

УДК 168.522:781.5 (Гуманитарные науки. Культурология / Музыкальные формы.
Виды музыкальных произведений)

ПОСЛЕДНЯЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА Ф. ШУБЕРТА: ОБРАЗ ПОГРАНИЧНОГО БЫТИЯ

© 2024 Д.А. Дятлов

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения,
профессор кафедры фортепиано и музыковедения

E-mail: diatlovda@mail.ru

Самарский государственный институт культуры
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 03.08.2024

Статья посвящена последней фортепианной сонате Франца Шуберта. Соната си-бемоль мажор написана в последний год жизни композитора. Первый крупный представитель эпохи музыкального романтизма унаследовал от венских классиков сонатную форму, принципы музыкальной драматургии, характерные особенности фактуры, способы организации полифонизированной ткани. Вместе с тем в сонату он вносит элементы вариационного развития, которые экстенсивно расширяют сонатное аллегро. Важную роль в Сонате си-бемоль мажор играют жанры песни и танца, характерные для инструментальной музыки Ф. Шуберта. Полижанровость углубляет образную сферу, усложняет музыкальную драматургию. На границе венского классицизма и формирующегося романтизма возникает особое напряжение. Здесь становятся возможны переходы через непроходимые ранее границы – тональные, ладовые, жанровые, образные. Предчувствия близкого конца жизни наложили особый отпечаток на всю музыку Сонаты си-бемоль мажор. Содержательный мир наполняется экстремальными значениями, каждое из которых становится ракурсом одной темы – перехода от бытия к инобытию. Первая часть повествует о жизненном пути лирического героя, стоящего у последней черты. Вторая говорит о переходе через эту границу, рассказывает о воображаемой переправе через реку. Река эта отделяет мир живых от мира мертвых. Третья часть – Скерцо – призрачный мир воспоминаний. Финал посвящен преодолению ладового императива минора, поиску дороги в светлый мир, освещенный лучезарной тональностью си-бемоль мажор.

Ключевые слова: Франц Шуберт, Соната си-бемоль мажор, музыкальный романтизм, жанр, образ, граница, бытие
DOI: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-51-58
EDN: KEGOGH

Введение. Фортепианная соната си бемоль мажор Франца Шуберта создана в последний год жизни мастера. С точки зрения жизненного успеха этот год (1828) должен был стать лучшим, самым счастливым годом в жизни Ф. Шуберта. Первый авторский концерт не только расширил известность композитора, но и в определенном смысле поправил затрудненное материальное положение. Одно за другим поступали предложения об издании сочинений, появлялись планы об исполнении новых произведений. Соната си бемоль мажор, последняя в «трилогии» фортепианных сонат 1828 г., была успешно исполнена автором осенью того же года в нескольких концертах, о чем сохранились сведения в письмах и восторженных откликах слушателей [5, с. 671. 1, с. 63]. Творческая энергия Ф. Шуберта приносит в этот год немало шедевров. Но на всех них лежит некая печать инобытия, даже самые светлые страницы отмечены флером печали. Как пишет один биограф композитора, в этой музыке «чувствуется

предвидение близости конца, какая-то священная серьезность, глубокая меланхолия, странно умиротворяющая внешнюю веселость, заглушающая и просветляющая ее» [4, с. 169]. Сосуществование или смешение светлого и темного, страдающего и радующегося не имеет выхода. Кажется, что внутреннее напряжение не находит своего разрешения. Г. Гольдмидт приходит к выводу, что антагонизм «страдания и радости всегда проявляется у Шуберта непосредственно, вместо его разрешения сохраняется его неразрешенное противоречие» [3, с. 52].

История вопроса. В Сонате си бемоль мажор пограничное состояние между отточенной стройностью классики и вольным формообразованием наступающей эпохи музыкального романтизма создает особое напряжение. Способы организации фактуры (альбертиевы басы, общие формы движения, преимущественное место гомофонии), характерные для венских классиков, соседствуют с небывалой протяженностью тем,

разделов формы, частей, с известными «божественными длиннотами». Характерное для художников-романтиков стремление к обновлению музыкального языка уравнивается ориентацией на устоявшиеся совершенные формы венских классиков [9, с. 242]. Ф. Шуберт наследует бетховенскую сонатную форму, в которой экспозиционное накопление тематизма обусловлено генерацией разных смыслов [6, с. 24]. Но, в отличие от венских классиков, сонаты которых основаны на идее диалога, шубертовские поздние сонаты (особенно последняя) тяготеют к принципу монологического высказывания [13, с. 17]. В них вариативность органично сплавляется с сонатностью, тональные отношения сонатной формы переплетаются с постепенным разворачиванием тематизма, что является характерным для вариационных форм.

