

БЕВЗ М. ВАЛЕНТИН БОРИСОВ ЯК СВДОК ЧАСУ. Розглянуто особливості поліфонічної творчості В. Борисова у контексті розвитку української музики ХХ ст. (на прикладі Прелюдії та подвійної фуги сі-мінор).

Ключові слова: поліфонія, оркестрове письмо, форма, тональний план.

БЕВЗ М. ВАЛЕНТИН БОРИСОВ КАК СВИДЕТЕЛЬ ВРЕМЕНИ. Рассмотрены особенности полифонического творчества В.Борисова в контексте развития украинской музыки ХХ ст. (на примере Прелюдии и двойной фуги си-минор).

Ключевые слова: полифония, оркестровое письмо, форма, тональный план.

BEVZ M. VALENTIN BORISOV AS A WITNESS OF TIME. The peculiarities of the polyphonic creative work by Borisov in the context of development of Ukrainian music of the XX century (on example of the Prelude and double Fugue in h- minor) is examined.

Keywords: polyphony, orchestral writing, form, tonal plan.

УДК 78.082.2 + 788.6

Надежда Михеева

**«БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА –
ПЕРВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА
ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО**

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью заполнить пробелы в изучении романтической камерной сонаты. Соната для кларнета и фортепиано представляет собой особую жанровую разновидность камерной сонаты, которая возникла и интенсивно развивалась в XIX в. Для того чтобы выявить логику этого развития, необходимо обратиться к его истокам. Поэтому **объектом** исследования избран «Большой концертный дуэт» Карла-Мари Вебера. Специфика взаимодействия участников ансамбля в данном произведении, которая определила многие важные особенности дальнейшего развития романтической кларнетовой сонаты, становится **предметом** исследования.

В феврале 1810 г. 24-летний Вебер отправился в путешествие по Германии, не задерживаясь надолго ни в одном городе. Через год он прибыл в Мюнхен, где познакомился с выдающимся немецким кларне-

тистом Генрихом Берманом (1784–1847). Благодаря этому знакомству на протяжении 1811 г. возник ряд произведений, без которых ныне невозможно себе представить учебный и концертный репертуар кларнетиста. Летом 1815 г. Вебер – в то время уже капельмейстер Пражской оперы – получил отпуск, большую часть которого провел в Мюнхене в гостях у Бермана. В это время был закончен Квинтет и начато сочинение, занимающее совершенно особое место как в кларнетовом, так и в ансамблевом репертуаре – «Большой концертный дуэт» (Grand duo concertant) для кларнета и фортепиано. Вначале возник замысел блестящего финального рондо, затем – медленной второй части.

Позднее в том же году композитор начал работать над новым кларнетовым концертом, который предназначался для другого выдающегося исполнителя – Иоганна Симона Хермштедта (1778–1846). Хотя концерт не был закончен и его рукопись утрачена, Вебер не оставил мысль о продолжении сотрудничества с Хермштедтом и решил вместо концерта посвятить Хермштедту «Большой концертный дуэт», работа над которым приближалась к концу. Именно Хермштедт, а не Берман, как иногда ошибочно считают, впервые исполнил вместе с композитором Большой концертный дуэт, законченный в ноябре 1816 г. в Берлине. Собственно говоря, с этого произведения и начинается история романтической сонаты для кларнета и фортепиано. Написанную в 1824 г. сонату для кларнета фортепиано Мендельсона Ми-бемоль мажор также можно было бы отнести к ранним образцам этого жанра, но, в отличие от Большого концертного дуэта, это произведение, адресованное кларнетисту-любителю, исполняется редко.

Новаторский подход Вебера к сонате для солиста и фортепиано во многом обусловлен исполнительским стилем Хермштедта, который, судя по отзывам современников, заметно отличался от стиля Бермана. Творческие отношения, которые связывали Вебера с Хермштедтом, также отличались от тех, которые сложились между Вебером и Берманом. Берман в то время был солистом с европейским именем, тогда как Вебер был начинающим композитором.

И Хермштедт, и Берман были в разное время учениками Франца Вильгельма Тауша и принадлежали поэтому к одной кларнетовой школе. Однако в их игре, если судить по отзывам современников и партитурам сочинений Вебера, имелись определенные различия. Бермана современники называли «Рубини кларнета», восхищаясь мягким бархатистым тембром, который делал его игру похожей на пение великого тенора. Кроме того, необычайной для того времени

была ровность звучания кларнета Бермана во всех регистрах. Последнее качество особенно привлекало Вебера, поскольку позволяло сочинять и кантиленные мелодии, и эффектные виртуозные пассажи, охватывающие весь диапазон инструмента, а к звуковым эффектам Вебер всегда был неравнодушен.

