

8. Смоляк О. Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц / О. Смоляк // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (67). – С. 11–14.
9. Фільц Б. Жива криниця. Хорові твори для дітей / Б. Фільц. – Тернопіль : СМП АСТОН, 1998. – 40 с.
10. Франко І. Я. Твори: В 2-х т. Т. 1 / [Передм. П. Колесника; Приміт., упоряд., підготовка текстів М. Гончарука]. – К. : Дніпро, 1986. – 622 с.

#### REFERENCES

1. Bereza, R. (2011), *Talant, zihrytyi vartoiu pisen (Do 70-richchia vid dnia narodzhennia Volodymyra Hushchaka* [Talent warmed campfire songs (the 70th anniversary of Volodymyr Huschak)], *Zhyvotoky. Kulturno-prosvitnytskyi visnyk* [Zhyvotoky. cultural and educational Journal], no 3–4 (52–53), pp. 12–16. (in Ukrainian).
2. Burban, M. (2007), *Ukrainski khory i dyryhenty. Monohrafiia* [Ukrainian choirs and conductors. Monograph], Drohobych, Prosvita. (in Ukrainian).
3. Vasylyk, Dz. (2016), *Lirychna drama Ivana Franka “Ziviale lystia” v interpretatsii Bohdany Filts: osoblyvosti prochyttannia* [Lyrical drama Ivana Franka “Withered leaves” interpretation Bogdana Filts: features reading], *Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky: Materialy V Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii* [Ukraine choral art and his devotees: Materials V International scientific and practical internet conference], Drohobych, pp. 179–185. (in Ukrainian).
4. Hushovatyi, P. and Yatskiv, O. (2006), *Franko i muzyka: U vinok shany koryfeiam* [Franko and music: In honor luminaries wreath], *Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoj 150-richchiiu vid dnia narodzhennia I. Franka* [Materials scientific and practical conference, dedicated to the 150th anniversary from birthday of I. Franko], copmilers P. Hushovatyy, O. Yatskiv, M. Myhats], Drohobych. (in Ukrainian).
5. Zagaikevych, M. (1992), *Bohdana Filts. Tvorchyi portret* [Bohdana Filts. Creative portrait], Kyiv. (in Ukrainian).
6. Mahur, L. and Frait, O. (2003), *Fortepianna ta khorova tvorchist Bohdany Filts dlia molodi* [Piano and choral works of Bogdana Filts for young people], Drohobych, Kolo. (in Ukrainian).
7. Nimulovych, O. (2015), *Novi vydannia tvoriv Bohdany Filts* [New editions of Bohdana Filts], *Muzyka* [Music], no. 6, pp. 38–39. (in Ukrainian).
8. Smolyak, Oleg (2008), *Modus myslennia u kompozytorskii tvorchosti Bohdany Filts* [The mode of thinking in creative composer Bogdana Filts], *Molod i Rynok* [Youth and Marker], no. 2 (67), Drohobych, pp. 11–14. (in Ukrainian).
9. Filts, B. (1998), *Zhyva krynytsia. Khorovi tvory dlia ditei* [Living well. Choral works for children], Ternopil : SMP “ASTON”. (in Ukrainian).
10. Franko, I. (1986), *Tvory : V 2-h t. T. 1, pered. P. Kolesnyka, upor. M. Honcharuk* [Pieces : In 2 t., T. 1, preface P. Kolesnyk, compiler M. Honcharuk], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).

УДК 785.7

Людмила Зима

#### ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ ФРАНЦА ШУБЕРТА КАК ИДЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ФЕНОМЕНА ПЯТЕРИЧНОСТИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

В статье исследуется феномен “Форель”-квинтета Ф. Шуберта в концепции символики пятеричности, определяющей композиционные, музыкально-речевые и исполнительские средства. Рассмотрено специфику строения Квинтета Шуберта, в которой концепция пятеричности цикла соотносима с семантикой частей католической мессы, что

привносит в інтонаційно-тематический состав генетически-песенных образов высокий ореол христианской абстракции. Охарактеризовано глубинную связь “Форель”-квинтета с концепцией высокого бидермайера, в которой простота песенного материала и строфических форм сопряжена с высокой символикой богослужебных истин и знаков.