Неспешно разворачивающийся авторский монолог в Сонате си-бемоль мажор то и дело обнаруживает таящиеся в звуковой перспективе тоны напряжения, ощущаемые как знаки вопроса. Особенно «вслушивание» связано с обостренной работой иррационального чувства. Так П. Вульфийус отмечает некую «тревожную настороженность» в драматическом стержне сонаты, в разворачивании ее образного содержания, говоря о том, что это состояние связано результатами работы интуиции [2, с. 343]. Эта затаенная тревожность проступает явно в трелях главной партии первой части, в острых пунктирных ритмах *Andante sostenuto*, в среднем эпизоде *Scherzo*, в бурных эпизодах финала. Басовые трели первой части своеобразно дают о себе знать в коде финала, в понижающемся хроматическом ходе октав [10, с. 180]. Этот явно намеренный прием используется композитором не только для «сшивания» формы. Здесь он очерчивает границу, перед которой в последний раз задается мучительным вопросом: «Что за ней, что за этой чертой?..» Граница сознательно осязаемого и бессознательно чувствуемого проходит через все образно-смысловые коллизии произведения вплоть до недоуменного вопрошания октавного хода коды.

Песенная природа музыки Ф. Шуберта очевидна, ведь им написано несколько сотен *Lied*. Эта природа обаятельно и неотразимо сказалась на всей инструментальной музыке композитора [8, с. 132]. На протяжении своей недолгой жизни Ф. Шуберт не расставался с жанром *Lied*. Вероятно, самым последним его сочинением тоже была песня – «Голубиная почта» на текст

И.Г. Зайдля [11, с. 211]. В покачивающемся ритме мелодии, поддержанным характерными фигурами фортепианного сопровождения слышны отдаленные признаки бытового танца. Это также важнейший жанровый источник музыки Ф. Шуберта. Есть множество воспоминаний о музицировании композитора на встречах с друзьями. Как известно, с 1921 эти встречи превратились в концерты музыки Ф. Шуберта, неизменно заканчивавшиеся танцами [12, с. 85]. Множество идей, воплощенных в вокальной и инструментальной, в камерной и симфонической музыке родилось именно здесь во время *исполнения-фантазирования-варьирования* различных бытовых танцев. Полижанровость, характерное качество музыки эпохи романтизма [9, с. 269], встречается у Ф. Шуберта повсеместно. Граница между песней и хоралом, лендлером и вальсом, маршем и полонезом, лендлером и менуэтом подчас трудно различима. Однако это жанровое взаимопроникновение, смешение или чередование дает неповторимую окраску звучанию, терпкую выразительность музыкальным образам.

Методы исследования. Методология исследования основана на музыковедческом анализе гармонии и фактуры, формы и типов движения, фигури-фонных отношений и элементов полифонии в Сонате си-бемоль мажор Ф. Шуберта. Избранный ракурс исследования позволяет выявить ключевые особенности экстрамузыкального содержания последней фортепианной сонаты композитора.

Результаты исследования. Самое начало сонаты – песенная тема в обрамлении хоральной фактуры – задает чрезвычайно неспешный тон повествования. Элементы остинато сопровождают мелодию то в басу, то в среднем голосе. Чередование органичных пунктов (тонического и доминантового) уравнивают тяготения, стремления к развитию замещаются торможением повторяющихся тонических опор. Казалось бы, время здесь течет мерно и невозмутимо, ничто не предвещает приближения неизбежного. Глухой рокот басовой трели на тоне *ges* продлевает доминантовый аккорд (т. 8), оставаясь темным «пятном» на периферии спокойной и безмятежной картины. Чуткий слух уловит здесь важный в драматургии первой части контраст – регистровый, фактурный, образный: мелодию в жанре песни или хорала прерывает отдаленный угрожающий громовой раскат. Именно он впервые очерчивает границу, преодолеть которую вскоре

