особенно на русском языке, и далеко не всегда можно установить подробности его биографии, пока нам трудно назвать имя того учителя, под руководством которого Вебер постигал искусство инструментовки. Вебер поначалу вообще не получал систематического музыкального образования — странствия с театральной труппой отца не давали возможности надолго остаться в том или ином городе и найти постоянного преподавателя. Среди первых наставников Вебера можно встретить имена Иоганна Петера Хойшкеля (Johann Peter Heuschkel; 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 (Johann Nepomuk Kalcher; 1764–1827). Некоторое время с Вебером занимался Михаэль Гайдн, преподавший ему первые уроки контрапункта. Едва ли такое образование можно было считать сколь-нибудь последовательным, однако у каждого из учителей Вебер, обладавший восприимчивой натурой, что-то перенял и под руководством каждого что-то сочинял. Его первый опус, шесть

фугетт, был опубликован еще 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. Не во всех перечисленных в таблице сочинениях партии кларнетов достаточно развиты, чтобы говорить об индивидуализации тембра, использовании его как особой краски. 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.

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) находилась 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. 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, сомнительны⁴, по-видимому, Вебер действительно избавлялся от собственных юношеских партитур — следы этого иногда проявляются в том, что их материал в том или ином виде был использован в более поздних произведениях⁵.

«Немая лесная девушка»

Возможно, судьба «Силы любви и вина» постигла бы и вторую оперу Вебера — «Немую лесную девушку» (или просто «Лесную девушку»),

⁴ Одно из первых упоминаний этой истории встречается в 1842 году в книге «Бетховен в Париже» Антона Шиндлера [Schindler 1842, 110], 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]).

⁵ Подробный, нередко буквально потактовый анализ самозаимствований Вебера провел Йенс в упоминавшемся каталоге — например, в связи с первыми фугеттами [Jähns 1871, 36], квинтетом из неоконченной оперы «Рюбецаль» [Jähns 1871, 60] и другими сочинениями.

созданную в саксонском городе Фрайберге. Ее 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 доведенного до конца)⁶. 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]⁷.

«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 трех, при этом они отсутствуют в оркестровых тутти в увертюре, финале, больших ансамблевых сценах. Там, где кларнеты всё же есть, большую часть времени они звучат в ансамбле с другими духовыми инструментами, что напоминает об ансамблях «гармонической музыки»⁸ (*Harmoniemusik*), чрезвычайно популярных в то время.

Состав *Harmoniemusik* обычно представлял собой октет духовых инструментов (пары гобоев, кларнетов, валторн и фаготов), но мог варьироваться: например, в нем могло не быть гобоев либо же их место занимали флейты или английские рожки, возможно также было включение дополнительных инструментов сверх обычных восьми. Сфера применения таких ансамблей была широкой. Справедливо утверждение, что «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, 903]. Культура *Harmoniemusik* 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 Бетховен⁹. Вебер,

⁶ 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.

⁷ Благодарю начальника отдела нотных фондов Мариинского театра доктора искусствоведения, профессора М. Н. Щербакову, любезно разрешившую ознакомиться с партитурой. Дальнейшие примеры из «Лесной девушки» приводятся именно по этому источнику.

⁸ Использование такого термина обосновано в работе: [Березин 2000], и он видится нам возможным для дальнейшего употребления в тексте.

⁹ У Моцарта — ряд дивертисментов и серенад (в том числе Большая партита KV 361), у Бетховена — Октет ор. 103 и Секстет ор. 71. Традиция музыки для духового ансамбля оказалась весьма устойчивой и продолжала развиваться далее. Хотя позднее состав

вероятно, уже с ранних лет мог слышать такие ансамбли, равно как и музыке военных духовых оркестров, так что подобный тип звучания, по-видимому, представлял для него интерес. 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 томов¹⁰.

Из трех номеров с кларнетами в «Лесной девушке» два (№ 3 и № 19) представляют собой марши в тональности до мажор, инструментованные для одних духовых с литаврами. В них Вебер пишет партии для кларнетов *in C*. Эта разновидность кларнета в начале XIX века использовалась наравне с инструментами *in B* и *in A*, но скоро стала выходить из употребления, хотя и не исчезла совсем. По-видимому, тембр этого кларнета, более яркий в сравнении с кларнетами в низких строях, в верхнем регистре даже несколько резкий, хуже сочетался с другими деревянными духовыми¹¹. Характерно, что в оркестре поздних опер Вебера есть только кларнеты *in B* и *in A*, а инструмент *in C* оставлен лишь в контексте сценической музыки: в «Вольном стрелке» в крестьянском марше, где явно имитируется деревенское музицирование, в «Эврианте» — в свадебном марше для одних духовых.

