

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРИ МИСТЕЦТВА

Гао Цінвень

Особливості ранньоромантичної сонатної форми на прикладі фортепіанних сонат К. М. Вебера

УДК 786.2.082.2

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.19>

Гао Цінвень

аспірант кафедри теорії музики

та композиції

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової

ORCID: 0000-0003-0506-7207

Інструментальна спадщина К.М. Вебера не досить вивчена в усій сукупності її жанрових складових частин, що перешкоджає виникненню цілісного уявлення про неї. Водночас увага дослідників раннього періоду романтизму в царині фортепіанних сонат розпочинається із творів Ф. Шуберта, побічно торкається творів Л. ван Бетховена, тоді як чотири сонати К.М. Вебера лишаються осторонь. З історичного погляду безсумнівним є те, що в умовах епохи раннього романтизму деякі художники потрапили у становище проміжного ланцюжка. У їхній творчості чітко проявилися класичні та романтичні «змішані» прийоми. До таких явищ у сфері фортепіанної сонати належить творчість К.М. Вебера. Його чотири сонати для фортепіано цікаві не лише як високохудожні твори. З музичного погляду це яскраві зразки ранньоромантичної сонатної форми, з показовим і плідним злиттям класичних і романтичних тенденцій. К.М. Вебер відображає особливий підхід до класичної музичної форми, який відрізняється від традиційного класичного підходу. Його твори відзначаються яскравим тематизмом, використанням зовнішніх прийомів і створенням поетичних картин і настроїв, що наближаються до романтичних фантазій. Замість того, щоб виявляти внутрішні ресурси форми, К.М. Вебер активно експериментує з виразністю, драматизмом і напруженими епізодами, що робить його твори неповторними і захопливими для слухача.

Істотною особливістю його творів є робота із класичною сонатно-симфонічною формою, де К.М. Вебер не просто дотримується традиційних структур, але вносить у них новаторські зміни, перетворюючи логіку сонатної форми і визначаючи нові шляхи її розвитку й еволюції. Це своєрідне переосмислення класичних засад у музиці, де елементи романтичної естетики взаємодіють із традиційними формами, створюючи унікальний музичний світ К.М. Вебера.

Звідси виникає цікаве та корисне завдання: виявити з одного боку традиційні, а з іншого – нові, суттєво важливі риси у творчості композитора, які можна визначити як новаторські. Визначивши місце та значення сонат для фортепіано К.М. Вебера, спробуємо наблизити їх до сучасного виконавця та слухача, для збагачення фортепіанного репертуару. У статті проаналізовано особливості сонатного циклу у фортепіанній творчості К.М. Вебера. Виділяється зародження характерних тенденцій музичного романтизму у фортепіанних сонатах К.М. Вебера, а також установлюється взаємозв'язок між класичним і романтичним стилями.

Ключові слова: фортепіанна соната, ранньоромантична, сонатна форма, К.М. Вебер, жанр, форма, німецька музика, перша половина XIX століття.

Постановка проблеми. В умовах епохи раннього романтизму деякі художники потрапили у становище проміжної ланки. У їхній творчості явно проступають класичні та романтичні «змішані» засоби. До таких явищ у галузі фортепіанної сонати належить творчість К.М. Вебера. Його чотири сонати для фортепіано цікаві не тільки як високохудожні твори. З музичного погляду це яскраві зразки ранньоромантичної сонатної форми, з показовим і плідним злиттям класичних і романтичних тенденцій. Звідси виникає цікаве і корисне завдання: виявити з одного боку традиційні, а з іншого – нові, суттєво важливі риси у творчості композитора, які можна визначити як новаторські.