надлежит лирическому герою повествования. Трель *b* (т. 19) переводит рассказ от неспешного течения хора к взволнованному высказыванию *Lied* (тт. 20-35). Та же тема, но в иной тональности (*Ges-dur*) и с ярко выраженным гомофонно-гармоническим складом фактуры как бы пытается миновать границу, обозначенную трелью *ges*, проникнуть в смысл грозного предзнаменования (тема главной партии на протяжении шестнадцати тактов развивается на основе органного пункта *ges*). Автор не прибегает к обозначениям темпа и характера, однако изменение длительностей от крупных к мелким (от четвертей и половинных длительностей к восьмым и шестнадцатым) продолжает музыкальную мысль, наполняет сообщение уточняющими подробностями. Тем самым достигается ощущение более оживленного движения. Торможение производится сменной квартетной шестнадцатых на триоли восьмых и возвращением хорального склада фактуры (тт. 34-35). Граница между хоральным проведением темы в *B-dur* и продолжением главной партии в *fis-moll* также наполнена интонационными императивами (тт. 44-47). На этот раз четыре такта перехода основываются на остинатных фигурах внутри фактуры, через внезапное и сильное *cre-scendo* они переводят повествование к дуэту в *fis-moll*. Последнее тематическое «плато», главное в партии (начинается в *A-dur*), чередует гомофонно-гармонический тип фактуры с аккордовым изложением мелодии, короткие мотивы с двутактовыми объединениями, одноголосное проведение мелодии с октавным удвоением. И здесь ощущается усилие преодоления границы между крупным тематическим образованием главной партии и наступлением побочной партии. Долгий поиск пути от *A-dur* к *F-dur* осуществляется не модуляцией, но сопоставлением, резким и неожиданным «включением» мелодии в *B-dur* (т. 70). Какие бы типы фактуры не использовал автор, какие бы пульсы не «сшивали» бы ритм, какие бы жанровые приметы не обнаруживались в том или ином повороте темы, главную партию мы безошибочно узнаем по поэтическому размеру ямба. Побочную партию мы узнаем не столько по тональному признаку, сколько по смене поэтического размера. На смену ямбу главной партии приходит дактиль побочной партии (т. 80). Принцип неустойчивости и развития (тема главной партии всегда начинается из-за такта) уступает принципу уверенной обоснованности сильного времени (тема побочной партии вступает в первую сильную долю такта). Вместе с тем побочной партии свойственна и

некоторая грациозная танцевальность. Своеобразные штрихи (короткие лиги и точки *staccato*), триольный ритм, легкое аккордовое сопровождение придают ей и некий оттенок хрупкой незащищенности. Преодоление границы с заключительной партией происходит посредством постепенного изменения фактуры от гомофонии к аккордовому складу, ладовому «мерцанию», тональным сопоставлениям. Паузы между короткими репликами предоставляют мгновения для решительных поворотов от одной тональной опоры к другой, пока не появляется возможность прозвучать хоралу заключительной партии (тт. 92-98). Здесь есть и сольные включения, и элементы речитатива (различные паузы, обозначения громкостной динамики от *pianissimo* до *fortissimo* подчеркивают риторическую выразительность темы). Паузы проживаются и как моменты поиска характера новой реплики, и как «шаткие мостки» на дороге воображаемого путника, и как холодное дыхание небытия, или взгляд через зыбкую границу земного присутствия.

Экспозиция по классицистской традиции должна прозвучать еще раз. Первая вольта, возвращающая нас к началу, представляет собой материал, который в предложенном фактурном изложении нигде больше не встречается. Мечущиеся через паузы краткие мотивы (выписанные форшлагги) от *pianissimo* тревожных реплик приходят к *fortissimo* последнего аккордового взгляда, которому отвечает громоподобное звучание трели на *ges*. Вторая вольта, длиной лишь в один такт, модулирует из *F-dur* в *cis-moll*. Четырехзвучный аккорд мажора расширяется до шестизвучного аккорда минора, все голоса сдвигаются на интервалы малой секунды вверх или вниз. Такое превращение могло бы произвести впечатление расцветающего бутона, если бы не почти катастрофическая смена тональности и лада. В минорном проведении темы главной партии превалирует лирическое начало (тт. 118-130). Высказывание от первого лица обеспечено типом фактуры – мелодию сопровождает аккомпанемент ломаных интервалов. В хроматических ходах сопровождения можно услышать скрытую полифонию, усложняющую ход музыкальной мысли. Тема побочной партии развивается посредством чередования тихих и полнозвучных мотивов, путем ладовых превращений и сопоставлений, пока не выходит на «плато» органного пункта (тт. 131-150). Пульсирующие тоны фактуры, то в басу, то в среднем или верхнем регистрах производят эффект быстрого и мощного накопления звучности, приводят к высшему

напряжению разработки (тт. 151-173). Удивительная тихая кульминация следует без какой-либо подготовки. В тональности *d-moll* проходят одна за другой темы побочной и главной партий (тт. 174-190). Каждое новое проведение тише предыдущего. Чередуются мотивы то в верхнем, то в нижнем регистрах пока, наконец, не возвращается основная тональность. В сопровождении аккордов на *ppp* звучит тема главной партии в *B-dur* (тт. 194). Звучание темы в облачении воздушных аккордов тишайшего хорового пения подобно касанию шелковой ткани [14]. Здесь граница между бытием и инобытием будто размыта или разомкнута. Перед явлением темы главной партии звучит басовая трель на тоне *d* (т. 186), отсылающая нас к началу сонатного аллегро. Такие же басовые трели, но уже на тоне *ges* переводят повествование к репризе (тт. 212-216).

