

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.33>

Чжао Цзявэй, Мозгот Светлана Анатольевна

Театральность в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера

Статья посвящена исследованию индивидуальности стиля К. М. Вебера. Объектом исследования выбран феномен театральности в камерно-инструментальных произведениях композитора, возникший в переплетении классических, романтических и реалистических стилевых влияний в музыке эпохи романтизма. Доказано, что существование в драматургии приёмов "остранения", эффекта "пустой сцены", понимание стиля и жанра как семантических категорий воздействуют на индивидуальность музыкального языка композитора и являются уникальными для инструментального стиля К. М. Вебера в целом.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/33.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 179-183. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Timbre Imitation in the Russian Music of the Second Half of the XX Century

Usacheva Ol'ga Viktorovna, Ph. D. in Pedagogy
Linyi University, The People's Republic of China
usachewaolia@yandex.ru

The article examines timbre imitation as a composer's technique widely represented in the creative work of the Russian composers of the second half of the XX century. Developing theoretical provisions of E. A. Rucevskaya, who considered timbre imitation in the context of musical thematism, the author identifies two approaches in developing this technique: traditional one based on replacement of timbre with intonation thematic models and universal sound forms and sonorous-colouristic one associated with sound modelling, creating a sound sonorous image.

Key words and phrases: timbre imitation; E. A. Rucevskaya; timbre range; sound modelling; timbre sonorous image; Russian music of the second half of the XX century.

УДК 785.7

Дата поступления рукописи: 17.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.33>

Статья посвящена исследованию индивидуальности стиля К. М. Вебера. Объектом исследования выбран феномен театральности в камерно-инструментальных произведениях композитора, возникший в переплетении классических, романтических и реалистических стилевых влияний в музыке эпохи романтизма. Доказано, что существование в драматургии приёмов «остранения», эффекта «пустой сцены», понимание стиля и жанра как семантических категорий воздействуют на индивидуальность музыкального языка композитора и являются уникальными для инструментального стиля К. М. Вебера в целом.

Ключевые слова и фразы: К. М. Вебер; романтизм; камерно-инструментальная музыка; вокальная интонация; приёмы театральной драматургии; музыкальный язык; индивидуальный стиль; стиль эпохи.

Чжао Цзявэй

Мозгот Светлана Анатольевна, д. искусствоведа, доцент

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
576634219@qq.com; prostranstvo30@yandex.ru

Театральность в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера

В современном музыковедении изучение камерно-инструментальных произведений К. М. Вебера обладает особой **актуальностью** по ряду причин. Во-первых, этот пласт творчества композитора исследован в значительно меньшей степени [4; 8; 12], чем, например, оперное творчество. Во-вторых, постановка вопроса о театральности обусловлена внутренними особенностями музыкального стиля композитора, до сих пор малоисследованными, в том числе в контексте его камерно-инструментального творчества. В-третьих, специфика музыкального языка композитора, сочетающего в себе фольклорный материал с традициями академического музыкального искусства, заслуживает отдельного внимания в аспекте становления и развития романтизма как стиля эпохи. В этой связи А. И. Демченко справедливо отмечает, что «романтизм был определяющим, но не единственным художественным направлением тех десятилетий. Ему сопутствовали, с одной стороны, реалистические устремления, которым предстояло стать главенствующими в эпоху Постромантизма, а с другой – традиции классицизма, унаследованные от эпохи Просвещения» [3, с. 11].

Представляется, что именно множественность и разнородность стилистических влияний, параллельно существовавших в западноевропейской музыке конца XVIII – начала XIX века, сформировали уникальность индивидуального стиля К. М. Вебера. Традиции классицизма проявляли себя в многообразии тембровых решений в жанрах концерта и концертно; умелым использованием театральных драматургических приёмов в инструментальных произведениях. Реалистические тенденции также весьма действенны и реализуются в камерно-инструментальном творчестве К. М. Вебера привнесением речевой, сигнальной, моторной и звукоизобразительной интонации обиходных жанров; использованием фольклорного материала и многообразия форм интонационной стилистики. В то же время и происходящие изменения, связанные с *романтическим* содержанием музыки, дают о себе знать преобладанием лирико-психологического тона высказывания и использованием монологических и диалогических структур в развитии произведений; отсылками к произведениям других композиторов в заголовках многих произведений композитора и рядом других факторов. **Цель работы** – выявить влияние музыкального театра на камерно-инструментальные произведения с позиции понимания специфики индивидуального стиля композитора. Методы исследования: исторический и теоретический анализ биографических данных и фактов, повлиявших на создание сочинений композитором, методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа.

