

УДК 78.03+781.6/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-13>**Володимир Георгійович Кочнєв**

ORCID: 0000-0002-6107-5319

доктор мистецтва,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

vovakochnyev1994@gmail.com

ПОЕТИКА СОНАТНОЇ ФОРМИ У Ф. ШУБЕРТА: ВІД КОМПОЗИЦІЙНОГО ПРИНЦИПУ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ПЕРЕЖИВАННЯ

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення художньо-естетичних закономірностей шубертівської сонатності як особливого типу музичного мислення, у якому класична форма набуває нового змістового виміру — особистісного, психологічного, екзистенційного. **Наукова новизна.** Наукова новизна роботи полягає у комплексному розгляді Сонати *a-moll* D 784 як ключової ланки еволюції романтичної сонатності, у якій реалізується перехід від об'єктивного формотворення до суб'єктивно-драматичного типу музичного мислення. **Методологія дослідження.** Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний синтез — поєднання аналітичних, герменевтичних, феноменологічних і семіотичних підходів, що дають змогу розглядати музичну форму як живий процес смислотворення. Застосовано структурно-аналітичний метод, спрямований на виявлення інтонаційних і гармонічних закономірностей сонатного циклу; феноменологічний метод, що акцентує сприйняття форми як часовий досвід суб'єкта; а також герменевтичний аналіз, який розкриває символічні та екзистенційні значення музичного тексту.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що Соната *a-moll* D 784 є одним із найзначніших і найпоказовіших творів у фортепіанній спадщині Франца Шуберта, у якому втілено перехід від класичної моделі сонатності до романтичного типу музичного мислення. У ній сонатна форма втрачає риси зовнішньої нормативності, перетворюючись на простір духовного самовираження, де композиційна логіка підпорядкована внутрішній необхідності звучання, а музичний час постає вираженням людського буття. Шуберт, не руйнуючи традиції віденської класичної школи, радикально її переосмислює, перетворюючи формальні принципи на живу тканину психологічних та інтонаційних

процесів. Соната *a-moll* демонструє рідкісну цілісність циклу, у якому три частини поєднані системою інтонаційних і тональних взаємозв'язків, що утворюють своєрідну «поліфонію форми». Перегуки мотивів, ритмічних фігур і ладових опор створюють враження єдиного звукового організму, у якому пам'ять про кожен елемент живе в наступних подіях. Таким чином, реалізується ідея «пам'яті форми» – фундаментальний принцип шубертівського музичного мислення, побудованого на повторному переживанні вже прозвучалого як форми внутрішнього досвіду.

Ключові слова: Шуберт, сонатність, фортепіанна соната, композиторське мислення, музична форма, інтонаційно-драматургічна структура, виконавська інтерпретація, екзистенційна естетика, ліризм форми, романтична музична свідомість.

Kochniiev Volodymyr Heorhiiovych, Doctor of Arts, Lecturer at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The poetics of sonata form in F. Schubert: from compositional principle to performance experience

Purpose of the study. The purpose of this research is to identify the artistic and aesthetic regularities of Schubert's sonata style as a unique type of musical thinking in which the classical form acquires a new semantic dimension – personal, psychological, and existential. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the study lies in a comprehensive examination of the Sonata in A minor, D. 784 as a key link in the evolution of Romantic sonata form, in which the transition from objective form-creation to a subjective-dramatic type of musical thought is realized. **Methodology.** The methodological foundation of the research is based on an interdisciplinary synthesis – combining analytical, hermeneutic, phenomenological, and semiotic approaches that allow the musical form to be regarded as a living process of meaning formation. The study employs the structural-analytical method, aimed at identifying the intonational and harmonic patterns of the sonata cycle; the phenomenological method, emphasizing the perception of musical form as the temporal experience of a subject; and hermeneutic analysis, which reveals the symbolic and existential meanings of the musical text.

