

**ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ШЕСТИ СКРИПИЧНЫХ
СОНАТАХ *op.* 10¹ К. М. ВЕБЕРА**

Объединение группы сочинений под одним опусом неизменно вызывает желание исследователей, а нередко и исполнителей, осмыслить их как цикл. Именно так поступает Й. Сигети в развёрнутой статье о скрипичных произведениях Л. Бетховена. Под знаком цикличности знаменитый скрипач рассматривает Десять сонат композитора, обнаруживая определённую стратегию в выборе тональности, ансамблевых средств, характера частей. «Каждая из тридцати трёх частей десяти скрипичных сонат, – пишет автор, – показывает, сколь интенсивно выявлял Бетховен исполнительские возможности скрипки» [8, с. 10–11]. В приведенной выдержке интерес представляет понимание бетховенских сонат как цикла из тридцати трёх частей. В выборе тональности Й. Сигети усматривает скрытую логику, на основе которой внутри этого макроцикла устанавливаются смысловые связи. Скрипач выделяет три сонаты в *A-dur* – тональности, по его словам, наиболее пригодной для скрипки, две сонаты в *G-dur*, а также две сонаты минорного наклонения. Особо оговаривается *F-dur*, который «создаёт фон для просветлённой красоты и деревенской атмосферы “Весенней сонаты”, Пятой». *Es-dur*, избранный для Третьей сонаты, Й. Сигети считает не вполне подходящим для скрипки, объясняя его предпочтение развитостью фортепианной партии [8, с. 14].

¹ В разных источниках указываются различные номера опуса Шести сонат К. М. Вебера. *M. Tusa* в статье о композиторе, помещённой в *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, называет *op.* 10 [15, с. 149–150]. Это же цифровое обозначение приводят Ла Мара [7, с. 68], В. Конен [6, с. 271], *A. Reissmann* [14, с. 206], *J. Kapp* [13, с. 233], *F. W. Jähns* [12, с. 119]. *H. Barbedette* в монографии о К. М. Вебере в перечне произведений композитора указывает *op.* 17 [10, с. 146], а в кратком описании Сонат (он называет их Сонатинами) – *op.* 10 [10, с. 138]. Под *op.* 17 они фигурируют в монографии *M. Weber* [16, с. 556] и в биографической книге *D. Härtwig* [11, с. 88]. Под *op.* 19 – в статье А. Кенигсберг в «Кратком музыкальном энциклопедическом словаре» под редакцией Ю. Келдыша [4, с. 692]. В аннотации к пластинке с записью Шести сонат она же обозначает их *op.* 13 [С. 10-07139-40].

Под этим же углом зрения скрипач анализирует образцы этого жанра, включённые композитором в один опус. Говоря об *op. 12 № 1 D-dur*, Й. Сигети пишет: «Создаётся впечатление, что выбор тональности и последовательность этих первых сонат, написанных ещё в начале бетховенской карьеры, особенно заботливо планировались как композитором, так и его издателем» [8, с. 14]. Любопытны рассуждения Й. Сигети о Четвёртой и Пятой сонатах Л. Бетховена, соответственно, *op. 23 (a-moll)* и *op. 24 (F-dur)*. Автор исходит как из внешних, так и внутренних факторов их близости. К первым он относит их почти одновременное создание и посвящение графу Морицу фон Фризу. Внутреннее «притяжение» сонат Й. Сигети видит в том, что «спокойно льющаяся мелодия “Весенней” [№ 5. – И. К.] должна принести чувство освобождения от полной напряженности сосредоточенности крайних частей, и, прежде всего, – концентрированной первой части из ля-минорной сонаты [№ 4. –И. К.]» [8, с. 19]. Приведённые соображения наталкивают Й. Сигети на мысль о целесообразности концертного исполнения обеих Сонат одной за другой.

Свою точку зрения на бетховенские Сонаты, входящие в один опус, как на цикл высказывает и Л. Кириллина. Музыковед распространяет своё суждение на сочинения композитора в разных жанрах: Фортепианные сонаты *op. 2* и *op. 10*, Фортепианные трио *op. 1*, Струнные квартеты *op. 18*, Скрипичные сонаты *op. 12* и *op. 30*. В частности, Л. Кириллина обнаруживает определённые закономерности в расположении Скрипичных сонат *op. 30*, так называемых «Александровских», обращая внимание на то, что средняя Соната *c-moll* (№ 7) выделяется своей монументальностью, образуя своего рода минорную середину цикла [5, с. 206–207, с. 287–288].

