РОЗДІЛ II

РЕФЛЕКСІЇ ОСОБИСТОСТІ У ВИМІРІ КАМЕРНИХ ЖАНРІВ

УДК 780.616.331.082.2.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1606

Інна Карачевцева

ORCID 0000-0003-0077-0411

Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка,

вул. Сумська, 25, м. Харків, 61000, Україна

**СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН СКРИПКОВИХ СОНАТ
ФРАНЦА ШУБЕРТА**

АНОТАЦІЯ

Карачевцева Інна. Стильовий феномен Скрипкових сонат Франца Шуберта.

У статті осмислюються стильові засади Скрипкових сонат Ф. Шуберта, що не одержали гідної наукової оцінки. Приналежність цих творів до майже перших композиторських кроків юного музиканта спонукала до досягнення їх художніх властивостей з точки зору еволюційної спрямованості творчості Ф. Шуберта, а також її історичної типології. Вказується на плавність стильового становлення митця, відсутність в цьому процесі різких зсувів та радикальних змін, що обумовило розгляд Скрипкових сонат Ф. Шуберта як прообразу його зрілих опусів. Визначається першість Скрипкових сонат відносно Фортепіанних цього ж автора, підтвердженням чого слугує його початковий

успіх в оволодінні жанром сонати як таким саме в даних музичних зразках. Водночас відмічається засвоєння в них Ф. Шубертом ансамблевого письма в умовах різномелодійного інструментального складу. Встановлюються конкретні прояви спадкоємності розглядуваних творів з деякими особливостями сонатно-циклічних композицій окремих представників віденського «триумвірату» та простежуються шляхи пошуку власних художніх ідей Ф. Шуберта як послідовне знаходження і накопичення індивідуальних стильових засад. У висновках підсумовуються і узагальнюються зроблені аналітичні спостереження та виявляються рівні художньої структури Скрипкових сонат, на котрих відбивається звукоспоглядання Ф. Шуберта як композитора свого історичного часу.

Ключові слова: Ф. Шуберт; скрипкова соната; музичний стиль; історична типологія; композиторська еволюція; віденський класицизм; романтизм.

АННОТАЦІЯ

Карачевцева Інна. Стилевой феномен Скрипичных сонат Франца Шуберта.

В статье осмысливаются стилевые принципы Скрипичных сонат Ф. Шуберта, ещё не получившие достойной научной оценки. Принадлежность этих сочинений к почти первым композиторским шагам юного музыканта потребовала постижения их художественных свойств с точки зрения эволюционной направленности творчества Ф. Шуберта, а также его исторической типологии. Указывается на плавность стилевого становления композитора, отсутствие в этом процессе резких сдвигов и радикальных изменений, что обусловило рассмотрение Скрипичных сонат Ф. Шуберта как прообраза его зрелых опусов. Отмечается первичность Скрипичных сонат относительно Фортепианных того же автора, подтверждением чего служит его начальный успех в овладении жанром сонаты как таковым именно в данных музыкальных опусах. Одновременно обращается внимание на освоение в них Ф. Шубертом ансамблевого письма в условиях разномелодийного инструментального состава. Устанавливаются конкретные проявления преемственности рассматриваемых произведений с особенностями сонатно-циклических композиций отдельных представителей венского «триумвирата» и прослеживаются пути поиска собственных художественных идей Ф. Шуберта как последовательное обнаружение и накопление индивидуальных стилевых

принципов. В выводах подытоживаются и обобщаются сделанные аналитические наблюдения и выявляются уровни художественной структуры сонат, на которых воплощается звукоосозерцание Ф. Шуберта как композитора своего исторического времени.

Ключевые слова: Ф. Шуберт; скрипичная соната; музыкальный стиль; историческая типология; композиторская эволюция; венский классицизм; романтизм.

ABSTRACT

Karachevtseva Inna. Stylistic phenomenon of Violin sonatas by Franz Schubert.

Background. In recent years musicologists revealed an increasing interest in the problem of historical typology of F. Schubert's composer style. In fact, scholars question possibility to characterize it as romantic, in their turn suggesting another interpretations and characteristics. For instance, M. Brown avoids usage of the term "Romantic" referring to F. Schubert, insisting on him being a part of a Classical tradition. In order to substantiate his viewpoint, the scholar appeals to harmony of the composer, where novelties, according to M. Brown, are not in fact innovations but incredibly skilful incarnation of Classical ideas. More moderate opinion on the discussed problem is stated by Ch. Rosen (2003). While acknowledging "revolutionary" nature of F. Schubert's harmony, the scholar simultaneously points out a "special status" of the composer in musical art, a status not allowing to apply neither Classical, nor Romantic standards to the works of master. Consequently, as Ch. Rosen says, F. Schubert ended up being "in-between" Classical tradition and Romantic innovations. In his earlier study (1997) abovementioned author uses term "Postclassicism" referring to F. Schubert and other artists of his generation. A collision "F. Schubert – L. van Beethoven" is regarded both by E. Badura-Skoda (2004) and J. Daverio (2002). The latter one tries to solve it while regarding it through prism of R. Schumann's observation on this problem. Thus, it is obvious that reception of F. Schubert's style as typologically ambiguous has a long-lasting history dating back to Romantic era. This intrigue can be found in researches of XX century as well. For example, phenomenon of style of F. Schubert's chamber works has become a topic of P. Wolfius' rumination, who defined it as "intermediate" (1974). Mentioned above works of the last third of XX century and beginning of XXI century prove relevance of the problem of

historical typology of F. Schubert's composer style for modern musicology. This calls for its further development through analytical studying of musical material while using historically-typological method of research. In the given aspect, special attention should be drawn to early works by composer, including four Violin sonatas.