Conclusions. The conducted research allows us to assert that the Sonata in A minor, D. 784 is one of the most significant and exemplary works in Franz Schubert's piano legacy, embodying the transition from the classical model of sonata form to the Romantic type of musical thinking. Within it, the sonata form loses the traits of external normativity, transforming into a space of spiritual self-expression where compositional logic is subordinated to the inner necessity of sound, and musical time becomes an expression of human existence. Schubert, without destroying the tradition of the Viennese classical school, radically reinterprets it, turning formal principles into the living tissue of psychological and intonational processes. The A minor Sonata demonstrates a rare integrity of the cycle, in which all three movements are united by a system of intonational and tonal interrelations that create a

peculiar “polyphony of form”. The echoes of motifs, rhythmic figures, and tonal supports generate the impression of a single sonic organism, in which the memory of each element lives on in subsequent events. Thus, the idea of “the memory of form” is realized – a fundamental principle of Schubert’s musical thinking, built upon the re-experiencing of what has already been heard as a form of inner experience.

Key words: *Schubert, sonata form, piano sonata, compositional thinking, musical form, intonational-dramaturgical structure, performance interpretation, existential aesthetics, lyricism of form, Romantic musical consciousness.*

Актуальність теми роботи. Дослідження сонатного циклу Ф. Шуберта, зокрема Сонати a-moll D 784, має виняткову актуальність у сучасному музикознавстві, де посилюється увага до проблеми художнього синтезу та трансформації класичних жанрів у контексті романтичного світосприйняття. Шубертівська інтерпретація сонатної форми знаменує перехід від раціонально-архітектонічної моделі віденського класицизму до інтонаційно-психологічного типу мислення, у якому форма постає не як статична структура, а як процес внутрішнього переживання. У цьому сенсі його творчість становить унікальний приклад «екзистенційної сонатності», коли музична драматургія втілює не сюжет зовнішнього конфлікту, а духовне становлення особистості, розкриті через діалектику ліричного та трагічного.

Сучасна актуальність теми також визначається необхідністю переосмислення естетичної спадщини Шуберта поза тінію бетховенського канону – у світлі нових феноменологічних, герменевтичних і семіотичних підходів, що акцентують категорію суб’єктивного часу та «внутрішнього слуху» як основу його формотворення. Соната a-moll, у якій концентруються риси граничної виразності, драматичної стриманості та структурної цілісності, постає репрезентативним зразком шубертівського стилю – стилю, у якому трагічне трансформується в духовну гармонію, а особистісне переживання перетворюється на універсальну модель музичного буття. Отже, звернення до цієї теми не лише відновлює історичну справедливість у трактуванні спадщини Шуберта, а й збагачує сучасне розуміння феномена музичної форми як категорії людського існування.

Мета роботи. Метою даного дослідження є виявлення художньо-естетичних закономірностей шубертівської сонатності як особливого типу музичного мислення, у якому класична форма набуває нового змістового виміру – особистісного, психологічного, екзистенційного. **Наукова новизна.** Наукова новизна роботи полягає у комплексному розгляді Сонати a-moll D 784 як ключової ланки еволюції романтичної сонатності, у якій реалізується перехід від об'єктивного формотворення до суб'єктивно-драматичного типу музичного мислення. Уперше зроблено спробу інтерпретації шубертівської сонатної форми через категорію «внутрішнього часу» – як феноменологічного простору художнього досвіду, де музична структура стає еквівалентом духовного становлення особистості. Запропоновано також нове осмислення шубертівського «ліризму форми», що виявляється у здатності сонатного процесу поєднувати ліричну медитацію та драматичну еволюцію без зовнішнього конфлікту.

Методологія дослідження. Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний синтез – поєднання аналітичних, герменевтичних, феноменологічних і семіотичних підходів, що дають змогу розглядати музичну форму як живий процес смислотворення. Застосовано структурно-аналітичний метод, спрямований на виявлення інтонаційних і гармонічних закономірностей сонатного циклу; феноменологічний метод, що акцентує сприйняття форми як часовий досвід суб'єкта; а також герменевтичний аналіз, який розкриває символічні та екзистенційні значення музичного тексту.

Викладення основного матеріалу. Творчість Франца Шуберта становить собою не просто один із найважливіших етапів у розвитку європейської музичної культури першої половини XIX століття, а й своєрідний рубіж, на якому завершується доба класицизму й зароджується романтична художня парадигма. У постаті Шуберта сконцентровано внутрішню напругу перехідної епохи – тієї, у якій класична завершеність форми починає поступатися місцем експресивній відкритості, а структурна логіка музичного мислення переосмислюється крізь призму особистісного переживання. Будучи митцем універ-

сального складу, Шуберт охоплює майже весь жанровий спектр свого часу, проявляючи себе в камерній, симфонічній, вокальній та інструментальній сферах. Водночас саме його фортепіанна спадщина стає однією з вершин індивідуального художнього висловлення, у якій внутрішній світ композитора розкривається з найбільшою відвертістю та філософською глибиною.