Музыка первого марша из «Лесной девушки» (*ил. 1*) известна по циклу из шести легких пьес для фортепиано в четыре руки *op. 3*, где он опубликован под № 5, при этом 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 подтверждается высказанная ранее мысль о том, что он пускал в дело материал более ранних сочинений, в которых не видел дальнейшей перспективы. Примечательно, что история марша на этом не закончилась: его транскрипция (вновь для духовых, но уже в другом составе) стала последним завершённым сочинением Вебера, написанным в Лондоне в мае 1826 года, за несколько дней до смерти. В каталог Йенса эта транскрипция вошла под

таких ансамблей далеко не всегда совпадал со стандартным октетом «гармонической музыки» и мог варьироваться, к нему обращались многие композиторы и XIX, и XX веков вплоть до Игоря Стравинского (Октет, Месса).

¹⁰ Serie IX: Varia // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/Projekt/Bandübersicht.html#d12e631> (дата обращения: 01.03.2021).

¹¹ Так, Берлиоз считал, что «кларнет До жестче кларнета Си-бемоль, в его звуке гораздо меньше прелести» [Берлиоз 1972, 254]. Тем не менее, кларнет *in C* время от времени встречается в партитурах и позднее — у Верди, Сметаны, Брамса, Чайковского, Р. Штрауса и других композиторов. Об истории и проблематике использования этого инструмента см.: [Lawson 1995].

номером J. 307 (ил. 2). Ее инструментовка отличается от таковой в опере, а кроме того, марш изложен в два раза более крупными длительностями в размере C вместо $\frac{2}{4}$. Вместо ля-минорного трио фортепианной версии, по характеру соответствующего домашнему музицированию, Вебер сочинил новое, фа-мажорное, более подходящее для духовой музыки.

Ил. 1. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 3, тт. 1–4

Fig. 1. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 3, meas. 1–4

Ил. 2. К. М. фон Вебер. Марш для гармонической музыки, тт. 1–4 (пример заимствован из книги В. Занднера)

Fig. 2. Carl Maria von Weber. *March for Harmonie*, meas. 1–4 (taken from W. Sandner's book)

Партии кларнетов в маршах из «Лесной девушки» просты — диапазон каждого не превышает полутора октав, хроматических звуков почти нет: в первом марше вообще не используются случайные знаки, во втором лишь дважды встречается *до-диез* второй октавы у второго кларнета. Такие партии легко было сыграть на пятиклапанном кларнете, обычном, например, для симфоний Моцарта¹².

В сцене и арии Принца (№ 6) применение кларнетов более разнообразно. Сцена написана в си-бемоль мажоре, соответственно тональности партии кларнетов написаны *in B*. На первый взгляд, и здесь реализуется идея «гармонической музыки»: поначалу звучит секстет духовых, затем превращающийся в октет (место гобоев в нем занимают флейты). В соответствии со сценической ситуацией здесь имитируется *Jagdmusik*, то есть охотничья музыка — любопытное раннее предвестие будущих охотничьих сцен «Вольного стрелка» и «Эврианты» (ил. 3). Однако после нескольких тактов роль кларнета меняется, и он начинает выделяться как сольный голос (ил. 4). Его партия тоже написана преимущественно «по белым клавишам», но контуры идиоматического письма проявляются уже здесь: есть скачки, скрытое двухголосие, арпеджио — последний прием будет вообще весьма характерен для ранних опер Вебера. При вступлении вокальной партии кларнет участвует в диалогах с нею (ил. 5).

Ил. 3. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, тт. 1–8

Fig. 3. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, meas. 1–8

¹² О кларнетах, на которых игрались партии в симфониях Моцарта (симфоний с кларнетами у него всего четыре), см.: [Rice 2003, 179–180].

Allegro

Ил. 4. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, тт. 33–57

Fig. 4. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, meas. 33–57

[Adagissimo]

Ил. 5. (начало)

Fig. 5. (beginning)

The image shows a musical score for the clarinet part of the opera 'Das stumme Waldmädchen' by Carl Maria von Weber. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics, a clarinet line with a first ending, and a piano accompaniment. The lyrics are: 'auf mein Roß bring sie nach mein, nach mein nem'.

