

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ  
Донецька державна музична академія ім. С.С.Прокоф'єва

**В.Г.БОЙКОВ**

РОБОТА  
НАД ЦІЛІСНІСТЮ ФОРМИ  
В РОМАНТИЧНИХ  
ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛАХ

**Навчальний посібник**

Схвалено Міністерством культури і туризму України  
для використання в навчально-виховному процесі вищих  
навчальних закладів III –IV рівнів акредитації

ДОНЕЦЬК  
СХІДНИЙ ВИДАВНИЧИЙ ДІМ

2007

ББК 85.25.42  
Б-77

**Бойков В.Г.**

Робота над цілісністю форми в романтичних варіаційних циклах. Навчально-методичний посібник. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. – 96 с., нот – 18 с.

*Схвалено Міністерством культури і туризму України  
для використання в навчально-виховному процесі вищих  
навчальних закладів III –IV рівнів акредитації  
Лист від 31. 05. 2007 р. № 710/3/13 – 07*

Твори варіаційної форми різних епох і стилів постійно включаються до навчального репертуару на всіх етапах підготовки молодих піаністів. Це давній, добре опробований у педагогічній практиці прийом освоєння музичної мови певного композитора, метод знайомства з характерними особливостями, відмітними ознаками і фактурно-технологічними прийомами, які є властивими цьому стилю музики і, нарешті, перевірений спосіб комплексного розвитку творчих здібностей учнів. Дана робота присвячена проблемі пошуку виконавського рішення для відтворення *цілісної форми варіаційного циклу* в процесі вивчення твору в класі спеціального фортепіано і під час концертного виконання на естраді. Книжка розрахована на викладачів і студентів вищих та середніх спеціальних навчальних закладів.

Рецензенти:

*доктор мистецтвознавства, професор*

*народний артист України, професор*

*заслужений діяч мистецтв України, професор*

Редактор:

*Борис Деменко*

*Михайло Степаненко*

*Наталія Мельникова*

*Лариса Московченко*

**ISBN 978-966-7804-71-8**

© В.Г.Бойков, 2007

© Макет СВД, 2007

## *Вступ*

*Варіації – це можливість дати  
нове освітлення сказаному.  
М.К.Метнер*

Різноманітні прийоми і методи варіювання і, власне, варіаційна форма грають величезну роль в історії музичної культури. Грунтуючись на принципі зміненої повторності, варіаційна форма є універсальною для музики всіх історичних епох. Варіації, зародившись на зорі музичного мистецтва в народній музиці, не втратили свого значення й сьогодні.

Величезний список чудових творів, написаних у формі варіацій, що стали відомими і як окремі самостійні опуси, і як частини великих циклічних – створених для найрізноманітніших інструментів, ансамблів і у сфері симфонічної музики.

Головна причина такої надзвичайної поширеності варіацій як форми і широке використання принципу варіювання полягає у поєднанні в цьому явищі двох завдань – постійності та мінливості, у різноманітті їх взаємодії.

Філософські категорії Постійність та Мінливість, як протилежні тенденції, конфліктуючи і взаємодіючи між собою, рухають форму і є джерелом її розвитку.

Наука вивчає різноманітні прояви «єдності та боротьби протилежностей» у природі й у всіх галузях людського буття.

У музиці ці категорії і їх взаємодія стають основою формоутворення, одним з яскравих прикладів цього служить варіаційний метод, при якому змінюється й ускладнюється виклад повтореного матеріалу. Ступінь складності може бути різним, залежно «від глибини» збагачень і змін, що вносяться у повторювану основу.

З іншого боку, накопичення змінних рис несе в собі заперечення постійності і є додатковою рушійною силою, джерелом розвитку.

Таким чином, збереження повторюваної основи у формі (теми або її головних, найважливіших елементів) заперечується постійним її збагаченням, безперервною притокою нового, і тим самим сприяє розвитку і появи – у результаті – *якісно нового*.

Співвідношення цих двох початків дозволяє виділити два принципи варіаційного розвитку. У першому з них, видозміни відбуваються безпосередньо на повторюваному тематичному матеріалі, в його межах.

У другому, – «може йтися і про свободу образних перевтілень, жанрових трансформаціях теми і про свободу у відступах від структурних даних теми і застосованих у ній художніх прийомів» [49, с.68].

Той або інший вид варіаційного методу, а також кількість змінних елементів визначають різні типи (стилі) варіацій.

У професійній музиці (при різноманітті різновидів варіаційної форми) особливо виділяються дві: строгі та вільні. У них яскраво виявилися протилежні тенденції, які лежать в основі форми: прагнення до впізнанності, не-змінності і панування постійного оновлення.

Слід зазначити, що перевага того або іншого рушійного початку завжди продиктоване естетичними нормами певного історичного періоду. Так, строгі варіації були характерні для епохи барокко (варіаційні цикли французьких клавесиністів, Г.Ф.Генделя й ін.) і



періоду віденського класицизму (варіації Й.Гайдна, В.А.Моцарта, ранні варіаційні цикли Л.Бетховена), тоді як вільні – для романтизму.

В цілому відмінність їх зводиться до прояву «тенденції розкріпачення» [49, с.43], тобто розкриття можливостей теми, міра близькості до теми або віддаленості від неї.

Концентруючи, узагальнюючи характерні особливості будови строгих варіацій слід, перш за все, відзначити приналежність їх до тієї групи варіацій, де буквальної повторності вже немає, «але, композитор, зберігаючи в недоторканності конструкцію теми або цілої невеликої п'єси, завантажує її при повторенні прикрасами, орнаментами» [4, с.42].

В цілому, особливості строгих варіацій зводяться до наступного:

1. Послідовне збереження основних ознак теми: її структури, тонально-гармонічного плану, метра, основних контурів мелодії, темпу і, також, жанрових ознак.

2. Зміни торкаються: ритмічного малюнка, фактури, прийомів розвитку мелодії, регістрового забарвлення, іноді нахилу, ладу, – поява ладово-контрастних варіацій у середині циклу.

3. Будова циклу схильна до лаконічності (обмежена кількість варіацій), а послідовність варіацій, у більшості випадків, припускає деякий контраст між ними. У разі їх великої кількості, можливо об'єднання в групи, і тоді контраст виникає між групами варіацій.

Особливе місце у творах варіаційної форми епохи бароко посідають окремі варіаційні цикли І.С.Баха, в першу чергу геніальні «Гольдберг-варіації» для клавіру, в яких головним методом варіювання, на відміну від Чакони з Партити d-moll для скрипки соло, є чисто поліфонічні прийоми.

Розвиток у строгих варіаціях досягається за рахунок використання методу димінування, зміни прийомів викладу мелодії. Увесь процес

фо-утворення в циклі є направленим до останньої варіації, яка виконує функцію фіналу (коди), внаслідок чого зазнає істотної зміни.

Для досягнення єдності циклу у варіаційній формі часто застосовується прийом репризності.

Вільні варіації закономірно з'явилися в результаті прояву сильнішого впливу тенденції мінливості і, в той же час, прагнення композиторів до подолання дробності й деякої статичності, яка є властивою варіаційній формі.

Становленню форми вільних (вільно-романтичних) варіацій сприяло також коло образно-поетичного змісту музики ХІХ століття, яке розширюється і включає як лірико-драматичні, так і трагічні образи.

У музиці композиторів-романтиків стали частим і характерним явищем програмність і картинність, велика барвистість, жанрова різноманітність і зображальність.

Характерна риса формоутворення, що стала звичною в музиці ХІХ століття – динамізація – виявляється і у варіаційній формі, через «розроблене варіювання» [49, с.50].

Виявляючи найважливіші особливості типу вільних варіацій, слід за-значити:

1. Значне віддалення від теми в процесі варіювання і, в результаті, поява можливості серйозного ослаблення зв'язків між варіацією і темою, а також між самими варіаціями. Зміни, що вносяться в нові етапи варіаційного розвитку, іноді стосуються також жанру теми, приводячи до жанрової транс-формації. Через це відбувається не тільки зміна форми теми, але і її перегар-монізація, пов'язана з різкою зміною тональності. «Варіації настільки відда-ляються від мелодико-ритмічного малюнка теми, що є п'єсами, лише побудованими на окремих її мотивах, які є розвинуті зовсім інакше (приклад – «Симфонічні етюдів» Р.Шумана)» [22, с.268].

2. Будова варіаційного циклу у романтиків залежить від руху, визначеної композитором образної концепції, яка іноді набуває програмного характеру. При цьому відбувається поляризація двох тенденцій формоутворення: роз'єднуючої, яка наближає варіації до сюїти; і об'єднуючої, яка підпорядковує весь цикл наскрізному розвитку.

Інтенсивність варіаційного розвитку часто приводить до збільшення кількості частин, об'єднання яких у групи стає вже неодмінною умовою. А об'єднання груп варіацій в єдине ціле, передусім, буде вимагати створення особливої драматургії всього циклу, в якому вже серед груп варіацій виникають наростання, спади, кульмінації.

У зв'язку з цим, між варіаціями з'являються (можуть з'явитися) функціонально-підпорядковані розділи (зв'язки, переходи, предикти), що вносять нові елементи і прийоми розвитку матеріалу, які з цих розділів переходять у самі варіації.

Подібна структура циклу приводить до виникнення у варіаціях форми вищого порядку, особливо при проведенні контрастного співставлення між варіаціями (групами варіацій) і появі репризного обрамлення.

### ***Твори варіаційної форми у навчальному репертурі***

Твори варіаційної форми різних епох і стилів постійно включаються до навчального репертуару на всіх етапах підготовки молодих піаністів. Це давній, добре опробований у педагогічній практиці прийом освоєння музичної мови певного композитора, метод знайомства з характерними особливостями, відмітними ознаками і фактурно-технологічними прийомами, які є властивими цьому стилю

музики і, нарешті, перевіреним способом комплексного розвитку творчих здібностей учнів.

Проте, у професійному «музичному побуті», а також у щоденній педагогічній практиці доводиться, на превеликий жаль, стикатися з усталеною думкою про зручність і, навіть, особливу легкість виконання творів варіаційної форми. Звичайно, це зовсім не так. Практика завжди спростовує цю легковажну «аксіому».

Великі варіаційні цикли, окрім серйозних технічних труднощів ставлять перед піаністами свої, вельми складні специфічні виконавські завдання. « Якщо композитор, виконавець... бачать у ній ( у *варіаційній формі*) лише ланцюг споріднених мініатюр, то форма представляється простою, навіть примітивною... (тобто) Виконавець обмежується підкресленням індивідуального характеру кожної варіації, прагнучи до загальної різноманітності. Проте, у всіх випадках не ставиться найважливіше питання про створення форми цілого; проблема єдності варіацій, як закономірно зв'язаного твору, знімається або обходиться.

Якщо музикант будь-якої з названих професій намагається цю проблему вирішити, тоді варіаційна форма постає зовсім не такою простою. Для композитора вона може часом виявитися складнішою за сонатну форму, тому що, ця остання сама сприяє цілісності, варіації ж самі по собі тяжіють до нарізності; сонатній формі треба **слідувати**, тоді як варіаційну форму доводиться **долати**» [49, с.9].

Відомі чудові фортепіанні твори варіаційної форми, які через свої невеликі масштаби (це стосується, перш за все, частин сонатного циклу), або особливості будови, досить легко складаються для виконавця і слухача у закінчене ціле. Такими творами є, наприклад, «Варіації на тему менуету Дюпора» В.А.Моцарта, варіації у сонатах Й.Гайдна й ін.

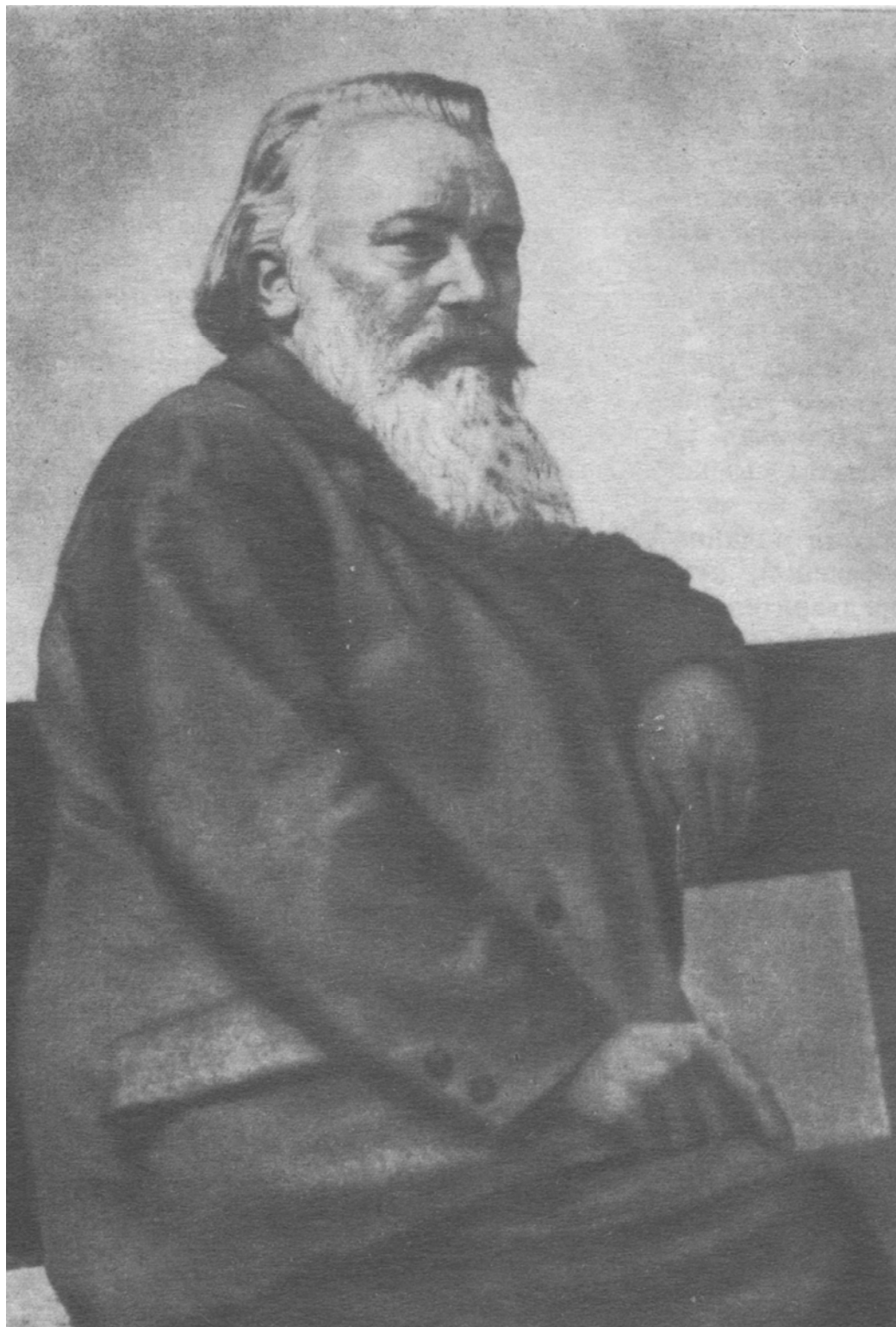
А виконавському втіленню і сприйняттю слухачами цілісності форми великих, розгорнутих варіаційних творів можуть сприяти закладені композитором риси сонатної форми, як у «32 варіаціях» Л.Бетховена; або наявність внутрішніх арок між варіаціями, або об'єднані загальним розвитком фінальні варіації, включаючи розгорнені фінали, як наприклад, у «Andante з варіаціями f-moll» Й.Гайдна, «Симфонічних етюдах» Р.Шумана, «Варіаціях і фузі на тему Генделя» Й.Брамса, «Варіаціях на тему Кореллі» С.Рахманінова.

Завершеності циклу та більшій цілісності великої варіаційної форми сприяє принцип репризності, наприклад, виключно вдало використаний І.С.Бахом у Чаконі.

Вельми часто застосовується композиторами і прийом «репризного обрамлення». Так називається останнє, що психологічно начебто підводить «межу під сказаним», слово від автора – проведення теми перед кодою, як це відбувається у «Серйозних варіаціях» Ф.Мендельсона, або у самому кінці твору, як у «Гольдберг-варіаціях» І.С.Баха.

Дана робота присвячена проблемі пошуку виконавського рішення для відтворення *цілісної форми варіаційного циклу* в процесі вивчення твору в класі спеціального фортепіано і під час концертного виконання на естраді.

Як приклад вибрані популярні у виконавській та педагогічній практиці складні романтичні варіаційні цикли Йоганнеса Брамса, в яких музико-знавці виявляють риси строгих і вільних варіацій, що дозволяє даній роботі мати більш широке й узагальнююче значення.



*Й. Брамс*

**Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса**  
(Огляд теми)

**Брамса треба грати так,  
ніби жаль розлучатися з кожною нотою.**  
**С.Т.Ріхтер**

Фортепіанна творчість Йоганнеса Брамса (1833-1897) – одна з яскравих сторінок в історії західноєвропейської музичної культури. Інтелектуальна глибина та проникливий ліризм, масштабність образів та емоційна насиченість музики, благородна стриманість відчуттів і строго організована форма його творів близькі й зрозумілі нашим сучасникам. Твори цього найвидатнішого композитора нині посідають почесне місце у концертних програмах провідних виконавців і творчих колективів, у навчальному репертуарі музичних училищ, ССМШ, академій і консерваторій.

