

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
УЗБЕКИСТАНА**

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
УЗБЕКИСТАНА**

Государственная консерватория Узбекистана

Кафедра “Оркестровых инструментов”

5150700 – Инструментальное исполнительство (Кларнет)

Выполнил: Нольфин Сергей Владимирович

Исполнительский анализ Концерта №2

Карла Марии Фон Вебер

Для получения степени бакалавра

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель:
Салихов Б.С.

Ташкент-2018

Содержание

	ВВЕДЕНИЕ	3
I глава	Роль инструмента в историческом развитии	6
1.1.	История и роль кларнета	9
1.2.	Вехи жизни и творчество Карла Марии Фон Вебер	30
II глава	Исполнительский анализ Концерта №2	37
2.1.	Особенности жанра и формы	37
2.2.	Анализ Концерта №2	44
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
	СПИСОК использованной литературы	60

Введение

«Мы мобилизуем все силы и возможности нашего государства и общества для того, - подчеркнул Президент нашей страны Шавкат Мирзиёев – чтобы наша молодёжь обладала самостоятельным мышлением, высоким интеллектуальным и духовным потенциалом, ни в одной сфере не уступала своим сверстникам из других стран была счастлива и уверена в своём будущем.»¹. Музыкальная культура Узбекистана переживает сегодня период возрождения. Важную роль в этом играет не только национальное наследие, но и высокие художественно ценные образцы, мирового классического искусства, заключающие в себе духовное богатство, и соответственно огромное притяжение.

Чтобы занять достойное место в мировом музыкальном сообществе, необходимо глубоко знать произведения, которые принадлежат мировым композитором – исполнителям. Узбекское музыкально – исполнительское искусство, и в частности, на трубе в жестокой конкурентной борьбе на престижных занимают призовые места на Международных конкурсах, не в чём не уступая своим сверстникам из других стран. В ряд таких музыкантов следует отнести немецкого композитора, пианиста, гитариста и дирижёра Карла Мария Фон Вебера (1786–1826), в частности его оркестрово-инструментальные сочинения, а также Концерт №2.

Цель исследования – раскрыть духовное содержание оркестрово-инструментальное творчество и Концерта, предложить способы индивидуального художественного исполнения этого сочинения на основе личного опыта. Сформулированная цель определила задачи исследования:

¹Мирзиёев Ш. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан. Т. 2016 с.40.

- ✓ Изучить творческий путь композитора;
- ✓ Разобрать Концерт №2;
- ✓ Найти художественно убедительные исполнительские средства звукового воплощения концерта;
- ✓ Ознакомиться с научной литературой о творчестве композитора;
- ✓ Проанализировать аудио и видео записи исполнителей;
- ✓ Обобщить результаты работы в выводах и рекомендациях.

Объект использования: Концерт №2 Карла Марии Фон Вебер, как артефакт мировой музыкальной культуры.

Предмет исследования: исполнительский анализ Концерт, в аспекте звукового воплощения художественной идеи Вебера, актуализация его музыки для современного слушателя в широком его понимании.

Научная разработанность проблематики находится в стадии своего становления, хотя высокая духовность и интеллектуализм музыки этого гения требуют осмысления и глубокого научного изучения. Ценным источником исследования послужили труды музыковедов Л. О. Акопян, С. Волков, Т.Н.Грум-Гржимайло, Л. В.Данилевич, О.Дворниченко, Д. В.Н. С. Миловидова, Л. В.Михеева, Г. А.Орлов, В. О. Петров, С. М. Хентова. Опираясь на суждения о музыке Вебера, автор стремился создать свою собственную концепцию работы, для которой требовалась обратиться к сочинениям композитора.

Из отбора источников очевидно, что творчество Вебера, характеризуется глубокой внутренней целостностью стиля и взаимосвязью сочинений разных форм и жанров. В связи с этим возникла необходимость погружения в события творческой жизни композитора, раскрытия тайны художественного процесса, и, соответственно, выбора следующий структуры работы, включающий Введение, две главы, Заключение, список литературы.

В первой главе «Роль инструментов в современной», содержащей две взаимосвязанных раздела «История и роль кларнета», выявляются особенности музыкальных инструментов и раскрываются принципы и условия его тяготения к высоким художественным ценностям, к проблеме нравственных и этической сфере человеческой личности и «Вехи жизни и творчество Карла Марии Фон Вебер», рассказывает об истории жизни и творческого пути композитора.

Во второй главе наше внимание сконцентрировано на Концерт №2. В этой главе имеется два раздела. Первый – «Особенности жанра и формы», освещает интересы композитора и его отношении в данном жанру. Второй раздел именуется «Исполнительский анализ» освещает интересы композитора, анализируется произведение, изучается музыкальный язык, форма своеобразие жанра, соотношения солиста и оркестра, предлагаются несколько рекомендации на основе личного опыта.

В работе применяются исторически сложившиеся методы исследования, такие как сравнительно – типологический, структурный, комплексный. Это помогло создать целостное представление о Концерте №2 К.М.Вебер, как одном из ярких достижений мировой музыкальной культуры и действенным средством духовного воспитания и развития личности современного музыканта – исполнителя и слушателя.

ГЛАВА 1. Роль инструмента в историческом развитии.

Изобретение и развитие кларнета составляет одну из интересных страниц в истории европейской и мировой музыкальной культуры. Проблемы конструкции кларнета и интерес к ним до сего дня имеют исторический характер. Некоторые исследователи, методисты, например, С. Левин, Б. Диков уточняют, о какой системе кларнета идет речь, для какого кларнета написано то или иное пособие, произведение, прежде, чем вводить их в учебный репертуар. Таковы и методические рекомендации В. Петрова «Основы начального обучения на кларнете французской системы».

Внимание к конструкции кларнета связано с исполнительским, профессиональным интересом, так как исполнитель должен знать строение, технические возможности своего инструмента. Исполнителю это необходимо как интерпретатору произведения. Цель, проследить взаимосвязь конструктивных усовершенствований кларнета с развитием оркестрового и камерного ансамблевого репертуара, с расширением использования тембровых, технических возможностей инструмента в оркестровом письме. Задачей данной выпускной квалификационной работы является прослеживание исторического процесса конструктивной эволюции кларнета в XVIII - XIX веках, развития исполнительских традиций и школ в XX веке.

Соответственно поставленным целям и задачам работы, раскрываются вопросы развития немецкой и французской конструкций на протяжении XVIII - XIX веков, судьбы дальнейших структурных усовершенствований. Приложения подчеркивают роль камерного, оркестрового, оперного и др. репертуара, наиболее видных исполнителей и мастеров в становлении конструкции кларнета. Поскольку в речь идет о

деталей конструкции инструмента, наиболее существенные ее особенности наглядно представлены в виде рисунков.

В литературе, связанной с проблематикой, существует несколько направлений. Первое, намечаемое трудами Г. Благодатова, посвящено истории возникновения кларнета в народном музицировании, а с XVIII века - развития немецкой, французской систем, родоначальниками которых выступили И. К. Деннер и Бём. К работам такого типа относятся труды Б. Дикова (в частности его диссертационное исследование «Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бема»), С. Левина и исторические обзоры развития симфонического инструментария в работах И. Барсовой, Б. Дикова, В. Сулова, учебном пособии об инструментах духового оркестра.

В ряде исследований рассматривается эволюция оркестра, проблемы барочного, классико-романтического оркестрового письма XVII - XIX веков. Их отражают трактаты Г. Берлиоза, А. Карса, пособия и руководства по инструментровке, оркестровке, Б. Анисимова, А. Веприка, У. Пистона.

Кларнету как камерному или оркестровому инструменту посвящены работы более конкретного, частного плана. В них раскрыт какой-либо отдельный период в развитии инструмента, использование его возможностей в творчестве определенного композитора. Таковы, например, статьи Б. Асафьева и А. Урусова, анализирующие проблемы инструментровки в творчестве М. И. Глинки и К. М. Вебера - композиторов, во многом близких и преемственных в трактовке духовых и кларнета в оркестре.

В отдельный вид трудов можно выделить методические пособия по игре на духовых инструментах, где подчеркивается взаимосвязь

исполнительских приемов и навыков с конструктивными особенностями кларнета. Таковы пособия В. Березина, Н. Волкова, Б. Дикова, И.Мозговенко, В. Петрова, А. Федотова.

В отдельную группу представляет литература об исполнительских традициях и кларнетных школах XVIII - XX веков. К ним относятся исследования Ю. Усова о тенденциях отечественного и зарубежного исполнительства, например, статьи В. Петрова, А. Баранцева о выдающихся кларнетистах, педагогах и исполнителях В. Розанове, В. Генслере.

1.1. История и роль кларнета.

Кларнет был изобретён в конце XVII - начале XVIII столетия (некоторые справочники указывают в качестве года изобретения кларнета 1690, другие исследователи оспаривают эту дату и указывают, что первые упоминания о кларнете датированы 1710 годом) нюрнбергским музыкальным мастером Иоганном Кристофом Деннером(1655—1707), работавшим в то время над улучшением конструкции старинного французского духового инструмента -шалюмо. Основным нововведением, позволяющим чётко провести различие между шалюмо и кларнетом, явился клапан на обратной стороне инструмента, управляемый с помощью большого пальца левой руки и помогающий переходу во вторую октаву. В этом регистре звучание первых образцов нового инструмента (первоначально называвшегося просто «усовершенствованная шалюмо») напоминали тембр употреблявшейся в то время трубы, называвшейся «кларино», название которой, в свою очередь, произошло от лат. clarus — «ясный». Эта труба дала своё название сначала регистру, а затем и всему инструменту — clarinetto (итальянское название кларнета) буквально означает «маленькая clarino». В течение некоторого времени шалюмо и кларнет употреблялись на равных, однако уже во второй четверти XVIII века шалюмо практически исчезает из музыкальной практики. Дело Деннера продолжил его сын Якоб (1681—1735), три инструмента его работы хранятся в музеях Нюрнберга, Берлина и Брюсселя. Все эти кларнеты имели по два клапана. Инструменты такой конструкции были весьма распространёнными вплоть до XIX века, однако австрийский мастер Паур около 1760 года добавил к уже существовавшим двум клапанам третий, бельгийский мастер Роттенбург - четвёртый, англичанин Джон Хэйл в 1785 году - пятый, наконец, знаменитый французский кларнетист и

композитор Жан-Ксавье Лефевр около 1790 года создал классическую модель кларнета с шестью клапанами.

К концу XVIII века кларнет становится полноправным инструментом классической музыки. Появляются виртуозные исполнители, улучшающие не только технику исполнения на кларнете, но и его конструкцию. Среди них следует отметить Ивана Мюллера, который изменил конструкцию мундштука, чем значительно повлиял на тембр, упростил передувание и расширил диапазон инструмента, по сути, создав его новую модель. С этого времени начинается «золотой век» кларнета.