Objectives. The goal of this paper is to comprehend stylistic phenomenon of these works as a result of mixture of Classical experience gained by F. Schubert and first signs of his oncoming individual view on the essence of music and sound.

Methods. In order to achieve this goal, the author of current work uses a periodization of F. Schubert's chamber legacy, created by H. Gleason and W. Becker (1988) as well as models of "biography scenario", revealed by N. Savytska (2010). According to the former one, Violin sonatas, written in 1816–1817, don't belong to the "mature" works; at the same time according to the latter ones, due to F. Schubert's style evolution being smooth and gradual its starting and finishing points have no radical discrepancies, that would be caused by the change of orientation of composer's creative method, and as a result, in the early works one can discern some key features of the mature ones. It is relevant, among others, for the sonata genre, where composers first achievements, incidentally, were made in its violin type, preceding highly individual accomplishments of piano sonatas. This situation in the given article is explained as a result of a composer becoming more and more mature as a musician through his life, undoubtedly influenced by special features of this process.

Results and discussion. Given that F. Schubert's Violin sonatas are named differently by performers, publishers and scholars (*op.* 137 consists of three Sonatas or Sonatinas, *op.* 162 is also known as "Duo"), it was necessary to conduct a research basing on various sources (Holl, 1973; Vetter, 1953; Deutsch, 1978), in order to ensure righteousness of definition of all the pieces regarded as "sonata".

On the foreground of observation on F. Schubert's understanding of the cycle it was possible to reveal composer's loyalty to rules of his time. Sonata *op.* 137 № 1 is composed as a classical three-movement model; subsequent ones, including *op.* 162, embody four-movement model, and that can be a reason to draw parallels between F. Schubert and L. van Beethoven. Individual steps of the journey of author's self-identification as a composer are traced. Sonata *op.* 137 № 1 is marked by frequent employment of variative development in the principal theme of the first movement, that causes its turning into digressive episode; inclusion

of contrasting episode in the middle sections of *Andante* in Sonatas *op.* 137 № 2–3 (that is not prescribed by chosen musical form) foreshadows tonal device, favoured by F. Schubert in his mature works – preference to Subdominant sphere over Dominant in four-movement cycle with tonal and dramaturgical highlighting of pair “lyricism – game” in middle movements (slow ones and Minuets); binarity of tonal centres in expositions and even recapitulations of sonata form being substituted by ternarity, that causes a whole section to be a principal unit of structure etc. Sonata *op.* 162 acquires significance of climax in F. Schubert’s ascent to self-identity in sonata genre. Its expanded structure, including gigantic development of the Finale, Minuet being substituted by Scherzo, parts of performers being completely equal in every respect allow to regard this work as first “Grand Sonata” in F. Schubert’s legacy. Moreover – experience gained by composer while creating it will be applied in cyclic composition for piano in mature period of creativity.

Conclusions. In Conclusions analytical observations are summarized and generalized as well as levels of artistic structure of Violin sonatas, incarnating specifics of F. Schubert’s understanding of music as a composer of his historical time, are revealed.

Key words: F. Schubert; Violin sonata; musical style; historical typology; composer’s evolution; Viennese Classicism; Romanticism.

Постановка проблеми. Ф. Шуберт – композитор, чия творчість розташована на перехресті двох музично-історичних епох, коли віденський класицизм в австро-німецькій культурі ще залишався в її активі, вступивши в пізню стадію свого буття, а романтизм тільки угадувався в деяких реаліях та поодиноких прозріннях. Якщо у сфері *Lied* Ф. Шуберт більш впевнено рухався напрямком композиторської самоідентифікації, виявившись творцем романтичної гілки цього жанру, то інструментальні жанри, до яких він охоче звертався, довго зберігали стильові засади музичного класицизму, які відбилися, зокрема, в його Скрипкових сонатах. Проте, музикознавча думка фактично обходить увагою досвід композитора в цьому жанрі, що можна пояснити й нечисленністю його зразків, особливо вражаючих на

тлі Фортепіанних сонат, й обмеженістю ранніх спроб Ф. Шуберта на шляху композиторського становлення.

Отже, **мета** даної статті полягає в осягненні стильового феномену Скрипкових сонат Ф. Шуберта як результату схрещення привласненого класичного досвіду і водночас перших паростків індивідуального звукоспоглядання автора.

Аналіз останніх наукових публікацій. Питання, ключове для розуміння стильового феномену Ф. Шуберта взагалі, порушує М. Браун / *Maurice J. E. Brown* (2001). Дослідник унікає терміну «романтик», наголошуючи на приналежності композитора класичній традиції. Свою думку він мотивує, звертаючись до гармонії Ф. Шуберта, характерні особливості якої, за ствердженням вченого, не належать до нововідкритів митця, а скоріше є доведенням «до надзвичайної удатності» класичних ідей (там само: 690). Більш компромісна точка зору щодо історичної типології стилю Ф. Шуберта належить Ч. Розену / *Charls Rosen* (2003). Він – також спираючись на гармонію композитора, – відзначає її «революційне переосмислення» відносно класичної, але все ж таки стверджує, що в інструментальних творах Ф. Шуберт був щільно пов'язаний з моцартівськими принципами, які обминув, на погляд вченого, Л. Бетховен. Стильова подвійність, притаманна, за визначенням Ч. Розена, творчості композитора, обумовлює «особливий статус» Ф. Шуберта в панорамі музичного мистецтва, котрий не дозволяє вимірити його досягнення «або класичними, або романтичними стандартами» (там само: 20). Кінцевий висновок дослідника з цього приводу полягає в тому, що Ф. Шуберт опинився «на півшляху між класичною традицією та романтичними інноваціями» (там само). У більш ранній роботі, присвяченій класичному стилю в музиці, Ч. Розен пропонує поняття «посткласичне», розповсюджуючи його на спадок не тільки Ф. Шуберта, але й інших композиторів цього історичного часу: Дж. Россіні, Й. Н. Гуммеля, К. М. Вебера (1997: 515).