**Ключевые слова:** квинтет, пятичастность, семантический комплекс, бидермайер, романтизм.

Людмила Зима

**ФОРТЕПИАНИЙ КВІНТЕТ ФРАНЦА ШУБЕРТА  
ЯК ІДЕАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ П'ЯТИРІЧНОСТІ  
В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ**

У статті досліджено феномен “Форель”-квинтета Ф. Шуберта в концепції символіки п'ятирічності, що визначає композиційні, музично-мовні та виконавські засоби. Розглянуто специфіку будови Квінтету Шуберта, в якій концепція п'ятирічного циклу співвідносна із семантикою частин католицької меси, що привносить в інтонаційно-тематичний склад генетично-песенних образів високий ореол християнської абстракції. Охарактеризовано глибинний зв'язок “Форель”-квінтету з концепцією високого бідермайера, в якій простота пісенного матеріалу та строфічних форм пов'язана з високою символікою богослужбових істин і знаків.

**Ключові слова:** квінтет, п'ятичастинність, семантичний комплекс, бідермайер, романтизм.

Lyudmila Zima

**PIANO QUINTET BY FRANZ SCHUBERT  
AS THE PERFECT EMBODIMENT OF THE FIVEFOLD PHENOMENON  
IN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE ROMANTICISM**

The piano “Trout”-quintet by Franz Schubert, a well-known composition, paradoxically, doesn't receive much attention of musical researchers. This circumstance can be understood as the Biedermeier mystical symbolism that creates concentration of semantic indicators alongside with relative modesty of its texture, has been outside attention of musicological analysis for a long time. Schubert's lyrical gift forms his trust to a single imagery of his statement, ignoring “instrumental theater” of symphonic precepts of the Vienna school. However, in such outwardly unartful music we can find a chasm of secret effulgence and meanings connected with theological symbolism and with a Quinarity phenomenon too.

The quintet (composed in 1819) was being put to notes by a mature master (the 4th, 5th and 6th Symphonies have been already published by this time) during a difficult historical era. Despite the cultural stagnation that was a reaction to Metternich's censorship, and, maybe, thanks to it, the so-called functional genres in art that were main for Biedermeier began to blossom. An interest in a simple citizen, his world, thoughts, its feelings has also defined this relevant type of music.

Long ago the “Trout”-quintet with its charming song melodies and dancing rhythms, in spite of its external artlessness and simplicity of expression, found an aura of the special light importance difficult to be explained. Certainly, the title given by Schubert to the quintet basing on variations of its fourth part of the theme of the song “Trout” has a considerable role in such phenomenon. The subject that is important for the composer, obviously, appeared in the five-part quintet not incidentally, a trout – fish – Jesus's symbol, and Celts had the Fisher King (we don't forget that Schubert was working in the period of times of a maximum of manifestation of “Celtomania”).

The Quinarity in the five-part Shubert's quintet is shown multi-dimensionally, it has a lot of meanings, including mystical ones, but we should remember about the Quinarity of the Catholic mass with her traditional parts: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Analyzing the lyrics of the

*“Trout” themselves, we can find that behind its external artlessness there is also a deep implication, a certain mystical sense. The last ones F. Schubert has yet again emphasized in his variations on the “Trout”-theme – in the fourth part of the quintet – which, in turn, became the culmination of all Piano quintet, having appeared in the point of its golden ratio.*

*The “Trout”-quintet, in the opinion of the author of the research, represents an ideal sample of an embodiment of the phenomenon of the Quinarity in all its multidimensionality in chamber instrumental music as mysticism of a consecrated sense. The five-part form itself, being non-standard in the classical cyclization, emphasizes the originality and its uniqueness-perfection several times in the cycle which, in the first, second and last parts gives us variations on the structure of the first part – an unusual sonata form with lines of strophicity originating from vocal forms. In the third and fourth parts F. Schubert shows consistently dynamic-tempo and semantic culminations. In its turn, the fourth part consists of five (!) variations on the subject of the “Trout” in which the fourth tragic and minor variation is the semantic culmination of all this part. So all the fourth part (the semantic culmination) is as if a matrix according to which all the cycle has been written, or, in other words, the whole Quintet is a projection of variations to the subject of the “Trout”.*