Я. Сорокер непосредственно не высказывает мыслей о макроцикличности бетховенских скрипичных опусов. Вместе с тем, показателен принцип распределения их анализа по главам. Глава вторая посвящена описанию трёх Сонат *op. 12*, глава четвёртая – трёх Сонат *op. 30*. Казалось бы, автор вполне логично выделяет целый опус для аналитической характеристики, однако в главе третьей он рассматривает *op. 23* и *op. 24*, что соответствует взгляду Й. Сигети на них как на единое целое. В отдельных главах рассматриваются Девятая соната

ор. 47 и Десятая ор. 96, которые, таким образом, мыслятся как самодостаточные сочинения, не тяготеющие к циклизации [9].

В отношении сонат В. А. Моцарта отсутствуют попытки их логического объединения учёными в единый цикл. Обращает на себя, однако, внимание, что некоторые Скрипичные сонаты написаны композитором в одно время и, согласно каталогу Л. Кёхеля, содержат порядковые номера, идущие подряд, что, в принципе, позволяет мыслить их под знаком решения единых творческих задач. Данное обстоятельство даёт потенциальную возможность рассмотрения их как единого цикла. Например, последние мангеймские Скрипичные сонаты *KV 301–306* (1778) В. А. Моцарт опубликовал (и, видимо, написал), как оговаривает В. Есаков, серией «по шесть» [3, с. 44]. Всем им отвечают разные тональности: *KV 301 – G-dur*, *KV 302 – Es-dur*, *KV 303 – C-dur*, *KV 304 – e-moll*, *KV 305 – A-dur*, *KV 306 – D-dur*. Прообразом однотональных двухчастных Сонат В. А. Моцарта *KV 301–305* и трёхчастной *KV 306* А. Энштейн считает Скрипичные сонаты И. С. Баха, служившие для композитора образцом. Четыре сонаты В. А. Моцарта относятся к 1781 г., три – разделены небольшими хронологическими перерывами. Разумеется, в этом случае можно говорить скорее о группах сонат, чем о цикле. Тем не менее, в каждой из них обнаруживается определённый комплекс творческих задач, которые позволяют мыслить их в некотором единстве. Возможность рассматривать группу сочинений под одним опусом как цикл предоставляют Шесть скрипичных сонат К. М. Вебера. Реализация этой возможности составляет **цель** нашей статьи.

Сонаты создавались одновременно, с конца сентября – в октябре 1810 года по заказу И. А. Андре², но были опубликованы в издательстве *Simrock* в 1811 году. Порядок следования Сонат, их соотношение в композиционно-драматургическом и стилистическом плане свидетельствует о единой стратегии автора в организации опуса. Показательно, что эти сочинения часто исполняются в концерте именно как цикл³, чему немало способствуют их относительно неболь-

² Иоганн Антон Андре (1775–1842) – немецкий скрипач, композитор и музыкальный издатель, третий сын Иоганна Андре [1].

³ Например, дуэтами Л. Когана и Г. Гинзбурга, М. Комиссарова и М. Карандашовой, С. Стадлера и Л. Стадлер.

шие размеры. Таким образом, есть все основания интерпретировать Шесть скрипичных сонат К. М. Вебера как макроцикл.

Его крайние части представляют собой классический сонатный тип композиции, написанной в виде трёхчастного цикла с сохранением амплуа частей: сонатное *Allegro*, «лирический центр», жанровый финал⁴. Обе Сонаты звучат в мажорных тональностях – Первая в *F-dur*; Шестая в *C-dur*. Начальные такты Первой сонаты представляют собой традиционные для инструментальной музыки XVIII – начала XIX вв. ходы по звукам трезвучия⁵. Торжественное открытие опуса в духе интрады воспринимается вступлением ко всему макроциклу, а заключительная часть *Tempo di Pollacca* Шестой – его финалом. Симптоматично, что первое *Allegro* Сонаты № 1 было написано позднее Второй и Третьей сонат, однако в итоге оно оказалось на первой позиции макроцикла; что касается финала Шестой сонаты, то он был завершён последним [16, с. 556]. Срединные части макроцикла, за исключением Четвёртой сонаты *Es-dur*, тяготеют к отходу от классической сонатности в сторону разнохарактерной образности и помещены в условия, близкие к сюитной форме⁶. Очевидно предпочтение, которое К. М. Вебер отдаёт в них так называемой «характеристической» сонате.

