

УДК 78.27
78.441

Тетяна Ляхіна (Київ)

**ФАНТАЗІЯ ФРАНЦА ШУБЕРТА C - DUR
ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО:
ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЗМУ ТА КОМПОЗИЦІЙНОЇ
СТРУКТУРИ
(ВИКОНАВСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ТВОРУ)**

Ляхіна Тетяна. Фантазія Франца Шуберта C - dur для скрипки та фортепіано: особливості тематизму та композиційної структури (виконавське осмислення твору)

Розглядається Фантазія Ф. Шуберта C - dur для скрипки та фортепіано. Виявлено витoki тематизму, прослідковані специфічні наскрізні інтонації, які визначають композиційні процеси в монументальній формі. Проаналізована чіткість архітектонічної будови як окремих розділів, так і всієї композиції. Дослідження сприяє максимальному розкриттю задуму композитора учасниками камерно-інструментального ансамблю.

Ключові слова : Фантазія, наскрізна тема-інтонація, композиційна організація, інструментальна віртуозність, виконавське прочитання.

Ляхина Тетьяна. Фантазия Франца Шуберта C - dur для скрипки и фортепиано: особенности тематизма и композиционной структуры (исполнительское осмысление произведения)

Рассматривается Фантазия Франца Шуберта C - dur для скрипки и фортепиано. Выявлены истоки тематизма, прослежены специфические сквозные интонации, которые определяют композиционные процессы в монументальной форме. Проанализована четкость архитектурной выстроенности как отдельных частей, так и всей композиции. Тщательное исследование позволяет участникам камерно-инструментального ансамбля максимально раскрыть замысел композитора.

Ключевые слова : Фантазия, сквозная тема-интонация, композиционная организация, инструментальная виртуозность, исполнительское прочтение

Lyakhina Tetyana. Fantasia of F. Schubert C - dur for violin and piano: specific thematism and compositional form (performance understanding of work)

Fantasia of Schubert C - dur for violin and piano is examined in article. The intonation analysis of work allows exposing the sources of thematism, tracing specific through intonations, witch are define for compositional process of monumental form. The analysis of form helps architectonic stablemen of separate parts and all a piece. Thus, author's research allows members of chamber ensemble maximally to expose the project of composer.

Key words : Fantasia, through theme-intonation, compositional organization, instrumental virtuosity performance reading

Фантазія C - dur для скрипки та фортепіано не належить до числа популярних творів Франца Шуберта. Вона доволі рідко виконується, та й музикознавці практично ігнорують цей твір. Але, можливо, виконавці свідомо оминають його не через незначну художню цінність, а через технічні труднощі, котрі тут постають як перед скрипалем, так і перед піаністом? І Фантазія C - dur, поряд з іншими камерно-інструментальними творами Ф. Шуберта для скрипки та фортепіано, є втіленням і визначальних тенденцій розвитку камерного ансамблю в романтичному мистецтві, і характерних рис пізнього періоду творчості композитора? Дослідження має на меті відповісти на ці питання, детально розглянувши та виявивши деякі „підводні течії” та приховані загадки композиційної структури обраного твору, без

усвідомлення яких неможливе ні його адекватне сприйняття, ні правильне виконавське прочитання.

Отже, мова піде про фантазію – найбільш вільний, певною мірою імпровізаційний, ніби протиставлений існуючій регламентації жанр. Тому необхідним вважаємо окреслити певні риси таких понять як *імпровізаційність* та *фантазійність* у романтичному мистецтві взагалі та в творчості Ф. Шуберта зокрема.