*Thus, a difficult determined Schubert’s “innuendo”, artlessness, major-minor glows, an infinite variety of lyricness in the “Trout”-quintet are filled with polysynthetic symbolics, some religious mystical sense, a certain lightest manifestation of hymn singing, deep absorption in the Idea. But, at the same time, its music is alien to all outer effects of a deliberate condensation of the texture and dynamics, that “simfonizing” of ensemble sounding which, by inertia of the Vienna school, was regarded as a merit (and it was so in the concept of Vienna composers of this time!) to representatives of the great art phenomenon of the German culture.*

*So, having made a detailed consideration of the dramaturgic scenario of the Quintet, its obvious parallels with the structure of ritual and ceremonial actions, including church liturgics, come to light and form a deep mystical implication of the “Trout”-Quintet.*

**Key words:** *quintet, five-part, complex semantic, Biedermeier, Romanticism.*

Гений Франца Шуберта вызывает на каждом следующем историческом этапе новые ракурсы художественного смысла его творений. В эпоху неосимволизма или полистилистики авангарда в целом сущностными становятся бидермайеровские срезы наследия Шуберта. Это последнее обстоятельство чрезвычайно важно для переосмысления романтических символов, моделей, исполнительских прочтений современного исполнительского искусства.

Несмотря на обилие работ, посвященных творчеству Ф. Шуберта (А. Глазунов, И. Глебов, В. Конен, Г. Гольдшмидт [5], Ф. Хуг [16], Б. Паумгартнер [17]) исследовательское освоение его огромного наследия не завершено и постоянно трансформируется. Наиболее часто исследуется его песенное наследие (Ю. Хохлов [15], В. Васина-Гроссман, Г. Коврига, В. Ферман, П. Вульфийус [4], М. Бауэр, П. Мис и др.), а также симфоническое творчество (А. Шеринг, П. Грачев, В. Ванслов, Г. Ларош). В немногочисленных исследованиях, посвященных камерно-инструментальной музыке Шуберта, выделяются работы Павла Вульфийуса [4], но и он в своей работе “Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей”, обращаясь к шубертовскому квинтетному творчеству, весьма подробно исследует последний до-мажорный Квинтет Шуберта, акцентируя относительно “Форель”-квинтета лишь его принадлежность к образцам романтизации инструментального дивертисмента XVIII века.

Цель статьи – исследовать феномен знаменитого сочинения Ф. Шуберта в концепции символики пятеричности, определяющей композиционные, музыкально-речевые и исполнительские средства, а также в глубинной связи с концепцией высокого бидермайера, сопряженной с высокой символикой богослужебных истин и знаков.

Существенной чертой современного исполнительства является переосмысление символов, моделей и исполнительских установок романтического искусства и множества сопутствующих ему течений. Данное обстоятельство подтверждает актуальность затрагиваемой в статье темы.

Квintет (сочинен в 1819 году) писал уже зрелый мастер (к этому времени он уже написал 4-ю, 5-ю и 6-ю Симфонии) в непростую историческую эпоху. Вена, вокруг которой сложилась жизнь Шуберта, в первые десятилетия XIX века играла важнейшую политическую роль (была центром политической жизни) в Европе, вспомним хотя бы Венский Конгресс 1814 года, в котором главные роли принадлежали России, Англии, Австрии, или подписание Священного Союза (Россия, Пруссия, Австрия).

Как чуткий художник Шуберт не мог не чувствовать зыбкость посленаполеоновского устройства мира, в котором восстановленные консервативно-аристократические ценности трещали по швам, уступая место неясным предчувствиям, новым общественным устремлениям, новым формам гражданского мироощущения, наиболее полно выразившими себя в Венском бидермайере и романтизме. Не забудем также, что вся совокупность новой европейской социальной самоидентификации, брожений, на фоне огромного авторитета России, интереса к мифу, северно-европейскому эпосу, кельтской тематике стала почвой для знаменитого Оксфордского движения – стремления к возрождению старых религиозных ценностей и попытке соединить две главнейшие ветви христианства.

Несмотря на культурный застой как реакцию на меттерниховскую цензуру, а может, и благодаря ей, расцветают так называемые бытовые жанры в искусстве, основные для бидермайера. Интерес к простому горожанину, его миру, мыслям, чувствам определил и востребованный тип музыки. Квintет “Форель” с его очаровательными песенными мелодиями и танцевальными ритмами, при внешней безыскусственности и простоте выражения, давно обрел труднообъяснимый ореол особой светлой значимости.