Аналіз актуальних досліджень. Про фортепіанний стиль К.М. Вебера йдеться у статті І. Іванової, О. Возіянової «Специфіка піаністичної трактовки теми «Іхав козак за Дунай» у варіаціях

К. Вебера та його сучасників» (Іванова, Возіянова, 2020). У дослідженні слушно зазначено, що цей твір з рисами яскравого новаторства. У дисертаційному дослідженні І. Карачевцевої (Карачевцева, 2015) є визначення сонат К.М. Вебера як вельми характерних зразків німецької камерної та концертної музичної літератури ранньоромантичного періоду. Дослідниця не тільки висвітлює історичну проблематику, а й зачіпає теоретико-аналітичні аспекти темо- і формотворення фортепіанної музики К.М. Вебера, яке спирається на солідний фундамент праць зарубіжних авторів. Ще один бік камерно-інструментальної творчості К.М. Вебера розкривається у статті Д. Кутлуєвої «Фортепіанний квартет К.М. Вебера» (Кутлуєва, 2020). Вона відзначає чудові якості К.М. Вебера як піаніста свого часу, який з успіхом змагався із Крамером і Мошелесом. Для кращого розуміння творчого методу композитора стали у пригоді основні

положення статті К. Флороса (Floros, 1986, р. 5–21), який запропонував уважати характеристичність визначальною якістю композиторського мислення К.М. Вебера. Свою позицію німецький музикознавець обґрунтовує встановленою ним «синестетичною схильністю» композитора як представника нового типу митця, зрощеного ідеями та світоглядом, притаманними романтизму. Наводячи низку переконливих цитат із літературного досвіду композитора, науковець робить висновок про те, що «візуальні враження будили живу фантазію Вебера і запускали творчий процес» (Floros, 1986, р. 13).

Мета статті – на прикладі фортепіанних сонат К.М. Вебера окреслити риси ранньоромантичного сонатного циклу. Також виявити засоби, якими користується композитор для формування нових образів у музичному мистецтві, які також рельєфно виписані в нотному тексті чотирьох фортепіанних сонат.

Методологія дослідження. Для розкриття обраної теми застосовано комплексний підхід, що поєднує джерелознавчі, порівняльно-аналітичні, структурно-функціональні, культурологічні методи дослідження.

Результати та їх обговорення. Фортепіанні сонати К.М. Вебера, становлячи сполучну ланку між ранніми та зрілими операми композитора, на наш погляд, стали творчою лабораторією, у якій композитор експериментував. Автором створено всього чотири фортепіанні сонати. Символічно, що композитор звертався до цього жанру в переломні події у своєму житті.

Першу фортепіанну сонату (C-dur, op. 24) було написано в 1812 р., у період творчого становлення композитора, проте цього ж року помер батько композитора. Наступні дві сонати (As-dur, op. 39 і d-moll, op. 49) були створені в 1816 р., у дрезденський період творчості композитора, коли відбулося декілька визначних подій. У серпні К.М. Вебер був присутній на прем'єрі казково-романтичної опери «Ундіна» Гофмана у Берліні. Цей твір зробив неоціненний внесок у подальший розвиток оперного театру в Німеччині, затвердивши тим самим новий романтичний напрям – жанр казково-романтичної опери. Інша знаменна подія в житті композитора – заручини з коханою Кароліною 19 листопада 1816 р.

За рік до створення Четвертої фортепіанної сонати К.М. Вебер парадоксальним чином кидає твір фортепіанної музики і концертні виступи на піку своєї популярності. Четверта фортепіанна соната (e-moll, op. 70) – це останній твір, написаний К.М. Вебером для фортепіано. Символічно, що Четверта соната написана в рік народження сина композитора – Макса і в рік смерті свого найкращого друга – Гофмана (1822 р.).

У музичному романтизмі кристалізуються демонічно-диявольська та казково-фантастична сфери. У мистецтві та літературі формується

новий тип героя. Актуалізація сюжету про людину, що зв'язалася з нечистою силою, дала змогу вивести на сцену та всерйоз трактувати досконалого нового героя, якого не було ні в бароковому, ні у класицистському, ні в народному театрі. «Фаустівські» і «русалочі» сюжети, будучи досконало аполітичними, примушують героїв, не наділених царственою величчю, розв'язувати вельми непросто моральні проблеми; між персонажем і його пристрастями не стоїть державний чи становий інтерес, і він сам має обирати між добром і злом. В абсолютно «фаустівській» ситуації опиняється простий сільський хлопець у «Вільному стрільці» К.М. Вебера. На відміну від гетевського Фауста, він навіть не доктор наук, а лише єгер-початківець, але йдеться про те ж саме – переможе він диявола, або диявол переможе його.