Романтизм як тип світовідчуття та метод художньої творчості є насамперед етикою та естетикою крайнього, граничного прагнення до абсолютної індивідуальності. Інтенсивні творчі пошуки незмінно пов'язані з наданням особливого статусу різноманітним новаціям та експериментам, результатом яких є принципово нові ідеї та концепції. Серед основних ознак романтичного темпераменту можна назвати патетику, експресію, афектацію, культ вигадки та вільної гри уяви. Ціль романтичного мистецтва у злитті з таємничою сутністю життя. Це, з одного боку, зумовлює спроби втілити Світову Душу через свою власну (множинність в одиничності), а з другого – вивільняє творчу фантазію, яка трактується з позиції гри почуття та думки, свободи пізнання. Власне останнє сприяє виходу з площини звичайної логіки в сферу парадоксів [4, с. 22]. Адже фантазія та уява є домінуючими факторами *переживання*. Те, що неможливо пізнати, можна пережити. Фантазія є не просто відтворення дійсності, а прагнення проникнути до таємного, ідеального. Апелювання до фантазії відбувається тоді, коли індивідуум прагне пізнати певну реальність, котра не увійшла в межі його власного досвіду. Контактувати з нею неможливо через почуття, але можливо за допомогою уяви, фантазії. Отже, цілком закономірним є те, що фантазія, поряд з уявою, почуттям, відноситься до ключових понять романтичної епохи [3, с. 50]. У музичному мистецтві це виявляється у широкому розповсюдженні таких жанрів, як поема, балада, експромт, фантазія, музичний момент - жанрів, у яких акцент робиться не на регламентації формотворення, а на імпровізаційності викладення музичного матеріалу, на вільному польоті фантазії, на грі уяви та творчого натхнення.

Інше поняття романтичного мистецтва – імпровізація. Вона вважалась таїнством, непередбачуваним впливом натхнення, ознакою художньої довершеності. Всі ці риси начебто надавали їй особливого значення божественного походження. Імпровізаційний дар проголошується чимось на зразок неймовірного дива. Феномен композиторської імпровізації полягає у вмілому відборі та компоновці засобів виразності, прийомів розвитку, який

здійснюється спонтанно, без попереднього обдумування. Головна проблема не обмежується лише сферою музичної мови, вона також виявляється і в ступені самоусвідомлення персональної творчості. Саме в цьому розкриваються витoki сприйняття імпровізації як унікального творчого акту – акту демонстрації персональних віртуозно-концертних навичок композитора. Романтики тлумачать імпровізацію як специфічну галузь мистецтва, в рамках якої створення музичної композиції співпадає з її виконанням. Варто відзначити, що в „Музичному словнику” Г. Ріман дає чітке розмежування понять власне імпровізації („миттєвої” творчості”) та „вільної фантазії”: Перша „вимагає інтенсивної напруги всієї духовної діяльності”; результатом другої є „значною мірою строката, немов калейдоскоп, зміна настроїв” [6, с. 486]. Імпровізація взаємодіє з укоріненими в конкретний історичний період жанрами та формами, фантазія ж демонструє свободу музичного викладення, що нехтує усталеними нормами та правилами. Фантазійне начало втілюється у свободі та гнучкості асоціацій, готовності до оригінальних, неочікуваних композиційних рішень. Ставлення до майстрів-імпровізаторів у цей період було справді захоплено-шанобливе. Загальне захоплення названим мистецтвом виявилось ще одним фактором, який вплинув на стрімке розповсюдження фантазій, транскрипцій, експромтів, прелюдій, рапсодій, вальсів та інших *зафіксованих письмово сольних імпровізацій*. У подібних творах склалися та шліфувалися елементи музичної мови, індивідуальні засоби виразності та прийоми формотворення. Природним є те, що такі композиції, з класичного погляду, чистотою та чіткістю музичної форми та навіть жанру не відрізнялися. Неповторність ідеї та засобів її втілення виявляється для романтиків важливішою, ніж жанровий регламент. Жанри та композиційні структури перемістились із розряду „умов” до рангу засобів виразності, котрі заперечуються або приймаються за бажанням творця. Зрештою, орієнтація творчого мислення на експериментування у сфері комбінаторики музичних форм та жанрів пояснює невичерпне різноманіття та неповторність внутрішньої організації змісту романтичної музики.