На первый взгляд, такая свобода построения сонатного цикла всего лишь отражает ту нерегламентированность композиции жанра в XVIII в., которую, в частности, отмечает Л. Кириллина. Однако этот же автор указывает на то, что «характеристическая» соната исче-

⁴ Первоначально Соната состояла из двух частей: *Allegro* и *Rondo Amabile*. Когда была написана третья часть «Романс» *Larghetto*, не установлено, однако если иметь в виду, что в 1810 г. опус был опубликован, то, очевидно, что не позднее этого года [16, с. 556].

⁵ В. Есаков указывает на характерность такого *initio* для ранних Скрипичных сонат В. А. Моцарта [3, с. 64–65]. Я. Сорокер отмечает сочетание данного традиционного приёма с некоторыми новаторскими элементами в Скрипичной сонате *op. 1* Л. Бетховена [9, с. 29–30]. На преобразование фанфарного элемента под знаком героики в этом же сочинении Л. Бетховена обращает внимание К. Векслер [2, с. 6].

⁶ Большая часть из них была написана между 30 сентября и 5 октября 1810 г., то есть в самом начале работы над Сонатами [16, с. 556]. В хронографе произведений К. М. Вебера, составленном *F. W. Jähns*, указаны точные временные рамки создания *op. 10*: 20 сентября – 17 октября 1810 г. [12, с. 119].

зает из практики венских классиков, но на рубеже XVIII–XIX ст. вновь обнаруживает свои художественные возможности [5, с. 10, 12–13]. Таким образом, К. М. Вебер идёт в жанре Скрипичной сонаты совершенно иным путём по сравнению со своим старшим современником Л. Бетховеном. Если последний венский классик никогда не отказывался от сонатной формы, раздвигал масштабы цикла – вплоть до четырёх частей, преобразовывал камерность в сторону крупного штриха и идейного концептуализма, то ранний романтик, напротив, мыслил этот жанр как широкое поле для свободного музицирования исполнителей и волеизъявления композитора. В контексте оперных успехов К. М. Вебера тяготение к «характеристической» сонате объясняется театральностью его мышления, склонностью к погружению в живое течение реальной жизни в большей мере, чем к обобщению её законов.

Начиная со Второй сонаты, намечается постепенный отход от нормативного сонатного *Allegro* и типовых формул венского инструментализма, хотя в количественном отношении и с точки зрения амплуа частей она близка классической. В Третьей сонате К. М. Вебер переходит к двухчастной композиции, причём в Третьей и Пятой он отказывается от сонатной формы. Четвёртая же открывается сонатным *Moderato*, отмеченным драматургическими деталями, свидетельствующими о вторжении в движение музыкальных событий логических закономерностей современной литературы. Так, например, реприза открывается одноименным минором, а вся разработка проходит на фоне бесконечно льющихся фигураций, что придаёт центральному разделу сонатной формы черты прелюдирования, рассредоточивая целеустремлённость линейного музыкального процесса наподобие «рассказа в рассказе». Дважды К. М. Вебер обращается в первых частях двухчастных Сонат к вариантно-вариационной форме. В «Русской песне» Сонаты № 3 опора на куплет порождает вариантно-куплетную форму, *Andante con moto* Пятой сонаты представляет собой вариации на тему из оперы К. М. Вебера «Сильвана». Как бы подхватывая опыт Л. Бетховена в Фортепианных вариациях *op.* 34 и одновременно превосходящая принципы строения шумановских циклов миниатюр, композитор пишет цепь характерных вариаций, соединяя, таким образом, вариационные и сюитные приёмы организации целого.

