

УДК 785.7.082.2 : 786.2

ОБЛИГАТНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ПАРТИЯ ФОРТЕПИАНО В РОМАНТИЧЕСКИХ КАМЕРНЫХ СОНАТАХ

Михеева Надежда Борисовна

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского.
Пл. Конституции, 11/13, Харьков, Украина

Аннотация:

В статье рассматривается возможность выявить в фактуре романтических камерных сонат с заменяемыми облигатными инструментами музыкальные средства, реализация которых возлагается на исполнителя. В связи с изменениями, происшедшими в конструкции музыкальных инструментов за последние два века, рассматривается проблемы баланса звучания струнных инструментов с современным, более мощным фортепиано, а также современных, значительно усовершенствованных по сравнению с XIX в. духовых инструментов и фортепиано. Представляется, что именно динамический и тембровый баланс являются важнейшими маркерами жанра камерной сонаты. Для освещения процесса формирования этих жанровых признаков необходим краткий исторический обзор классического и романтического камерного репертуара с заменяемыми облигатными инструментами. Охваченный в статье музыкальный материал позволяет утверждать, что в камерной музыке XIX в. обычно используется не облигатный инструмент с конкретным тембром, а облигатный голос как компонент фактуры. Реализация облигато может быть поручена разным инструментам. В романтической музыке на основе одного и того же или незначительно изменяемого нотного текста возникают произведения, относящиеся к разным жанровым разновидностям камерной сонаты.

Ключевые слова: ансамбль, облигатные инструменты, соната, фактура, фортепиано.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы выявить в фактуре романтических камерных сонат с заменяемыми инструментами такие музыкальные средства, реализация которых возлагается на исполнителя и которые поэтому следует считать исполнительски зависимыми.

В классико-романтическом камерном репертуаре есть достаточно большая группа произведений для фортепиано с облигатными струнными или духовыми инструментами. В соответствии с традицией, восходящей как минимум к эпохе барокко, облигатный инструмент воспринимается как носитель важного звуковысотного материала, в том числе и тематического. При этом тембровая окраска облигатного голоса может варьироваться: одно и то же произведение допускается исполнять, например, на скрипке или кларнете с сопровождением фортепиано.

Очевидно, что скрипка и кларнет, используемые в качестве взаимозаменяемых солирующих инструментов, имеют разные технические возможности: отличаются их звуковысотные и динамические (громкостные) диапазоны, тембровая насыщенность звучания в разных регистрах и т. п. При этом ни одна нота в партии фортепиано не меняется. Неизменными остаются также указания темпов и другие обозначения. Отсюда вытекает целый ряд специфических проблем, которые должен решать пианист.

Пианистам, играющим в камерном ансамбле с разными инструментами, вообще постоянно приходится приспосабливать звучание рояля к меняющимся тембровым условиям при игре с разными инструментами. Собственно говоря, даже смена партнера, который играет на том же самом инструменте, требует от пианиста менять какие-то исполнительские детали ради достижения ансамблевой слитности звучания. Однако когда одновременно меняется и партнер, и инструмент, проблемы, связанные с перестройкой исполнительской концепции, приобретают для пианиста совершенно другой масштаб.

Казалось бы, вопросы, связанные с исполнительской деятельностью, имеют сугубо практический характер. Однако за ними вырисовываются и серьезная теоретическая проблема, связанная с инструментальными жанрами. Особенно заметной эта проблема становится при изучении романтического репертуара. Здесь сосредоточены, в частности, наиболее популярные и чаще всего исполняемые сонаты и циклы пьес для кларнета и фортепиано.

Прежде чем перейти к рассмотрению обозначенной проблеме, дадим краткий исторический очерк классического и романтического репертуара с заменяемыми облигатными инструментами. Хотя начать обзор необходимо с творчества венских классиков, понятие «облигато» (итал. *obbligato* и фр. *oblige* означает «обязательный», «обязанный» и даже «принужденный») появилось раньше — в эпоху барокко. Оно использовалось при создании музыки для солирующих инструментов — иногда конкретно выбранных, но нередко произвольных — с оркестровым или ансамблевым сопровождением. Данное понятие применялось в композиторской и исполнительской практике вплоть до начала XIX в.

На протяжении XVII–XVIII вв. в европейской музыке происходит переход к ансамблям облигатного типа, что подразумевает произведения, предназначенные для конкретных инструментов и стабильных составов исполнителей, где все партии фиксируются. К ансамблям облигатного типа относятся, например, струнные и фортепианные трио и квартеты, квинтеты духовых и т. п.

