**УДК 786.2.082.2**
**DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/57-1-10**

***Гао ЦІНВЕНЬ,***
*orcid.org/0000-0003-0506-7207*
*аспірант кафедри теорії музики та композиції*
*Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*
*(Одеса, Україна) 827504861@qq.com*

## СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО КАРЛА ВЕБЕРА: СПЕЦИФІКА ЦИКЛУ

*У статті аналізується специфіка сонатного циклу у фортепіанній творчості К. Вебера; простежується зародження характерних тенденцій музичного романтизму у фортепіанних сонатах, виявляється взаємозв'язок класичного та романтичного стилів. Вебер став справжнім новатором та засновником романтичного концертного стилю. Фортепіанні сонати Вебера – характерні зразки перетворення німецької камерної музики в музику концертну ранньоромантичного періоду. За насиченістю та складністю драматургії вони не лише не поступаються останнім сонатам Л. Бетховена, але, можливо, за певними параметрами перевершують їх. Пластична виразність образів поєднується в сонатах Вебера з блискучим віртуозним стилем, що виявляє величезну різноманітність прийомів фортепіанної техніки. Фортепіанні сонати Вебера зберігають міцні зв'язки з класичними традиціями, для них характерні простота і ясність стилю, рельєфність музичних образів, особлива їх чіткість, точність, чистота емоційного складу. Цикли мають чотиричастинну структуру з характерним "класичним" контрастом: перші частини написані у сонатній формі, зазвичай в темпі allegro; другі частини витримані у помірних темпах; треті – жанрові (менуети), четверті – фінал – рондо. Виключення представляє тричастинна композиція Третьої сонати, яка також має у своїй основі принцип класичного темпового контрасту: allegro – andante – allegro.*

*Вебер інакше, ніж класики, підходить до характеру тематизму, що яскраво виражено його творах. Використовуючи конструктивну сторону класичної сонатної форми, композитор будує її не за рахунок виявлення і розкриття внутрішніх ресурсів, а часто за рахунок зовнішніх прийомів. Риси нового, романтичного, проступають в створенні поетичних картин, настроїв, що наближаються до романтичних фантазій, зміст яких розкривається в зміні виразних, драматичних, напружених епізодів. Відштовхуючись від класичної сонатно-симфонічної форми, у кожній фортепіанній сонаті Вебер ніби наново створює логіку сонатної форми, в певній мірі визначає подальші шляхи розвитку та еволюції тієї ж сонатної форми.*

***Ключові слова:*** *фортепіанна соната, сонатний цикл, форма, стиль.*

***Gao JINGWEN,***
*orcid.org/0000-0003-0506-7207*
*Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition*
*The Odessa A.V. Nezhdanova Odessa Music Academy*
*(Odesa, Ukraine) 827504861@qq.com*

## PIANO SONATAS OF KARL WEBER: SPECIFICITY OF THE CYCLE

*The article analyzes the specificity of the sonata cycle in K. Weber's piano works; the emergence of characteristic tendencies of musical romanticism in piano sonatas is traced, the relationship between classical and romantic styles is revealed. Weber became a true innovator and founder of the romantic concert style. Weber's piano sonatas are characteristic examples of the transformation of German chamber music into concert music of the early romantic period. In terms of richness and complexity of the drama, they are not only not inferior to L. Beethoven's last sonatas, but perhaps in certain parameters they surpass them. The plastic expressiveness of the images is combined in Weber's sonatas with a brilliant virtuoso style, which reveals a huge variety of techniques of piano technique. Weber's piano sonatas maintain strong ties with classical traditions, they are characterized by simplicity and clarity of style, relief of musical images, their particular clarity, precision, purity of emotional composition. The cycles have a four-part structure with a characteristic "classical" contrast: the first parts are written in sonata form, usually in allegro tempo; the second parts are held at a moderate pace; the third – genre (minuets), the fourth – the finale – rondo. The exception is the three-part composition of the Third Sonata, which is also based on the principle of classical tempo contrast: allegro – andante – allegro.*