Научная новизна исследования определяется специальным изучением феномена театральности в аспекте его онтологии в камерно-инструментальной музыке К. М. Вебера; обоснованием индивидуальной

специфики музыкального языка сочинений композитора; музыковедческим анализом камерно-инструментальных произведений с позиции выявления индивидуальных черт инструментального стиля композитора.

Остановимся подробнее на изучении стилевых влияний, формирующих индивидуальное своеобразие музыки композитора. Поскольку большинство камерно-инструментальных произведений К. М. Вебера было написано с 1810 по 1826 гг., то значительное воздействие здесь начинают оказывать романтические веяния, которые изменяют смысл традиционных классических композиторских приёмов у К. М. Вебера. Рассмотрим эти тенденции подробнее.

Так, преобладание лирико-психологического тона высказывания и использование монологических и диалогических структур в развитии произведений, на наш взгляд, связаны с опорой на вокальную интонацию, представляющую собой в творчестве К. М. Вебера смешение элементов жанров академического вокального искусства и народно-песенных истоков.

Несмотря на то, что К. М. Вебер всеми возможными способами отстаивал идеалы немецкого национального искусства в противовес итальянским влияниям, царившим в музыкальной культуре Германии начала XIX века, всё-таки ему не удалось полностью избежать воздействия культурной среды Европы. Последнее проявляется многообразно. Например, в использовании мотивов с определённой семантикой. Таковы «интонации вздоха» – характерные атрибуты арии *lamento*, разнообразные опевания, присущие технике *belcanto* [13].

К влиянию вокальной интонации можно отнести приверженность определённым жанрам вокальной музыки, например романсу. В программных заголовках сочинений К. М. Вебера мы нередко встречаем обозначение вокального жанра романса, популярного в Европе в течение нескольких столетий, как, например, *Romanze appassionata* для фагота с оркестром или *Romanza siciliana* для флейты с оркестром *g-moll*. Кроме этого, название «Романс» композитор использует во Второй части Сонаты № 1 для скрипки и фортепиано *F-dur* ор. 10В из цикла «Шесть прогрессивных сонат для фортепиано», второй части Концерта для кларнета с оркестром ор. 74. На наш взгляд, жанр романса подчёркивает вокальность интонации в контексте инструментальной музыки. Выполняя функцию обобщения через жанр, романсовая интонация служит маркером погружения во внутренний мир героя, ухода в сферу субъективности в музыке К. М. Вебера. Совершенно справедливо отмечает В. А. Васина-Гроссман, что этот жанр связывается с большей индивидуализацией высказывания, тонкой нюансировкой средств выразительности, передающих изменчивые состояния человеческой души [2]. Американский музыковед Дж. Кальберг также отмечает вокальность мелодий инструментальных произведений как характерную деталь музыки романтиков [14].

При сознательном позиционировании композитором приверженности к фольклору [5, с. 42-43] песенное начало в камерно-инструментальной музыке прослеживается достаточно легко и проявляется в ряде признаков: простота строения мотивов, отличающихся поступенным движением, небольшой диапазон, повторность фраз, квадратность строения мелодии, регистровое «удобство» исполнения.

Однако и корни академического вокального интонирования также оказываются существенными для индивидуального стиля Мастера. Ярко выраженное субъективное, лирическое начало вряд ли можно отнести к проявлениям театральности, однако в сочетании с народно-песенными истоками, представленными элементами обиходных жанров, в *противопоставлении интонационно-контрастного тематизма* (субъективного и объективного) происходит значительное усиление драматического эффекта, являющегося, на наш взгляд, одним из характерных качеств театральной драматургии. Именно так выглядит противопоставление тематизма первой (лирико-драматической) и второй (жанровой) частей в Трио для фортепиано, флейты и виолончели *g-moll* ор. 63. Контраст субъективного и объективного тематизма выполняет функцию «остранения» (термин В. Шкловского), когда драма не решается, а переводится во внешний план, что также является одним из действенных приёмов привлечения внимания и нивелирования «автоматизма восприятия» в театрально-постановочной практике.