Безусловно, немалую роль в таком явлении имеет название, данное Шубертом квintету по вариациям его четвертой части на тему песни “Форель”. Эта тема, важная для композитора, очевидно, появилась в пятичастном квintете не случайно, ведь форель – рыба – символ Иисуса, а у кельтов – Царь-рыба [14] (не забываем, что Шуберт работал по времени в период максимума проявления “кельтомании” [9; 14, с. 552]).

Пятеричность в шубертовском Квintете проявляется многомерно, имеет разные смыслы, в том числе мистические. Можно отметить, что известна одна из наиболее существенных характеристик “пятерки” как “особоизбранного” числа [8, с. 343]. Мы находим ее в Писаниях, где число “пять” употреблено в значении благодати и милости Господней. Следовательно, это то сокровенное число, которое готово воспринять божественную милость и благодать, и, таким образом, быть неуязвимым с Божьей помощью.

В обетовании (Лев. 26:8) сказано: “пятеро из вас прогонят сто, и сто из вас прогонят тьму, и падут враги ваши...”. Число “пять”, как мы увидим далее, в Квintете несколько раз подчеркнуто, вспомним, что пятичастна сама католическая месса с ее традиционными частями: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei [6].

Если проанализировать текст песни “Форель”, то за его внешней безыскусственностью, где в светлой заводи играет и резвится форель, которую потом, замутив воду, ловит рыбак, чуждый радостям вкушения красоты мира и природы (печальная минорная кульминация), также есть глубокий подтекст, некий мистический смысл. Этот последний еще раз подчеркнул Шуберт в вариациях на тему “Форели” – четвертой части квintета, которая, в свою очередь, стала кульминацией всего Фортепианного квintета, оказавшись в точке золотого сечения.

Пронизанное песенностью всё камерно-инструментальное творчество Франца Шуберта имеет немало примеров перенесения тем его песен в инструментальные сочинения, что часто отражено в их названиях – струнный квартет “Девушка и смерть”, Фантазия для фортепиано “Скиталец”. Но, безусловно, присутствие песен, специально не обозначенных автором, в инструментальных, камерных его сочинениях гораздо шире. В своем исследовании Павел Вульфийус [4] прослеживает явную цитированность либо родство с песнями Шуберта в его камерных сочинениях. Например, в струнном квартете a-moll – песня “Боги Греции” на текст Шиллера, “Маргарита за прялкой”, “Колыбельная” на текст Зейдля, “Злой цвет” из цикла “Прекрасная мельничиха”; в струнном квартете G-dur – “Победная песнь Мириам”, “Одиночество” из “Зимнего пути”, “Песнь Миньоны” по Гете и другие.

Интересно отметить, что П. Вульфус в своем исследовании о камерно-инструментальных сочинениях Шуберта отвел Фортепианному квинтету “Форель” скромных всего несколько абзацев, справедливо отметив, что в квинтете уже чувствуется “зрелая рука мастера” [4, с. 23]. Это обстоятельство можно понять, поскольку бидермайеровская мистическая символика, создающая концентрацию семантических показателей при относительной скромности фактуры, была вне пределов внимания музыковедческого анализа. В этом же ряду “музыковедческих табу” – избегание описаний недраматических (“безсюжетных”) концепций выражения. Лирический дар Шуберта формирует его доверие к однообразности высказывания, игнорируя “инструментальный театр” симфонических заветов Венской школы.

Квинтет “Форель”, на взгляд автора исследования, составляет один из идеальных образцов воплощения во всей многомерности феномена пятничности в камерно-инструментальной музыке как освященного мистикой смысла. Пятисоставная форма, нестандартная в классической циклизации, подчеркивает свою самобытность и своеобразие-совершенство несколько раз в самом цикле, который в первой, второй и последней частях представляет нам вариации на структуру первой части – необычную сонатную форму с чертами идущей от вокальных форм строфичности. В третьей и четвертой части Шуберт демонстрирует последовательно – динамически-темповую и смысловую кульминации. В свою очередь, четвертая часть состоит из пяти (!) вариаций на тему “Форель”, в которых четвертая – трагическая, минорная – является смысловой кульминацией всей части.