Характерні риси композиторського стилю Й. Брамса визначилися вже в самих ранніх його опусах. Це, по-перше, прагнення до «глибоко індивіду-ального синтезу романтичного комплексу відчуттів і чисто класичного структурного мислення» [39, с.28].

По-друге, яскрава мелодійна мова, що спирається на багатообразні інтонаційні витоки. *(Кажучи про витоки своєрідного мелодизму Й.Брамса, слід зазначити вирішальну роль багатовікової національної німецької музичної культури від народної пісні та протестантського хоралу до Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Мендельсона і Шумана, а також великий вплив західнослов'янського і, особливо, угорського міського музичного фольклору – стиль вербункош).*

Важливу роль у розвитку фортепіанного стилю композитора відіграла його робота над циклами варіацій. Часто саме з цих творів починається перше знайомство молодих піаністів з творчою спадщиною

Й. Брамса, і такий шлях до досягнення складної музики геніального німецького творця дуже плідний.

Більш того, враховуючи особливу роль і значення варіаційної форми у творчості Йоганнеса Брамса, можна з упевненістю стверджувати, що піаністу важко обійтися без знайомства з його варіаційними циклами.

Розповідаючи про значення варіацій у творчості композитора, можна вказати на наступні моменти: по-перше, прийоми і методи варіювання та варіаційного розвитку, такі характерні для мислення і композиторської техніки Брамса\*, вигострювалися саме на варіаціях.

По-друге, жодний композитор післябетховенської епохи не приділяв такої уваги варіаційній формі і не використовував її так винахідливо й бага-тогранно. Справді «Брамс великий майстер варіацій. Принцип варіаційності він застосовує дуже часто... всі види варіацій у Брамса... виявляє дивовижна майстерність, уміння вичерпно розкрити музичний зміст теми і використовувати укладений у ній імпульс для видозміни» [5, с.83].

До варіацій Брамс звертався у всі періоди своєї творчості. Серед творів, написаних у цій формі, особливо цікавими є: юнацькі вільно-романтичні «Варіації на тему Роберта Шумана» ор. 9 (1853); масштабні, поліфонічні, увінчані по-органному грандіозною фугою «Варіації і fuga на тему Генделя» ор. 24 (1861), в яких композитор продовжує традиції І.С.Баха (Гольдберг-варіації) і Л. Бетховена (15 варіацій з фугою ор.35);

---

\* відомий дослідник творчості Й.Брамса – О.М. Царева відзначає:

«особливо характерне для Брамса *варіювання*, що включає і варіаційність і варіантність. Воно глибоко корениться в самій природі його мислення, що поєднує епічно багатообразне уявлення про єдине і цілісне з фіксацією найдрібніших філігранних деталей в ланцюгу їх «нескінченних перетворень» [46, с.149].



і, нарешті, «Етюд для фортепіано» оп. 35 (1863) – два зошити віртуозних варіацій на тему каприса Паганіні.

Блискучого творчого результату досяг композитор у зрілому симфонічному циклі – «Варіації для оркестру на тему Гайдна» оп.56а (1873). Відзначимо, що існує авторська версія цих варіацій, що має самостійне концертне значення, для двох фортепіано у 4 руки – оп.56в.

Крім того, Йоганнесом Брамсом написані фортепіанні «Варіації на власну тему» оп. 21, № 1 (1857), «Варіації на угорську пісню» оп. 21, №2 (1853), «Тема з варіаціями» (без опусу, 1860) і «Варіації на тему Шумана» у 4 руки оп. 23 (1861).

Часто варіації у Брамса можна зустріти у вигляді закінчених частин сонатно-симфонічного циклу. Такими є *Andante* з першої фортепіанної сонати оп. 1 (1853), Фінал струнного квартету №3, оп.67(1875), *Andante con moto* з фортепіанного тріо №2, оп.87(1880-1882), *Adagio* з Другого струнного квінтету оп.111(1890), Фінал квінтету (з кларнетом) оп.115 (1891). Варіаціями завершується геніальна Четверта симфонія оп.98 (1884-1885), Фінал цієї симфонії – грандіозна Пасакалія – одна з вершин світової симфонічної музики.

І, нарешті, абсолютно незвично й оригінально використовував Й.Брамс варіаційну форму в ранній Другій фортепіанній сонаті оп.2(1852).

Ось, що пише про цей феномен професор Вл.Протопопов: «Цікавим прикладом варіаційного розвитку служать *Andante* і *Scherzo* із сонати оп.2 *fis-moll* Брамса. Зв'язані воедино контрастно-складеною формою *Andante* і *Scherzo* мають спільну для них головну тему. Після двократного проведення її (другий раз – варійовано) в *Andante*, йде серединна (розроблена) частина, реприза ж постає у вигляді мажорної варіації, що без перерви переходить у *Scherzo*. Воно повертає мінор,

даючи у той же час жанрову варіацію головної теми. За нею – тріо (як у складній тричастинній формі) і реприза з новим варіюванням.

В загалі, варіації перемежуються з розробкою (в Andante) і тріо (у Scherzo), самі ж є зв'язаними єдністю розвитку, що включає й орнаментально-фігураційну варіацію, і мажорну, й жанрово-характерну, словом, у мініатюрі створюється розсереджений варіаційний цикл. Розвиток його ламає рамки традиційних частин Andante і Scherzo сонати, і встановлюється нова форма, яка є організованою за допомогою загальної варіюваної теми» [33, с.110].

Завершуючи коротку довідку про роль варіацій у творчості Й.Брамса, можна пригадати про те, що розробка першої частини Фортепіанного квар-ету №2, оп.26 (1857-1861) і побічна партія першої частини Фортепіанного квартету №3, оп.60 (1855-1874), подані композитором у формі варіацій.

### ***Варіації на тему Роберта Шумана оп.9***

Варіації fis-moll оп.9 – одне з довершених ліричних одкровенень Йоганнеса Брамса – були написані в червні-серпні 1854 року до дня народження Клари Шуман (у дівочтві – Вік). На рукопису варіацій рукою автора залишений напис, що говорить дуже багато: **«Невеликі варіації на Його тему, присвячені їй»**.

Для правильного розуміння характеру й глибшого розкриття образно-емоційного змісту цієї музики необхідно проникнути в складний комплекс відчуттів, які володіли у той час зовсім ще молодим композитором.

Йоганнесу тільки що виповнився 21 рік, і романтично настроєні молоді друзі часто називають його «Йоганном Крейслером молодшим» – на честь популярного літературного героя, створеного улюбленим письменником – Е.Т.А. Гофманом.

Брамс схилився перед творчим генієм й особистістю Роберта Шумана, був тепло прийнятий в його сім'ї, відчував до нього щиро вдячність за дружню підтримку і допомогу. Нагадаємо, що Шуман привернув увагу видавців до творів нікому доти не відомого молодого композитора, більш того, перервавши десятирічне мовчання, у своїй чудовій статті «Нові шляхи» захоплено відгукнувся про творчість Брамса, передрікаючи йому велике майбутнє [див. Р.Шуман «Про музику і музикантів» т.Пб – М. : Музика, 1979, с.184].

У той же самий час, юний Й.Брамс щиро захопився дружиною Р.Шу-мана Кларою – красивою, привабливою жінкою і знаменитою піаністкою [54, с.184].

У варіаціях оп.9 отримав втілення вплив творчого спілкування молодого, дуже скромного, замкнутого, соромливо-захопленого композитора Йоганнеса Брамса з родиною великого Роберта Шумана.

Духом творця Флорестана й Евзебія пронизано весь цей твір. Й. Брамс дуже тонко вкрапляє у тканину свого твору цитати, уміло використовує характерні шуманівські фактурні елементи та композиційні прийоми. В слухачів (і у кожного виконавця) мимоволі виникають асоціації зі сторінками знайомих творів Шумана.

Порівняймо:

### *Експромти на тему Клари Вік оп.5*



**Варіації Брамса**

Var. 2

*Poco più moto*

**Епізод Гуморески op.20**

Var. 8

*Andante (non troppo lento)*

*espressivo*

**«Листок з альбому» №2 з «Строкатих сторінок» op.99**

Schnell M. M. ♩ = 190  
*Presto*

II

(1838)

Var. 9  
Schnell

*pp*  
*col Ped.*

**Фантастичні п'єси» op.12 («Байка»)**

Langsam Schnell

6

*p* *pp*

Var. 12  
Allegretto, poco scherzando

*p* *stacc. e legg.*

*col Ped.*

*sosten.* *sosten.*

*p* *p*



## Токата C-dur op.7

*espressivo*

## Var. 13

Non troppo presto

*pp molto leggiero*

## «Танці Давідсбюндлерів» op.6

Zart und singend (M. M.  $\text{♩} = 100$ )  
*Dolce e cantando*

XIV

*p*

## Var. 15

Poco adagio  
*espressivo*

*p*

*sempre col Ped.*

*Експромти на тему Клари Вік op.5*

Var. 16  
Adagio

*sempre pp*

*pp il basso sempre legato*

*poco cresc.*

Але всі ці приклади у жодному випадку не свідчать про учнівське наслідування або стилізацію. Тут, швидше, дуже доречно використовувати термін, що належить І.Ф.Стравінському – «варіації на стиль» [41, с.285].

Самобутня особистість і могутній творчий дух молодого Брамса органічно переплавляють все «шуманівське» у довершений, яскраво індивідуальний твір.

Темою варіацій став маленький «Листок з альбому» №1 з пізньої шуманівської збірки «Строкаті сторінки», яка була складена автором з написаних у різний час мініатюр.

**Albumblätter**  
Album Leaves    Feuilletts d'Album

Ziemlich langsam M. M. ♩ = 63    I  
*Piuttosto lento*

(Цікаво, що і Кларою Шуман були написані «Варіації на тему Р.Шумана» ор.20, темою для яких послужив той же «Листок з альбому»).

Варіації ор.9 поєднують в собі риси строгих і вільних варіацій. Матеріалом для варіювання служить не тільки тема. Величезну роль у варіаціях грає і нижній голос – бас теми, який іноді стає мелодією – у



10-й варіації. Це дуже важливий, характерний елемент композиторської техніки Й.Брамса.

Пізніше, у листі до Адольфа Шубрінга (16.02.1869) композитор напише: « У темі для варіацій мені, по суті, *важливим є ледве не один лише бас*. Але вже він-то задля мене святий, він – та тверда основа, на якій я будую свої вигадки. Те, що я роблю з мелодією – всього лише забава, нехай деколи глибокодумна – але все-таки забава. Якщо я варіюю мелодію, то мені в кращому разі вдається бути дотепним або витонченим, або – нехай навіть і з настроєм – поглибити красиву думку. Але із заданим басом я насправді придумую нове, я винаходжу на нього нові мелодії, я творю» [36, с.92].

Учень Йоганнеса Брамса Густав Йеннер згадував: «Бас важливіший за мелодію», – сказав Брамс. Це не означало, ніби бас повинен зберігатися за будь-яких обставин. Але мелодія верхнього голосу знаходить свою певне обличчя тільки на основі мелодії басу, що доповнює і прояснює її. Варіація не тільки на мелодію, але і на ритм і гармонію теми. «Завжди твердо тримайте мету в полі зору, а це можливо, тільки коли визначений бас, інакше ви повиснете у повітрі. Є бас – і тоді вже геть коливання і вперед навпростець до мети!» – вчив Брамс» [17, с.217].

Вражає вільне, природно-невимушене використання молодим композитором складних поліфонічних прийомів викладу матеріалу, причому, що є характерно, у найбільш ліричних, інтимних, романтично-напружених варіаціях:

Варіація № 8 – канон в октаву, Варіація № 14 – канон в секунду, Варіація № 15 – канон в сексту, Варіація № 10 – контрапункт інверсії мелодії, основою якої служить бас теми.

Геній Брамса, варіюючи і розвиваючи тему Р. Шумана, відкриває нам внутрішній зв'язок цієї теми і другого «Листка з альбому» з того ж шуманівського циклу – варіація № 9 – (див. приклади на стор. 16-17).

Й.Брамс виявляє та винахідливо використовує у своїх варіаціях спорідненість нижнього голосу теми Шумана (див. приклад – стор.19) і лінії басу «Теми Клари Вік» з «Експромтів на тему Клари Вік» ор.5 Р.Шумана.

### *Експромти на тему Клари Вік*

Ziemlich langsam M.M. ♩ = 80  
*Piuttosto lento*

Robert Schumann, Op. 5  
(1832)

(в основу цього твору Р.Шумана лягла тема «Варійованого романсу» ор.3 К.Вік. Ця тема – здобуток колективної творчості. В одному із своїх листів Шуман указував: «Верхній голос належить Кларі, бас – мені» (басо-вий голос грає в шуманівських «Експромтах» ор.5 надзвичайно велику роль і проводиться у багатьох варіаціях як *Basso-ostinato*).

Коли в середньому голосі 10-ї варіації (у 30 такті) виникає «Тема Клари Вік», або з'являються в 10-й і 16-й варіаціях, (як своєрідне нагадування про цю Тему) елементи лінії басу «Теми Вік», то це не тільки прояв пошани до винуватиці свята (нагадаємо, що Варіації ор.9 написані до дня її народження), але і свідчення величезної «соромливої ніжності» юного Брамса до великої і прекрасної Клари.

Це «інтимні визнання цнотливо-замкнутого, але глибоко щирого майстра» [20, с.141].

Роберт Шуман виключно високо оцінив цей «музичний дарунок» Йоганнеса Брамса. Зберігся начерк листа Р. Шумана – одного з останніх листів композитора з лікарні в Енденіхе – хвилюючий документ, щирий і трохи сумбурний від відчуття захоплення, що його переповнювало:

«Дорогий друже!

Яку велику насолоду ти мені надав своїми варіаціями. Моя Клара вже писала мені про захоплення, в яке вона від них прийшла. Про те, що ти заглибився у дослідження контрапункту, свідчить кожна варіація. Як задушевно, як своєрідно звучить кожна, з якою майстерністю, як геніально!

З яким задоволенням я хотів би послухати (*ix*) у твоєму або Клариному виконанні. Потім – яка прекрасна різноманітність! 3-а [*варіація*], 4-а, 5-а, 6-а з поворотним ходом до другої частини (*можливо Шуман указує на поворотну енгармонічну модуляцію*). Яке задушевне наступне Andante, 8-а [*варіація*] з чудовою другою частиною. Потім 9-а – яка вона чарівна формою; 10-а – яка майстерна, яка щира; яка безпосередня й ніжна 11-а та надзвичайно дотепна наступна за нею 12-а. Потім 13-а – солодкі, неземні звуки; потім Andante – скільки мистецтва і дотепності у каноні в секунду, і потім 15-а в Ges-dur і 16-а Fis-dur`на,

що завершує все звучання і приносить радість. Як повинна моя Клара дякувати тобі за присвячення, і я теж! Прийми мою щирю подяку за те, що ти так щедро даруєш моїй Кларі твій дорогоцінний час. Пиши мені; я буду щасливий.

Твій друг *Роберт*, який поважає тебе» [53, с.382].

Знайомство з цією чудовою музикою переконує, що прекрасні, наповнені захопленою, романтичною патетикою слова Р. Шумана про Варіації ор.9 цілком обгрунтовані і надзвичайно справедливі.

Сам Й.Брамс, незважаючи на свою велику скромність, чудово розумів, який твір він створив влітку 1854 року. У своєму листі (від 23.09.1854) до видавництва «Брайткопф & Хертель» композитор писав: «Я вважаю Варіації своїм кращим твором, крім того, вони не важкі і т.д. і через це знайдуть, ймовірно, більш широке розповсюдження, ніж сонати.» [36,с.41].



*Й. Брамс у 20 років*  
*Малюнок Й. Б. Лауренса*

Проте концертна доля «Варіацій на тему Роберта Шумана» була далеко небезхмарною.

У *Вступі* достатньо детально освітлювалися вживані композиторами прийоми, що сприяють виникненню завершеного цілого у варіаційному циклі: формоутворюючі «арки», наявність форми вищого порядку, репризність, об'єднані загальним розвитком і динамікою фінальні варіації і, як вершина – розгорнутий фінал.

Всі ці сполучні елементи, які надають цілісність формі, майже відсутні або зовсім мало відчутні у брамсівських «Варіаціях на тему Роберта Шумана». Виконавець цього чудового твору приречений «долати» його непросту варіаційну форму. Та зробити це піаністу у Варіаціях Брамса на тему Шумана особливо складно.

Варіації ор.9 Й. Брамса швидше нагадують інтимний щоденник, своєрідні «Ліричні інтермеццо» – як колись називав окремих цикл віршів, що входив в його поетичну збірку «Коло пісень», великий Генріх Гейне.

Шістнадцять невеликих, глибоких і дуже інтимних віршів з цього поетичного циклу стали основою для створення іншого геніального твору. На вірші Г. Гейне був написаний чудовий пісенний цикл «Кохання поета» ор.48 Роберта Шумана.

