

Метлушко В. А.

аспірант

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

РОЛЬ КАРЛА БЕРМАНА В СТАНОВЛЕНИИ КЛАРНЕТОВОГО ИСКУССТВА

***Аннотація.** Исходя из распространеннейшей в последнее десятилетие практики аутентичного исполнения, автор подчеркивает актуальность изучения всех фактов музыкальной культуры прошлых лет. Дан обзор деятельности выдающегося немецкого кларнетиста, педагога К. Бермана, раскрыта его роль в развитии искусства игры на кларнете. Детализированы его установки и нововведения в конструкцию инструмента.*

***Ключевые слова:** кларнет, амбушюр, исполнительские приемы, тембр, выразительные возможности*

***Анотація.** Метлушко В. Роль Карла Бермана в розвитку кларнетового мистецтва. Виходячи із поширеної в останньому десятилітті практики аутентичного виконання, автор підкреслює актуальність вивчення всіх фактів музичної культури минулих років. Розглядається діяльність видатного німецького кларнетиста, педагога К. Бермана, розкрита його роль в розвитку мистецтва гри на кларнеті. Деталізовані його впровадження і нововведення в конструкції інструменту.*

***Ключові слова:** кларнет, амбушюр, виконавські прийоми, тембр, виразні можливості.*

***Annotation.** Metlushko V. Role of Carl Baermann in development of clarinet art. Coming from spreading in the last decade practice of authentic execution, an author underlines actuality in studying of all facts in musical culture of past years. The review of activity of the prominent German clarinetist, teacher C. Baermann, his role is exposed in development of art in playing the clarinet. His options and innovations are shown in details in the construction of instrument.*

***Keywords:** clarinet, embouchure, performance receptions, timbre, expressive possibilities.*

Надійшла до редакції 3.02.2012

Постановка проблеми. Последние десятилетия XX века отмечены особым интересом к воссозданию произведений предшествующих эпох в первоначальном звуковом облике. Отсюда активное реконструирование аутентичных представлений, старинного инструментария, поиск звуковых соответствий при задействовании современных инструментов. Напомним, что под аутентичным («подлинным», «истинным», «исторически достоверным») исполнением подразумевается осведомленность исполнителя обо всех (по возможности) аспектах музыкальной практики и теории того периода и той страны, где была написана музыка. Исполнение подобного рода начинается с умения интерпретировать нотный текст в оригинале и играть на инструментах соответствующей эпохи. Поэтому так важны публикация и распространение факсимильных изданий старинных нот и конкретное понимание возможностей инструментов, в частности, кларнета конца XIX века [3, с. 59].

Состояние исследования. До недавнего времени считалось, что аутентичной манерой можно пользоваться при исполнении музыки средних веков, Возрождения и барокко. Сравнительно недавно выяснилось, что и произведения венских классиков, если играть их на инструментах того времени, звучат иначе. Вместе с тем, в отношении музыки романтиков, особенно поздних, проблему аутентичного или, как его правильно называть, исторически-информированного исполнения пока еще в полном объеме не поставили.

Цель статьи: реконструирование процесса совершенствования группы деревянных духовых инструментов, осмысление творческого вклада мастеров и педагогов на определенных этапах исторического развития приобретает особую актуальность.

Изложение материала. Одним из ярких представителей плеяды музыкантов романтической эпохи является Карл Берман (1811-1885), который хорошо известен не только исполнителям-кларнетистам, но и тем, кто исследовал историю профессионального европейского инструментария и возможности симфонического оркестра. Однако имя этого музыканта, как правило, упоминается в связи с «вдохновителем И. Брамса» Рихардом Мюльфельдом (1856-1907) [8, р. 515], несмотря на то, что игра этого кларнетиста вызывала разноречивые отзывы – от восторженных до критики «смешного звучания» инструмента, возникающего в результате задействования не характерных приемов игры, в частности, сильного вибрато [1, с. 195]. Уместно напомнить, что Р. Мюльфельд владел также игрой на скрипке, поэтому, добиваясь теплого, эмоционально наполненного звука на кларнете, использовал свой собственный исполнительский опыт, о чем свидетельствует характерный для музыканта принцип фразировки, ориентированный на возможности ведения смычка. Иоганнес Брамс (1833-1897) под впечатлением игры Р. Мюльфельда изменил свое мнение о «недоразвитости» искусства игры на кларнете и прекращении композиторской деятельности [2, с. 85].

