**К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КЛАРНЕТНЫХ СОЧИНЕНИЙ КАРЛА МАРИИ ФОН ВЕБЕРА (ПО МАТЕРИАЛАМ ДНЕВНИКОВ И ПЕРЕПИСКИ)**

***Бубнов Артем Владимирович, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М. И. Глинки»***

Статья посвящена истории создания шести сочинений Карла Марии фон Вебера для кларнета — Концертино, двух концертов, Вариаций соч. 33, Квинтета соч. 34 и Большого концертного дуэта соч. 48, — вдохновленных исполнением Генриха Йозе фа Бермана.

Переписка и дневниковые записи, относящиеся ко времени работы над ними, открывают любопытные подробности первых исполнений и подготовки к ним, а также некоторые особенности творческого процесса композитора, нередко писавшего «на лету», но иногда откладывавшего сочинение на многие месяцы.

Кларнетные сочинения Карла Марии фон Вебера — классика репертуара для этого инструмента. По словам Эрика Саймона, они представляют «„хлеб насущный“ для любого кларнетиста <. . .> и будут исполняться, пока существует кларнет».

Они неизменно входят в программы международных конкурсов, вступительных и выпускных испытаний в высших учебных заведениях по всему миру, звучат в концертах.

Несмотря на популярность этих сочинений, их место в истории кларнетной музыки и музыкальной культуре своего времени в целом еще ждет осмысления — особенно в  русскоязычной литературе. В немногочисленных работах на русском языке, посвященных истории кларнета, сочинения Вебера детально не рассматриваются. Например, лишь несколько страниц посвящено ему в докторской диссертации Размика Маслова, повествующей об истории кларнета от восемнадцатого века до начала двадцатого. Во второй части двухтомной монографии Семена Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» музыка Вебера для духовых (в основном — для кларнета) рассматривается в отдельной главе , но автор анализирует ее прежде всего с  позиций исполнительства и  в  контексте обновления музыкального языка в романтическую эпоху. Работы, написанные кларнетистами, в значительной степени ориентированы на проблемы исполнения веберовских сочинений (штрихи, темпы, артикуляция и  др.), их авторы лишь изредка затрагивают вопросы формы или текстологический аспект, почти полностью оставляя в стороне исторический «Русская вебериана» небогата в  сравнении с  литературой о  Вебере на английском, немецком, французском языках.

Исследователей XIX века (среди них — Цезарь Кюи, Владимир Одоевский, Ливерий Саккетти) привлекало оперное и — реже — фортепианное наследие композитора, а в более поздние годы о нем почти совсем перестали писать. В 1927 году, к столетию смерти Вебера, в издательстве «Тритон» вышла брошюра В. П. Коломийцова. Она содержит ряд остроумных и ярких мыслей, но невелика по объему, а круг рассмотренных сочинений сводится преимущественно к трем последним операм. Подробной научной монографии о композиторе на русском языке не существует, а тексты, где Веберу все же уделяется внимание, обычно обходят стороной его сочинения для духовых, ограничиваясь лишь упоминанием об их существовании. В единственной работе о Вебере на русском языке, написанной А. К. Кенигсберг, его кларнетной музыке отведено несколько строчек, при этом упомянуты только сочинения с оркестром: «Здесь [в Мюнхене] при королевском дворе большой успех имело его концертино для кларнета, и  баварский король заказал композитору два концерта для этого инструмента».

Зарубежная литература о кларнете более обширна. Сборник Cambridge Companion to the Clarinet (1995) и  монография Эрика Хоуприха ´Cla rinet (2008) служат надежным источником информации в  области органологии кларнета, истории его репертуара, отдельных аспектов исполнительства. Однако в  этих изданиях, охватывающих всю историю музыки для кларнета, объем текста, уделяемого отдельным композиторам, вынужденно невелик и контекст появления веберовских сочинений обрисован лишь в общих чертах. Неизменным в этих и других работах остается упоминание Генриха Йозефа Бермана (1784–1849), блестящего кларнетиста, друга Вебера, вдохновителя и  первого исполнителя почти всех его сочинений для кларнета.