У контексті цієї ж наукової проблеми вчені розглядають паралель «Ф. Шуберт – Л. Бетховен». Небезпечне «сусідство» авторитетного сучасника часом провокувало далеко не завжди коректні паралелі, що, на думку Є. Бадура-Скоди / *Eva Badura-Skoda*, значною мірою

сприяло пізньому визнанню, наприклад, фортепіанної творчості Ф. Шуберта, переоцінка якої, за спостереженнями названого автора, почалась лише за сто років після смерті композитора – в 1928 році (2004: 97). Цікавий висновок з цього приводу належить Дж. Даверіо / *John Daverio*. Роздивляючись «любовну інтригу», за його виразом (2002: 15), Р. Шумана з музикою Ф. Шуберта, вчений задає питання, що саме вабило знаменитого «давідсбюндлера» до неї. Як уважає Дж. Даверіо, німецький романтик особливо цінив свого попередника за демонстрацію іншого, порівняльно з Л. Бетховеном, шляху «до величі та розкоші у великих інструментальних жанрах». За словами дослідника, Р. Шуман убачав у крупних композиціях Ф. Шуберта, з їх «божественною протягненістю», прояв принципової незалежності від останнього віденського класика (там само: 47).

З розвідки Дж. Даверіо випливає давність спроб визначення шубертівської індивідуальності в галузі інструментальної музики під кутом зору її співвідношення з віденською класикою. Загадку стилю композитора 1974 року спробував розгадати П. Вульфius, присвятивши зіставленню класичного і романтичного у Струнних квартетах Ф. Шуберта спеціальну роботу, де визначив стиль їх автора поняттям «проміжний» (Вульфius, 1974). Але, як свідчать наведені наукові матеріали зарубіжних вчених, питання про історичну типологію творчості композитора й досі зберігає свою дискусійність, тож, потребує подальшої розробки на підґрунті об'єктивного аналізу конкретних проявів його музичної свідомості та ледь не в першу чергу – в ранніх спробах митця.

Виклад основного матеріалу. Ф. Шуберт є автором чотирьох сонат для скрипки і фортепіано. Три з них відомі під *op.* 137, четверта – під *op.* 162. Усі сонати виникли одна за одною протягом 1816 (*op.* 137) – 1817 (*op.* 162) років. Таке компактне розташування названих творів у часі підтверджує правомірність висновку Г. Гольдшміда про послідовність завоювання композитором певної сфери музичного мистецтва (1968: 132). Як свідчать наведені дати написання Скрипкових сонат, вони відносяться до періоду засвоєння даного жанру як такого. За спостереженням Г. Гольдшміда, саме в 1816–1817 роках Ф. Шуберт «з особливою заподадливістю зайнявся сонатами для фор-

тепіано, жанром, якому раніше він не приділяв майже ніякої уваги» (там само). Водночас, вказуючи на шість Фортепіанних сонат цього часу, вчений нагадує про те, що перед ними композитор написав «три чудові сонати для скрипки і фортепіано» (там само). Судячи з цього, можна дійти висновку про те, що перший успіх Ф. Шуберта в жанрі сонати як такої пов'язаний з творами, призначеними для інструментального дуету. За уточненням П. Вульфюса, до фортепіанної сонати композитор звернувся 1815 року, проте першу завершену вчений відносить до серпня 1816 року, але – зауважує дослідник – їй передували Сонати *op.* 137 (1983: 232). Отже, стає цілковито очевидним, що саме Скрипкові сонати дали старт сонатному жанру в творчості Ф. Шуберта, та одержаний композиторський досвід був подалі закріплений в численних його фортепіанних зразках. Цей факт змушує уважно придивитися до них: не тільки як прикладів «раннього Шуберта», але й з точки зору перспективи становлення авторської концепції сонати як такої.

Слід уточнити, що в науковій літературі Скрипкові сонати Ф. Шуберта фігурують під різними позначками. Твори *op.* 137 іменуються то «сонатами», то «сонатинами». За свідченням М. Холл / *Monika Holl*, назви «сонатини» та *op.* 137 були привласнені шубертівським Сонатам *DV* 384, *DV* 385, *DV* 408 їх видавцем А. Діабелі «в надії збільшити продаж» (1973: VI). Разом с тим, у каталозі О. Е. Дойча / *Otto Erich Deutsch* ці твори позначені як «сонати» (1978). Остання з шубертівських Скрипкових сонат також була опублікована у видавництві А. Діабелі 1851 року як *op. posth.* 162 під найменуванням «*Duo*» (Хохлов, 1963: 694). В. Феттер / *W. Vetter*, – не використовуючи назву «*Duo*», позначає цей твір як *Violinsonata A-dur op.* 162, написаний 1817 року (1953: 173). Спираючись на науковий авторитет зарубіжних дослідників, у тому числі на каталог О. Е. Дойча, у даній статті всі чотири розглядувані твори визначені як «сонати».