Усі сонати належать до того ж періоду, що й пізні фортепіанні сонати Л. ван Бетховена. За більш уважного ознайомлення із творчістю К.М. Вебера в цій царині робимо несподіваний висновок: К.М. Вебер написав свої перші сонати хронологічно раніше сонат не тільки Ф. Шуберта, але й «романтичних» сонат Л. ван Бетховена:

К.М. Вебер, Соната № 1 – 1812 р.,

Л. ван Бетховен, Соната № 27 – 1814 р.,

Ф. Шуберт, Соната № 1 ля-мінор – 1815 р.

Спосіб викладення музичного матеріалу К.М. Вебера у фортепіанних сонатах більше схожий на фортепіанний стиль Ф. Мендельсона і Ф. Шуберта. У цьому відношенні класична соната вважається одним із важливих фортепіанних творів у період переходу від романтичного стилю до класицизму. Для композиторського письма характерні оркестрові кольори у фактурних рішеннях і фігурах, які є передвісниками майбутнього стилю Ференца Ліста. У всіх чотирьох сонатах важкі пасажи мають бути виконані на віртуозному рівні. Можна побачити, що в кожній наступній сонаті композитор удосконалює піаністичний стиль у порівнянні з попередньою. Щодо цього варто згадати висловлювання дослідника John Warrack: «Мендельсон знаходить легкість дотику у скерцо Вебера; Шуман, який ледь не став його учнем, успадкував багато його ідей щодо звучності й ефектів. Арпеджіо Вебера ґрунтуються на його не виписаному портаменто» (Warrack, 1968, р. 141).

К.М. Вебер добре знав особливості фортепіанної техніки попередників. З віденськими класиками К.М. Вебера пов'язує і світле, життєрадісне «моцартівське» світосприйняття. Полюбляв використовувати терційне викладення матеріалу, широкі арпеджовані стрибки, повторювані хроматичні гами й арпеджіо неповних зменшених акордів, що є його унікальним піаністичним стилем. Зазначимо також деякі риси, коріння яких можна виявити в мистецтві Л. ван Бетховена. У цьому сенсі показова важлива драматургічна функція

вступів до сонат лірико-драматичного (перша соната) і епічного плану (третя соната).

У фортепіанних сонатах К.М. Вебера втілюються нові романтичні образи, співзвучні загальнозначущим у німецькій культурі першої половини XIX ст. Величезний вплив на музику XIX ст. справила сучасна німецька література, що зумовила появу музичних творів, наповнених новою образністю, інтонаційно-лексичною та жанровою специфікою.

Однією з найважливіших особливостей фортепіанних творів К.М. Вебера є оркестровість. Вплив опер на музику К.М. Вебера досить значний і перебуває на першому плані. Прикладів драматичних елементів, особливо у вступях його сонат, можна навести багато: удар литавр у другій частині фортепіанної сонати ор. 24 та тремоло литавр у лівій руці на початку фортепіанної сонати ор. 39, арпеджовані виходи, подібні до пасажів валторн, можна навести як приклад імітації звучання оркестру.

Бувши романтиком, К.М. Вебер інакше, ніж класики, підходить до характеру тематизму. У його основі лежить вокальна природа. Часто це яскраво виражено в жанровій основі: або тип оперного аріозо (головна партія першої сонати), або маршу (вступ до третьої сонати), або баладно-оповідальний (четверта соната).

Підходячи до побічних тем, К.М. Вебер демонструє новаторський підхід. На відміну від класичних композиторів, його побічні теми можна описати як «теми-стани» з різними відтінками емоцій. Це справжня лірика, що використовує всі можливості оперної та театральної музики. У розгалуженому викладі побічних тем відбувається поступове нарощування основної теми. У перших двох сонатах це відбувається на основі гармонійних прогресій основних мотивів, в останніх – за допомогою інтонаційних розвитків.