Какое место эти произведения занимают в творчестве композитора? Что стало импульсом к их написанию и на что в свою очередь повлияли они? Для ответа на эти вопросы нужно обратиться к интересной и важной задаче — выяснить обстоятельства и по возможности точную хронологию создания этих сочинений. Веберу принадлежат шесть произведений для кларнета, которые составляют две триады: «концертную» (Концертино ми-бемоль мажор op. 26 и два концерта — фа минор op. 73 и ми-бемоль мажор op. 74) и «камерную» (Вариации с фортепиано op. 33, Квинтет со струнным квартетом op. 34 и Большой концертный дуэт с фортепиано op. 48). Именно в такой последовательности сочинения появлялись из-под пера Вебера.

Для полноты картины следует также упомянуть еще два произведения, которые в разное время приписывались Веберу и до сих пор во многих изданиях и  аудиозаписях фигурируют под его именем: Интродукция и тема с вариациями си-бемоль мажор в сопровождении струнного квартета и Дивертисмент ми-бемоль мажор с оркестром. В 1976 году Ульрих Рау установил настоящего автора Интродукции и вариаций — это вюрцбургский композитор Йозеф Кюфнер. Дивертисмент впервые был опубликован в издательстве Lienau в 1985 году в переложении для кларнета и фортепиано, а также несколько раз на диски записывалась его оркестровая версия, но обычно в аннотациях его сопровождала ремаркаspurious — «сомнительный». Ноты Дивертисмента хранились в  берлинском архиве кларнетиста Альберта Гарайса; нельзя исключать, что это его собственное сочинение. Так или иначе, ни Интродукция и вариации, ни Дивертисмент не упомянуты в авторитетном каталоге сочинений Вебера, составленном Фридрихом Вильгельмом Йенсом и, по-видимому, в собрание сочинений также не войдут Четыре из  шести произведений созданы в  один год (1811), Квинтет был начат в том же году, но завершен намного позже; создание Большого концертного дуэта относится к 1815–1816 годам. 1811 год, таким образом, можно считать веберовским «годом кларнета».

Что же подвигло композитора на создание целого ряда сочинений с участием этого инструмента? Обратимся к биографии Вебера. Майкл Тьюса называет период 1810–1812 годов «годами путешествий». Действительно, в эти годы композитору приходилось ездить по разным городам Германии, хотя география перемещений Вебера была намного скромнее, чем у Листа в «годы странствий». Вынужденный в 1810 году покинуть с отцом Штутгарт как персона нон грата (Вебер оказался вовлечен в финансовые махинации вюртембергского двора и даже несколько дней провел за решеткой), он за год посетил Мангейм, Дармштадт, Гиссен, Ашаффенбург, Вюрцбург, Бамберг, Нюрнберг, Аугсбург. Утром 14 марта 1811 года Вебер, снабженный рекомендательными письмами, прибыл в  Мюнхен, о  чем сделал запись в дневнике. Мюнхен начала XIX  века 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 1811 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, когда в 1778 году Карл Теодор, наследовав курфюрсту Баварскому, перевел 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. С 1798 года капеллой бессменно руководил Петер фон Винтер, в юности бывший скрипачом в Мангеймском оркестре.

Среди многих талантливых музыкантов капеллы был кларнетист Генрих Йозеф Берман, игравший партию первого кларнета с 1806 года и уже снискавший себе репутацию не только оркестрового музыканта, но и солиста (после гастролей в  Швейцарии и  Франции в  1808  году). Берману выпала удача учиться у двух лучших кларнетистов предыдущего поколения — Йозефа Беера (1744–1811) в Потсдаме и Франца Тауша (1762–1817) в  Берлине. Встреча Вебера с  Берманом положила начало многолетней дружбе и одному из самых плодотворных союзов композитора и исполнителя в  истории музыки. Все сочинения Вебера для кларнета создавались с расчетом на исполнение Бермана. Впервые имя кларнетиста появляется в  дневниковой записи Вебера от 20 марта: «В полдень [встречался] с Берманом и Леграном». 29 марта Вебер пишет: «Начал для Бермана сочинять» — так обозначено начало работы над Концертино. Можно представить себе, с какой скоростью шла работа: 3 апреля в дневнике Вебера появляется запись: «Поутру окончил Концертино для Бермана», а уже 5 апреля состоялась премьера — Берман и оркестр играли Концертино фактически с листа, при том что нужно было еще успеть расписать оркестровые партии. Успех исполнения (вместе с Концертино исполнялась также Первая симфония Вебера) был столь велик, что музыканты капеллы наперебой стали просить Вебера написать концерты и для них. В письме своему другу и однофамильцу Готфриду Веберу 30 апреля композитор шутливо жалуется: С тех пор, как я сочинил для Бермана Концертино, оркестр словно взбесился — 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 Леграна, концерт для фагота.