*Weber approaches the character of thematism, which is clearly expressed in his works, differently than the classics. Using the constructive side of the classical sonata form, the composer builds it not at the expense of identifying and revealing internal resources, but often at the expense of external techniques. Features of the new, romantic appear in the creation of poetic pictures, moods approaching romantic fantasies, the content of which is revealed in the change of expressive, dramatic, tense episodes. Starting from the classical sonata-symphonic form, in each piano sonata Weber seems to create anew the logic of the sonata form, to a certain extent determines the further ways of development and evolution of the same sonata form.*

***Key words:*** *piano sonata, sonata cycle, form, style.*

**Постановка проблеми.** Карл Марія фон Вебер вважається першим самостійним представником німецького раннього романтизму, засновником німецької романтичної опери. Окрім знаменитих популярних опер, творча спадщина композитора включає симфонічні твори, концерти, пісні, кантати, меси, фортепіанну музику. Фортепіанні соло Momento capriccioso (1808), Блискуче рондо (1819), Aufforderung zum Tanz (1819), "Концертштюк" для фортепіано з оркестром (1821) й досі користуються популярністю серед віртуозів-піаністів. Нагадаємо, що до Блискучого рондо і Aufforderung zum Tanz виявив підвищену увагу Ференц Ліст, який, починаючи з 1828 року, регулярно включав їх до своїх виступів (з 1841 року – з оркестровкою Гектора Берліоза). Зауважимо, що яскраві сонати для фортепіано Вебера, не є досить популярні серед виконавців та критиків.

**Аналіз літератури**. Основна загальновизнана світова музикознавча література про життя та творчість Карл Марії Фон Вебера у своїй більшості містить аналіз його оперної творчості. Інформація про фортепіанну творчість і, зокрема, про його фортепіанні сонати, зовсім не значна: іноді зустрічається визначення сонат Вебера як «дуже характерних зразків німецької камерної та концертної музичної літератури ранньоромантичного періоду» (Ферман, 1940: 185–187), часом відомості надаються дуже поверхнево (Коломійцев, 1927: 17–18), або сонати для фортепіано не згадуються взагалі (Кенігсберг, 2006). У XXI столітті у вітчизняному музикознавстві стали з'являтися нові наукові розвідки творчості К. Вебера, що висвітлюють різноманітні аспекти творчої діяльності композитора (Карачевцева, 2015; Іванова, Возіянова, 2020; Кутлуєва, 2020). Проте й досі відсутні праці, у яких здійснюється історико-стилістичний, інтонаційно-драматургічний та виконавський аналіз фортепіанних сонат Карла Марії Вебера. Ситуація, що склалася, обумовлює **актуальність** теми представленої статті та формує направлення подальших музикознавчих пошуків.

**Мета статті** – виявлення специфіки сонатного циклу у фортепіанній творчості К. Вебера.

**Виклад основного матеріалу.**

Всесвітньо відомий німецький композитор Карл Марія фон Вебер жив у епоху, що відмічена неймовірним багатством і різноманіттям талантів. У Відні водночас творили великий Л. Бетховен, що "уславив у своїй музиці героїчну боротьбу народу за свободу"; романтик Ф. Шуберт, "психолог і лірик, що розкрив світ радощів і прикростей простої людини"; закінчував свій життєвий та творчий шлях добродушний, врівноважений Й. Гайдн – "засновник віденського класицизму"(Кенігсберг, 2006: 3). У 1809 році народився Ф. Мендельсон, через рік – Р. Вагнер. З багатьма з них Вебер зустрічався упродовж свого недовгого, "але бурхливого життя, схожого на захоплюючий роман" (там же: 3–4). Якщо Людвіг ван Бетховен (1770–1827) представник пізнього класицизму з початковими тенденціями романтизму, то Антоніо Рейха (1770–1836), Карла Марія фон Вебер (1786–1826, прожив лише 40 років) і Франца Шуберта (1719–1828, прожив лише 31 рік) можна віднести до представників раннього романтизму, кожен з яких творив у своїй області і мав свої особливості творчого шляху...