Закономерно возникает вопрос: что связывает Р. Мюльфельда и К. Бермана? Известно, что после службы в армии Р. Мюльфельд начинает работать в

майнингенском оркестре, где первым кларнетистом был Вильгельм Райф (1832-1890 гг.), обучавшийся у К. Бермана игре на кларнете. Это обстоятельство позволяет предположить, что именно В. Райф повлиял на выбор Р. Мюльфельда кларнетов системы К. Бермана. Вместе с тем, главным в контакте двух музыкантов является сам инструмент, поскольку оба были охвачены идеей совершенствования игры на нем. Если Р. Мюльфельд расширял арсенал исполнительских приемов, нередко за счет использования скрипичной манеры интонирования, то К. Берман совершил на определенном этапе исторического развития своего рода революцию в конструкции самого инструмента.

Небольшой экскурс в историю развития кларнета позволяет оценить творческий вклад К. Бермана. Ко времени его активной деятельности в Мюнхенском придворном оркестре короля Баварии, где он начал играть еще подростком, кларнет неоднократно подвергался реконструкции. В частности, среди знаменитых имен, уделивших этому вопросу немало внимания, исследователи, как правило, называют Иоганна Христофа Деннера (1655-1707), благодаря которому кларнет стал отличаться от старинного французского духового инструмента шалюмо (открытие И. Х. Деннера – регулирование воздушного столба с помощью клапана, расширило акустические и интонационные возможности инструмента); его сына Якоба (1681-1735) и многих других кларнетистов-виртуозов того времени, которые внесли изменения в конструкцию; французского кларнетиста и композитора, профессора Парижской консерватории Жан-Ксавье Лефевра (1763-1829), вклад которого предопределил «судьбу» инструмента в европейской музыке. Ж. Лефевр в 1790 году создает классическую модель кларнета; первым расширяет его диапазон до современных границ ($e - c^{\#}$); добавляет клапаны для звуков cis^{\flat} , gis^{\sharp} , что до сих пор ценят современные исполнители, поскольку это облегчает решение технических задач. В 1802 году выходит из печати его «Школа игры на кларнете», пользовавшаяся большой популярностью, переведенная на итальянский и немецкий языки [9, р. 21].

Казалось, что желанная вершина была достигнута, тем не менее, оставался целый ряд проблем, требующих решений. Не случайно в 1809 году Иван Мюллер (1786-1854) запатентовал новую модель кларнета с 13 клапанами, а в следующем – 1810, году И. Мюллер написал «Школу усовершенствованного кларнета». В начале творческой карьеры И. Мюллер работал в камерном ансамбле в Санкт-Петербурге и уже тогда начал предпринимать попытки улучшить конструкцию инструмента. В начале XIX века некоторые хроматические звуки на старом инструменте не были достаточно интонационно чистыми, что ограничивало возможности инструмента, и композиторам приходилось учитывать эти изъяны кларнета, которые выставляли жесткие рамки при написании музыки. И. Мюллер уточнил сверление звуковых отверстий на корпусе кларнета, изобрел более выпуклую форму клапанов и сконструировал совершенно новую объемную подушечку в виде «таблетки». Его предложение о новом расположении мундштука – тростью вниз,

облегчило управление звуком и обеспечило более устойчивую интонацию на инструменте. Среди других инноваций И. Мюллера: металлическая лигатура – устройство для крепления трости к мундштуку. При поддержке парижского банкира М. Пети он основал фабрику, на которой производил инструменты нового типа. Успех мастера подтвердили первые публичные выступления, которые произвели неизгладимое впечатление на музыкальную общественность того времени, и кларнеты системы И. Мюллера быстро получили признание кларнетистов. Одним из многих музыкантов, которые выбрали кларнет такой системы, был К. Берман. В 1820 году И. Мюллер покинул Париж и недолгое время жил и работал в России, позднее в Касселе, Берлине, Швейцарии, Лондоне; в последние годы жизни работал в Бюккебурге придворным музыкантом. И. Мюллер является автором многих сочинений с участием духовых инструментов, среди которых Концертная симфония для двух кларнетов, три квартета для кларнета и струнных, различные произведения для кларнета и фортепиано, шесть концертов для флейты с оркестром и др. [10, р. 15].