Особое место в макроцикле занимает Четвёртая соната *Es-dur*. Лирический настрой её первой части наследует медитативную образность, заявленную в «Романсе» Сонаты № 1, продолженную в *Adagio* Сонаты № 2 и в «Русской песне» Сонаты № 3. При этом К. М. Вебер не отказывается от сонатной формы. С другой стороны, композитор представляет три варианта лирических первых частей: песенной в Сонате № 3, оперной в Сонате № 5 и обобщённо-инструментальной в Сонате № 4. Располагаясь в зоне «золотого сечения», Четвёртая соната синтезирует особенности крайних и срединных Сонат, так как имеет сонатное *Moderato* вместо *Allegro* и двухчастное строение, что также знаменует отход от нормативных форм сонатности венских классиков.

Заметим, что двухчастные скрипичные сонаты встречались и у В. А. Моцарта. Однако его творческая эволюция в этом жанре свидетельствует о закреплении трёхчастного строения цикла. Иначе говоря, в зрелый период творчества скрипичная соната мыслилась им именно как трёхчастная, что позволяет считать этот цикл классическим. Его же придерживался в большинстве случаев и Л. Бетховен. Приведенные факты и позволяют говорить об отступлении К. М. Вебера от нормативных форм сонатности.

В веберовской концепции сонатного цикла очевидно сопряжение собственно сонатных и сюитных качеств. В макроцикле композитор обращается к разнохарактерным жанровым и танцевальным прообразам, которые составляют в его границах своеобразную сюиту: «В испанском стиле», «Польский напев», «Русская песня», Вариации на тему из оперы «Сильвана», *Tempo di Pollacca*. Фактически каждый из сонатных циклов представляет собой новый вариант сопряжения сонатности и сюитности. В Сонате № 1 это проявляется в классическом построении цикла. В ней три части: сонатное *Allegro*, «Романс» и «Рондо», а характерные черты сюитности выражаются в использовании композитором во второй части жанрового наименования. Во втором трёхчастном цикле очевиден аклассический подход композитора к жанру сонаты. Его первая часть представляет собой крайне свободно трактованное сонатное *Allegro*, в котором собственно сонатная логика сочетается с принципами построения контрастно-составной формы. На протяжении небольшой по масштабам экспози-

ции наблюдается частая смена образов, типов движения, нарушается пропорциональность разделов. Фактически перед нами – пять миниатюр, каждая из которых обладает собственным характером. Этот же принцип нанизывания разнообразных, индивидуализированных, частей распространяется на весь цикл. К. М. Вебер стремится придать каждой части индивидуальный облик: в их названиях впервые появляются национальные элементы, которые в совокупности с темповыми соотношениями указывают на связь с жанром сюиты. Первая часть, *Moderato*, написана в испанском стиле с использованием ритма болеро в аккомпанементе. В ней осуществляется образно-тематическое развитие, которое заключается не в сонатном целеполагании, а в сюитном нанизывании различных образов, сближая инструментальное мышление К. М. Вебера с его оперной драматургией. Вторая часть представляет собой лирическую инструментальную арию, а третья часть, традиционное рондо, обозначено как «Польский напев». Подобно тому, как в оперной драматургии композитор смело сопоставляет номера, отмеченные «низкой» и «высокой» стилистикой (например, в будущем «*Freischütz* 'e») – непосредственное следование подчёркнуто-грубоватого, «плебейского» деревенского вальса и серьёзной арии Макса с речитативом), так и во Второй сонате средняя часть (*Adagio*), написанная в духе барокко, выделяется на фоне бытовой музыки крайних частей.