У побічних партіях Першої, Другої, Четвертої сонат акцентовано похідний контраст, що свідчить про орієнтацію К.М. Вебера на одну з моделей сонатної форми XVIII ст., для якої такого роду монотематизм є характерним (нерідко трапляється, наприклад, у Й. Гайдна). Однак у Першій і Другій сонаті К.М. Вебер використовує в побічній партії матеріал не початкових – як це було властиво сонатній формі XVIII ст., – а продовжуючих розділів головної партії, які в інтонаційному плані явно демонструють новий стиль *brilliant* у різних його образних іпостасях. І це суттєво оновлює ситуацію похідного контрасту.

Головним методом розвитку музичного матеріалу у К.М. Вебера є варіювання, що часто базується на переосмисленні образного змісту, що є типовим для романтичних творів (як у сонатах № 1 і № 3). Композитор часто поєднує варіаційність з основним принципом розвитку сонатного алегро. Часом розвиток фортепіанних сонат являє

собою послідовне порівняння низки епізодів. Їхня текстура об'єднується не лише гармонійно, а й завдяки постійному використанню домінантної гармонії в усіх її видах, особливо VII7 та D9. Усе це створює враження слухового динамічного розвитку основної тематики.

У *репризних* частинах форми головні теми у трьох із чотирьох сонат подаються у терцевому варіанті, що відрізняється від їхнього представлення в експозиції, коли вони зазвичай звучать у мажорі. Однак колористичне переосмислення, це «оновлення», може сповільнити темп розвитку, викликаючи враження статичності, «тривалості». Так пояснюються великі розміри всіх основних тем і навіть допоміжних.

Розділення та чергування картин – настроїв або сцен із побуту також характерні для других частин фортепіанних сонат. Красиві теми, що відзначаються глибоким внутрішнім змістом, лежать в основі Анданте першої сонати. Це прониклива пісенна лірика, яка заслуговує на захоплення!

Менуети сонат виразні, наповнені динамічними контрастами, різкістю графічного образу, капризними відтінками гармонійних кольорів. Граціозність взаємодіє з пишністю звучання, фанфарність поєднується з моментами звукового відсторонення.

Фінали-рондо особливо стрімкі порівняно з іншими частинами. Це характерні «вічні рухи» у стилі К.М. Вебера – швидкі, нестримні, радісні пошуки життя. Їх можна сприймати як підсумок усього музичного циклу.

На момент створення **Сонати № 1** До мажор Ор. 24 (1812 р.) К.М. Веберу було 26 років. Фізичні здібності композитора, а також середовище, у якому він виріс, відіграли важливу роль у творчому житті. Він мав надзвичайно великі руки та довгі пальці. На гравюрі композитора віком двадцяти шести років видно його довгі пальці та вузькі нігті, а також надзвичайні великі пальці, що сягають середнього суглоба вказівного пальця (Warrack, 1968, р. 7).

К.М. Вебер, з такими великими руками і довгими великими пальцями, міг грати всі акорди в межах децими, а також легко виконувати широкі стрибки у швидкому темпі, що надавало більшості його музичних творів особливостей, які роблять їх дуже складними для піаніста. Варто також відзначити, що фортепіано, вироблені за часів К.М. Вебера, легші на дотик, але й мають значно вужчі клавіші

Технічні виконавчі вимоги до Першої фортепіанної сонати були настільки незвичними, що, попри зусилля композитора вивчити цей твір із його ученицею, великою княгинею Марією Павливною Веймарською, нічого не вдалося. Пані не змогла це подужати. Частково проблема полягала саме в розмірі рук Карла Марії фон Вебера.