Как же складывалась судьба К. Бермана? Известно, что он в 1832 году официально был принят на место второго кларнетиста в Мюнхенском придворном оркестре, а после ухода на пенсию отца – Генри Бермана (1784-1847), занял место концертмейстера группы. Отец и сын часто выступали в совместных концертных турах; показательно, что Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847) специально для них написал два концертштюка для кларнета, бассетгорна и фортепиано или оркестра *op. 113, 114*. Чаще всего в совместных выступлениях К. Берман играл на бассетгорне. Кроме этого, он вел активную преподавательскую деятельность, занимая пост профессора Королевской школы музыки в Мюнхене, параллельно работая в Мюнхенском оркестре с Теобальдом Бемом (1794-1881), который фундаментально преобразовал систему классической флейты в известный нам сегодня современный инструмент. Европейские гастроли также способствовали знакомству со многими кларнетистами-педагогами, которые внесли свой вклад в создание методических пособий для кларнета. Стоит отметить современника К. Бермана Фредерика Берра (1794-1838), преподавателя парижской консерватории; он воспитал более ста учеников, создал методику игры на кларнете. Как и К. Берман, Ф. Берр играл на кларнете системы И. Мюллера, оба музыканта вели активную пропаганду расположения и управления тростью на мундштуке нижней губой, в противовес кларнетистам эпохи классицизма, которые задействовали верхнюю, что не обеспечивало легкого, стабильного и ровного звука. К. Берман говорил, что «такая позиция мундштука очень неудобная для исполнения, и даже он сам не может приспособиться к управлению тростью, что нет ни одной убедительной причины, продолжать так играть» [4, р. 6]. Общение между музыкантами развивали исполнительское и педагогическое мастерство, представления о конструкции инструмента; не исключено, что знакомство К. Бермана

с Ф. Берром стало очередным толчком к написанию школы игры на кларнете.

С 1864 по 1875 годы, то есть в течение 10 лет, К. Берман трудится над созданием собственной Школы игры на кларнете (*Vollständige Clarinett-Schule*), которую посвящает герцогу Саксонскому. Этот многотомный опус быстро получил признание кларнетистов-исполнителей и стал основным учебным пособием при обучении на кларнете немецкой системы, то есть модели К. Бермана. Школа К. Бермана включала в себя не только упражнения для развития моторики, но также подробное описание постановки всего исполнительского аппарата: постановка губного аппарата (амбушюр), работа над началом звука, достижение легкости в технических переходах, украшения и выразительность в музыке. Универсальность этого методического пособия подтверждается большим количеством переводов на различные языки и использованием при обучении на кларнетах французской, так называемой «бемовской»¹, системы клапанов. Основное достижение педагогической находки К. Бермана – внимание к чистоте звучания инструмента, к тембральной насыщенности и полноте окраски. Поскольку кларнетисты XIX века постоянно использовали Школу для совершенствования своего исполнительского мастерства, это позволяет понять особенности звучания и технические возможности инструмента, на котором играл Р. Мюльфельд.

Напомним, что большинство кларнетистов первой половины XIX века играли на мундштуках, где трость управлялась только верхней губой, установка трости внизу позволила полноценно контролировать качество звука и быть исполнителю более гибким в динамике [4, р. 6]. Трость – это источник постоянных жалоб кларнетистов, невзирая на эпоху и систему клапанов инструмента. Несмотря на то, что мастера изготавливали их в большом количестве, сложность подбора тростей к мундштуку приводила к немалым затратам времени, даже если исполнитель сам изготавливал себе трости. К. Берман тоже был недоволен их низким качеством [7, р. 36], он твердил: «Даже опытный артист кажется новичком на своем инструменте, играя на плохой трости, мучительное и напрасное стремление добиться результата» [4, р. 13]. Если Ф. Берр разделял трости на три категории: очень тяжелые трости для военных оркестров и игре на открытом воздухе; тяжелые – для первых кларнетистов оркестра; менее тяжелые – для вторых, которые играют в нижнем регистре инструмента [5, р. 48-49], то К. Берман имел другую точку зрения о разновидностях тростей. Он не делал различия между партиями кларнета в оркестре, а утверждал, что «трость должна быть не очень плотной, так как плотные трости приводят к большим усилиям при игре» [4, р. 5.]. С другой стороны, трость должна быть легкой и удобной для исполнения. К. Берман продолжал настаивать, что