Важной деталью, доказывающей театральность инструментального мышления композитора, являются *приёмы драматургии, играющие коммуникативную роль* в его камерных произведениях. Суть коммуникации связана с приёмами привлечения зрительского внимания или его активизацией, что полномасштабно отработано в симфониях Й. Гайдна «С тремоло литавр», «Военной», «Детской», «Прощальной» и многих других. В камерно-инструментальном творчестве К. М. Вебера подобную функцию выполняет нарочито драматическая интродукция к сочинению «Девять вариаций на тему русской песни “Прекрасная Минка”», которая своими театральными эффектами контрастирует простой и незамысловатой народной мелодии. Резкое сопоставлением регистров, эффектные виртуозные пассажи, включение помпезно-красочных ритмических формул полонеза, а также триолей, имитирующих барабанную дробь в басу, создают поистине комический эффект с последующей за вступлением темой, данной в простом тонико-доминантовом изложении и неизменной фигурации сопровождения.

В ряде произведений при подготовке нового раздела формы Вебер часто использует приём замедления темпа, приглушения динамики и почти полного замирания развития, создавая чисто *театральный эффект «пустой сцены»* для эффектного появления нового образа. Таковы окончание первого раздела в Концертино для кларнета с оркестром *c-moll/Es-dur* (т. 142, 5 тактов до начала раздела *Allegro*); фермата на паузе перед финальной вариацией в «Семи вариациях для кларнета и фортепиано на тему из оперы “Сильвана”» ор. 33; начало Квинтета *B-dur* для кларнета и струнного квартета ор. 34 и ряд других произведений. Ярко выраженные коммуникативные качества инструментального тематизма Вебера выполняют ту же функцию, на которую нацелен синтез искусств в театре – сделать более ясным образно-смысловое и событийное становление произведения. Если Г. Берлиоз, Ф. Лист, Ф. Шопен обращались к программным заголовкам и отсылкам

к конкретным произведениям литературы и живописи, помогающим расшифровать перипетии музыкального сюжета, то К. М. Вебер в целях смыслового дополнения использует приёмы театральной драматургии.

Развитая лирико-субъективная сфера, раскрывающаяся через романсовую интонацию в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера, ведёт к ещё одному театральному приёму – *персонификации* тембра музыкальных инструментов. Традиция связи тембра музыкального инструмента с образом человека, на наш взгляд, обусловлена развитием гомофонно-гармонических жанров в музыке XVII века – трио-сонаты, концерта, квартета. Л. В. Кириллина упоминает, что, например, в такой жанровой разновидности, как диалогический квартет, развитие строилось так, будто музыканты вели между собой беседу, обмениваясь короткими инструментальными репликами [6, с. 307]. В такой диалогической манере строится Трио для фортепиано, флейты и виолончели *g-moll* op. 63 композитора. Флейта канонически повторяет интонации виолончели, варьирует их, кружовом «оплетая» её мелодический остов. Развитая полимелодическая фактура партии фортепиано создаёт в «дуэте согласия» эмоциональную наполненность и подчёркивает глубину передаваемого нежно-щемящего чувства.

Персонификация тембра музыкальных инструментов формирует ещё одно театральное явление в стиле композитора – *особую значимость речевого начала*. Её выражают авторские ремарки, уточняющие интонационные нюансы исполнения и отсылающие к специфике произношения: *amabile* (приятно, ласково), *cantabile* (певуче, нараспев), *dolce* (нежно, мягко), *marcato* (выделяя, подчёркивая), *espressivo* (выразительно), *sottovoce* (вполголоса, тихо), *quasi canto* (как напев).

Воплощение речевого начала в инструментальной партии обуславливает её импровизационное строение. Таков фрагмент *quasi recitativo* в шестой вариации в Вариациях для кларнета и фортепиано op. 33. Вариация написана в духе траурного марша, и речитатив в виде философского обобщения закономерно венчает её развитие. Партия кларнета здесь строится по аналогии с человеческой речью, с характерными паузами для дыхания, разной длиной фраз, подчинённых эмоциональному характеру высказывания, с естественным *ritardando* (ит. – замедление) и ферматами. Авторская ремарка *ad libitum* в партии фортепиано подчёркивает импровизационно-непредсказуемый характер развития речевого высказывания.

Включение двух речитативов во вторую часть Концерта для кларнета *Es-dur* op. 74 также служит подготовкой кульминации в развитии лирического образа. Речевая природа высказывания подчёркивается композитором акцентами, тонкой динамической нюансировкой внутри фраз солиста (см. Пример 1).