16 варіацій (який багатозначний збіг!) склали і незвичайний ліричний варіаційний цикл Йоганнеса Брамса.

Мабуть, було щось «у повітрі», творчому «кліматі» тієї епохи, коли «Прагнення об'єднати малі ліричні форми у рамки великого художнього цілого (були) властиві не тільки композиторам, але й німецьким поетам ХІХ століття. У спадщині Гете визначне місце посідає його цикл наслідувань східних поетів («Західно-східний

диван»); майже всі ліричні вірші Гейне, починаючи з його «Книги пісень», згруповані в цикл («Подорож по Гарцу», «Знову на батьківщині» та інші). Та і менш значні, але свого часу популярні поети, як наприклад В.Мюллер, стали відомими саме завдяки своїм віршованим циклам.

Чим же пояснюється це загальне прагнення до об'єднання ліричних творів у цикл? Перш за все, тим величезним тяжінням до ліричного мистецтва, яке виявляли і поети, і композитори, і читачі, і слухачі.

Окремий ліричний вірш або окрема пісня може виразити тільки одну якусь грань почуття, один настрій. Передати ж розвиток почуття, розкрити весь емоційний світ героя може або цикл, або ця або інша велика композиція.

Ліричний цикл у поезії і музиці ХІХ століття має спільні риси з такими літературними формами, як роман у листах, книга спогадів, щоденники.

В епістолярній або мемуарній літературі мова ведеться від імені певного героя, що має конкретну зовнішність, характер, часто навіть біографію, більш менш ясно окреслену. Окремі твори в ліричному циклі теж як би концентруються навколо ліричного героя, що мається на увазі та іноді зливається з особистістю автора. Це надає їм особливу переконливість, правдивість. За приклад можуть слугувати цикли віршів Гейне – автобіографічні в самому прямому розумінні слова і відомі свого часу книги віршів В.Мюллера, яки представляють собою свого роду сюжетні новели у віршованій формі. У поетичних циклах конкретність образу ліричного героя ще більш посилюється» [8, с.35-36].

Й.Брамс пише Варіації ор.9, чуйно вловлюючи дух своєї епохи. Він наче і не прагне до цілісності цього твору. Загальна лінія розвитку є ледве видимою, «ціле» у циклі створюється з «розрізнених щоденникових записів» – «серця сумних заміт».

До того ж, у цих варіаціях відсутній розгорнутий Фінал. «Варіації на тему Роберта Шумана» закінчуються тихо, просвітлено, «багатокрапково». Тому ранні юнацькі варіації Брамса, скоріше за все, випереджають цикли фортепіанних мініатюр пізнього періоду творчості композитора.

Звичайно, все це створює додаткові труднощі для виконавця.

Метою цієї роботи є спроба виявити специфічні труднощі, що виникають при виконанні даного варіаційного циклу, і намітити можливі шляхи створення цілісної виконавської концепції.

### ***Робота над варіаційним циклом***

Як вже відзначалося вище, створення Варіацій ор.9 було присвячено Й. Брамсом до дня народження Клари Шуман. Вибір Брамсом саме цієї п'єси Шумана у ролі Теми для варіацій свідчить і про глибоке розуміння молодим композитором варіаційної форми, і тонке, можна сказати, вишукано-красиве рішення незвичайного художнього завдання: сказати «Їй» про своє кохання як би від «Його» імені.

Юнацьке, палке, трепетне, але глибоко і ретельно приховуване почуття до Клари було забарвлене глибоким сумом не тільки від безвихідності першого великого кохання композитора, але і затьмарене сумним передчуттям – звісткою про тяжку хворобу і, можливо, неминучу швидку кончину Роберта Шумана.



Цей гранично конфліктний і принципово неможливий для розв'язання, трагічний дуалізм психологічного стану композитора і складає підтекст творчого процесу створення варіацій, який знайшов своє віддзеркалення в емоційно-образному складі твору. Тому для нас не повинно бути дивувним те, що для святкового подарунка коханій жінці – циклу варіацій – молодий композитор обрав таку невеселу тему.

«Ця тема – прощання, тема – передчуття, сповнена глибокого і тихого суму з трохи помітним траурним відтінком. Саме звідси народжується брамсівська елегійна інтонація, – що звучить у цих варіаціях... один з найстійкіших пластів брамсівської лірики – одночасно глибоко особистісний і трохи відчужений. Пригадаємо брамсівські «Дівочі пісні», тихі пісні-скарги» [47, с.70].

Дбайливе ставлення автора варіацій до шуманівської музики виявляється вже в самій темі: музичний текст п'єси Шумана і Темі варіацій, практично, ідентичні. Є лише одна маленька відмінність – в Темі не повторюється другий розділ форми, через що трип'ятичастинність «Листка з альбому» стає простою тричастинною. Але Й.Брамс «чесно повертає» Р.Шуману борг своєю першою ж варіацією.

Виконуючи Тему з її характерним траурним пунктиром, (який ще більш загострюється, коли пунктир замінюється затактовим форшлагом) піаністу слід помітити **відсутність** пунктирів і форшлагів у репризі теми.

І ВАРІАЦІЯ здається безпосереднім продовженням-розвитком Темі, в якій зберігається шуманівська вказівка темпу – *Ziemlich langsam* – дуже повільно.

Перша варіація, по суті, замінює повторення другої половини теми. Вона зберігає ту ж форму, той самий темп, тональність, ритмічний малюнок, хоральний тип фактури й штрихи.

Тема і перша варіація виконуються єдиним блоком, без перерви.

Виконавцю слід звернути увагу на те, що у 1-й варіації тема «дослівно» проводиться в нижньому голосі до 16 такту.

Проте, проведення мелодії в басу привело до поєднання в ньому мелодичної і гармонічної функцій і, отже, кардинальної зміни гармонічного «сенсу» всієї п'єси, що створило абсолютно нову тональну організацію форми.

У процесі роботи над варіацією необхідно звернути увагу на широкі арпеджійовані акорди (у 13-14 тактах), при цьому, арпеджіювати необхідно всі акорди у такті. Їх необхідно інтонувати, арпеджіюючи з різною швидкістю відповідно до тривалості акордів, враховуючи їх ритмічну структуру.

Акорди, викладені чвертями, слід «розкласти» ширше, ніж написані восьмими та шістнадцятими.

Поява елементів імітаційної поліфонії в останніх вісьмох тактах першої варіації, розширення діапазону звучання «характерних траурних пунктирів» (в останніх тактах вони з'являються в басу), додає тихому закінченню 1-ї варіації ще більш похмурого характеру.

II ВАРІАЦІЯ – *Poco più moto* – невелике скерцо у шуманівському дусі, якому за визначенням О.М.Царьової, властива «таємнича й тривожна, «крейслеріанська» скерцозність» [44, с.13].

Це «скерцо» грає роль середньої частини у мікроциклі: (тема і 1 варіація) + (2 варіація) + (3 варіація).

Складність для піаніста представляє виконання легкого, ритмічного, скерцозного пунктиру в лівій руці, над яким вільно летить викладена синкопованими акордами, «болісно-красива» мелодія у правій руці. Слід звернути особливу увагу на гіркий присмак гармоній мелодійної лінії, які взаємодіють на затриманнях з лівою рукою.

III ВАРІАЦІЯ – *Tempo di tema* – повертає нас в емоційну атмосферу першої. Виконавцю слід звернути увагу на діалоги «дуетів» (у правій руці), які супроводжують і з різним «виглядом обличчя» коментують тему, що проходить у нижньому голосі.

Мабуть, це буде музично виправданим, якщо в 7 і 19 тактах арпеджіювати всі акорди, органічно поєднуючи вільну агогіку у вимові тріолей із швидкістю арпеджування. В тріолях цих акордів виразно відчуваються і схвильованість, і декламаційність.

Разом з маленькими прискореннями, які скеровані до вершин мотивів, у цих виразних тріолях так само поривчасто повинна зростати і стрімкість арпеджування акордів.

IV ВАРІАЦІЯ – *Poco più moto*. Бентежна, схвильована музика цієї варіації у жанровому і фактурному відношенні схожа на «Пісню без слів» Ф.Мендельсона, але ще більш на типовий для Р.Шумана романс.

Var. 4  
Poco più moto

The image shows a musical score for Variation 4, titled 'Poco più moto'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system includes dynamic markings such as 'p', 'espress.', 'legato', and 'pp', as well as articulation marks like 'legg.' and 'simile'. The second system continues the piece with various rhythmic patterns and dynamics. The score is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

Поривчаста, виразна мелодія ніби «буяє», а акомпанемент повинен бути дуже схвильованим, трепочучим, але прозорим. Кожна друга шістнадцята акомпанементу повинна бути тихіша і легша за першу. Незручні дещими в лівій руці (т.т. 5-7), у самому крайньому випадку, можна полегшити, розкладаючи їх і граючи нижній звук інтервалу лише один раз.

Через майже 40 років Йоганнес Брамс напише Інтермеццо (op.119 №2), і в геніальній пізній мініатюрі ми легко «впізнаємо» цю варіацію:

The image shows a musical score for the second Intermezzo by Johannes Brahms, Op. 119, No. 2. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Andantino un poco agitato'. The score includes dynamic markings such as 'p sotto voce e dolce' and 'sf', and a 'sost.' marking. The piece is numbered '2' in the top left corner.

Своїм «бентежним», схвильованим акомпанементом романсова 4-а варіація (навіть після невеликого уповільнення у кінці) готує появу ще більш поривчастої, імпульсивної музики наступної варіації.

Між 4-ю і 5-ю варіаціями є необхідною дуже маленька цезура, ніби «багатокрапка».

V ВАРІАЦІЯ – *Allegro capriccioso*. У цій контрастній, вибуховій музиці піаністу необхідно дотримуватись міри динаміки у використанні крайніх регістрів, враховуючи їх різну «звукову потужність». І постійно пам'ятати про це, виконуючи мелодійну лінію, викладену тривожними «рикошетами» акордів – точними та легкими (*staccato e legg.*), як і указує Брамс.

Авторську ремарку «*capriccioso*» слід враховувати й особливо рельєфно виконувати в тактах 5-7, 12-15, 29-31, в яких піаністу буде потрібна смілива агогіка і точний розрахунок ритмічної пульсації під час різких змін темпу.

VI ВАРІАЦІЯ – *Allegro*. Це перша, по-справжньому драматична кульмінація циклу, написана зі справжнім симфонічним розмахом.

Щось подібне (за тонусом) прозвучить у музиці Фіналу з Першого зошита «Варіацій на тему Паганіні». Реприза варіації повинна прозвучати не менш могутньо та переконливо, ніж початок, а краще – якщо лютіше та яскравіше. Тому в репризі – на стику 15 і 16 тактів, у лівій руці можливе пов-торення акордів (замість октав), як написано автором і на початку цієї варіації.



Без гармонічного заповнення «порожні» октави в люто-киплячій репризі прозвучать простакувато. Тому дуже обгрунтовано виглядає варіант, запропонований редактором збірника: Й.Брамс «Вибрані твори для фортепіано (серія «Перлини світової музики»)» у виданні «Музична Україна» – Київ, 1983.

В самому кінці варіації необхідно пригальмувати, не знижуючи тону і не затихаючи.

Перед 7-ю варіацією необхідна велика пауза.

VII ВАРІАЦІЯ – *Andante* – погранична. Напруга, темп і динаміка, що наростали в 4-6 варіаціях знаходять заспокоєння. Знов звучить сумний діалог – спогад про те, що минулося. У музиці виникає якийсь «туманний абрис» – розмиті контури 3-ї варіації, від якої залишилися лише «обривки діалогів», без тріолей і без теми.

У тихій музиці цієї варіації, що сумно зітхає, відбувається ніби боязкий, невпевнений пошук контурів теми.

Примхлива агогіка 7-ї варіації вимагає організації руху по восьмих. Цими дрібними тривалостями уявно вистрюються всі маленькі прискорення, уповільнення й зупинки-завмирання, весь складний пульс цієї музики, яка не повинна зупинятися на довгих нотах.

Слід звернути увагу на ефект «дихання, що збивається», коли після кульмінації у 8 такті виникає тридольний розмір.

Рух музики в кінці варіації ніби «заспокоюється назавжди».

Говорячи про особливості виконання творів варіаційної форми, професор С.Е.Фейнберг зауважував: «У послідовності варіацій завжди присутня програмно-поємна ознака. Ми просуваємося від того, що було, до того, що буде, від завязки до розв'язання, при цьому... проміжки між варіаціями... можуть не вимірюватися нотним часом.

Зміни у змісті нотного циклу відбуваються швидше між варіаціями, ніж у момент звучання кожної з них» [42, с.446-445].

Саме тому така важлива велика пауза перед 7-ю варіацією та довга, дослухана фермата в кінці цієї варіації.

VIII ВАРІАЦІЯ – дуже виразне, скорботне *Andante (non troppo lento)*. Цей трагічний канон в октаву вирішений незвичайно цікаво в розумінні фактури, і як незвичайний зразок фортепіанної оркестровки. Один голос канону – це мелодія з акомпануючою гармонією, а тремолоючі, як «далекі литаври», октави (у лівій руці) проводять другий голос канону.

Октавні тремоло повинні затихати, як затихає завмираючий пульс, і «філірувати звучання» до кінця кожної фігури, вибудовуючи при цьому лінію теми.

Слід звернути увагу на «боязку» появу мажору в 3 такті від кінця цієї варіації. Мажорний «відблиск» у такій трагічній музиці можна уподібнити до такого моменту в житті людини, коли говорять, що «Смерть розгладила муки на його лиці».

ІХ ВАРІАЦІЯ – *Schnell* (швидко) – ще одне дивовижне прозріння Й.Брамса. Це ремейк «Листка з альбому» №2 із «Строкатих сторінок» ор.99 Р.Шумана.

Професор О.Л.Юхелес, припускаючи, що це, можливо, описка автора або «традиційна друкарська помилка», обгрунтовано пропонує у 12 такті цієї варіації відновити мотив теми, який проходить восьмими в середньому голо-сі) – *cis-h-a-gis*, замість *cis-h-h-gis*.



Дуже цікаво й абсолютно незвично звучить віртуозне, але таке, що акуратно пригальмовує (*poco rit*), вируюче, але дуже тихе, «примарне» закінчення 9-ї варіації.

X ВАРІАЦІЯ – *Poco adagio* (D-dur) – найбільш ніжна, захоплена, наповнена світлом і ласкою варіація.

Саме в цій просвітленій, мажорній варіації виникає (у 30 такті) ніжний образ коханої – Тема Клари Вік.





У витонченій поліфонічній тканині 10-ї варіації, мелодія якої виникла з басу теми, (при цьому одночасно з мелодією проходить її інверсія – обернення в басу, а в середній частині, додатково, виникає канонічна імітація), відбувається «створення насиченої поліфонізованої фактури з поєднанням власне поліфонічних прийомів з типовими «формулами супроводу романтичного піанізму» [44, с.15].

Неможливо не захоплюватися цим шедевром контрапункту, який виник «одночасно з одинадцятю варіацією протягом одного дня (і) містить у рукописі наступний напис: «*Рози і геліотроп вже цвіли*». Ці слова, немов блискавка освітлюють душевний склад молодого Брамса, якого чисто романтичні уявлення могли надихнути на створення твору, написаного в гранично строгій формі» [10, с.225].

XI ВАРІАЦІЯ – *Un poco più animato*. Ніжна, захоплююча музика, яку хочеться виконувати «перстами легкими як сон». В цій варіації категорично виключається «октавна бравура». Октави – дуже прозорі, колористичні, «без першого пальця». Як влучно відмітив Альфред Корто: «Коли у Брамса ви зустрічаєте вказівку *animato*, не виконуйте його як прискорення руху; воно позначає великий запал почуття» [21, с.105]. Музика, що просякнута хиткими переливами мажору-мінору, закінчується багатокрапкою, сумно «повисає запитанням».



Такі «нерішучі» закінчення п'єс у циклах дуже характерні для Шумана та бувають пов'язані з романтичним завмиранням «недовимовленої» емоції, наприклад, п'єса «Шопен» з Карнавалу op.9.

Незважаючи на всю свою скороминучість, вишукано-тріпотлива 11-а варіація несе значну драматургічну функцію, стаючи містком до подальшої.

О.М. Царьова знаходить у цій варіації відчуття завороженості, «ледве помітного руху, примарного, «тремтячого повітря» [44, с.15], а Р.Шуман назвав цю варіацію «ніжною».

XII ВАРІАЦІЯ – *Allegretto, poco scherzando*. Й. Брамс знову занурює нас у добре знайоме коло образів «тривожної шуманівської скерцозності» – (див. п'єсу «Байка», з «Фантастичних п'єс» Р. Шумана).

В останніх тактах цієї вельми важкої варіації, звичайно, краще грати основний варіант Брамса, а не полегшений – *ossia*.

Основний – звучить набагато драматичніше, яскравіше та цікавіше, тому праця піаніста, в даному випадку, буде не марною.

The image shows a musical score for the 12th variation of Schumann's Carnaval, Op. 9. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto' and the dynamics include 'molto cresc. e stringendo' and 'ff'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a final section marked 'ossia:'.