Совершенствование кларнета продолжилось и в XIX веке: профессор Парижской Консерватории Гиацинт Клозе и музыкальный мастер Луи-Огюст Бюффе (брат основателя фирмы «Buffet-Crampon» Дени Бюффе) успешно приспособили к кларнету систему кольцевых клапанов, изобретённую флейтистом мюнхенской Придворной капеллы Теобальдом Бёмом и первоначально применявшуюся только на флейте. Эта модель получила название «кларнет Бёма» или «французский кларнет». Среди других выдающихся мастеров, принявших участие в дальнейшем улучшении конструкции кларнета, можно назвать Адольфа Сакса (изобретателя саксофона и широкомензурных медных духовых инструментов) и Эжена Альбера. В Германии и Австрии получили распространение так называемые «немецкие» и «австрийские» кларнеты, ведущие своё происхождение от инструмента с системой клапанов, сконструированной Иоганном Георгом Оттенштайнером (1815—1879) совместно с кларнетистом Карлом Берманом, который выпустил «Школу игры на кларнете» для этой системы. В 1900-х годах берлинский мастер Оскар Элер (1858—1936) внёс в неё небольшие усовершенствования. Традиционно такую систему называют именно «системой Элера». Механизм немецкого кларнета отличается от французского и менее приспособлен для беглой виртуозной

игры. Мундштуки и трости этих кларнетов также делаются по технологии, отличающейся от французской. Считается, однако, что инструменты немецкой системы обеспечивают большую выразительность и силу звука. В течение достаточно долгого периода кларнеты немецкой системы были широко распространены по всему миру, однако приблизительно с 1950-х годов начался переход музыкантов на кларнеты французской системы, и сейчас на немецких кларнетах играют в основном только австрийские, немецкие и голландские, а также, сохраняя дань традиции - некоторые российские кларнетисты. Помимо систем Бёма и Элера, существует ещё несколько вариантов расположения клапанов на инструменте, в частности, в начале XX века фирма «Selmer» выпускала «кларнеты Альбера» (напоминавшие по строению инструменты середины XIX века), а в 1960-70-х годах — «кларнеты Марки». Диапазон последних мог быть расширен вверх на октаву. Тем не менее, широкого распространения эти инструменты не получили. Среди экспериментальных образцов разных конструкторов нужно отметить четвертитоновый кларнет Фрица Шюллера, предназначенный для исполнения современной музыки.

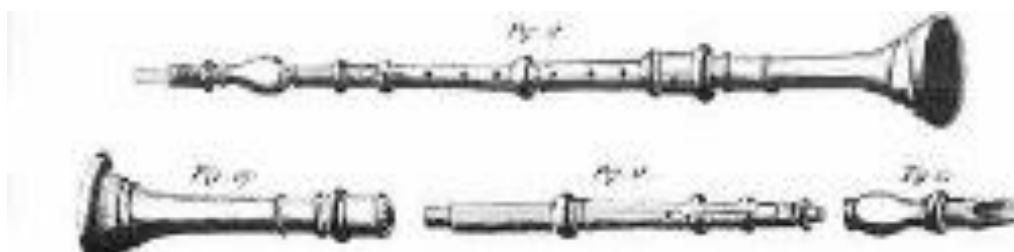
Современный кларнет является достаточно сложным механизмом. Инструмент имеет около 20 клапанов, множество осей, рессор, тяг и винтов. Ведущие фирмы-изготовители музыкальных инструментов постоянно совершенствуют конструкцию кларнета и создают новые модели.

Самое раннее известное сочинение с участием кларнета указано Альбертом Райсом два сборника арий неизвестного автора, написанных для двух одинаковых инструментов были опубликованы в Амстердаме между 1712 и 1715-годов. В 1716 году Антонио Вивальди в партитуре оратории «Торжествующая Юдифь» предписал применение двух инструментов, обозначенных как *clarenì*. Предполагается, что композитор имел в виду именно кларнеты, таким образом, эта оратория

может считаться первым известным случаем применения кларнета в качестве оркестрового инструмента.

В первой половине XVIII века кларнет, будучи технически очень несовершенным инструментом с небольшим диапазоном и неровным звучанием, появлялся в оркестре лишь эпизодически. Среди таких сочинений - месса Жана-Казимира Фабра (1720), оперы Георга Фридриха Генделя «Тамерлан» (1724) и «Ричард Первый» (1727), ряд произведений Райнхарда Кайзера.

Сольные выступления кларнетистов известны с начала второй половины XVIII века, хотя отдельные концерты происходили и раньше: в 1742 году газета Faulkner's Dublin Journal впервые упоминает выступления в Дублине венгерского музыканта по имени Чарльз (Кароль), игравшего, помимо кларнета, на валторне (это был его основной инструмент) и гобое д'амур. В течение ближайших лет он с успехом концертировал также в других регионах Британии (последнее упоминание о его выступлении датировано 1755 годом). В 1770 году была написана первая в истории соната для кларнета, её автором стал итальянский композитор Грегорио Широли.



Значительную роль в становлении кларнета как полноценного инструмента и расширении его репертуара сыграл Вольфганг Амадей Моцарт. Он познакомился с кларнетом, предположительно, в 1764 году, работая с партитурой одной из симфоний К. Ф. Абеля, а сам впервые использовал кларнеты в 1771 году в Дивертисменте, и затем ещё в двух в 1773 году. В этих сочинениях партии кларнетов относительно несложны: Моцарт мог рассчитывать только на наличие инструментов с простым

пятиклапанным механизмом. Лишь с начала 1780-х он начал более активно применять этот инструмент: все оперы, начиная с «Идоменей», предполагают использование кларнетов. В то же время Моцарт лишь однажды использует кларнеты в церковной музыке

В 1760-х - 1780-х годах кларнет вошёл в состав придворных духовых ансамблей, так называемых *Harmoniemusik*, состоявших, как правило, из двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (иногда с добавлением других инструментов). Такие ансамбли были очень популярны в то время и располагали широким репертуаром. Пути развития этих ансамблей привели в дальнейшем к формированию духовых оркестров и камерных духовых квинтетов, где впоследствии кларнет занял значительное место.

Наступление эпохи романтизма в музыке ознаменовалось не только изменением музыкального стиля, но и улучшением возможностей музыкальных инструментов, в том числе и кларнета. Композиторы обратили своё внимание на усовершенствованный инструмент и создали ряд сочинений, до сих пор входящих в репертуар кларнетистов. Тембр кларнета сразу же привлёк внимание композиторов и стал своеобразным музыкальным символом романтизма. Соло кларнета звучат в операх Вебера и Вагнера, в симфониях Берлиоза и Чайковского, в симфонических поэмах Листа.

Неотъемлемую часть кларнетного репертуара составляют произведения Карла Марии фон Вебера. Он впервые использовал этот инструмент в качестве солирующего в марте 1811 года, когда, приехав в Мюнхен, познакомился с кларнетистом баварского придворного оркестра Генрихом Йозефом Берманом. Концертино *Es-dur*, написанное за несколько дней и исполненное Берманом 5 апреля, имело большой успех и в том же году Вебер написал два больших концерта для кларнета, а через некоторое время — Вариации с фортепиано *B-dur*, Квинтет со струнными

в той же тональности. Все они также были посвящены Берману. Ещё одно сочинение Вебера — Большой концертный дуэт Es-dur, написано для другого выдающегося кларнетиста того времени - Иоганна Симона Хермштедта.

С начала XIX века кларнет является постоянным участником симфонического оркестра. Его соло, как светлого и жизнерадостного, так и драматического характера, встречаются в произведениях Бетховена (Четвёртая и Восьмая симфонии), Вебера (увертюры к операм «Вольный стрелок» и «Оберон»), Шуберта (Неоконченная симфония), Берлиоза (Фантастическая симфония), Глинки (опера «Иван Сусанин», фантазия «Камаринская»), Мендельсона (Шотландская симфония), Даргомыжского (опера «Русалка»), Вагнера (опера «Гибель богов»), Верди (оперы «Луиза Миллер», «Травиата», «Сила судьбы»), Брамса (Третья симфония), Дворжака (Девятая симфония), Римского-Корсакова (сюита «Шехеразада», оперы «Снегурочка» и «Золотой петушок»), Пуччини (опера «Тоска»), Сибелиуса (Первая симфония), Глазунова (балет «Времена года»), Рахманинова (Второй фортепианный концерт, Вторая симфония), Респиги («Пинии Рима»). Обширные сольные эпизоды поручает кларнету П.И. Чайковский: Первой, Четвёртой, Пятой и Шестой симфониях, симфонической фантазии «Франческа да Римини», опере «Евгений Онегин», балете «Спящая красавица».

В XX веке кларнет остался одним из самых востребованных инструментов в музыке. Способность выражать самые разнообразные настроения и чувства и техническая подвижность по-прежнему привлекали к этому инструменту внимание композиторов самых разных стилей и направлений.

Высочайшие технические требования предъявляют к оркестровым кларнетистам сочинения Р. Штрауса, Равеля, Стравинского. Ответственные сольные эпизоды присутствуют в произведениях Бартока (балет «Чудесный мандарин»), Прокофьева (Пятая и Шестая симфонии), Шостаковича (Восьмая, Девятая и Десятая симфонии).

Разнообразна концертная литература XX века для кларнета. К жанру концерта для кларнета обращались Карл Нильсен, Аарон Копленд, Дариус Мийо, Джеральд Финци, Борис Чайковский, Мечислав Вайнберг, Сергей Василенко, Уолтер Пистон, Джон Корильяно, Кшиштоф Пендерецкий и многие другие авторы.

Для кларнета и фортепиано в XX веке писали Альбан Берг, Богуслав Мартину, Дариус Мийо, Артур Онеггер, Пауль Хиндемит, Франсис Пуленк, Леонард Бернстайн, Алан Хованесс. Сольный репертуар кларнета значительно пополнился благодаря традиции Парижской консерватории заказывать конкурсные произведения известным французским композиторам, среди которых в разные годы были Клод Дебюсси, Андре Мессаже, Анри Рабо, Габриэль Гровле, Раймон Галлуа-Монбрён, Эжен Бозза, Жанин Рюфф. Многие из этих произведений в дальнейшем получили самостоятельную жизнь и часто исполняются в концертах.

Кларнет — один из основных инструментов джаза, которого несомненно привлекла романтичность его тембра. Особенно широко он использовался на ранних этапах становления этого стиля, в новоорлеанский период. В дальнейшем, с появлением свинга и бибопа, кларнет уступил своё место саксофону (за исключением ансамблей-диксилендов, играющих джаз в традиционной манере). Среди выдающихся джазовых кларнетистов — Сидней Беше (1890-1959), Джонни Доддс (1892-1940), Джимми Нун (1895-1944), Пи Уи Расселл (1906-1969), Барни

Бигард (1906-1980), Арти Шоу (1910-2004), Вуди Херман (1913-1987), Эдди Дэниелс (р. 1941). Одним из самых известных музыкантов этого жанра является Бенни Гудмен (1909-1986), который помимо джаза с успехом исполнял и классические сочинения, в том числе посвящённые ему композиторами-современниками.

Современный «европейский» кларнет проник в народную музыку разных регионов - испанской Кантабрии, французской Бретани и других. В Бразилии этот инструмент сопровождает народные танцевальные представления и участвует в городских ансамблях популярной музыки - «шоро», в Швеции может заменять на свадьбах скрипку. Кларнет - один из главных инструментов еврейского клезмера, где используются самые разнообразные типы техники, основанные на разных положениях губ, четвертитоновых интервалах, восходящих и нисходящих глиссандо и др. Среди известных кларнетистов этого жанра — Нафтуле Брандвейн, Гиора Фейдман, Давид Кракауэр, Герман Гольденштейн.