Пример 1. Вебер К. М. Концерт для кларнета *Es-dur* op. 74, II часть, тема солиста



Два речитатива закономерно подготавливают каденцию солиста. Несмотря на то, что они отделены от неё наибольшим фрагментом оркестрового материала, они воспринимаются как единый монолог. В *Recitativo ad libitum* звучит цепь вопросов, которые завершаются интонацией призыва. В *Recitativo molto adagio* (см. Пример 2) восходящие полутоновые ходы выражают сомнение. Затаённый вопрос, полный надежды, появляется в преддверии каденции. Продление при помощи ферматы верхнего звука уменьшённой септимы передаёт ощущение щемящей душевной боли, а нисходящая тоническая квинта в *g-moll* звучит как подтверждение неизбежного.

Пример 2. Вебер К. М. Концерт для кларнета *Es-dur* op. 74, II часть, *Recitativo molto adagio*



Среди оркестрантов известно, что партия кларнета может исполнять произведения, написанные для скрипки, и только от технических возможностей кларнетиста зависит, насколько он сможет передать непрерывное развитие мелодической линии, свойственной возможностям этого инструмента, зафиксированным в скрипичной литературе. В свою очередь, тембры струнных инструментов по своему интонационному богатству очень близки палитре человеческого голоса. Практика использования определённого тембра музыкального инструмента, близкого к тембру голоса певца, в ряде оперных шедевров позволяет нам предположить, что в таком контексте выбранный инструмент начинает играть совершенно особые функции, выступая в роли альтер эго (от лат. «другой я» или человек, способный меня заменить) или играя роль «внутреннего» голоса, озвучивая «голос души героя» или самого автора [9, с. 142]. В лирических частях и партиях в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера нередко солирующий инструмент берёт на себя функции выражения «души героя», приближаясь к оперным монологам.

Эту тенденцию в творчестве композиторов-романтиков тонко подметил Б. В. Асафьев, полагая, что «овладев иной “звуковыявленностью”, чем у инструментов с их “вневокальной” достижимостью интервалов,

инструментализм смог достичь гигантских завоеваний психики и интеллекта, присоединив сюда могущество тембров» [1, с. 330].

Склонность романтиков к введению нетрадиционных, непривычных по звучанию тембров Б. В. Асафьев объясняет не только стремлением к выявлению звукокрасочности, но и способом при помощи тембровой экспрессии «(большей частью держась логики классического голосоведения) преодолевать косные академические традиции и конструктивные схемы музыки» [Там же, с. 332].

В контексте творчества К. М. Вебера, с его стремлением к персонификации тембрового тематизма, освоение новых тембров связано, на наш взгляд, с поиском новых «героев» и новых образных сфер, как это запечатлено в сцене в «Волчьей долине» в знаменитой опере «Фрейшюц». Сам Вебер писал по этому поводу: «Там есть вещи такого рода, которые до того еще не встречались на сцене, которые я должен был целиком создавать из своей фантазии, так как в уже существующем мне не на что было опереться» [Цит. по: 5, с. 67]. Вероятно, в поиске новой выразительности композитор экспериментирует с новыми тембровыми сочетаниями, например, в дивертисменте для фортепиано и гитары, в концертах для фагота, гобоя, валторны с оркестром. В таком случае, по замечанию Е. В. Назайкинского, «персонажами инструментальных произведений становятся чисто музыкальные образования – мелодия, тема, фактурный рисунок, своеобразное звучание инструмента... любая собственно музыкальная фигура, которая может играть ту или иную роль на театре чистой музыки» [10, с. 224]. По отношению к инструментальной музыке К. М. Вебера также верно положение, высказанное в трудах В. В. Медушевского и В. И. Немковской о том, что при рассмотрении характера музыкального персонажа невероятно важна психологическая составляющая, выраженная через интонацию [7; 11].

Стремлением расширить образный мир музыки объясняется и тяготение К. М. Вебера к стилевому и жанровому разнообразию, что особенно явственно наблюдается в его вариационных циклах. Таковы «Семь вариаций для фортепиано на тему цыганской песни» *C-dur* (ор. 55), «Девять вариаций для фортепиано на тему русской песни “Прекрасная Минка”» (ор. 40), Вариации на норвежскую тему (ор. 22), «Семь вариаций для фортепиано» ор. 7, созданных на основе популярной в Италии канцонетты-серенады “*Vien qua Dorina bella*”. Авторские ремарки, сделанные композитором в цикле «Шесть прогрессивных сонат» для скрипки и фортепиано, отсылают слушателя и исполнителя то к образам Испании (первая часть Сонаты № 2 *G dur* имеет авторскую ремарку *Carattere Espagnuolo* и запоминающийся ритм болеро), то к опозитизированному в музыке образу Польши (финал Сонаты № 2 имеет заголовок *Air Polonais*, подкреплённый ритмом полонеза), то России (первая часть Сонаты № 3 называется *Air Russe*).

В таком стилевом многообразии напрямую, на наш взгляд, выражается влияние музыкального театра. В частности, в одном из своих ранних произведений – в музыке к «Турандот» Ф. Шиллера – К. М. Вебер вводит подлинную китайскую мелодию, которую предварительно апробировал в «Китайской увертюре»; опера «Абу Гасан» написана на сюжет арабских сказок «Тысяча и одна ночь», воплощённый композитором с характерными восточными ритмами, интонациями и тембрами; в опере «Три Пинто» Вебером красочно раскрывается испанский сюжет, а в музыке к пьесе Пиуса Александра Вольфа для солистов, хора и оркестра «Прециоза» воспроизводятся несколько испанских танцев [5, с. 27-63].

Такая географическая стилевая многоликость музыки К. М. Вебера может быть объяснена поэтизацией Востока, свойственной романтической эстетике. Однако нам ближе предположение, которое высказал Е. В. Назайкинский в исследовании национальной стилистики в музыке. Всё многообразие форм национальной стилистики, как считает учёный, можно рассматривать с точки зрения степени удалённости: далёкое, близкое, своё («они – вы – мы») [10, с. 213-214]. Лёгкое перевоплощение композитора в иные обстоятельства, иных героев и условия сюжета, а в целом – в иную культуру говорит о том, что любые проявления инационального он воспринимает как «своё». И в инациональном «ином» для него, прежде всего, важен сам человек.

Об этом также свидетельствует и жанровое многообразие, расцветивающее его камерно-инструментальную музыку. В произведениях, где нет авторской ремарки, отсылающей к конкретному жанру, он весьма легко опознаётся благодаря сохранению ведущих жанровых признаков. Такова сицилиана – старинный итальянский танец пасторального характера, ставший основой темы второй части Трио для фортепиано, флейты и виолончели *g-moll* ор. 63, имеющей программный заголовок «Пастушьё дело»; бравурный и траурный марши легко угадываются в четвёртой и шестой Вариациях для кларнета и фортепиано ор. 33; полька узнаётся в теме рондо «прогрессивной» Сонаты для скрипки и фортепиано № 4 *Es-dur*. Представляется, что обращение к обиходному жанру другой культуры связано с тем, что жанр сохраняет и несёт в себе ряд социальных условий, которые определяют его бытование в обществе. Действия темы – «героя» в разных социальных ситуациях, воссоздающихся в сочинении конкретными музыкальными жанрами, показывают, как они влияют на героя и как «герой-тема» ведёт себя в новых обстоятельствах. Эта тенденция, на наш взгляд, намечает прямой путь к свободным вариациям романтиков.

Недаром развитие «Девяти вариаций на тему русской песни “Прекрасная Минка”» представляет собой историю «музыкального путешествия» «Казака за Дунай», популярной в Германии и Австрии народной украинской песни, от первых слов которой появилось название «Девяти вариаций...» К. М. Вебера. Содержание песни разворачивается вокруг прощания казака с любимой («Прекрасная Минка, я должен проститься...») и отправления его на войну, а также обещания вернуться через три года. «Девять вариаций...» композитора словно описывают все перипетии военной жизни казака посредством разных жанров – здесь мы находим и романс (вариации № 2 и № 6), и народную песню в характерной подголосочной манере (вариация № 4), бравурный и траурный марши (вариации № 3 и № 7), полонез (вариация № 5), болеро (вариация № 9) и другие. Таким образом, жанр становится выразителем не только жизненной ситуации, но и самого сюжета произведения,

в чём также можно усмотреть влияние театра. Многие исследователи творческого наследия К. М. Вебера упоминают о том, что в частном общении композитор нередко «рассказывал» в виде достаточно подробного сюжета последовательность музыкальных событий. Это касается таких произведений Вебера, как «Приглашение к танцу» ор. 65 и «Концертштюк» ор. 79 [4, с. 114], и действует в других опусах композитора.