Серед фортепіанних творів Шуберта слід виокремити ті жанрові форми, що досягли у нього найвищого розвитку – сонати, фантазії, варіації, експромти, музичні моменти, окремі мініатюри та численні танцювальні п'єси. При цьому особливого значення набувають твори для чотирьох рук, у яких композитор, зберігаючи жанрові обриси й типологічні ознаки класичних форм, створює нову модель колективного музикування, поєднуючи інтимність вираження з масштабністю симфонічного мислення. Майже всі основні жанри його фортепіанного письма – за винятком експромтів і музичних моментів – знаходять відображення й у чотириручній фортепіанній літературі, що свідчить про системність його підходу до інструментального мислення та про внутрішню цілісність його естетичної програми.

Художні особливості фортепіанних творів Шуберта – зокрема його сольних сонат – зумовлені не лише індивідуальними принципами композиційного мислення, а й тим особливим статусом, який фортепіано займало в його життєвому та духовному просторі. Для композитора цей інструмент стає медіумом особистісного висловлення, способом діалогу між внутрішнім і зовнішнім світом, між емоційним переживанням і структурним законом форми.

Хоча центральною проблемою цього дослідження є сонатна форма й сонатність як універсальний композиційний принцип, не можна не відзначити, що саме у творчості Шуберта феномен пісні та фортепіанної мініатюри досягає нової вершини, відкриваючи шлях романтичній ліриці та формуючи її інтонаційно-психологічну мову. Пісня та мініатюра стають своєрідною лабораторією емоційної форми, з якої народжуються нові способи динамізації сонатного процесу й нові типи лірично-драматичного розгортання музичної думки.

Проблема співвідношення класичного й романтичного в дослідженні шубертівської сонати набуває особливого значення, оскільки саме тут виявляється перехід жанру в новий історико-стильовий стан. Композитор-романтик, спираючись на міцну традицію віденської класичної школи, не руйнує її, а переосмислює зсередини, розкриваючи в ній приховані потенції суб'єктивного вираження. У цьому виявляється глибинна діалектика між формою як категорією раціонального та змістом як проявом духовного досвіду. Відчуваючи природний вплив Гайдна, Моцарта й Бетховена, Шуберт утверджує інший тип музичної свідомості – інтонаційно-поетичний, споглядальний, насичений психологічними нюансами. Щирість, природність, прониклива емоційність і органічність його фортепіанного письма визначають його як нового творця музичної форми, у якій структура й почуття зливаються в нерозривну єдність.

Як зазначають дослідники творчості композитора, інтерес Шуберта до фортепіанної сонати не згасав упродовж усього його творчого шляху – навіть тоді, коли цей жанр тимчасово втратив популярність, поступившись опері та віртуозним концертним формам, що відповідали смакам епохи [2]. У ситуації, коли інструментальне мистецтво дедалі більше орієнтувалося на ефект, блиск і сценічну демонстративність, Шуберт зберігав вірність внутрішньо споглядальному типу художнього мислення, утверджуючи в сонаті простір інтимного самовираження й духовної зосередженості.

Більшість композиторів першої третини XIX століття, захоплених новими романтичними тенденціями в мистецтві, дедалі більше відходили від суворих конструктивних форм класицизму. Для них сонатний жанр, який колись уособлював музичне мислення доби Просвітництва, здавався несумісним із новими естетичними прагненнями, що вимагали більшої свободи, суб'єктивної виразності та емоційної безпосередності. Однак Л. ван Бетховен, для якого соната залишалася ареною філософського самоствердження, продовжував працювати в цьому жанрі з незмінною інтенсивністю. У період між 1814 роком і останнім десятиліттям свого життя ним були створені шість пізніх сонат-

них опусів – від e-moll op. 90 (1814) до c-moll op. 111 (1822), у яких жанр досягає найвищої точки своєї метафізичної напруги та формальної граничності.