В народной музыке Болгарии, Румынии и Греции кларнет также находит широкое применение. Он часто звучит на свадьбах, деревенских праздниках, а также на «современных» концертах с участием народных инструментов. Как правило, балканские кларнетисты используют открытые мундштуки и лёгкие трости, таким образом получая специфическое звучание: крупное вибрато, многочисленные «украшения» и др. Одним из известных балканских фольклорных кларнетистов является болгарин Стойчо Кузмов.

В XX веке кларнет стал одним из главных инструментов в турецкой музыке, нередко используясь вместо зурны. Турецкие кларнеты длиннее обычных (они звучат в строе G, транспонируя на кварту вниз) и часто изготавливаются из металла, что придаёт их звучанию особый колорит. Популяризации кларнета в Турции способствовал Шюкрю Тунар (1907-

1962), а среди современных музыкантов наиболее известен Мустафа Кандирали.

Огромную роль кларнет играет в народной и популярной музыке Армении и Азербайджана. Почти все армянские музыканты отдают предпочтение кларнету немецкой системы. На нём играется большинство сольных партий.

Корпус кларнета in B, а также in A, in C и малых кларнетов in D и inEs, представляет собой длинную прямую цилиндрическую трубку, в отличие, например, от гобоя или саксофона, имеющих конический корпус. Как правило, материалом для корпуса служит древесина благородного дерева (чёрное дерево гренадил или палисандр). Некоторые модели предназначенные для учебных целей или для любительского музицирования иногда делают из пластика и твердой резины. В 1930-е годы джазовые музыканты в поисках новых звучаний использовали металлические кларнеты, но такие инструменты не прижились. В то же время, например, в турецкой народной музыке металлический кларнет один из основных инструментов.

В конце XX века, когда возникла проблема сокращения запасов чёрного дерева, некоторые фирмы стали выпускать кларнеты из смешанных материалов, объединяющие преимущества деревянных и пластиковых инструментов. Например, компания «BuffetCrampon» с 1994 года выпускает инструменты по технологии GreenLine из материала, состоящего на 95 % из порошка чёрного дерева и на 5 % из углепластика. Обладая теми же акустическими свойствами, что и инструменты из чёрного дерева, кларнеты GreenLine намного менее чувствительны к изменениям температуры и влажности, что снижает риск повреждения инструмента, кроме того, они легче и дешевле.

Кларнет состоит из пяти отдельных частей: мундштука, бочонка, верхнего колена, нижнего колена и раструба. Отдельно приобретается

трость - звукообразующий элемент инструмента. Составные части кларнета герметично соединяются между собой, что достигается с помощью пробковых колец, слегка смазанных специальной мазью. Иногда корпус кларнета может быть цельным, не разделённым на части вовсе или разделённым только на две части (особенно у малых кларнетов). Полностью собранный сопрановый кларнет inBb длину составляет около 66 сантиметров.



Мундштук - клювообразной формы часть кларнета, в которую музыкант вдует воздух. С обратной стороны мундштука на ровной поверхности расположено отверстие, во время игры непрерывно закрываемое и открываемое вибрирующей тростью - звукообразующим элементом кларнета. По обе стороны от отверстия находятся так называемые «рельсы», ответственные за ограничение вибрации трости. Небольшой изгиб в их верхней части в сторону от трости называется «выемкой». Длина выемки, а также расстояние от свободного конца трости до верхушки мундштука («открытость» мундштука) - основные характеристики, отличающие мундштуки друг от друга и влияющие на тембр инструмента в целом. Различаться могут также форма отверстия для трости, угол наклона верхней поверхности мундштука, характеристики используемого эбонита и др. На современном рынке мундштуков

представлен широкий ассортимент моделей, среди которых музыкант может выбрать подходящий вариант для нужных целей.



На ранних этапах истории кларнета мундштук не являлся отдельной частью кларнета и переходил непосредственно в основной корпус инструмента, материалом для которого служило дерево (например, груша). С возникновением необходимости обособления мундштука от остальных частей кларнета для него начали использоваться более прочные материалы: слоновая кость, металлы и др. Появившиеся во второй половине XIX века эбонитовые мундштуки вскоре стали по сути стандартом. Они наиболее часто используются в музыке всех жанров и дают широкие возможности управления звуком. Встречаются также мундштуки из стекла («хрустальные»), относительно простые в эксплуатации и дающие более открытое звучание, а также из пластика, обладающие более низкой ценой и менее богатым звуком, обычно используемые при обучении. В Германии распространены мундштуки из твёрдой древесины. Вне зависимости от материала, из которого сделан мундштук, его поверхность обычно шлифуется и полируется, кроме той части, к которой прилегает трость.

Трость (язычок) -звукопроизводящая (вибрирующая) часть инструмента, представляющая собой тонкую узкую пластинку, которая изготавливается из особых сортов гигантского тростника (*Arundodonax*) или (реже) других видов тростника. Трость прикрепляется к мундштуку с помощью лигатуры или, как говорят кларнетисты «машинки» специального металлического, кожаного или пластикового хомутика с

двумя винтами. Изобретение лигатуры приписывается Ивану Мюллеру и относится к первой четверти XIX века. До этого времени трость привязывалась к мундштуку с помощью особого шнура.

На самых ранних моделях кларнетов трость находилась сверху мундштука и управлялась верхней губой, но с конца XVIII века начался переход к исполнению на трости, расположенной снизу мундштука и управляемой нижней губой. Рекомендации к такому способу игры содержатся в учебных пособиях ряда известных кларнетистов того времени, в частности, Ивана Мюллера. Тем не менее, многие музыканты, среди которых был, например, известный английский кларнетист Томас Линдсей Уиллмен, отдавали предпочтение старому способу исполнения почти до середины XIX века, а в Парижской консерватории официальный переход на преподавание с тростью под мундштуком был объявлен только в 1831 году.



Трости продаются в упаковках, в соответствии со своей «твёрдостью» или, как говорят музыканты, «тяжестью», которая зависит от толщины рабочей поверхности трости. Некоторые музыканты с помощью специальных инструментов сами делают трости или переделывают уже купленные до постановки производства тростей на конвейер так делали все

кларнетисты. «Тяжесть» трости и характеристики мундштука взаимосвязаны.

В процессе использования трости достаточно быстро выходят из строя из-за изнашивания волокон камыша. Срок службы трости зависит от силы вдуваемого потока воздуха, «тяжести» самой трости, силы давления на неё и других факторов, и обычно не превышает месяца при каждодневных активных занятиях.

Трость кларнета, хрупкое и тонкое устройство. Для предохранения её от случайного повреждения используется специальный металлический или пластмассовый колпачок, который надевается на мундштук, если инструмент долго не используется.

Бочонок - часть кларнета, соединяющая мундштук с основным корпусом инструмента, верхним коленом. Помимо эстетической и практической функций, он также ответственен за настройку кларнета. Слегка выдвигая бочонок из корпуса или вдвигая обратно перед началом игры, можно изменять общий строй инструмента в пределах приблизительно четверти тона. Как правило, кларнетисты запасаются несколькими бочонками разной длины, чтобы иметь возможность приспосабливаться к меняющимся условиям игры, температура, влажность воздуха и другие.



Изобретение раструба приписывается Якобу Деннеру (1720-е годы). Эта часть инструмента позволяет извлечь самый низкий звук (ми малой октавы) и улучшить интонирование некоторых других низких звуков, а также добиться большей точности соотношения между низким и средним регистрами. Раструб бассетгорна и более низких разновидностей кларнета делается из металла и изгибается.



Среди деревянных духовых инструментов кларнет занимает особое место по своим акустическим свойствам. Его звуковой канал представляет собой цилиндр, «закрытый» с одной стороны, что наделяет его рядом отличий от других подобных инструментов:

- нижние ноты, доступные кларнету, звучат на октаву ниже, чем у инструментов с такой же длиной канала - флейты и гобоя;
- в формировании звука, особенно в нижнем регистре, участвуют почти исключительно нечётные гармонические созвуки, что придаёт тембру кларнета специфическую окраску;
- при первом передувании, увеличении силы дыхания происходит скачок звука сразу на дуодециму, а не на октаву, как у других деревянных духовых.

Именно невозможность на первых порах заполнить хроматическим звукорядом интервал дуодецимы замедлила вхождение кларнета в оркестр и привела к формированию у него более сложной, чем на других деревянных духовых, системы клапанов, а также многообразия самих систем и различий между ними. Добавление новых клапанов, тяг, винтов и других элементов механизма помогло расширению диапазона

кларнета, но затруднило игру в некоторых тональностях. Чтобы избежать трудностей, музыканты используют две основных разновидности кларнета - кларнет in A и кларнет in B.

Кларнет - виртуозный и технически подвижный инструмент. В технике легато он превосходит все деревянные духовые инструменты. На нём без передувания возможно исполнение пассажей в диапазоне дуодецимы, а также диатонические и хроматические гаммы, скачки на большие интервалы. Кларнет пригоден и для экспрессивных мелодий широкого дыхания благодаря малому расходу воздуха. Инструмент способен дать огромную градацию звука от пианиссимо до фортиссимо. Тембр кларнета богат обертонами, придающими его звучанию блеск.

Слабым местом техники игры на кларнете некоторое время назад традиционно считалось стаккато, поскольку двойной и тройной удары языка на нём не применяются, а из-за достаточно плотной трости многократное применение обыкновенного одинарного стаккато утомительно, что особенно проявляется в крайних регистрах, однако продолжающееся совершенствование конструкции трости и мундштука, а также повышение исполнительского мастерства современных кларнетистов практически свели эту проблему на нет.

Самый низкий звук, доступный кларнету по написанию, ми малой октавы, звучащий в зависимости от строя на тон или полтора тона ниже написанного. Некоторые современные инструменты изготавливаются с дополнительным клапаном, позволяющим извлечь ми-бемоль малой октавы. Другими способами, кроме как с помощью этого клапана, этот звук (встречающийся в партитурах Малера и Респики, а также в некоторых сольных сочинениях современных композиторов) на кларнете извлечь невозможно.

Верхняя граница диапазона кларнета, как и у других духовых инструментов, не может быть определена точно. В большинстве школ игры на инструменте самым высоким звуком считается по написанию c^4 (до четвёртой октавы), однако современные виртуозные исполнители способны извлекать и более высокие звуки, а в оркестровых партитурах, наоборот, партия кларнета редко переходит за пределы середины третьей октавы.

Диапазон кларнета условно делят на три регистра: низкий (так называемый «регистр шалюмо»), средний («регистр кларино») и высокий. Регистры кларнета более, чем у других деревянных духовых, отличаются друг от друга по своему характеру.

Нижний регистр («шалюмо»), приблизительно соответствующий диапазону одноимённого инструмента, начинается от самого низкого звука кларнета и заканчивается на звуке g^1 (соль первой октавы). Формирование тембра в этом регистре происходит с участием почти исключительно нечётных гармонических созвучий, что придаёт его звукам мрачный характер, а в *forte* звенящий, металлический оттенок.