Написані у зворотному порядку, чотири частини Першої сонати К.М. Вебера містять «несподіванки»

на кожному кроці. Форма, фактура, реєстрові рішення й інші елементи протиставляються та збалансовані з віртуозністю молодого майстра, який грає на клавішах із майстерністю, мало чим відмінною від Людвіга ван Бетховена. Найвидовищнішим є фінал, названий К.М. Вебером "L'infatigable", але тепер більш відомий за назвою Алкана "Perpetuum mobile". Його вихори інколи збивали публіку з ніг. Інспіровані потенціалом розвитку руху, такі композитори, як Карл Черні, Хенсельт, Йоганнес Брамс, Годовський, аранжували його (Соопер, 2011).

У Першій фортепіанній сонаті зм. VII7 є лейтгармонією сонатного циклу. Уперше акорд з'являється в темі Вступу. Функціонально зм. VII7 має значення вступного зменшеного септакорду до тональності II ступеня – d-moll (субдомінантова функція). Тональний рух у цьому розділі ґрунтується на взаємодії нестійкої тональності d-moll, що має функцію S, і головної тональності C-dur. Таким чином, уже у Вступі через тональний рух і ладофункціональне сполучення C-dur / d-moll композитор утілює основну ідею циклу – боротьбу добра і зла.

Друга фортепіанна соната ор. 39 Ля-бемоль мажор була написана між 1814 та 1816 рр. Її композиція була розділена між містами Прагою, де К.М. Вебер був капельмейстером театру, і Берліном, куди він переїхав зі своєю нареченою, субреттою Кароліною Брандт, для її «зоряних співочих заручин», і Соната, безсумнівно, призначалася як засіб особистого виконання. Юліус Бенедикт, учень К.М. Вебера, каже нам, що композитор був «оповитий любов'ю до свого майбутнього партнера на все життя», коли писав її.

Ця соната є найбільшим твором у порівнянні з іншими трьома сонатами. Allegro moderato – Перша частина, con spirit ed assai legato, має структуру, організовану тембрами симфонічного оркестру. Друга частина, Andante, слідує за нею і характеризується драматизмом першої частини. Третя частина, Presto assai, за характером є скерцо. Це демонстрація сили чудової примхи, що контрастує з романтичним жестом «серце на рукаві». Остання частина – Moderato e molto grazioso – наслідує традиції класичного періоду. Загалом, перша, друга і четверта частини, і рух у них, уособлюють особливу грацію людської любові.

У Другій сонаті К.М. Вебера проводяться дві лейтгармонії – акорд зменшеного вступного септакорду і тризвук As-dur. Перший акорд є характеристикою інфернальної сфери, другий – образом Ундіни. У головній партії Першої частини сонати тризвуччя As-dur виступає як центральний елемент тональної системи твору. Звуки тонічного тризвуку (as – c – es) представляють тоніки найбільш значних тональностей Другої фортепіанної сонати. Цей тризвук відображає також і тональний план експозиції. На рівні експозиції відбувається інтонаційний розвиток із головної тональності (As)

через c-moll (побічна партія) до Es-dur (побічна та заключна партії). Зрештою, прийом стиснення тонального плану в один акорд знайде своє логічне завершення в опері «Вільний стрілець», де звуки лейтгармонії зменшеного вступного септакорду (fis-a-c-es) передбачають тональний план сцени у «Вовчій долині».

За допомогою конструктивного боку класичної сонатної форми композитор будує сонатну форму не через виявлення та розкриття внутрішніх ресурсів, а часто зовнішніми прийомами. Наприклад, вторгнення нового тематичного матеріалу, що спостерігаємо у Другій сонаті, часто композитор вдається в розробках до колористичних відступів, а також досить складних тональних планів. Посилаємося на розробку Другої сонати ля бемоль мажор.

Третя фортепіанна соната ор. 49 ре мінор була написана в 1816 р. Ця соната, на відміну від інших, складається із трьох частин. Композитор досліджував нові способи розвитку своїх тем через контрапункт, використовував широкий спектр тональностей і збільшив ресурси свого арсеналу засобів виразності. Усі три частини Третьої сонати К.М. Вебера здаються інспіровані оркестровою звучністю та фактурою. Перша частина, Allegro feroce, нагадує Л. ван Бетховена з його швидким темпом і напруженими мелодіями. Типовий для головної партії початковий внутрішньотематичний контраст оновлено поєднанням зовнішньої дієвості із внутрішньою статикою, притаманною експресії оперного афекту.