Ил. 5. К. М. фон Вебер. «Немая лесная девушка»: № 6, ц. 62¹³

Fig. 5. Carl Maria von Weber. *Das stumme Waldmädchen*: No. 6, rehearsal number 62

Сольные эпизоды кларнета в «Немой лесной девушке» невелики по объему, инструмент еще очень далек от самостоятельности и пока лишь участвует в составе небольших ансамблевых групп, выделяющихся из оркестра. Такой прием известен по более поздним сочинениям Вебера — он встречается в медленных частях симфоний и концертов, «Эврианте», «Обероне». Однако эта черта его стиля, как оказывается, проявилась уже в самых первых его сочинениях.

«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 принесли автору славы и скоро сошли на нет; исполнения же «Петера Шмоля», с его сплетением черт зингшпиля, французской и итальянской комической оперы, получили отражение в прессе своего времени и едва ли не впервые вывели имя Вебера на ее страницы.

«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-е¹⁴. Опера иногда ставится

¹³ В этом и последующих примерах партии струнных носят почти исключительно аккомпанирующий характер и для удобства чтения редуцированы нами на две строки.

¹⁴ 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

и по сей день. Существует единственная запись¹⁵, на которой, правда, почти полностью переделан текст и изменен порядок номеров, но сохранен весь музыкальный материал.

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 по правилам контрапункта, с большим огнем и изяществом и соответствующе тексту» [Warrack 1978, 36].

Младший брат Йозефа Гайдна еще в мангеймские годы проявлял интерес к письму для духовых, в том числе довольно редких для музыкальной практики того времени. Так, ему принадлежит дивертисмент, в котором две части предполагают использование солирующего кларнета (1764), партия которого, по-видимому, написана с расчетом на очень искусного исполнителя [Березин 2000, 324–325]; в том же дивертисменте есть и другой редко употребляемый в то время сольный тембр — альтый тромбон, инструмент, который тогда почти не выходил за пределы церковной музыки или духовых ансамблей¹⁶. Вероятно, некоторые оркестровые решения Вебера в партитуре «Петера Шмоля» появились не без влияния наставника: духовые здесь часто выступают в качестве солирующих или в необычных сочетаниях. Например, в арии Грайса (№ 15) духовая группа представлена весьма оригинальным ансамблем из двух флейт-пикколо (больших флейт нет), двух валторн и двух альтовых тромбонов. Впрочем, до выявления характерных черт этих инструментов здесь еще далеко: применение пикколо отличается от обычных флейт лишь чуть более высоким регистром (современным флейтам эти звуки легко доступны), тромбоны же по сути «работают валторнами» в тех случаях, когда сами валторны не могут сыграть тот или иной звук. Несмотря на то, что речь в тексте арии идет о буре и громе, звукоизобразительное начало тоже почти не проявляется.

Verlag G. M. B. H., 1928. На сайте Дрезденской государственной и университетской библиотеки «SLUB. Wir führen Wissen» также доступна рукопись. Источник: 2021, Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB). URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/332339/> (дата обращения: 01.03.2021). Дальнейшие примеры приводятся по печатному изданию.

¹⁵ 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).

¹⁶ В сольном репертуаре тромбона в XVIII веке известно лишь четыре сочинения (Вагензайль, Альбрехтсбергер, Л. Моцарт, М. Гайдн, причем у двух последних это не отдельные концерты, а части дивертисмента).

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. Позднее, в 1807 году, Вебер создал концертную редакцию этой увертюры, изданную под названием «Увертюра для многих инструментов», уже с кларнетами.

Кларнеты в «Петере Шмоле» использованы в следующих пяти номерах (таблица 2):

Таблица 2. Использование кларнетов в опере «Петер Шмоль»

Номер	Название, исполнители	Тональность
8	Речитатив и ария (Карл)	си-бемоль мажор
10	Дуэт (Минетта, Ганс Баст)	до мажор
11	Хор	ми-бемоль мажор
13	Ария (Шмоль)	си-бемоль мажор
14	Терцет (Минетта, Карл, Грайс)	до мажор

Самое интересное и разнообразное применение кларнета в опере — в речитативе и арии № 8: здесь он играет соло во вступлении к речитативу (*ил. 6*) и затем несколько раз в небольших репликах во время арии. Появление нового тембра связано в том числе и с развитием сюжета¹⁷. В сравнении с первой арией Карла (№ 4), где он только лишь изрекает сентенции о любви, № 8 вдвое больше по продолжительности, и настроенная героя здесь меняются — теперь он и сам переживает чувства, о которых прежде только рассуждал.