Тим показовішим на цьому тлі є ставлення до сонатної форми митців-романтиків, що творили одночасно з Шубертом або пізніше. У їхньому розумінні соната втрачає значення нормативної форми й перетворюється радше на виняток, на випадкове повернення до жанру, у якому минуле промовляє до сучасності. Так, у К. М. Вебера, який помер за два роки до Шуберта й прожив довше, – лише чотири сонати; у Ф. Мендельсона-Бартольді – чотири, у Р. Шумана – три, у Ф. Шопена – три (включно з ранньою юнацькою), у Ф. Ліста – дві. Цей статистичний факт сам по собі є симптоматичним: він указує на те, що романтична свідомість, зорієнтована на імпровізаційність і програмність, утрачає інтерес до сонати як до універсальної форми музичного мислення.

На цьому тлі постійне звернення Шуберта до жанру сонати виглядає не стільки анахронізмом, скільки проявом внутрішньої вірності структурному й духовному ідеалу, закладеному в класичній традиції [2]. Його наполегливість у цьому жанрі свідчить про прагнення не просто продовжити лінію віденської школи, а перетворити саму природу форми – зробити її не логічною конструкцією, а простором особистісного переживання, ліричної сповіді й філософської рефлексії. Для Шуберта соната стає не схемою, а живим процесом внутрішнього самопізнання, у якому класична архітектоніка зливається з романтичною поетикою часу, а звучання перетворюється на форму духовного буття [1].

Серед численних сонат Шуберта особливе місце посідає Соната a-moll (D 784), що має значення поворотного пункту в еволюції його сонатного циклу. Написана (або, за деякими свідченнями, розпочата) у лютому 1823 року, вона стала першою сонатою, яку композитор мав намір опублікувати сам, передавши рукопис віденському видавцеві Антону Дьябеллі. Однак невдовзі між ними стався конфлікт, унаслідок чого Шуберт зажадав повернення своїх рукописів. Імовірно, подальші задуми

здавалися йому зрілішими, і тому цей твір не був опублікований за життя автора.

Після смерті композитора рукопис знову потрапив до видавництва «А. Дьябеллі і Ко» і був виданий у квітні 1839 року під назвою «Велика соната» з присвятою Феліксу Мендельсону-Бартольдї [2, с. 256]. Уже перші серйозні біографи й дослідники творчості Шуберта оцінили твір як один із найзначніших у його фортепіанній спадщині. Так, Август Райсман у монографії 1873 року назвав її «найбільш значущою» серед відомих йому шубертівських сонат [4, с. 80]. Проте впродовж тривалого часу вона залишалася на периферії виконавського репертуару й не входила до офіційних зібрань сонат Шуберта, що, ймовірно, пояснюється амбівалентною оцінкою Р. Шумана. Останній, хоча й визнавав у творі здатність глибоко зазнати у внутрішній світ композитора, усе ж не зараховував його до вершин першої величини.

Попри це, Соната a-moll op. posth. 143 становить винятковий інтерес як твір, насичений новаторськими художніми відкриттями й філософськими імпульсами. Її тематизм відзначається рідкісною концентрацією та смисловою напруженістю: усі теми рельєфні, індивідуальні й володіють самостійною виразовою енергією. Незважаючи на внутрішню контрастність образних сфер, розвиток музики зберігає органічну цілеспрямованість і внутрішню закономірність, що свідчить про глибокий логос шубертівського формотворення. Композитор відмовляється від драматургічного принципу тематичного «змагання», характерного для Бетховена, замінюючи його принципом поступового духовного розгортання, внутрішнього зростання. Форма стає цілісною й лаконічною, її напруга полягає не в конфлікті, а в поступовому розкритті емоційного стану. Хоч у першому виданні сонату названо «великою», за масштабами вона поступається наступним, але перевищує їх за внутрішньою зосередженістю й трагічною глибиною.

Загальний колорит твору – аскетичний і стриманий, проте саме в цій скупості відчувається потужна внутрішня велич. Музична тканина дихає тривогою, передчуттям і роздумом,

створюючи атмосферу духовної боротьби без зовнішньої кульмінації. Як зазначає американський дослідник Квінсі Портер, три частини сонати утворюють своєрідну тріаду станів – «трагедія, зречення і рішучість» [3, с. 78], у яких людський дух проходить шлях від внутрішнього надлому до очищення.