Друга частина – Allegro feroce – Andante con moto – демонструє індивідуальність романтичного періоду. Таким чином, вона відображає оригінальність композитора як на рівні гармоній, так і за способом формотворення. Остання частина, Рондо, містить пасажі, що вимагають віртуозності для досягнення блискучого темпу Presto. «Оригінальність Третьої фортепіанної сонати була настільки дивною, що «каталогізатор Вебера» Ф.В. Янс визнав сонату «демонічною»» (Соопер, 2011).

Якщо порівнювати дану сонату К.М. Вебера із сонатною творчістю інших композиторів того часу, то виявиться, що Франц Шуберт видається в такому змістовному контексті більшим взірцем романтизму, ніж Людвіг ван Бетховен, який, можливо, пояснить тонкощі свого твору й делікатність вираження в розвитку романтизованої сонати. Але використання Карлом Марією фон Вебером мотивів, а не довгих мелодій, і стримана економія піанізму демонструє більшу виразну майстерність і контроль, ніж раніше. Третя соната Веєра присвячена Дж.Ф. Рохліцу – критику, який високо оцінив дві попередні сонати К.М. Вебера.

Четверта фортепіанна соната ор. 70 мі мінор – фортепіанна соната композитора, останній твір у цьому жанрі. Написана

у 1822 р., після трирічного періоду творчого дозрівання. Карлу Марії фон Веберу було вже тридцять шість років, він дуже страждав від невдалого виконання своєї музики до "Preciosa" Вольфа.

Початок – підкреслено монологічна сольна аріозна тема: акорди підтримують мелодію окремими репліками, їхнє забарвлення лірично експресивне, нестійке, запитальне. Не випадковий і сповільнений темп – *moderato*, у мотивному розвитку цієї частини відчутний вплив Л. ван Бетховена. Включення менуету до другої частини відповідає класичній традиції, але цей менует більше схожий на бадьорий темп *Presto*, ніж на класичний танець, що демонструє оригінальність композитора. У третій частині відчутний вплив Ф. Шуберта. Остання частина – Тарантелла – ставить перед піаністом високі технічні вимоги.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Яскравий піаніст, автор ефектних фортепіанних п'єс, К.М. Вебер став засновником романтичного концертного стилю. Його фортепіанні сонати – вельми характерні образи перетворення німецької камерної музики на музику концертну *ранньоромантичного* періоду. У концертних п'єсах віртуозного характеру стиль К.М. Вебера проявляється як перехідний від фортепіанного письма періоду класицизму до фактури лістовського піанізму.

Історію романтичної сонати дослідники починають із творчості Ф. Шуберта. Складається враження, що романтична соната з'явилася відразу у зрілому вигляді. Насправді ознаки романтичного трактування сонатної форми явно присутні у К.М. Вебера. Вони формувалися поступово на класичному ґрунті без явного «вододілу». І сполучним «містком» у цьому процесі стали сонати для фортепіано К.М. Вебера.

У фортепіанних сонатах митця втілилася одна з найважливіших тенденцій романтизму – прагнення до ліризації жанру, перетворення його на «сповідь душі», у сферу серйозних особистісних висловлювань. Для К.М. Вебера, як яскравого представника раннього романтизму, характерний у сонатах епічний тип драматургії з ліричним або жанровим ухилом. У зрілих романтиків утілюються більш драматичні ідеї, задуми, є прагнення до подолання розчленованості форми і створення наскрізної композиції, кожна частина якої є етапом

у розвитку драми (сонати Ф. Шопена), а передвісники цієї тенденції можна виявити в сонатах ранніх романтиків, насамперед К.М. Вебера.