¹⁷ Приведем его с минимальными подробностями. Бежавший из-за войны за границу банкир Петер Шмоль живет с племянницей Минеттой и намеревается вскоре на ней жениться, от чего его пытается отговорить слуга Ганс Баст. Сердце Минетты давно отдано кавалеристу Карлу Пиркнеру, который исчез на войне. Однако оказывается, что Карл жив и сам разыскивает возлюбленную. Жив и отец Минетты, Мартин Шмоль, которого тоже считали погибшим и который теперь работает под чужим именем у фермера Никласа Грайса. Комическая коллизия с неузнаваниями и недоразумениями разрешается счастливо: Мартину удается убедить брата дать согласие на брак Минетты и Карла.

Ил. 6. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 8, тт. 1–8

Fig. 6. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 8, meas. 1–8

По мысли Уоррека, использование кларнета здесь «зрелое, немецко-романтическое» [Warrack 1978, 46], с чем не во всём можно согласиться. Затакты из трех 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.

В первом, медленном разделе самой арии на первый план выходит еще один любимый тембр Вебера — валторна, а в быстром — гобой. Кларнет здесь используется уже иначе, теперь аккомпанируя гобой разложенными арпеджио (ил. 7; почти в неизменном виде этот материал попадет в побочную партию увертюры в ее поздней, концертной версии).

Ил. 7. (начало)

Fig. 7. (beginning)



Илл. 7. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 8, тт. 111–118

Fig. 7. Carl Maria von Weber. *Peter Schmoll und seine Nachbarn*: No. 8, meas. 111–118

В дуэте Минетты и Ганса Баста (№ 10) использован один кларнет in C, вновь играющий аккомпанирующие разложенные арпеджио в итальянском, «гитарном» духе. 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 одноименного инструмента, считающегося органологическим предшественником кларнета, и сегодня относится к нижней части диапазона [Rice 2003, 111], хотя шалюмо существовали в разных размерах и разных диапазонах.

В этой связи интересна нотация партии кларнета в этом номере (ил. 8). 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.

Прием 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, хранивший дух моцартианства всю жизнь, а в «Петере Шмолле» порой — например, в ариетте Ганса Баста — почти дословно цитировавший своего кумира. 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].

[Allegretto]
Schalmeau

Clarinetto solo ex C

Minette

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

Archi

pizz.

Ил. 8. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 10, тт. 5–9

Fig. 8. Carl Maria von Weber. *Peter Schmolli und seine Nachbarn*: No. 10, meas. 5–9

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 том месте, где у кларнета по логике голосоведения должно было быть верхнее *ре*, Вебер уводит его партию на октаву ниже (ил. 9), хотя в общем оркестровом звучании никаких тембровых проблем возникнуть не должно было. По-видимому, Вебер в те годы сознательно ограничивал диапазон кларнета сверху звуком *до* третьей октавы.

Allegro

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl. (B)

ff

Fag.

ff

Ил. 9. К. М. фон Вебер. «Петер Шмоль и его соседи»: № 11, тт. 1–3, партии духовых

Fig. 9. Carl Maria von Weber. *Peter Schmolli und seine Nachbarn*: No. 11, meas. 1–3, wind parts

В № 14 Вебер пишет партии для двух бассетгорнов — инструментов, родственных кларнетам, но более низких по звучанию. Излюбленный инструмент венских масонов¹⁸, бассетгорн как сольный и ансамблевый тембр активно использовался Моцартом и композиторами его круга. После смерти Моцарта интерес к бассетгорну быстро пошел на спад, и к началу XIX века он включался в партитуры уже редко — так, у Бетховена он использован только в балете «Творения Прометея» (1800–1801) и только в одном номере (правда, с развернутым соло), композиторы-романтики же за редчайшими исключениями (концертштюки Мендельсона) игнорировали этот инструмент. Партии бассетгорнов в «Петере Шмоле» — единственный во всем наследии Вебера случай их использования. Необычность инструментовки еще и в том, что вместо обычных флейт верхние голоса должны играть *flauti dolci* — блокфлейты. Трудно объяснить, однако, 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 в строе F в скрипичном и басовом ключах, подобно валторне. Вебер же нотирует 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 партия бассетгорна нарушала бы гармоническую последовательность, оказываясь временами ниже партии фаготов.