качественный звук на инструменте может быть только тогда, когда у исполнителя хороший мундштук и трость, которые являются одним целым в процессе звукообразования. Но это не значит, что только хорошие аксессуары обеспечивают полноценное звучание инструмента, должен быть полный контроль губного аппарата исполнителя-духовика.

К. Берман выделяет постановку губного аппарата в качестве основополагающего в достижении красивого и ровного звука. В своей Школе этому вопросу он уделяет целый раздел. К. Берман описывает губной аппарат как производитель звука [4, р. 6]; таким образом, он выделяет постановку губ, как основную задачу своей педагогической работы. Каждый кларнетист, по его мнению, должен помнить, что губы управляют тростью; это, в свою очередь, влияет на качество звука и важно при создании разных красок в звучании инструмента. К. Берман придерживается идеи, что каждая нота и оттенок звука имеют свое особенное расположение амбушюра и управляются при тонкой градации губного давления, которое создает все нюансы звучания. На начальных этапах игры на кларнете такая задача является очень сложной, и почувствовать минимальные изменения давления на трость практически невозможно. Но по мере освоения инструмента без правильной постановки кларнетист не сможет добиться полного, красивого звука, что неизбежно ограничит его возможности при исполнении произведений, несмотря на виртуозное разрешение технических задач.

Методика К. Бермана направлена на взаимодействие губ с зубами. Опора на верхние зубы позволяет почувствовать вибрацию трости, что облегчает управление звуком при концертном исполнении, хотя слушатель не улавливает вибрации. При этом нижняя губа оставалась свободной и подворачивается под зубы, что обеспечивает выносливость исполнителя. К. Берман настаивал при работе с учениками на данном тезисе. Для сравнения укажем, что французская постановка основана на свободной, естественной постановке нижней губы, без подворачивания, а звук управляется с помощью дыхания и незначительного воздействия на трость нижней губы. Высокие звуки в описаниях К. Бермана брались при давлении нижней губы на трость, а нижний регистр требовал ослабленного губного аппарата [4, р. 12]. Кроме этого, К. Берман предлагал немного поворачивать кларнет во рту слева направо, когда исполнитель переходил в верхний регистр [6, р. 47]. Видимо, это облегчало управление тростью при игре и немного освобождало губы от постоянного давления. Чтобы уберечь мундштук от давления верхних зубов использовалась специальная подкладка, которая оберегала как зубы музыканта, так и мундштук кларнета. Колин Лоусон (Colin Lawson) отмечает, что К. Берман написал наиболее значительную методическую работу XIX века о постановке исполнительского аппарата [7, р. 7]. Одним из самых его успешных учеников был Франц Циммерман (1828-1891), занимавший пост профессора московской консерватории. Совершенствование кларнета повлекло за собой создание специализированных музыкальных

¹ Система аппликатуры Т. Бема основана на последовательности пальцев: при поднятии или опускании одного пальца изменяется одна нота. Эта система фундаментально повлияла на развитие всей оркестровой группы деревянных духовых инструментов.

изданий, которые облегчали освоить этот непростой инструмент.

Поскольку К. Берман не был мастером деревянных духовых инструментов, он обращался за помощью при разработке своего нового кларнета, в частности, к мастеру изготовления и настройки инструментов Иоганну Георгу Оттенштейну (1815-1879); общался с ведущими мастерами того времени, в том числе и Адольфом Саксом (1814-1894), которому приписывают первенство в изобретении и использовании роликового механизма на кларнете. В таких условиях К. Берману предстояло выработать свой подход к дальнейшему техническому и выразительному развитию инструмента. Он сравнивал звучание кларнета с голосом вокалиста, исходя из того, что звук хороший, когда он полный, и эта полнота не должна теряться при любой его силе – от *pp* до *ff* [6, p. 38].