В. Коломійцев підкреслює значення Вебера в історії музики, та відмічає, що «від нього **сприйняли дуже багато** що такі художники звуку, як Шопен, Шуман, Мендельсон, Вагнер, Берліоз... (Виділено нами – Г.Ц)" (Коломійцев, 1927: 5–6). Отже, можна сказати, що вони є наступниками К. Вебера і Ф. Шуберта, тому дещо суперечливою є традиційна позиція певних музикознавців, які вважають Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана – представниками раннього романтизму.

Рубежі XVIII–XIX століть – час бурхливого розвитку фортепіанного мистецтва. Майстерність фортепіанних віртуозів на початку XIX століття знаходилася на дуже високому рівні. Багато в чому воно ґрунтувалося ще на принципах виконання музичного класицизму, особливо мистецтва Людвіга ван Бетховена: точність найдрібніших деталей, чітка ритміки, глибока пісенна лірика і т. ін.. Разом з тим, фортепіанний стиль цього часу значно оновлюється. Яскравий піаніст, автор ефектних фортепіанних п'єс, Вебер став справжнім новатором та засновником романтичного концертного стилю. Фортепіанні сонати Вебера – характерні зразки перетворення німецької камерної музики в музику концертну ранньоромантичного періоду.

Чотири великі за розміром сонати Карл Марії фон Вебера – № 1 op. 24, C-dur (1812); № 2 op. 29, As-dur (1814); № 3 op. 49, d-moll (1816); № 4 op. 70, e-moll (1819) – належать "до найцікавіших творів його не занадто великої за об'ємом композиторської фортепіанної творчості. Вебер, що був одним з найзначніших фортепіанних **виконавців свого часу**, – зумів поєднати блискучу фортепіанну техніку з мелодією, ясною для розуміння... (Виділено нами – Г.Ц.)" (Rowoholt, 1985: 43).

Для сонат К. Вебера характерні як класичні, романтичні, так і «змішані» риси. За насиченістю

та складністю драматургії вони не лише не поступаються останнім сонатам Л. Бетховена, але, можливо, за певними параметрами перевершують їх. Фортепіанні сонати К. Вебера дозволяють простежити зародження **характерних тенденцій музичного Романтизму**, демонструють взаємозв'язок класичного та романтичного стилів.

На той час, коли були написані перші дві фортепіанні сонати Карла Марії фон Вебера, його старші сучасники вже побачили багато таких опублікованих творів: сімдесят сонат М. Клементі, тридцять п'ять Я. Дуссека, двадцять сім Л. Бетховена і чотири сонати Й. Гуммеля вже знаходилися виданими у великому тиражі.

Веберу було 26 років, коли він на початку 1812 року написав Сонату для фортепіано № 1 op. 24, C-dur. Технічні виконавчі вимоги до твору були настільки незвичайними, що, незважаючи на зусилля композитора, його талановита учениця, велика княгиня Марія Павлівна Веймар, не змогла це зіграти (частково проблема полягала у розмірі рук Карла Марії фон Вебера).

Перша соната К. Вебера "містить сюрпризи на кожному кроці. Форми, текстури, кольори і інші елементи збалансовані з віртуозністю молодого майстра, що грає на клавіатурі з майстерністю, мало чим відмінною майстерності від Людвіга ван Бетховена. Особливо видовищним є фінал, названий Вебером L'infatigable, але тепер більш відомий під назвою Алкана "Perpetuum mobile". Його вихори ніколи не збивали публіку з ніг. Сп'янілі потенціалом розвитку руху, такі композитори, як **К. Черні, А. Хенсельт, Й. Брамс, П. Чайковський і Л. Годовський, аранжували його (**Виділено нами. – Г. Ц.)" (Cooper, 2011).