Еще 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]. Однако серьезное движение вперед в отношении инструментовки и работы с духовыми инструментами мы можем наблюдать только спустя несколько лет, после пребывания в Вене в 1803–1804 годах и работы с аббатом Фоглером¹⁹.

В двух операх, которые появились в наследии Вебера в более зрелый период творчества, «Сильвана» и «Абу Гасан», роль кларнета более

¹⁸ О семантике бассетгорна как масонского инструмента см., например: [Эйнштейн 1977, 330–331], [Березин 1991], [Rice 2009, 174, 240].

¹⁹ См. об этом: [Хавров 2020]

скромна. В «Абу Гасане» большинство номеров обходится вовсе без него, а там, где кларнеты есть, они почти не выделяются: в одной из арий есть небольшое соло, но эта ария вставная и написана позднее, в 1823 году [Jähns 1871, 125]. То же самое в значительной мере справедливо и в отношении «Сильваны», где кларнеты лишь эпизодически выступают с небольшими сольными репликами. Однако история этой оперы содержит любопытный эпизод, имеющий отношение к кларнетному наследию Вебера в целом.

«Сильвана», основанная на сюжетном и отчасти на музыкальном материале «Немой лесной девушки», впервые прозвучала во Франкфурте 16 сентября 1810 года, но тогда не снискала особого успеха. Второе ее исполнение прошло в Берлине почти через два года — 10 июля 1812 года. За два месяца до этого Вебер обсуждал «Сильвану» с композитором Фридрихом Дрибергом (Friedrich von Driberg, 1780–1856). Тот похвалил оперу, но высказал замечания; Вебер счел их справедливыми и внес в партитуру изменения, вечером того же дня записав в дневнике: «...некоторые части, первая ария Рудольфа и [ария] Мехтильды потеряли связность из-за вычеркиваний»²⁰. Вместо этих арий Вебер быстро сочинил две новые, и такое решение себя оправдало. После берлинской премьеры Вебер вновь сделал запись в дневнике, почти повторяя прежние слова: «От новых арий опера очень выиграла. Только здесь у меня появился истинный взгляд на форму арии. Старые были слишком длинными, а от вычеркиваний потеряли связность и стали слишком пестрыми»²¹. Как ни удивительно, после замены арий Вебер не стал уничтожать старые варианты, и их ноты сохранились. Из двух отвергнутых номеров в связи с нашим сюжетом интересна прежде всего ария Мехтильды — она была написана еще в 1808 году и звучала на франкфуртской премьере. Эту арию, следующую за взволнованным речитативом, открывает восьмитактовое соло кларнета, предвосхищающее тему в вокальной партии (*ил. 10*).

²⁰ Дневник, 13 мая 1812 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065664.html> (дата обращения: 01.03.2021).

²¹ Дневник, 10 июля 1812 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065722.html> (дата обращения: 01.03.2021).

Andantino

Cl. (A)

Viola

V-cello
C-basso

Илл. 10. К. М. фон Вебер. «Сильвана», № 10 (первоначальная версия), инструментальное вступление к арии (пример заимствован из работы В. Занднера)

Fig. 10. Carl Maria von Weber. *Silvana*, No. 10 (original version), introduction to the aria (taken from W. Sandner's book)

В новой арии Вебер вообще отказался от кларнетов и сочинил другую тему, но прежней теме еще до этого нашел применение. В 1810 году он написал на нее вариации, которые заняли место I части в последней из шести скрипичных сонат (опубликована она была под № 5). Сочинение цикла шло трудно: в письме своему другу и однофамильцу Готфриду Веберу он называл эту работу «собачьей»²² и не скрывал, что делает ее только ради денег. Едва ли удивительно, что результат оказался музыкально не слишком убедительным. Однако и на этом история темы не закончилась. В 1811 году Вебер познакомился с кларнетистом-виртуозом Генрихом Берманом, для которого написал Концертино и два концерта, а в конце года отправился с ним в длинный концертный тур, во время которого сочинил еще один, на сей раз отдельный, вариационный цикл на ту же тему, вернув ей первоначальный тембровый облик. Вариации для кларнета и фортепиано, опубликованные позднее как ор. 33, сниска-

²² Письмо от 23 сентября 1810 // Carl Maria von Weber. Gesamtausgabe. Webseite. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040303.html> (дата обращения: 01.03.2021).