У зв'язку з випереджувальною позицією Скрипкових сонат по відношенню до Фортепіанних природньо виникає питання про причини такої ситуації. У деякій мірі відповідь на нього доцільно шукати в площині обставин формування Шуберта-музиканта у сфері інструментальних жанрів. Це, по-перше, традиція домашнього музикування

в родині Шубертів, зсередини якої виріс стійкий інтерес композитора-початківця до струнного квартету. Нагадаємо, що майбутній майстер приймав участь у цих зборах, граючи на альті. За припущенням В. Конен, «саме квартет був для нього головною школою інструментального письма» (1965: 240). Показово, що майже першою закінченою композиторською спробою юного музиканта став написаний у чотирнадцятирічному віці Струнний квартет *B-dur* (1811). Другим фактором, що сприяв зверненню Ф. Шуберта до скрипкової сонати можна вважати виконання ним партії скрипки в симфонічному оркестрі Конвікта. Отже, молодий композитор добре знав можливості струнних інструментів, їх механіку та звукову природу. Тож це знання, на наш погляд, не тільки стимулювало його звернення до скрипкової сонати, але й забезпечило перший успіх в оволодінні жанром сонати як такої, перш за все, – її композиційними, структурно-функціональними принципами, тобто – логікою побудови сонатного *allegro* і багаточастинного циклу, пристосованих до власне сонатного жанру скрипкової сонати.

Не менш важливим завданням для Ф. Шуберта у цьому жанрі стає оволодіння новим для нього ансамблевим письмом в умовах різномітного дуету. Більш того, *op.* 137 виявився майже першою спробою юного музиканта такого роду. Подалі з'являться Скерцо: Варіації *A-dur* (1817), а вже в зрілі роки – «Блискуче рондо» *h-moll op.* 70 (1826) і Фантазія *C-dur op.* 159 (1827) для цього ж складу. З розширеною кількістю струнних, включаючи контрабас, фортепіано вступить у взаємодію у «Фореллен-квінтеті» *op.* 114 (1819) та у двох Фортепіанних тріо з класичним набором інструментів *op.* 99 і *op.* 100 (1827). Таким чином, камерні ансамблі за участю фортепіано відтепер переформуються на один з улюблених засобів висловлювання композитора.

Щодо власне фортепіано, то його засвоєння в композиторському (а, почасти, й у виконавському) плані, вочевидь, складало для Ф. Шуберта певні труднощі. П. Вульфійс, зазначаючи достатню свободу у володінні музикантом цим інструментом, все ж таки наполягає на тому, що Шуберт-піаніст ніколи не відчував себе його «повновладним хазяїном». Втім, вчений вказує на «пригнічуючий вплив» Л. Бетховена, який Ф. Шуберт, на його думку, «особливою мірою відчував у галузі сонатної творчості» (1983: 231–232). Якщо погодитися з на-

веденою точкою зору, тоді з'явиться ще один аргумент на користь закономірності появи перших сонатних творів Ф. Шуберта саме в скрипково-фортепіанній гілці того жанру, де завдяки участі добре знайомого струнного інструменту композитор міг з більшою мірою свободи, впевненості у власних силах протистояти цьому психологічному тисненню.

Незважаючи на те, що всі чотири Скрипкові сонати Ф. Шуберта написані мов би на єдиній хвилі композиторських інтересів, між ними спостерігаються деякі суттєві відмінності, обумовлені як поступовим удосконаленням сонатно-ансамблевого письма та композиційної структури, так й загальною еволюцією камерно-інструментального мислення Ф. Шуберта. Г. Глісон і У. Беккер / *Harold Gleason and Warren Becker* у пропонованій періодизації даної жанрової сфери спадщини композитора виділяють у ранній період твори, написані до 1818-го року, у зрілий – ті, що виникли, починаючи з 1820-го і подалі аж до кінця його життя. Проміжне положення, на їх думку, займає «Фореллен-квінтет» 1819 року (1988: 47). Дійсно, якщо порівняти Скрипкові сонати з останніми зразками камерно-інструментальної музики – ансамблевої та сольної фортепіанної, – тоді стане очевидною колосальна дистанція, що відділяє ранні спроби композитора-початківця і зрілого художника з боку рівня майстерності, досконалості у володінні всією системою музичної мови, індивідуалізації логіки формоутворення, масштабності та глибини духовного змісту. Разом з тим, ці крайні точки еволюційного руху Ф. Шуберта не сприймаються різке несхожими, приналежними різним стилям на кшталт «протейзму», наприклад, К. Сен-Санса в XIX столітті, або І. Стравінського у XX. Таке становище пояснюється хоча й стрімким, але все ж таки плинним становленням композиторської особистості Ф. Шуберта, керованими зсередини стилю переакцентуацією класичного / аklasичного, класицистського / романтичного, загальновідомого / суто авторського, тобто діалектичним процесом, що дозволяє вбачати у Ф. Шуберті водночас останнього віденського класика (Юферова, 1994) та одного з відкривачів доби музичного романтизму.

