

Непреходният Лебрун за солиращия обой

в Концерт № 2 за обой и оркестър

Автор: Йоан Кьосев, докторант в НМА „Проф. Панчо Владигеров“

През краткия си живот от 38 години (1752 г. - 1790 г.), манхаймският обоист и композитор Лудвиг Август Лебрун създава шест концерта за обой и оркестър, които са сред най-значимите класически произведения за този инструмент и до днес. Представител на манхаймската музикална традиция, която се основава на най-напредничавите и модерни тенденции на музикалната композиция на своето време, които я извеждат далеч от вековното влияние на полифонията и нейните правила и закони. С огромното си творчество манхаймските композитори, голяма част от които и до момента не са ни известни като отделни автори, са създали благоприятна среда, за да се установи класическия стил на Хайдн в Австро-Унгария и по-късно той да достигне до съвършенство у Моцарт. Това предполага наличието на среда, предразполагаща към експерименти с новите инструменти, новите форми, новите звукови групи в оркестъра, с големи контрасти и музикална драма, разгърнати сонатни и симфонични форми, смели дължини на частите и дръзки хармонии.

В този смисъл, особено от днешна гледна точка, музиката на Лудвиг Август Лебрун представлява истинско музикално откритие с непреходно значение, независимо от обема на творчеството, което е оставил. Той е типичен представител на манхаймската школа с желанието си да придвижи напред с всяко свое новосъздадено произведение установяващата се форма на жанра концерт. Като виртуозен обоист, пишещ концерти за своя инструмент, с всеки следващ опус, той разработва нови музикални идеи и разгръща нови технически особености и звучене на инструмента.

Самият Лебрун е усвоил своите виртуозни умения в изпълненията на обой от баща си Александър Лебрун, който го е обучавал и е бил главен обоист в прочутия оркестър на Манхайм - музикант, имигрирал от Брюксел в Германия. Лебрун още в своето детство усвоява манхаймските музикални традиции като добива значителен опит, свирейки като чирак в оркестър. В допълнение, той не се ограничава само до музикалното си обучение, но изучава още философия и естествени науки. Само на петнадесет години той вече е анонсиран като придворен музикант. Той е най-младият член на оркестъра, заел тази позиция от 1767 г., запазвайки я до кончината си през 1790 година, независимо от факта, че се налага често да отсъства, концертирайки по различни турнета.

Може да се каже, че Лебрун е бил доста осведомен и наистина в крак с модата на композиране и свирене в най-напредничавия и позитивния смисъл, тъй като със съпругата

си – сопраното Франциска Данци, дъщеря на композитора Франц Игнац Данци, са пътували из всички музикални европейски центрове – Париж, Рим, Лондон, Берлин, Прага и много други градове, и са концертирали заедно. Нейното сопрано и неговият обой – като два високи мелодични инструмента, са вдъхновили двама известни за епохата си композитори, които са написали специални сопранови арии с участието на солиращ обой в своите опери – Салиери и Абат Фоглер. Съвременници, които са ги слушали, твърдяли, че са били толкова свършени в ансамбъла си, че когато са пеели терцово или секстово удвоени пасажки, не е можело да се разбере кой пее горната, и кой долната партия.

Написаните от Лебрун концерти за солиращ обой са всъщност една отлична демонстрация на неговите способности на инструмент, развиващ се устремно в техническо отношение, с иновации по отношение надеждността на тона, позволяващи постигането на все по-голяма виртуозност не само на изпълнителите, но и на композиторите в тази епоха.

Безспорна илюстрация на значимостта на творчеството на Лебрун е Вторият концерт за обой и камерен оркестър, който притежава качества, нареждащи го сред образците на предкласическата музика. Категорично е установяването на обоя като един от солиращите инструменти в жанра на соловия концерт, наравно с пианото и цигулката. Смели и умели решения майсторски се преплитат със свършен усет към пропорциите в тричастната форма. Обоят има водеща роля в изграждането на концерта, той е неговият главен двигател и развитието на отделните части на формата, както и темите, са неизменно свързани с неговата звукова и техническа специфика. Лебрун е типичен пример за това как изпълнителите от Манхайм от една страна са били виртуозни и свършени инструменталисти на своите инструменти, а от друга са композитори, които с нищо не отстъпват на големите и известни още тогава имена. В концерта няма никъде следи от претрупаност или сухо, или непълно (като съотношение) звучене между струнните, духовите оркестрови групи и солиращия обой. Балансираната звучност е неотменна част от точните пропорции на формата, височините в басовия, средния и високия регистър на фактурата до последната нота и пауза.