Из упомянутых произведений не  был реализован только замысел виолончельного концерта, а  фа-минорный концерт для кларнета к  концу апреля уже был почти готов. В своих дневниках Вебер подробно фиксирует рабочий процесс и, несмотря на изобилие сокращений и пропусков слов, записи дают возможность детально проследить хронологию работы. Сочинение фа-минорного концерта заняло у  Вебера чуть более месяц. аВ дневнике Вебера сохранился отзыв о  премьере концерта 13  июня:«Берман великолепно сыграл мой фа-минорный концерт, его исполнение не оставляет мне желать ничего лучшего».

В дальнейшем именно Первому концерту Берман будет отдавать явное предпочтение перед прочими сочинениями Вебера. Музыканта, по-видимому, привлекал необычный, новый по тем временам для концертного жанра неистовый романтический дух первой части, предвосхищающий мистические страницы «Вольного стрелка».

Создание Второго концерта документировано менее подробно. Судя по всему, оно заняло у Вебера около двух недель в июле: в конце месяца, подводя итог работе за  это время, он упоминает концерт среди законченных произведений. Медленную часть Вебер написал всего за один день: на автографе Adagio есть надпись «сочинено 17 июля в Штаренберге». В отличие от Концертино и Первого концерта, Второй был исполнен не сразу, премьера прошла только 25 ноября: играл ее, конечно же, Берман — по свидетельству Вебера, «божественно и с бешеными аплодисментами». Летом же продолжились странствия композитора: 9 августа он отправился с  гастролями в  Цюрих, где впервые познакомился с  новинкой того времени — роялем Эрара, а на обратном пути остановился в поместье баварского министра графа Антона фон Ольри. Там 24 сентября он начал работу над новым произведением — Квинтетом для кларнета и  струнных, вновь сделав в  дневнике помету «для Бермана». Уже утром следующего дня был готов менуэт, через несколько дней — первое Allegro «в эскизах». Однако работа прерывалась, и 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. 25 августа 1815  года Вебер завершил Рондо и с этим весь Квинтет. Берман знал, что Вебер пишет новое произведение, и в апреле 1813 года уже исполнял его — без последней части.

24  октября 1811  года Вебер возвращается в  Мюнхен. Здесь он работает над неоконченными сочинениями (Второй фортепианный концерт, Концерт для фагота, арии и  дуэты, увертюра «Повелитель духов»), часто встречается с Берманом, а 13 ноября в дневнике записывает: «купил с Берманом за 160 флоринов экипаж», — очевидно, имея в виду постоянные поездки, Вебер счел уместным обзавестись собственным средством передвижения.

 В скором времени экипаж оказался востребован: 1  декабря Вебер и  Берман отправились в  длинный концертный тур: Прага — Лейпциг —Гота — Веймар — Дрезден — Берлин. В  Праге Вебер написал новое произведение для кларнета — Вариации на тему из оперы «Сильвана» (сочи-нение датировано 14-м декабря: «утром сочинил вариации на тему из  „Сильваны“ для кларнета и  фортепиано»). По  мнению Джона Уоррека, Вариации не  только были средством показать виртуозность и самого кларнетиста, и его аккомпаниатора, но и могли служить рекламой для всей оперы — Вебер по-прежнему не оставлял надежды заявить о себе как о театральном композиторе. Стоит заметить, что арию, послужившую темой вариаций, композитор впоследствии исключил из оперы.