Если на исполнительский стиль Бермана оказала наиболее заметное влияние итальянская вокальная школа, то стиль Хермштедта складывался под сильным влиянием немецкой скрипичной школы, одной из наиболее мощных в то время. Исполнительскую манеру Хермштедта отличало богатство динамических оттенков, легкость в исполнении чрезвычайно трудных для кларнетовой техники начала XIX в. виртуозных пассажей, которыми изобиловали произведения Шпора, изящество фразировки. Хермштедт регулярно включал в свои концертные программы кларнетовые произведения Моцарта – композитора, перед которым преклонялся и Вебер. Хермштедт особенно отличался умением варьировать громкость звука: ему одинаково удавались и длинные нарастания или спады, и резкие контрастные смены звучания.

Итак, в Берлине Вебер встретился с новым кларнетистом, который был, во-первых, менее знаменит, чем Берман. Стало быть, и отношения между ним были иного характера: в них преобладало партнерство, а не подчинение солисту. Во-вторых, Хермштедт был склонен к различным экспериментам: он не только стремился использовать в своей игре достижения скрипичной школы, но и постоянно вносил изменения в конструкцию кларнета. Будучи на первых порах консерватором в вопросах конструкции кларнета, Хермштедт в течение долгого времени играл на инструменте с пятью клапанами, однако перешёл на более новые модели с 12 и 14 клапанами. В дальнейшем он экспериментировал с различными материалами для мундштука и был одним из первых кларнетистов, использовавших металлическую лигатуру вместо шнура для прикрепления трости к мундштуку. Во времена написания «Большого концертного дуэта» кларнет претерпевает существенные изменения в своей конструкции по сравнению с кларнетом времен Моцарта, когда звучание инструмента не отличалось ровностью в разных регистрах. Мастера сосредоточили все свои усилия на устранении многочисленных технических неудобств и одновременно пытались освободить кларнет от только что упомянутого досадного изъяна. Этому последнему обстоятельству сильно способствовало введение клапанов, и, по мере увеличения

их количества, кларнет начинал звучать ровнее и мягче. Таким образом, вместе с совершенствованием устройства кларнета улучшалось и качество его звучания, и, наконец, когда количество клапанов достигло тринадцати, старый кларнет зазвучал вполне удовлетворительно. В таких условиях возникло сочинение, совершенно не похожее на все, что Вебер писал для кларнета ранее.

В-третьих, Хермштедт тяготел к блестящей виртуозной манере игры, которая была чрезвычайно близка Веберу. Берлинские критики обратили внимание на то, что Хермштедт нисколько не уступал Веберу ни в скорости исполнения пассажей, ни в разнообразии динамики, ни в выразительности фразировки. Фактически впервые на концертной эстраде прозвучало сочинение, которое представляло собой не пьесу для кларнета с аккомпанементом и не соревнование двух солистов-виртуозов, а именно дуэт с двумя равноправными и постоянно взаимодействующими партиями.

Уникальность Большого концертного дуэта во многом обусловлена тем, что Вебер обобщил в нем опыт сотрудничества с обоими наиболее яркими представителями немецко-австрийской кларнетовой школы и сконцентрировал в одном произведении наиболее характерные черты раннеромантической кларнетовой техники. Следует отметить и то, что сонаты для кларнета и фортепиано, как правило, писались для конкретного исполнителя. И это не только немецкая традиция: так, соната К. Сен-Санса написана для профессора Парижской консерватории Огюста Перье, который и стал ее первым исполнителем.

Имеется еще одно важное качество, обусловившее исключительное положение «Большого концертного дуэта» в романтической камерной музыке, и оно связано с исполнительскими возможностями самого автора. Вебер, будучи выдающимся виртуозом-мультиинструменталистом, в концертной деятельности отдавал все же предпочтение фортепиано. Судя по довольно сдержанным отзывам прессы на его концерты в Вене, состоявшиеся в 1813 г., Веберу не удалось поразить публику ни блеском, ни аккуратностью – качествами, которыми славились пианисты венской школы, и которые особенно ценились тамошними любителями музыки. Но даже пресыщенная венская публика обратила внимание на теплоту и поэтичность импровизаций Вебера, а удивительная беглость, легкость и особая «ловкость» мелкой техники произвела впечатление даже на слушателей, которые еще помнили игру Моцарта и Клементи. Финал написанной

в 1812 г. Первой фортепианной сонаты C-dur – знаменитое «Вечное движение» – может дать некоторое представление о специфике мелкой техники раннего Вебера, которая требует, помимо легкости и беглости, еще и значительной выносливости.

