

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**  
**імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**  
**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**КАЛУГА КАРІНА ГЕННАДІЇВНА**

УДК 780.616.432.083.2:78.071.1Брамс:7.071.2(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ**  
**ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

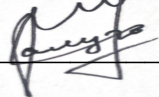
**ВАРІАЦІЙНІ ЦИКЛИ ЙОГАННЕСА БРАМСА В АСПЕКТІ ЖАНРОВО -**  
**СТИЛЬОВИХ РІШЕНЬ ТА ВИКОНАВСЬКИХ ЗАВДАНЬ**

025 «Музичне мистецтво»  
02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

  
\_\_\_\_\_ К. Г. Калуга

Творчий керівник та

науковий консультант:

**Рощина Тетяна Олександрівна**

кандидат мистецтвознавства,

заслужений діяч мистецтв України, професор

**КИЇВ — 2024**

## АНОТАЦІЯ

**Калуга К. Г. Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса в аспекті жанрово-стильових рішень та виконавських завдань.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

### **Зміст анотації**

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в тому, щоб на основі проаналізованих музикознавчих праць, записів виконань світових музикантів та власної виконавської роботи над варіаційними циклами Йоганнеса Брамса сформулювати основні засади фортепіанного виконавського стилю в варіаційному жанрі даного композитора, визначити комплекс виконавських засобів та описати шляхи опанування в практичній роботі.

У першому розділі розглянуто історичне та теоретичне значення варіаційної форми в творчості європейських композиторів другої половини XVI – початку XX ст.: окреслено етапи та досягнення кожного з проміжних типів та видів форми варіацій. Досліджено практичне втілення кожного з різновидів варіаційної форми в творчості європейських композиторів, а саме композиторів великої німецької традиції. Виявлено зв'язок та лінію наслідування провідних ідей та досягнень, естетичних кодів різних епох, що трансформуються крізь призму індивідуального стилю та погляду митця.

Другий розділ присвячено дослідженню питання варіаційної форми в фортепіанній творчості Йоганнеса Брамса – вирішення проблеми малої пісенної форми, яка демонструється в якості теми та в подальшому перетворюється в послідовність невеличких епізодів, що змінюють один одного; розглянуто провідні фортепіанні варіаційні цикли композитора. Підкреслено важливість проблеми побудови концертної програми, що включає варіаційні цикли Йоганнеса Брамса. В

рамках компаративного підходу запропоновано потенційні концертні програми з включенням варіаційних циклів Євсевія Мандичевського та Клари Шуман, проаналізовано композиційну будову та виконавські завдання даних варіаційних циклів.

У третьому розділі розглянуто жанрово-стильові властивості Варіаційного циклу на оригінальну тему тв. 21 № 1, Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 9 та Варіацій та фуги на тему Генделя тв. 24 Йоганнеса Брамса. Представлено аналітичні розвідки та виконавські коментарі до даних варіаційних циклів Йоганнеса Брамса. В рамках творчо-виконавського дискурсу визначено комплекс варіативних виконавських засобів та запропоновано алгоритм виконавських дій задля створення доцільної інтерпретації.

**Ключові слова:** фортепіанна творчість Йоганнеса Брамса, варіації, варіаційний цикл, жанрово-стильові властивості, композиційна будова, виконавські завдання.

## SUMMARY

**Kaluha K. G. Variation cycles by Johannes Brahms in the view of genre-style decisions and performance assignment.** – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 «Musical Art». P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

### **Abstract content**

The purpose of the scientific investigation of the creative art project is to determine the basic principles of the piano performance style in the variation genre on the basis of the analysed musicological materials, recordings of world musicians and my personal performance work on Johannes Brahms' variation cycles, to formulate the basic principles of the piano performance style in the variation genre of this composer, to define a set of performance aids and describe ways to master them in practical work.

The first chapter deals with the historical and theoretical significance of the variation form in the works of European composers of the second half of the 16<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries: the stages and achievements of each of the intermediate types and kinds of variation form are described. The practical realisation of each of the varieties of the variation form in the works of European composers, namely composers of the great German tradition, is investigated. The connection and line of imitation of leading ideas and achievements, aesthetic codes of different epochs, transformed through the prism of the individual style and view of the artist, are revealed.