До написання Сонати для фортепіано № 2 op. 29, As-dur Вебер приступив у 1814 році. Її створення було розділене між містами Прагою, де Вебер був капельмейстером театру, і Берліном, куди він переїхав зі своєю нареченою, субреттою Кароліною Брандт, для її "зоряних співецьких заручин". Твір, поза сумнівом, призначався для особистого виконання.

Юліус Бенедикт, учень Вебера, зазначав, що композитор був "оповитий любов'ю до свого майбутнього партнера на все життя", коли писав другу сонату. І дійсно, просторий, теплий ліризм другої сонати, інтимні почуття, пісенна атмосфера і плавні модуляції свідчать про творчу зрілість композитора, абсолютно інше його внутрішнє життя, на відміну від екстравертної Сонати № 1. Перша, друга і четверта частини втілюють особливу грацію людської любові; третя частина, Menuetto capriccioso, – це демонстрація сили чудової примхи, що контрастує з романтичним висловом "серце у руці". Ю. Бенедикт вважав другу фортепіанну сонату Вебера "найбільшим і якнайповнішим твором майстра" із-за "оригінальності форми, глибокого пафосу і поетичного почуття" (Cooper, 2011).

Соната для фортепіано № 3 op. 49 d-moll написана у 1816 році, але має зовсім інший похмуро-драматичний, бетховенський настрій. Карл Марії фон Вебер написав її всього за двадцять днів гарячкового натхнення. Сприймаючи твір не стільки як композитор-піаніст, скільки як композитор-диригент, він досліджував нові засоби розвитку своїх тем через контрапункт, використовував широкий спектр тональностей і вивчав ресурси свого інструменту більш глибоко, чим раніше. Усі три частини Третьої сонати Вебера здаються пройнятими оркестровою звучністю і оркестровою фактурою. Оригінальність Третьої фортепіанної сонати була настільки дивною, що "каталогізатор Вебера" Ф. В. Янс визнав сонату "демонічною" (Cooper, 2011). Соната присвячена Дж. Ф. Рохліцу – критикові, що високо оцінив дві попередні сонати Вебера.

Соната для фортепіано № 4 op. 70 e-moll була написана у 1822 році, після трирічного періоду творчого насичення. К. Веберу було вже тридцять шість років, в той час він дуже страждав від невдалого виконання музики до п'єси П. Вольфа "Preciosa" для солістів, хору та оркестру. Ю. Бенедикт, стверджував, що: "Перша частина, згідно з власними ідеями Вебера, зображує в сумній напрузі стан людини, що страждає від застиглої меланхолії і смутку, з випадковими проблисками надії, які, проте, завжди затемняються і пригнічуються". І далі: "Друга частина описує спалах гніву і безумства; Andante в C носить утішливий характер і доречно виражає частково успішні благання про дружбу і прихильність, намагаючись заспокоїти пацієнта, хоча є прихована тривога і лихе передчуття. Остання частина, дика, фантастична тарантела, тільки з декількома обривками мелодії, закінчується знемогою і смертю " (цит. по (Cooper, 20111)).

Відповідно до традицій Вебер **відштовхується від класичної сонатно-симфонічної форми**, що отримала гідний розвиток у мистецтві віденських класиків. Про це свідчить чотиричастинна структура сонатного циклу з характерним "класичним" контрастом частин: перші частини написані у сонатній формі, зазвичай в темпі allegro; другі частини витримані у помірних темпах; треті – жанрові (менуети), четверті – фінал – рондо. Виключення представляє тричастинна композиція Третьої

сонати, яка також має у своїй основі принцип класичного темпового контрасту: allegro – andante – allegro.