В двухчастной Сонате № 3 композитор продолжает линию характеристичности, которая начинается во Второй сонате. Используя куплетно-вариационную форму в первой части – «Русской песне», К. М. Вебер проявляет творческую фантазию, придавая каждой вариации индивидуальный характер. Он привносит в каждый «куплет» фактурные, ладотональные, тематические, структурные черты, благодаря которым вариации сближаются с сюитой. Во второй части мы в третий раз в макроцикле К. М. Вебера встречаемся с песенностью. Образец романса представлен в Сонате № 1; арии – в Сонате № 2; «Русский напев» Сонаты № 3 – своего рода «песня без слов». Как показывают семантические амплуа частей Пятой сонаты, лирическая тематика, заданная «Русским напевом» Третьей, постепенно углубляет и расширяет свою территорию. В данном цикле контраст между частями смягчён и получает новое измерение: сопоставление различ-

ных типов движения, ладовой окраски, завуалированной, скрытой, маршевости и танцевальности. Одновременно усиливается контраст внутри первой части, где вариационность сопряжена с сюитностью; при этом сопоставление образов осуществляется вне сонатной формы. Учитывая характерный для сонатных *Allegri* К. М. Вебера метод нанизывания различных тем-образов, который имеет сюитный генезис, следует сделать вывод, что в первой части Пятой сонаты этот метод получает наглядное воплощение в музыкальной форме.

Заключительные части, за исключением Сонаты № 5, – рондо концертного типа. Они относительно близки классическим, но лишь в одном определённом смысле: в них композитор обращается к «моторным» жанрам, раскрывая образы танцевальные, скерцозные, игровые. Изредка в них проявляются песенные, порой в народном духе, элементы. Благодаря нестабильности рефрена, его вариантному изложению, гармоническому переосмыслению название частей – «Рондо» – относится в большей степени к их жанровой характеристике, нежели к собственно форме. Сами же изменения в рефренах подчиняются игровому принципу переодеваний, «обманутых ожиданий», то есть фигурам театральных событий. При небольших масштабах цикла и отсутствии повышенных требований к исполнительской моторике в Сонате прослеживается генетическая связь с жанром концерта. Композитор часто использует игровой приём *f – p*, который также напоминает о жанре концерта, где солист играет поочерёдно с оркестром, и в момент вступления оркестрового *tutti* изменяется громкостная динамика. В Сонате № 1 (в третьей части) композитор программирует образное настроение в словесной ремарке *Amabile*. В финале Сонаты № 2 («Польский напев») и во второй части Сонаты № 4 основной образ задан движением польки; во второй части Сонаты № 3 танцевальная тема звучит в характере тарантеллы, а в заключительной части Шестой «Рондо» исполняется в темпе и характере полонеза.

Как видим, наличие в *op.* 10 сквозных композиционных и стилистических идей сочетается с индивидуализацией драматургического плана каждой Сонаты. Отмеченное свойство проявляется в варьировании тонального плана каждого цикла. В Первой и Второй сонатах крайние и средняя части имеют тонико-субдоминантовое соотношение. Но в Первой сохраняется мажорная ладовая окраска, во Второй –

мажор сменяется минором. Ещё одна трёхчастная, Шестая, соната отмечена мажоро-минорной светотенью *C-dur–c-moll–C-dur*. Оригинально решён тональный план трёх двухчастных Сонат. Третья начинается в миноре (*d-moll*), заканчивается в мажоре (*D-dur*). Пятая, наоборот, открывается мажорной первой частью (*A-dur*), а завершается минорной (*a-moll*). Обе части Четвёртой написаны в единой ладо-тональной гамме: *Es-dur – Es-dur*. Многочисленные тональные связи устанавливаются между разными частями Сонат макроцикла. Так, например, *c-moll* объединяет *Adagio* Второй сонаты и *Largo* Третьей, *B-dur* «Романса» Сонаты № 1 отвечает *Es-dur* второй части Сонаты № 4. Тональности Сонат № 3 и № 5 находятся в тонико-доминантовых отношениях: соответственно, *d-moll – A-dur*. В таких же отношениях располагаются основные тональности Сонат № 1 – *F-dur* и № 6 – *C-dur*. *Es-dur* Сонаты № 4 представляет собой параллельную тональность *c-moll* средних частей Сонат № 2 и № 6; что касается *G-dur* Второй сонаты, то он является доминантой *C-dur* Сонаты № 6. Таким образом, очевидна очень строгая логика тональных центров, которая определяет не только выбор тональностей для данной сонаты, но и тональные соотношения всего макроцикла.