У випадку виконання полегшеного варіанту буде потрібно інше за смислом прочитання цього епізоду. Тоді замість ламано-драматичної, з елементами трагічного гротеску музики, в закінченні варіації повинна буде про-звучати інша – більш скерцозна, грайливо-примхлива.

XIII ВАРІАЦІЯ – *Non troppo presto* – повна сум'яття, схвильована музика. Вона «грає» характерним мажором-мінором і забарвлена таким звичним для Й.Брамса угорським колоритом. Це – «варіація» на фактуру Токати Р.Шумана, яка при цьому повністю позбавлена технічного пафосу й натяку на показну віртуозність.

8-а – 13-а варіації – складають серединний розділ циклу. Ці варіації зовні дуже мало зв'язані поміж собою. Та виконавець повинен свідомо виявляти та підкреслювати цю «відмінність», розділяючи варіації виразними паузами-цезурами, що «говорять».

Після значної – «драматичної паузи», що «повинна прозвучати» після закінчення 13-ї варіації, наступає завершальний розділ циклу.

XIV ВАРІАЦІЯ. Звучить геніальний, «трагічно – безнадійний», канон у секунду.

Ритм та інтонації сициліани примушують нас пригадати найбільш ви-датні зразки цих творів – відому Сициліану І.С.Баха, 2-у частину – Adagio з фортепіанного концерту В.А.Моцарта А-dur (KV- 488) і, звичайно, його ж Adagio з сонати F-dur (KV- 280) для фортепіано.

В.А.Моцарт Соната F-dur, 2-а частина

Adagio

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's Sonata in F major, Op. 28, No. 2. The score is in 6/8 time and features a canon in seconds. It consists of two systems of music. The first system has five measures, and the second system has four measures. Dynamics range from forte (f) to piano (p). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one flat (B-flat).

14 варіація посідає виняткове місце в розвитку циклу – вона відокремлює фінальні варіації і служить вирішальним поворотним моментом у розвитку всього твору, його образно-психологічної драматургії.

Варіація унікальна за своєю фактурою: мелодична лінія викладена каноном у секунду, який витриманий у точності до останнього звуку впродовж тричастинної форми; а акомпанементом служить широко і хвилеподібно розкладена гармонія, що охоплює діапазон більше двох октав.

Сумними секундовими інтонаціями композитор прощається з найдорожчим, оплакує коханих.

Тихе, завмираюче закінчення цієї варіації сприймається, як повна втрата усіх надій і сумне заспокоєння – «упокорювання в очікуванні кінця».

Музика 14-ї варіації своїми інтонаціями й настроєм перегукується з видатною вокальною мініатюрою пізнього Й. Брамса – дуже сумною, пронизливо-ніжною, проникливою «Дівочою піснею» op.107 №5, написаною на слова П.Хайзе і Е.Каппера (переклад з сербської).

Фортепіанна транскрипція цієї чудової пісні подається в *Додатку* під №2. Вона може служити прекрасним «бісом» після виконання цих Варіацій.

Дві останні мажорні варіації: XV – *Poco adagio* – канон у сексту (Ges-dur) і завершальна – XVI – *Adagio* (Fis-dur) взаємно доповнюють одна одну.

Музична взаємодія останніх варіацій виявляється в тому, що одна варіація дуже природно і плавно переходить в іншу, між ними відсутня цезура, і загальною є лінія темпового, метро-ритмічного й динамічного затихання, повного заспокоєння.

Восьмі акомпанементу, що уповільнюються, в 15-й варіації, заспокоюючи свій рух до кінця, організують внутрішній пульс 16-ї, встановлюючи остаточний темп останньої варіації.

І відчуття цієї неквапливої внутрішньої пульсації необхідно зберегти у «довгих» половинках басової лінії до самого кінця варіацій.

Взаємодія і взаємне доповнення фінальних варіацій виявляється й у відношенні до тематизму: канон 15-ї – (мелодична лінія і бас) написаний на мелодію верхнього голосу теми, а 16-а варіація – на мелодію басу.

Про виявлену Й.Брамсом глибоку спорідненість басової лінії шуманівської теми і басу Теми Клари Вік ми вже говорили, тому «нагадування» про це в останній варіації виникло у композитора, звичайно, не випадково.

Брамс «закриває» тему, «прощається» з нею.

Фінальні мажорні варіації знаменують собою повне заспокоєння і, ніби згоду «прийняти неминуче».

Мудрий спокій, благородна велич і краса цієї музики виражають почуття благоговійної глибокої пошани, яку відчував Йоганнес Брамс до свого великого старшого товариша Роберта Шумана.

...У м'яких, глибоких октавних басах 16-ї варіації проходить нижній голос теми, нагадуючи про Тему Клари Вік і про Роберта Шумана.

Закінчуючи розмову про цей варіаційний цикл Й.Брамса, хочеться навести слова С.Т.Ріхтера: «Брамса не можна грати відкрито. Шумана можна, а Брамса – не можна. Брамса треба грати так, ніби жаль розлучатися з кожною нотою. Тоді вийде справжній Брамс. Але музикантові необхідна самодисципліна. Потрібно грати з самої глибини, у жодному випадку не зовні» [50, с.53].

### ***Висновки***

Узагальнюючи виконавський і образно-драматургічний аналіз цього варіаційного циклу Й.Брамса, можна зробити наступні висновки:

1. У музиці варіацій даного циклу представлена велика кількість образних характеристик й емоційних станів, за відсутності явно вираженої, цілеспрямованої загальної лінії розвитку форми.

2. Варіації яскраво виявляють *основні індивідуальні* образні характеристики кожної окремої варіації. У той же час, їм властиві мінливість настроїв, багатозначність і мінливість емоційно-образного забарвлення усередині кожної окремої п'єси циклу.

3. Враховуючи вказане вище, можна стверджувати, що існують об'єктивні передумови і можливості для пошуку свого варіанту тлумачення авторського тексту і виконавського відтворення відмінної образно-емоційної драматургії цілого циклу.

Це дозволяє піаністу-виконавцю відбирати варіант, аспект виконання кожної варіації, виходячи зі свого індивідуального виконавського задуму.

4. Усі основні, індивідуальні варіанти виконавських рішень повинні спиратися на вузлові, переломні варіації.

Такими є – **10-а** – центр світлих, ніжних, «щасливих» емоційних станів, пов'язаних з темою кохання, з Темою Клари Вік, і – **14-а** варіація, що є кульмінацією, зосередженням усіх сумних і трагедійних мотивів.

Залежно від вибору головної емоційної кульмінації і виникає індивідуальний варіант виконавського вирішення з різним рівнем трагедійного забарвлення всього циклу.

5. Виконавець, залежно від вибору загальної емоційно-образної драматургії циклу, буде в кожній варіації активно виявляти і підкреслювати інтонації і мотиви, які будуть відповідати його задуму і

«працюватимуть» на його виконавську концепцію. І, тим самим, створювати у слухачів потрібні настрої і відчуття, викликаючи у них емоційний відгук і співреживання.

### ***Побажання***

Ми вважаємо, що знайомство з різними інтерпретаціями твору, який вивчається, сприятимуть розширенню кругозору молодих музикантів, тому слід тільки вітати пошук аудіо і відео записів цих творів. Дуже корисно прослуховування музики того ж автора, написаної в період часу, близького до написання п'єси, що вивчається.

Слід широко використовувати можливості інтернету для пошуку і «викачування» необхідної музичної інформації.

Зі свого боку ми можемо рекомендувати «стару платівку», випущену в 1977 році Всесоюзною фірмою «Мелодія» – (М70 –39702).

На цьому вініловому диску записані «Варіації на тему Р. Шумана» для фортепіано ор.9. – Й. Брамса. Автор педагогічних коментарів і виконавець професор О.Л. Іохелес.

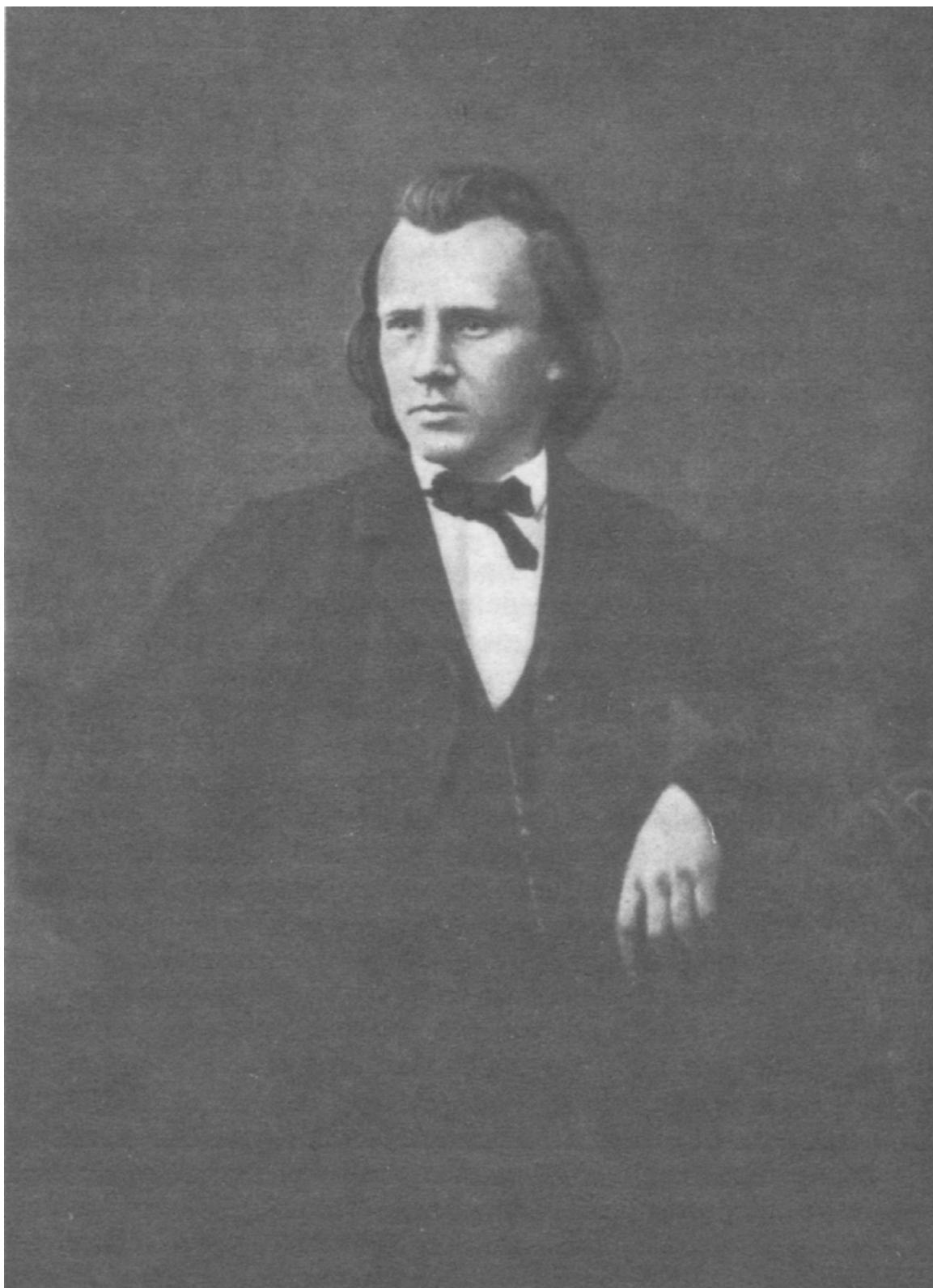
Ці варіації записані лауреатом Міжнародних конкурсів В.Івановою на платівці тої ж фірми – (Д–22183-4).

Як доповнення до данного розділу посібника додається ***Додаток № 1: Варіації ор.9*** під редакцією укладача.

***Додаток №2*** – транскрипція « Дівочої пісні» ор.107. № 5.

Вона узята зі збірки: «Meister fur die Jugend». BRAHMS. Редактор-укладач В. Німан (Walter Niemann), видавництво Peters.

Усі редакторські ремарки позначаються дужками, написані від руки або зроблені пунктиром.



*Й. Брамс*  
*Портрет 1867 року*

***Етюди для фортепіано оп.35***  
***«Варіації на тему Паганіні» I і II зошити***

***Паганіні – поворотний пункт у віртуозності.***  
***Р.Шуман***

До найбільш популярних творів Й.Брамса належать написані у Відні в 1862-1863 роках «Варіації на тему Паганіні» оп.35.

Слід відмітити, що крім Варіацій оп.35, Брамс назвав етюдами п'ять транскрипцій, написаних у різні роки: Етюд №1 – обробка етюда Ф.Шопена оп.25, №2 (подвійними нотами); №2 – обробка (для лівої руки) Рондо з сонати C-dur К.М.Вебера; №3 і №4 – це обробки Presto g-moll з сонати №1 для скрипки соло і №5 – обробка для однієї лівої руки Чаконі d-moll із скрипкової партити И.С.Баха.

Існує не видана за життя Брамса обробка Експромту оп.90 №2 Ф.Шуберта (для лівої руки), авторство якої заперечується деякими музикознавцями.

На початку 60-х років Йоганнес Брамс – зрілий, сформований майстер, відомий композитор і виконавець – зблизився з блискучим молодим піаністом Карлом Таузігом – знаменитим учнем Ференца Ліста.

Брамса і раніше цікавили проблеми розвитку піаністичної майстерності, але саме в ці роки він починає роботу над відомою збіркою своїх вправ – «51 вправа для фортепіано».

Окрім того, знайомство з К. Таузігом, захоплення його безмежною віртуозністю підштовхнули Й. Брамса до написання великих блискучих «Варіацій на тему Паганіні» оп.35. і вибір теми із знаменитого a-moll-ного Капрису №24 тв.1, був зроблений ним не випадково.



Як відомо, використання варіаційної форми для показу технічних можливостей музичного інструмента – давня традиція. Про це прямо вказується в підручнику «Музична форма»: «Вельми властиве використання варіаційної форми як засобу показу різних віртуозних можливостей будь-якого інструмента» [27, с.193].

Особливого поширення подібні варіації набули у ХІХ столітті, коли багато в чому завдяки Ніколо Паганіні романтичний образ виконавця-надвіртуоза набув виняткової популярності. З того часу сам Паганіні – фігура, справді, легендарна.

Видатний скрипаль стає героєм численних літературних і музичних творів, достатньо тільки перерахувати: «Паганіні» з «Карнавалу» Роберта Шумана, оперету Франца Легара «Паганіні», балет Михайла Фокіна на музику «Рапсодії» Сергія Рахманінова і, нарешті, роман Анатолія Виноградова «Засудження Паганіні». А знаменита тема a-moll-ного капрису набула характеру музичного символу.

Гостро, їдко і не у всьому справедливо пише про це професор С.Е.Фейнберг: «...це був час, коли концертною естрадою оволодів «паганінізм», схиляння перед технічною бравурою й артистичною досконалістю, що далеко перевершує межі можливого. Дотепер примітивна та сухувата шістнадцятитактова тема Паганіні не втратила свого символічного смислу ...вона входить як якийсь фетиш технічної бравури у твори Ліста, Брамса, Рахманінова» [42, с.121].

Говорячи про вимоги, яким повинна відповідати ТЕМА, професор В.А.Цуккерман писав: «Тема варіацій є явище експозиційне. Тому в ній бажана **визначеність, виразність конструкції**, достатньо ясної для сприйняття і здатної «протистояти» варіаційним змінам. Це стосується і гармонічного плану і синтаксису (зокрема – виразної

розчленованості, цезурності у темі)... варіаційний розвиток протікає природніше і сприймається легше, коли початковим пунктом є не дуже ускладнена тема, яка гарно запам'ятовується. І навпаки, чим складніша тема, тим важче вона засвоюється, тим менше місця залишається для розвитку і тим важче він усвідомлюється слухачем» [49, с.14].

Усім цим вимогам ідеально відповідає яскрава, така, що запам'ятовується, лаконічна як формула і дивно зручна для варіювання тема капрису Паганіні, яка і після смерті автора продовжує хвилювати композиторів, надихаючи їх змагатися у створенні нових віртуозних творів.

Так, після широко відомої транскрипції Ференца Ліста (існує її цікава редакція-обробка, зроблена Феруччо Бузоні) з'явилися обробки для скрипки і фортепіано Кароля Шимановського та Ежена Ізаї, знаменита «Рапсодія на тему Паганіні» Сергія Рахманінова для фортепіано з оркестром, дотепні «Варіації на тему Паганіні» для 2-х фортепіано Вітольда Лютославського (є чудова версія цього твору для фортепіано з оркестром).

Набули популярності, написані у другій половині ХХ століття твори для 3-х скрипок (ор.41) і для «Оркестру віртуозів» (ор.50) відомого італійського композитора Франко Манніно і, нарешті, виникла надзвичайна композиція для віолончелі і рок-групи Ендрю Ллойда Уеббера.

Вельми гідно вписується у цей довгий ряд музичних нащадків творіння великого італійського маестро яскраві, ефектні, забарвлені джазовим колоритом «Варіації на тему Паганіні» нашого талановитого співвітчизника Костянтина Віленського, написані у 1998 році.