Відзначимо деякі риси, корені яких можна виявити в мистецтві Людвіга ван Бетховена: показова важлива драматургічна **функція вступів до сонат** лірико-драматичного (перша соната) та епічного плану (третя соната). Так, наприклад, чотиритактовий вступ до **першої** сонати в початковому викладі це – своєрідна театральна "заставка" до дії. Це **теза** – **епіграф**, різко відокремлений від сонатної форми (сонатного allegro) і протиставлений ньому. Вступ представляє собою процес поступового руху від тонально-нестійкої до стійкої сфери: гармонічна основа вступу – зменшений VII7 (у ті часи акорд вважався максимально нестійким), «проголошений» на *fff* з ремаркою risoluto та інтонаційним початком з вершини – джерела до поступового виявлення й становлення основної тональності. Таким чином, Вебер упродовж всього трьох тактів, використовуючи бетховенський прийом «становлення» тональності, відразу акцентує увагу слухачів. Рішуче- владний, стверджуючий характер вступу до Першої сонати сприймається як даність, об'єктивне начало. Прикладом аналогічного вступу є сонати для фортепіано В. Моцарта № 6 – К. 284, № 9 – К. 311; соната для фортепіано Л. Бетховена № 8, де безперечна і очевидна є присутність елементів драматизму та театральності.

Сфера впливу вступу в сонатах Вебера, як і бетховенських вступів, поширюється на усю першу частину сонат. Зберігаючи багато в чому традиційну структуру форми, Вебер часто лише зовні спирається на неї, в корені змінюючи внутрішній зміст і втілення основних образів.

**Як автор-винахідник,** у кожній фортепіанній сонаті Вебер ніби наново створює логіку сонатної форми, що в певній мірі визначає подальші шляхи розвитку та еволюції тієї ж сонатної форми. У даному випадку **композитор виступає в ролі першопрохідця**. Будучи романтиком, Вебер інакше, ніж класики, підходить до **характеру тематизму**, що яскраво виражено у жанровій основі його творів: або тип оперного аріозо (наприклад, головна партія першої сонати), або маршу (вступ до Третьої сонати), або баладно-розповідний (Четверта соната).

До **побічних партій** К. Вебер також ставився новаторські. На відміну від класиків, побічні теми його сонат можна охарактеризувати як «темистани» з різними відтінками почуттів. Вони ліричні, із запасом виразних засобів оперно-театральної музики. У просторовому, на перший погляд, викладі побічних партій, протікає процес поступового зростання основної теми. В перших двох сонатах це здійснюється на гармонічній основі головних партій, в третій і четвертій – з її інтонаційних витоків.

Основним способом розвитку **матеріалу розробок** найчастіше стає варіювання з типовим для романтичних творів переосмисленням образного змісту (соната № 1 і № 3). Часто композитор поєднує варіаційність з основним принципом розвитку сонатного allegro. Іноді розробки фортепіанних сонат представляють собою зіставлення ряду епізодів. Їх фактура об'єднується не лише гармонічним планом, але й частим застосуванням домінантової гармонії в усіх видах, особливо у вигляді зм.VII7, D9. Усе це створює відчуття слухового динамічного розвитку основного тематизму.

Використовуючи конструктивну сторону класичної сонатної форми, композитор у своїх творах будує сонатну форму не за рахунок виявлення і розкриття внутрішніх ресурсів, а часто за рахунок зовнішніх прийомів (наприклад, вторгнення нового тематичного матеріалу у сонаті № 2). Іноді композитор в розробках використовує колористичні відступи та досить складні тональні плани. Це яскраво демонструє розробка Другої сонати: I розділ – рух від зм.VII7 до f-moll; II розділ – від f-moll – до es moll – до as-moll – des-moll (cis-moll) – через енгармонічну заміну подвійної домінанти до cis-moll D7 E-dur – E-dur; III розділ – E-dur – g-moll – es-moll – Es-dur (тоніка Es-dur = домінанті As-dur) – As-dur в репризі усієї частини.

Форми викладення головних партій (ГП) надані у різних тональних співвідношеннях у порівнянні до експозиції: або терцовий варіанту (Соната № 1: Es-dur замість C-dur – "хибна реприза"), або тональність однойменного мажору (D-dur замість d-moll в Третій сонаті; E-dur замість e-moll у сонаті № 4). Проте тональне колористичне переосмислення, "оновлення" водночас гальмує рух, призводячи до статики, довгі ноти. Цим пояснюються великі масштаби усіх основних партій, і, навіть, зв'язуючих. Наприклад, у сонаті № 1: розміри зв'язуючої партії досягають 22-х тактів. Згодом цей прийом явно простежується у пізніх романтиків (соната h-moll Ф. Ліста, сонати Р. Шумана).

