

---

**СТИЛЕВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ  
В ШЕСТИ СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ  
И ФОРТЕПИАНО К. М. ВЕБЕРА**

---

К. М. Вебер вошёл в историю музыкального искусства, в первую очередь, как провозвестник романтического направления на немецкой оперной сцене. Исследователи высоко оценивают его вклад в музыкальную критику [1] и дирижёрскую практику [7]. Значительно менее рельефно в научной литературе очерчена инструментальная сфера творчества композитора. В тех же случаях, когда она привлекает внимание учёных, предпочтение, как правило, отдаётся фортепианным сочинениям. Например, во второй главе кандидатской диссертации Р. Мизитовой [6] изучаются его сонаты, а в статье И. Ивановой и А. Мизитовой о фортепианном вальсе XIX века значительное место уделяется веберовским вальсам [4].

Между тем, не менее ярко К. М. Вебер заявил о себе в опусах, предназначенных для исполнения на других инструментах. В современный концертный репертуар прочно вошли, например, два кларнетовых концерта композитора, нередко звучат и скрипичные сонаты. Названные и другие инструментальные сочинения К. М. Вебера представляют ценный материал для музыкальной науки, изучение которого позволяет, с одной стороны, более широко осветить стиль композитора, с другой стороны, — глубже проникнуть в суть исторических процессов, характерных для художественного творчества первых десятилетий XIX века. В это время музыкальное искусство значительно трансформируется: прежняя стилевая система подвергается дестабилизации и рождаются необычные — на фоне устоявшихся — явления, свидетельствующие о зарождении нового стиля. Оба процесса происходят синхронно, во взаимодействии друг с другом, в результате чего возникает стилевая метаморфоза, при которой формальное сходство с недавним прошлым оборачивается качественным сдвигом. Механизм такого рода превращений демонстрируют шесть сонат для скрипки и фортепиано К. М. Вебера.

Рассматриваемые сочинения написаны в 1810 году, то есть в то время, которое Л. Кириллина относит к «осени классицизма» [5, с. 12]. Согласно периодизации исследователя, широко понимаемый классический стиль в музыке (вторая половина XVIII — начало XIX веков) завершает своё существование к 1813–1815 годам [5, с. 27]. Таким образом, веберовские сонаты исторически могут считаться принадлежностью венского классицизма. Однако переходность, присущая этому времени, накладывает от-

печаток на их стиль, в котором ясно угадываются приметы романтического искусства, уже вполне заявившего о себе в литературе и начавшего исподволь влиять на композиторское звукоосозерцание.

На первый взгляд, данный опус в жанровом отношении отсылает к тому пониманию сонаты, которое господствовало в XVIII веке и было во многом преодолено венскими классиками. Характеризуя сонату XVIII века, Л. Кириллина отмечает нерегламентированность в ней количества частей и индивидуализацию способов высказывания. Исследователь обращает также внимание на отдельный тип «характеристической» сонаты, которая исчезает из практики Й. Гайдна и В. А. Моцарта, но на рубеже XVIII—XIX веков вновь становится популярной [5, с. 110, 112—113]. Как представляется, возросший интерес к «характеристической» сонате стимулируется поисками новых средств выражения и образно-семантического строя. В самом деле, характеристичность в недалёком будущем станет одним из типичных свойств романтического тематизма, что найдёт своё отражение в инструментальных сочинениях Ф. Мендельсона и Р. Шумана. Для К. М. Вебера данное стилистическое свойство обуславливалось не только созвучностью современности, но и своеобразием его творческого мышления. Не случайно композитор достиг таких успехов в оперном жанре.