Такой переход ознаменовал изменение условий ансамблевого музицирования: выход ансамбля за пределы совместной игры нескольких произвольно собранных музыкантов, среди которых почти всегда должен был быть исполнитель на каком-нибудь клавишном инструменте. Среди предшественников венских классиков были распространены сонаты с цифрованным басом. Широко известны, например, сонаты композиторов итальянской скрипичной школы — таких как А. Корелли, А. Вивальди, Б. Марчелло, позднее Дж. Тартини, П. Локателли и, наконец, Л. Боккерини. В таких произведениях сопровождать солирующую скрипку (иногда, но значительно реже, чем у немецких или французских композиторов, ее могли заменить гобой или флейта) могли орган, клавесин или клавикорд вместе с виолончелью, виолой или фаготом.

Начиная с середины XVIII в., зарождается новый тип клавирной сонаты. Это сонаты со скрипкой *obbligato* или же несколькими струнными инструментами *obligato*, которые предполагают в качестве аккомпанирующего инструмента только клавир. Его нижний голос уже не дублируется никаким другим инструментом. Соответственно, изменяются «обязательства» исполнителя на клавире по отношению к остальным участникам ансамбля и одновременно формируется новый тембровый облик такого ансамбля. Он получает свое развитие в Германии, где формируется мангеймская школа, и в Австрии, где преобладает Первая (классическая) венская школа. Сразу же укажем на принципиально важную особенность: если в сонатах, трио, квартетах или квинтетах венских классиков участвует фортепиано, то в обозначении состава оно указывается первым.

Особый интерес среди сонат нового типа (для двух инструментов) представляют виолончельные сонаты. Исследователь виолончельных сонат Л. ван Бетховена О. К. Завьялова пишет: «Выход виолончели на концертную эстраду в конце XVIII века ознаменовался развитием кантиленой природы, сольных и виртуозных качеств струнного

инструмента. Бетховенские сонаты, как и моцартовские «мангеймские», представляют собой круг произведений со своими специфическими чертами: фортепианные дуэты, трио, квартеты рассматривались как фортепианные сонаты с дополнительными партиями струнных инструментов. Понятие «соната» применялось ко всем произведениям этого типа, то есть, определялась жанровая принадлежность целой группы камерно-инструментальных произведений, а *obligato* — конкретно избранный состав инструментов фортепианного ансамбля (дуэты, трио, квартеты), что соответствовало музыкально-эстетическим взглядам XVIII века» [1]. Бетховен был первым, кто написал сонаты для виолончели, заложив, таким образом, основы этого жанра. Ранние сонаты, вышедшие под оп. 5, были написаны для фортепиано с облигатной партией виолончели. Партия виолончели в них, хоть и является обязательной, но, тем не менее, формально играет роль сопровождения. В ранний период творчества Бетховен, добившийся в Вене признания в качестве пианиста-виртуоза, был больше заинтересован в собственном техническом развитии и, соответственно, в расширении диапазона исполнительских средств фортепиано. Виолончель же как сольный инструмент только выходила на сцену.

Эта же тенденция — преобладание фортепиано над виолончелью — сохраняется и в Сонате №3 оп. 69, хотя партия облигатного инструмента становится самостоятельной, а не дублирующей. Сонаты для фортепиано и виолончели оп. 102 написаны в 1815 г. и относятся к позднему периоду творчества. В них Бетховен достигает той степени равноправия партнеров по ансамблю, которую считает допустимой.

В ранних виолончельных сонатах есть одна любопытная деталь: обложки первых изданий сонат оп. 5 показывают, что заменяемый инструмент в этих сонатах не струнный, а клавишный — его партия могла быть исполнена либо на *pianoforte*, либо на клавесине. Насколько нам известно, данное обстоятельство пока не обратило на себя должного внимания музыкантов, специализирующихся в области исторически информированного исполнительства. Совместное звучание виолончели и клавесина способно существенно изменить наши представления о звуковом облике этих произведений. Скромные динамические ресурсы клавесина должны нацеливать не на поиск ярких динамических контрастов, которые для нас неразрывно связаны с музыкой Бетховена, а на воплощение тонких деталей фразировки и связанных с ними мелких изменений темпа. Как видим, только приступив к историческому обзору, мы уже обнаруживаем достаточно серьезный теоретический вопрос, связанный со стилем раннего Бетховена и его близостью к позднему барокко.