Средний регистр («кларино») охватывает звуки от h^1 (си первой октавы) до c^3 (до третьей октавы). Эти звуки берутся с такой же аппликатурой, как и в нижнем регистре, но с использованием клапана дуодецимы. Регистр звучит светло и прозрачно и допускает градации силы звучания от едва слышного *pianissimo* до мощного *fortissimo*, слегка напоминающего звук трубы (откуда и название регистра). В этом регистре написано большинство оркестровых соло кларнета.

Между регистрами шалюмо и кларино находится несколько звуков, не имеющих особой тембровой окраски и звучащих тускло. Иногда их выделяют в отдельный регистр, в англоязычной литературе называемый «горловым» (*throatregister*).

Высокий регистр включает в себя звуки выше до третьей октавы. Он звучит резковато и несколько крикливо, большинство звуков (особенно самых высоких) возможно исполнить только *forte*. В этом регистре используются разнообразные варианты аппликатур, а для достижения верной интонации требуется также сильное напряжение губ и большой расход воздуха.

В оркестровой и камерной литературе используются в основном нижний и средний регистр кларнета, где наиболее полно раскрываются выразительные возможности инструмента. Сольные сочинения, ставящие целью проявить не только выразительность, но и технику владения инструментом, уже на ранних этапах включали в себя звуки всех регистров (например, Людвиг Шпор ещё в 1808 году предписал исполнение в Первом концерте звука до четвёртой октавы). В настоящее время основными разновидностями семейства кларнетов являются кларнеты *in B* и *in A*.

Кларнет *in B* (в строе си-бемоль) звучит на один тон ниже написанных нот и наиболее удобен для исполнения музыки в тональностях с бемолями при ключе.

Кларнет *in A* (в строе ля) звучит на полтора тона ниже написанных нот и наиболее удобен для исполнения музыки в тональностях с диезами при ключе.

С увеличением количества ключевых знаков (в сторону диезов для кларнета *in B*, в сторону бемолей для кларнета *in A*) появляются некоторые трудности при исполнении определённых пассажей и трелей. В пособиях по оркестровке, написанных в XIX веке, приводились примеры особо трудных для исполнения построений, и композиторы, как правило, избегали их в оркестровых партиях своих сочинений. Если требовалась модуляция на долгое время из диезной тональности в бемольную или наоборот, предписывалось поменять инструмент на подходящий по строю,

для чего исполнителю предоставлялась пауза. Другим возможным решением было введение в оркестр инструментов в обоих строях.

В концертной литературе, где от солиста требовалась бóльшая виртуозность и лучшее владение инструментом, композиторы свободнее распоряжались мелодической линией, однако и там модуляции в далёкие тональности, неудобные для исполнения, встречаются редко.

Развитие исполнительской и композиторской техники в XX веке вызвало к жизни новые приёмы игры на инструменте, среди которых глиссандо (заимствованное из джаза), фруллато, четвертитоновые интервалы, позднее исполнение нескольких звуков на одном инструменте одновременно (мультифоники), освоение сверхвысоких звуков (в четвёртой октаве), а также различные звуковые эффекты.

Кларнет обладает обширным семейством: в разные годы было создано около двадцати его разновидностей, некоторые из которых быстро вышли из употребления (кларнет in H, кларнет д'амур), а некоторые используются и в наше время. Основными представителями этого семейства являются кларнет in B (в строе си-бемоль; также иногда называемый сопрановым или большим кларнетом) и кларнет in A (в строе ля). Помимо этих двух основных инструментов также иногда находят применение в музыке:

- кларнет-сопранино - редкий инструмент, существующий в строях F, G и As, и транспонирующий соответственно на чистую кварту, чистую квинту и малую сексту вверх относительно написанных нот. Сфера применения кларнета-сопранино ограничена: кларнеты in G используются почти исключительно в духовых и танцевальных оркестрах Австрии и южной Германии; инструменты in F были полноправными членами военных оркестров на протяжении XVIII - начала XIX веков, но затем исчезли из музыкальной практики; кларнет in As, существующий с начала XIX века, также изначально был

инструментом военных оркестров Венгрии и Италии, а в XX веке, после усовершенствования конструкции, стал изредка попадать в партитуры композиторов-авангардистов и участвовать в ансамблях, состоящих исключительно из кларнетов.

- малый кларнет (кларнет-пикколо). Существует в двух строях: 1. *in E* - был изобретён в начале XIX века, применялся французскими композиторами, в XX веке получил более широкое применение в оркестре. Звучит на малую терцию выше написанных нот и на чистую кварту выше кларнета *in B*. Отличается резковатым, несколько крикливым тембром (особенно в верхнем регистре), как сольный инструмент используется крайне редко. 2. *in D* — почти не отличается от малого кларнета *in E*, звучит на полтона ниже его, применяется достаточно редко, в основном для исполнения концертов Иоганна Мольтера, а также в оркестре, подобно кларнету *in A* для диезных тональностей.

- кларнет *in C* - использовался наравне с кларнетами *in A* и *in B* в XVIII-XIX веке, в основном, в оркестре, впоследствии, из-за достаточно невыразительного тембра уступил своё место кларнету *in B*, на котором сейчас и принято исполнять его партии. В отличие от остальных инструментов семейства, не транспонирует, то есть звучит точно в соответствии с написанными нотами. В настоящее время используется лишь как учебный инструмент.

- бассет-кларнет - применяется в тех же строях (*in A* и *in B*), что и обычный инструмент, но с расширенным вниз на малую терцию диапазоном. По сути своей представляя разновидность бассетгорна, используется достаточно редко, как правило, для исполнения партий в операх Моцарта «Волшебная флейта» и «Милосердие Тита» и его же Квинтета для кларнета и струнных, в оригинале которого требуется исполнение низких звуков, недостижимых на обычном кларнете. Такие инструменты сохранились

в единичных экземплярах с XIX века, в 1951 году на их основе была сконструирована современная модель.

- бассетгорн - в XVIII и начале XIX века достаточно часто вводился в оркестр с целью расширения диапазона обычного кларнета вниз, а иногда использовался и как солирующий инструмент. Существовал в строях A, Es, G и F. Нередко в своих произведениях его использовал Моцарт, для бассетгорна изначально предназначался его Концерт для кларнета с оркестром. С начала XIX века популярность бассетгорна резко пошла на убыль, и в сочинениях композиторов-романтиков он используется лишь в единичных случаях. В настоящее время употребляется как ансамблевый инструмент, изредка в качестве солиста. Характерной чертой бассетгорнов является узкий, по сравнению с альтовым кларнетом того же строя, диаметр сечения трубки, что даёт специфический «жалобный» тембр. С бассетгорном обычно используется мундштук кларнета in B. В то же время фирмы «Selmer», «LeBlanc» и др. изготавливают бассетгорны с диаметром трубки почти равной диаметру и с мундштуком альтового кларнета. Существует мнение, что эти инструменты правильнее называть «альтовыми кларнетами с расширенным диапазоном». Их тембр существенно отличается от тембра бассетгорна с «классическим» узким диаметром трубки.

- альтовый кларнет - инструмент, отчасти напоминающий бассетгорн, но отличающийся от него более широкой трубкой, строем и отсутствием низких нот — диапазон альтового кларнета ограничивается снизу нотой Fis (фа-диез большой октавы). Изобретён в начале XIX века в Германии, позднее усовершенствован Адольфом Саксом. Несмотря на то, что обладает полным, мощным и ровным звуком, практически не используется в музыке, за исключением некоторых американских духовых оркестров.

- бас-кларнет - сконструирован Адольфом Саксом в 1830-х годах на основе более ранних моделей других мастеров 1770-х годов и впервые использован в оркестре в опере Мейербера «Гугеноты» (1836), в дальнейшем применялся другими французскими композиторами, позднее, также немецкими и русскими. Звучит на октаву ниже сопранового кларнета, применяется почти исключительно *in B*. На практике используется обычно только низкий регистр бас-кларнета. В оркестре выполняет функцию усиления басовых голосов, реже исполняет сольные эпизоды, как правило, трагического, мрачного, зловещего характера. В XX веке некоторые композиторы стали писать сольную литературу для бас-кларнета.

- - редкий инструмент, звучащий на октаву ниже альтового кларнета и имеющий, подобно ему же, строй *Es*. Сфера его применения ансамбли, состоящие исключительно из кларнетов, а также реже духовые оркестры.

- контрабасовый кларнет - самая низкая по звучанию разновидность кларнета, имеющая общую длину почти 3 метра. Отдельные упоминания об этом инструменте относятся ещё к 1808 году, но в основном он используется современными авторами для получения специфических низких звуков, а также в ансамблях, состоящих только из кларнетов. Нужно отметить также факт применения этого инструмента в операх «Фервааль» Венсана д'Энди, «Елена» Камиля Сен-Санса, Пяти пьесах для оркестра Арнольда Шёнберга и некоторых других произведениях.

В современном симфоническом оркестре используется два (реже три или четыре) кларнета, при этом музыкант, играющий на последнем по номеру кларнете, может также (в соответствии с партитурой) исполнять партию малого кларнета или бас-кларнета. В оркестровой партитуре партии кларнетов пишутся под партиями гобоев, над партиями фаготов.

2.2. Вехи жизни и творчество Карла Марии Фона Вебера.

Вебер родился в семье музыканта - его отец был оперным капельмейстером, играл на многих инструментах. Будущего музыканта формировала та среда, в которой он находился с раннего детства. Франц Антон Вебер (дядя Констанции Вебер, жены В. А. Моцарта) поощрял увлечение сына музыкой и живописью, знакомил с тонкостями сценического искусства. Занятия с известными педагогами - Михаэлем Гайдном, братом всемирно известного композитора Йозефа Гайдна, и аббатом Фоглером - оказали заметное влияние на молодого музыканта.



К тому времени относятся и первые опыты сочинения. По рекомендации Фоглера Вебер поступает в оперный театр города Бреслау в качестве капельмейстера (1804). Начинается его самостоятельная жизнь в искусстве, формируются вкусы, убеждения, задумываются крупные произведения.

С 1804 года Вебер работает в различных театрах Германии, Швейцарии, занимает пост директора оперного театра в Праге с 1813 года. В этот же период устанавливаются связи Вебера с крупнейшими

представителями художественной жизни Германии, повлиявшими во многом на его эстетические принципы.

Вебер приобретает известность не только как выдающийся пианист и дирижер, но и как организатор, смелый реформатор музыкального театра, утвердивший новые принципы размещения музыкантов в оперном оркестре (по группам инструментов), новую систему репетиционной работы в театре. Благодаря его деятельности изменяется статус дирижера - Вебер, принимая на себя роль режиссера, руководителя постановочной части, участвовал во всех стадиях подготовки оперного спектакля. Важной чертой репертуарной политики возглавляемых им театров было предпочтение немецких и французских опер, в отличие от более обычного преобладания итальянских. В произведениях первого периода творчества кристаллизуются черты стиля, ставшие впоследствии определяющими, песенно-танцевальный тематизм, своеобразие и красочность гармонии, свежесть оркестрового колорита и трактовки отдельных инструментов. Вот что писал, например, Г. Берлиоз:

А каков оркестр, аккомпанирующий этим благородным вокальным мелодиям! Какие изобретения! Какие искуснейшие изыскания! Какие сокровища открывает перед нами подобное вдохновение!