В обширному списку творів, нав'язаних Н. Паганіні, два зошити варіацій Й.Брамса на знамениту тему 24 капрису справедливо посіли найпочесніше місце. Для Брамса ця тема Паганіні дала імпульс виявити її зосереджений психологізм, внутрішню заглибленість і образну контрастність. Тому чудова музика варіацій – найкраща пам'ятка найвидатнішому скрипалю-віртуозу.

### *Енциклопедія піанізму Й. Брамса*

Етюди на тему Паганіні ор.35 – можна розглядати як своєрідний підсумок довгих роздумів геніального композитора-піаніста про фортепіано. Професор М.С.Друскін дуже точно і влучно назвав цей твір «Енциклопедією піанізму Брамса» [15, с.86].

Дійсно, кожна з варіацій-етюдів, а їх у двох зошитах – 28 – (по 14 варіацій у кожному), присвячена якомусь характерному для Брамса виду техніки, типу фактури або поліритмічному поєднанню. У той же час, багатство образно-емоційного змісту музики, строга, чеканна варіаційна форма спри-яли тому, що авторська «інструктивна» назва циклу не прижилася і майже не вживається.

Слід вказати, що етюди у формі варіацій явище достатньо рідкісне – два зошити Паганіні-Брамса з'явилися через чверть століття після виникнення «Симфонічних етюдів» – величних романтичних варіацій Р.Шумана.

З іншого боку, слід підкреслити, що через свої видатні музичні якості «Етюди» Й.Брамса ведуть своє походження від Етюдів Ф. Шопена і Ф. Ліста і, звичайно, «Клавірних вправ» (Klavierübung) І.С.Баха, «Уроків» (Lecons) Г.Ф.Генделя і «Вправ» (Essersisi) Д.Скарлатті.

У зв'язку з цим хочеться особливо нагадати, що використання Брамсом для написання своїх Етюдів варіаційної форми – це і данина великій традиції.

Як відомо, у четвертій частині своїх «Klavierübung» І.С.Бах помістив «Гольдберг-варіації», а до збірки Г.Ф.Генделя «3 Lecons» увійшли «Чакона з варіаціями» та «Арія з варіаціями» В-dur. Саме цю арію Йоганнес Брамс використав як тему у «Варіаціях на тему Генделя» оп.24 В-dur.

Робота над циклом «Варіацій на тему Паганіні» – завдання виключно складне та відповідальне. Хочеться навести запис із щоденника С.Т.Ріхтера про ці етюди-варіації, в яких, за його словами, «досягти досконалості так важко, та майже неможливо». На питання дружини – Н.Л.Дорліак, – чому він грає їх так багато? – С.Т.Ріхтер відповів: «По-перше, це шедевр музичний, по-друге, великий урок дисципліни, по-третє, воно мені подобається – ну і...відома частка (не дуже маленька) професійного честолюбства також бере участь у цьому складному випадку» [26, с.339 ].

Молодий музикант повинен знати про те, що варіації Паганіні-Брамса – одна з вершин віртуозної фортепіанної музики, і ще на початку ХХ століття їх успішне виконання вважалося піаністичним подвигом і викликало шанобливе захоплення публіки. У 1908 році відомий російський музичний критик О.В. Оссовський писав: «...ці варіації Брамса, ...ця доведена композитором безмежність технічних можливостей, добутих з одного ...мотиву, чи не найважча у світлі технічного фортепіанного завдання» [31, с.268.].

Тому вирішення про початок роботи над цим твором є проявом великої віри педагога у творчі сили та виконавські можливості молодого

музиканта. І ця довіра повинна викликати у студента прилив творчого натхнення та своєрідного «музично-спортивного» азарту. Маючи на увазі таку ситуацію, професор Г.Г.Нейгауз писав: «...Найважче (чисто піаністичне) завдання – грати дуже довго, дуже сильно та швидко. Справжній стихійний віртуоз інстинктивно змолоду «накидається» на цю важкість – і долає її успішно. Тут потрібні сміливість, натиск, темперамент, пристрасність, енергія, швидкість міркування, а це саме і є талант або істотні елементи таланту» [28, с.106].

Дуже важливо, щоб усі ці привабливі якості молодих музикантів використовувалися розумно, щоб зростання технічної майстерності вдосконалювалося, не завдаючи шкоди їх музичному розвитку.

У цьому розумінні Варіації Паганіні-Брамса є унікальним твором, в якому напрочуд гармонійно поєднуються і високі художні достоїнства, і незрівнянна інструктивна цінність, і якості, які є властивими блискучому, віртуозно-концертному, виключно ефектному твору.

Робота над цими варіаціями – надзвичайно гідна й захоплююча справа для молодих, талановитих, які твердо вірять у себе, амбітних (у найкращому розумінні) піаністів. Недаремно, не зважаючи на всю складність і різноманітність поставлених Брамсом технічних завдань, обидва зошити Варіацій на тему Паганіні звучать у стінах музичних академій і консерваторій, на старших курсах музичних училищ і середніх спеціальних музичних шкіл.

Частіше за інші твори Й.Брамса включаються ці варіації до програм учасників Всеукраїнських і міжнародних конкурсів.

Хочеться навести слова С.Т.Ріхтера, що надихають на нелегку роботу: «Їх (*Варіації на тему Паганіні*) не можна вчити так, відразу. Я

вже давно помалу дивився на цей твір і зараз продовжую вчити. І кожного разу думаю: ще це треба вивчити і ще це...Ну, повільні варіації, – так, звичайно, з настроєм! А всі інші треба грати *свідомо*, холоднокровно й акуратно, з холодною головою і гарячим серцем; тоді все добре вийде» [50, с. 53].

### *Декілька слів перед початком роботи*

Кінцева мета роботи над будь-яким твором полягає у довершеному розкритті його музичного сенсу, образно-емоційного змісту. Приступивши до вивчення циклу паганінівських варіацій, педагог, у першу чергу, допомагає молодому піаністові досягнути мужній пафос і глибину їх музики і, захоплюючи високим творчим завданням, указує студенту реальні засоби її досягнення.

Професор Г.Г.Нейгауз писав: «...чим ясніша *мета* (смісл, музика, дос-коналість виконання), тим ясніше вона диктує засоби для її досягнення. Ця аксіома не вимагає доказів...*що* визначає *як*, хоча остаточно *як* визначає *що* (діалектичний закон)». На цій же сторінці Генріх Густавович застерігає від крайнощів: « ... я передбачаю, що слово«зміст» (або «художній образ», чи «поетичний смісл» і т.ін.) може при досить частому його повторенні дра-тувати молодого піаніста, то я уявив собі можливу його репліку: « Усе тільки «зміст» і «зміст»! Ось якщо я зможу зіграти добре усі терції, сексти, октави та інші віртуозні труднощі у варіаціях Брамса на тему Паганіні і при цьому не забуду і про музику, то у мене вийде «зміст», а якщо я мазатиму та фальшивитиму, то ніякого «змісту» не буде...» [28, с.12].

Тому необхідно постійно привчати юного музиканта ні на мить не випускати з уваги головне – художні завдання. Вся чорнова технічна

робота (а обсяг її у даних варіаціях дуже великий) завжди повинна бути **музично осмисленою**.

Застосовуючи у роботі для подолання піаністичних труднощів спеціальні вправи, (створені з елементів брамсівської фактури за допомогою педагога або придумані учнем самостійно) або використовуючи ритмічні варіанти, студент повинен завжди домагатися **якісного звучання музичної тканини** – її правильної розчленованості по вертикалі, чистоти й точності звучання голосів у подвійних нотах, художньо виправданої динаміки – і під час виконання вправ.

Треба виключити «вибивання міцними пальцями», перебільшення в штрихах, використання крайніх темпів – тобто всяку бездумну, механічну, **не контрольовану слухом гру**.

**Робота над технікою – це постійна безперервна робота над «музикою».**

Роботі над Варіаціями на тему Паганіні ор. 35, а також особливостям концертного виконання об'єднаного циклу з двох зошитів варіацій присвячений цей розділ роботи.



*Й. Брамс за роялем*

*Малюнок В. фон Бекерата (1899 р.)*



### Перший зошит варіацій

У відомому підручнику «Музична форма», написаному під редакцією професора Ю.Н.Тюліна, Варіації Йоганнеса Брамса на тему Паганіні ор.35 віднесені до «строго-вільних» варіацій [27, с.197].

Тема капрису в транскрипції Й.Брамса близька за характером скрип-ковому оригіналу. У відомій транскрипції Ф.Ліста широкі арпеджійовані акорди пом'якшують дещо «діловитий» характер теми. Лістовська обробка, зважаючи на особливість її фактури, припускає повільніше, агогічно вільне виконання теми.

Цікаво, що в першій редакції цієї транскрипції у Ліста додано вказівку – (*a Capriccio*) [51, с.7].

**КАПРИЧЧИО** ор. 1, № 24

Н. Паганіні

О (Оригинал)  
Скрипка соло

Тема

Л<sup>1</sup> Ф-п.  
(Первая редакция  
транскрипции Листа)

*mf* *caratteristicamente*

Й.Брамс підкреслює активність, пружний ритм теми й уточнює її темп – (*Quasi Presto* – у Паганіні, *Non troppo presto* – у Брамса).

«Тема Паганіні, що узагальнює діатонічну виразність мінорного ладу, стає основою для складних альтерированих гармоній; характерні для цього твору й різноманітні прийоми метроритмічного варіювання»[47, с.138].

Тема варіацій у Брамса звучить строго, стримано-драматично. Форшлагги, не загальмовуючи руху, виявляють гармонію, точніше, її «скелет».

# Studien für Pianoforte

## Variationen über ein Thema von Paganini

## I

Johannes Brahms, op. 35  
(Veröffentlicht 1866)

Thema  
Non troppo presto

Стилість і визначеність теми дозволяють виконати її на одному диханні, не «прикрашаючи» зміною динаміки при повторенні розділів. Це, мабуть, відпо-відає задуму самого Брамса, що підтверджується наступними міркування-ми:

по-перше, в академічному виданні під редакцією Евзебіуса Манди-чевського – (**Breitkopf und Hertel**) *ТЕМА* (див. приклад) виписана цілком, без знаків повторення;

по-друге, у темі композитором вказаний лише один-єдиний нюанс – *F* (у першому такті).

У завершальних кадансах другого речення можливе невелике, ледве помітне «розширення» на арпеджированих акордах.

Енергія теми, закладений у ній імпульс яскраво розкривається у перших варіаціях.

**I ВАРІАЦІЯ.** Невблаганний, напористий рух секст «підганяється» *sf*. Головне завдання піаніста – виявити строгий і мужній характер музики і при цьому, не замазуючи фактуру, виразно й чітко промовити всі подвійні ноти.

**II ВАРІАЦІЯ** виконується єдиним блоком з першою. Слід постійно звертати увагу учня на економну динаміку Брамса – він, наприклад, «утримується» від *Forte* у першій та у другій варіаціях. Тому, не зважаючи на їхню «токатність», слід не перенавантажувати звучання (особливо, при появі у 1-й варіації терцій у лівій руці).

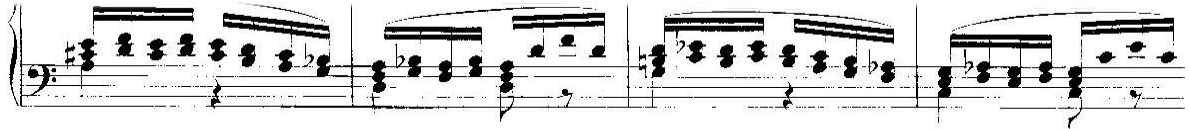
Окрім того, у 2-й варіації, виконуючи авторські вказівки – *P* і *mp* – треба обов'язково зберегти вольовий та енергійний характер музики.

Під час роботи над секстами у правій і лівій руці (1-а і 2-а варіації) можна рекомендувати наступні вправи:

The image displays three musical exercises in treble clef. The first exercise consists of two staves: the upper staff has a melody of eighth notes with a sharp sign, and the lower staff has a bass line with chords and eighth notes. The second exercise also has two staves, with a similar rhythmic pattern and a sharp sign in the upper staff. The third exercise is a single staff showing a sequence of chords with eighth notes, including a sharp sign.

Терції у лівій руці (у 1-й варіації) та акорди у правій – у (2-й варіації) варто також повчити тріолями – «потроюючи».

Для терцій лівої руки можна запропонувати наступну аплікатуру:



2 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 3 1 2 1 2 1 2  
 4 3 4 3 4 3 4 5 4 3 4 3 4 4 3 4 3 4 3 4 5 4 3 4 3 4  
 5 5 5 5 5 5

Технічне угруповання, показане пунктиром полегшить виконання терцій, секст і акордів перших варіацій:



У кінці 2-ї варіації слід зробити невелике уповільнення, а після фермати (перед 3-ю варіацією) необхідна маленька цезура.

У більш графічній III ВАРІАЦІЇ гармонічна формула теми ніби «обростає подробицями». Варіація побудована на зіставленні розділів, що складаються з гострих, чітких та м'якіших, матових, запедалених тріолей – авторська вказівка – (*P, molto leggiero*).

Піаністові необхідно точно дозувати міру *sf*, щоб наступна за ним нота найбільш тиха, що повторюється «ніби рикошетом», була чутна.

Мікроскопічні цезури – «коми» між ланками секвенції – сприятимуть більш ясній й осмисленій вимові цієї стрімки музики (особливо у другому реченні).

Таке уважне ставлення до дрібних деталей структури дозволить юному музикантові й під час концертного виконання на естраді відчувати себе упевненіше і не «мазати» у стрибках.

Під час виконання 3-ї, а також більшості решти варіацій, керівництвом до дії повинні служити слова Г.Г.Нейгауза: «Чим більша упевненість музична, тим менша буде невпевненість технічна» [28, с.103].

Третю варіацію корисно повчити наступними способами:

### Var. 3



і т.д.

Маленькі акценти, позначені рисками, слід активно інтонувати, а не «виділяти»; при цьому не повинні порушуватися ні динаміка, ні якість штриха, ні характер музики.

*Корисність вправ, пов'язаних із зміною ритмічної організації і технічного угруповання складних, віртуозних епізодів, доведена при роботі над творами самих різних стилів і епох.*

IV ВАРІАЦІЯ завершує перший розділ циклу, в якому мужня енергія теми, що одержала розвиток у перших двох варіаціях, стає лагіднішою у 3 варіації, і ще більш заспокоюється у 4-й. Це заспокоєння дуже наочно показано в академічному виданні **Breitkopf**.

Чомусь така «орфографія» не влаштувала Еміля Зауера, який у своїй редакції (видавництво Peters) замінив секстолі восьмих на шістнадцяті, вказуючи розмір – 12/16.

Порівняйте ці редакції: видання **Breitkopf**

Var. 4

Редакція Е.Зауера (видання **Peters**)

Var. 4.

Виразний акомпанемент, викладений нешвидкими восьмими (або шістнадцятими – у Зауера), виконується *quasi recitativo*, вільно, «трохи розгойдуючись». Піаніст, як скрипаль смичком, повинен «дотягуватися» до верхніх звуків. На цей музично значущий фон накладається мелодійна лінія, складена з коротких інтонацій-зітхань, які прозвучать більш виразно і гарно, якщо замість акценту (*sf*) робити на трелі маленьку «вилочку» – *diminuendo* – від сильної долі.

Var. 4

Друга половина варіації (*piu P*) збагачується новим мелодійним голосом (під треллю) і, завдяки звукам, що проходять, тут виникають чудові, м'яко дисонуючі гармонії. Піаністу необхідно уважно вслухатися в ці гармонії та їх розв'язання.

Останнє речення (зверніть увагу студента на те, що Брамс тут указує – *piu F*, а не *F!*) виконується палкіше і виразніше, сміливо і захоплено. Після цього затихаючий завершальний каданс прозвучить особливо сумно, елегійно й щемливо.

Для роботи над 4-ю (і 5-ю) варіаціями можна запропонувати пограти у відповідних тональностях вправи № 5 і 5а зі збірки вправ Й. Брамса:

The image displays three systems of musical notation for exercises 5 and 5a. The first system, labeled '5', shows the right-hand part of exercise 5 in G major, marked *p legg.* with a tempo of 1/4. The second system, labeled '5 a)', shows the left-hand part of exercise 5a in G minor, marked *f*. The third system shows the right-hand part of exercise 5a in G minor, marked *f*. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and dynamic markings.

V ВАРІАЦІЯ – (*espressivo*) – розташована між двома розділами - «мікроциклами» варіаційної форми. У цій варіації-інтермедії є багато характерних прикмет стилю композитора – улюблений Брамсом похмурий мажор-мінор, «дуетний» виклад мелодії, поліритмія.



Зверніть увагу на акомпанемент. На перший погляд, він виглядає схематичним і навіть абстрактним. Але яка прекрасна мелодія, «що зітхає», лягає на ці найпростіші хроматичні ходи!

У справжнього музиканта, навіть такий «спрощений» акомпанемент, на фоні цієї мелодії, взаємодіючи з нею, може стати дуже виразним.