The second chapter is devoted to the study of the issue of variation form in the piano works of Johannes Brahms – solving the problem of a small sonorous form, which is demonstrated as a theme and further transformed into a sequence of small episodes that replace each other; the composers' leading piano variation cycles are considered. The importance of the problem of constructing a concert programme that includes Johannes Brahms' variation cycles is emphasised. In the context of the comparative approach, potential concert programmes with the inclusion of the variation cycles of Eusebius Mandyczewski and Clara Schumann are proposed, the compositional structure and performance assignment of these variation cycles are analysed.

The third chapter discusses the genre and style properties of the Variations on the Original Theme op. 21 no. 1, Variations on a Theme by Schumann op. 9 and Variations and Fugue on a Theme by Handel op. 24 by Johannes Brahms. Analytical research and performance comments on these variation cycles by Johannes Brahms are presented. Within the framework of the creative and performing discourse, a set of variation performing means is defined and an algorithm of performing actions is proposed to create an appropriate interpretation.

**Keywords:** piano works by Johannes Brahms, variations, variation cycle, genre and style properties, compositional structure, performance assignment.

### **Список опублікованих праць за темою роботи**

1. Калуга К. Г. Історія одного «Листка з Альбому»: творчо-виконавський дискурс варіаційних циклів К. Шуман та Й. Брамса. *Актуальні питання*

гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка. Випуск 72. Том 2. С. 70–77.

2. Калуга К. Г. Жанрово-стильові властивості Варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1 Йоганнеса Брамса: досвід виконавського дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Випуск 64. Том 1. С. 155–161.

### **Інформація про апробацію результатів дослідження**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри спеціального фортепіано № 2. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях. Виконано 3 концерти за темою творчого мистецького проєкту, один з яких – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Калуга Каріна. Тридцять варіацій на тему Генделя тв. 5 Євсевія Мандичевського: жанрові рішення, вплив Йоганнеса Брамса, виконавська специфіка: доповідь. Програма XVII міжнародної молодіжної науково-практичної конференції «Fresh Science» / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (23 – 24 березня 2023 р.). Київ: 2023.

2. Калуга Каріна. Фортепіанні твори Йоганнеса Брамса у сучасному виконавстві: до питання побудови концертних програм: доповідь. *Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації* / програма XII всеукраїнської конференції Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (10 – 12 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

3. Калуга Каріна. Варіації на тему Шумана Йоганнеса Брамса і Клари Шуман в аспекті жанрово-стильових рішень, цілісності форми романтичних варіаційних циклів та виконавської специфіки: доповідь. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* / програма VII міжнародної науково-

практичної конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (2 – 4 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

4. Калуга Каріна. Варіації на тему Паганіні тв. 35 Йоганнеса Брамса в аспекті сучасного інноваційного виконавського досвіду: доповідь. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* / програма V міжнародної наукової конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (15 – 16 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

5. Калуга Каріна. Фортепіанні варіації Йоганнеса Брамса: симбіоз художньої естетики класицизму та емоційно-психологічної сфери романтизму: доповідь. *Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року* / програма XIII міжнародної наукової конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (20 – 21 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

6. Калуга Каріна. Жанрово-стильові властивості Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 9 Йоганнеса Брамса: досвід виконавського дискурсу: доповідь для магістрів 2-го року навчання в рамках курсу «Сучасні теорії фортепіанного виконавства» *Open Workshop* професорки М. Є. Пухляк / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (2 лютого 2024 р.). Київ: 2024.

7. Калуга Каріна. Історія одного листка з альбому: творчо-виконавський дискурс варіаційного циклу Клари Шуман: доповідь. *Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь* / програма всеукраїнської науково-практичної конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (18 – 19 березня 2024 р.). Київ: 2024.

8. Калуга Каріна. Варіаційні цикли в фортепіанній творчості композиторів-романтиків: виконавський вектор: доповідь в рамках курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл «*Пріоритетні вектори розвитку мистецької освіти*» / Хмельн. фах. муз. коледж ім. В. І. Заремби (28 – 30 березня 2024 р.). Хмельницький: 2024.

9. Калуга Каріна. Фортепіанні варіаційні цикли в творчості композиторів-романтиків: доповідь. *Україна — Юнеско: 70 років разом* / програма міжнародної

науково-практичної конференції / Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського (25 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

**Апробація творчого мистецького проєкту у концертах, виконано ряд програм, творів:**

*Надхненні Брамсом.* Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 Йоганнеса Брамса; Листок з альбому, Тихий вечір (на тему Брамса) Станіслава Людкевича; Варіації на тему Генделя тв. 5 Євсевія Мандичевського. Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка (16 березня 2023 р.). Київ: 2023.