Справедливим видається погляд тих авторів, які відкидають спрощене тлумачення сонати як суто автобіографічного документа, пов'язаного з хворобою композитора. Особистісне тут не зводиться до біографічного – воно є формою універсального переживання, художнім образом трагедійної свідомості. Саме тому сонату часто визначають як твір «гранично особистісний», «інтимний» у найвищому філософському сенсі цього слова [5, с. 391].

Особливої уваги заслуговує тональність а-moll, до якої Шуберт неодноразово повертався – і, вочевидь, не випадково. Можна говорити про її символічне, майже фатальне значення для композитора. Ця тональність стає для нього носієм особливої духовної інтонації – інтонації долі, випробування й внутрішньої зосередженості. Серед творів, написаних в а-moll, – фортепіанна соната 1817 року, струнний квартет оп. 29 (1824), соната для арпеджіоне і фортепіано, а також третя фортепіанна соната оп. 42 (1825). Перехід від світлої А-dur попередньої сонати оп. 120 (1819) до похмурої а-moll оп. posth. 143, хай і з трирічним інтервалом, видається символічним жестом, який виражає не лише зміну художнього настрою, а й внутрішній поворот у духовній біографії Шуберта – крок від романтичної відкритості до трагічної інтроверсії, від зовнішнього до внутрішнього.

Відповідно до загального «інтимного» характеру твору, трактування інструмента та його темброво-художніх можливостей у Шуберта набуває камерно-споглядального, майже сповідального відтінку. Його фортепіанна мова уникає демонстративного блиску й оркестрової пишності: акордові розгортання, хоча й присутні, відіграють тут підпорядковану роль, поступаючись простору прозорих, графічно окреслених ліній, у яких звукова «сухість» стає не недоліком, а формою граничної виразності. Піаністична «економія» Шуберта – це не відмова від ефектно-

сті, а свідоме прагнення до внутрішньої правди інтонації, у якій кожен звук впливає з самої логіки музичної думки, а не з уявлень про зовнішній виконавський ефект. Його «фортепіанна оркестровка» – не система технічних прийомів, а вияв етичної дисципліни художнього мислення, де тембр не прикрашає, а висловлює.

Із цим пов'язана й особлива «незручність» багатьох місць для виконавця: композитор свідомо нехтує природними обмеженнями «пальцевого апарату», підпорядковуючи всю техніку єдиному принципу виразової необхідності. У технічно складному він шукає не фізичного подолання, а шлях до внутрішньої точності звукового образу, де жест, інтонація й смисл утворюють нерозривну єдність.

Перша частина сонати – *Allegro giusto* – є, без сумніву, однією з найдосконаліших сторінок усього циклу. У ній зосереджено все найкраще, що становить сутність пізнього шубертівського стилю: глибина, простота, ясність і трагічна стриманість. Вражає виняткова майстерність структурного розгортання, емоційна насиченість, внутрішня сила, що виявляється не в патетиці, а в зосередженості. Ця частина продовжує лінії, намічені в попередніх сонатах, але водночас знаменує перехід до іншого типу формотворення, у якому імпровізаційний початок і спонтанне зіставлення образів відкривають новий вимір музичного часу.

Свобода образних зіставлень у Шуберта вражає: один стан ніби перетікає в інший без видимого переходу, але внутрішньо – за законом духовної необхідності. Контрасти тут не різкі, а плинні, подібні до дихання. Вони охоплюють усі параметри – тональний, динамічний, фактурний, регістровий, метроритмічний. Унаслідок цього музика набуває особливої текучості, у якій протилежності не конфліктують, а взаємно просвічують одна одну, створюючи ефект метаморфози, а не зіткнення.

Ритмічна структура теми побудована на хорейчному імпульсі – русі від довгого до короткого зі вставною паузою, що руйнує протяжність фрази. Цей ритм, закріплюючись в акомпанементі, визначає дихання всієї подальшої драматургії: «зітхання» лівої

руки, що спадають квінтою й секстою, створюють атмосферу тихого траурного маршу, де поетика пісні поєднується з медитацією. Плагальний характер гармонії, коли опорою стає не тоніка, а субдомінанта, надає музиці відтінку духовного звернення, немов ідеться про внутрішню молитву.