З 5-ю варіацією перегукуються 10-а з Першої, а також 2-а і 13-а з Другого зошита варіацій. Від подібних насичених, емоційно-напружених, «концентрованих», ліричних мініатюр-варіацій відкривається прямий шлях до шедеврів лірики пізнього Брамса.

VI ВАРІАЦІЯ починає новий «мікроцикл», який складається з трьох варіацій. У примарно-легкій 6-й – ми почуємо таємничі звучання далеких регістрів, які поєднуються один з другим у своєрідній поліритмії.

Мелодію, що викладена синкопами, краще інтонувати, об'єднуючи мотиви по два такти, зберігши при цьому виразні паузи на сильну долю.



Щоб подолати у запропонованій фактурі відому густоту і насиченість звучання середнього регістра і досягти запропонованої автором динаміки і характеру музики (*P, molto leggero*), у лівій руці рекомендується: по-перше, максимально полегшити в октавах перший палець; по-друге, виконувати *реально* тільки одну «вилочку», тобто робити в лівій руці маленьке *diminuendo* до кінця такту і не робити ніякого *crescendo* на початку такту.

Друге речення 6-ї варіації при повторенні бажано зіграти ще тихіше.

VII ВАРІАЦІЯ. Рішучі, такі, що енергійно розбігаються, здатні «розсунути гори» октави підводять до кульмінації – 8-ї варіації.



На початку роботи молодому музикантові слід дуже добре пояснити, що музика 7-ї варіації поліфонічна, діалогічного плану, тому вона виконується декламаційно, з виразною агогікою, без метушні та метричності.

Педагогу належить переконати студента в тому, що в цій варіації *немає стрибків*, і якщо *інтонувати* музику, а не «старатися не намазати у стрибках», то необхідна чистота й технічна впевненість з'являться у піаніста набагато швидше.

Дуже важливо допомогти учневі подолати психологічний бар'єр і навчитися виконувати «репліки» цього лютого діалогу так, щоб кожна «відповідь» починалася не *після стрибка*, а ніби всякий раз – *спочатку*.

Несамовита, могутня VIII ВАРІАЦІЯ близька за напруженням і внутрішньою силою до Скерцо з сонати f-moll, op. 5.

Музика цієї варіації вимагає від виконавця граничної напруги. Головна її важкість – стрибки, що здійснюються двома руками в одному напрямі, але на різні відстані. Такі стрибки дуже незручні самі по собі, але в даному випадку технічні завдання неймовірно ускладнені високим емоційним тонутом музики.

Під час виконання на естраді ці стрибки надійніше грати з деяким розширенням, ніби «долаючи із зусиллям» відстань стрибка. Саме так грає цю варіацію Артуро Бенедетті Мікеланджелі.

Працюючи над 8-ю варіацією, треба наполегливо досягати точності попадання окремо правою і окремо лівою рукою. Дуже корисно тренувати точність зору і упевненість такою вправою: граючи варіацію *двома руками*, прицілюватися і настроюватися подумки на стрибок *однією рукою*, дивлячись у цей момент на іншу руку.

Під час занять педагог не один раз нагадуватиме учню про те, що у 8-й варіації необхідно завжди трохи осадити темп. Розумна стриманість

вико-навця позбавить музику від сум'яття, «істерики» і «бруду», які спотворюють її мужній характер.

Працюючи над варіаціями, доводиться постійно звертатися до чудових слів С.Е.Фейнберга про виконання подібних творів, до його думки про те, що «Зміни у змісті варіаційного циклу відбуваються швидше *м і ж* (розрядка – наша) варіаціями, ніж у *м о м е н т* звучання кожної з них» [42, с.445].

Тому чим більш різко і круто ламається, змінюється образно-емоційний стан у сусідніх варіаціях, тим більше часу *між варіаціями* буде потрібно для цього. У такі переламні моменти особливо гостро відчувається величезне смислове та драматургічне значення подібних «मितей тиші» – цезур, пауз.

Музика 8-ї варіації – яскрава, драматична, відкрито-емоційна. Після такої кульмінації для переходу до якісно іншого настрою у 9-й варіації необхідна дуже велика цезура.

Це найважливіший драматургічний момент циклу, і педагог має допомогти юному музикантові знайти потрібну *міру* цієї важливої паузи. Зрозуміло, наперед точно розрахувати таку «зупинку» в звучанні музики не можна, її можна обдумати, передбачати.

Але «почути» тишу, відчутти її і зробити музичною подією, сповненою художнім сенсом і «повітрям», можливо тільки у процесі виконання. Недаремно, про видатних драматичних артистів говорили: «Він уміє *тримати* паузу!».

«Слухай беззвучність, – говорила Маргарита Майстру, – слухай і насолоджуйся тишею...»

... відлунала восьма варіація. Із глибокої тиші, як з прірви виникає дуже далека від теми, загадкова «чорна» – IX ВАРІАЦІЯ .

У тихих, (нешвидких, але злитих) октавних репетиціях чуються «сухі розряди» – *sf*, а «повзучі» акорди примушують пригадати схоже за смислом місце у «Варіаціях на тему Генделя» – 20-у варіацію.

У 9-й варіації необхідно досягти «довгого дихання» в акордах, що поволі повзуть, ніби «намацують» свій шлях. Для цього треба стежити за тим, щоб шістнадцяті вимовлялися не «по складах», і виявити в музиці спря-мованість до вершин, не прискорюючи руху.

У другій половині варіації слід домогтися м'якої, «ненастирливої» ін-тонації похмурих акордів у лівій руці, а в октавних репетиціях у правій – так-товно «відмітити» появу виразних інтонацій у тріолях.



У кінці варіації – велике *diminuendo, ritenuto* – музика завмирає.

Перед більш спокійною і врівноваженою десятою варіацією необхідна маленька цезура.

**X ВАРІАЦІЯ.** Ніби роздумуючи, Брамс цим «інтермецо» знов нагадує нам про тему, її гармонічну формулу. Головна краса цієї замисленої, вільної за рухом «баладної» музики полягає у поєднанні й зіставленні різноманіт-них «оркестрових» штрихів і тембрових барв.

Співуче *legato* терцій супроводжується легким, невагомим *pizzicato*; довгі, витримані акорди в очікуванні розв'язання «затуманюються» звуками рухомих голосів, що проходять; відчуті переклички різних груп інстру-ментів.

I, нарешті, (у закінченні варіації), після невпевнених коливань мажор-ру-мінору, виконавець зобов'язаний дати слухачам відчутти довго очікуване **затвердження мажору.**

XI ВАРІАЦІЯ. Перша з двох мажорних варіацій циклу – світле, спо-глядальне *Andante*, що наближається за звучанням і характером до 22-ї варі-ації з – «Варіацій і фуги на тему Генделя» оп. 24.

Ця проста, спокійна та ясна музика висуває вельми серйозні вимоги до виконавської майстерності піаніста. По-перше, необхідно досягти дуже кра-сивого, співучого *legato* в мелодії, коли на *piano* виконує соло ліва рука, а права грає *PP*; по-друге, домогтися задуманих композитором тонких коло-ристичних ефектів – ілюзії зміни звучання органних регістрів.

XII ВАРІАЦІЯ – маленький, «замаскований» канон, мажорна «весняна» вирізьблена арабеска.

Під час виконання цієї варіації можна використовувати динамічний план попередньої (11-ї варіації), і по черзі виявити характерні мелодичні ін-тонації, наприклад, спочатку в правій, а при повторенні – у лівій руці.

Акцентам, проставленим композитором у кінці кожного мотиву, по-винні запобігати «солодкі завмирання» і тому їх не треба розуміти й викону-вати буквально.

Слід зазначити розбіжності у тексті цієї варіації, що зустрічаються у різних редакціях. У виданні Breitkopf такти 6 і 8 викладені так:



Е.Зауер, а слідом за ним і деякі інші редактори у 12-й варіації принципово та послідовно «зберігають» канон.



XIII ВАРІАЦІЯ дуже природно й логічно виникає з попередньої мажорної. Витончено-примхлива танцювальна мелодія, викладена легкими, дзвінкими, точними октавами, і ефектні октавні *glissando* перетворюють цю варіацію («угорське скерцо» – за визначенням О.М. Царьової) на яскраву колористичну п'єсу, аналогічну за духом і барвами октавним епізодам з Фі-налу (4 ч.) 2-го фортепіанного концерту Брамса op.83 (див. епізод *Un poco piu presto*, такти – 377 і далі).

Щоб музика 13-ї варіації не нагадувала інструктивний етюд, необхідно уникати важкості та старанної прямолінійності в октавах. Виявляючи скер-цозність мелодії, треба «обіграти» всі її вигини, повороти і не боятися агогічної гнучкості. Ліва рука – виразна й підкреслено-ритмічна, але при цьому можливо «елегантно», ледь-ледь зволікати, затримувати третю долю.

Особливу увагу слід звернути на якість звучання верхівок октав, а також на чіткість і виразну «відважність» форшлагів.

Корисно повчити цю варіацію способом, рекомендованим професором Г.Г.Нейгаузом, який пропонував «...важке октавне місце вчити одним п'ятим пальцем, тримаючи перший палець на відстані октави над клавіа-турою «у повітрі». Якщо гравець добре вивчить октави одним п'ятим (якщо потрібно – упереміш із четвертим) та ще пограє їх вдосталь одним першим (що значно легше), виконання октави цілком стане для нього невимірно легшим» [28, с.141].

Glissando октавами виконується злегка торкаючись клавіатури. Якщо його грати неправильно – тиснути, а не ковзати, то це може привести до травми. Glissando слід вивчати також як і октавні пасажі, окремо п'ятим й окремо першим пальцем.

Останнє довге glissando прозвучить дуже ефектно, якщо зробити на ньому *ritenuto* і *diminuendo*.

XIV ВАРІАЦІЯ – *Allegro*. Фінал – кульмінація Першого зошита складається з декількох розділів, в яких відбувається вільна розробка мотивів теми.

«У першому розділі фіналу основний мотив теми звучить як свого роду «мотив долі», викликаючи асоціацію з такими творами, як прелюдія a-moll Рахманінова» [44, с.37].

Окрім того, симфонічний розмах, непохитний мужній характер і суворі стихія безперервного руху, що зачаровує, примушують пригадати фінал Апасіонати або відповідні епізоди з першої частини сонати op.111 Бетховена.

Використовуючи напрочуд прості засоби, Брамс у двоголосній фактурі досягає того, що у слухача виникає відчуття, ніби одночасно звучить багата кількість голосів, а енергійні вигуки (*ben marcato*) і стрибки створюють ілюзію приєднання все нових і нових звукових ліній.

Чим більша відстань, на яку необхідно переносити руки, тим вільніше, «ширше» виконуються ці стрибки.

Як лавина, що, захоплюючи все на своєму шляху, поступово загальмовує свій біг, так *crescendo* і *poco sostenuto* стримують тридцять другі, що клеочуть, і підводять їх стрімкий потік до зупинки на вводному тоні домінанти (*dis*) у 24 такті Фіналу.

Наступні після цього декілька тактів – дуже прискорений, стислий варіант теми – за своєю винятковою складністю стоять в одному ряду із

знаменитими стрибками з віртуозної Фантазії Моцарта-Ліста – «Дон Жуан» або Фантазії C-dur Шумана.

У цьому епізоді найголовніше для піаніста – холоднокровно зіграти перші два такти. Подальше – простіше, оскільки вже не треба турбуватися про ліву руку.

Починаючи з 3 такту, вона грає в цьому епізоді «на автопілоті», не відриваючись від клавіатури. А зі стрибками у правій руці піаністу, зазвичай, удається впоратися.

Під час роботи над важкими стрибками можна порадити молодому музиканту в цьому епізоді уявно об'єднувати матеріал таким чином:



Завершальний розділ Фіналу – *Presto, ma non troppo* – остання варіація з кодою. Зверніть увагу студента на те, що Й.Брамс тут, фактично, повертається до **темпу Темі**.

Починаючись у півголоса, сповнена величезної внутрішньої сили музика безупинно рухається до кінця.

Найостанніші сторінки фіналу Першого зошита варіацій вимагають від виконавця ясної голови і холоднокровності, яка необхідна для того, щоб:

по-перше, встановити й утримати розумний темп, який створить відчуття стрімкості руху і дозволить зберегти виразність вимови й інтонування фактури;

по-друге, слідуючи авторським вказівкам, розрахувати динаміку і в яскравій кульмінації простежити за правильним співвідношенням звучання крайніх регістрів фортепіано.

### *Другий зошит варіацій*

*ТЕМА* – сувора, стримано-драматична (про виконання теми дивись на 50-51 сторінках).

Після невеликої цезури на слухача «обвалюється» могутня, мужня, немов виточена з кам'яних глиб, I ВАРІАЦІЯ.

За розмахом і монументальністю її можна порівняти з розгорнутою фінальною варіацією – кульмінацією лістовської транскрипції капрису Паганіні.

Слід зазначити, що поривчасті інтонації 1-ї варіації досить далекі від теми, і це підсилює драматизм і напруженість, які виникають на стику, при переході від *Теми* до 1-ї варіації.

Насичена, густа фактура цієї варіації (тріолі подвійних нот і «вагомі» октавні стрибки, які, до того ж, необхідно розширювати перед ферматами) дозволяє грати першу варіацію у більш стриманому темпі, ніж пропонує автор. Й. Брамс указує, що вісьмушка теми дорівнює чверті першої варіації.

Друге речення варіації виконується агогічно суворіше, а повторне (варійоване) проведення цього речення (*FF con forza*) повинно прозвучати ще більш цілеспрямовано.

Молоді музиканти, працюючи над подвійними нотами, дуже часто ускладнюють своє завдання, необачно намагаючись досягти однакової зв'язності – *legato* – в обох голосах пасажу. Через це постійно виникає перевантаженість динаміки та зайва в'язкість звучання.



У 1-й варіації «щільні» подвійні ноти слід виконувати (й учити) штрихом близьким до *non troppo legato*, а нижній голос терцій і будь-яких подвійних нот – майже незв'язно.

Інакше втрачається виразність вимовлення подвійних нот, і може з'явитися «злипання» звуків, особливо в лівій руці.

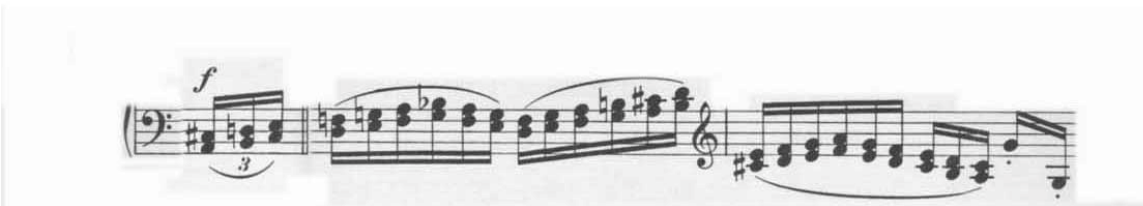
У першій варіації можна рекомендувати наступну аплікатуру для терцій лівої руки:



3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1 2  
5 4 3 5 4 3 4 2 4 5 4 3 5 4 3 5 4 3 3 4 5



1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 3 3 - 2 3 - 2  
3 4 5 3 4 5 3 4 5 5 - 4 5 - 4



3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2 1 1 1 2 1 2 3  
5 4 3 5 4 3 4 3 4 5 4 3 5 4 3 5 4 3 2 3 4 3 4 5



3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 2 1  
5 4 3 5 4 3 4 3 4 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 4 3 4 5 4 3

і для правої руки:



2 3 4 5 3 4 5 4 3 4 3 4 5 3 4 5 3 4 5 4 3 5 4 3 5 4  
1 2 3 1 2 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1 3 2



5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4  
3 2 1 3 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

Піаністу допоможе й технічне угруповання, позначене пунктиром.



2 3 4 5 3 4 5 4 3 4 3 4 5 3 4 5 3 4 5 4 3 5 4 3  
1 2 3 1 2 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 2 1 3 2 1



2 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 5 3 4 5  
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Дуже корисно повчити всі терцові пасажі такими способами:



Маленькі акценти, позначені ризками, слід не «вистукувати» і не «вичавлювати», а активно, виразно інтонувати.

Особливу увагу слід звертати на активність предиктів – терцій, розташованих перед «ризкою». Під час цієї роботи не повинні спотворюватися ні характер музики, ні динаміка.

Можна застосовувати в роботі й різноманітні ритмічні варіанти, якими доцільно повчити і вправи «із зсувом сильної долі», вміщені на цій сторінці. Окрім того, студенту дуже корисно ознайомитися з вправами № 2а і 2б зі збірки вправ Й. Брамса.

Педагог повинен постійно спрямовувати увагу студента на ретельність у дотриманні правильних штрихів і правильного *співвідношення звучання* голосів у подвійних нотах, особливо під час роботи над вправами.