В таком случае вся четвертая часть (смысловая кульминация) служит как бы матрицей, по которой написан весь цикл, или, другими словами, весь Квинтет – проекция вариаций на тему “Форель”.

Трудно определяемая шубертовская “недосказанность”, безыскусственность, мажорно-минорные свечения, бесконечное разнообразие лирического в квинтете “Форель” оказываются наполнены многосоставной символикой, религиозным мистическим смыслом, неким светлейшим проявлением гимнопения, глубокой погруженностью в Идею. Но при этом музыка чужда всяческих внешних эффектов нарочитого сгущения фактуры и динамики, автор избегает той “симфонизации” ансамблевого звучания, которая, по инерции Венской школы, вменялась в достоинство (и таковым это и было в концепции Венцев) представителям великого художественного явления немецкой культуры.

Состав квинтета “Форель”, как и у Гуммеля, – фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас. Этот последний перестанет употребляться впоследствии, уступив в романтическую эпоху место более традиционному составу, отработанному в Венской школе: струнному квартету с фортепиано. Между тем, такое сочетание инструментов, встречающееся ранее у Боккерини, предполагает очень взвешенное звучание всех пяти инструментов, разных по динамическим характеристикам, и создает особую гармонию и объем в пространстве за счет мягких, но глубоких басов контрабаса: не расширенный до квинтета струнный квартет Венцев, но самозначимая струнная пятиступенность в представлении фактуры данного жанрового типа.

Первая часть квинтета, как уже упоминалось, написана в форме, близкой к старосонатной с чертами строфичности. Светлый ля-мажор (высокая тональность небес [7, с. 239]) подчеркивается сразу у рояля ля-мажорным арпеджио, направленным вверх (anabasis). Вся главная партия, представляя собой песенную, с чертами хоральности (знак гимнопения) тему, изложена сначала подчеркнуто прозрачно на диалоге струнных и рояля. Тема проходит сначала в струнных с восторженными восклицаниями рояля по ля-мажорному (знак небесной высоты по Пифагору) арпеджио вверх, а потом, зеркально обращенным ответом, – у рояля, с репликами по мажорным арпеджио у струнных.

Сама тема, насыщенная, по-моцартовски, хроматизмами, проходит сначала половинными нотами (частый прием у Баха), а далее демонстрирует постепенное набирание интенсивности движения, проявление всех игровых фигур с ритмическим дроблением мелодического ведения у всех инструментов, что приводит к эффекту драматургического крещендирования, соотносимого с заявленным в темах гимническим тоном выражения. Эта “крещендирующая драматургия” [13, с. 27] проявляет себя в побочной и в заключительной

партиях с еще большей интенсивностью, вызывая ассоциации с этапностью литургии, где именно к концу действия выстраивается экстатическое всеобщее славление.

Неконтрастные темы экспозиции, характерные для старосонатной формы, выстраиваются в линию драматургически крещендирующего ряда с акцентуацией экстатического светлого перезвона заключительной партии на фоне звонких пассажей и тремоло рояля. Разработка, построенная на главной партии, в которой еще более выделены моменты хроматизации, уводит слушателя в бемольные тональности с переменным тяготением к минорным ладовым бликам, знаменуя как бы растерянность на пути к совершенству. Тональные блуждания приводят к ре-мажору, с которого начинается динамическая реприза (см. аналогии с субдоминантовой репризой у И. С. Баха), еще раз подчеркивающая тяготение к старосонатной конструкции. Побочная партия, традиционно изложенная в ля-мажоре, подводит нас к динамизированной ликующей заключительной.

Вторая часть – *Andante* – представляет собой вариации на жанр – в главной теме угадывается несколько завуалированный перевернутый крест, в развитии – все тот же прием накопления интенсивности через ритмическое насыщение музыкальной ткани, то же строение по типу старосонатной формы с чертами строфичности, свойственной вокальной музыке. Прекрасная тема главной партии, построенная на диалоге и полифоническом взаимодействии рояля и струнных, изложена в F-dur. Просветленные реплики рояля с обилием вокализованных шестнадцатых построены на риторических фигурах *catabasis*, что бесконечно усиливает трогательность этой музыки.