Поступовість творчої еволюції Ф. Шуберта, що не зазнала різких змін стильової орієнтації, дозволяє ужити для її характеристики ті ти-

пологічні моделі «біографічного сценарію», які пропонує Н. Савицька. Перша зі встановлених дослідницею розкриває співвідношення результатів самого початку композиторської діяльності зі знахідками наступних станів. Ф. Шуберта авторка беззаперечно відносить до другої з виявлених моделей. А саме: ранній дебют – швидке досягнення вершин духовної та професійної зрілості – передчасний фінал. Другий тип «біографічного сценарію», виокремлений Н. Савицькою, узагальнює засоби протікання еволюційного процесу. Творчість Ф. Шуберта дослідниця відносить до тієї, що визначається поступовим, повільним формуванням митця без раптових зупинок і зсувів, отже природний розвиток таланту здійснюється шляхом ледве помітних змін і досягає вершини у фазі акме (Савицька, 2010: 18–19). Виходячи з даної наукової концепції, можна вважати, що ранній період творчості Ф. Шуберта містить в собі основні прикмети його зрілого стилю в первісній формі, які відбивають глибинні властивості музичного мислення митця і його світовідчуття. З цих позицій Скрипкові сонати Ф. Шуберта (його «ранній дебют», якщо скористатися виразом Н. Савицької) сприймаються – при їх очевидній спадкоємності з віденською класикою – не тільки як безпосереднє слідування традиції, тим більш, переборення її інерції у власній свідомості, а скоріше як розширення її художніх обріїв та збагачення сталої музичної мови і принципів формоутворення через власну композиторську ініціативу й прояви авторської особистості. У решті-решт, в зрілий період творчості окремі знахідки, зроблені в ранніх опусах, у тому числі в Скрипкових сонатах, оформляться в знакові явища шубертівського стилю, зберігаючи міцну опору на здобутки віденських класиків. Отже, звертаючись до скрипкової сонати, Ф. Шуберт спирається на розуміння цього жанру в річищі класичної традиції та, засвоюючи його, прагне – свідомо або інтуїтивно – до відкриття в ньому нових художніх можливостей.

У Скрипкових сонатах – втім, як й в інших своїх інструментальних композиціях – Ф. Шуберт не експериментує з побудовою циклу. Подібно до фортепіанних зразків цього жанру, скрипкові мають три-чотиричастинну структуру з традиційним розподілом темпових показників та семантичною спрямованістю – за винятком *op.* 162, де після сонатного *allegro* йде ігрова частина. У додержані класич-

ної композиційно-драматургічної логіці сонатного циклу Ф. Шуберт виявляється більш близьким до В. А. Моцарта, ніж Й. Гайдна, який у різноманітних камерно-інструментальних творах частенько захоплювався вільною «грою» з послідовністю і характером частин та їх формою, розкриваючи притаманний йому хист *invention*. Щодо звернення Ф. Шуберта до чотиричастинної побудови сонатного циклу, то тут можна вбачити вплив Л. Бетховена. Зауважимо, що Л. Кириліна розглядає чотиричастинність бетховенських Скрипкових сонат *op.* 24 і *op.* 30 № 2 як принципово важливу властивість, котра багато в чому визначила сутність новацій композитора в цьому жанрі. Музикознавець пов'язує її з переходом від камерності до симфонічності його трактовки, а також із стильовими змінами, обумовленими протиставленням витонченого салонного (як уточнює автор, дещо «дамського») піанізму XVIII століття концертному блиску та чоловічому розмаху бетховенського (Кирилліна, 2009: 208). На нашу думку, природа чотиричастинності в сонатах Ф. Шуберта (Скрипкових та Фортепіанних) інша. Вона обумовлена загальними властивостями мислення композитора, що в зрілі роки набувають характеру «божественної протяженості».

Уточнимо, що на відміну від Фортепіанних сонат, де тричастинний і чотиричастинний цикли співіснували нарівні з очевидними переважаннями другого в останні роки шубертівської життєтворчості, у Скрипкових лише перша написана за моцартівським зразком, установленим в 1780 роках, решта – в чотирьох частинах з Менуетом (*op.* 137 №№ 2–3) або Скерцо (*op.* 162). Втім, на противагу Л. Бетховену та власним спробам у Фортепіанних сонатах 1826–1828 років, розсування меж циклу не приводить до його масштабного (у часопросторі) зростання, до ускладнення змісту, зміни «адреси». Скрипкові сонати Ф. Шуберта не втрачають камерності висловлювання та навіть посилюють її, відтворюючи атмосферу дружнього спілкування мовою сумісного музикування. Таким чином, в цих творах юний композитор не удає віденських класиків, а вибірково підходить до їх творчого досвіду, сприймаючи його, очевидно, як найвище досягнення єдиного стилю, що визначав стан музичного мистецтва в період формування слухового тезаурусу Ф. Шуберта.