Каждая из шести скрипичных сонат К. М. Вебера представляет собой миниатюрный цикл с произвольным количеством частей. Трёхчастные и двухчастные циклы занимают равное положение, соответственно, Сонаты № 1, № 2, № 6 — трёхчастные; № 3—5 — двухчастные. Далеко не во всех композициях первая часть написана в сонатной форме. Например, в Сонатах № 3—5 данная форма вытесняется вариационностью, но даже обращаясь к традиционному решению первой части, К. М. Вебер трактует её достаточно свободно. Комментируя это свойство веберского формообразования, М. С. Туса пишет: «Отдавая дань форме, Вебер полагался на традиции, появившиеся в конце XVIII века, но часто интерпретировал их не так, как они были записаны писателем XIX века А. Ф. Марксом. Более того, желание Вебера не повторяться привело к появлению отличных друг от друга стратегий в одной традиции» [8, с. 145].

Наиболее классично сонатное *Allegro* № 1 (*F-dur*). В экспозиции ясно выделяются основные партии, выдерживаются тонико-доминантовые соотношения, система кадансов. После знака репризы, по традиции выставленного в конце экспозиции, следует интенсивная разработка, которую композитор по-моцартовски начинает сдвигом в область минора. В тональном плане выделяются зоны *c-moll*, *As-dur*, *f-moll*, *Des-dur*. В репризе намечается такое характерное свойство романтической композиции, как сокращение за счёт изъятия *связующей партии*. В целом форма этого *Allegro* миниатюрна, но обозначению её как сонатинной

препятствует активности разработки. Скорее, благодаря скромным масштабам первой части, тип сонаты можно определить как «малый».

Соната № 6 (*C-dur*) представляет «большой» тип. Её *Allegro con fuoco* масштабно и пронизано активным драматургическим развитием. В обоих приведённых примерах обращает на себя внимание разнообразие тематического материала, что заставляет вспомнить о композициях В. А. Моцарта. Возникающая аналогия оправдана театральностью мышления венского классика и раннего немецкого романтика. В Сонате № 2 (*G-dur*) это свойство приводит к функциональному преобразованию сонатной формы, логика которой определяется уже не столько риторическими закономерностями композиции, сколько драматургической событийностью. В Сонате № 4 (*Es-dur*) первая часть написана в темпе *Moderato*; в ней господствует лирическое состояние, которое распространяется и на разработку, целиком выдержанную в тональности *g-moll*. Её общий масштаб вместе с предыктом составляет всего двенадцать тактов.

В двух циклах первые части написаны в виде вариаций. В отличие от самостоятельных сочинений в этой форме, в скрипичных сонатах они лишены экстравертности, виртуозности, импровизационного начала. М. С. Туса отмечает популярность «самостоятельных» вариаций в инструментальном репертуаре К. М. Вебера, объясняя это направленностью на широкую аудиторию в публичных концертах [8, с. 145]. В скрипичных же сонатах, предназначенных для любительской аудитории, артистический темперамент композитора уступает место лирическому началу, как одной из существенных граней формирующегося романтического музыкального мира. Первая часть Сонаты № 3 (*d-moll*) имеет подзаголовок «Русская песня» (*Allegretto moderato*). Её тема по строению напоминает традиционную немецкую *Barform*, использование которой, очевидно, связано с потребностями ансамбля. *Stollen I* поручен фортепиано, *Stollen II* — скрипке; контрастный по характеру *Abgesang* — обоим инструментам. В условиях дуэта вариационность проникает внутрь темы: орнаментирование вместо строгих вертикалей в партии фортепиано превращает *Stollen II* в фактурную вариацию *Stollen I*. В дальнейшем К. М. Вебер не выдерживает заявленную форму, сохраняя лишь последовательность двух *Stollen*'ов. Напротив, вариации на тему из оперы «Сильвана» (*Andante con moto*), открывающие Сонату № 5 (*A-dur*), с точки зрения музыкальной формы выдержаны в классической схеме. Одновременно в них проникают черты сюитности, поскольку каждая из вариаций имеет ярко выраженный индивидуальный характер. Такое сращение двух разных способов формообразования станет типичной чертой циклов фортепианных миниатюр Р. Шумана<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Сюитность присуща Фортепианным вариациям *op.* 34 (1802) Л. Бетховена — типичного представителя позднего классицизма (по Л. Кириллиной).