Реприза почти точно повторяет экспозицию. Различаются лишь тональности побочной и заключительной партий. Общий тон репризы спокойный и просветленный за счет тесситуры, в которой проводятся темы побочной и заключительной партий – на квинту выше, чем в экспозиции. Так происходит как бы истончение телесной оболочки, все больше дают о себе знать тонкие духовные энергии, плотное становится прозрачным, теплое светлым. Последнее проведение темы в *B-dur* замыкает круг повествования (тт. 345-357), будто очерчивает жизненный путь лирического героя, открывает дверь в неведомое. Басовая трель, звучавшая с отдаленной угрозой в начале, теперь в самом конце (т. 352) умиротворена, спокойна, как будто все обещанное уже свершилось.

Вторая часть – трагическая кульминация всей Сонаты. Ее называют «плачем, как символом свершившейся трагедии», где равномерный шаг баса выражает «беспощадную неизбежность» [13, с. 19]. В очертаниях ритмоинтонации находят черты сарабанды, в которой «ощущение неизъяснимой, безысходной тоски» становится всепоглощающим [10, с. 182]. Усматривают в мягком течении музыкального времени и терцовых удвоениях мелодии жанр баркаролы [7]. Все это слышно в музыке: и неотвратимость совершающегося, и характер скорбного шествия, сопровождаемого плачем. Некая скованность мелоса выражается в затрудненных подъемах и никнувших окончаниях мотивов. Если это баркарола, то, что за певцы издают скорбные вздохи? Что представляет собой челн, на котором совершается

плавание и какие воды «влекут» за собой печальную мелодию? Если представить себе реку, отделяющую мир живых от страны мертвых, если увидеть мысленным взором барку, перевозящую души умерших и услышать легкий плеск весла, погружающегося в темные воды, вспомнится и Харон, и Стикс, и царство мертвых Аид. Картины древнегреческой мифологии, которыми пропитано европейское классическое искусство, органично вписываются в образный мир *Andante sostenuto* последней фортепианной сонаты Франца Шуберта, способны резонировать с характерами тем и их сопоставлений в лирическом центре произведения.

Материал эпизода второй части сонаты (тт. 43-89) контрастен по отношению к крайним разделам. Диалог хора и певца представлен хоральной и гомофонно-гармонической фактурой. В аккордах первой темы (тт. 43-50) можно услышать пение мужского хора, Андраш Шифф слышит здесь ансамбль медных духовых инструментов [14]. Так или иначе, стройный хор голосов, поддержанный органом пунктом баса, выдержан в характере торжественного гимна. Та же самая тема продолжает движение (тт. 51-58), но уже в новом фактурном обличье гомофонно-гармонического склада. Явные черты жанра *Lied* меняют и характер высказывания. На смену возвышенному гимну приходит лирическая исповедь, отстраненно-субъективному звучанию хора противопоставлено субъективно-личное высказывание песни, исполняемой от первого лица. Фигуры сопровождения меняют и характер движения. Мерная пульсация органного пункта сменяется сложносоставным пульсом фигур, сопровождающих мелодию. Мистически затаенно звучит хорал в тональности *B-dur* на *pianissimo* (тт. 63-65). Ответ песни приходит не сразу, а значительно позже. Для того чтобы продолжить пение в *B-dur*, предстоит преодолеть гребень кульминации, ладовые и тональные модуляции хора. Песня в *B-dur* отвечает приглашению преодолеть последнюю границу, будто пристать к тому берегу, куда стремится челн Харона (тт. 80-82).