Переход к побочной партии решен удивительными пятью тактами, где струнная группа каждый раз восходит по мажорным арпеджио вверх, рояль же струится короткими мажорными арпеджио вниз, рождая особую гармоническую пространственность и модулируя в *fis-moll* – нетрадиционную тональность для побочной. В побочной партии впервые появляется тема, которая потом ляжет в основу припева известнейшей шубертовской песни “Вечерняя серенада”, вошедшей в его последний сборник “Лебединая песня”.

Но только здесь припев еще не сочиненной “Серенады” звучит в миноре и имеет другое завершение, близкое к венгерским интонациям. (Это, конечно же, не единственный пример, когда знаковая тема вызревает десятилетиями – вспоминается бетховенская тема из Финала Девятой симфонии на оду Шиллера “К радости”, которая почти в окончательном виде наметилась у Бетховена гораздо раньше – в Фантазии для фортепиано и симфонического оркестра). Заключительная партия *Andante* построена на бесконечных вопросительно-восклицательных интонациях в динамике *pianissimo*, “разрежая” фактуру в направленности на “воспарение” звучания.

Показательно, что главная партия в репризе, подчеркивая момент экзальтации, проходит на терцию выше в As-dur и, соответственно, побочная, сохраняя соотношение, заданное в экспозиции, – в a-moll. И только заключительная партия возвращает нас к исходному F-dur на динамический уровень *ppp* с ремаркой *dolce*, оставляя ощущение светлой недосказанности.

Скерцо, как уже было сказано, является энергетическим и темповым ядром пятичастного квинтета (темп *Presto*), что опять подталкивает к сложно обозначаемым параллелям с пятичастной католической мессой с центром в середине – *Credo*, наиболее канонически смыслово значимой частью мессы. Жанровая энергия скерцо Квинтета образует как бы “земное притяжение” мистических касаний сочинения, соединяющего “небо и землю” вокальных истоков и инструментальной реальности озвучивания.

Главная тема,двигающаяся по ступеням мотива *catabasis*, звучит чрезвычайно приподнято, благодаря предиктовым восходящим восьмым к каждой основной ступени темы. Темп придает музыке скерцо особую энергетику и экстатичность. Интересно, что все темы скерцо изложены композитором аккордово и исполняются всем квинтетом, что рождает параллели с хором церковной громады. Кроме того, их характер – лаконичный, яркий, запоминающийся, безусловно, характеризует не речь от автора, а музыку коллективного высказывания. Скерцо написано в традиционной для этого жанра форме, но тональный план, постоянно возвращающий музыку к A-dur, рождает ассоциации с рондальностью, снова и снова

подчеркивая этим возвратом к исходной точке символику круга, то есть выделяя идею Всего, Бога вездесущего [7, с. 25].

Средняя часть – Скерцо-трио – несколько оттеняет торжественную взволнованность и блеск крайних частей. В трио также преобладают нисходящие интонации-вздохи, которые проходят то у рояля, то у струнных, лирически взаимодействуя и дополняя друг друга, готовя глубокие мистические знаки вариаций следующей четвертой части.

Четвертая часть – знаменитые вариации на тему песни “Форель”, логично возникает на месте четвертой части мессы – Свят, благословен. Символика божественного присутствия прослеживается не только во всевозможных смысловых ассоциациях к словам текста песни, но, что для нас еще важнее, в самой теме, бесконечно возвращающей нас к исходному тону “ля” (по Пифагору – тон небесных сущностей), символизирующей круг – еще один важнейший символ Божественного.

Сама тема, чистая, безыскусная, как первозданная природа с прозрачным ручьем и резвящейся рыбкой, звучит с повторами только у струнного квартета на piano, что подчеркивает ее задушевность и светлую хоральность.

В первой вариации тему унисоном в обеих руках подхватывает рояль на октаву выше от скрипки, создавая ощущение музыки, льющейся с небес, усиливающееся обильными трелями на встречающихся мелодических нотах высотности ре (по Пифагору – тон-медиум). Струнные арпеджированными мотивами создают одновременно и изобразительный фон (плещущий ручей), и гармонические свечения (сопричастность Высшему). Гармония проступает и в мистическом согласии участников квинтета, которым автор попеременно поручает “спеть очередной куплет” прекрасной песни – сначала тема звучит у скрипки, далее – у рояля, альты, виолончели и контрабаса, символизируя корпоративность и согласие.