*Роберт, Клара та Йоганнес: історія одного “Листка з альбому”.* Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: Варіації на тему Шумана тв. 9 Йоганнеса Брамса; 5 Листків з альбому тв. 99 Роберта Шумана; Варіації на тему Шумана тв. 20 Клари Шуман; Allegro тв. 9 Роберта Шумана. Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка (21 листопада 2023 р.). Київ: 2023.

*50 відтінків Брамса.* Творчий мистецький проєкт лауреатки всеукраїнських та міжнародних конкурсів Каріни Калуги на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса в аспекті жанрово-стильових рішень та виконавських завдань». У програмі виконано: Варіації та fuga на тему Генделя тв. 24 Йоганнеса Брамса; Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 Йоганнеса Брамса; Варіації на тему Паганіні тв. 35 (II Зошит) Йоганнеса Брамса. Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка (14 липня 2024 р.). Київ: 2024.

## ЗМІСТ

Вступ	9
<b>РОЗДІЛ 1. 1. Варіаційна форма в творчості європейських композиторів другої половини XVI – початку XX ст.: історико-теоретичний нарис</b>	<b>14</b>
<b>1. 2. Варіаційна форма в творчості композиторів німецької традиції</b>	<b>26</b>
<b>РОЗДІЛ 2. 1. Варіаційна форма в творчості Й. Брамса</b>	<b>36</b>
<b>2. 2. Варіаційні цикли Й. Брамса: до питання побудови сучасних концертних програм</b>	<b>46</b>
<b>РОЗДІЛ 3. 1. Жанрово-стильові властивості варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1 Й. Брамса: досвід виконавського дискурсу</b>	<b>55</b>
<b>3. 2. Творчо-виконавський дискурс Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 9 Й. Брамса</b>	<b>62</b>
<b>3. 3. Варіаційний цикл на тему Генделя тв. 24: досвід виконавського дискурсу</b>	<b>70</b>
<b>ВИСНОВКИ</b>	<b>80</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ</b>	<b>83</b>
<b>ДОДАТОК</b>	<b>92</b>



## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Не дивлячись на ідейно-естетичні відмінності класицизму та романтизму, варіації з середини XVIII – кінця XX століття оперують до загальних традицій, що дає можливість поєднати їх в одне ціле та прослідкувати лінію розвитку жанру. Саме в цей період, жанр знаходиться на перетині художніх смаків та виконавських традицій, які формують свою особливу сферу. Варіації тісно пов'язані з віртуозним направленням в музичному мистецтві, на відміну від сонатної форми, яка не обов'язково пов'язана з віртуозним стилем виконання. Як популярний жанр свого часу, варіації створювали, видавали та виконували в великій кількості.

В варіаціях Й. Брамса відбувається трансформація романтичних вільних варіацій з опорою до зразку варіаційного циклу доби Класицизму. Орієнтир на Й.С. Баха, Л. В. Бетховена, Р. Шумана допомагає підняти жанр варіацій на новий рівень та розвиває його до симфонічних масштабів. Теми, що обирає для варіацій Й. Брамс є раніше вже піддані варіюванню. Загалом, в своїй творчості композитор часто використовує принцип *варіювання-проростання*, в основі якого лежить особлива стратегія роботи з «початковим матеріалом» (постійне інтонаційне оновлення не руйнує основні параметри початкової теми чи мотива). Даний принцип тематичного *варіювання-проростання* композитор використовує насправді не тільки в варіаціях, варіаційній формі, до якої він звертався протягом всього свого життя, а й в інших формах та жанрах. Відтак, в вокальних жанрах Й. Брамс використовував мотивно-варіаційну техніку та техніку контрапункту, що допомагало встановити взаємозв'язок всіх виразових елементів композиції. Прагнення «перевірити гармонію за допомогою алгебри» було не тільки засобом досконалої майстерності, а й інстинктивною необхідністю протипага «кружляння серця»: «Іноді під час роздумів над варіаціями я вважаю, що вони повинні бути витримані більш суворо та чисто. Нове покоління надто довго возиться з темою. Ми всі боягузливо притримуємося мелодії, але не розроблюємо її вільно, не створюємо з неї нічого нового, лише навантажуюмо її. Через це – мелодія стає зовсім невпізнаною» [81, с. 73].