Особой любовью К. М. Вебера пользуются жанр и форма рондо, в которых он почти неизменно пишет финалы (исключение составляет лишь Соната № 5). Пристрастие к этой популярной композиционной схеме, завершающей сонату, на первый взгляд, является данью сложившейся традиции. Вместе с тем, заложенная в рондо идея круговращения отвечает одному из широко распространённых представлений немецких романтиков. В диссертационном исследовании Р. Мизитовой приводится любопытная цитата из «Крейслерианы» Э. Т. А. Гофмана, которой Д. Житомирский подкрепляет свои рассуждения об эстетике этого писателя: «Нет, вы никуда не уйдёте от слова *«Kreis»* — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тотчас же возникли волшебные круги, в коих вращается всё наше бытие, и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались» [6, с. 101]. Рондо Сонаты № 1 (*Amabile*) демонстрирует свободное отношение композитора к этой форме. Между первым и вторым контрастными эпизодами появляются лишь отголоски рефрена; они же возникают перед третьим рефреном. Любопытно, что композитор рекомендует сыграть всё рондо два раза, а затем перейти на коду, тем самым усиливая эффект круговращения. В Сонате № 2 рондальность сосуществует с вариантно-вариационным методом развития (*Allegro*); в № 3 — с чертами сонатной оппозиции (*Allegretto moderato*); в № 4 — с элементами сюитности (*Vivace*); в № 6 — рефрены и эпизоды пронизаны ритмоформулой полонеза (*Tempo di Polacca*).

Индивидуализация творческого замысла относится не только к принципам формообразования, но и к драматургической логике каждой из сонат. Независимо от того, сколько частей содержится в цикле (две или три), К. М. Вебер неизменно стремится к рельефным контрастам, которые представлены у него в большом разнообразии. Индивидуализация каждой драматургической единицы обусловлена избираемой композитором стилистикой, нередко связанной с бытовыми прообразами. Так, средняя, медленная, часть Сонаты № 1 (*Laghetto, B-dur*) получает название «Романс». Эта миниатюрная пьеса в движении сицилианы написана в простой двухчастной форме, что превращает её в род интермеццо. Напомним, что слово «романс» в немецкой культурной традиции связан с аурой старины, что придаёт циклу Сонаты семантическую «глубину». К этому жанру, но уже без его обозначения, К. М. Вебер вернётся в Фортепианной сонате № 2 (*As-dur, 1916*). Можно также вспомнить о второй части Четвёртой симфонии Р. Шумана, имеющей то же наименование, и третьей части Третьей симфонии И. Брамса — своеобразном шумановском парафразе. Интимность тона высказывания веберовского «Романса» эффектно оттеняется активной первой частью и жанрово-танцевальным финалом.

Соната № 2 открывается *Moderato* «В испанском стиле», в основу которого положен ритм болеро. В народно-национальном духе выдержан и финал цикла — «Польская песня» (*Allegro*). На фоне жанровых частей

неожиданным контрастом выделяется вторая часть (*Adagio, c-moll*). Её полифонический склад, экспрессивные обороты уменьшённой квинты, малой септимы, малой секунды, уменьшённой септимы, активность гармонического развития напоминают о барочной музыке скорби. Заметим, что обобщение через различную по происхождению стилистику относится к числу наиболее типичных примет романтического стиля. Две части Сонаты № 3 раскрывают различные стороны характеристической образности. Первая — «Русская песня» (*Allegretto moderato, d-moll*) — и пронизанное остинатностью в размере 6/8 «Рондо» (*Presto, D-dur*) сопрягаются в романтическую пару «лирика — игра». Причём игровая семантика предвосхищает ту «эльфийскую» образность, которая обычно ассоциируется с Ф. Мендельсоном. В более широком плане она определит область фантастического в инструментальных скерцо Р. Шумана и И. Брамса.