Среди наиболее значительных сочинений этого времени романтическая опера «Сильвана» (1810), зингшпиль «Абу Гасан» (1811), 9 кантат, 2 симфонии, увертюры, 4 фортепианные сонаты и концерты, «Приглашение к танцу», многочисленные камерные инструментальные и вокальные ансамбли, песни (свыше 90).

Завершающий, дрезденский период жизни Вебера (1817-26), отмечен появлением его знаменитых опер, а настоящей его кульминацией стала триумфальная премьера «Волшебного стрелка» (1821, Берлин). Эта опера - не только блистательная композиторская работа. Здесь, как в

фокусе, сконцентрированы идеалы нового немецкого оперного искусства, утверждаемые Вебером и ставшие затем основой для последующего развития этого жанра.

Музыкально-общественная деятельность требовала решения задач не только творческих. Вебер, в период своей работы в Дрездене, сумел осуществить широкомасштабную реформу всего музыкально-театрального дела в Германии, которая включала и целенаправленную репертуарную политику, и подготовку театрального ансамбля единомышленников. Проведение реформы обеспечивала музыкально-критическая деятельность композитора. В написанных им немногочисленных статьях содержится, по существу, развернутая программа романтизма, утвердившегося в Германии с появлением «Волшебного стрелка». Но помимо своей чисто практической направленности, высказывания композитора - это еще и особая, оригинальная, облеченная в блистательную художественную форму музыкальная литература, предвещающая статьи Р. Шумана и Р. Вагнера. Вот один из фрагментов его «Заметок на полях»:

Кажущаяся бессвязность фантастического, напоминающая не столько обычную написанную по правилам музыкальную пьесу, сколько пьесу фантастическую, может быть создана... лишь самым выдающимся гением, таким, который творит свой мир. Мнимый беспорядок этого мира на самом деле заключает в себе внутреннюю связь, пронизанную самым искренним чувством, и надо только уметь воспринять ее своими чувствами. Однако выразительность музыки и без того содержит в себе много неопределенного, индивидуальному чувству приходится многое вкладывать в нее и поэтому лишь отдельным душам, настроенным буквально на тот же тон, удастся поспевать за развитием чувства, которое совершается вот так, а не иначе, которое предполагает вот такие, а не иные необходимые контрасты, для которого верно вот только одно, это мнение. Поэтому задача подлинного мастера состоит в том, чтобы властно царить и

над своими, и над чужими чувствами, а чувство, которое он передает, воспроизводить как постоянное и наделенное только теми цветами и нюансами, которые тотчас же создают в душе слушателя некий целостный образ.

После «Волшебного стрелка» Вебер обращается к жанру комической оперы («Три Пинто», либретто Т. Хелла, 1820, незавершенная), пишет музыку к пьесе П. Вольфа «Прециоза» (1821). Главные произведения этого периода - предназначенная для Вены героико-романтическая опера «Эврианта» (1823) на сюжет французской рыцарской легенды и сказочно-фантастическая опера «Оберон», созданная по заказу лондонского театра CoventGarden (1826). Последняя партитура дописывалась уже тяжело больным композитором вплоть до самого дня премьеры. Успех был неслыханным для Лондона. И все же Вебер считал необходимыми некоторые переделки и изменения. Сделать их он уже не успел...

Главным делом жизни композитора стала опера. Он знал, чего добивался, идеальный ее образ был им выстрадан: «...я говорю об опере, какой жаждет немец, а это — замкнутое в себе художественное творение, в котором доли и части родственных и вообще всех использованных искусств, спаиваясь до конца в одно целое, исчезают как таковые и до известной степени даже уничтожаются, но зато строят новый мир! Веберу удалось построить этот новый — и для него самого — мир...» - В. Барский.



Девятый сын пехотного офицера, посвятившего себя музыке после того, как его племянница Констанца вышла замуж за Моцарта, Вебер получает первые уроки музыки у сводного брата Фридриха, затем учится в Зальцбурге у Михаэля Гайдна и в Мюнхене у Калхера и Вализи (композиция и пение). В тринадцать лет сочиняет первую оперу (не дошедшую до нас). Следует недолгий период работы с отцом в музыкальной литографии, затем совершенствует свои знания у аббата Фоглера в Вене и Дармштадте. Переезжает с места на место, работая пианистом и дирижёром; в 1817 году женится на певице Каролине Бранд и организует в Дрездене театр немецкой оперы, в противовес театру итальянской оперы под руководством Морлакки. Истощённый большой организационной работой и неизлечимо больной, после периода лечения в Мариенбаде (1824) ставит в Лондоне оперу «Оберон» (1826), принятую с энтузиазмом.

Вебер был ещё сыном XVIII века: моложе Бетховена на шестнадцать лет, он умер почти за год до него, однако кажется музыкантом более современным, чем классики или тот же Шуберт. Вебер был не только музыкантом-творцом, блистательным, виртуозным пианистом, дирижёром знаменитого оркестра, но и великим организатором. В этом он походил на Глюка; только у него была более

сложная задача, потому что он работал в убогой обстановке Праги и Дрездена и не имел ни сильного характера, ни бесспорной славы Глюка.

В области оперного искусства он оказался в Германии редчайшим феноменом - одним из немногих прирождённых оперных композиторов. Его призвание определилось без труда: уже с пятнадцати лет он знал, чего требует сцена. Жизнь его была столь деятельной, столь богатой событиями, что кажется намного длиннее жизни Моцарта, в действительности же - всего на четыре года".

Когда Вебер в 1821 году представил «Вольного стрелка», он значительно предвосхитил романтизм таких композиторов, как Беллини и Доницетти, которые появятся десять лет спустя, или Россини, поставившего «Вильгельма Телля» в 1829 году. Вообще 1821 год был знаменателен подготовкой романтизма в музыке: в это время Бетховен сочиняет Тридцать первую сонату ор. 110 для фортепиано, Шуберт представляет песню «Лесной царь» и начинает Восьмую симфонию, «Неоконченную».

Уже в увертюре «Вольного стрелка» Вебер движется к будущему и освобождается от воздействия театра недавнего прошлого, «Фауста» Шпора или «Ундины» Гофмана, или французской оперы, повлиявшей на этих двух его предшественников. Когда Вебер подошёл к «Эврианте», пишет Эйнштейн, «его самый резкий антипод Спонтини в каком-то смысле уже расчистил ему дорогу; вместе с тем Спонтини лишь придал классической опере-серии колоссальные, монументальные размеры благодаря массовым сценам и эмоциональному напряжению. В „Эврианте“ появляется новый, более романтический тон, и если публика не сразу оценила эту оперу, то её глубоко ценили композиторы следующих поколений». Творчество Вебера, заложившего основы немецкой национальной оперы (наряду с «Волшебной флейтой» Моцарта), обусловило двойное значение его оперного наследия, о чём хорошо пишет

Джулио Конфалоньери: «Как правоверный романтик, Вебер находил в легендах и народных преданиях источник музыки, лишённой нот, но готовой зазвучать. Наряду с этими элементами он хотел также свободно выразить собственный темперамент: неожиданные переходы от одного тона к противоположному, дерзкое сближение крайностей, уживающихся друг с другом в согласии с новыми законами романтической франко-немецкой музыки, были доведены до предела композитором, душевное состояние которого вследствие чахотки было постоянно беспокойным и лихорадочным».

Эта двойственность, которая кажется противоречащей стилевому единству и действительно нарушает его, породила мучительное стремление уйти, в силу самого жизненного выбора, от последнего смысла существования: от реальности — с ней, быть может, только в волшебном «Обероне» предполагается примирение, да и то частичное и неполное.

«Мир - в нем творит композитор!» - так очерчивал поле деятельности художника К. М. Вебер, выдающийся немецкий музыкант: композитор, критик, исполнитель, литератор, публицист, общественный деятель начала XIX века. И действительно, мы находим в его музыкально-драматических произведениях чешские, французские, испанские, восточные сюжеты, в инструментальных сочинениях - стилистические признаки цыганского, китайского, норвежского, русского, венгерского фольклора. Но главным делом всей его жизни стала национальная немецкая опера. В неоконченном романе «Жизнь музыканта», имеющем ощутимые черты биографичности, Вебер блестяще характеризует, устами одного из персонажей, состояние этого жанра в Германии.

Посовести, говоря, дела с немецкой оперой обстоят весьма плачевно, она страдает судорогами и не может твердо стоять на ногах. Толпа ассистентов хлопочет подле нее. И все же она, едва оправившись от одного обморока, снова падает в другой. К тому же, предъявляя к ней

всевозможные требования, ее настолько раздули, что ни одно платье не приходится ей более в пору. Напрасно господа переделывальщики в надежде украсить ее напяливают на нее то французский, то итальянский кафтан. Он не к лицу ей ни спереди, ни сзади. И чем больше пришивать к нему новые рукава и укорачивать полы и фалды, тем хуже он будет держаться. В конце концов, несколько романтическим портным пришла в голову счастливая мысль выбрать для нее отечественную материю и, по возможности, вплести в нее все то, что когда-либо создали у других наций фантазия, вера, контрасты и чувства.

ГЛАВА 2. Исполнительский анализ Концерта для кларнета №2.

2.1. Особенности жанра и формы.

Произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов. С конца 18 века наиболее распространены Концерт для одного солирующего инструмента с оркестром, реже встречаются концерты для нескольких инструментов с оркестром - "двойной", "тройной", "четверной". Особые разновидности составляют Концерт для одного инструмента (без оркестра), Концерт для оркестра (без строго определённых сольных партий), К. для голоса (голосов) с оркестром, К для хора a cappella. В прошлом были широко представлены вокально-полифонический Концерт и *concertogrosso*. Важными предпосылками возникновения Концерта были многохорность и сопоставление хоров, солистов и инструментов, впервые получившие широкое применение у представителей венецианской школы, выделение в вокально-инструментальных сочинениях сольных партий голосов и инструментов. Самые ранние Концерты возникли в Италии на рубеже 16-17 веках в вокально полифонической церковной музыке (*Concertiecclesiastici* для двойного хора А. Банкьери, 1595; Мотеты для 1-4-голосного пения с басом "*Centoconcertiecclesiastici*" Л. Виаданы, 1602-11). В таких концертах применялись различные составы - от больших, включавших многочисленные вокальные и инструментальные партии, до насчитывавших лишь несколько вокальных партий и партию генерал-баса. Наряду с наименованием *concerto* сочинения того же типа нередко носили наименования *motetti*, *motectae*, *cantiossacrae* и другие. Высшую стадию развития церковного вокального Концерта полифонического стиля

представляют возникшие в 1-й половины 18 века кантаты И. С. Баха, которые сам он называл *concerti*.

Жанр Концерта нашёл широкое применение в русской церковной музыке (с конца 17 века) - в многоголосных произведениях для хора а *capella*, относящихся к области партесного пения. Теория "творения" таких Концертов была разработана Н. П. Дилецким. Русские композиторы очень развили многоголосную технику церковных Концертов (произведения на 4, 6, 8, 12 и более голосов, вплоть до 24-голосных). В библиотеке Синодального хора в Москве насчитывалось до 500 Концертов 17-18 века, написанных В. Титовым, Ф. Редриковым, Н. Бавыкиным и другие. Развитие церковного концерта было продолжено в конце 18 века М. С. Березовским и Д. С. Бортнянским, в творчестве которых преобладает мелодически-ариозный стиль.