Відомо, що Ф. Шуберт належав до числа видатних митців-імпровізаторів. Його натхненні фантазування на теми вальсів, приміром, могли тривати годинами. Імпровізаційність сприяла ефективному відбору та закріпленню в пам’яті найбільш виразних зворотів або оптимальних композиційних прийомів. Під час фортепіанних імпровізацій на дружніх вечорах („шубертіадах”) створювались численні та різноманітні п’єси, котрі

незмінно здобували популярність. Творчу фантазію майстра надихали, звичайно, і численні музичні вечори, присвячені камерно-інструментальному музикуванню. Найбільш вдалі плоди цих імпровізацій зазвичай фіксувалися композитором. Ф. Шуберт, як і інші видатні музиканти ХІХ ст., у своїх творчих пошуках надавав перевагу певному колу формальних структур. У своїх „творчих симпатіях” він зокрема схилився до поєднання пісенної строфічності, варіацій та сонатної форми. Всі наведені вище риси так чи інакше втілювалися в Фантазії для скрипки та фортепіано C - dur.

Твір був написаний Ф. Шубертом за рік до смерті та належить до таких, котрі або присвячені певному виконавцеві, або спеціально написані для конкретного концерту і до того ж явно були розраховані на успіх у публіки. Вперше Фантазія прозвучала 20 січня 1828 р. в залі Ландхауза. Виконавцями були відомий чеський скрипаль та друг Ф. Шуберта Йозеф Славік і австрійський піаніст Карл Марія фон Боклет. За висловленням дослідника творчості Ф. Шуберта Юрія Хохлова, перше виконання Фантазії було провальним. Незважаючи на чудових виконавців та любов тогочасної віденської публіки до всього „модного” та „ефектного”, вирішальним фактором для сприйняття виявилась *„внутрішня неповноцінність цієї композиції”* [7, с. 141]. Хоча, на нашу думку, твір не заслуговує на подібну однозначну оцінку. Навпаки, він є багаторівневим як у плані змісту, так і форми, що вимагає більш прискіпливого його опрацювання.

Як і більшість творів у вказаному жанрі, Фантазія C - dur не відповідає класичним канонам з точки зору структури, що викликає певні труднощі в процесі аналізу. Фактично це є тричастинний камерно-інструментальний цикл, стиснутий до масштабів одночастинної композиції. Умовно Фантазію можна поділити на три розділи: I – Andante molto та Allegretto (котрі створюють паралель із сонатним allegro з повільним вступом); II – Andantino (повільна друга частина у класичному циклі); III – Allegro, Allegretto та Presto (фінал). Попри всі фактори, що ніби розмивають форму та втілюють принцип „несправдженого сподівання”, в Фантазії присутні певні наскрізні зв’язки, котрі виникають між розділами та служать організуючою основою твору. Об’єднуюче начало сконцентроване у II розділі Фантазії, де автор використовує тематизм власної пісні „Привіт”¹. Доцільним буде відзначити, що теми з власних пісень Ф. Шуберт використовує у цілій низці своїх творів:

¹ Пісня “Привіт” написана Фр. Шубертом у 1821 році на текст Ф. Рюккера (цикл віршів “Східні троянди”) та присвячена Юстині Брахман.

у Фантазії „Der Wanderer” однойменну пісню на текст Г. Ф. Шмідта; у струнному квартеті „Дівчина і смерть” пісню на текст М. Клаудіуса; у струнному квартеті а - moll проходить тема пісні „Уривок із вірша Шиллера „Боги Греції”; у фортепіанному квінтеті „Форель” пісня на текст К. Ф. Д. Шубарта. Однак, шукати в текстах програму цих творів було б неправильно. Безумовно, музичні образи відповідних пісень виникали в композитора у тісному зв'язку з поетичним текстом як його безпосереднє втілення. Проте в подальшому вони могли цікавити його і поза зв'язком з конкретним змістом, а швидше як теми суто музичні, котрі при цьому все ж можуть нести певний настрій або втілювати певні образи дійсності, які хвилювали композитора на той час.