Третий раздел *Andante sostenuto* призван истончить, растворить в инобытии тему скорбной баркаролы. Мрачные постукивания баса мало-помалу преодолеваются диатоническими переходами кратких фигур в низком регистре. Эти переходы осуществляют связи между гармоническими функциями, совершают отклонения и модуляции, поддерживают тональные и ладовые

сопоставления. Сдвиг с *cis-moll* в *C-dur* (тт. 101-104) обнаруживает некий таинственный вход – так далека от основной тональности до мажора. Примечательна и громкостная динамика – продолжительное *crescendo* приводит к местной кульминации *forte*, затем краткое *decrescendo*, и мы оказываемся в тишайшем *C-dur*. Граница между скорбным пением и тихим молитвенным предстоянием оказывается исчезающе тонкой. Минорный лад приходит ненадолго, лишь четыре такта скорбной баркаролы в *cis-moll* (тт. 119-122) отделяют нас от последнего проведения темы в *Cis-dur*. Кода всей второй части сонаты (тт. 123-138) проводится на *ppp*. Хоральную мелодию первого предложения сопровождают басовые фигуры в большой октаве. Во втором они опускаются в контроктаву. Тихий свет получает объем, тонкое и прозрачное звучание аккордов оттеняется глубиной басовых ходов. Удивительный эффект спокойного свечения и непроницаемой тьмы будто дает картину отворяющихся врат вечности перед лирическим героем, который, уже не оборачиваясь и не прощаясь, совершает некое восхождение – кварто-квинтовый ход поднимается в третью октаву. Последний аккорд в низком регистре, окрашивая исчезающие интервалы в дискантах, как бы очерчивает границу земного бытия.

В своем комментарии к Сонате *B-dur* Андраш Шифф говорит, что действие с завершением второй медленной части закончилось [14]. Оставшиеся две – Скерцо и финальное *Allegro* он сравнивает с галлюцинациями. Можно ли полнокровное Скерцо и жизнерадостный финал Сонаты назвать болезненными видениями угасающего сознания? Может быть их образы являются как бы «с той стороны зеркального стекла», а реальность эта, при всей интонационной узнаваемости, призрачно инобытийна. Возможно, что реальность эта, как некая инверсия памяти, зеркально отражает давно произошедшие события.

В начале третьей части Ф. Шуберт обозначает ее характер: *Allegro vivace con delicatezza pianissimo*. Издалека доносятся звуки оживленной песни, в которой характерные октавные скачки из «грудного» в «фальцетный» регистры (тт. 5-8) обнаруживают признаки тирольского йодля. Песенность здесь будто соревнуется с танцевальностью, сольное «пение» чередуется с дуэтом «певцов». Характерность пастушеского пения альпийских лугов (тт. 35-38) сменяется плавным течением австрийских народных танцев лендлера или дойча (тт. 41-44). Примечателен средний эпизод Скерцо в одноименном миноре *b-moll*. Синкопирующая

мелодия опирается на «хромающий» аккомпанемент баса. Споткнувшись о вторую долю первого такта, бас с усилением *con forza* ударяет о первую долю второго такта, изредка делает «три шага» подряд. Весьма загадочным представляется последний перед разрешением удар баса в контроктаве *fortissimo con forza* (трудно найти исполнителя, кто бы точно выполнил эту авторскую ремарку). Можно усмотреть в среднем эпизоде Скерцо изображение звуками некоего шаржированного образа – персонажа, хорошо известного лишь самому композитору. Похоже, что в непосредственную и живую атмосферу народного гулянья где-нибудь в предместье австрийской столицы вторгся уродливый, хромающий и, вероятно, изрыгающий проклятья субъект. Налицо один из признаков романтической эстетики – явление безобразного, приход которого призван максимально оттенить гармоничность окружающего звукового пространства. Если бы не первоначальная ремарка, предписывающая исполнителю интонировать крайние части Скерцо в высшей степени деликатно, и многократные указания *piano*, *pianissimo*, *cresc. un poco*, *decresc.*, *sempre pianissimo*, можно было бы представить здесь картину праздника с танцами и песнями, ощутить живую непосредственность и искреннюю радость реплик в дуэтах. Но все же ни на мгновение не отпускает ощущение того, что вся живость и деликатность, вся веселость происходящего находится в прошлом, все, что мы «видим» призрачно и не вполне реально, даже явление неприятного персонажа не производит зловещего или пугающего впечатления.