В 17 веке, первоначально в Италии, принцип "соревнования", "состязания" нескольких солирующих ("концертирующих") голосов проникает в инструментальную музыку - в сюиту и церковную сонату, подготавливая появление жанра инструментального Концерта (*Ballettoconcertata* Р. Мелли, 1616; *Sonataconcertata* Д. Кастелло, 1629). На контрастном сопоставлении ("соревновании") оркестра (*tutti*) и солистов (*solo*) или группы солирующих инструментов и оркестра (в *concertogrosso*) основаны возникшие в конце 17 века, первые образцы инструментального Концерта (*Concertidacamera a 3 conilcembalo* Дж. Бонончини, 1685; *Concerto da camera a 2 violini e Basso continuo* Дж. Торелли, 1686). Однако концерты Бонончини и Торелли были лишь переходной формой от сонаты к Концерту, который фактически сложился в 1-й половине 18 века в творчестве А. Вивальди. Концерты этого времени представлял собой трёхчастную композицию с двумя быстрыми крайними частями и медленной средней частью. Быстрые части обычно основывались на одной теме (реже на 2 темах); тема эта проходила в оркестре в неизменном виде

как рефрен-ритурнель (монотемное *allegro* рондального типа). Вивальди были созданы как *concerti grossi*, так и сольные Концерты - для скрипки, виолончели, виоль-д'амур, различных духовых инструментов. Партия солирующего инструмента в сольных Концертах вначале выполняла преимущественно связующие функции, но по мере эволюции жанра приобретала всё более ясно выраженный концертный характер и тематическая самостоятельность. Развитие музыки строилось на противопоставлении *tutti* и *solo*, контрасты которых подчёркивались динамическими средствами. Преобладала фигурационная фактура ровного движения чисто гомофонного или полифонизированного склада. Концертирование солиста, как правило, имело характер орнаментальной виртуозности. Средняя часть писалась в ариозном стиле (обычно патетическая ария солиста на фоне аккордового аккомпанеента оркестра). Такой тип К. получил в 1-й половины 18 века всеобщее распространение. К нему принадлежат и клавирные К., созданные И. С. Бахом (некоторые из них представляют обработки собственных скрипичных концертов и скрипичных концертов Вивальди для 1, 2 и 4 клавиров). Эти сочинения И. С. Баха, как и К. для клавира и оркестра Г. Ф. Генделя, положили начало развитию фортепианного концерта. Гендель является также родоначальником органного К. В качестве солирующих инструментов, кроме скрипки и клавира, применялись виолончель, виольд'амур, гобой (который часто служил заменой скрипки), труба, фагот, поперечная флейта и др.

Во 2-й половине 18 века сформировался классический тип сольного инструментального Концерта, чётко откristаллизовавшийся у венских классиков.

В Концерте утвердился форма сонатно-симфонический цикла, однако в своеобразном преломлении. Концертный цикл, как правило, насчитывал только 3 части, в нём отсутствовала 3-я часть полного,

четырёхчастного цикла, то есть менуэт или (впоследствии) скерцо (позднее скерцо иногда включается в Концерты - вместо медленной части, как, например, в 1-м Концерте для скрипки с оркестром Прокофьева, или в составе полного четырёхчастного цикла, как, например, в концертах для фортепиано с оркестром А. Литоляфа, И. Брамса, в 1-м Концерте для скрипки с оркестром Шостаковича). Установились и некоторые особенности в построении отдельных частей К. В 1-й части применялся принцип двойной экспозиции - сначала темы главной и побочной партий звучали в оркестре в основном тональности, и лишь после этого во 2-й экспозиции они излагались при главенствующей роли солиста - главная тема в той же основной тональности, а побочная - в другой, отвечающей схеме сонатного *allegro*. Сопоставление, соревнование солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. Сравнительно с доклассическими образцами существенно изменился сам принцип концертирования, которое стало более тесно связанным с тематическим развитием. В Концертах предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, каденция, которая располагалась на переходе к коде. У Моцарта фактура Концерта, оставаясь преимущественно фигурационной, мелодизирована, прозрачна, пластична, у Бетховена исполнена напряжения в соответствии с общей драматизацией стиля. Как Моцарт, так и Бетховен избегают какого-либо штампа в построении своих Концертов, зачастую отходя от охарактеризованного выше принципа двойной экспозиции. Концерты Моцарта и Бетховена составляют высочайшие вершины развития этого жанра.

В эпоху романтизма наблюдается отход от классического соотношения частей в Концертах. Романтики создали одночастный Концерты двух типов: малой формы - концертштюк (позднее и под назв. концертино), и крупной формы, соответствующей по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты

четырёхчастного сонатно-симфонического цикла. В классических Концертах интонационные и тематические связи между частями, как правило, отсутствовали, в романтических Концертах монотематизм, лейтмотивные связи, принцип "сквозного развития" приобрели важнейшее значение. Яркие образцы романт. поэмого одночастного К. создал Ф. Лист. Романт. иск-во 1-й половине 19 века выработало особый род красочно-декоративной виртуозности, ставшей стилевым признаком всего течения романтизма (Н. Паганини, Ф. Лист и др.).

После Бетховена наметились две разновидности (два типа) Концерта - "виртуозный" и "симфонизированный". В виртуозном Концерте инструментальная виртуозность и концертирование составляют основу развития музыки; на 1-й план выступает не тематическая разработка, а принцип контраста кантилены и моторики, различных типов фактуры, тембров и так далее. Во многих виртуозных Концертах тематическая разработка вообще отсутствует (концерты Виотти для скрипки, концерты Ромберга для виолончели) или занимает подчинённое положение (1-я ч. 1-го концерта Паганини для скрипки с оркестром). В симфонизированном К. развитие музыки основано на симфоническую драматургию, принципах тематической разработки, на противопоставлении образно-тематических сфер. Внедрение симфонической драматургии в Концерты обуславливалось его сближением с симфонией в образно-художественном, идейном смысле (концерты И. Брамса). Оба типа Концерта различаются по драматургической функции основных компонентов: для виртуозного Концерта характерна полная гегемония солиста и подчиненная (аккомпанирующая) роль оркестра; для симфонизированного Концерта - драматургическая активность оркестра (развитие тематического материала осуществляется совместно солистом и оркестром), приводящая к относительному равноправию партии солиста и оркестра. В симфонизированном Концерте виртуозность стала средством

драматического развития. Симфонизация охватила в нем даже такой специфически-виртуозный элемент жанра, как каденция. Если в виртуозном К. каденция предназначалась для показа технического мастерства солиста, в симфонизированном она включилась в общее развитие музыки. Уже со времени Бетховена каденции начали писать сами композиторы; в 5-м фортепианном концерте Бетховена каденция становится органической частью формы произведения.

Чёткое разграничение виртуозного и симфонизированного Концерт не всегда представляется возможным. Большое распространение получил тип Концерта, в котором концертность и симфоничность выступают в тесном единении. Наприме^р, в концертах Ф. Листа, П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова симфоническая драматургия сочетается с блестящим виртуозным характером сольной партии. В 20 в. преобладание виртуозной концертности характерно для концертов С. С. Прокофьева, Б. Бартока, преобладание симфонических качеств наблюдается, нап^ример, в 1-м скрипичном концерте Шостаковича.

Оказав значительное влияние на Концерте, симфония, в свою очередь, испытала влияние К. В конце 19 в. возникла особая "концертная" разновидность симфонизма, представленная произведения Р. Штрауса ("Дон Кихот"), Н. А. Римского-Корсакова ("Испанское каприччо"). В 20 веке появилось также довольно много концертов для оркестра, основанных на принципе концертирования (нап^ример, в современной музыке – азербайджанского композитора С. Гаджибекова, эстонского композитора Я. Ряэтса и др.).

Практически Концерты созданы для всех европейских инструментов - фортепиано, скрипки, виолончели, альт^а, контрабаса, деревянных и медных духовых. Р. М. Глиэру принадлежит пользующийся большой популярностью Концерт для голоса с оркестром. Современными

композиторами написаны Концерты для народных инструментов - балалайки, домры (К. П. Барчунова и др.), армянского тара (Г. Мирзоян), латвийского кокле (Я. Мединь) и так далее. В современной музыке жанр Концерта получил огромное распространение в различных типовых формах и широко представлен в творчестве многих композиторов (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Н. Я. Мясковского, Т. Н. Хренникова, С. Ф. Цинцадзе и др.).

2.2. Исполнительский анализ.

В истории музыкальной культуры кларнет занимает существенной место. Этим обуславливается актуальность тех исследований, которые посвящены проблемам истории эволюции кларнета, особенностям подготовки исполнителей на этом инструменте и художественной значимости их творческой деятельности. Объектом исследования нами была выбрана история эволюции кларнета, а предметом исследования – выявление той роли, которую сыграл кларнет с его художественно-техническим потенциалом в творчестве немецкого композитора К.-М.Вебера.

Анализ специальной литературы позволил выявить основные художественно-выразительные средства и приёмы игры на кларнете. Довольно обстоятельно вопросы исполнительского мастерства и творческий потенциал кларнета рассмотрен в трудах С.Трофимова. Условия и предпосылки рождения кларнета была рассмотрены и нами в одной из публикаций. Обратимся к результатам исследования.

Принципы использования кларнета, сложившиеся у композиторов венской классической школы, длительное время оставались образцом для музыкантов последующих поколений, однако с приходом каждой новой эпохи эти принципы обогащались, развивались, видоизменялись. Когда наступила эпоха романтизма, у композиторов изменилось отношение к оркестру. Так же они пересмотрели своё отношение и к тем функциям, которые кларнет выполнял в оркестре. Один из главных представителей и основателей романтической школы музыки – Карл-Мария-Фридрих-Эрнст фон Вебер (1786 – 1826). Он был выдающимся немецким композитором, дирижёром, пианистом и музыкальным критиком. Как заметил Г. Благодатов «Композиторы-романтики, более чем кто-либо до них, связали тембр с характером музыки. Они не представляли свой образный мир без тембровых ассоциаций. Романтики первыми установили неотъемлемость

тембровой специфики от самого феномена музыки. Они первые ощутили значение и роль разных по своей окраске регистровых отрезков в общем звукоряде инструмента. Эта особенность более всего свойственна семейству язычковых духовых и флейт. Используемые отдельно, такие регистровые отрезки как бы дополняют тембровые ресурсы каждого данного инструмента. Они обратили внимание на то, что тембр разных регистров кларнета выразителен сам по себе и может быть одним из существенных элементов музыкального образа». Это убедительно доказал К. М. Вебер. Он обращался в своём творчестве к произведениям для самых разных инструментов, особое пристрастие питал к кларнету с его теплотой звучания, широтой диапазона, богатейшими виртуозно-техническими и колористическими возможностями. Как отметил Г. Благодатов, «Новым в инструментальной музыке Вебера явилось раскрытие выразительных качеств низкого регистра кларнета. Регистр шалюмо иногда употреблялся композиторами и ранее, но никто до Вебера не обращал внимания на его выразительные особенности». Была чёткая дифференциация контрастных регистров кларнета:

1) нижний регистр кларнета, который сохранял некоторую мрачность тембра звучания своего предшественника шалюмо, что и послужило наименованию регистра кларнета как «регистр шалюмо»;

2) верхний регистр кларнета, которому были характерны ясные и яркие звуки, появляющиеся благодаря способу передувания, что и послужило наименованию регистра кларнета как «кларино», то есть «ясный».