Завершення розділу веде до *e-moll*, де низхідний рух мотивів *dis–d* у басу звучить як символічне згасання. Коротка чотиритактова зв'язка, що веде до репризи, побудована на вигуккових інтонаціях мотиву *d*, який спадає по фігураційній трелі домінанти. Контури мелодичної лінії відсилають до давньої секвенції *Dies irae*, надаючи музиці есхатологічного відтінку.

Характерно, що в багатьох сонатах Шуберт застосовує поступові варіаційні повторення тем, проте саме тут контрастне їх зіставлення досягає драматургічної сили. Друге проведення теми звучить не як спогад, а як осяяння: тихе перетворюється на потужне, внутрішнє – на зовнішньо утверджене. У *g-moll* з'являється нова тема головної партії, що розвиває вихідний мотив і повертає до початкової тональності через загострений регістровий контраст.

Особливо примітне введення побічної партії в гармонічній домінанті – рішення, рідкісне для мінорних сонатних Allegro. Тим самим композитор створює особливе напруження між тональностями, підсилюючи протиставлення не лише тематичне, а й екзистенційне. Побічна тема, на відміну від головної, світла, спокійна, усталена: її гармонічне дихання рівне, фрази округлі й симетричні. Проте під цією видимою гармонією приховане занепокоєння: акцент на першій долі другого такту – той самий, що й у головній темі, – діє як пам'ять про внутрішній розлад, не даючи музиці остаточно заспокоїтися. Таким чином, світле не заперечує трагічного, а співіснує поруч із ним, як зворотний бік єдиної духовної драми.

Розробка в цій сонаті набуває примітної просторової протяжності та смислової ємності. Її початковий розділ виростає з квінтового органного пункту в тональності F-dur (VI щабель від *a-moll*), на якому виникає своєрідний гібрид провідних інтонацій головної та побічної партій: другий і четвертий звуки формують

терцію мажорної тоніки – очевидний відгомін побічної теми, тоді як поступ половинними тривалостями наслідує вихідний імпульс головного мотиву. Далі розгортання тематизму підхоплюють ритмічний мотив *d*, який постійно варіюється в інтонаційно-ритмічних модифікаціях правої руки, і низхідні гамоподібні фігури в пунктирному ритмі мотиву *b*; усе це оперізується «ланцюгами секстакордів», у яких відгукуються елементи спогляду про головну партію (переважно – у лівій руці).

Реприза помітно трансформована – рішення для Шуберта не зовсім звичне, а тому особливо виразне. Повтор головної теми отримує додатковий такт, що підносить мелодію у вищий регістр, тим самим посилюючи враження внутрішнього наростання; розділ замикається в *d-moll*. Як і на порозі розробки, у фіналі з'являються варійовані варіанти початкового обороту головної теми, до яких композитор додає дворазове проведення мотиву *d* на гармонії зменшеного секундового акорду подвійної домінанти *a-moll*: це мить беззвучного, майже тілесного страху, ледь чутна, але емоційно надзвичайно сконцентрована – «внутрішній тремор» героя, зафіксований у точці граничної тиші.

Друга частина – *Andante F-dur* – одноставно визнається дослідниками однією з вершин повільної лірики європейського сонатного циклу. Тут вражають теплота й сила почуття, благородна простота інтонації, рідкісна цілісність і внутрішній такт форми, за очевидного новаторства письма, що прокладає орієнтири в майбутнє романтичної фортепіанної поетики. Не менш суттєвим є й органічний зв'язок зі вступним *Allegro giusto*: обидві частини сприймаються як етапи єдиної духовної драми, де повільна сторінка – не контраст, а продовження, «час після слова».

Основу *Andante* становить протяжна, співуча мелодія, що розгортається спокійно й гідно; її темброву щільність пом'якшує октавне подвоєння верхнього голосу тенором, а гармонійне дихання підтримується широкими прозорими вертикалями. Уже на самому початку подано мотив, співзвучний післямові романсу Шуберта «До місяця в осінню ніч» на слова Шрайбера

(1818) – інтонаційна пам'ять про світ умиротворення й споглядальної тиші. Але це лише перший, «денний» шар образу.