ли значительно больший успех и сегодня считаются классикой кларнетного репертуара. В каталоги сочинений и в концертные программы они вошли вместе с названием оперы: *Silvana-Variationen*. Так через сюжеты и тембры оказались связаны ранний и зрелый периоды творчества Вебера.

Первые оперы Вебера, в которых композитор еще 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 утерянных) опусов происходит лишь благодаря тому, что они принадлежат автору «Вольного стрелка» — как и у многих больших мастеров, внимания теперь удостоивается каждая строчка, когда-либо им написанная. Однако обращение к этим операм, пусть даже порой и не самым удачным опытам Вебера, дает нам свидетельства постепенного обретения им композиторского мастерства, весьма интересные и важные для построения целостной картины его творчества.

Литература

- [1] Березин 1991 — *Березин В. В.* Кларнет и бассетгорн в масонской символике Моцарта // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства: сборник трудов / ред.-сост. В. В. Березин. Москва: Московская консерватория, 1991. С. 104–118.
- [2] Березин 2000 — *Березин В. В.* Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: Институт общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. 388 с.
- [3] Берлиоз 1972 — *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса: в 2 томах [пер. С. П. Горчакова]. Том 1. Москва: Музыка, 1972. 840 с.
- [4] Вебер 1936 — *Вебер К. М.* Автобиографический набросок // Советская музыка. 1936. № 12. С. 57–62.
- [5] Губкина 2000 — *Губкина Н. В.* «Das stumme Waldmädchen» К. М. Вебера: 200 лет молчания // Старинная музыка. 2000. № 4. С. 7–9.
- [6] Дебюсси 1964 — *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. Москва: Музыка, 1964. 278 с.
- [7] Карс 1990 — *Карс А.* История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
- [8] Кириллина 2009 — *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1. Москва: Научно-исследовательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
- [9] Серов 1990 — *Серов А. Н.* Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 6: 1863–1866 / сост. и коммент. В. В. Протопопова. Москва: Музыка, 1990. 343 с. (Русская классическая музыкальная критика).
- [10] Стасов 1980 — *Стасов В. В.* Статьи о музыке: в 5 вып., 6 кн. Вып. 5-Б, дополнительный. Москва: Музыка, 1980. 272 с.

- [11] Фортунатов 2004 — *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей / сост., расш. текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; редакторы: Е. И. Гордина, О. В. Лосева. Москва: МГК имени П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
- [12] Хавров 2018 — *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.
- [13] Хавров 2020 — *Хавров В. В.* Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости // *Временник Зубовского института*. 2020. № 3. С. 31–44.
- [14] Эйнштейн 1977 — *Эйнштейн А.* Моцарт: личность, творчество / перевод с немецкого под редакцией Е. С. Чёрной. Москва: Музыка, 1977. 454 с.
- [15] Hellyer 2001 — *Hellyer, R.* Harmoniemusik // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York: Ed. S. Sadie, 2001. Vol. 10. Glinka to Harp. Pp. 856–858.
- [16] Jähns 1871 — *Jähns, F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 S.
- [17] Lawson 1995 — *Lawson, C.* The C clarinet // *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 1995. 256 p.
- [18] Rice 2003 — *Rice, A.* The Clarinet in the Classical Period. Oxford University Press, 2003. 316 p.
- [19] Rice 2009 — *Rice, A.* From the Clarinet d'Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740–1860. Oxford University Press, 2009. 463 p.
- [20] Sandner 1974 — *Sandner, W.* Die Klarinette bei Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 257 S.
- [21] Schindler 1842 — *Schindler, A.* Beethoven in Paris: Ein Nachtrag Zur Biographie Beethovens. Münster, 1842. 196 S.
- [22] Warrack 1978 — *Warrack, J.* Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. 411 p.
- [23] Weston 1995 — *Weston, P.* Players and composers // *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 1995. 256 p.