Водночас в Скрипкових сонатах відчутні прояви композиторської самобутності автора. «“Індивідуальна нота” Шуберта, – вважає В. Дамс, – починає боязко пробиватися тільки у творах 1812 року. <...> Форма і викладення ще достатньо незграбні, але нас примушує звернути на себе увагу пошуки чогось нового, ще неприступного, не в мелодії та ритмі, але в гармонії» (1928: 30). П. Вульффіус також вважає, що «ареною прояву шубертівської самостійності» виявляється не інтонаційний склад, а «характер становлення форми, який відбивається у структурних закономірностях» (1983: 239). Дослідник викриває у Струнних квартетах 1813–1815 років такі властивості авторського мислення композитора, як неквапливість, просторість викладення думки, принцип зміни і зіставлення епізодів, «близькість за подібністю», що передбачає «в межах єдиного душевного руху достатньо широке коло відхилень» (там само: 235). У зрілого Ф. Шуберта до цього додається переборення мотивного членіння музичної теми, що приведе, з одного боку, до її розгорнутості та замкненості (Лаврентьева, 1967: 30), з другого – до іншого відчуття музичного часу і ритму форми (Іванова, 2002). У вигляді певної тенденції названі вирізняльні характеристики «шубертівського» наявні у Скрипкових сонатах. Слід також звернути увагу на те, що з чотирьох зразків жанру, які належать композитору, два написані в мажорних тональностях (*op.* 137 № 1 і *op.* 162), два – в мінорних (*op.* 137 № 2–3). Якщо мати на увазі сонати віденських класиків, то в них рішуче переважає мажор. У такому «зрівнянні у правах» мажорного і мінорного ладів можна вбачати один з паростків романтичного світовідчуття. Проте, обрання мінора в них не пов'язане з образами туги і розчарування, світом ліричного споглядання або поетичної сповідальності. Їх родовід скоріше сходить до мінорних Скрипкових сонат Л. Бетховена, особливо до патетичної Сьомої (*op.* 30 № 2), хоча конкретний зміст шубертівських, їх стиль далекі від «наполеонівської проблематики», яку Л. Кириліна знаходить у шедеврї віденського класика (2009: 287–288). Скоріше вони співзвучні пристрасній схвильованості баладної оповідальності, якою відзначена поетична і композиторська творчість періоду *Sturm und Drang*, зокрема, Й. В. Гете та Й. Р. Цумштега.

Найбільш класичною – як з боку формування, та й відносно образно-емоційної спрямованості – є Соната № 1 *D-dur*, якою відкри-

вається жанровий цикл шубертівських Скрипкових сонат. Композитор суворо додержується тричастинної структурної моделі «швидко – повільно – швидко»; головна тема сонатного *allegro* (доречі, в нетиповому для автора темпа *Allegro molto*) за традицією починається унісонно-октавним викладом в партіях обох інструментів по ходах тонічного тризвуку; фінал заснований на пісенно-танцювальному матеріалі в дусі, перш за все, завершальних частин сонатних циклів Й. Гайдна, що підкреслюється ремаркою *Allegro vivace*; тональні плани всієї композиції та її окремих частин викривають тяжіння Ф. Шуберта до кuarto-квінтових гармонічних співвідношень. Водночас, у сонаті виявляються й прикмети, що багато в чому стануть «візитною картою» вже зрілого митця. Так, через широке застосування варіантності головна партія в експозиції сонатного *allegro* перероджується у великий розділ (32 тт.), причому цілісність теми ніде не втрачається. Отже, розкриваються такі особливості шубертівського формоутворення, як пісенність музичного мислення композитора у сфері інструментальних жанрів, котру відмічають багато дослідників. Наприклад, П. Вульфюс вважає, що перевага варіантного розвитку, притаманна Ф. Шуберту, приводить до більшої стабільності змісту в порівнянні з мотивно-тематичним, передбачи «скоріше рух ушир і у глибину, аніж уперед» (1983: 393–394). При цьому, пише музикознавець, «важливішим компонентом варіантних зсувів є гармонія» (там само: 394). Саме так відбувається в головній партії сонатного *allegro* Сонати № 1.

Суттєві відхилення від класичних принципів формоутворення спостерігаються в *Andante* (*A-dur*) цієї ж Сонати. Після викладення контрастного музичного матеріалу в одноіменному *a-moll*, структурованого в простій двучастній формі, замість репризи з'являється досить розгорнутий дванадцятитактовий епізод, відмічений активним емоційним розвитком, який зрештою переростає з тихої журби на пристрасну тугу, що досягається через еліпсиси, синкопи, використання мотивів-«зітхань», нарешті, раптовий зрив процесу на акорді домінанти з ферматою.

Характерним для творів Ф. Шуберта штрихом у Сонаті № 2 *a-moll* є акцентування в циклі субдомінантових тональностей середніх частин – не тільки повільної, але й Менуету, між якими, таким чином,

встановлюються власні драматургічні стосунки, що на семантичному рівні утворюють типову для музичного романтизму пару «лірика – гра» (*F-dur – d-moll*). Перша частина в темповому відношенні вже сповна «шубертівська»: *Allegro moderato*. З боку форми вона демонструє тяжіння композитора до тернарної побудови експозиції, що також є притаманним його зрілим Фортепіанним сонатам. Наявність трьох тональних центрів сонатних експозицій, на думку М. Брауна, пом'якшує напругу домінантових тяжінь, чому сприяє також розширення «поляризованого тоніко-домінантового дискурсу» (за вираженням дослідника) «до повного спектру бемольних зв'язків» (2001: 690). Додамо, що, своєю чергою, тернарність, яка сприяє виникненню трьох розділів сонатної експозиції поза їх ієрархічної підпорядкованості, сприяє функціональній децентралізації сонатної форми взагалі.

У Сонаті № 3 *g-moll* продовжена лінія попередньої щодо встановлення тісної взаємодії між середніми частинами чотиричастинного циклу. Їх семантична парність підкреслюється вже не тільки найближчою родинністю тональностей, але й мажорною краскою в умовах мінорної композиції (*Es-dur – B-dur*), внаслідок чого вони сприймаються як оазис переважно позитивних настроїв. Важливо підкреслити, що ці ж тональні співвідношення притаманні, відповідно, побічній та заключній партіям в експозиції та репризі: *B-dur – Es-dur*, *Es-dur – B-dur*, що програмує й тональний план циклу. Додамо закріплення принципу тернарності цих розділів сонатної форми, який був апробований в попередньому зразку жанру.