Итак, кларнет системы К. Бермана сделан из незкзотических сортов дерева, часто покрашенного в темный цвет (оно давало более мягкое звучание по сравнению с кларнетами из тропического, африканского материала). Отдельные звуковые отверстия, которые контролировались с помощью клапанов, позволяли улучшить интонацию и увеличить беглость пальцев. Инновационные разработки К. Бермана включают в себя трельный клапан для звуков *cis*¹, *gis*², который нажимался с помощью указательного пальца правой руки; клапан для *es*¹, *b*² для удобства перехода в хроматизмах; два способа аппликатур, четырьмя или тремя пальцами левой руки; дополнительный клапан для четвертого пальца левой руки для *f*¹, *c*²; клапан *b* для мизинца левой руки, а также второй трельный клапан для указательного пальца правой руки; кольцевой клапан для нот *fis*¹, *cis*², что значительно улучшило интонацию инструмента. Схема аппликатуры на кларнете системы К. Бермана намного сложнее, чем на кларнете французской системы, так как у него 21 отверстие, а в общем механизме – 23, и многие из них сложно сочетаются между собой. Вместе с тем, система кларнета К. Бермана упростила многие комбинации аппликатур; благодаря дополнительному сверлению звуковых отверстий улучшилось звучание инструмента в целом, что облегчило управление тростью и обеспечило интонационную ровность инструмента, гибкость в динамике. Система К. Бермана обеспечивала чистый, ровный звук и устойчивую интонацию, это помогало

исполнителю легко достигнуть разнообразия в артикуляционном стаккато. О звучании игры Р. Мюльфельда на кларнете К. Бермана есть свидетельство современников: «Звук очень сладкий, прозрачный и собранный, захватывает деликатностью и изысканностью в исполнении, но способен показать огромную мощь, когда это нужно» [2, p. 515].

Выводы. В некоторых музыкальных справочниках кларнет К. Бермана называют усовершенствованной системой клапанов инструмента И. Мюллера. Анализируя отзывы современников об игре Р. Мюльфельда и отношении к звучанию кларнета самого К. Бермана, можно с уверенностью утверждать, что последний действительно создал совершенно новый инструмент, его нововведения позволяют исполнителю не думать о проблемах, связанных с конструктивным несовершенством кларнета, а заниматься непосредственно «творчеством», больше уделять внимание фразировке, динамике, агогике, артикуляции.

Литература:

1. Гейренгер К. Иоганнес Брамс / Карл Гейрингер ; [пер. с нем. Г. Нашатыря под ред. Г. Балтер]. — М. : Музыка, 1965. — 432 с.
2. Из переписки Иоганнеса Брамса с Кларой и Робертом Шуман / пер. писем, примеч. В. Тарасовой ; вступ. ст. В. Левика и В. Тарасовой // Совет. музыка. — 1972. — № 9. — С. 83—97.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акоюна. — М. : ПРАКТИКА, 2001. — 1095 с.
4. Baermann C. Complete Method for Clarinet: Op. 63—[64] / Karl Baermann ; ed. by Gustave Langenus. — New York : C. Fisher, 1917. — 55 p.
5. Charlton D. The Berr Clarinet Tutors / David Charlton // The Galpin Society Journal. — 1987. — № XL (december). — P. 48—52.
6. Kimberli M. Carl Baermann: His Influence on the Clarinet in the Nineteenth Century as Pedagogue, Composer, and Instrument Technician : D.M.A. / by Miller Kimberli. — USA : Univ. of Cincinnati, 2010. — 80 p.
7. Lawson C. The Early Clarinet: a Practical Guide / Colin Lawson. — United Kingdom : Cambridge Univ. Press, 2000. — 128 p.
8. Rendall F. G. The Clarinet. Some Notes upon its History and Construction / F. G. Rendall. — London : William and Norgate Ltd, 1954. — 182 p.
9. Schumann F. Brahms and Clara Schumann / Ferdinand Schumann // The Musical Quarterly. — 1916. — № 11 (4). — P. 507—515.
10. Weston P. Clarinet Virtuosi of the Past / Pamela Weston. — London : Robert Hale Ltd, 1971. — 288 p.