С точки зрения семантических оппозиций, организующих цикл, Соната № 4 предстаёт «дублем» № 3. Открывающее её лирическое *Moderato* сменяется игровым «Рондо». Однако на этот раз первая часть не связана с песенной стилистикой и представляет собой типичную инструментальную кантилену. Отметим ведущую роль скрипки в её интонировании, что гармонирует с аналогичными способами высказывания в скрипичных концертах Дж. Виотти. В противовес предыдущей Сонате, финальное «Рондо» обращено к реальному миру — в его основу заложен ритм польки.

Необычен цикл Сонаты № 5. Обе её части имеют программную подоплёку. *Andante con moto* написано на тему из оперы «Сильвана»; *Allegretto* имеет название «Сицилиана». В отличие от Сонаты № 3, соотношение мажора и одноименного минора здесь имеет противоположную направленность: первая часть *A-dur*, вторая часть — *a-moll*.

В Сонате № 6 вторая часть (*Largo, c-moll*) без каданса переходит в финал. Она составляет всего шестнадцать тактов и представляет собой ещё один вариант интермеццо. Особенность этого *Largo* заключается в его тотальной диалогичности. Оно всё построено на обмене инструментов короткими репликами, причём если в первом предложении господствует вопросо-ответная структура, то во втором доминируют нисходящие обороты, связанные с барочной символикой безнадёжности. Так возникает драматургия антитез, заимствованная К. М. Вебером у прошлого, но получающая переосмысление и закрепление в его зрелых оперных сочинениях. В финале композитор вновь обращается к польским национальным источникам (*Tempo di Polacca*).

Индивидуализация тематизма в рассматриваемых сонатах достигается не только интонационными, но и ритмическими средствами. В своём «Ответе на замечания Мюльнера» композитор пишет: «Именно потому, что, как совершенно верно пишет Мюльнер, музыка лишь пробуждает чувства, движение для неё важнее и священнее, нежели для поэзии. Ритмическое

движение в широком или более узком смысле (темп и такт) придаёт музыке характер, мелодия и гармония — краски и строение» [3, с. 74–75]. Вопрос музыкального времени К. М. Вебер рассматривает и с исполнительских позиций. «Такт (темп) не должен стать тираническим мельничным жёрновом, — он должен для музыкальной пьесы быть тем же, что пульс — для жизни человека. Не бывает такого медленного темпа, чтобы не встретились в нём требующие более быстрого движения места, препятствующие тому, чтобы создавалось ощущение затянутости. И нет такого *Presto*, которое, напротив, не требовало бы спокойного исполнения ряда мест <...>» [2, с. 77–78]. В авторском тексте сонат практически нет иных агогических указаний, кроме темповых. Однако он изобилует множеством типов движений, ритмических пульсаций, не говоря уже о сменах темпа в характерных вариациях Сонаты № 5. Даже в танцевальных частях избранная ритмоформула сочетается в единовременьи с различными ритмическими рисунками. В качестве примера приведём первую часть «В испанском стиле» Сонаты № 2. Она открывается повествовательно-лирической темой, выполняющей функцию вступления. Три элемента *главной партии* контрастируют на основе типов движения: закрепляющего формулу болеро, равномерно фигурационного, пунктирного. Каждая последующая музыкальная мысль обладает собственной ритмической организацией. Ритмические особенности определяют жанровые преобразования вариаций первой части Сонаты № 5. Кокетливая маршевость темы, напоминающая знаменитое моцартовское Дуэтино Дон Жуана и Церлины, сменяется фигурациями триолей первой вариации, «вечного движения» *Vivace* второй, *Marcia maestoso* третьей, взволнованной лирикой четвёртой *Più agitato*<sup>2</sup>.

Мелодические и ритмические контрасты определяют драматургию частей каждого цикла. В сонатном *Allegro* № 1 он заложен между крупными разделами формы. Безмятежная музыка экспозиции и репризы вступает в резкое противоречие с конфликтностью разработки, для которой характерны постоянные смены минора и мажора, подчиняющиеся скорее образной антитезе, чем требованиям тонального развития в центральном разделе сонатной формы. Этим же принципом К. М. Вебер руководствуется в работе с тематизмом, который не столько разрабатывается, сколько получает новое образное освещение. В результате в разработке возникает относительно самостоятельный «драматургический сюжет», функционально сближающий её с эпизодами будущих поэзных композиций Р. Шумана и Ф. Листа. С точки зрения литературных аналогий правомерно говорить о перенесении в музыкальное искусство приёма «рассказа в рассказе».