Заметим, что более привычно для современного слушателя использование клавесина в камерной музыке Моцарта. Оно крепко связывает эту музыку с барочной эстетикой, тогда как звучание фортепиано позволяет слушателю идентифицировать те же самые произведения как относящиеся к венской классике. Моцарт интересен нам еще и тем, что он первым из композиторов-классиков стал использовать тембровые возможности кларнета. Кроме кларнетового квинтета и концерта им написано Трио для *pianoforte*, кларнета in B и альты К. 498 без вариантов замены инструментов, о чем свидетельствует оригинал рукописи. Состав необычен в своем использовании не только кларнета, но и альты. Моцарт стремится подчеркнуть уникальность этого ансамбля.

В 1797 г. было написано Трио Бетховена оп. 11 B-dur для фортепиано, кларнета (или скрипки) и виолончели. Больше к подобным ансамблям композитор не обращался. Впрочем, в 1802 году он переложил Септет для кларнета, фагота, валторны, скрипки, альты, виолончели и контрабаса оп. 20 для меньшего состава, так что оно превратилось в Трио для фортепиано, кларнета (или скрипки) и виолончели, вышедшее под оп. 38. Все остальные трио Бетховена написаны для уже традиционного состава — со скрипкой и виолончелью.

Любопытно, что в 1796 году Бетховен сочинил квинтет для фортепиано и духовых оп. 16, а в 1810 году сделал транскрипцию или, скорее, редукцию этого сочинения для фортепиано, скрипки, альты и виолончели.

Так называемый квинтет Моцарта для гобоя, кларнета, валторны, фагота и чембало представляет собой переложение сочинения для фортепиано и струнного квартета, выполненное не самим автором, а Эрнестом Науманом. В XIX в. традиция переработки сочинений, написанных для необычных составов, вообще была очень распространенной. Можно предположить, что редакторы стремились скорее популяризировать произведение, чем вносить какие-то изменения в их тембральную концепцию.

Возвращаясь к вопросу о формальном лидерстве фортепиано в камерных ансамблях, заметим, что у Шуберта всегда на первом месте стоит фортепиано. Исключение составляет соната *Arpeggione* D. 821, и это исключение вполне объяснимо: соната написана для недавно сконструированного струнного инструмента, к возможностям которого Шуберт хотел привлечь внимание исполнителей. Попытка оказалась неудачной для инструмента, но при этом сама соната *Arpeggione* заняла почетное место в репертуаре как альтистов, так и виолончелистов.

Первые изменения порядка, при котором в ансамблях с участием фортепиано этот инструмент назывался первым, находим в творчестве Р. Шумана и Ф. Мендельсона.

Если мы обратимся к титульным листам первых изданий виолончельных сонат Ф. Мендельсона, то увидим следующую картину: Сонаты ор. 45 и ор. 58 написаны для фортепиано и виолончели, а более поздняя Соната ор. 109 — уже для виолончели и фортепиано. То же касается и кларнетовой сонаты Мендельсона, которая написана для кларнета в сопровождении фортепиано, а не наоборот, хотя на титульных листах альтовой сонаты *c-moll* и скрипичной сонаты ор. 4 *f-moll* фортепиано в соответствии с устоявшейся традицией указано первым.

Обращаясь к камерным произведениям Р. Шумана, нельзя пройти мимо того, о чем пишет исследователь творчества композитора Д. В. Житомирский в книге «Роберт Шуман. Очерки жизни и творчества»: «Шуман несомненно искал путей к слушателю-непрофессионалу. Он знал, как много в этом смысле может дать создание вполне «репертуарных» вещей. Первостепенно важным было для него, в частности, сочинение выигрышных произведений для выступлений Клары, в то время единственной пропагандистки его творчества на концертных эстрадах Европы. Фортепианные ансамбли, доходчивые по своей природе, привлекательные для солиста, поскольку сохраняя за ним ведущую роль, они вносят в программу освежающий контраст, — сразу же могли обогатить репертуар Клары» [2, с. 670].

При этом, как подчеркивает Житомирский, в трактовке фортепианных партий своих камерных произведений Шуман опирается на принципы виртуозности и «концертности»: они излагаются ярко и броско, позволяя представить пианиста в самом выигрышном свете: «В своих фортепианных ансамблях Шуман не заставляет слушать музыку «через лупу», временные масштабы изложения и развития материала более широки, и в этом отношении форма, весь процесс разворачивания мыслей более доходчивы» [2, с. 671].