В 1822 г. Вебер вновь предпринял попытку покорить Вену в качестве пианиста, и вновь результат был неутешительным, но уже по другой причине: новый стиль, который разрабатывался композитором на протяжении десяти лет, показался аудитории и критикам чрезмерно насыщенным и пестрым, хотя в нем вновь, как и девять лет назад, имелись моменты, поразившие слушателей. На сей раз ими оказались стремительные пассажи двойными терциями и совершенно необычная аккордовая техника. Первого Вена не слышала, по-видимому, с 1806 г., когда Бетховен завершил свою карьеру пианиста исполнением Четвертого концерта, а второе было чем-то совершенно новым и необычным, расширявшим представления о возможностях пианиста-виртуоза.

Параллельно с Большим концертным дуэтом Вебер сочинял Вторую и Третью фортепианные сонаты, ставшие важным этапом на пути формирования той специфической романтической фортепианной виртуозности, которую так и не сумели оценить в Вене. Следует отметить, что фактура фортепианной партии в Большом концертном дуэте несколько не уступает названным сочинениям ни в разнообразии, ни в трудности, а в некоторых моментах и превосходит их. Все ресурсы нового виртуозного стиля фортепианной игры были в полной мере использованы в Большом концертном дуэте. И поэтому – впервые в творчестве Вебера и в литературе для ансамбля духовых и фортепиано – пианист превращается из аккомпаниатора в полноценного участника ансамбля.

Сочинение не случайно названо дуэтом: необычное название указывает на то, в чем именно состоит новизна трактовки ансамбля. Важными элементами фактуры становятся передача тематического материала от инструмента к инструменту, дублирование виртуозных пассажей, имитации. Постоянное и тесное взаимодействие двух равноправных партнеров является одной из важнейших отличительных особенностей Большого концертного дуэта, который фактически является первой романтической камерной сонатой для кларнета и фортепиано.

Следует, впрочем, упомянуть, что в названии произведения указана возможность исполнения кларнетовой партии скрипкой. В этом

отношении Вебер отдает дань традиции, восходящей к барочной сонате: большинство таких сонат предполагало исполнение на духовом или струнном инструменте. Имелось и еще одно соображение – так сказать, коммерческого свойства: исполнителей на духовых инструментах всегда было меньше, чем струнников, а композиторы были заинтересованы в том, чтобы их произведения исполнялись как можно большим количеством музыкантов и чтобы, соответственно, было продано больше экземпляров нотного издания. Со спецификой исполнения на кларнете или скрипке это едва ли связано.

Остановимся на новаторских приемах фортепианной техники Вебера. Но вначале следует отметить то новое, что композитор внес в использование традиционных средств. О том, насколько более разнообразной и изощренной по сравнению с «Вечным движением» стала мелкая техника Вебера, позволяет судить следующий фрагмент из первой части Дуэта:

The image displays a musical score for Piano Duo, consisting of four systems of music. Each system is labeled 'Piano' on the left. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system starts at measure 32 and ends at measure 35. The second system starts at measure 36 and ends at measure 39, featuring a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the beginning of the second measure. The third system starts at measure 40 and ends at measure 42, featuring a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the second measure. The fourth system starts at measure 43 and ends at measure 46. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents (>). The bass line consists of block chords and simple rhythmic patterns.

Такого рода быстрые пассажи, плавное течение которых не должны нарушать многочисленные репетиции, стали «фирменным знаком» зрелой фортепианной техники Вебера – весьма характерным, но не единственным. Не менее характерно сочетание в одном пассаже разных мелодических рисунков, использующих один и тот же вид техники – в данном случае пассаж завершается ломаными октавами, исполнение которых также предполагает репетиции, но уже без подмены пальцев. По-видимому, именно такое разнообразие приемов изложения и динамических смен (прибавим к ним резкие изменения штриха в аналогичном эпизоде из разработки) показалось венской публике чрезмерным.

Возможности для новаторских приемов в крупной технике предоставляло строение рук Вебера – огромных, с тонкими и чувствительными пальцами. Известно, что растяжка позволяла композитору, не арпеджируя, извлекать аккорды в широком расположении, недоступном подавляющему большинству пианистов. Это свое уникальное качество Вебер демонстрирует в «Большом концертном дуэте» лишь дважды, но в таких местах, которые привлекают к себе самое пристальное внимание слушателей – в начале и конце коды финального рондо.

Помимо аккордов в широком расположении отличительной особенностью фортепианной техники Вебера являются терцовые пассажи. Само по себе их использование не является чем-то абсолютно новым: еще Клементи пользовался ими настолько часто, что заслужил от Моцарта обидное прозвище «шарлатана», который удивляет публику необычными куншттюками. Бетховен использовал двойные терции в ряде фортепианных сочинений. Однако ему пришлось, уже страдая от усиливавшейся глухоты, самому исполнить партию фортепиано на упомянутой выше премьере Четвертого концерта, поскольку даже Черни, лучший из его учеников, не мог в то время справиться с двойными нотами с той легкостью, которую предполагал маэстро. Двойные терции в начале финала Дуэта напоминают те, которыми нередко пользовался и Клементи, и сам Моцарт – легкие, как бы «шепелящие».