---

<sup>2</sup> Это едва ли не единственный случай, когда К. М. Вебер выставляет ремарку *pìù lento* в конце.

Иной подход к контрасту обнаруживает *Moderato* Сонаты № 2. Его *главная партия* тонально двойственна: *G-dur* (первое предложение) — натуральный *e-moll* (второе). При переходе к дополнению возвращается основной строй, а продвижение музыкальных событий осуществляется благодаря обновлению тематизма, сперва оформленного ровными длительностями, затем — фигурами с пунктиром. Небольшая связка начинается уже использованной краской натурального *e-moll* с последующей модуляцией в доминантовую *побочную* тональность. В обыгрывание гармоний скрипкой вплетён новый элемент: репетиции триолей. Зона *побочного D-dur* отодвинута в самый конец, что ведёт к совмещению *побочной* и *заключительной партий*. Ритм утрачивает здесь свою остроту, как бы «выравнивается», что наряду с фигурационной мелодической кантиленой рождает состояние умиротворения. Впрочем, последний такт экспозиции неожиданно ошеломляет вторжением *ff* и закреплением тоники пунктирным «жестом». Оригинально решена реприза. Она словно «сжимается», переводя последовательность событий в одновременность. Вначале тема вступления излагается в виде горизонтально-вертикального подвижного контрапункта. Затем, минуя основную часть *главной партии*, воспроизводится материал дополнения, на который накладывается тематизм связки, вбирающий в себя пунктирный элемент дополнения. Вместо ожидаемой *побочной* появляется её свободный вариант, а кода подхватывает наиболее упругие ритмоформулы: танцевальную и пунктирную. Завершается *Moderato* симметрично его первому разделу.

Интересный пример подчинения риторической логики формы образной драматургией содержится в *Allegro con fuoco* «большой» Сонаты № 6. Её двухчастная форма отмечена многократно умноженным контрастом. Пунктирным фигурам первой части противостоят ровные длительности второй, коротким фразам — безостановочное движение, *pp* — *f*. В *связующей партии* появляется новая идея — синкопы, возникающие благодаря акцентированию слабой и относительно слабой долей такта. Потребность в усложнении событийной канвы вызвала необходимость глубокого водораздела между *связующей партией*, модулирующей в тональность доминанты, и *побочной*, звучащей в параллельной тональности (*a-moll*). Этот «незапланированный» сонатной экспозицией четырёхтакт ассоциируется с внезапным погружением в раздумье: короткий диалог скрипки, переход из *G-dur* в *a-moll*, паузы. *Побочная* тема кажется «инобытием» *главной*. Она содержит тот же пунктирный ритм, но мелодическая линия и пульсация сопровождения другие. Ещё одна образная модификация единой музыкальной идеи происходит при втором проведении этой темы солирующим фортепиано с триольным арпеджированным аккомпанементом (функция *заключительной*).

Подобно тому, как мажорному окончанию экспозиции *Allegro* Сонаты № 1 контрастировал одноименный минор начала разработки, в *Allegro*

*con fuoco* «большой» Сонаты № 6 центральный раздел «осветляется» одноименным мажором. Однако не торжественно-репрезентативная образность определяет его содержание. Композитор создаёт антитезу внезапно перешедшего в *B-dur* равномерного движения шестнадцатых из второй части *главной партии* (*pp*) и страстных отголосков *побочной* (*e-moll*). На кратком промежутке времени музыкальная фабула дважды делает крутой поворот, нарушая логику причинно-следственных связей и подменяя её последовательностью драматургических сдвигов. Кульминация в *As-dur* как будто сулит благополучный исход сюжетных перипетий, однако её окончание хроматическим ходом с остановкой на четвёртой повышенной ступени основной тональности создаёт осложнение, приводящее к изложению первого предложения *главной* темы в *c-moll*. Аналогичное смещение в сторону минора встречалось в репризе первой части Сонаты № 4.