Обращаясь непосредственно к рассмотрению камерных произведений Шумана, мы можем увидеть, что в этих произведениях фортепиано не везде стоит на первом месте. Обращаясь к изданиям под редакцией К. Шуман, можно обнаружить, что фортепиано указано первым в следующих произведениях: Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели ор. 44, Квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели ор. 47, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 63, ор. 80 и ор. 110, а также в Пьесах-фантазиях для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 88. Фортепиано ставится на первое место и в некоторых произведениях, написанных для двух инструментов. К ним относится *Adagio* и *Allegro* для фортепиано и валторны ор. 70 (здесь валторна может быть заменена по желанию альтом или виолончелью), Пьесы-фантазии для фортепиано и кларнета ор. 73 (здесь тоже возможна замена кларнета на скрипку или виолончель). В этом перечне произведений находится и Соната №1 для фортепиано и скрипки ор. 105, а также Пьесы для фортепиано и альты (виолончели) ор. 113.

В списке других камерных произведений Р. Шумана — он совсем невелик — на первое место выносятся солирующие струнные и духовые инструменты, а фортепиано несет преимущественно аккомпанирующую функцию. В этот перечень входят четыре произведения: «Сказочные повествования» для кларнета (по желанию может быть заменён скрипкой), альты и фортепиано op. 132; Большая соната для скрипки и фортепиано №2 op. 121; Три романса для гобоя (скрипки) и фортепиано op. 94 и «Деревенские танцы» для виолончели (скрипки) и фортепиано op. 102.

Рассмотренный музыкальный материал позволяет утверждать, что фактически в камерной музыке XIX в. используется в ряде случаев не облигатный инструмент, а облигатный голос как компонент фактуры. Он может быть поручен разным инструментам, благодаря чему возникают взаимозаменяемые пары, которые закрепляются в исполнительской и педагогической практике.

В связи с этим и возникает необходимость обратить внимание на баланс звучания инструментов. Не надо забывать, что за последнее время наше представление о звучании фортепиано и духовых инструментов заметно изменилось. Сегодня мы уже не просто знаем, что в конструкции фортепиано происходили такие изменения как смена материалов, из которых изготавливались молотки и рама — мы можем услышать, как звучали инструменты, которые не претерпели этих изменений. То же самое относится и к конструкции кларнета, которая на протяжении XIX в. претерпела весьма значительные изменения, увеличив яркость звучания инструмента.

Проблема, которая возникает сегодня — это проблема баланса струнных инструментов (их конструкция по сравнению с XIX в. не изменилась) с современным, гораздо более мощным фортепиано, а также современных духовых с фортепиано. Мы должны выяснить, есть ли в фортепианной фактуре романтической сонаты ресурсы, позволяющие решить эту проблему. И мы полагаем, что такие ресурсы есть.

Для иллюстрации можно использовать сонаты для кларнета и фортепиано op. 120 №1 f-moll и №2 Es-dur, которые существуют в авторской версии для альты и фортепиано op.120. Необходимо отметить, что в кларнетовой версии ярче всего проявляется «мускульный» аспект игры. Значительные мышечные усилия, которые приходится прилагать пианисту, связаны не только со сложностью и массивностью фактуры, но еще и с тем, что кларнет — инструмент достаточно яркий. Характер его звучания таков, что, в отличие от струнных инструментов, он требует от пианиста, играющего в ансамбле, постоянных физических усилий для адекватной поддержки. Сонаты И. Брамса op. 120 для альты и фортепиано с точки зрения исполнительского ансамбля являются совершенно другим произведением. В нем внимание пианиста должно быть сосредоточено в первую очередь на отдельных голосах, образующих контрапункты к партии солиста, звучание становится значительно менее ярким, местами даже приглушенным, а фразировка значительно более тонкой, не столь выпуклой, как в ансамбле с кларнетом.

Перейдем к **выводам**.

1. Поскольку значительное число сонат для кларнета и фортепиано входит в жанровую группу произведений с заменяемыми облигатными инструментами, важнейшими жанровыми маркерами являются динамический и тембровый баланс.

2. Определяющим в современном отношении к камерному ансамблю является требование слитности звучания. Применительно к кларнетовой сонате оно является результатом изменений в конструкции кларнета и совершенствовании приемов игры на нем.

3. В связи с реализацией принципа слитности звучания представляется необходимым дифференцировать два типа фактуры, которые реализуют соответственно функции диалога и сопровождения.

4. Также необходимо различать параметры исполнения, заданные в нотном тексте, и параметры, в реализации которых исполнителям предоставлена значительная свобода.

Список использованных источников

1. Завьялова О. К. Виолончельные сонаты Л. Ван Бетховена (ансамблевые закономерности жанра). Автореферат кандидатской диссертации, Киев, Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, 2000.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерки жизни и творчества – Москва : Музыка, 1964. – 880 с.

Article received: 2016-07-14