Очевидно, Вариации были сочинены очень быстро: Вебер в дневниках даже не обозначил начало работы над ними, только окончание. Нельзя исключать, что они были написаны за один-два дня. Тема из оперы «Сильвана» ранее уже послужила материалом для первой части Сонаты № 5 для скрипки и  фортепиано (1810). Вариации  же представляют собой переработку этой части, хотя речь отнюдь не идет о механической передаче партии скрипки кларнету. Опус 33 намного богаче по драматургии, чем его скрипичная версия: Вебер исключил одну вариацию, но дописал четыре новые, в том числе две медленные (из которых одна минорная) и одну сольную фортепианную с эффектными пассажами в левой руке, а также небольшие связки между вариациями. Часть работы, однако, действительно заключалась в  том, чтобы адаптировать уже написанную музыку для нового состава — например, в  экспозиции темы кларнету отдана мелодия, изначально звучавшая у  фортепиано, а одна из двух сольных фортепианных вариаций почти в неизменном виде перенесена в опус 33 из скрипичной сонаты. Изменились роли исполнителей: если в первой части сонаты главенствует фортепиано, то в новой версии обе партии соперничают в блестящей виртуозности. Впервые сыгранные в  Праге 18  декабря «с  большими аплодисментами», Вариации и  дальше пользовались огромным успехом, иногда по требованию публики их приходилось бисировать.

Во время гастролей Вебер выступал не только как пианист, но и как дирижер, аккомпанируя Берману в Первом концерте и Концертино. Концерты пользовались успехом у публики, музыкантов благосклонно принимали высокопоставленные особы: Вебер особо отмечает, что герцоги Август и Фридрих Саксен-Гота-Альтенбургские подарили им с Берманом перстни и множество старинных вещей.

Осенью 1812  года композитор несколько раз вновь упоминает о  работе над Вариациями, а  30  сентября пишет: «Заново нужно переписать Вариации для кларнета и  фортепиано». Возвращение к  этому сочинению, очевидно, было связано с желанием Вебера подарить рукопись жившей в Веймаре великой княгине Марии Павловне, о чем Вебер 1 ноября1812 года упоминает в письме к Генриху Лихтенштейну: «Переписал старые Вариации для великой княгини». 27  октября, согласно дневниковой записи композитора, она сама исполняла в Вариациях фортепианную партию. Йенс, однако, сообщает, что местонахождение этого — второго — автографа неизвестно, а в архиве великой княгини Марии Павловны сохранилась лишь копия, выполненная другим переписчиком, полностью идентичная первому автографу, за исключением одного обозначения размераю

Летом 1812 года географические (но не творческие) пути Вебера и Бермана разошлись: кларнетист, к разочарованию Вебера, вернулся в Мюнхен, а  композитор отправился искать музыкантское счастье дальше. В Берлине ему удалось привлечь к себе внимание, и перед ним открылись перспективы успешной карьеры. В прусской столице, 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. Осенью того же года в городе Готе, куда Вебер прибыл по приглашению герцога Августа Саксен-Готского, он познакомился с другим знаменитым немецким кларнетистом — Иоганном Симоном Хермштедтом. Композитор показал ему свои кларнетные концерты, а вечером услышал его игруна музыкальном вечере у Людвига Шпора. Вебер оставил в дневнике довольно подробную (что вообще встречается у него редко) характеристику исполнения Хермштедта: Вечером у  Шпора играли много музыки. Хермштедт играл два раза, очень красиво, густой, почти тяжелый тон. Преодолевал чудовищные трудности, но не всегда красиво, многое совсем против природы инструмента. 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.

На следующий день Хермштедт попросил Вебера сочинить для него концерт и предложил 10 луидоров за двухлетнее право его исполнять; Вебер пообещал написать такой концерт.Услышав в исполнении кларнетиста до-минорный концерт Шпора, Вебер записал: «Здорово сыграл, и красиво сочинено, прошло очень хорошо».