II ВАРІАЦІЯ – *Poco animato*. Її схвильована музика перегукується з повільними мінорними варіаціями з Першого зошита (5-ю і 10-ю) і примушує пригадати середній (a-moll'ний) епізод з Капріччіо op.116, №7:



Головна проблема у 2-й варіації – виконання *legato*, викладеної октавами, виразної мелодії широкого дихання. *Legato* треба досягати шляхом *інтонування мелодійної лінії*, а не «повзанням» пальців по клавіатурі. І при цьому, звичайно, максимально використовувати в октавах четвертий, а якщо рука дозволяє, то і третій палець.

Зверніть увагу студента на партію лівої руки, в якій необхідно виявити приховану поліфонію і помітити всі інтонації, що «говорять». Ці виразні інтонації можна буде показати більш рельєфно при повторенні розділів варіації.

Дуже доречно знову пригадати пораду Альфреда Корто: «Коли у Брамса ви зустрічаєте позначку *animato*, не виконуйте її як прискорення руху; вона позначає великий запал відчуття.

Він розуміє цю позначку в тому ж аспекті, якого надавав йому Шуман. У останнього дану позначку ми зустрічаємо кожного разу, коли музика стає більш темпераментною, більш насиченою за звучанням»[21, с.105].

III ВАРІАЦІЯ – фантастичне, барвисто «оркестроване» скерцо у дусі містичних романтичних нічних пейзажів німецького художника Каспара Давида Фридриха (1774 – 1840).

У музиці відчутні приглушені, тривожні «литаври», що звучать здалеку, і вигукування «засурдиненої міді».



Над цим тихим, ритмічно чітким фоном подвійні ноти проносяться як невагомі, але ясно видимі тіні.

«Дрібний розсип» подвійних нот у правій руці, підтримуючи акценти і *sF* у лівій, при першому проведенні другого речення може прозвучати трохи більш «матеріально», а при його повторенні, зберігаючи точність штриха, необхідно домогтися ще більшого ріано.

У 3-й варіації можна використовувати таку аплікатуру:



5 3 4 5      5 4 3 4 5 4 3  
1 1 2 3      1 2 1 2 3 2 1



5 4 3 5 5 5 3  
1 2 1 2 1 2 1

Незручна, на перший погляд, аплікатура (у 4 такті), в поєднанні з штрихом (легке *non troppo legato*) і з пропонуваним технічним угрупованням, дозволяє досягти необхідної точності й чіткості звучання подвійних нот.



3 4 5      4 3 4 5 4 3  
2 1 3      2 1 2 3 1 2





3 4 5            4 3 4 5 4 3  
1 2 3            2 1 2 3 2 1



3 4 5 4 3 4 5 5 3 4  
1 2 3 2 1 2 3 2 1 2

V ВАРІАЦІЯ – *Poco Allegretto*. У Брамса це ніби «спогад про Відень» – млосний (*con grazia*), не позбавлений світського шарму вальс. Цікаво відзначити, що в італійця А. Бенедетті Мікеланджелі тут виразно «щось чується рідне» – улюблена «Santa Lucia».

Акомпанемент у 4-й варіації повинен точно взаємодіяти з октавами мелодії і підкреслювати вишуканість й елегантність форшлагів. Можливо, саме таку музику мав на увазі професор Н.Ю. Перельман, коли сказав: «Октавний форшлаг крилатий!» [32, с.58].

Мелодію вальсу при повторенні другого речення потрібно «проспівати» ще ніжніше, мрійливіше. Для цього слід максимально полегшити перший палець в октавах верхнього голосу й акомпанементу.

Під час виконання Другого зошита необхідно виявити своєрідність будови цього циклу і підкреслити образно-емоційну й темпово-динамічну відокремленість одної від іншої чотирьох перших варіацій, кожна з яких (за винятком 3-ї), до того ж, дуже мало пов'язана з темою.

Тому в першому розділі циклу – (вар. 1-4) можливі більш вільна агогіка й сміливі цезури між варіаціями.

З V ВАРІАЦІЇ – *Vivace* – починається «мікроцикл», що складається з трьох, міцно зв'язаних між собою варіацій. Загальним для

них є тридольний розмір, тріольний рух шістнадцятих і велика близькість до теми. У той же час, у 5-й варіації неважко виявити й елементи її спорідненості з початковими, завдяки чому і відбувається об'єднання варіацій в єдиний цикл.

Розповідаючи про це, педагог може вказати, що розмір  $3/8$ , а також ок-тавний виклад і пунктирний ритм верхнього голосу перейшли в 5-у варіацію з 4-ї; схожість з 3-ю (в якій вперше виникає «пунктир») виявляється і в лег-кості, прозорості звучання фактури, і у використанні «оркестрових барв»; а стрімкі закінчення, що нагадують «*tutti* струнних», у 5-й варіації (т.4 і 11-12) перекликаються з розділом «*FF, con forza*» з 1-ї.

У графічній 5-й варіації педаль застосовується дуже скупо – на першу восьму і лише в контрастних закінченнях фраз (такти 4 і 11-12) – на кожну восьму. Це пред'являє особливі вимоги до якості виконання усіх елементів фактури.

«Почувши» першу восьму у верхньому голосі, необхідно постійно збе-регати «оркестровку» всієї цієї лінії і простежити за тим, щоб «додавання» 1 пальця (появи октав) ніде не змінювало *характер* звучання «пунктиру».

Шістнадцяті, які Брамс забезпечив ремаркою – *dolce*, виконуються як єдина лінія – без прискорення до кінця кожної тріолі і без підкреслення їх початку. В той же час, щоб зберегти тріольну будову цих пасажів, необхідно *трохи полегшити* закінчення тріолей, не виділяючи їх початок.

Окрім того, необхідно стежити за тим, щоб у лівій руці не виникали мимовільні, «автоматичні» *crescendo* при русі тріолей униз.

Тріолі 5-ї варіації переходять у тріолі 6-ї, яка починається після дуже маленької цезури.

VI ВАРІАЦІЯ – *Poco piu vivace* – один з рідкісних прикладів блискучої віртуозної одноголосної фортепіанної музики.

Під час роботи над цією варіацією постійно звертайте увагу учня на те, щоб форшлагги ніде не перетворювалися на секунди.

Незважаючи на відсутність убагачуючих видань знаку повторення, без-умовно, слід повторювати такти 1- 4.

VII ВАРІАЦІЯ – остання з мікроциклу тридольно-тріольних варіацій. Складність поліметричних поєднань не повинна перешкодити виявленню інтонаційного боку музики.

Партію кожної руки, перш ніж їх сумістити, слід ретельно відпрацювати. У правій руці (такти 5-8) необхідно точно «промовити» ламані ок-тави *non legato*.

Варто продумати «оркестровку»: у лівій руці, наприклад, октави (такти 9-16) прозвучать краще, якщо в них злегка приховати верхній голос, тоді, по-чинаючи з 17 такту, можна виявити лінію баса і прослуховувати, як він поєд-нується з верхнім мелодійним голосом тріолей (виписаний восьмими).

Наступний розділ об'єднує три варіації – (з 8-ї – по 10-у). Вони близькі за «ідеями» матеріалу перших трьох варіацій капрису Паганіні. Їх можна розглядати як «варіацію на варіацію».

VIII ВАРІАЦІЯ – *Allegro* – представлена двома варіантами. Основний – нагадує досить аскетичну 1-у варіацію скрипкового капрису:



Цей варіант виконується суворіше та рухоміше, ніж варіант *Ossia*.



Allegro.

Var. 8.

*p leggiero*      *quasi pizz.*

Ossia:

*p leggiero*

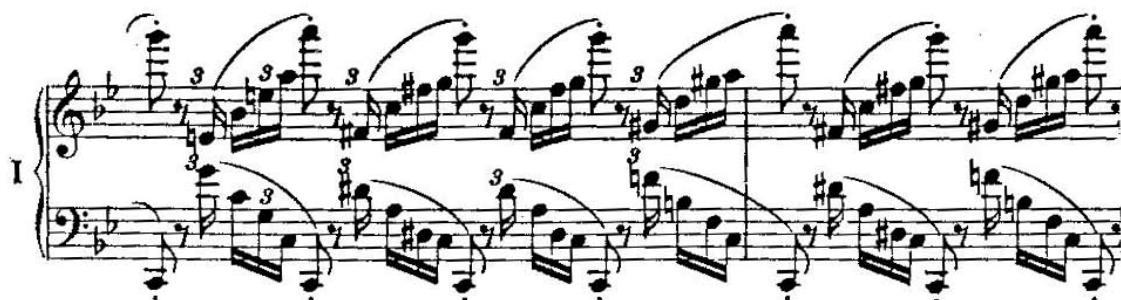
*Ped. simile sempre*

Ossia – помітно відрізняється від основного варіанту. «Спадаючі» сумні сексти і гармонії, збагачені звуками, що проходять, змінюють характер музики. Сумна краса кожного мотиву, в яких чуються то «зітхання», то «благання», то «боязке прохання» диктує вільнішу агогіку і стриманий темп.

У будь-якому з авторських варіантів необхідно об'єднувати музику в довгі фрази і гнучко, пластично інтонуючи її, зберігати ритмічний пульс 6/8.

Заслуговує на увагу пропозиція виконати обидва варіанти підряд, тобто виконувати і основний варіант, і Ossia. Нам здається особливо доречним грати в концерті обидва варіанти 8-ї варіації під час виконання етюдів Другого зошита окремо.

Барвисті, що стрімко розлітаються, легкі, ажурні пасажі Й. Брамс згодом дуже вдало «застосував» у 1 частині фортепіанного концерту №2:



ІХ ВАРІАЦІЯ споріднена з 2-ю варіацією скрипкового капрису.



Нешвидкі (вісьмушка варіації дорівнює чверті теми), шістнадцяті, що важко перевалюються, потрібно об'єднувати по такту – в одну «вісімку», як рекомендує «сам» Паганіні. «В'язкі» форшлагги вимовляються із зусиллям – у характері варіацій.

Октави не повинні бути важче й «густіше», ніж перші чотири шістнадцяті. Щоб уникнути строкатості звучання, слід знайти правильне співвідношення голосів у октавах і домогтися єдиного темброво-динамічного за-барвлення для всіх шістнадцятих.

Під час роботи над 9-ю варіацією дуже корисно повчити вправи Й.Брамса – №5, 5а, 6 і 6а.

Х ВАРІАЦІЯ – *Feroce, energico* – за духом, тонутом і енергетикою перегукується з третьою варіацією капрису.



Вона підхоплює і продовжує хвилю наростання динамічної напруги, яка розпочалася в 9-й варіації.

Загальне *crescendo*, яке можна провести в цих двох варіаціях, повинно досягти своєї вершини в кінці. Подібне «довге» *crescendo* необхідно точно розрахувати, щоб і в яскравій кульмінації, на граничному *FF* у піаніста залишався резерв сил для інтонування.

Зверніть увагу учня на незвичайний ефект, якого досягає Брамс у 10-й варіації: завдяки важким тридцять другим, які ніби «викочуються» з довгих звуків, виникає ілюзія *crescendo* цих довгих звуків – явище, в реальності, абсолютно неможливе на роялі!

Терпкі гармонії і «розгойдування», наповнені грозною силою «важких» октав, надають музиці цієї варіації несамовитого, варварського характеру, що надзвичайно рідко зустрічається у Й.Брамса.

Цікаво, що характерний хід на тритон вгору, згодом використовував бельгійський композитор Леон Бельманн у Токкаті з органної «Готичної сюїти».

**Toccata**

Allegro (♩ - 132)

The image displays two systems of musical notation for a piano piece titled "Toccata". The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 132 beats per minute. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *pp leggierissimo* and a bass line with markings 'U' and 'A'. The second system continues the piano and bass parts with similar markings.

Для переходу від шаленої, дуже «лютої» кульмінаційної 10-ї варіації до 11-ї – необхідна значна цезура. Вона має бути дещо менша, ніж пауза між 8-ю і 9-ю варіаціями з Першого зошита.

XI ВАРІАЦІЯ – *Vivace* – одна з найскладніших у циклі. Дуже великі віртуозні труднощі цієї незвичайної фортепіанної фактури додатково посилюються і психологічними незручностями.

Для піаніста дуже важкий різкий перехід від граничного *Forte* і масивної, багатозвучної “брилистої” фактури 10-ї варіації, яка вимагає великих витрат фізичних сил, до стрімкої польотності й легкості звучання, винайденої Брамсом дуже каверзної технічної формули 11-ї.

За характером звучання ця варіація чимось нагадує дуже підступну 9-у варіацію скрипкового капрису. Пригадайте «муки» скрипалів, які виконують цей епізод, їхню «суєту» смичком і виконання піцікато однією лівою рукою.

Подоланню технічних незручностей 11-ї варіації допоможе технічне угруповання:



У процесі розучування цієї варіації потрібен постійний контроль за якістю роботи п'ятих пальців обох рук і, особливо, за звучанням верхівок октав у правій руці на поворотах.

Проявляючи велику турботу про піаністів, і, напевно, випробовуючи «розкаяння совісті» перед усіма виконавцями, Й.Брамс написав спеціальні вправи «спеціально» для цієї варіації:



Після 11-ї варіації слід зробити невелику цезуру.

XII ВАРІАЦІЯ – *Un poco Andante* – *F-dur*-ний «запашний острівець» мажору. Цей «блаженно-розслаблений» ліричний епізод яскравим контрастом відтіняє бурхливий, несамовито-драматичний пафос 9-ї – 11-ї варіацій і фінал циклу, що наближається.

При виконанні цієї поетичної, вільної за рухом варіації, на закінченнях фраз, коли Брамс «ніби змінює метр» – (такти 2, 4, 6 і 8) можна (і потрібно) робити невеликі уповільнення.

Кожна така зміна темпу має бути дуже природною та пластичною. Цього легше досягти, якщо подумки продиригувати й «вміло організувати» *ritenuto* шістнадцятими лівої руки.

При першому проведенні другого речення останні чотири такти можна виконати дуже гаряче, захоплено, наповнено, а при повторенні цього розділу – дуже делікатно, «акварельно», *PP*.

І тоді тихе, мрійливе, майже завмираюче закінчення 12-ї варіації про-звучить з «прихованою ніжністю», і утиші «виплинуть» мерехтливі довгі звуки, заховані між октавами правої руки.

XIII ВАРІАЦІЯ – *Un poco piu andante* – своїми «угорськими» інтонаціями готує появу Фіналу.

Для того, щоб у музиці цієї варіації при повторенні першого речення не виникала деяка «настирливість» і «слізливість», можна порадити юному музиканту під час виконання тонко урізноманітнити динаміку й виявляти інтонаційні мотиви по черзі – то у правій, то у лівій руці.

Проте, як точно та тонко відмітила О.М.Царьова: «...брамсівське «інтермецо» ніколи не буває однозначним. Щирий вислів ховає за собою ще глибшу істину» [47, с.251].

Тому слід уважніше придивитися до нотного тексту та точно виконати задум автора, тоді в простій фактурі ми почуємо диво звучання – найтонший барвистий ефект – ніжне гармонічне мерехтіння. У перших 15 тактах у двоголоссі правої руки необхідно почути взаємодію вісьмушок і шістнадцятих. Якщо утримувати мелодичну вісьмушку, а Брамс саме так і написав, а педаль, що запізнюється, брати на кожну другу шістнадцяту, то ми почуємо це звукове диво – мерехтіння мажору-мінору на кожній восьмій.

Пошукайте ці тонкі звукові взаємодії, знайдіть необхідні динамічні співвідношення. І тоді, замість банального, сумовитого «стогону» виникне виразна, дуже тріпотлива і тендітна музика.

При повторюваному – варійованому проведенні другого речення (октавами) варто порекомендувати зіграти його «*con Affetto, piu appassionato*».

XIV ВАРІАЦІЯ – *Presto, ma non troppo*. Як і Фінал першого зошита, Фінал другого складається з декількох розділів-варіацій.

1 варіація Фіналу (*P, scherzando*) продовжує тринадцяту. Загальною для них є низхідна «угорська гама» з двома збільшеними секундами. Вона виконується з вкрадливою грацією, «а capriccio». Квінтолі в другому реченні «промовляються» ніби неохоче, трохи пригальмовуючи, а не прискорюючи. Маленьке уповільнення в кінці першої варіації полегшить перехід до наступного розділу Фіналу.

Педагогу доведеться багато раз нагадати студенту про те, що темп технічно нескладної першої варіації Фіналу повинен бути *зручним* і для виконання другої варіації.

У вельми підступній і технічно дуже непростій 2-й варіації Фіналу (*P, non legato, leggiero*) піаністу необхідно, зберігаючи точність штриха та якість звучання, виявити характер музики і встояти перед «дитячою» спокусою прискорити темп.

Задля більшої надійності можна порекомендувати виконавцям наступний варіант розподілу матеріалу між руками:

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system begins with the instruction *p non legato, leggiero*. The score is written for both hands, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes. The second system continues the piece with similar fingering. The third system shows a change in the bass line. The fourth system concludes with the instruction *legato cresc.* and features more complex fingering and phrasing. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

3 варіація – *legato*, музика якої, як туго згорнута пружина, нестримно «розгортається», спрямуючи до завершальної варіації Фіналу, повинна зберегти єдину оркестровку – однакове співвідношення звучання правої і лівої руки – від самого початку і до кінця.