Още самата тема, с която започва концерта, е солидно построена така, че създава чувството за свършена пропорция: в осемте ѝ такта се вметват основните елементи, които стават движеща сила през цялата първа част. А сама по себе си темата има динамика, основана на принципа на комплементарност и достигане на върховата точка към момента на преминаване към доминантовата хармония, съвпадащ с подаването към нейното повторение след такт 8. Това повторение, така необходимо на слушателя, вече „задвижва“ действието чрез увеличаване на звуковото пространство с вкарване на новите инструменти, както и любимото на Лебрун удвояване на главната партия с тази на фагота. В такт 16 свързващата втора тема

започва също така да набира скорост по отношение на комплементарността – по-често се срещат шестнайсетинови ноти, вплетени в мелодията и хармонията. Втората тема в такт 34 е в паралелната мажорна тоналност (си бемол мажор) и е поверена на цигулковата партия. В нея са заложили два така типични за манхаймския стил елемента, променящи експресията на този език по революционен начин: подчертаване на силно време на чувствителния тон на два пъти, както и внезапните сфорцати на тактове 49 и 50 – истинска сензация за свикналите на елегантни и предсказуеми звукови ефекти слушатели и ценители по това време.

Първата голяма оркестрова част е между тактове 41 и 64, където е достигната симфонична звучност, отличаваща се от предишната. Там оркестърът има акомпанираща и споделена роля. Това съвпада с края на експозицията. По този начин в разгръщането на формата на първата част се залага и това „симфонично“ начало, с което тя наистина се превръща в основния център на действието на целия концерт. Партията на обоя поема първата тема в такт 65 и наистина движи цялото действие оттук нататък. Създадено е впечатлението у слушателя, че досега всичко е било подготовка за неговото встъпване в главната роля и сега ухото следи всяка негова стъпка и извивка в движението му. Тази двойна експозиция се разпростира в обширна част от цялото, достигаща до второто оркестрово tutti в такт 146 ознаменуващо края на експозицията на първа част. На обоя е поверена свързващата втора тема в такт 80 за разлика от цигулката първия път, като тук отново се вкарва важен елемент от манхаймските принципи на динамика – дългите синкопирани вериги, създаващи напрежение и движещи действието по неподражаем начин. Това води след себе си цяла поредица от виртуозни пасажии и хармонични модуляции в партията на обоя, както и впечатлението за неговото неоспоримо първенство в общото звучене, вече ознаменувано чрез поверяването му на втората тема в такт 104 и на заключителната тема в такт 116. на неговото звучене. Второто оркестрово tutti от такт 146 нататък е още по-разгърнато от първото. Тук отново Лебрун елегантно вплита своя любим фагот като основен диалогичен протагонист към своя главен герой – обоят. С дългия тон си бемол на втора октава в партията на обоя в такт 166, се задава преломната част в разработката, с която започват хармонично отдалечените модуляции (от такт 180 нататък), достигащи до ми мажор и ла минор. Сами по себе си тези тоналности са използвани от автора като възможност за представяне звучността на обоя в неговия най-красив тембър, но и с нотка на напрежение. Това води до доста обширно и виртуозно изграден елемент от формата на тази част, който е еквивалент на каденца, въпреки че не е обособена като такава (от тактове 219 до 242). Динамизацията след тази своеобразна кулминация в участието на обоя като двигател на формата на първата част,

води до най-голямото оркестрово tutti – трето по ред, с което Лебрун завършва частта. Важно е да се отбележи, че елементите, представени за първи път в тази част, във втора и трета част се доразвиват, за да разгърнат действието и да го завършат.

Пример такт 104 :



Пример такт 116 :



Пример такт 166 :



Концертът спазва установения вече като правило за концертната форма тричастен цикъл от бърза – бавна – бърза части, съответно Allegro – Adagio – Allegro. Още в самото начало с тоналността сол минор авторът подсказва стремежа си към избягване на пасторалност или ненавременна лирична обогрениост. Дори във втората част, където те предполагаемо биха намерили място, той предпочита изцяло вокалното и по-точно оперното разгръщане на мелодията, с което напълно изоставя познатото и предсказуемо заиграване с онази звучност на обоя, която единствено размеква сърцата на публиката. Да се строи класическа форма без използване на тривиални за формата и съдържанието на концерта градивни елементи, е едно от неоспоримите постижения на Лебрун в Концерт № 2 в сол минор. В същото време оркестърът акомпанира обоя в темата на бавната част в пицicato – недвусмислена връзка с типа арии и канцонети от неаполитански тип, акомпанирани с мандолини и дърпания на струните с пръст, а не с лък. Елементите на темата са достатъчно сложни, хармонично провокират слуха. Усеща се връзка с главната тема от първата част с нейните остри афтактови ритмични фигури, но най-оригиналното в случая е, че каденцата на концерта, която се предполага да е в третата четвърт на първата част – е поставена в третата четвърт на втората, бавната част между тактове 57 и 60. Това е вложено изискване от автора за елегантност и виртуозност едновременно в традиционно спокойна като темпо и характер част.