© В. В. Хавров, 2021

Сведения об авторе

Хавров, Владимир Владимирович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7434-4963>

SPIN-код: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литера А

Clarinets in Carl Maria von Weber's Early Operas

Abstract. The article examines clarinet parts in early operas by Carl Maria von Weber, who later created several works for this instrument, that still remain in its concert repertory. Weber's work with this timbre before turning to solo works (the first one, Concertino, was written in 1811) shows his learning from the experience of his predecessors and searching for his own way in composing music. Weber's first operas, considered with good cause immature and unsuccessful works, do not usually fall within the attention of scholars, but it is nevertheless interesting to trace in this operas his use of the instrument that would later become so important for his creative work. In *Das stumme Waldmädchen*, his first surviving opera, the clarinet plays only rarely and its distinctive features are just barely perceptible, but in the following *Peter Schmoll* these features are revealed in a more vivid and diverse manner. Finally, the history of *Silvana* that is generally not exemplary for clarinet use, contains a curious case that connects Weber's early operas and his solo clarinet works.

Keywords: *Carl Maria von Weber, clarinet, opera, „Das stumme Waldmädchen“, „Peter Schmoll“, orchestration.*

Submitted on: 01.03.2021

Published on: 01.05.2021

For citation: *Khavrov, Vladimir V.* "Clarinets in Carl Maria von Weber's Early Operas". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 2 (2021), pp. 6–30.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.2.001>.

Works Cited

- [1] Berezin, Valery V. (1991). "Klarnet i bassetgorn v masonskoy simvolike Mozarta" ["Clarinets and Bassethorn in Mozart's Masonic Symbolism"]. In *Muzykal'nye instrumenty i golos v istorii ispolnitel'skogo iskusstva [Musical Instruments and Voice in the History of Performing Art]*: collected papers. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, pp. 104–118 (in Russian).
- [2] Berezin, Valery V. (2000). *Dukhovye instrumenty v muzykal'noy kul'ture klassitsizma [Wind Instruments in the Musical Culture of Classicism]*. Moscow: Institut obshchego srednego obrazovaniya Rossiyskoy Akademii obrazovaniya, 388 p. (in Russian).
- [3] Berlioz, Hector (1972). *Bol'shoi traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke s dopolneniyami Richarda Straussa [The big treatise about modern instrumentation and the orchestration with Richard Strauss's additions]*: in the 2 iss. Moscow: Muzyka, 840 p. (in Russian).
- [4] Weber, Carl Maria (1936). "Avtobiograficheskiy nabrosok" ["Autobiographical Sketch"]. In *Sovetskaya muzyka*, no. 12 (1936), pp. 57–62 (in Russian).

- [5] Gubkina, Natalia V. (2000). “‘Das stumme Waldmädchen’ C. M. Webers: 200 let molchaniya” [“Carl Maria Weber’s ‘Das stumme Waldmädchen’: 200 years of silence]. In *Starinnaya muzyka*, no. 4 (2000), pp. 7–9 (in Russian).
- [6] Debussy, Claude (1964). *Stat’i, retsenzii, besedy* [Articles, Reviews, Conversations]. Moscow: Muzyka, 278 p. (in Russian).
- [7] Carse, Adam (1900). *Istoriya orkestrovki* [History of Orchestration]. Moscow: Muzyka, 304 p. (in Russian).
- [8] Kirillina, Larisa V. (2009). *Beethoven: zhizn’ i tvorchestvo* [Beethoven: Life and Oeuvre]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow: Nauchno-issledovatel’skiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”, 536 p. (in Russian).
- [9] Serov, Alexander N. (1990). *Stat’i o muzyke* [Articles on Music]: in 7 vols. Vol. 6: 1863–1866, arranged and commented by Vladimir V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 343 p. (Russkaya klassicheskaya muzykal’naya kritika [Russian classical music criticism]) (in Russian).
- [10] Stasov, Vladimir V. (1980). *Stat’i o muzyke* [Articles on Music]: in 5 vols., 6 books. Vol. 5-B, additional. Moscow: Muzyka, 272 p. (in Russian).
- [11] Fortunatov, Yuri A. (2004). *Lektsii po istorii orkestrovnykh stiley* [Lectures on the History of Orchestral Styles]. Moscow: MGK imeni P. I. Tchaikovskogo, 384 p. (in Russian).
- [12] Khavrov, Vladimir V. (2018). “K istorii sozdaniya klarnetnykh sochineniy Carla Marii von Webers (po materialam dnevnikov i perepiski)” [“To the History of Creation of Carl Maria von Weber’s Clarinet Works (after diaries and correspondence)”]. In *Opera musicologica*, no. 3 (37) (2018), pp. 23–39 (in Russian).
- [13] Khavrov, Vladimir V. (2020). “Carl Maria von Weber u abbata Voglera v Vene: na puti k kompozitorskoj zrelosti” [“Carl Maria von Weber with Abbé Vogler in Vienna: on the way to composer’s maturity”]. In *Vremennik Zubovskogo instituta*, no. 3 (2020), pp. 31–44 (in Russian).
- [14] Einstein, Alfred (1977). *Mozart: lichnost’, tvorchestvo* [Mozart: Person, Oeuvre], translated from German under the editorship of Elena S. Chyornaya. Moscow: Muzyka, 454 p. (in Russian).
- [15] Hellyer, Roger (2001). “Harmoniemusik”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Vol. 10. *Glinka to Harp*. New York: Ed. S. Sadie, pp. 856–858.
- [16] Jähns, Friedrich Wilhelm (1871). *Carl Maria von Weber in seinen Werken*. Berlin: Verlag der Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 480 S.
- [17] Lawson, Colin (1995). “The C clarinet”. In *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 256 p.
- [18] Rice, Albert (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford University Press, 316 p.
- [19] Rice, Albert (2009). *From the Clarinet d’Amour to the Contra Bass: A History of Large Size Clarinets, 1740–1860*. Oxford University Press, 463 p.
- [20] Sandner, Wolfgang (1974). *Die Klarinette bei Carl Maria von Weber*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 257 S.
- [21] Schindler, Anton (1842). *Beethoven in Paris: Ein Nachtrag Zur Biographie Beethovens*. Münster, 196 S.
- [22] Warrack, John (1978). *Carl Maria von Weber*. Cambridge: Cambridge University Press, 411 p.
- [23] Weston, Pamela (1995). “Players and composers”. In *Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 256 p.