Самыми ранними образцами музыкального творчества, уже всецело связанного с романтизмом, являются концертные произведения для духовых Карла Марии фон Вебера, написанные в 1811 году. По характеру содержания, эмоциональному тону, стилю и методу художественного выражения они принадлежали наступавшей эпохе.

Можно лишь гадать о причинах, побудивших молодого Вебера – блестящего пианиста-виртуоза, дирижёра и композитора, тяготевшего к крупным музыкально-театральным формам, - обратиться к сочинениям для кларнета, фагота и валторны.

В XVIII веке кларнет широко использовали не только в оркестре, но и в больших инструментальных ансамблях, нередко состоявших из одних только духовых инструментов. Такие ансамбли исполняли танцевальную музыку, различные дивертисменты, приветственные серенады, игравшиеся на открытом воздухе, ночную музыку – ноктюрны. «Одним из самых распространённых был ансамбль из двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов. Композиторы написали для такого состава огромное количество произведений, было сделано также много переложений популярной музыки – оперных арий, увертюр, обработок песен».

Вебер поручил кларнету выразительные соло в своих оперных и симфонических партитурах, а также использовал его как солирующий инструмент в произведениях для кларнета с оркестром и в камерных ансамблях. 1811 год стал плодотворным для Вебера, он за этот год написал все сольные сочинения для кларнета, они относятся к раннему периоду творчества. Последовательность их была следующая: Концертино для кларнета с оркестром ор. 26 (до минор); Тема с вариациями для кларнета и фортепиано, ор. 33 (си-бемоль мажор); Квинтет для струнных инструментов с кларнетом, ор. 34 (си-бемоль мажор); Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, ор. 48 (ми-бемоль мажор); Первый концерт для кларнета с оркестром, ор. 73 (фа минор); Второй концерт для кларнета с оркестром, ор. 75 (ми-бемоль мажор). И это только произведения для кларнета, а ведь он писал и для фагота, и для валторны. Вебер, несомненно, разделял приверженность Моцарта к этому инструменту, однако произведения для духовых отличаются от

моцартовских. Написание многих произведений Вебера для кларнета связано с именем знаменитого кларнетиста того времени, солистом придворной капеллы Генрихом Бёрманом. Во время гастролей в Мюнхене, где ставилась его опера «Абу Гасан», Вебер дал авторский концерт. Необычайный успех имело исполненное концертино для кларнета с фортепиано, которое исполнил Генрих Бёрман. Великолепное исполнение, красота звука и нюансировка этого музыканта, способствовали успеху произведения. Этот концерт положил начало крепкой дружбе между Вебером и Бёрманом и повлиял на появление ряда прекрасных сочинений для кларнета. Г. Бёрман сумел познакомить композитора со многими секретами, приёмами исполнения, техническими качествами, которые таил в себе кларнет того времени.

Вебер смело использовал все регистры кларнета, особенно он любил нижний регистр инструмента. Сольные пьесы очень обогащены широкими и многообразными возможностями нижнего регистра кларнета. В кульминациях проявляются драматически-экспрессивные качества».

Как отметил Ю. Усов «особенно широко с романтическим размахом использованы все регистры инструмента, его богатейшие выразительные и технические качества во втором концерте.

Концерт состоит из трёх частей. Первая часть – сонатное *allegro* с двойной экспозицией. Главная партия состоит из трёх элементов: героического, лирически-взволнованного и нежно-певучего. Здесь имеется масса технических моментов, связанных с большими скачками, резкими взлётами и такими же сподами мелодии, пассажами в стаккато, всевозможными акцентами. Побочная партия, небольшая по размерам, не содержит в себе контраста к главной. Линия её развития – от мягкого лирического настроения к некоторой приподнятости и героичности. Заключительная партия – образец веберовского «вечного

движения», стремительный и блестящий фейерверк звуков. Нюансы Вебера точно отражают характер его музыки, обусловлены ею.



Разработка построена на основе темы. В ней царит приподнятое героическое, настроение. В разработку включён эпизод в отдалённой тональности. Он построен на двух темах – широкой, мужественной и нежной, хрупкой. В репризе нет каких-либо существенных изменений. Кода носит виртуозный характер.

Великолепна по музыке вторая часть – «Романс». Средний эпизод его представляет собой яркий, оперного плана речитатив, который является кульминацией всей части. Крайние разделы отличаются печальной сосредоточенностью настроения и спокойствием движения. Финал написан в форме рондо и выдержан в ритме блестящего концертного полонеза, широко распространённого в музыке того времени.



Рефрен изящный, чётко синкопированный. Четыре эпизода весьма красочны и различны между собой по характеру. Завершается концерт потоком виртуозных кларнетовых пассажей».

Особой широтой круга образов выделяется в первой части, Allegro, Вебер весьма вольно трактует традиционную концертную сонатную форму с двумя экспозициями – оркестровой и сольной. В основе Allegro контрастное сопоставление оркестровых тем, суровых и драматичных, с лирическими мелодиями кларнета, звучащего то светло и безмятежно, то грустно и печально. Непринужденной свободой отличается чередованием тем в экспозиционном и репризном разделах, перемежающихся виртуозными развивающими эпизодами.

Вторая часть – в сложной трехчастной форме. Ласковый задушевный напев кларнета на фоне аккомпанемента струнных и крайних разделах обрамляет драматический центральный эпизод, завершающийся поэтичным звучанием валторн, словно предвещающим «лесную романтику» оперы «Вольный стрелок».



В финале Концерта – господствует стихия танца. Изящный и грациозный рефрен чередуется с тремя различными эпизодами, второй из которых выделяется контрастной элегической мелодией, а третий отдельными интонациями предвосхищает увертюру к «Оберону» – последней опере Вебера.

В инструментальных пьесах композитор использовал современные народно-бытовые мелодии, проявляется интерес к разным чертам разных народностей. Произведения Вебера отличаются своей красочностью, модуляционной свободой, ярким сопоставлением тем, блестящей концертностью. «Композитор также, как и в сольных произведениях, мастерски, чрезвычайно интересно использовал кларнет и в операх «Оберон» и «Эврианта», «Вольный стрелок», двух симфониях, музыке к спектаклю «Прециоза» и других сочинениях. Вебер блестяще использовал возможности кларнета в квинтете фа-мажор». Каждый из регистров инструмента имеет специфическое по эмоциональному восприятию звучание. В романтической опере «Вольный стрелок» роль кларнета разнообразна, в некоторых случаях кларнетовый тембр используется в качестве формообразующего фактора. Кларнет является незаменимым интерпретатором душевных состояний героев оперы, а

также является вестником тревоги, носителем устрашающего, колдовского начала. В этой опере он применил нижние звуки кларнета для обрисовки чёрного охотника Самьэля, это одна из первых попыток в оперной музыке охарактеризовать действующее лицо определённым тембром инструмента.

Также важное место в творчестве Вебера для кларнета занимают Вариации для кларнета и фортепиано си-бемоль мажор, соч. 33, написанные Вебером в 1811 году на тему из своей оперы «Сильвана» (1810 г.), - превосходный образец веберовских блестящих концертных вариаций. Вслед за лирико-ариозной темой следует семь вариаций, расцвечивающие мелодию фигурациями, видоизменяющие её фактуру, темброво-динамическую окраску. Кларнет, обычно ведущий мелодическую линию, во второй и четвёртой вариации смолкает вовсе, уступая место фортепиано. Светлый и безоблачный характер нарушает пятая, минорная вариация с её мрачным тремоло, звучащей как бы издалика траурной поступью. Но седьмая, заключительная вариация и следующая за ней кода вновь окрашивают музыку в радостные и праздничные тона. Стремительное танцевальное движение, блестящие пассажи сменяются лирическими интонациями темы, завершающими произведение.

К лучшим ансамблям композитора относится Соната для кларнета и фортепиано ми-бемоль мажор, созданная в 1816 году, согласно первому изданию, обычно именуемая Большим концертным дуэтом, соч. 48. Высокая, совершенная структура, тонкость письма сочетаются здесь с необычной красотой тематизма, многокрасочной и выразительной тембровой палитрой.

С. Левин заметил, что «особенности мелодики Вебера породили новые исполнительские нюансы и штрихи. По сравнению с использовавшимися прежде, круг их очень расширился, некоторые традиционно устоявшиеся, были переосмыслены. Нюансы точно отражали характер музыки».

В XIX веке стиль исполнения на духовых инструментах складывался в основном под воздействием веберовской мелодики, сочетающей романтическую порывистость, патетичность с простотой звучания. Произведения для кларнета до сих пор составляют золотой фонд педагогического и художественного репертуара кларнетистов. По своему характеру, содержанию, идейному замыслу серия концертных произведений Вебера для духовых инструментов, за малым исключением, принадлежит именно к тому кругу сочинений, в которых воплотились глубокие и важные черты музыкально-исторического становления эпохи. Эти произведения (для кларнета, фагота и отчасти валторны) являются до настоящего времени основополагающими в профессиональной практике музыкантов-духовиков, полностью сохраняя и изумительные по богатству и точности использования качества инструментализма, и редкостную свежесть, непосредственность музыкально-художественного воздействия. Но нельзя не отметить, что имеющий место спад прежде широкой сольно-концертной деятельности исполнителей на духовых инструментах привёл к тому, что немногочисленные шедевры этого рода музыки, в том числе и веберовской, переместились у нас преимущественно в ранг учебно-педагогического репертуара. Начинающие музыканты в подавляющем большинстве оказываются неспособными раскрыть всю глубину авторского замысла, педагоги же вынуждены считаться с ограниченными возможностями учеников, а нередко ставить перед ними узкотехнические задачи (типа выработки определённого характера звучания или качества техники). Это препятствует раскрытию художественного замысла, снижает уровень интерпретации, приводит к блеклости, неопределённости исполнительских приёмов.

Необходимо отметить, что композитор писал концерты для определенных исполнителей - виртуозов своего времени, например: Генриха Бермана. Звание «сильнейшего» исполнителя пытался отстаивать

каждый из них, но сравнить их было трудно, так как исполнитель отдавал большее предпочтение технической виртуозности.

На первый взгляд, композиционное решение рассматриваемых концертов близко: в основе структуры классическая трехчастная форма с контрастным сопоставлением частей - быстро - медленно - быстро. Первые части традиционно написаны в сонатной форме и выполняют главную драматургическую функцию. Вторые части - проникновенное лирическое размышление, уводящее от сферы активной действенности первых частей. Финалы концертов представляют собой, как правило, традиционное рондо, и с точки зрения виртуозной составляющей являются наиболее сложными.

Однако более детальный анализ драматургии кларнетовых произведений Вебера указывает на наличие различных специфических моментов. Концерты Вебера не столь масштабны и драматичны что, в них отсутствует героика, патетика и яркая контрастность. Они кажутся более традиционными, имеющими тесные связи, прежде всего, с концертной музыкой В.А. Моцарта. Как и Концерту для кларнета с оркестром великого венского классика, кларнетовым концертам Вебера свойственна виртуозность, но не самодовлеющая, не самодостаточная, а, во-первых, как средство динамизации в развитии образа (отсюда стремление к множественным пассажным фрагментам), во-вторых, обладающая важнейшей драматургической ролью кантилены, которая в большинстве случаев в концертах Вебера поручается солирующему кларнету. Здесь, как и у Моцарта, техническое оснащение материала подчинено его выразительности, камерному лирическому содержанию.