Через власні індивідуальні прийоми, композитор розвиває риси стилю, що властиві автору теми та є близькими самому Й. Брамсу. Тема варіацій є ключем, що здатний розкрити ідею, задум. Поетичність та ліризм Р. Шумана, опора на взаємодію пісенних та танцювальних рис з активним початком та оптимізмом Г. Генделя, енергія та драматургічна контрастність Н. Паганіні – все це ми знаходимо в варіаційних циклах Й. Брамса. Таким чином, необхідно дослідити особливості форми, композиційної будови, структури, драматургії, розвитку тематичного зерна, новаторських прийомів варіювання, запропонованих композитором. Систематизація цих особливостей з метою створення алгоритму виконавських дій у роботі з варіаційними циклами Й. Брамса є важливим дослідницьким та виконавським завданням, що й обумовлює **актуальність теми творчого мистецького проєкту.**

**Мета дослідження** полягає в тому, щоб на основі проаналізованих музикознавчих праць, записів виконань світових музикантів та власної виконавської роботи над варіаційними циклами Й. Брамса сформулювати основні *засади фортепіанного виконавського стилю в варіаційному жанрі даного композитора*, визначити *комплекс виконавських засобів* та описати *шляхи опанування* в практичній роботі.

Означена мета обумовила наступні **наукові завдання** дослідження:

- 1) дослідити історичне та теоретичне значення варіаційної форми в творчості європейських композиторів другої половини XVI – початку XX ст.;
- 2) дослідити твори варіаційної форми в творчості композиторів німецької традиції;
- 3) розглянути специфіку роботи Й. Брамса з варіаційною формою;
- 4) дослідити особливості форми, композиційної будови, структури, драматургії, розвитку тематичного зерна, новаторських прийомів варіювання, запропонованих композитором;
- 5) розглянути питання побудови концертних програм, що включатимуть варіаційні цикли Й. Брамса;

б) запропонувати виконавські коментарі та алгоритм виконавських дій задля створення доцільної інтерпретації.

**Об'єктом дослідження** є фортепіанна творчість Й. Брамса у варіаційній формі.

**Предметом дослідження** є жанрово-стильові властивості варіаційних циклів Й. Брамса та їхнє виконавське втілення.

**Матеріалом дослідження** є Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1; Варіації на тему Шумана тв. 9; Варіації та фуга на тему Генделя тв. 24; Варіації на тему Паганіні тв. 35; Варіації на тему Гайдна тв. 56а та тв. 56б.

**Методи дослідження:** ознайомлення та аналіз науково-методичної літератури для систематизації фактів біографії, аналізу фортепіанної творчості Й. Брамса; ознайомлення з нотними збірками творів Й. Брамса для виявлення специфіки роботи композитора з варіаційною формою, аналізу композиційної будови, структури, драматургії, прийомів варіювання, мелодичного та гармонічного планів, використання окремих фактурних прийомів, формування виконавських завдань; ознайомлення з науково-методичною літературою для пошуку методів роботи та формування алгоритму виконавських дій.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві узагальнюються особливості виконавського стилю варіаційних циклів Й. Брамса для фортепіано, пропонуються практичні кроки по опануванню виконавськими засобами даних творів.

**Практична цінність та особистий внесок здобувача.** Результати дослідження можна використовувати в процесі навчання та виховання піаністів, як методичну базу для роботи над варіаційними циклами Й. Брамса для фортепіано та в таких навчальних дисциплінах, як методика та виконавське мистецтво, аналіз музичних творів та інших.

**Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту.** Окремі положення та ідеї дослідження були представлені у вигляді доповідей на всеукраїнських та міжнародних конференціях, виступів в рамках курсу підвищення кваліфікації та курсу навчальної дисципліни: 23.03.2023 — «Fresh Science», Київ, Україна; листопад 2023 р. — «Механізми новацій у музичній

творчості: проблеми інтерпретації», Київ, Україна; 3.11.2023 — «Україні. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», Київ, Україна; 16.11.2023 — «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, Україна; 20.11.2023 — «Ювілейні і пам'ятні дати 2023 року», Київ, Україна; 2.02.2024 — «Сучасні теорії фортепіанного виконавства», Київ, Україна; 18.03.2024 — «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь», Київ, Україна; 29.03.2024 — «Пріоритетні вектори розвитку мистецької освіти», Хмельницький, Україна; 25.04.2024 — «Україна — Юнеско: 70 років разом», Київ, Україна.