About the Author

Khavrov, Vladimir V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7434-4963>

SPIN-код: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Postgraduate student, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

фольклорного союза, международных семинарах и концертах, организованных Центром фольклора и этнографии национальных общин Литвы. Автор более 20 исследовательских статей и рецензий.

Владимир Владимирович Хавров — в 2017 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (научный руководитель — профессор А. И. Климовицкий), в настоящее время — аспирант консерватории (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая). Ведущий редактор издательского отдела Мариинского театра. Область научных интересов — музыкальная культура романтизма, история исполнительства на духовых инструментах.

Наталья Васильевна Хорошилова — кандидат педагогических наук (2013), доцент кафедры иностранных языков Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки. Окончила Нижегородскую государственную консерваторию по классу фортепиано. Второе высшее образование — Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н. А. Добролюбова. Основные сферы исследовательской и исполнительской деятельности: литература и межкультурная коммуникация; теория и методика преподавания иностранных языков и культур (итальянский язык). Регулярно выступает в качестве концертмейстера и в составе фортепианного дуэта. Лауреат международных и Всероссийских конкурсов. Основные труды: перевод книги итальянского маэстро Антонио Юварры “La voce e le sue tecniche”, перевод отрывков из книги итальянского композитора Сальваторе Шаррино “Le figure della musica”, перевод научного исследования “Tratado de composición musical” испанского композитора и музыковеда Хоакина Турины, монография «Формирование культурной компетентности студентов вуза: теоретические основы и педагогические условия».

Vladimir V. Khavrov graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 2017 under the supervision of Professor Arkady I. Klimovitsky and is currently doing a PhD at the Conservatory under Professor Lyudmila G. Kovnatskaya. He is currently a lead editor of the Mariinsky Theatre Publishing Department. His academic interests include music of Romanticism and the history of wind playing.

Natalia V. Khoroshilova — Candidate of Pedagogical Sciences (2013), Associate Professor of the Department of Foreign Languages of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. She graduated from the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (piano class). Her second higher education was the Dobrolyubov Nizhny Novgorod National State University. The main areas of research and performance are literature and intercultural communication; theory and methods of teaching foreign languages and cultures (Italian). She performs regularly as a concertmaster and as part of a piano Duo. Winner of international and all-Russian competitions. Main works: translation of the book by Italian Maestro Antonio Juarra “The Voice and its techniques”, translation of excerpts from the book by Italian musicologist Salvatore Sciarrino “Le figure della musica”, translation of the scientific study “Tratado de composición musical” by a Spanish composer and musicologist Joaquin Turina, a monograph “Formation of cultural competence of University students: theoretical foundations and pedagogical conditions”.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 2. 2021

Подписано в печать 01.05.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1693-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru