

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-7>

Дуань Цзінхань

ORCID: 0009-0004-2975-3783

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
649427473@qq.com

## КЛАРНЕТ У РОМАНТИЧНОМУ КОНЦЕРТНОМУ ТА СИМФОНІЧНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМІ

**Мета роботи.** У статті досліджуються роль та значення кларнету у процесі становлення та розвитку романтичного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, у комплексі вони утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки кларнетового звучання та образної палітри у концертному та симфонічному мистецтві доби романтизму. **Висновки.** Кларнет, з його поєднанням співучості, віртуозності, звукової гнучкості, показавши свої можливості вже у бетховенських творах, поступово посів особливе місце у новому, романтичному інструменталізмі. Саме тут почесне місце у кларнетовому репертуарі належить творам Вебера. Знайдені композитором нові досягнення кларнетової виразовості далі будуть використовуватися іншими авторами у сольо-концертній, симфонічній та оперно-оркестровій музиці. Вебер охоче використовував теплоту кларнетового тембру, широту діапазону, найбагатші віртуозно-технічні та колористичні можливості у творах різних жанрів: опери, симфонії, концерти, камерні ансамблі. Характерно, що майже всі ансамблеві твори за участю кларнета були створені протягом невеликого періоду часу (1810–1815), починаючи з того моменту, коли композитор, приїхавши до Мюнхена, познайомився з Генріхом Йозефом Берманом – кларнетистом баварського придворного. Найбільш яскраві інструментальні твори К. М. Вебера цього періоду відносяться майже виключно до віртуозної літератури (концерти для фортепіано, концерти для кларнету). Вони відрізняються від музики віденських класиків своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю. Ліричні сторінки кларнетової музики Вебера надають виконавцям блискучу можливість демонстрації високої майстерності у відтворенні особливої романтично-поетичної аури, а музикознавцям дозволяють розширити уявлення про внесок композитора у становлення інструменталізму ХІХ століття.

**Ключові слова:** кларнет, музика для кларнета, композитор, романтизм, музичний інструменталізм, симфонічний інструменталізм, концертність, віртуозність, романтична лірика.

**Duan Jinghan**, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Clarinets for romantic concert and symphony instrumentalism**

**Aim of the work.** The article examines the role and significance of the clarinet in the process of formation and development of romantic art. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods with the involvement of a performing approach, in the complex they form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in revealing the specifics of the clarinet sound and image palette in the concert and symphonic art of the Romantic era. **Conclusions.** The clarinet, owing to its spontaneity, virtuosity, sonic vibrancy, having shown its ability already in Beethoven's works, step by step planted a special place in the new, romantic instrumentalism. Itself here there is more room for the clarinet repertoire to lie with the works of Weber. Known by the composer, new achievements of clarinet virtuosity will be victorious by other authors in solo-concert, symphony and opera-orchestral music. Weber is eager to win the warmth of the clarinet timbre, the breadth of the range, the richest virtuoso technical and coloristic possibilities in the creations of various genres: operas, symphonies, concertos, chamber ensembles. It is characteristic that all the ensemble works with the participation of the clarinet were created over a short period of time (1810–1815), starting from that moment, if the composer, having arrived in Munich, got to know Heinrich Josef Berman, the clarinetist of the Bavarian courtier. The greatest musical instrumental works of K. M. Weber during this period can be seen even up to virtuoso literature (piano concertos, clarinet concertos). The stench is reminiscent of the music of the Vidensk classics with its barista, revealing themes, modulating freedom, gleaming concert performance. The lyrical aspects of Weber's clarinet music give viconists the brilliance of demonstrating high mastery in the creation of a particularly romantic and poetic auri, and music scholars are allowed to expand the statement about the composer's contribution to the formation of instrumentalism XIX century.

**Key words:** clarinet, music for clarinet, composer, romanticism, musical instrumentalism, symphonic instrumentalism, concertism, virtuosity, romantic lyrics.

**Актуальність теми роботи.** Професійний кларнет пройшов яскравий шлях історичного поступу. Сучасний вигляд інструменту складався поступово протягом майже трьох століть. Разом з еволюційним розвитком кларнета змінювався і його використання у професійної музичної практиці: вводилися нові виконавські прийоми, з'являлися складніші технічні

елементи, змінювалося ставлення до якості звучання інструментів, їх функціональності. У цьому процесі спільно працювали інструментальні майстри, композитори і, звичайно, виконавці, створюючи образ тієї чи іншої музичної епохи з властивою тільки їй манерою виконавської гри та звукових якостей, що виходять із комплексу художньо-естетичних, виконавських і технічних завдань.

Романтична епоха в цьому аспекті продемонструвала найяскравіший новий щабель, що виявилось у нових ідеях та іменах, остаточній модернізації інструментів, новій інструментально-виконавчій парадигмі, фундаментальних музично-мовних та виконавських прийомах – у сольних, камерно-ансамблевих та оркестрових формах. У цьому списку величезного значення набуває формування та розвиток нового, романтичного оркестру, здатного повноцінно представляти романтичні ідеали, дерев'яну групу якого неможливо уявити без кларнетових соло, фігуративних побудов, ансамблево-гармонічних та мелодійних утворень з іншими інструментами.

**Метою** статті є визначення ролі та значення кларнету у процесі становлення та розвитку романтичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному вигляді група духових остаточно сформувалася лише до другої половини XIX століття. Г. Берліоз у «Фантастичній» симфонії (1830) одним із перших залишив у партитурі вказівки на точний склад оркестру, необхідний для виконання твору та збалансованого звучання між усіма оркестровими групами. А на початку XIX століття, на зорі нового ідейно-художнього спрямування – романтизму – кларнет ще продовжував удосконалення своїх технічних, органологічних та виразових можливостей, утверджуючи міцне місце в оркестровій партитурі. Новий ідейний зміст музики романтизму зумовив нові художні принципи музичного інструменталізму.

Ця тенденція підготовлена всім ходом музично-історичного розвитку та тісно пов'язана з процесом кристалізації інструменталізму, що найбільш активно протікав на рубежі XVIII–XIX століть і значною мірою визначив еволюцію європейської музичної культури. Інструментальна музика, набуваючи гнучкості та виразності вокального інтонування, все більшою мірою ставала «виразником емоційно-ідейного світу європейського людства». Подібний процес «олюдення

інструменталізму» у музикознавстві розглядається як один з основних і важливих двигунів музично-історичної еволюції: без впровадження *bel canto* в інструменталізм не домогтися було б виразної гнучкості мови окремих інструментів, а отже та тематичного розвитку. Саме цим шляхом (паралельно з розвитком віртуозного початку) і пішов кларнет у ХІХ столітті.

Інший важливий аспект, що вплинув на розвиток кларнетового мистецтва епохи, полягає в тому, що, починаючи з епохи романтизму, тембр і колорит як один із композиційних елементів висувається на провідні позиції, поступово відвойовуючи місце в інших складових музичної виразності. Ознаки посилення ролі тембро-фарбового елемента у виконавській практиці на духових інструментах ми помічаємо, починаючи з середини ХІХ у вигляді найдрібнішої диференціації динамічних та виконавських нюансів, в артикуляції та штрихах, у появі нових прийомів звуковидобування. Кларнет і тут виявив свої багаті потенційні можливості. Тембр як категорія – найважливіший бік музичного звуку, який має для нас і об'єктивне вираження у числових характеристиках, і суб'єктивне значення, звернене до нашого емоційного сприйняття. Епоха романтизму відкрила нову еру в осмисленні тембру як потужного інструменту музичного мислення. Віддаючи пальму першості серед інших мистецтв інструментальної музиці, композитори-романтики з особливою увагою поставилися до виявлення тембрових можливостей інструментів. Поряд із образотворчою та барвисто-динамічною функціями тембрів, вже досить широко розробленими в попередню епоху, романтики відкрили в музиці такі пласти, які могли бути виражені лише за допомогою точних тембрових «попадань»: від найтонших і найпотаємніших душевних рухів до художньо нових відображень зовнішнього світу. Це був шлях до інтонаційної виразності у сфері інструментальних тембрів та «тембрової інтонаційності», що склала найважливішу галузь прогресивних музично-творчих пошуків. Подібна виразовість осмислюється музикою, передусім, з погляду кантилени.

І якщо в попередню епоху виявлялося вплив змісту музики на інструмент (його інтерпретацію та розвиток), то композитори-романтики, більш ніж будь-хто до них, пов'язали тембр з характером музики і, як наслідок – з впливом специфіки інструменту на характер музики. Відтепер тембр неминуче впливає на музично-образний зміст, на мелодику, привносячи

у ній особливості, характерні саме цього інструмента. Інший важливий напрямок осмислення специфіки інструментів — виявлення ролі різних відтінків звучання у різних регістрових діапазонах інструменту (особливо характерних для язичкових та флейт), що розширювало темброві ресурси кожного даного інструменту та всієї партитури загалом. кларнет і тут незабаром вийшов на власну специфіку художнього вираження, зумовлену гнучкістю, співучістю і водночас технічністю своєї органології.

Таким чином суттєво розсуваються виразні можливості як оркестру (вперше виникає та множинність функцій окремих інструментів, яка відрізняє романтичний інструменталізм від класицистського), так і сольо-концертної музичної практики, де більш точно стверджуються духові інструменти, з них насамперед — кларнет.

Велику роль у цьому процесі відіграли конструктивно-виконавські пошуки, а також композиторсько-виконавські «тандеми». Обидва ці аспекти тісно пов'язані один з одним (часто дані види творчої діяльності поєднувалися в одній особі), забезпечуючи «паралелізм процесів удосконалення конструкції інструменту, появи нових вимог до виконавця, освоєння та розширення жанрової палітри в композиторській практиці... У результаті наприкінці XIX століття склалися основні тенденції, які отримали новий імпульс розвитку в умовах оновлення музичної мови у XX столітті». Серед них слід виокремити: «освоєння нової образності та відповідної їй стилістики; різноманітність великих і малих форм — від концертних циклічних композицій, багаточасткових ансамблів, орієнтованих завоювання у сфері симфонічної музики, сонат, варіацій до програмних п'єс; включення кларнета до різноманітного тембрового складу; розкриття віртуозного та виразного потенціалу інструменту; активізацію тембрової характеристичності кларнетів in A та in B, виходячи з художнього завдання; використання всього діапазону інструменту, що остаточно встановився на цей час, його динамічних та артикуляційно-штрихових ресурсів. Зазначимо, що найбільш консервативною залишалася штрихова сфера, запозичена з практики струнних інструментів та обмежена найнеобхіднішим набором засобів: legato, non legato, portato, d'itachy, staccato, marcato, martellato, що відкривало простір для новаторів наступних поколінь» [3, с. 59–60].

Одним із перших (і відразу блискучих) взірців романтичної творчості виступає концертно-інструментальна музика К.М. фон Вебера (хоча інструментальна спадщина композитора нечасто стає предметом зацікавленості музикознавців і далеко не в повному обсязі поки що задіяна у концертній практиці). Відомій реформі музичного мистецтва та створенню нового музичного театру з романтичним оркестром передувала низка новаторських здобутків у галузі сольної-інструментальної творчості композитора у 1811 році (всі сольні веберівські твори для духових написані цього року). Саме ці твори (для кларнету, фаготу і, почасти, валторни) є дотепер основними у професійній практиці музикантів-духовиків, повністю зберігаючи і дивовижні багатства й точності використання якості інструменталізму, і рідкісну свіжість, безпосередність музично-мистецького впливу. Шість із дев'яти написаних для духових творів призначені для кларнету (Вебер, як і Моцарт, безперечно, виділяв цей інструмент). Це Концертино для кларнета з оркестром ор. 26 (до мінор); Тема з варіаціями для кларнету та фортепіано, ор. 33; Квінтет для струнних інструментів з кларнетом, ор. 34 (сі-бемоль мажор); Великий концертний дует для кларнету та фортепіано, ор. 48 (мі-бемоль мажор); Перший концерт для кларнету з оркестром, ор. 73 (фа мінор); Другий концерт для кларнету з оркестром, ор. 74 (мі-бемоль мажор). Повністю відбиваючи риси своєї епохи, ці твори Вебера помітно відрізняються, зокрема, від моцартівських. По-перше, окрім концертів, що зберігають структуру класичного тричасткового циклу, Вебер створює одночастинні концертні п'єси: Концертино, концертні Варіації, Фантазію, Великий концертний дует. По-друге – і це найсуттєвіше – трансформуються, насамперед, характер, стиль, смислові аспекти самої музики, трактування інструментів та їх інструментально-виконавських принципів (відомо, що Вебер спеціально вивчав музичні інструменти і мав власний виконавський досвід). Саме тому він так органічно відобразив (у кларнеті, зокрема) свої естетичні погляди та інструментальні прийоми. Кларнету тут надзвичайно «пощастило». Втім, «пощастило» і композитору, якому вдалося віднайти нові тембральні та образні барви. І хоча В. Громченко зауважує, що «романтизм не вповні задовольняло спокійне, дещо споглядальне звучання дерев'яних духових інструментів, їх порівняно невеликий

звук та обмежений динамічний діапазон. “Нудними трубами” іменував їх на концертній естраді австрійський музикознавець та критик Едуард Ганслік... Отже, в зазначеному художньо-естетичному й суто музичному контекстах відступали на другий план індивідуальні, неповторні риси духовного світу музиканта-соліста й, разом із ними, відповідний, винятково важливий аспект сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах» [2, с. 92], саме Веберу вдалося представити кларнет у новому, незвичному доти виразовому полі музики. В подальшому інструментально-виразові кларнетові винаходи Вебера були використані іншими композиторами-романтиками.

Тематизм кларнетових творів Вебера заснований на плавній, широкого дихання мелодиці (що сьогодні вважається для кларнета характерною особливістю, а за часів Вебера змушувало кларнетистів «підтягуватися» за найкращими), котра виникає як втілення душевних переживань – так кларнет став на шлях власної специфічної виразовості. Швидкі (а іноді й повільні) розділи Вебер насичує елементами апробованих концертних форм – варіацій, фантазій тощо. Наприклад, тематична розробка часто замінюється варіаційним розвитком, що нерідко призводить підчас кульмінацій до яскравих імпровізаційних каденцій; це дозволяє продемонструвати в «чистому вигляді» нові можливості вдосконалених інструментів та досягнення виконавців. У повільних частинах відчувається опора на вокальні жанри та форми – всі інструменти в епоху романтизму, зокрема й «схильний» до цього кларнет, наслідують (принаймні, прагнуть) белькантовому співу. Вебер тут (будучи великим оперником) звертається не так до оперних, як до романсово-пісенних інтонацій, які талановито піднімає до рівня найвищого ліричного узагальнення («Романс» з Другого концерту для кларнета, *Andante con moto* з Великого концертного дуету). Спираючись на вокальний розспів, композитор створює свої неповторні специфічно-інструментальні кантилени (*Adagio ma non troppo* з Першого концерту для кларнету, *Lento* з Концертино для кларнету тощо).

У фіналах кларнетових творів Вебер традиційно використовує танцювальні жанри, але їх трактування тут передбачає віртуозні форми концертних полонезів і вальсів, пізніше широко розвинених у творчості самого Вебера, а також Шуберта, Берліоза, Шопена та інших композиторів-романтиків. Такими

рисами блискучої концертності характеризується зразок віртуозного полонезу у Фіналі Другого концерту для кларнета Вебера. Блискучий концертний вальс виразно чути у завершальних розділах Теми з варіаціями для кларнету та фортепіано, у кларнетовому Концертино. У Концертино патетичні, повні енергії півтораоктавні ходи кларнета до нижніх кордонів діапазону (Вебер одним з перших використовує дерев'яні в нехарактерних регістрах, надто низькому або високому) народжують жалібно-просвітлені відгомони у верхньому регістрі. Функції регістрів при цьому ніби зміщені: напруга наростає паралельно сходженню мелодії, граничні мі-бемоль і ре малої октави набувають сили романтичного пафосу, а відчуженість репліки у верхньому регістрі вносить умиротворення. У Першому кларнетовому концерті навпаки – розгорнуте енергійне наростання виливається у кларнета у рішучий зліт до яскравої та потужної кульмінації, яка завершується бурхливим устремлінням до нижнього регістру. Тут високий регістр у кларнета буквально сяє, а густий тембр нижніх звуків його діапазону, що вібрує, драматично експресивний. Нову інтерпретацію нижнього регістру кларнета відзначив Берліоз, який назвав Вебера «натхненним першовідкривачем» у цій галузі творчості: «Ані Саккіні, ані Глюк, аніхто інший з великих майстрів тієї епохи не отримали користі з низьких звуків кларнету» [1, с. 298]. Вебер першим відчув всю повноту незвичайних можливостей кларнету у нижньому регістрі. У мелодійних кульмінаціях проявляються драматично-експресивні якості кларнету. А у блискучих, кокетливо-скерцозних фінальних веберівських рондо тембр нижнього регістру кларнета набуває нерідко іронічно-гротескового чи гумористичного відтінку, як, наприклад, у рондо Першого концерту. У фінальному полонезі Другого концерту яскраві вкраплення нижнього регістру в звивистий потік багато орнаментованої мелодії надзвичайно збагачують фактуру, надають їй «об'ємність», насиченість. Мелодика Вебера викликала до життя інше ставлення до динамічних нюансів та акцентуації – тонкому романтичному способі виразності, що так залежить від виконавця (як у початковому звуці другої фрази Першого концерту або у синкопованій акцентуації в пасажі середини повільної частини того ж Концерту).

Композитор начебто поміщає своїх «героїв» своїх непрограмних інструментальних творів (існує лише один програмний



твір Вебера – «Запрошення до танцю») у різні сюжетні ситуації; ігрові розділи співзвучні опоегизованим побутовим замальовкам Freischütz; сонатні Allegri пронизані рухом музичних подій на кшталт оперно-сценічної композиції або «драматургії антитез». Кларнет у Вебера постійно змінює своє образне та «партнерське амплуа», причому зміна обох відбувається нерідко у вкрай стислих часових межах, створюючи рухливу, динамічну «акторську гру», що вказує на театральність доби романтизму (яка чималою мірою відкрита саме К.-М. Вебером), на певні риси характеристичності, яка визначає відомий романтичний синтез різних видів художньої творчості (Вебер широко відомий як музикант-літератор, як і більшість романтиків). Подібні якості німецький музикознавець К. Флорос визначає як відображення загальностильових проявів творчості Вебера, запропонувавши вважати характеристичність визначальною якістю його композиторського мислення [4]. Втім, вони як загальностильові прояви притаманні і властивості інструментального іміджу композитора. Свою позицію Флорос обґрунтовує саме встановленою ним «синестетичною схильністю» композитора як представника нового типу художника, вирашеного ідеями та світоглядом, властивими романтизму. Наводячи низку переконливих цитат з літературної спадщини композитора, музикознавець робить висновок, що «візуальні враження будили живу фантазію Вебера і запускали творчий процес» [там само, с. 13], внаслідок чого характеристичність він вважає «формулою творчості» композитора [там само, с. 16–17]. Подібне явище набуває різних форм художнього втілення у різних жанрових сферах. Якщо в опері композитор надихається тими образами, які народжувалися в його уяві завдяки сюжету і життєвим враженням, що викликаються його деталями, то в інструментальній музиці (за винятком оперних увертюр) Вебер, позбавлений цього потужного стимулу, живить створюваний ним звуковий світ власною фантазією, здатністю інтонаційно й тембрально сприймати та осмислювати дійсність. Здавалося б, найбільш органічним для К.-М. Вебера мав стати шлях інструментальної програмності (наприклад, як для Ф. Ліста), але у цілому він не був схильний до найменування інструментальних опусів. Хоча у приватному спілкуванні нерідко «розповідав» у вигляді докладного сюжету послідовність музичних подій. Такі «усні програмні замальовки» оприлюднені на підставі спогадів його

дружини Кароліни; не менш відомим є авторський розгорнутий сценарій «Концертштюку» оп. 79 [5, с. 237–238; 6, с. 171].

Загалом вказане коло творів Вебера внесло у сферу музики для духових інструментів нові віяння: романтичне відчуття природи та життя, драматичне піднесення та благородний пафос, захоплену рвучкість та поетичну наснагу. Помітні зміни у специфічно інструментальній галузі. Народжується новий тип концертності – барвистої, нерідко декоративної, заснованої на динаміці цілеспрямованого руху та яскравих контрастах, що тяжіє до варіаційних та імпровізаційних форм розвитку. Виникають також нові техніко-виразні та фактурні прийоми.

**Висновки.** Кларнет, з його поєднанням співучості, віртуозності, звукової гнучкості, показавши свої можливості вже у бетховенських творах, поступово посів особливе місце у новому, романтичному інструменталізмі. Саме тут почесне місце у кларнетовому репертуарі належить творам Вебера. Знайдені композитором нові досягнення кларнетової виразності далі будуть використовуватися іншими авторами у сольо-концертній, симфонічній та оперно-оркестровій музиці. Вебер охоче використовував теплоту кларнетового тембру, широту діапазону, найбагатші віртуозно-технічні та колористичні можливості у творах різних жанрів: опери, симфонії, концерти, камерні ансамблі. Характерно, що майже всі ансамблеві твори за участю кларнета були створені протягом невеликого періоду часу (1810–1815), починаючи з того моменту, коли композитор, приїхавши до Мюнхена, познайомився з Генріхом Йозефом Берманом – кларнетистом баварського придворного. Найбільш яскраві інструментальні твори К. М. Вебера цього періоду відносяться майже виключно до віртуозної літератури (концерти для фортепіано, концерти для кларнету). Вони відрізняються від музики віденських класиків своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю.

Ліричні сторінки кларнетової музики Вебера надають виконавцям блискучу можливість демонстрації високої майстерності у відтворенні особливої романтично-поетичної аури, а музикознавцям дозволяють розширити уявлення про внесок композитора у становлення інструменталізму XIX століття.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Берліоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2-х тт. М.: Музыка, 1972. Т. 1. 307 с.
2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Метлушко В.О. Кларнет як сольнo-ансамблевий інструмент у творчості композиторів ХХ століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мист. імені І.П. Котляревського. Харків, 2014. 188 с.
4. Floros C. Grundsätzliches über sein Schaffen. *Carl Maria von Weber*. München: Text+Kritik, 1986. S. 5–21.
5. Kapp J. Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler, 1922. 296 s.
6. Tusa M.C. In Defense of Weber. *Nineteenth-Century Piano Music (Routledge Studies in Musical Genres)*. 2nd ed. London: Routledge, 2004. P. 147–148.

**REFERENCES**

1. Berlioz, G. (1972). Big treatise on modern instrumentation and orchestration: in 2 vols. M.: Muzyka. T. 1. [in Russia].
2. Gromchenko, V.V. (2020). Brass solo in the European academic composer and viconian creativity of the XX – the beginning of the XXI century. (trends in development, specifics, systematics). Kiev – Dnipro: LIRA. [in Ukraine].
3. Metlushko, V.O. (2014). Clarinet as a solo-ensemble instrument in the work of composers of the 20th century. Candidate's thesis : Hark. nat. un-t mist. named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, [in Ukraine].
4. Floros, C. (1986). Grundsätzliches über sein Schaffen. Carl Maria von Weber. München: Text+Kritik. S. 5–21. [in Germany].
5. Kapp, J. (1922). Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler. [in Germany].
6. Tusa, M.C. (2004). In Defense of Weber. Nineteenth-Century Piano Music (Routledge Studies in Musical Genres). 2nd ed. London: Routledge. P. 147–148. [in England].