У Фантазії для скрипки та фортепіано С - dur пісня „Привіт” виконує особливу роль. Вона є центральною темою-інтонацією, яка направляє та визначає композиційні процеси в монументальній формі, постає концентрованим втіленням основної ідеї. Саме в ній міститься те інтонаційне „зерно” — ламентозна інтонація „прохання” — яке буде присутнє в усіх темах твору, а також виявляються всі ключові моменти виконавського прочитання.

Зокрема, темп та пульсація в інших розділах визначаються шляхом узгодження саме з *Andantino*: в фінальному *Allegro* передбачається відповідність тривалості половинної ноти з чвертю *Andantino*. Аналогічні співвідношення будуються між „пісенним” розділом та попереднім *Allegretto*. В початковому темпі чверть *Andantino* відповідає восьмій *Andante molto*. Таким чином, пісня постає „фундаментом” ритмології в просторі Фантазії. Із першоджерела проростає єдина та доцільна пульсація, якою обумовлюється осмислена зміна темпоруху [10, с. 175].

Відкриває Фантазію повільний Вступ (*Andante molto*). На фоні таємничих тремоло у фортепіано виникає розмірена тема. Розважлива, плинна мелодія доручена скрипалеві. Надзвичайно широке дихання; довгі, розгорнуті фрази; панування динамічного нюансу *pp* — ця тема є втіленням суцільного спокою. Схвильованості додає фортепіанний супровід: рух у лівій руці йде 64-ми. Натомість, трелі з завершенням у правій руці надають їй сентиментального характеру та певного відтінку грайливості, який щоправда, дещо приховується через надто повільний темп¹. Чергування *мі бемолю* та *мі бекару* (в С - dur) сприяє розмиванню тональності та тісному змиканню мажору та мінору². Крім цього характерним є і використання у Вступі

¹ Фр. Шуберт. Фантазія для скрипки та фортепіано (клавір). — М.: Музика, 1985. — 34 с.

² 8 та 11 тактів, порівняно з 16 та 10 при першому проведенні.

еліптичного звороту плагального типу Г – II₅ (з підв. 3) – D – Г. Подібні звороти набувають особливого значення в творах Ф. Шуберта 1827 - 28 рр., так як зустрічаються тепер не тільки в „серединних” та „розвиваючих” розділах, але й в початкових, іноді навіть утворюючи фундамент гармонічного забарвлення теми [7, с. 149]. При другому проведенні скрипкова тема завойовує ширший звуковий простір – починаючись на октаву нижче (від *do* I-ої октави) вона врешті досягає найвищої звукової вершини всієї Фантазії (*mi* IV-ої октави). У фортепіанному супроводі, на противагу легато основної теми, з’являються висхідні гамоподібні пасажі на стакато та ломані октави з трелями у лівій руці; в басу натомість присутнє підкреслення кожної шістнадцятої скрипкової теми. Завершує Вступ невелика кадендевидна зв’язка, яка встановлює E - dur – домінанту майбутнього a - moll’ного сонатного *allegro*.