Вебер в своих концертах трансформирует структуру сонатного *allegro*, свойственную классическому концерту. Это касается, прежде всего, вступительного раздела и экспозиции. Подобное отступление от классических стандартов сонатного *allegro* можно проследить и в Первом концерте для кларнета Вебера. В нем так же отсутствует традиционная для

венских классиков полновесная оркестровая экспозиция. В экспозиции оркестра звучит только главная партия, тогда как побочную исполняет уже солист. Разграничением ролей в экспозиции композитор разделяет героическую и лирическую образную сферы (наделяя оркестр героической образностью, а партию солиста - лирикой). При этом разграничение происходит не только на тематическом, но и на тембральном уровне - героическое звучание оркестра противопоставлено нежному темbru кларнета.

Вторые части рассматриваемых концертов Вебера, сравнительно небольшие по размеру, традиционно связаны с лирической образной сферой. Тематизм этих частей характеризуется не просто как светлая лирика, свойственная венским классикам, а носит характер размышления, лирического повествования, иногда с элементами грусти, а порой и трагизма. На первый план выступает монологическое начало. И именно в этих частях роль рефлексирующего героя отводится солирующему кларнету.

Финалы концертов носят жанровый характер, они построены на танцевальных темах, как и свойственно концертному жанру. Однако в рассматриваемых сочинениях пропадает тот беззаботный блеск, который присутствовал в завершающих частях концертов классиков, здесь финалы приобретают более многоплановое образное содержание.

Концертные сочинения для кларнета Вебера самым тесным образом связаны с его достижениями в оперном жанре, который был для него определяющим. Вебер - оперный композитор, оперный дирижер, а потому в его концертах сильно влияние оперной стилистики. Применяет Вебер и типичные оперные приемы изложения: доминирующая роль солиста, как главного действующего лица театрализованного действия, подчинение вокальной лирике логики драматургического развития и другие. Ярким примером может служить вторая часть Второго концерта,

где в партии солирующего кларнета появляется речитатив, как в оперной арии.

Ключевым параметром развития концертного жанра является трактовка композиторами сольного инструмента. Как мы отмечали выше, концерты для кларнета Вебер писали в сотрудничестве с выдающимися кларнетистами первой половины XIX века. Их противоположное отношение к выразительным возможностям инструмента отразилось в сольных партиях концертов.

Вебер по-иному, применяет кларнет как солирующий инструмент, который трактован не столько как технический, а как поющий, лирический участник концертного действия. В основу заложена способность кларнета продемонстрировать мягкий, теплый тембр. Пассажи в концертах очень удобны по аппликатуре, в них нет больших интервальных скачков на мелких длительностях, отсутствуют различного рода трели и мелизмы во время пассажей шестнадцатыми нотами. Это позволяет утверждать, что Вебер более досконально знал технические возможности кларнета, консультируясь с Берманом.

Проанализировав сольные партии кларнета в концерте композиторов, отметим что, Вебер нашел выигрышную совокупность как виртуозных, так и выразительных качеств кларнета. Существенное обновление композиторского письма в рассматриваемых произведениях Вебера мы обнаруживаем в области трактовки оркестра. Хорошо известно, что композитор был великолепным знатоком оркестра, а также первоклассными и лучшими в свое время.

К.М. Вебер, великолепный оперный композитор, в своих оркестровых партитурах по-новому заставляет звучать оркестр. Новаторский подход композитора проявляется в новом подходе к экспозициям различных драматических образов. В своих оперных

партитурах он существенно увеличивает роль оркестра при характеристике картин природы, действий героев. Одним из первых композитор стремится индивидуализировать оркестровый состав. Во-первых, он вводит новые для оркестра первой половины XIX века инструменты, во-вторых, изменяет и закрепляет новую посадку групп инструментов в составе оркестра, а, в-третьих, индивидуализирует и персонифицирует оркестровые тембры (вводя лейттембровые характеристики).

Оркестр Вебера и в инструментальных сочинениях звучит по-оперному, с яркими, театральными динамическими, регистровыми и интонационно-ритмическими контрастами. Вебер довольно скромно использует духовые инструменты. Их участие допускается в *tutti* оркестра, и даже эта роль скрывается за струнными. Отличительным моментом является вторая часть Первого концерта, где кларнет звучит только при поддержке ансамбля валторн. Вебер применяет в оркестре в кульминационных моментах открытые сигналы труб в сопровождении литавр. В то время использование труб все еще ограничивалось их возможностью исполнять только натуральный звукоряд, но литавры применяются все чаще и разнообразнее.

Большая роль в окрашивании аккомпанемента отводится струнным. Неудержимые пассажи скрипок, пиццикато виолончелей и контрабасов изменяют колорит звучания оркестра. Вебер в некоторых моментах разделяет партии первых и вторых скрипок, поручая каждой ответственные моменты. Очень красочно и полно звучат аккорды в *tutti*, заполняя весь диапазон: от верхнего до нижнего звука. Композитор использует свойственную композиторам-романтикам смену динамики путем добавления и уменьшения инструментов. В своих концертах для кларнета он умело насыщает аккомпанирующее звучание оркестра различными ритмическими рисунками, что помогает солисту ярче выразить собственную тематическую линию.

Трактовка Вебером оркестровой партии в кларнетовых концертах свидетельствует о новом, дифференцированном подходе композиторов к оркестровому письму, индивидуализации тембров, особенно духовых, разнообразном использовании инструментов, введении в состав группы духовых медных, более тонком и детализированном письме. Различен подход композиторов к взаимодействию солирующего кларнета и оркестра, но это материал для отдельного исследования.

Рассмотрев концерт для кларнета с оркестром Вебера, подведем итог. Композитор, сохраняя классический инвариант строения концерта, меняет его внутреннее наполнение. У Вебера драматургия кларнетовых концертов построена на лирических неконтрастных темах и своей лиричностью эти сочинения более отвечают романтическому направлению. В драматургическом плане свои концерты Вебер трактует аналогично сцене в опере, вводя в них гораздо больше различных образов.

Кларнет в сочинениях Вебера представлен не столько как виртуозный, сколько как инструмент, обладающий богатейшими выразительными возможностями, способный охарактеризовать любой образ. Можно отметить, что подобного рода момент лирической повествовательности солирующего инструмента, монологичность его высказывания станут константным признаком романтической инструментальной музыки в разных жанрах. Главная заслуга Вебера в трактовке кларнета заключается в том, что им был найден специфический именно для этого инструмента фактурно-тембровый комплекс, включающий в себя как виртуозные, так и выразительные возможности инструмента. Инструментальные концерты, снискавшие у исполнителей наибольшую популярность, как раз и отмечены совершенством композиторского мастерства в выявлении тембровой неповторимости солирующего инструмента, его характерных отличий от других.

Оркестровая партитура концертов Вебера свидетельствует о свойственном XIX веку расширении состава оркестра. Оркестр в концертах звучит очень ярко, колоритно. В концертах Вебера духовая группа востребована только в эпизодах *tutti* и в небольших сольных эпизодах во вторых частях цикла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нами рассмотрено инструментально-концертное творчество Карла Марии Фон Вебер, которое выдвигает сложные задачи связанные сольным, ансамблевым и оркестровым исполнительским искусством. Эстетическим идеалом этих эпох и мироощущения композитора, отразившего в своей музыке характерные черты своего времени.

В результате изучения творчества Вебера мы пришли к выводу, что его наследия, созданные произведения заключают в себе непреходящие этические, эстетические ценности, высокую духовность столь актуальное в наше время. Все это требует более активного внимания исполнителя к музыке композитора, к её исполнению и пропаганде.

Чтобы создать высокохудожественные исполнительские концепции сочинений композитора, необходимо целенаправленные работы, включающая следующие этапы: технический, связанный с освоением нотного текста, овладением исполнительской техникой; музыкально-выразительной этап, предполагающая достижения высокохудожественного исполнения на основе овладения техническими приёмами, штрихами, а так же теоретическим анализом, музыкального языка, приёмов развития, фактуры, форма образования; концептуальный этап, на основе накопленного опыта работы, технологического, музыкально-выразительного, формирует целостное представление об исполнении произведения как масштабного цикла и создание исполнительской формы; артистически-режиссёрская, связанно с исполнением произведения на концертной сцене, как сольного, ансамблевого, так и оркестрового произведения с эмоционально психологическим воздействием на слушателя.

Этапы работы исполнителя над произведениями К.М.Вебера сольными, оркестровыми полезно записывать на аудио и видеодиски. Это

позволит исполнителю анализировать произведение в освоении музыки композитора и ставить на каждом этапе новые задачи, повышая планку уровня исполнения.

Инструментальные сочинения композитора являются прекрасным источником познания красоты, мудрости и совершенства творческой личности. Они всемерно способствуют творческому развитию исполнителя, формируют индивидуальность, воспитывают нравственно, духовно, оттачивает художественно, логическое мышление, и мастерство.

Список литератур

1. Мирзиёев Ш. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветание государство Узбекистан. Т. 2016
2. Асафьев Б. О музыке XX века М, 1983
3. Роллан Р. Музыкально – историческое наследие выпуск 4. М. 1989
4. Сапонов М. Искусство импровизации. М. 1982
5. Смирнов М. Эмоциональный мир музыки М. 1990
6. Злотников Д.Е. концерты для кларнета с оркестром л. Шпора и к. М. Вебера – сходства и различия // Современные проблемы науки и образования. – 2014.
7. Белякович, А.И. Эволюция, органологические и художественно-
8. выразительные особенности шалюмо как условие и предпосылка рождения кларнета / А.И. Белякович // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции “Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития ‘2007»». – Одесса: Черноморье, 2007.
9. Благодатов Г. Кларнет. – М: Музыка, 1965.
10. Диков Б. Методика обучения игры на кларнете. – М: Музыка, 1983.
11. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Левин. – Л: Музыка, 1983.
12. Мюльберг, К.Э. Из истории исполнительства на кларнете / К.Э.
13. Мюльберг // Тезисы докладов международной научной конференции
14. «История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах». – Ростов-на-Дону: 1977.

15. Трофимов, С.С. Формирование белорусской школы исполнительства на духовых язычковых инструментах как творческий процесс /С. Трофимов // Культура творчества: опыт, методология, рефлексия: Материалы Междунар. Науч. – практ. конф. посвящ. IV междунар. Дню философии, проводимому под эгидой ЮНЕСКО, 17 – 18 ноября 2005 г. / Институт парламентаризма и предпринимательства, БИП – институт правоведения. – М: 2005.
16. Трофимов, С.С. Формирование системы художественного образования кларнетистов как условие развития национальной исполнительской школы /С. Трофимов // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Художественное образование: инновации и традиции»: Пермь, 2004.
17. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах – М: Музыка, 1989.
18. Черных, А. Советское духовое инструментальное искусство: Справочник/ А.Черных. – М: 1989.