За темою наукового обґрунтування здійснено дві *публікації* (статті) у науковому виданні, затвердженому МОН України:

1. Калуга К. Г. Історія одного «Листка з Альбому»: творчо-виконавський дискурс варіаційних циклів К. Шуман та Й. Брамса. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Випуск 72. Том 2. С. 70–77.

2. Калуга К. Г. Жанрово-стильові властивості Варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1 Йоганнеса Брамса: досвід виконавського дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Випуск 64. Том 1. С. 155–161.

За темою творчого мистецького проекту презентовано три сольні *програми*, які складені з варіаційних циклів Й. Брамса та варіаційних циклів і фортепіанних творів інших композиторів-романтиків:

1. 16.03.2023 — концерт-іспит (НМАУ ім. П. І. Чайковського), програма виступу: Й. Брамс – Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1, С. Людкевич – Листок з альбому, Тихий вечір (на тему Брамса), Є. Мандичевський – Варіації на тему Генделя тв. 5;

2. 21.11.2023 — концерт-іспит (НМАУ ім. П. І. Чайковського), програма виступу: Й. Брамс – Варіації на тему Шумана тв. 9, Р. Шуман – 5 Листків з

альбому тв. 99, К. Шуман – Варіації на тему Шумана тв. 20, Р. Шуман – Allegro тв. 9;

3. 14.07.2024 — творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (НМАУ ім. П. І. Чайковського), програма виступу: Й. Брамс – Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1, Й. Брамс – Варіації та fuga на тему Генделя тв. 24, Й. Брамс – Варіації на тему Паганіні тв. 35 (II Зошит).

**Структура дослідження.** Робота складається з анотацій, Вступу, трьох розділів основної частини дослідження, Висновків, Списку використаної літератури та джерел (90 позицій, з них іноземною мовою — 17), Додатків. Загальний обсяг роботи — 95 сторінок, з них основного тексту — 73 сторінки.

## РОЗДІЛ 1.

### 1. Варіаційна форма в творчості європейських композиторів другої половини XVI – початку XX ст.: історико-теоретичний нарис.

Варіаційна форма є однією з найбільш культивованих музичних форм, її широко використовували митці в професійній музиці XVI – XX ст., вважаючи форму варіацій константною. Саме тут працює взаємодія водночас мобільності та стабільності: форма так чи інакше знає свого «нарощення», що свідчить про внутрішню статику, але контраст безперервно перешкоджає формуванню цілісності.

Сферою побутування варіацій та варіаційної техніки прийнято вважати народну музичну творчість, їх складала музиканти-аматори й професіонали, концертуючі віртуозні виконавці. Назва варіації виникла від лат. *variatio*, італ. *variazione* – зміна, перемінність. Різні історичні періоди створювали нові найменування варіацій та їхніх складових: *evolutio* (розвиток), *diferencia* (відмінність), *doubl* (подвійний), *verunderungen* (зміна), *versus* (вірш), *glosa* (тлумачення), *fioretti* (квіточки), *les arguments* (прикраси). Давньою назвою варіаційної форми є партита – від італ. *parte* (частина), що означало членування внутрішньої структури на окремі складові. Назва *варіаційного циклу* свідчила вже про завершену форму, художню цілісність макроциклу, а тому перестановка варіацій в довільному порядку, відокремлення або вилучення окремих ланок з варіаційного процесу або виконання окремих варіацій вибірково порушували монолітність твору, його логіку.

Від поняття варіаційної форми виникають й інші – *варіаційність*, *варіювання* та *варіаційний розвиток*. Всі вони вказують на метод або спосіб оброблення тематичного матеріалу. Історично давнішим вважається саме варіаційний розвиток, аніж варіаційна форма, адже його витоки ведуть до пісенного фольклору [50, с. 63]. Головним чином, в народній пісні через варіювання співу чи гри виникла куплетно-варіаційна форма, в подальшому відома як *варіації остинатного типу*

(що сформувалися у професійній вокально-інструментальній та інструментальній музиці). Продовженням стали інструментальні варіації композиторів-виконавців, що виникли шляхом вільної імпровізації або шляхом обробки *шлягерного* наспіву (мелодії). Варіаційний розвиток незмінно присутній в народній ліричній пісні, на його підґрунті утворена куплетно-варіантна форма, що збагачує композиторську техніку варіювання.