Різноманіття змісту сонат викликає відособлення і розростання не лише окремих партій, але й інших частин форми. Подібне відособлення, чергування картин – настроїв або побуту поширюється **на другі частини в сонатному циклі** повною мірою (наприклад, в основі Andante Першої сонати – дві яскраві теми, з глибоким внутрішнім почуттям, проникливі пісенною лірикою.

**Менуети** сонат рухливі, повні динамічних контрастів, гострого графічного малюнка, вередливими контрастами гармонійних фарб. Граціозність поєднується з пишнотою звучання, фанфарність – з моментами звукового усунення. **Фінали** – рондо – незвично стрімкі, відносно інших частин сонатного циклу. Це типово веберовські принципи "вічного руху", швидкі, ніби нескінченні, радісні пошуки життя. Такі фінали сприймаються як підсумок драматургії змісту усього твору.

Зазначимо, Карл Марія Вебер починав писати сонатний цикл у зворотному порядку, з фіналу-рондо. З цього приводу цікавим є спостереження С. Пітіної. Автор обґрунтовує думку, що власне драматургія сонатного allegro композитора не цікавила, а основні партії частини – це усього лише "ряд сцен" (Пітіна, 1795: 450). Це твердження дискусійне. Не можна звинуватити Вебера в "несерйозності" задуму. Використовуючи усі можливі способи фактурних, ладогармоничних, технічних, колористичних засобів, композитор виступає як щирий художник, що глибоко відчуває. Мелодизм деяких тем за свіжістю і красою не поступається майбутнім натхненним шопеновським "польотним" темам (наприклад, друга тема з Другої частини Сонати № 1, побічна партія Сонати № 4).

Пластична виразність образів поєднується в сонатах Вебера з блискучим віртуозним стилем, що виявляє величезну різноманітність прийомів фортепіанної техніки. Бурхливі пасажі з використанням дрібної пальцьової і октавної техніки, широкі скачки, техніка подвійних нот, різноманітні арпеджовані фігури, а також гнучке використання побутових танцювальних ритмів (вальс, мазурка, полонез, болеро і інші) – стали типовими для Вебера. Проте ні у фортепіанних сонатах, ні у варіаціях, ні в інших творах фортепіанної музики композитора, технічна сторона не стає найважливішою самоціллю. Віртуозність завжди обумовлена змістовністю і служить вираженню основної думки. В цьому сенсі багато що у фортепіанних сонатах Карла Марії фон Вебера передбачає фортепіанний стиль Р. Шумана, Ф. Шопена, а також і Ф. Ліста.

**Висновки.** Фортепіанні сонати Вебера зберігають міцні зв'язки з класичними традиціями. Простота і ясність стилю, рельєфність музичних образів, особлива їх чіткість, точність, чистота емоційного складу – ці риси раціоналістичної естетики сприйняті Карлом Марією фон Вебером від Йозефа Гайдна і особливо від Вольфганга Моцарта. З віденськими класиками Вебера позв'язує й світле, життєрадісне «моцартівське» світосприйняття. Риси ж нового, романтичного, проступають в створенні поетичних картин, настроїв, що наближаються до романтичних фантазій, зміст яких розкривається в зміні виразних, драматичних, напружених епізодів.

Маємо надію, що яскраві, індивідуальні за музичною мовою фортепіанні сонати К. Вебера стануть більш популярними серед виконавців та слухачів та отримають достойне місце поряд з іншими творами композитора.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Іванова І. Л., Возіянова О. В. Специфіка піаністичної трактовки теми «Їхав козак за Дунай» у варіаціях К. Вебера та його сучасників – Й. Гуммеля та Л. Бетховена. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей.* Дніпро: ГРАНІ, 2020. Вип. 19 (2). С. 148–157.