Тема рефрена, она же тема Главной партии финала парадоксальна своей тональной неопределенностью (*c-moll* – *B-dur*). Это ее свойство можно интерпретировать как непрестанный поиск света. Начиная свое танцевальное кружение в *g-moll* тема уже к концу предложения приходит в искомый *B-dur* (тт. 2-10). Всякий раз императив октавы *g* останавливает достигнутое было «гармонию света», поворачивает тему из *B-dur* в *c-moll* (обозначение *fp* требует особого штриха, призванного дать эффект *sforzando* медного духового инструмента: тт. 10-11, 32-33, 64-65). Поиски «света» становятся все более изощренными, тема стремится прийти в *B-dur* через цепочки тональностей, чередует лады, включает в себя орнаментальные ритмические фигуры (тт. 35, 40, 44, 50). И каждый раз достигнутый результат «перечеркивается» акцентной октавой *g*, возвращающей тему в *c-moll*. Эта акцентированная октава, подобно Архангелу, охраняющему врата Эдема, не

позволяет преодолеть очерченную границу. И все же теме рефрена удается на довольно продолжительное время отстраниться от сурового императива. Она как бы соскальзывает (тт. 81-85) в тему побочной партии, которая звучит преимущественно в мажорном ладу. Редкие вкрапления минора придают теме побочной партии оттенок «ладового мерцания», сохраняют при этом светлый витальный характер музыки (тт. 86-53). Аккомпанирующие синкопы баса сменяются фрагментами органного пункта, множественные повторения мелодических фигур погружают нас в иное, нежели в теме рефрена, проживание времени. Фактура гомофонно-гармонического склада, яркая выразительность мелодической линии верхнего голоса, гибкая пластика мелоса – все говорит о том, что перед нами жанр песни – *Lied*. Ощущение благодати, разлитой в звучании, свежесть гармонических сопоставлений в неожиданных переходах, живость метроритма синкопированных басов под текучей мелодией рожают образ молодости и жизненной силы, будто стремящийся вырваться на широкую дорогу, уходящую за горизонт.

Два такта (тт. 154-155) отделяют безмятежную благодать темы побочной партии от острого «включения» пунктирного ритма аккордов в одноименном миноре *f-moll* (т. 156 и далее). *Pianissimo* сменяет *fortissimo*, ровное течение песни прерывается ударами аккордов и октав, короткие и долгие линии темы в пунктирном ритме завершаются «вспышками» *con forza*. Лирический герой оказывается в центре враждебной стихии, где равномерные и синкопированные удары аккордов и октав объединяются стремительным движением бегущих шестнадцатых сопровождения. Чудесное превращение совершается без малейшей подготовки, Ф. Шуберт будто забывает поставить ремарку *diminuendo* (тт. 184, 185). Легкая тарантелла перехватывает инициативу (т. 186). Тот же пунктирный ритм, но звучащий *pianissimo*, создает почти ирреальную картину. Тарантелла звучит отнюдь не зажигательно, а довольно ласково, чуть ли не вкрадчиво. Словно неземные существа движутся в светлом течении звуков, рисуют узоры затейливого танца. Исподволь в бег тарантеллы включаются реплики темы рефрена (тт. 208, 215-223), звучат все более настойчиво, пока не встречаются на своем пути повелительный октавный возглас. Следующее проведение темы приводит к разработке. Построенная на характерных элементах рефрена, она движется через

ряд тональностей в поисках все того же *B-dur*, звучит с напряженной интонационной интенсивностью и драматической патетикой. Пытаясь закрепиться в окончательно найденном, казалось бы, *B-dur* (тт. 298-304), тема все же соскальзывает, теряя по пути силу, к октавному возгласу *g*. В репризе, отражаясь как в некоем зеркале, проходят те же темы, но в других тональностях и более высоким регистре. Разница в кварту придает музыке более легкий, светлый характер. Природное, органическое, плотское истончается, становится более прозрачным. Это касается и тарантеллы, и песни и даже драматического эпизода в *b-moll*. Знаменателен переход к коде финала. Здесь наконец становится понятной таинственная октава *g*, всякий раз встающая на пути у темы рефрена и совершающая разворот от *B-dur* к *c-moll*. Это граница, непроходимая и непрозрачная стена, запертая дверь, закрытые ворота. За этим препятствием неведомое, но желанное, не известное, но угадываемое благо, подлинная жизнь и неиссякаемый свет. Туда стремится душа Поэта, туда бежит по-детски наивная тема рефрена. В таинственном переходе к коде октава, которую пытались «уговорить» танцевальные или песенные интонации, «обойти» тональные отклонения и модуляции, «взять штурмом» мятежные удары аккордов и пунктирных ритмов, «одолеть» полифонические сопряжения разработки, октава-граница или октава-препятствие отступает. Здесь уже нет акцентов или странного обозначения *fp*. Октава *g* (тт. 490, 491) понижается на *ges* (тт. 496, 497), затем следует октава *f* – доминанта к *B-dur* (тт. 502, 503). Так тихо и неожиданно запертые ворота открываются, граница растворяется и открывается путь в неведомое. Тема рефрена проявляет нерешительность, будто не веря очевидному: *pp* – *cresc.* – *pp* (тт. 503-511), краткая фермата... и вдруг *Presto forte*, и даже *fortissimo con forza*. Оживленная тема, собранная из кратких мотивов, устремляется как бы далеко за пределы формы: никакого закругления-расширения здесь нет. Будто оттолкнувшись от тонической октавы, тема исчезает в «незвучащем» такте (тт. 539-540).