Выделим **ключевые качества** Шести сонат К. М. Вебера для фортепиано с облигатной скрипкой, обеспечивающие их циклическое единство:

- воплощение ситуации свободного музицирования как специальная авторская задача;
- сочетание игрового и лирического начал в качестве основной семантической оппозиции сонатного цикла и способов раскрытия внутреннего мира личности;
- расширение интонационного строя сонаты как жанра за счёт активного привлечения разнонационального музыкального материала;
- интерес к характерности образов, выдающий талант театрального композитора;
- ясная ориентация на жанровые прообразы, создающая черты скрытой программности;
- трактовка сонатного *Allegro* как сопряжения разнохарактерных образов по принципу их нанизывания друг на друга, минуя собственно сонатную драматургию цикла;

– тяготение к вариационной форме, перерастающей в сюитную;
– проникновение черт сюитности в строение цикла за счёт жанровости, характеричности при необязательности сонатного *Allegro*;

– специфический облик рондо, в котором свободно трактуется рефрен и его местоположение в музыкальной форме.

В конечном счёте, макроцикл Шести сонат К. М. Вебера раскрывает композиторскую игру раннего немецкого романтика с классическим жанром.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Андре, Иоганн Антон* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki. — Загл. с экрана.

2. *Векслер К. И.* Скрипичные сонаты Бетховена первого периода [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / К. И. Векслер. — Ленинград; Петрозаводск, 1971. — 24 с.

3. *Есаков В. В.* Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / В. В. Есаков. — М., 2008. — 194 с.

4. *Кенигсберг А. К.* Вебер Карл Мария фон [Текст] / А. К. Кенигсберг // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1972. — Т. 1. — С. 690–694.

5. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество [Текст] : [в 2 т.] Т. 1 / Л. В. Кириллина. — М. : Московская консерватория, 2009. — 536 с.

6. *Конен В. Д.* История зарубежной музыки [Текст] : учебник для консерваторий / В. Д. Конен. — 2-е, доп., изд. — Вып. 3. — М. : Музыка, 1965. — 528 с.

7. *Ла Мара.* Музыкально-характеристические этюды [Текст] : [в 2 т.] Т. 1 / Ла Мара (Липсиус Ида Мария) ; пер. с нем. А. Желябужской. — М. : [б. и.], 1886. — 444 с.

8. *Сигети Й.* Скрипичные произведения Бетховена [Текст]. Заметки для исполнителей и слушателей / Йозеф Сигети // Исполнительское искусство зарубежных стран : [сб. ст.] / сост., ред. переводов Г. Эдельмана]. — М., 1970. — Вып. 5. — С. 5–74.

9. *Сорокер Я. Л.* Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение [Текст] / Я. Сорокер. — М. : Госмузиздат, 1963. — 160 с.

10. *Barbedette H. Ch.-M. de Weber, sa vie et ses œuvres [Text] / Hypolyte Barbedette. — 2me ed. — Paris : Heugel, 1873. — 158 p.*
11. *Härtwig D. Carl Maria von Weber [Text] / Dieter Härtwig. — Leipzig : Bibliographisches Institut, 1989. — 92 S.*
12. *Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken [Text] : Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weberüs Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift / Friedr. Wilh. Jähns. — Berlin : Verl. der Schlesingerschen Buch und Musik, 1871. — 480 S.*
13. *Kapp J. Weber [Text] / J. Kapp. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlagsanstalt, 1922. — 296 S.*
14. *Reissmann A. Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke [Text] / August Reissmann. — Berlin : Oppenheim, 1886. — 218 S.*
15. *Tusa M. C. Weber Karl Maria von [Text] / M. C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 27. — P. 135—172.*
16. *Weber M. M. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild [Text] [In 2 Bd]. Bd. 1 / Max Maria von Weber. — Leipzig : Ernst Keil, 1864. — 569 S.*

УДК [785.74 : 786.2] : 78.03 (436+430)

Ирина Чабан

ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Целью данной статьи является характеристика общестилевых тенденций, повлиявших на формирование такого типа камерного ансамбля, как фортепианный квартет в творчестве представителей австро-немецкой композиторской школы начала и середины XIX в. **Объект** исследования – жанр фортепианного квартета, **предмет** – его истоки и специфика претворения в творчестве австро-немецких авторов, создавших первые образцы данного жанра. **Актуальность**