2. Карачевцева И. Скрипичные сонаты К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музыкально-исторической ситуации 1810–1820 годов. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2015. 170 с.

3. Кенигсберг А. К. Карл Мария фон Вебер (1786-1826). Учебное пособие. Изд. 3. Санкт-Петербург, 2006. 67 с., илл. 12 с.

4. Коломийцев В. Карл Мария фон-Вебер. К столетию со дня его смерти (1826-1926). Критико-биографический очерк. Ленинград: Кооперативное музыкально-издательское Т-во «ТРИТОН», 1927. 24 с.

5. Кутлуєва Д. В. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* Вип. 56, С. 106–120, 2020 URL : http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_probl_7_kutlueva.pdf

6. Питина С. И. Вебер. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Кн. 1. Общ. ред. Цытович Т. Э. Москва: Издательство «Музыка». 1975. С. 408–497.

7. Ферман В. История новой западноевропейской музыки. М.-Л., Гос. музиздат, 1940. 455 с.

8. Rowoholt Michael Leinert. Carl Maria von Weber mit Selbstzeugnissen und Bilddokumente. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild, 1985. 155 s.

9. Frank Cooper. Introduction / Carl Maria von Weber. Complete Piano Sonatas. Garrick Ohlsson (piano). URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDD22076

## REFERENCES

1. IvanovaI .L., VoziyanovaO. V. Spetsyfika pianistychnoyi traktovky temy «Yikhav kozak za Dunay» u variatsiyakh K. Vebera ta yoho zuchasnykamy – Y. Hummelya ta L. Betkhovena. [The specificity of the piano interpretation of the

theme "The Cossack rode across the Danube" in the variations of K. Weber and his with the participants – J. Hummel and L. Beethoven]. Musicological opinion of Dnipropetrovsk region: Collection of sciences. articles Dnipro: HRANI, 2020, Issue19 (2).pp. 148–157 [in Ukrainian].

2. Karachevtseva, I. Skripichnye sonaty K. Vebera, F. Shuberta, F. Mendelsona v muzykalno-istoricheskoy situatsii 1810–1820 godov [Violin sonatas by K. Weber, F. Schubert, F. Mendelssohn in the musical and historical situation of 1810–1820]. (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi. Kharkiv, 2008 [in Russian].

3. Koenigsberg A. K. Karl Mariyafon VEBER (1786–1826). [Carl Maria von WEBER (1786–1826)]. Tutorial. Ed. 3. St. Petersburg, 2006, p. 67, illustration. P. 12 [in Russian].

4. Kolomiytsev V. Karl Mariyafon-Veber. K stoletiyu so dnyayegosmerti (1826–1926). [Carl Maria von Weber. On the centenary of his death (1826–1926)]. Critical biographical essay. Leningrad: TRITON Cooperative Music Publishing Company, 1927, p. 24 [in Russian].

5. Kutluyeva D. V. Pidznakomhry: Fortepiannyykvartet K. M. Vebera. [Under the Sign of the Game: Piano Quartet by K. M. Weber]. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education, Vol. 56, pp.106–1202020, URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_probl_7_kutlueva.pdf [in Ukrainian].

6. Pitina S. I. Veber. [Weber]. Music of Austria and Germany of the 19th century. Book. 1. Common ed. Tsytovich T. E. Moscow: Music Publishing House. 1975, pp. 408–497 [in Russian].

7. Ferman V. Istoriya novoy zapadnoyevropeyskoy muzyki. [History of new Western European music]. M.-L., 1940 [in Russian].

8. Rowoholt Michael Leinert. Carl Maria von Weber mit Selbstzeugnissen und Bilddokumente. [Carl Maria von Weber with self-testimonies and photo documents] Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild, 1985, p. 155 [in German].

9. Frank Cooper. Introduction / Carl Maria von Weber. Complete Piano Sonatas. Garrick Ohlsson (piano), 2011. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDD22076