Выводы. Последнюю фортепианную сонату Ф. Шуберта можно представить в виде некоего полиптиха, картины которого следуют одна за другой, объединенные общим смысловым стержнем. Части-картины Сонаты объединены и интонационными связями, и жанровыми опорами, и неким общим тоном высказывания, вслушиванием в тихий звук, который «во сне земного бытия...»

пытались уловить художники-романтики. Каждая из частей со своего ракурса обращается к границе земной жизни. Первая повествует о некоем жизненном пути. Неспешным взором охватывает его скорби и радости, рисует юные стремления, оплакивает ранние утраты, говорит о надеждах молодости и о безнадежности старости. Музыка первой части не оканчивается, не завершает форму, хотя в стройности ей не откажешь. Ее течение будто прекращается с последним тихим вздохом тоники. Вторая часть переносит нас за пределы земного существования в некую область перехода от бытия к инобытию, где тема скорбного прощания переплетена с темой робкой надежды. Третья часть представляет как бы отраженную в памяти реальность. Мотивы бытовых жанров песни и танца, сольных и дуэтных реплик рисуют идеальную картину, деликатность

«живописи» которой набрасывает печальную дымку невозвратного счастья. Финал в этом «полиптихе» весьма неожиданный. Наивная попевка темы рефрена показывает себя по-разному в своей «борьбе» с охранительными октавными возгласами. Дерзновенность темы рефрена проявляется в каждом настойчивом повороте к основной тональности, в патетике полифонических борений разработки, в многообразных попытках преодолеть запреты октавного императива, в последнем преодолении «границы инобытия», в светоносном торжестве коды финала. Так автор смотрит на исчезающую, утекающую по капле жизнь по эту сторону бытия, наблюдает таинственный и скорбный переход в мир теней, глядит уже как бы с той стороны на утраченные светлые дни, устремляется с наивной детской верой к открытым вратам Небесного Града.

1. Воспоминания о Шуберте. — М.: Музыка. 1964. — 412 с.
2. Вульфус, П. Франц Шуберт: Монография. — М.: Музыка. 1983.— 447 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).
3. Гольдшмидт, Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. Второе, дополненное русское издание. — М.: Музыка. 1968. — 452 с.
4. Дамс, В. Ф. Шуберт. Пер. с нем. В. Э. Фермана. — М. Государственное издательство «Музыкальный сектор». — 1928. — 199 с.
5. Жизнь Франца Шуберта в документах. Сост., общ. ред., введ. и примеч. Ю. Хохлова. — М.: Музгиз. 1963. — 840 с.
6. Задерацкий, В. Музыкальная форма в 2-х вып. Вып. 2., — М., Музыка, 2008. — 528 с., нот.
7. Кандаурова, Л. Предсмертная соната Шуберта [Электронный ресурс]. — URL: <https://levelvan.ru/pcontent/schubert-2/poslednyaya-sonata> (дата обращения 02.07.2024).
8. Конен, В. Шуберт. — М.: Гос. муз. из-во. 1953. Ч. 1. — 241 с.
9. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 432 с.
10. Русанова, Т. М. Последние сонаты Франца Шуберта. Композиция и интерпретация. Монография. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — 212 с., ил., нот. ил.
11. Хохлов, Ю. Н. Франц Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах. — М.: «Совесткий композитор». 1978. — 256 с.; с ил.
12. Хохлов, Ю. Н. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. — М. — Музыка. 1972. — 424 с.
13. Ширинян, Рузана. Заметки о фортепианном творчестве Шуберта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2022. — № 2 (41). — С. 17-28.
14. Sir András Schiff. Schubert Lecture-recital — Live at Wigmore Hall [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ViZu8ATTqc8&t=7873s> (дата обращения 02.07.24).