Кульмінаційним досягненням в галузі скрипкової сонати, безсумнівно, є твір під *op.* 162. Це – перший в еволюційному русі композитора приклад «великої» сонати. Всі її форми широко розгорнені, місце Менуета займає Скерцо, ансамблеві партії розвинені та не позбавлені деякої віртуозності, особливо скрипкова. В цьому плані про цей твір можна казати як зразок, в якому молодий автор вступає у творче змагання з Л. Бетховеном, а саме, з його Десятою сонатою *op.* 96. Йдеться не про «роботу за моделлю», а про розуміння перспектив розвитку жанру, що закладені в бетховенському опусі. Й. Сигеті виявляє в останній Скрипковій сонаті віденського класика інтимність інструментального діалогу, відсутність драматичної спрямованості та перебільшенос-

ті почуттів (1970: 42). Аналогічні якості притаманні й Сонаті *op.* 162 Ф. Шуберта. Партнери ведуть рівноправний діалог, лише зрідка порушуючи його солуюванням одного з них. Усі чотири частини мажорні; семантичні опозиції ритмічно розподілені, групуючись навколо лірики (непарні частини) та гри (парні частини). У сонатному *Allegro moderato* очевидно мислення розділами як наслідок тернарності тональних центрів. У Скерцо з легкістю встановлюються зв'язки з мажорними симфонічними ігровими частинами циклу Л. Бетховена та Й. Гайдна (темп *Presto*). Суміш з прикмет музики «галантної епохи» та гри притаманна *Andantino*. Значну майстерність композитор проявляє у фіналі, що містить величезну розробку. Отже, Ф. Шуберт відчуває впевненість у власних професійних силах. Використовуючи творчі надбання в перших сонатах (*op.* 137), він водночас сміливо спирається на здобутки віденських класиків, не відчуваючи остраху виказати свою приналежність до традиції та демонструючи свободу в розпорядженні одержаною спадщиною. Отже, на прикладі Скрипкових сонат можна спостерігати, як учень перероджується в майстра.

Висновки. В музичній науці на сьогодні не склалася єдина оцінка стилю Ф. Шуберта з боку його історичної типології. «Класичність», що виявляється на всіх станах його композиторського мужання, не ставить під сумнів беззаперечну приналежність митця до музичного романтизму. Ситуація ускладнюється плинністю творчої еволюції Ф. Шуберта, що не дає змоги визначити той момент, коли в ній звершується стильова метаморфоза, тобто остаточно встановити його належність романтичній традиції. Як показав науковий огляд Скрипкових сонат Ф. Шуберта, які належать до початку його композиторського становлення, автор послідовно веде пошук нових можливостей класичного стилю, поринаючи в самі його підвалини – гармонічну систему і принципи формоутворення. Складається враження, що юний композитор має намір на тлі традиції знайти власну «граматику», тип композиційно-драматургічної логіки. Реалізацію цього стремління демонструють його Скрипкові сонати – від слідування «правилам» класиків в Сонаті *op.* 137 № 1 до свободи розпорядження їх надбанням і навіть змаганням з ними в Сонаті *op.* 162. В перспективі подальшого розвитку творчого стилю композитора ці

твори сприймаються як паростки тих властивостей, що у решті-решт стануть «фірмовими» знаками шубертівських інструментальних композицій сонатного типу.

ЛІТЕРАТУРА

Вульфius, П. А. (1974). *Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей*. Москва : Музыка, 84.

Вульфius, П. А. (1983). *Франц Шуберт: оч. жизни и творчества*. Москва : Музыка, 448.

Гольдшмидт, Г. (1968). *Франц Шуберт: жизненный путь* (2-е, доп. рус. изд.) (Ю. Хохлов, ред. перевода, предисл. и примеч.). Москва : Музыка, 451.

Дамс, В. (1928). *Франц Шуберт* (В. Э. Ферман, пер. с нем.). Москва : Гос. изд-во, муз. сектор, 199.

Хохлов, Ю. (сост., общ. ред., введ.). (1963). *Жизнь Франца Шуберта в документах: по публ. Отто Эриха Дейча и др. источникам*. Москва : Гос. муз. изд-во, 840.

Иванова, Л. П. (2002). О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта. В. Н. Афонина, Л. Иванова (Ред.) *Ритм и форма*, 110–130. Санкт-Петербург.

Кириллина, Л. В. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество* (Т. 1, в 2-х т.) Москва : Моск. консерватория, 536.

Конен, В. Д. (1965). *История зарубежной музыки* (Вып. 3, 2-е, доп. изд.) Москва : Музыка, 528.

Лаврентьева, И. В. (1967). *Симфонии Шуберта: путеводитель*. Москва : Музыка, 112.

Цытович, Т. Э. (Ред). (1975). *Музыка Австрии и Германии XIX века* (Кн. 1, 3 кн.). Москва : Музыка, 512.

Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості* (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 38.

Сигети, Й. (1970). Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей. *Исполнительское искусство*

зарубежных стран (Г. Эдельман, сост. сб. и ред. переводов). Москва, 5, 5–74.

Юферова З. Б. (1994). Венская классическая школа и Шуберт. В Ганзбург, Г. И. (Сост.). *Шуберт и шубертианство*: Сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент. – 2 окт. 1993 г., (с. 68–77). Харьков.

Badura-Skoda, E. (2004). The Piano Works of Schubert. In Larry Todd. R. (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.) (pp. 97–146). London : Routledge.

Brown, M. I. E. (2001). Schubert, Franz In Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 22, pp. 655–729).