Рассмотренные свойства драматургии сонат раскрывают те стороны художественного мышления К. М. Вебера, которые во многом определяют его новаторство в жанре оперы. Разумеется, в камерной инструментальной музыке композитор не ставит перед собой столь масштабных задач. Однако его артистический темперамент, взращённый на почве его жизненных обстоятельств в атмосфере всё более настойчивого раскрепощения творческого сознания, приводит к открытию нового типа контраста — романтического. В духе исторического времени К. М. Вебер мыслит и диалог, в данном случае, двух разнотембровых инструментов. Предназначенность для любительского музицирования определила в его скрипичных сонатах то общение участников ансамбля, которое рождается в процессе «неофициального» обмена мнениями. Чередование реплик, перепоручение темы, периодически возникающее «дружеское соревнование» — вот наиболее часто встречающиеся ансамблевые приёмы. Партия каждого инструмента иногда требует от исполнителя хорошей технической выучки, особенно в игре быстрых пассажей. Но самая большая трудность заключается в исполнении фрагментов, где диалог строится на основе кратких реплик. Высшей сложностью в этом плане отличается «Рондо» из Сонаты № 3, где периодические вторжения скрипки, её быстрые «ответы» фортепиано в темпе *Presto* по плечу лишь достаточно опытным ансамблистам.

Единство художественных намерений композитора позволяет трактовать шесть скрипичных сонат как своего рода макроцикл. Его крайние части представляют собой классический сонатный тип композиции, написанной в виде трёхчастного цикла с сохранением амплуа частей. Обе сонаты звучат в мажорных тональностях: Первая в *F-dur*, Шестая в *C-dur*. С этих позиций торжественное начало Первой сонаты в духе интрады воспринимается вступлением ко всему макроциклу, а заключительная часть *Tempo di Pollacca* Шестой — его финалом. Срединные части макроцикла, за исключением Четвёртой сонаты, тяготеют к отходу от класси-

ческой сонатности в сторону разнохарактерной образности и помещены в условия, близкие к сюитной форме. В них отсутствует сонатное *Allegro*, а количество частей колеблется между двумя и тремя. Четвёртая соната продлевает идею лирической первой части макроцикла и более того, лирическое начало здесь углубляется благодаря особой драматургической логике, направленной на последовательное усиление медитативного начала. Она синтезирует особенности крайних сонат и срединных, так как имеет сонатное *Moderato* вместо *Allegro* и двухчастное строение, что также знаменует отход от нормативных форм сонатности венских классиков. В макроцикле композитор обращается к разнохарактерным жанровым и танцевальным прообразам, которые составляют в его границах своеобразную сюиту: в «Испанском стиле», «Польский напев», «Русский напев», вариации на тему из оперы «Сильвана», *Tempo di Pollacca*.

Фактически каждый из сонатных циклов представляет собой новый вариант сопряжения сонатности и сюитности. В Сонате № 1 это проявляется в классическом построении цикла; характерные черты сюитности выражаются в использовании композитором во второй части жанрового наименования «Романс». Во втором трёхчастном цикле К. М. Вебер стремится придать индивидуальный облик каждой части, отмечая в названиях частей национальные элементы. В двухчастной Сонате № 3 композитор продолжает линию характеристичности, которая берёт своё начало во Второй сонате. Здесь мы в третий раз встречаемся с «вокальностью» в макроцикле К. М. Вебера: «Романс» в Сонате № 1, род инструментальной арии — в № 2, «Русский напев» — в № 3. Как показывает амплуа Сонаты № 5, лирическая тематика, заданная «Русским напевом» Третьей, постепенно углубляет и расширяет свою территорию. В данном цикле контраст между частями смягчён и получает новое измерение: сопоставление различных типов движения, ладовой окраски, завуалированной, скрытой маршевости и танцевальности. Одновременно усиливается контраст внутри первой части, где вариационность сопряжена с сюитностью, причём сопоставление образов осуществляется вне сонатной формы. Учитывая характерный для сонатных *Allegri* К. М. Вебера метод нанизывания различных тем, который имеет сюитный прообраз, следует сделать вывод, что в первой части Пятой сонаты этот метод получает соответствующее воплощение в музыкальной форме. Заключительные части, за исключением Сонаты № 5, — рондо, относительно близки классическим, но лишь в одном определённом смысле: по обращению к моторным жанрам (танцевальность, скерцозность, игра) с песенными вкраплениями, порой в народном духе. Благодаря нестабильности рефрена, его вариантному изложению, гармоническому переосмыслению название частей «Рондо» относится в большей степени к их жанровой характеристике, нежели к собственно форме. Сами же изменения в рефренах подчиняются игрово-