F. SCHUBERT'S LAST PIANO SONATA: THE IMAGE OF A BORDERLINE EXISTENCE

© 2024 D.A. Dyatlov
Dmitry A. Dyatlov, Doctor of Arts, Professor Of The Piano Departments
E-mail: diatlovda@mail.ru
Samara State Institute of Culture
Samara, Russia

The article is dedicated to the last piano sonata by Franz Schubert. The Sonata B-flat major is written in the composer's last year of life. The first great composer of the era of musical romanticism inherited from the Viennese classics sonata

form, principles of musical drama, characteristic features of the polyphonic tissue organization. At the same time, in the sonata he introduces elements of variation development that extensively expand the sonata's allegro. The song and dance genres characteristic of Schubert's instrumental music play an important role in the Sonata B-flat major. Multi-genre deepens the figurative sphere, complicates musical dramaturgy. On the border between Viennese classicism and emerging romanticism, there is a particular tension. Here it is possible to cross previously impassable boundaries – tonal, scale, genre and figurative. The presentiments of a near end of life have left their mark on all of Sonata's music. The world of content is filled with extra-musical meanings, each one becoming a perspective of the theme – a transition from being to being. The first part tells about the life of a lyric hero standing at the last line. The second one is about crossing this boundary, and it's about an imaginary crossing of a river. The river separates the world of the living from that of the dead. The third part is Skerzo – the ghost world of memories. The finale is dedicated to overcoming the delicate imperative of the minor, searching for a way into the light world, illuminated by the radiant tonality of B-flat major.

Keywords: Franz Schubert, Sonata B-flat major, musical romanticism, genre, image, borderline, existence

DOI: 10.37313/2413-9645-2024-26-97-51-58

EDN: KEGOGH

1. Vospominaniya o Shuberte (Memories of Schubert). — M.: Muzyka. 1964. — 412 s.
2. Vul'fius, P. Franc Shubert: Monografiya (Franz Schubert: A monograph). — M.: Muzyka. 1983.— 447 s., il., not. — (Klassiki mirovoj muzykal'noj kul'tury).
3. Gol'dshmidt, G. Franc SHubert. Zhiznennyj put' (Franz Schubert. Way of life). Vtoroe, dopolnennoe russkoe izdanie. — M.: Muzyka. 1968. — 452 s.
4. Dams, V. F. Shubert (F. Schubert). Per. s nem. V. E. Fermana. — M. Gosudarstvennoe izdatel'stvo «Muzykal'nyj sektor». — 1928. — 199 s.
5. ZHizn' Franca Shuberta v dokumentah (The life of Franz Schubert in documents). Sost., obshch. red., vved. i primech. YU. Hohlova. — M.: Muzgiz. 1963. — 840 s.
6. Zaderackij, V. Muzykal'naya forma v 2-h vyp (Musical form in 2 issues). Vyp. 2., — M., Muzyka, 2008. — 528 s., not.
7. Kandaurova, L. Predsmertnaya sonata Shuberta (Schubert's Deathbed Sonata) [Elektronnyj resurs]. — URL: <https://lev-elvan.ru/pcontent/schubert-2/poslednyaya-sonata> (data obrashcheniya 02.07.2024).
8. Konen, V. Shubert (Schubert). — M.: Gos. muz. iz-vo. 1953. CH. 1. — 241 s.
9. Kudryashov, A. Yu. Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII-XX vv. (Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the XVII-XX centuries): Uchebnoe posobie. 2-e izd., ster. — SPb.: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'», 2010. — 432 s.
10. Rusanova, T. M. Poslednie sonaty Franca SHuberta. Kompoziciya i interpretaciya. Monografiya (The last Sonatas of Franz Schubert. Composition and interpretation. Monograph). — M.: RAM im. Gnesinyh, 2008. — 212 s., il., not. il.
11. Hohlov, Yu. N. Franc SHubert. ZHizn' i tvorchestvo v materialah i dokumentah (Franz Schubert. Life and creativity in materials and documents). — M.: «Sovetskij kompozitor». 1978. — 256 s.; s il.
12. Hohlov, Yu. N. SHubert. Nekotorye problemy tvorcheskoy biografii (Schubert. Some problems of creative biography). — M. — Muzyka. 1972. — 424 s.
13. Shirinyan, Ruzana. Zаметki o fortepiannom tvorchestve SHuberta (Notes on Schubert's piano work) // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. — 2022. — № 2 (41). — S. 17-28.
14. Sir Andrés Schiff. Schubert Lecture-recital — Live at Wigmore Hall (Schubert Lecture-recital — Live at Wigmore Hall) [Elektronnyj resurs]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ViZu8ATTqc8&t=7873s> (data obrashcheniya 02.07.2024).