Творческий союз Шпора и  Хермштедта во  многом напоминает отношения между Вебером и Берманом: для Хермштедта Шпор создал четыре концерта, два цикла вариаций и попурри. Однако Вебера, по-видимому, исполнение Хермштедта все же не вдохновляло, и работа над концертом тогда так и не была начата.

В 1813  году Вебер занял должность театрального капельмейстера в Праге. Служба оставляла мало времени на сочинение, хотя он и не полностью оставил композиторскую работу — к  этому периоду относятся ряд новых песен и  несколько переработок произведений, написанных ранее. История взаимоотношений Вебера с кларнетом прервалась на несколько лет. В начале 1815  года — Вебер все еще работал в Праге — возобновляется его контакт с Хермштедтом. Композитор упоминает о частых встречах и  совместном музицировании (в  том числе звучали Вариации). Запись в дневнике от 4 февраля: «. . .сочинял „Савойскую песню“ и концерт для кларнета для Хермштедта» — единственное упоминание об этих гипотетических сочинениях. Дневник не содержит никаких намеков на продолжение работы. Имея в  виду обычное для Вебера сокращение слов, можно предположить, что эта запись указывает на начало создания Большого концертного дуэта — последнего сочинения Вебера для кларнета. Более вероятно, однако, что вдохновителем нового сочинения вновь был Берман. После 1812  года пути музыкантов пересекались еще несколько раз. Так было и  в  июле 1815  года, когда Веберу удалось погостить в  Мюнхене. К  июлю  же относятся первые прямые дневниковые указания на начало работы над дуэтом. Предварительно это сочинени едолжно было называться Сонатой — так, например, Вебер называет его в записи от 11 июля 1815 года, сообщающей об окончании Adagio. Однако быстрые части требовали от обоих участников ансамбля высокого исполнительского мастерства, что побудило Вебера изменить жанровое обозначение: действительно, обе партии равноправны, соревнуются друг с другом и трактованы в блестящей, концертной манере. Вероятно также, что на переименование Сонаты в Дуэт повлияло сравнение с собственными скрипичными сонатами Вебера, не требующими особой виртуозности и небольшими по масштабу.

В отличие от предыдущих кларнетных сочинений, Вебер не отметил в дневнике, что сочиняет дуэт «для Бермана». Некоторые исследователи на этом основании предполагают, что адресатом посвящения Дуэта был Хермштедт, однако подтверждения этому нет. Работа Вебера шла по привычной схеме: за неделю в июле 1815 года были написаны рондо и Adagio (Вебер с Берманом несколько раз исполняли их и как двухчастный цикл, и как отдельные пьесы), и лишь в ноябре 1816-го было завершено первое Allegro. Целиком весь цикл, по-видимому, был сыгран лишь в 1824 году кларнетистом Дрезденской капеллы Иоганном Готлибом Котте и пианистом Юлиусом Бенедиктом, учеником Вебера. Вебер и  Берман никогда не исполняли Дуэт полностью.

Обращает на себя внимание еще одна деталь: в  отличие от  предыдущих кларнетных сочинений Вебера, Дуэт был опубликован всего через полгода после окончания, тогда как оба концерта были фактически собственностью Бермана и вышли из печати лишь в 1820-е годы.

После Большого концертного дуэта Вебер больше не писал для кларнета. В том же 1811 году, когда появились его первые кларнетные сочинения, состоялась и  последняя перед долгим перерывом его оперная премьера — «Абу Гасан». Возможно, «инструментальное пение» Бермана — «Рубини кларнета» — побудило композитора пересмотреть свое отношение к оперному письму и взять в этом жанре паузу почти на десять лет.

Лишь к 1820-м годам Вебер вновь обратился к опере и создал прославившие его произведения. В «Вольном стрелке», «Эврианте», «Обероне» Вебер нередко поручает кларнету развернутые соло, порой явно перекликающиеся с концертными сочинениями 1810-хЭти и другие «следы» духовых сочинений Вебера в его операх могут стать темой дальнейшего исследования. Однако и  вне контекста поисков путик будущим операм кларнетная музыка Вебера сыграла значимую роль в его творчестве. Именно в ней — через блестящие исполнения Бермана — Вебер впервые заявил о себе как о композиторе, заслуживающем внимания.