Зверніть увагу студента на типову для Й.Брамса зміну метра, що виникає на підході до кульмінації – останньої варіації Фіналу. У цьому епізоді велике *crescendo* ніби додатково посилюється гальмуванням руху.

4 варіація – могутня кульмінація Другого зошита – нагадує Баладу g-moll op. 118. Подібна фактура, що дозволяє охопити одночасно багато регістрів фортепіано – розмашиста велика техніка, стрибки й акорди – часто зустрічається у композитора.

Йоганнес Брамс зазвичай використовує такі засоби для показу героїко-драматичних образів і у кульмінаціях.

Можна, наприклад, пригадати 8-у варіацію з «Варіацій на власну тему» op.21, №1, або 25-ту варіацію з «Варіацій на тему Генделя» op.24 тощо.

Повний полум'яного ораторського пафосу завершальний розділ фіналу Другого зошита варіацій повинен виконуватися сміливо і могутньо.

Піаністу необхідно до найостанніших акордів повністю володіти собою. Це допоможе йому довести до кінця динамічний план Фіналу й утриматися від необачних прискорень в октавах.



### ***Концертне виконання об'єданого циклу варіацій***

Кожний з двох зошитів Варіацій Брамса на тему Паганіні – самостійний закінчений твір. У той же час виконавська практика довела правомірність і художню обгрунтованість об'єднання обох зошитів у єдиний цикл (без повторного виконання теми).

Справедливість такого підходу піаністів до варіацій Паганіні-Брамса підтверджують дослідження музикознавців. О.М.Царьова, підводячи підсумки дослідження цих варіацій, пише: «Повертаючись до всього твору в цілому, можна відзначити в його будові тенденцію **до загальної великої форми** (підкреслено нами). У співвідношенні двох циклів виявляються риси динамічної репризності, що дає привід для аналогії з експозиційною і репризною групою варіацій у фіналі четвертої симфонії» [44,с.38].

Після Першого зошита, варіаційний цикл якого логічно і могутньо спрямовується в своєму розвитку до вершини фінальної варіації, на початку Другого варіаційного циклу виникає розробний розділ – (1 – 4 варіації), який ніби врівноважує монументальність першого Фіналу.

Такий «калейдоскоп» з чотирьох різнохарактерних, контрастних й інтонаційно далеких від Теми варіацій, а також «...раннє уведення мажорної варіації (4-а *варіація* – В.Б.) підкреслює **продовжуюче значення всього другого циклу**» (курсив наш) [43, с.37].

Другий розділ-мікроцикл – (5 – 7 варіації) грає в об'єданому циклі варіацій роль репризного розділу, після якого музикант знов набуває цілеспрямованості розвитку та монолітності.

Хочеться навести дуже цінне спостереження професора Л.А.Мазеля, що писав: «Контрастність варіацій, які зіставляються, також зазвичай зростає під кінець циклу одночасно із зростанням безперервності розвитку або незалежно від цього. Все це додає циклу

цілісності, спричиняє послідовне зростання інтересу, опуклу передачу через зіставлення варіацій основній ідеї твору» [22, с.310].

Все це, безумовно, переконливі свідчення того, що Другий зошит варіацій був написаний Й.Брамсом як продовження і розвиток Першого.

Заради справедливості, ми повинні навести і протилежну авторитетну думку С.Т.Ріхтера: «Я б вважав, що грати їх (*Варіації на тему Паганіні*) без перерви неправильно. Зрозуміло, що це два окремих твори» [50, с.53].

Виконання двох зошитів варіацій – завдання для молодого музиканта незрівнянно більш складне і технічно, і музично.

Особливі виконавські проблеми породжує наявність двох розгорнутих фіналів. Головна серед них – подолання музично незручного «стику», що виникає між першим Фіналом і 1-ю варіацією Другого зошита.

Фінал всією логікою свого розвитку готує слухача до закінчення твору, а могутня 1-а варіація Другого зошита, що виконується відразу услід за масштабним фіналом, може привести до монотонності в динаміці і навіть викликати у слухача відчуття довгого «шуму», що важко переноситься.

Багато піаністів у своїй концертній практиці намагалися знайти можливості подолання цієї складності. Можна послатися на авторитетне свідчення професора О.Б.Гольденвейзера: «Чудові варіації ці складаються, як відомо, з двох зошитів, які можна виконувати окремо або разом.

Деякі піаністи завели звичай влаштовувати вінегрет з обох зошитів, граючи по декілька варіацій із обох зошитів у довільному порядку, грубо порушуючи тим самим задум автора. Вибирають при цьому, зрозуміло, найбільш «виграшні» варіації» [11, с.97].

Тому, домагаючись більшої єдності об'єднаного циклу Артуро Бенедетті Мікеланджелі вживає кардинальних заходів. Він сміливо й винахідливо перекроює весь цикл, відкидає деякі варіації і грає лише один Фінал (точніше, – найостанніший розділ першого фіналу – *Presto, ma non troppo*).

Меті створення загальної форми служить і, висхідний до учнів Ф.Бузоні, варіант виконання об'єднаного циклу *без 1-ї варіації* з Другого зошита. (У цьому випадку безпосередньо услід за першим фіналом відразу звучить 2-а варіація Другого зошита.) Так, наприклад, грав Егон Петрі. Зрозуміло, цей варіант об'єднання циклу набагато тактовніший і творчо обгрунтований, ніж варіант А.Бенедетті Мікеланджелі.

Можна запропонувати й інші способи подолання цього музично незручного «порогу» у формі «подвоєного» циклу.

Наприклад, прозвучить дуже природно, якщо «закінчити» перший Фінал на ферматі у 24 такті, на (*dis*).

Пригадайте, цей епізод – «Як лавина, що, захоплюючи все на своєму шляху, поступово загальмовує свій біг, так *crescendo* і *poco sostenuto* стримують тридцять другі, що клекочуть і підводять їх стрімкий потік до зупинки на *ввідному тоні домінанти* (*dis*) у 24 такті Фіналу» [23, с.26]. Після чого, можливим є дуже зручний (у музичному розумінні) перехід до 1-ї варіації Другого зошита, який могутньо починається з *домінанти*.

Легко розв'язується проблема переходу між варіаційними циклами, якщо початкову варіацію Другого зошита грати *замість* завершального розділу Першого Фіналу – *Presto, ma non troppo*, який теж з'являється після трелі – *на ввідному тоні домінанти*.

Обидва ці варіанти вказані редактором у збірці – Й.Брамс. Вибрані твори для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1983.

Нарешті, безумовно, «найблагороднішим і найчеснішим» буде виконавське рішення, що зберігає у недоторканності весь авторський текст.

Можна запропонувати такий варіант виконавського прочитання подвійного циклу зошитів:

у першому Фіналі піаніст виявляє мудру стриманість і, обмежуючи яскравість динаміки та інтенсивність інтонації, доводить розвиток у кульмінації до – «спокійного» *Forte*;

1-а варіація Другого зошита, аж до розділу – *FF, con forza*, грається енергійно, але не голосно, і терції першого розділу виконуються сухувато й виразно, ніби «говором».

Таке виконавське рішення, звичайно, ускладнює технічні завдання, але як говорив Г.Г.Нейгауз: «Ясно усвідомлена мета і дає виконавцю можливість прагнути до неї, досягати її, втілити у своєму виконанні» [28,с.12].

### *Післямова, дискографія*

Для розвитку творчого мислення та більш усвідомленого професійного підходу до виконуваної музики дуже корисно доручати молодим музикантам самостійний аналіз аудіо-відео записів різних виконавських концепцій і порівняння декількох редакцій твору, що вивчається в класі.

Наводиться як приклад список грамзапису фірми «Мелодія», які можна використовувати у роботі зі студентами:

1. 3 10 22807-8 003 1 зошит варіацій Еміль Гілельс
2. 33НД-02896-7 1 і 2 зошити Віктор Мержанов
3. 3 10 18947-8 008 1 і 2 зошити Микола Петров  
(в альбомі «Твори на тему Паганіні»)
4. Д-04820-1 1 і 2 зошити Лев Власенко

5. 33С10-11353-4 1 і 2 зошити Борис Петрушанський  
 6. Д-26603-4 1 і 2 зошити Артуро Бенедетті  
 Мікеланджелі  
 7. М10-44945-6 1 і 2 зошити Вільгельм Бакхауз  
 (у серії: «Із скарбниці світового виконавського мистецтва»)

Завдяки можливостям, які дає інтернет, юні музиканти мають доступ до скарбів світової музичної культури, зокрема до записів фортепіанних творів, які цікавлять їх.

### *Нотозапис*

***Брамс І. Варіації на тему Роберта Шумана ор.6***

***Етюди для фортепіано ор.35***

*(Варіації на тему Паганіні. Зошити 1 і 2)*

У виданнях: **И.Брамс. Полное собрание сочинений для фортепиано**

(издание выходило под наблюдением  
и с комментариями Я.И. Мильштейна.)

Том 1. –М.: Музгиз, 1960. –193с.

**BRAHMS Samtliche Klavierwerke Band 1,**

–VEB Breitkopf & HARTTEL. Leipzig.–178с.

(Herausgegeben von Eusebius Mandyczewski)

**BRAHMS Samtliche Werke in 2 Banden, Band 2**

– Edition Peters. Leipzig (3300a)

(Herausgegeben von Emil von Sauer)

**BRAHMS Variationen über ein Thema von Paganini**

für Klavier op. 35 – Edition Peters. Leipzig (3663)

(Herausgegeben von Emil von Sauer)

**Й.Брамс. Вибрані твори для фортепіано.**

–К.: Музична Україна, 1983.–248с.

(редакція, упорядкування В.Г. Бойкова)

*Список використаної літератури*

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч.1 и 2. 2-е изд. доп. – М.: Музыка, 1988. – 451 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. – М.: Музыка, 1967. – 285 с.
3. Асафьев Б. О музыкальном искусстве. Сб. статей. – М.: Музыка, 1975. – 417 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – 376 с.
5. Асафьев Б. Брамс. – В кн. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
6. Бондурянский А. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса. – М.: Музыка, 1986. – 78 с.
7. Брумберг Л. К истории создания первого фортепианного концерта И.Брамса. // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Труды ГМПИ им.Гнесиных. Вып.2. – М.: ГМПИиГ, 1961. – С. 197-206.
8. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – 451 с.
9. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира: Пер. с нем. Д. Александрова. – М.: Радуга, 1986. – 479 с.
10. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. – М. : Музыка, 1965. – 432 с.
11. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. Сб. статей. – М.: Музыка, 1975. – 417 с.
12. Гольдшмидт Г. Наследие Иоганнеса Брамса. // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. – М.: Музгиз, 1960. – С. 137-152.
13. Гразбергер Ф. Иоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.

14. Гусева А. Гармония как фактор стиля Брамса. // Проблемы высотной и ритмической организации музыки./ Сб.трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып.50/. – М.: 1980, с. 83-98.

15. Друскин М. Иоганнес Брамс. 2-е изд. доп. – М.: Музыка, 1970.– 111с.

16. Зетель И. Метнер – пианист. – М.: Музыка, 1981. – 231 с.

17. Йеннер Г. Человек, Учитель, Художник: Пер. с нем. / Вступ. текст С. Рогового // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – С.210-219.

18. Кавєріна Л. Брамс та Біблія. Чотири строгих наспіви. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, вип. 4. Наука і Біблія. – Київ: МДПП «Друкар», 1999. – С.186-192.

19. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – С. 326-362.

20. Коломийцов В. Статті и письма. – Л. : Музыка, 1971. – 224 с.

21. Корто А.Статті, матеріали, документи. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.

22. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений: Учебное пособие для музыкальных вузов. 2-е изд., перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

23. Методические рекомендации к работе над вариационным циклом И.Брамса – Этюды для фортепиано ор.35. / Вариации на тему Паганини. Тетради I и II. / подготовил Бойков В.Г. – Київ, 1987. – 49 с.

24. Мревлев А. Черты позднего стиля Брамса.// Традиции музыкального искусства и современная музыкальная практика. – Л.: ЛГИТМ и К, 1981. – С.101-108.

25. Музыкальная эстетика Германии ХІХ века. В 2-х т. Антология. / Сост.А.Михайлов, В.Шестаков. Ред. Н.Шахназарова – Т.1. – М.: Музыка, 1981. – 415 с.

Т. 2. – М.: Музыка, 1979. – 534 с.

26. Монсежон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика – XXI, 2003. – 480 с., ил.
27. Музыкальная форма. Учебник. / Тюлин Ю.Н. и др. 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
28. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
29. Новикова Р. Личность Брамса – композитора, пианиста и педагога. // Вопросы теории и истории музыки. – Минск: Высшэйшая школа 1976. – С.195-205.
30. Новикова Р. Фортепианный исполнительский стиль и педагогика Брамса. – Минск, 1982. Всесоюзная Гос.библиотека им. В.И.Ленина. Депонирование. 1982, № 312. – 61 с.
31. Оссовский А. Музыкально-критические статьи. (1894–1912). – М.-Л.: Музыка, 1971. – 373 с.
32. Перельман Натан. В классе рояля. Короткие рассуждения. 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1981. – 95 с.
33. Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. – М.: Музыка, 1967. – 151 с.
34. Протопопов Вл. История полифонии. Западноевропейская музыка XVIII-XIX века. – М.: Музыка, 1986. – 319 с.
35. Протопопов Вл. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века. – М.: Музыка, 2002. – 134 с.
36. Роговой С. Письма Иоганнеса Брамса. – М.: Композитор, 2003. – 640 с.
37. Розенов Э. (О кончине И.Брамса). // Статьи о музыке. Избранное. – М.: Музыка, 1982. – С.193-196.
38. Сабанеев Л. кадемизм в Германии. Брамс // Всеобщая история музыки. – М.: Работник просвещения, 1925. – С.235 – 238.



39. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. – Л.: Музгиз, 1956. – 362 с.
40. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. – М.: Музыка, 1988. – 318 с.
41. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973. – 527 с.
42. Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд. доп. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
43. Ферман В. И.Брамс. //Вопросы музыкознания. 1955.т.П. – М.: Музгиз, 1956. – С.506-524.
44. Царева Е. Вариационные циклы в фортепианной музыке Брамса и вопросы его стиля. // Труды кафедр теории и истории музыки. – М.: МоЛГК, 1966. – С.5-42.
45. Царева Е. К проблеме стиля Брамса. // Из истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1971. – С.19-34.
46. Царева Е. Брамс у истоков нового времени. // История и современность. Сб. статей. Сост. и ред. А.Климовицкийи др. – М.: Советский композитор, 1981. – С.138-149.
47. Царева Е. Иоганнес Брамс: Монография. – М.: Музыка, 1986. – 383 с., ил., нот.
48. Царева Е. Иоганнес Брамс. // Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х т./ под ред. Т.А.Цытович. кн.2 – М.: Музыка, 1990. – С. 338-509.
49. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма.– М.: Музыка. 1974. –243 с.
50. Чемберджи С. «В моей поездке нет ничего удивительного» // Советская музыка. – №4. – М., 1987. – С. 51-63.

51. Школа фортепианной транскрипции. Вып. 3. Н.Паганини. Каприччио op.1, №24. // Составитель Г.М.Коган. – М.: Музыка, 1975. – 63 с.
52. Шуман Р. Письма: в 2-х т. Т.1, – М. : Музыка, 1970. –719 с.  
Т.II, – М. : Музыка, 1982. – 525 с.
53. Шуман Р. Новые пути. // О музыке и музыкантах. Сб. статей в 2-х т. Т. II б. – М.: Музыка, 1979, с.184-185.
54. Энгель Ю. Франк, Годар, Брамс. // Очерки по истории музыки. – М.: Изд. Н.Н.Клочкова, 1911, с.131-134.
55. Юдина М. Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса. // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 277-290.

**Зміст**

Вступ	3
Твори варіаційної форми у навчальному реперуарі	7
Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса (Огляд теми)	11
Варіації на тему Роберта Шумана ор.9	14
Робота над варіаційним циклом	28
Висновки	41
Побажання	42
Етюди для фортепіано ор.35 («Варіації на тему Паганіні» I і II зошити)	44
Енциклопедія піанізму Й.Брамса	47
Декілька слів перед початком роботи	50
Перший зошит варіацій	53
Другий зошит варіацій	68
Концертне виконання об'єднаного циклу варіацій	85
Післямова, дискографія	88
Нотографія	89
Список використаної літератури	90
Додаток № 1	
Додаток № 2	

Наукове видання

**БОЙКОВ ВЯЧЕСЛАВ ГРИГОРІЙОВИЧ**

**Робота над цілісністю форми  
в романтичних варіаційних циклах**

Редактор

Л.Московченко

Підп. до друку 04.06.2007. Формат 60x84 1/16. Папір офісний.  
Гарнітура Times New Roman. Друк різнографний. Ум. друк. арк. 9,6  
Обл. - вид. арк. 6,4. Тираж 300 прим. Зам. 3-10.

Видавниче підприємство "Східний видавничий дім"  
(Державне свідоцтво № ДК 697 від 30.11.2001.)  
83086, м. Донецьк, вул. Артема, 45  
тел./факс (062) 338-06-97, 337-04-80  
e-mail: svd@stels.net