Определено прави впечатление, че във Втория концерт за обой и оркестър на Лебрун се предоставя специална роля на първия фагот, не се пропуска нито една възможност за диалог между обоя и първия фагот. Това е съобразено с разбирането за формата, която не бива да се нарушава от неуместна звучност с острота или друга небалансираност. В този смисъл всички появи на реплики на фагот са изпълнение на търсене от страна на автора на перфектна темброва връзка с регистъра на обоя. Друг пример за това е в самата кода на втората част, където последната ѝ мелодична фигура преминава елегантно последователно през флейта, фагот, корна и обой със съвършена тембриста връзка между отделните инструменти.

Светлата строгост на първата част е далеч от схематичност или сухота, само на местата, в които е необходимо, авторът придава симфоничен блясък на оркестъра – това са: краят на експозицията, краят на разработката и кодата. Лебрун не си позволява да прави повече от тези три оркестрови звукови натрупвания, за да не се нарушава формалната структура, която е избрана и да натежава към симфония.

Тази строгост на първата част кореспондира с третата, където се наблюдава същия принцип на пестеливост към средствата, особено на целия оркестър в *tutti*, с изключение на местата, на които се подчертава натрупване и се изисква звукова маса. В третата част във форма на рондо, авторът е избрал оригинален тип разгръщане на темата чрез директен контраст – нейните две страни: в сол минор и сол мажор със съответния характер на всяка една от тях. Солирацията обой е използван да движи рондо формата като се появява в променящите се дялове B, C и D, докато главният дял A е поверен на оркестъра. Всеки път той е представен по различен начин, с много умели вплитания в оркестрацията, което показва майсторството на Лебрун и несекващата му фантазия в боравене с фактурата без да претрупва или да поставя инструментите в неуместни звукови регистри.

Манхаймските композитори, независимо че са били на служба в двореца на суверена на Манхайм, са били под влияние на парижкия стил, т.е. на новите буржоазни обществени порядки и мода за разлика от виенските си колеги, които са били под влиянието на силно изразения италиански по-консервативен и традиционен вкус в Австро-унгарската столица. Манхаймците като Йохан Щамиц (1717-1757) са имали по-смели идеи от виенските си колеги Георг Кристоф Вагензайл (1715-1777) и Георг Матиас Мон (1717-1750). Тези така впечатляващи публиката манхаймски нови идеи са базата, на която се развива новата немска симфония, върху която възникват и симфониите на Хайдн.

От само себе си се утвърждава изводът, че известните ни непреходни класически композитори, които ние познаваме, са много малка част от композиторите на Манхайм, които

почти анонимно от днешна гледна точка, са придвижили развитието на новите форми и музикален език през последните четири десетилетия на XVIII век в посока, без която нямаше да имаме Хайдн, Моцарт и Бетовен.

Нотното издание, по което е изготвена статията, е:

Lebrun, Ludwig August. Concerto No. 2 in g minor for oboe and orchestra. Winnipeg, Classical Winds Press, 1999. 128 p. ISMN: M-53002-040-1

Използвани източници:

1. **C**
o
2. **b**
Crocker, Richard L. „A History of Musical Style“. - New York: Dover Publications Inc., 1986.
b
3. **Donington**, Robert. „The Interpretation of Early Music“ - London-Boston: Faber&Faber, 1977.
t
4. **Becker**, Heinz. „Ludwig August Lebrun: Leben und Werk“. - Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1969.
5. **Finscher**, Ludwig. „Die Mannheimer Schule: Wegbereiter zur klassischen Symphonie und zum klassischen Stil“. - F. Noetzel Verlag, 1995.
6. **Berg**, Geoffrey. "Oboe Concertos of the Classical Period". - Oxford University Press, 2001.
7. **RadioFrance**, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/les-grands-t-macabres/ludwig-august-lebrun-le-virtuose-amoureux-3451633>
e
8. **Brilliant Classics**, <http://www.brilliantclassics.nl/articles/1/lebrun-oboe-concertos/>
„Cobbett's cyclopedic survey of Chamber Music, Second volume“. - Oxford University Press, Second edition, 1972.