У наступному *Allegretto* сповна проявляється таке притаманне жанру фантазії розмивання характерних ознак класичної форми. З одного боку, можна виявити певні сонатні зв’язки, з іншого – певні тональні співвідношення та принципи викладення тем дещо заплутують. Перша тема *Allegretto* складається з двох елементів. Ямбічна інтонація першого надає йому характеру безперервного устремління вперед. Він проводиться двічі (8 + 8 тактів) таким чином, що скрипка та фортепіано мають змогу поперемінно виходити на перший план. Другий елемент є контрастним до першого: він навпаки хорейчний за своєю природою, тут панує підкреслена рівнодольність, гармонічне забарвлення порівняно різноманітніше (цифри 2 та 3)¹. Провідну роль у даному випадку дістає скрипка. Після ферматної паузи знову проводиться Перша тема. Цього разу обидва елементи практично вирівнюються за тривалістю² та проходять у вигляді канону, в якому ініціатива належить фортепіано. Варто відзначити, що в останній період творчості Ф. Шуберта роль поліфонії набагато зростає. Специфічні форми поліфонічного викладу – від канону до фуги – зустрічаються в творах 1827-28 рр. значно частіше, і, як бачимо в даному випадку, навіть в експозиційних розділах [7, с. 151]. Друга тема *Allegretto* починається в A - dur та одразу ж зазнає розвитку. Загальні форми руху поєднуються з розробкою окремих елементів теми. Отже, не можна сказати, що це є повноцінна тема, бо одразу відбувається розвиток, але, водночас, це й не зовсім повноцінна розробка, оскільки з’являється новий тематизм. Коло тональностей, використаних у

¹ Ф. Шуберт. Фантазія для скрипки та фортепіано (клавір). – М. : Музика, 1985. – 34 с.

² 8 та 11 тактів, порівняно з 16 та 10 при першому проведенні.

даному розділі Allegretto, таке: A - dur – D - dur – h - moll – E - dur. Після доволі розгорнутого розвиваючого розділу, вельми насиченого модуляціями та хроматизмами, встановлюється тональність домінанти (E - dur). Поступово, спочатку ніби відлуння, у діалозі скрипки та фортепіано відроджуються інтонації протискладення Першої теми у дзеркальному відображенні¹. Після ферматної паузи повертається Перша тема в основній тональності (a - moll). У двох проведеннях теми учасники ансамблю мають рівноправні можливості та поперемінно перехоплюють ініціативу одне в одного. При першому проведенні обидва елементи теми цілком належать фортепіано. Скрипці залишається супровід: протискладення до першого елемента та акорди pizzicato на pp до другого (Цифра 10). Під час другого проведення – знову канон – ніби в дзеркальному відображенні порівняно з експозицією, провідну роль дістає скрипка. Друга тема цього разу з'являється в C - dur, і знову ж тут присутні елементи розвитку. Коло використаних тональностей: C - dur – F - dur – d - moll – E - dur. З цифри 14 повертається a - moll та починається розвиваючий розділ з використанням матеріалу першого елемента теми і його протискладення. Це є своєрідна тональна „репріза-розробка”. З одного боку – повернення основної тональності, з іншого – розробкові прийоми розвитку матеріалу. Численні модуляції проводять через досить широке коло тональностей: a - moll – e - moll – Fis - dur – h - moll – fis - moll – Es - dur – as - moll – Es - dur. Динамічний діапазон значно розширюється. Вільно зіставляються „крайні полюси” динаміки. Швидкі crescendo та diminuendo, sf, різкі переключення динамічних нюансів – ось риси, характерні для даного розділу Allegretto. Після впевненого багаторазового повторення Es - dur'ного акорду на sf, що буває характерним для фінальних побудов, динаміка поступово спадає і насичені хроматизмами фортепіанні пасажі на загальному decrescendo призводять до того, що Es - dur'ний тризвук поступово перетворюється на септакорд і завмирає в передчутті наступного As - dur'ного розділу Фантазії – Andantino.

З точки зору форми цей розділ є найбільш зрозумілим та прозорим – це віртуозні варіації. В Andantino, порівняно з попереднім Allegretto, в експонуванні тематизму споглядальність, безумовно, переважає над дією. Увагу слухача у варіаціях цілком поглинають численні фактурно-жанрові модифікації, темброві забарвлення та варіабельність інтонаційного розвитку основної пісенної теми. Різноманіття застосованих технічних прийомів

¹ В експозиції рух орієнтований на звуження – від квінти до терції, тут навпаки – від м₃ через кварту, потім тритон і зупинка на квінті.

