Хавров Владимир Владимирович. Кларнет в творчестве Карла Марии фон Вебера: опыт историко-контекстуального анализа;[Место защиты: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»], 2021

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 Г иршевна

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. Квинтет: «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

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 концертирующих 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