Как и в предшествующих частях, в драматургическом построении четвертой части отчетливо проступает крещендирующая драматургия – от вариации к вариации музыкальная ткань насыщается все большим количеством фигураций, ритмических дроблений, полифонических расцвечиваний, что и создает ощущение растущей экзотичности. В этом смысле показательна третья вариация, в которой роялю поручены унисонные пассажи тридцать вторых в очень высоком регистре на форте, виолончели и контрабасу – унисоном в октаву – тема на пиано, скрипке и альту – прозрачный аккомпанемент.

Такое редкое расположение инструментов и тематизма рождает особый глубокий пространственный эффект, в котором глубокие басы виолончели и, особенно, контрабаса, кстати, очень ценного во времена Шуберта, обрамлены звонкими, высокими унисонными пассажами экзальтирующего рояля. Четвертая вариация следует за трагическими событиями в тексте песни, изображает разрушенную благодать. Контрастируя основной ре-мажорной тональности цикла (ре-мажор знак Gloria), она написана в одноименном ре-миноре.

Пятая вариация поручена виолончели, которая играет видоизмененную, после трагических событий, тему в си бемоль мажоре (тональность небесных сущностей). Но мажор этот зыбок, его несколько раз полунамеком сменяет минор, утверждающийся в последней попевке “от автора”, – прекрасном, смиренном мотиве, который несколько раз передают друг другу виолончель и скрипка.

Собственно на этих мотивах заканчивается содержание песни на слова Шуберта – я “волю дал слезам”, но в контексте всего пятичастного квинтета. Ф. Шуберту как музыканту важна была завершенность подтекстового образа Sanctus, и потому светлая безмятежная кода возвращает нас к началу, еще раз подчеркивая движение по мистическому знаку круга.

Финал квинтета написан в исходной тональности – ля-мажор. И представляет собой вариации на структуру первой и второй частей. Основная тема близка теме скерцо. Интересно использование педали – на доминантовом звуке у рояля и басов – виолончели, контрабаса, так же с применения педали басов, но на тонике, начинается весь квинтет. Этим приемом, также символизирующим круг, пространство, объем, Шуберт создает законченную арочность формы квинтета, что еще раз подводит к большому кругу, символу совершенства.

И так, много раз подчеркнутая пятеричность, связанная с глубинными смыслами числа [11, с. 84], соответствующими характеристикам совершенства, глубины, симметрии-динамики,

“золотой середины”, богоизбранного числа, – проявляется в Форельном квинтете особым предпочтением образа гимнопения, представленного почти во всех частях Квинтета по соответствующему единому драматургическому сценарию – уплотнения-набирания звуковой массы, усиления энергетики тем за счет активизации и измельчения метроритмических фигур для достижения одухотворенной экзальтации в завершении части и целого звучания. Этот драматургический сценарий, соотносимый со структурой ритуально-обрядовых действий, в том числе церковной литургии [1], и, безусловно, осуществляющийся и в пятичастной католической мессе, формирует глубокий мистический подтекст Квинтета “Форель”.

Итак, много раз подчеркнутая пятеричность, связанная с глубинными смыслами числа [11, с. 84], связанными характеристикам совершенства, глубины, симметрии-динамики, “золотой середины”, богоизбранного числа, – проявляется в Форельном квинтете особым предпочтением образа гимнопения, представленного почти во всех частях Квинтета по соответствующему единому драматургическому сценарию – уплотнения-набирания звуковой массы, усиления энергетики тем за счет активизации и измельчения метроритмических фигур для достижения одухотворенной экзальтации в завершении части и целого звучания. Этот драматургический сценарий, соотносимый со структурой ритуально-обрядовых действий, в том числе церковной литургии, и, безусловно, осуществляющийся и в пятичастной католической мессе, формирует глубокий мистический подтекст Квинтета “Форель”.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса : Друк, 2008. – 548 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музгиз, 1963. – 379 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 336 с.
4. Вульфийс П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: на материале инструментальных ансамблей / П. Вульфийс. – М. : Музыка, 1974. – 83 с.
5. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт: Жизненный путь / Г. Гольдшмидт. – М. : Музыка, 1968. – 468 с.
6. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая / Р. Грубер. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1965. – 484 с.
7. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Золотой век, 1995. – 289 с.
8. Зима Л. В. Семантика числа в художественном пространстве романтического фортепианного квинтета / Л. В. Зима // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2012. – Вип. 16. – С. 341–350.
9. Комында И. Кельтский феномен и музыка XIX–XX вв. / И. Комында. – Одесса, 2007. – 76 с.
10. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1–2 / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – Т. I. – 696 с. ; Т. II. – 464 с.
11. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
12. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Н. Маркова. – Киев : Музична Україна, 1990. – 182 с.
13. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. искусств. : спец. 17.00.03 “Музыкальное искусство” / В. В. Медушевский. – М., 1983. – 46 с.
14. Мифологический словарь / [Ред. С. Аверинцев и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
15. Хохлов Ю. Песни Шуберта: Черты стиля. / Ю. Н. Хохлов. – М. : Музыка, 1987. – 302 с.
16. Hug Fritz. Franz Schubert: Leben und Werk eines Fruhvollendeten / Fritz Hug. – Frankfurt am Main, 1958. – 492 p.
17. Paumgartner Bernhard. Franz Schubert / Bernhard Paumgartner. – Zürich : Atlantis-Verl, 1943. – 362 p.