дозволяє як піаністу, так і скрипалеві у повному масштабі виявити свою віртуозну майстерність. З іншого боку, використання Ф. Шубертом у *Andantino* власного пісенного матеріалу дозволяє ідентифікувати цю частину Фантазії як втілення суб'єктивної лірики. Отже, розпочинає розділ фортепіанна тема у ритмі сарабанди та строгому хоральному викладенні (цифра 18). Сарабанді, як відомо, притаманне зміщення внутрішньотактового акценту з легкої долі на наступну синкопу. Фактура акомпанементу завдяки полегшеному басу дійсно підтримує „мерехтливі” зміни ритмоформул. Проте в мелодії підкресленою виявляється також і перша доля кожного другого такту (автором позначена акцентом). А в кульмінації на *f* – при загальній динаміці *p-pp* – з'являється ламентозна низхідна m_2 , подана в пунктирному ритмі. Таким чином автор концентрує увагу на ключовій для всієї Фантазії інтонації „прохання” (цифра 18). Друга тема розділу більш драматична. Похмура гармонія з використанням низького VI ступеня; наскрізне *crescendo*, в якому мелодія досягає вершини на нюансі *ff*, та інтонації „прохання”, які звучать в кульмінації відчайдушно, навіть розпачливо (цифра 19).

У Першій варіації підкреслене жанрове начало. На фоні фортепіанного супроводу у ритмі полонезу скрипка проводить тему, яка вплетена в безперервний рух шістнадцятими на *sempre staccato*. Динамічна палітра та драматичні кульмінації зберігаються незмінними порівняно з темою. У наступній, Другій варіації, виявляється тенденція до подрібнення фактури. Провідна роль належить фортепіано – в даному випадку піаніст має змогу продемонструвати віртуозну пасажну техніку (рух у лівій руці здійснюється 32-ми). Скрипаль підтримує партнера *pizzicato*, яке в кульмінаціях переходить з одноголосного викладення в акордове, що також викликає певні технічні труднощі. Третя варіація вимагає високого рівня майстерності від обох учасників ансамблю. Скрипалю дістаються приховане багатоголосся, комбінація штрихів та охоплення широкого діапазону – і все це у безупинному круговороті 32-х. А піаністу – поєднання трелі з пасажами стакато, висхідні та низхідні пасажі арпеджіо з синкопованим верхнім голосом та ломані арпеджіо у викладенні подвійними нотами. Після перенасичених технічними прийомами варіацій нарешті повертається початкова тема (цифра 26) в одноголосному викладенні, з більш розгорнутим, порівняно з початковим хоралом-сарабандою, супроводом. А трелі з граціозними завершеннями взагалі викликають асоціації зі Вступом. І дійсно, після низки модуляцій та віртуозної скрипкової каденції з зупинкою на *G - dur*'ному акорді знову з'являється *C - dur*'на тема Вступу (цифра 27,

Tempo I). В даному випадку введення тематизму початкового *Andante molto* служить своєрідним „вододілом”. З одного боку, - це тематична і тональна арка, що скріплює форму, завершуючи певний об’ємний блок, з іншого - водночас підготовка слухача до фінального *Allegro*.