Йому протистоїть другий елемент – тиха, темброво майже примарна унісонна фраза, що виникає у четвертому такті. Якщо ядро теми звучить світло й відкрито, то тут – згущення, тривога, невизначеність, подібність тіні або застереження. На відміну від діатонічного руху основної лінії, цей жест побудовано на оспівуванні V щабля з включенням хроматичних допоміжних – передусім нижнього; спокійному крокові протистоять нервові тридцятьдругі, а гармонійній повноті – сухий унісон в октаві. Уточнений динамічний знак *ppp* у поєднанні з призначеною лівою педаллю створює вислизуючу «звукову імлу». Типологічно контраст двох елементів сягає структури головних тем класичних сонатних *Allegro*, але тут він переосмислений у дусі романтичної лірики: драматургія переноситься з площини зовнішнього протиборства в сферу внутрішнього спогаду. Фінал, позначений стрімкістю *Allegro vivace*, являє рідкісне поєднання імпульсу й зосередженості: енергія тече безупинно, але форма залишається напруженою, як струна, натягнута до межі. Е. Портер влучно охарактеризував форму фіналу як «туго натягнуту й переконливу в кожній фразі» [3, с. 80].

Попри загальну узгодженість оцінок художнього статусу фіналу, трактування його форми розходяться. Одні дослідники вбачають тут рондо (ймовірно, нового типу), інші – синтетичне поєднання ознак рондо та сонати. Остання позиція видається переконливішою: основою є чергування трьох тем, які негайно повторюються в нових тональностях, що створює динамічне, багатопланове завершення циклу – сплав ліричності, грайливості й драматизму, трьох констант шубертівського стилю, злитих в єдиний потік.

У цілому Соната *a-moll* постає як твір рідкісної цілісності й внутрішньої пропорційності, вибудований за принципом духовної архітекtonики. Усі її частини поєднані системою тональних і інтонаційних кореспонденцій, що формують справжню гармонійну цілісність. Шуберт далекий від наміру зробити фінал драматичним чи апофеозним центром циклу; навпаки, він вибудовує

вує його як тихе завершення, як внутрішній відгук, у якому все попереднє отримує смислову ретроспекцію. Фінал не продовжує конфлікт, а примирює його, зберігаючи напружену ясність і філософську врівноваженість.

Інтонаційні зв'язки підтверджують це відчуття внутрішнього кола: оспівування квінти ладу нижнім хроматичним допоміжним звуком, настільки значуще у темі головної партії першої частини, знову постає у другій темі фіналу; у третій же темі – той самий висхідний терцовий зворот, що відіграє ключову роль в *Allegro giusto*. Таким чином, фінал реалізує принцип «пам'яті форми» – не як формальної переклички, а як вияву глибинної єдності музичної свідомості, де кожен елемент несе в собі слід попереднього.

Особлива художня риса фіналу – його справді фортепіанна природа. Тут відсутнє прагнення до оркестральної експансії чи зовнішнього ефекту: переважає ясність фактури, прозорість звукового простору, камерна зосередженість. У цій зібраності, у відмові від театральності виявляється гуманістична сутність шубертівського стилю, для якого трагічне не є запереченням, а преображенням прийняттям, і в якому піднесене знаходить своє завершення у тихій згоді з життям.

Висновки. Соната *a-moll* D 784 є одним із найзначніших і найпоказовіших творів у фортепіанній спадщині Франца Шуберта, у якому втілено перехід від класичної моделі сонатності до романтичного типу музичного мислення. У ній сонатна форма втрачає риси зовнішньої нормативності, перетворюючись на простір духовного самовираження, де композиційна логіка підпорядкована внутрішній необхідності звучання, а музичний час постає вираженням людського буття. Шуберт, не руйнуючи традицію віденської класичної школи, радикально її переосмислює, перетворюючи формальні принципи на живу тканину психологічних та інтонаційних процесів.

Головне художнє відкриття композитора полягає в тому, що він наділяє форму властивостями живого організму, який існує в потоці внутрішнього часу. Його музичний розвиток ґрунтується не на контрасті тем, як у Бетховена, а на інтонаційному перетво-

ренні, поступовому «проростанню» мотивів, де мелодична лінія стає носієм смислового руху. Ця поетика не передбачає драматичного конфлікту як основи форми, а вибудовує драматургію на глибшому рівні – у сфері співвідношення тиші та звучання, світла й тіні, стійкості та розпаду. Саме тут виявляється властива Шубертові антропологічна спрямованість його музики, її зверненість до внутрішнього світу людини, до її самотності, болю та тихого просвітлення.