Daverio, J. (2002). *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford Univ. Press, 328.

Deutsch, O. E. (Ed.). (1978). *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel : Bärenreiter, 712.

Gleason, H., & Becker, W. (1988). *Chamber Music: From Haydn to Bartók* (2nd ed.). UK: Alfred Music Publishing, 112.

Holl, M. (1972). [Preface] In *Sonaten für Klavier und Violine* [Music]: D 384, 385b, 408 (op. 137) ; D 574 (op. 162) (Monika Holl, hrsg. V) (Ss. VI—VII). Wien : Wiener Urtext Ed.

Rosen, Ch. (2003). Schubert and the Example of Mozart. In B. Newbould (Ed). *Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis* (pp. 17–32). UK: Ashgate.

Rosen, Ch. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 533.

Vetter, W. (1953). *Der Klassiker Schubert* (Bd. 1, 2 Bds.). Leipzig : C. F. Peters, 448.

REFERENCES

Vulfius, P. A. (1974). *Klassicheskie i romanticheskie tendencii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumental'nyh ansamblej* [Classical and Romantic tendencies in Schubert's works: on the material of chamber ensembles]. Moscow : Muzyka, 84 [in Russian].

Vulfius, P. A. (1983). *Franz Schubert: ocherki zhizni i tvorchestva* [*Franz Schubert: essays on creative life*]. Moscow : Muzyka, 448 [in Russian].

Goldshmidt, G. (1968). *Franz Schubert: zhiznennyj put* [*Franz Schubert: A path of life*] (2nd ed.) (Ju. Hohlov, ed., foreword, notes). Moscow : Muzyka, 451 [in Russian].

Dams V. (1928). *Franz Schubert* (V. Je. Ferman, trans. from German). Moscow : Gos. izd-vo, muz. sektor, 199 [in Russian].

Hohlov, Ju. (Comp., ed., foreword). (1963). *Zhizn Franca Schuberta v dokumentah: po publ. Otto Eriha Deutscha i dr. istochnikam* [*The life of Franz Schubert in the documents: by the publications of Otto Erich Deutsch*]. Moscow : Gos. muz. izd-vo, 840 [in Russian].

Ivanova, L. P. (2002). O ritmicheskikh osobennostjakh temo-i formoobrazovanija v pervyh chastjah kamerno-instrumental'nyh ciklov Shuberta [On the rhythmic peculiarities of creation of the structure and themes in the first movements of chamber cycles by Schubert]. In N. Afonina, L. Ivanova (Eds.) *Ritm i forma* (pp. 110–130). Saint-Petersburg [in Russian].

Kirillina, L. V. (2009). *Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo* [*Beethoven. Creative life*] (Vol. 1, in 2 Vols.) Moscow : Mosk. konservatorija, 536 [in Russian].

Konen, V. D. (1965). *Istorija zarubezhnoj muzyki* [*History of foreign music*] (3rd ed.). Moscow : Muzyka, 528 [in Russian].

Lavrenteva, I. V. (1967). *Simfonii Shuberta: putevoditel* [*Symphonies of Schubert: a guide*]. Moscow : Muzyka, 112 [in Russian].

Cytovich, T. Je. (Ed.). (1975). *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [*Music of Austria and Germany of XIX century*] (Vol. 1, in 3 Vols.). Moscow : Muzyka, 512 [in Russian].

Savytska, N. V. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorsjkoji zhyttjetvorchosti* [*Age Aspects of Composer Life and Creative Work*] (Extended abstract of Candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 38 [in Ukrainian].

Sigeti, J. (1970). Skripichnye proizvedenija Bethovena. Zаметki dlja ispolnitelej i slushatelej [Violin works by Beethoven. Notes for performers

and listeners]. *Ispolnitelskoe iskusstvo zarubezhnyh stran* (G. Jedel'man, comp. and ed. of transl.). Moscow, 5, 5–74 [in Russian].

Juferova Z. B. (1994). Venskaja klassicheskaja shkola i Schubert [Viennese Classical school and Schubert]. In Ganzburg, G. I. (Comp.). *Shubert i shubertianstvo*: Collection of materials of musicology symposium 30 Sep. – 2 Oct. 1993, pp. 68–77. Kharkov [in Russian].

Badura-Skoda, E. (2004). The Piano Works of Schubert. In Larry Todd, R. (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.) (pp. 97–146) London : Routledge.

Brown, M. I. E. (2001). Schubert, Franz In Sadie, S., & Tyrrell, J. (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 22, pp. 655–729).

Daverio, J. (2002). *Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms*. USA: Oxford Univ. Press, 328.

Deutsch, O. E. (Ed.). (1978). *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Kassel : Bärenreiter, 712.

Gleason, H. & Becker, W. (1988). *Chamber Music: From Haydn to Bartók* (2nd ed.). UK: Alfred Music Publishing, 112.

Holl, M. (1972). [Preface] In *Sonaten für Klavier und Violine* [Music]: D 384, 385b, 408 (*op.* 137); D 574 (*op.* 162) (Monika Holl, hrsg. V) (Ss. VI–VII). Wien : Wiener Urtext Ed.

Rosen, Ch. (2003). Schubert and the Example of Mozart. In B. Newbould (Ed). *Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis* (pp. 17–32). UK: Ashgate.

Rosen, Ch. (1997). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 533.

Vetter, W. (1953). *Der Klassiker Schubert* (Bd. 1, 2 Bds.). Leipzig : C. F. Peters, 448.

Стаття надійшла до редакції 03.05.2019 р.