Фінальний розділ Фантазії розпочинається *attaca* з яскравої *C - dur*’ної жанрової теми у виконанні фортепіано. На противагу попередньому *Andantino*, де завдяки акомпанементу досягався ефект нестійкості, нереальності руху, тут, навпаки, стверджується значущість незмінно підкресленої першої долі. Настроєвою лейттемою *Allegro* можна впевнено назвати святкову піднесеність та радість буття, внаслідок чого навіть ключова інтонація „прохання” має тепер впевнений та стверджувальний характер. За формально-структуровою побудовою фінал дуже нагадує нестандартне сонатне *allegro* Першого розділу Фантазії. Тут також маємо змогу спостерігати за втіленням принципу „взаємозаміщення” та „несправджених сподівань”. Головна та Побічна теми *Allegro* в інтонаційному плані вельми близькі (цифра 28 та 29). Майстерність Ф. Шуберта створювати яскраву поспівку, яка виявляється „зерном” теми та засновується на використанні небагатьох суміжних ступенів діатонічного ладу, виявляється тут досить яскраво. Щодо ансамблевого аспекту можна відзначити, що у початковому розділі жоден інструмент не має переваги і обидва, поперемінно виходячи на перший план, є рівними у своїх сольних проявах. Після експонування обох тем слідує епізод-розробка, де поряд із загальними формами руху проходить розвиток елементів Головної теми. Після незначного тонального відхилення (*C - dur – e - moll – h - moll – G - dur*) знову повертаються початкові теми *Allegro* у відповідних тональних співвідношеннях *T – D (C - dur – G - dur)*. Головна тема звучить тепер у скрипки та фортепіано в унісон на *ff*, без повторення та динамічного контрасту¹. Побічна тема залишається незмінною. У партії скрипки, яка супроводжує солююче фортепіано лише додаються короткі репліки на *spiccato*. А в кінці другого проведення здійснюється модуляція і наступний епізод розпочинається в *A - dur*. Він точно повторює перший епізод-розробку, щоправда елементи Головної теми, які також проходять тут у вигляді секвенції, „мандрують” по дещо іншим тональностям: *A - dur – fis - moll – cis - moll – E - dur*. Динамічна напруга, досягнута за допомогою швидких *crescendo*, *sf* та раптових *subito p* поступово спадає і на *pp*

¹ У експозиції вона проводилась двічі: перший раз на *p* у фортепіано, вдруге – контрастно у скрипки на *f*.

з'являється Головна тема Allegro, цього разу в а - moll. У нюансі pp, у тремтливому звучанні скрипкового тремоло – радісна тема фіналу дивовижним чином перевтілюється (цифра 35). Нове тональне та ладове забарвлення окремого звуку, а надто цілої мелодії грає велику роль¹. З одного боку, потужний контраст, який виникає завдяки проведенню теми у паралельній до основної тональності, виявляється вагомим стимулом для подальшого розвитку музики. Водночас, у даному випадку завдяки мінорному ладу, яскраво проявляється ключова інтонація „прохання”², яка була дещо прихована в стрімкому радісно-танцювальному тематизмі фіналу. Проте мінорна сфера не дістає значного поширення – наскрізне crescendo та впевнене скандування G - dur на ff наполегливо викликає передчуття повернення Побічної теми. Але раптом, замість неї атака з'являється As - dur³ не Allegretto, яке повертає нас до тематизму II розділу Фантазії (цифра 36). Мотиви пісні „Привіт” звучать у партії скрипки, немов далекий спогад, і, поступово завмираючи на G - dur³ному акорді фортепіанного супроводу, таємничо розчиняються в нюансі pp.

А після ферматної паузи стрімко вривається Кода (Presto, цифра 37). Головна тема Фіналу в C - dur звучить переможно та впевнено в октавному подвоєнні, проведена на ff в унісон скрипкою та фортепіано. Кода затверджує піднесений настрій останнього розділу Фантазії і завершується на злеті тонічних тризвуків та досягненні найвищої мелодійної вершини Фіналу.

У висновках вважаємо за потрібне узагальнити основні здобутки дослідження та намітити деякі стильові паралелі. Відомо, що камерно-інструментальна та пісенна сфери є ключовими для композиторського стилю Ф. Шуберта. В камерно-інструментальних жанрах, зокрема, складається специфічна семантика музичної фактури, яка обумовлена пісенно-танцювальним тематизмом. Варто також відзначити, що лінія камерно-інструментальних ансамблів Ф. Шуберта дістала різноманітне втілення в сольних та камерних сонатах на зламі XIX-XX ст.³ Жанровість як першооснова шубертівських творів відчувається, наприклад, в камерно-інструментальних циклах нововіденців. Зокрема, в Фантазії А. Шонберга для скрипки та фортепіано ор. 47 серійна техніка композиції поєднується з

¹ Така зміна викликає також певні асоціації камерно-інструментальної музики з пісенною творчістю Франца Шуберта, зокрема, з характерним для останнього новим осмисленням поетичного тексту у пісні при його повторенні.