На наш взгляд, в каждой национальной культуре Вебер пытался найти общие для каждого человека жизненные ситуации и показать близость их переживания. В своих статьях Вебер пишет: «Человек важнее артиста»; «Искусство, это дитя человеческих отношений, может существовать только в них, ибо совершенно ясно, что ни одна картина не была бы нарисована, ни одна драма написана и ни одно музыкальное произведение сочинено, если бы не веление заложенного в людях стремления воздействовать на других» [Цит. по: 5, с. 33].

Итак, обобщая разнообразие проявлений форм театральности в камерно-инструментальной музыке К. М. Вебера, можно отметить, что благодаря отражению различных сторон жизни человека в музыке композитор существенно обогатил образно-смысловые сферы музыкального искусства и показал новые пути для его развития в эпоху романтизма. Сопоставление интонационно-контрастного тематизма (субъективного и объективного) помогло кристаллизации и обострению внешнего конфликта. Воплощение драматических коллизий человека и окружающего мира подготовило почву для расширения образности внутреннего мира человека поздними романтиками, перенесшими конфликт и его решение из внешнего во внутренний план отражения человека в искусстве.

Осознание тембра как интонационно-выразительного качества музыкального образа содействовало усилению выразительности речевого высказывания и тембра-интонации и, как следствие, пониманию тембра музыкального инструмента как субъекта (персонажа) образного развития. Отсюда намечаются пути к пониманию тембра как образа в музыке Г. Берлиоза, А. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, И. Стравинского и многих других композиторов.

Работа К. М. Вебера со стилем и жанром как семантическими категориями, моделирующими событийность музыкального произведения, предвосхищает будущие открытия в полистилистике и инструментальном театре в музыке XX-XXI веков. Таким образом, влияние музыкального театра на камерно-инструментальную музыку композитора неочевидно, но действенно. Оно проявляется в уникальных композиторских приёмах, создающих парадоксальное сочетание, с одной стороны, неповторимости, с другой – узнаваемости и запоминаемости музыкального стиля композитора.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 379 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук СССР, 1956. 352 с.
3. Демченко А. И. Эпоха Романтизма – магистральи художественного творчества. Очерк I // Манускрипт. 2019. № 12. С. 11-18.
4. Карачевцева И. М. Характеристичность как свойство инструментального стиля К. М. Вебера (на примере скрипичных сонат) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 4 (40). С. 113-117.
5. Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер: популярная монография. Л.: Музыка, 1965. 112 с.
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: Композитор, 2010. Ч. 3. 376 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
8. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 1810-20-х годов XIX столетия: дисс. ... к искусствоведению. М., 1999. 195 с.
9. Мозгот С. А. Категория пространства в музыке: монография. Майкоп: АГУ, 2018. 350 с.
10. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: Владос, 2003. 248 с.
11. Немковская В. И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: автореф. дисс. ... к искусствоведению. М., 1998. 24 с.
12. Терёхин Р. Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера // Вопросы музыкальной педагогики. 1999. Вып. 4. С. 64-83.
13. Чжао Цзявэй. Феномен вокальной интонации в камерно-инструментальных произведениях К. М. Вебера // Музыкальная культура глазами молодых ученых. 2020. Вып. 4. С. 89-92.
14. Kallberg J. "Voice" and Nocturne // Pianist, scholar, connoisseur: Essays in honor of Jacob Lateiner. N. Y.: Pendragon Press, 2000. P. 1-47.

Theatricality in C. M. Weber's Chamber Instrumental Compositions

Zhao Jiawei

Mozgot Svetlana Anatol'evna, Doctor in Art Criticism, Associate Professor
Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
576634219@qq.com; prostranstvo30@yandex.ru

The article analyses peculiarities of C. M. Weber's individual style. The paper focuses on studying the phenomenon of theatricality in the composer's chamber instrumental works. Theatricality originated at the intersection of classical, romantic and realistic trends in music of Romanticism. It is proved that dramaturgic techniques of estrangement, "empty stage" effect, understanding of style and genre as semantic categories influence the composer's musical language and constitute originality of C. M. Weber's instrumental style.

Key words and phrases: C. M. Weber; romanticism; chamber instrumental music; vocal intonation; dramaturgic techniques; musical language; individual style; style of epoch.