## REFERENCES

1. Arabadzhi, D. (2008), *Ocherki Hristianskogo simvolizma* [Essays in Christian symbolism], Odessa, Druk. (in Russian).
2. Asaf'ev, B. (1963), *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process], Leningrad, Muzgiz. (in Russian).
3. Belyy, A. (1994), *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview], Moscow, Respublika. (in Russian).
4. Vul'fius, P. (1974), *Klassicheskie i romanticheskie tendentsii v tvorchestve Shuberta: na materiale instrumental'nykh ansambley*, [Classic and romantic trends in Schubert's works: on a material of instrumental ensembles], Moscow, Muzyka. (in Russian).
5. Gol'dshmidt, G. (1968), *Frants Shubert : Zhiznennyy put'* [Franz Schubert: Life Path], Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Gruber, R. (1965), *Vseobshchaya istoriya muzyki. Chast' pervaya* [General history of music. Part I], Moscow, Muzyka. (in Russian).
7. Gudman, F. (1995), *Magicheskie simvoly* [Magical symbols], Moscow, Zolotoy vek. (in Russian).
8. Zima, L. (2012), The semantics of number in artistic space of Romantic Piano Quintet, *Muzychnye mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Journal of ODMA them. A. V. Nezhdanova], Odessa, Drukarskyi dim, vol. 16, pp. 341–350. (in Russian).
9. Komynda, I. (2007), *Kel'tskiy fenomen i muzyka XIX–XX vekov* [Celtic phenomenon and music of XIX–XX centuries], Odessa. (in Russian).
10. Livanova, T. (1982), *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 g. T. 1–2* [The history of Western European music before 1789], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Losev, A. (1976), *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The problem of character and realistic art], Moscow, Iskusstvo, (in Russian).
12. Markova, E. (1990), *Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva* [Intonation of musical art], Kyiv, Muzichna Ukraina. (in Russian).
13. Medushevskiy, V. (1983), “Intonatsionnost' muzykal'noy formy” Thesis abstract for Cand. Sc (Musical Art), 17.00.03, Moscow, 46 p. (in Russian).
14. Averincev, S. (1991), *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
15. Kholopov, Y. (1987), *Pesni Shuberta: Cherty stilya* [Schubert Songs: Style Features], Moscow, Muzyka. (in Russian).
16. Fritz, H. (1958), *Franz Schubert: Leben und Werk eines Fruhvollendeten* [Franz Schubert: Life and Work of an Early Composer], Frankfurt am Main. (in German).
18. Paumgartner, B. (1943), *Franz Schubert* [Franz Schubert], Zürich, Atlantis-Verl. (in German).

УДК 7.041

Богдана Нагай

## ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ТВОРІ МИСТЕЦТВА

У статті досліджено поняття художнього образу як невід'ємної складової твору мистецтва. Розглянуто художній образ у мистецтві погляду філософії та естетики. Охарактеризовано дві групи образів: автологічні й металогічні. Образи поділяються на вище названі типи за смисловими співвідношеннями між чуттєвим образом та його ідеєю.

**Ключові слова:** художній образ, твір мистецтва, типи, автологічні образи, металогічні образи.