² До того ж ще й підкреслена автором за допомогою акцентів.

³ Так відповідні риси знаходять втілення у творчості М. Регера, Р. Штрауса, М. Равеля, А. Берга, М. Веберна [5, с. 154].

різноманітними перевтіленнями жанрових асоціацій: від жанрових „кліше” бароко (алеманда, сарабанда, жига) до маршу, хоралу, вальсу, скерцо. Хоча в даному випадку семантика жанру найчастіше вступає в суперечність з конструктивною природою інструментальних інтонацій А. Шонберга. Шлях, який пройшла камерна соната від Ф. Шуберта до А. Шнітке – це шлях від підкреслено-радісного тематизму з яскраво вираженою жанровою природою до гротескно-пародійного перевтілення жанру. І для віднайдення подібних стильових зв'язків досить широка перспектива, на нашу думку, все ще залишається відкритою.

Що стосується власне Фантазії Ф. Шуберта C - dur для скрипки та фортепіано, то її впевнено можна віднести до унікальних композицій у творчому спадку композитора. І цьому сприяють такі фактори:

- пісня, як основа, першоджерело багаточастинної композиції;
- поєднання інструментальної віртуозності із вокальною сутністю тематизму;
- численні яскраві тематичні знахідки;
- винахідливе ставлення до музичної форми, яке обумовлене природою обраного жанру.

Всі ці риси напевне мають викликати інтерес виконавців. Окрім демонстрації власної віртуозної майстерності незвичайність, неоднозначність Фантазії дозволяє краще виявити і власні інтерпретаторські здібності. Тільки розгадавши приховані „ребуси” цього твору, виконавець має змогу остаточно визначитися з пріоритетними критеріями, які сприяють правильному відбору виконавських засобів виразності й адекватному відтворенню інтонаційного та образного змісту даного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь / Г. Гольдшмидт. – Изд. 2-е, доп. – М. : Музыка, 1968. – 449 с.
2. Коломийцов В. Тексты песен Фр. Шуберта (со стихотворениями Шиллера, Гете, Гейне и других немецких поэтов в эквиритмических переводах) / В. Коломийцов. – Л. : Тритон, 1933. – 117 с.
3. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке / В. Медушевский // Музыка, культура, человек : сб. статей. – Свердловск: Уральский ун-т, 1991. – Вып. 2. – С. 44 - 56.
4. Михайлов А. Романтизм / А. Михайлов // Музыкальная жизнь. - 1991. – № 6. - С. 20 - 23.

5. Нестеров С. Традиции скрипичной музыки Шуберта в творчестве композиторов XX века / С. Нестеров // Музыкальный мир романтизма : от прошлого к будущему : материалы научных конференций. – Ростов на Дону, 1998. – С. 152 - 155
6. Риман Г. Музыкальный словарь. [В 3-х томах]. Т. 2. / Г. Риман. – М. : Изд. П. Юргенсон, 1901. – 1040 с.
7. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта / Ю. Хохлов. – М. : Музыка, 1968. – 219 с.
8. Хохлов Ю. Песни Шуберта : Черты стиля / Ю. Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 300 с.
9. Хохлов Ю. Фр. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Хохлов. – М. : Сов. композитор, 1978. – 252 с.
10. Шлыкова Е. Исполнительское прочтение Фантазии До мажор для скрипки и фортепиано Шуберта / Е. Шлыкова // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему : материалы научных конференций. – Ростов на Дону, 1998. – С. 173 - 176.
11. Шуберт Фр. Фантазія [ноти] для скрипки та фортепіано / Фр. Шуберт. – [клавір]. – М. : Музика, 1985. – 34 с.