му принципу «переодевания», «обманутых ожиданий», то есть фигурам театральных событий.

Таким образом, скрипичные сонаты К. М. Вебера предстают полем творческих экспериментов композитора, которому становится «тесно» в границах сложившихся драматургических моделей и музыкальных форм. Это не барочное *initio*, заметное во многих камерно-инструментальных сочинениях Й. Гайдна, не демонстрация универсальности сонатной композиции, присущая В. А. Моцарту, не проявление «бурного гения» Л. Бетховена, а те прорывы в область свободного самовыражения художника, которые определяют романтическую стилевую систему.

### Список использованных источников

1. Бронфин Е. Карл Мария Вебер — музыкальный критик / Е. Бронфин // Сов. музыка. — 1962. — № 4. — С. 66–72.
2. Вебер К. М. Метрономические указания к опере «Эврианта» и замечания о музыкальном темпе вообще / К. М. Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М. : Музыка, 1982. — Том 2. — С. 77–78.
3. Вебер К. М. Ответ на замечания Мюльнера / К. М. Вебер // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М. : Музыка, 1982. — Том 2. — С. 74–75.
4. Иванова И. Правда фантазии, или Житие вальса / И. Иванова, А. Мизитова // Аспекты историчного музикознавства IV: Правда фантастики і фантастика правди. Магічне «Дев'ять» в історії художньої культури : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. — С. 198–213.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с., илл.
6. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия : дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Р. В. Мизитова. — М., 1999. — 195 с.
7. Плужников В. Н. Профессия дирижёра и пути её формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. Н. Плужников. — Харьков, 2006. — 237 с.
8. Tusa M. C. Weber Karl Maria von / M. C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ed. S. Sadie. — 2 th. ed. — New York : Oxford Univ. Press, 2001. — Vol. 27. — P. 135–172.

**Карачевцева И. М. Стильові метаморфози в Шести сонатах для скрипки та фортепіано К. М. Вебера.** Названі твори розглядаються як макроцикл, у кожній частині якого композитор демонструє індивідуальне розуміння жанру сонати. З цих позицій вивчаються особливості формоутворення, тематизму та драматургії під кутом зору переростання класичних традицій у нову романтичну систему.

**Ключові слова:** К. М. Вебер, Соната, класицизм, романтизм.

**Карачевцева И. М. Стилевые метаморфозы в Шести сонатах для скрипки и фортепиано К. М. Вебера.** Названные сочинения рассматриваются как макро-

цикл, в каждой части которого композитор демонстрирует индивидуальное понимание жанра сонаты. С этих позиций изучаются особенности формообразования, тематизма и драматургии под углом зрения перерастания классических традиций в новую романтическую систему.

**Ключевые слова:** К. М. Вебер, Соната, классицизм, романтизм.

**Karachevtseva I. Stylistic Metamorphosis in Six Sonatas for Violin and Piano by K. M. Weber.** Weber's compositions are considered as macrocycle, the composer demonstrating his understanding of the genre of the Sonata in each part. Peculiarities of form building, themes and dramatic art are studied from developing perspectives of classical traditions and into a new romantic system.

**Keywords:** K. M. Weber, Sonata, Classicism, Romanticism.