Перспективи подальших наукових досліджень ранньоромантичних сонат для фортепіано К.М. Вебера передбачають музично-аналітичне дослідження структури, гармонії, мелодії та ритму сонат, виявлення особливостей композиторського почерку й інновацій, внесених К.М. Вебером у жанр сонати для фортепіано. Надалі цікавим є інтерпретаційний підхід: розвиток методик і прийомів виконання ранньоромантичної музики на фортепіано, а також дослідження технічних аспектів і адаптації творів для сучасних піаністів. Дослідження естетичних і філософських ідей, закладених у музику раннього романтизму через сонати для фортепіано К.М. Вебера. Ці дослідницькі напрями можуть значною мірою розширити наше розуміння творчості Карла Марії фон Вебера та його внеску в розвиток музичної культури епохи раннього романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возіянова, О., Іванова, І. (2020). Специфіка піаністичної трактовки теми «Іхав козак за Дунай» у варіаціях К. Вебера та його сучасників – Й. Гуммеля та Л. Бетховена. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : ГРАНІ, Вип. 19 (2).
2. Карачевцева, І. (2015). Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810–1820 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. 17 с.
3. Кутлуєва, Д. (2020). Під знаком гри: Фортепіанний квартет К.М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 56. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_prob1_7_kutlueva.pdf.
4. Cooper, F. (2011). *Carl Maria von Weber. Complete Piano Sonatas*. Garrick Ohlsson, Hyperion. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDD22076.
5. Floros, C. (1986). *Grundsätzliches über sein Schaffen. Carl Maria von Weber*. München: Text + Kritik.
6. Harman, A., Mellers, W. (1962). *Man and His Music*. Oxford University Press, New York.
7. Warrack, J. (1968). *Carl Maria von Weber*, Macmillan Co., New York.
8. Waldorf, S. (1970). *A Study and Recital of Two Piano Sonatas by Carl Maria von Weber Opus 24, No I, in C Major; Opus 39, No II, in A Flat Major*. Columbia University.

Peculiarities of the early romantic sonata form on the example of K. M. Weber

Gao Qingwen

Postgraduate Student of the Department
of Music Theory and Composition
Odesa National Music Academy
named after A.V. Nezhdanova
ORCID: 0000-0003-0506-7207

The instrumental heritage of C.M. Weber is insufficiently studied in the totality of its genre components, which prevents the emergence of a holistic view of it. At the same time, the attention of researchers of the early period of Romanticism in the field of piano sonatas begins with the works of F. Schubert, indirectly touches on the works of L. van Beethoven, while the four sonatas by C.M. Weber are left out. From a historical point of view, it is undoubtedly true that in the early Romantic era, some artists found themselves in an intermediate position. In their work, classical and romantic "mixed" techniques are clearly visible. Weber's work belongs to such phenomena in the field of the piano sonata. His four piano sonatas are interesting not only as highly artistic works. From a musical point of view, they are vivid examples of the early romantic sonata form, with a revealing and fruitful fusion of classical and romantic tendencies. Weber reflects a special approach to the classical musical form that differs from the traditional classical approach. His works are characterized by vivid themes, the use of external techniques, and the creation of poetic pictures and moods that approach romantic fantasies. Instead of revealing the internal resources of the form, Weber actively experiments with expressiveness, drama, and tense episodes, which makes his works unique and fascinating for the listener.

An essential feature of his works is his work with the classical sonata-symphonic form, where Weber not only adheres to traditional structures, but introduces innovative changes to them, transforming the logic of the sonata form and defining new ways of its development and evolution. This is a kind of rethinking of classical principles in music, where elements of romantic aesthetics interact with traditional forms, creating Weber's unique musical world. This raises an interesting and useful task: to identify, on the one hand, traditional and, on the other hand, new, essentially important features in the composer's work that can be defined as innovative. Having determined the place and significance of Weber's piano sonatas, we will try to bring them closer to the modern performer and listener, to enrich the piano repertoire. The article analyzes the features of the sonata cycle in the piano works of C. Weber. The origin of the characteristic tendencies of musical romanticism in C. Weber's piano sonatas is highlighted, and the relationship between classical and romantic styles is established.

Key words: piano sonata, early romantic, sonata form, C.M. Weber, genre, form, German music, first half of nineteenth century.