Вторая часть «Дуэта» предвосхищает развернутые дуэтные сцены из «Оберона» и «Эврианты» с их причудливым, фантастическим колоритом, и исполнителям – в особенности пианисту – следует в этой части ориентироваться на «оркестровое» качество звучания с его объемностью и тембровым разнообразием. Эта часть заметно

отличается от медленных частей в кларнетовых произведениях Шпора и других представителей раннего немецкого романтизма; она представляет собой весьма важный этап в развитии, насыщенный и лирикой, и драматизмом, подтверждая неслучайность названия «Дуэт»: как в настоящем оперном дуэте, каждый инструмент имеет возможность «высказаться» в сольном эпизоде. Разумеется, мелодия кларнета сопровождается фортепианным аккомпанементом, но развернутый сольный эпизод у фортепиано нельзя назвать «проигрышем», а затем между участниками происходит обмен репликами.

Подводя итоги, обратим внимание на то, что отношение к солирующему кларнету как к сольной «оперной» партии характеризует не только концерты и некоторые разделы Концертино Вебера, но и медленную часть «Большого концертного дуэта». Влияние оперной драматургии на инструментальное творчество композитора и, в частности, на его кларнетовые произведения, весьма значительно, и оно не ограничивается аккомпанирующей и оттеняющей функцией оркестрового или фортепианного «окружения» солиста. Наиболее полно аккомпанирующая функция проявляется в концертах, где солист всегда на переднем плане, но обнаруживается она и в медленной части Большого концертного дуэта: в ней однако обнаруживает совершенно новые черты музыкального мышления, предвосхищающие сцены из зрелых опер Вебера. В ней широко используется диалог участников, роль фортепиано не ограничивается созданием фона и оттеняющими проигрышами – оно драматизирует развитие, вносит в него динамизм и напряженность.

Крайние части Большого концертного дуэта демонстрируют новый тип мышления и свидетельствуют о новаторстве Вебера в камерно-инструментальной музыке. Насытив фактуру виртуозной техникой и постоянными диалогами между равноправными участниками ансамбля, Вебер открыл новую страницу в камерном и, в частности, кларнетовом репертуаре.

Необычное название произведения указывает на то, в чем именно состоит новизна трактовки ансамбля. Важными элементами фактуры становятся передача тематического материала от инструмента к инструменту, виртуозность. Постоянное и тесное взаимодействие двух равноправных партнеров является одной из важнейших отличительных особенностей «Большого концертного дуэта».

ВЫВОДЫ. «Большой концертный дуэт» Карла-Мари Вебера – заключительный вклад композитора в кларнетовый репертуар.

Одновременно это фактически первая романтическая соната для кларнета и фортепиано, хотя слово «соната» в названии произведения отсутствует. Таким образом, положение «Большого концертного дуэта» в романтическом кларнетовом репертуаре двойственно. С одной стороны, отношения между солирующим кларнетом и его инструментальным окружением претерпели в творчестве Вебера довольно значительную эволюцию, и «Дуэт» является её заключительным этапом. С другой – «Дуэт» – первый шаг в развитии романтической сонаты для кларнета и фортепиано. В нём содержатся многие композиционные и фактурные идеи, которые развивались в сонатах Мендельсона, Брамса, Рegera, Сен-Санса.

МИХЕЕВА Н. «БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА – ПЕРВАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО. «Большой концертный дуэт» – итоговый вклад Вебера в кларнетовый репертуар. В то же время, данное произведение закладывает начало формирования жанровой модели романтической сонаты для кларнета и фортепиано, определяет множество специфических черт этой жанровой разновидности камерной сонаты.

Ключевые слова: жанровая модель, камерная соната, кларнет, романтизм, фортепиано.

МИХЄЄВА Н. «ВЕЛИКИЙ КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ» К.-М. ВЕБЕРА: ПЕРША РОМАНТИЧНА СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА ТА ФОРТЕПІАНО. «Великий концертний дуєт» – підсумковий вклад Вебера в кларнетовий репертуар. В той же час, даний твір кладе початок формуванню жанрової моделі романтичної сонати для кларнета і фортепіано, визначає багато специфічних рис цього жанрового різновиду камерної сонати.

Ключові слова: жанрова модель, камерна соната, кларнет, романтизм, фортепіано.

MIKHEEVA N. “GRAND DUO CONCERTANT”: THE FIRST ROMANTIC SONATA FOR THE CLARINET AND PIANO. “Grand Duo Concertant” is the Weber’s concluding contribution in clarinet repertoire. At the same time this work lays the beginning in formation of romantic sonata for clarinet and piano genre pattern, determines a large number of specific features of this genre variant of chamber sonata.

Key words: chamber sonata, clarinet, genre model, romanticism, piano.