Соната *a-moll* демонструє рідкісну цілісність циклу, у якому три частини поєднані системою інтонаційних і тональних взаємозв'язків, що утворюють своєрідну «поліфонію форми». Перегуки мотивів, ритмічних фігур і ладових опор створюють враження єдиного звукового організму, у якому пам'ять про кожен елемент живе в наступних подіях. Таким чином, реалізується ідея «пам'яті форми» – фундаментальний принцип шубертівського музичного мислення, побудованого на повторному переживанні вже прозвучалого як форми внутрішнього досвіду.

Особливого значення набуває образне співвідношення частин. Перша частина (*Allegro giusto*) втілює трагічну інтонацію, тривожну напругу й відчуття духовного розладу. Друга (*Andante F-dur*) – просвітлений контрапункт до цього стану: в її інтонаційній тканині чується утіха, згода й метафізична ясність. Фінал (*Allegro vivace*) завершує драматургію циклу не апофеозом, а м'яким умиротворенням, перетворюючи трагедію на філософське прийняття. Отже, увесь цикл розгортається як духовна драма, що проходить шлях від тривожного запитання до внутрішньої згоди – драма, де катарсис виявляється не в гучному утвердженні, а в тихій злагоді з буттям.

У цьому сенсі шубертівська соната стає не просто музичною формою, а екзистенційною моделлю людського досвіду. Її структура відображає не боротьбу протилежних начал, а процес внутрішнього перетворення, у якому страждання обертається в гармонію, а час – у вічність. Така трактовка сонатності відкриває новий погляд на природу музичного формотворення XIX століття, готуючи перехід до пізньоромантичного типу мислення, у якому категорія «часу свідомості» стає центральною.

Значущість цього твору й загалом шубертівської спадщини полягає в тому, що композитор створює нову філософію музичної форми, у якій гармонія й мелодія перестають бути лише засобами виразності та перетворюються на носії змісту. Його соната утверджує інший принцип музичного оповідання – принцип «ліричного розгортання», де індивідуальне переживання не протиставлене універсальному, а включене в нього.

У сучасному музикознавстві дослідження шубертівської сонатності набуває особливої ваги, адже воно дає змогу по-новому осмислити проблему взаємодії форми й змісту, внутрішнього та зовнішнього, особистісного й універсального. Соната *a-moll* D 784 є не лише артефактом епохи, а й моделлю художньої свідомості, що передбачає ідеї музичної феноменології та естетики XX століття.

У цьому полягає філософська й художня актуальність генія Шуберта: його музика вчить чути тишу за звуками, рух у спокої, час – як форму буття. Вона перетворює сонатну форму з архітектурного каркаса на живу тканину людського почуття, де переживання стає структурою, а форма – образом душі. Саме в цьому полягає справжня новаторська сутність Шуберта, який відкрив шлях романтизму не через руйнування традиції, а через її внутрішнє преображення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Самойленко О., Осадча С. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 436–458.
2. Хохлов Ю. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М.: Эдиториал УРСС, 1998. 528 с.
3. Porter E.G. Schubert's piano works. London: Dobson, 1980. VIII, 173 p.
4. Reissmann A. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Books on Demand, 2013. 380 s.
5. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bande 1–2. Leipzig, 1953. 418 p.

REFERENCES

1. Samoilenko O., Osadcha S. (2020) Musical semiology as a topical aspect of the theory of mass communication. *Modern cultural studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba “Baltija Publishing”. pp. 436–458. [in Ukrainian].
2. Khokhlov Yu. Piano sonatas of Franz Schubert. M.: Editorial URSS, 1998. 528 p. [in Russian].
3. Porter E.G. Schubert’s piano works. London: Dobson, 1980. VIII, 173 p. [in English].
4. Reissmann A. Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Books on Demand, 2013. 380 s. [in German].
5. Vetter W. Der Klassiker Schubert. Bande 1–2. Leipzig, 1953. 418 p. [in German].