Отже, походження варіаційного розвитку йде від європейського фольклору, підводячи до виникнення варіаційної форми в манірній музиці раннього ренесансу. Головним чином, професійна європейська музика зосередила свою діяльність у церковній музиці, де і виникли перші теоретично визначені структури варіаційної форми [50, с. 63]. З відкриттям поліфонічної техніки *cantus firmus*, почали використовувати різновид варіаційної форми, що спирався на точне та багаторазове повторювання (остинато) хоралу, що й створювало враження застосування принципів варіаційної форми. Іноді змінам піддавалися не тільки голоси контрапункту, траплялися інверсії самого *cantus firmus*. В межах XV ст. зустрічається подвійне проведення хоралу тенором, де друге є варіацією до першого. Звичайно подібні прийоми зовсім не схожі на варіаційну форму прийдешніх епох, однак практика впровадження провідної мелодії, що стане придатною до багаторазового повторення свідчить про зародження процесу варіаційності. Меса Ж. Дебре «La sol fa re mi» демонструє повторення вказаного мотиву в окремих частинах, що має право називатися *tenore ostinato* (що власне й є варіаційною композицією) [50, с. 63]. *Мотет* також відіграв важливу роль в формуванні поняття варіації, ритмічна формула *ізоритмічного мотету* виконує головну роль в композиції а збереження ритму дає можливість застосування різноманітних звуковисотних змін мелодичної лінії. Тож, церковна музика XV ст. також містила початкові ознаки зародження варіаційної форми.

Згадані музичні форми допомогли визначити специфічні ознаки вже варіаційної форми. Перш за все це стосується наявності певного матеріалу, що в процесі змін, послідовного багаторазового повторення та розгортання форми зберігає свою структуру та основні якості. Пісенно-куплетна форма демонструє

повторення змінених куплетів, а форми *cantus firmus* та *ізоритмічний мотет* – повторення мелодичної лінії та збереження ритмічної фігури. Окремими різновидами поліфонічної *варіаційності* є строфічна спорідненість (що стосується *Знаменного співу* та *Григоріанського хоралу*) та варіаційність з інтонаційним проростанням. Безумовно, ці різновиди не зберігають в чіткому розумінні структуру тематичного задуму, тому неможливим стає слідування логіці варіаційної форми. Як зазначалося раніше, *tenore ostinato* вже несла певні ознаки варіаційного розвитку, однак мелодія фактично ховалася всередині змінного контрапункту. Її неможливо було виділити та вважати головним матеріалом серед інших голосів, це був лише конструктивний компонент всієї поліфонічної фактури.

Розуміння значення теми приходить в період усвідомлення її індивідуальності, воно змінювалось протягом тривалого часу, однак найголовнішим завданням було створити модель теми, що зможе завдяки своїй індивідуальності та характерності скріпити цілісну форму. Це мав бути матеріал, який не тільки слугував би прототипом структури всіх варіацій, а й мав виразний рельєф. Таким чином відбувається перехід до наступних ланок винаходу варіаційної форми – різноманітних жанрів пісенного та танцювального характеру і *basso ostinato*. Виникає циклічний тип варіаційної форми, де між частинами задля підкреслення їхньої відмінності застосовувалася цезура. Тому ранні варіаційні цикли й називалися *партитами*, а пізніше цю назву отримали вже сюїтні цикли. В кінці XVI ст. виникають *Aria con Variationi*, *Aria variata*, однак остаточного усвідомлення значення теми для варіацій як головної ознаки варіаційної форми було досягнуто поняттям *Tema con variationi*.

Що стосується саме *basso ostinato*, то певною мірою це вважалося продовженням традиції *tenore ostinato*, оскільки завдяки своїм теситурним ознакам дане проведення могло відігравати роль центрального елемента форми. Виклад тематичного матеріалу (остинатного басу) все ще залишався стислим, та це не заважало композиторам надавати йому яскраво вираженої характерності. За рахунок збереження структурно-синтаксичної форми, ритмічної організації та звуковисотного контуру можливим стає процес індивідуалізації мелодії. Однак, з



кожним наступним незмінним повторенням остинатного басу слух поступово втрачає зацікавленість та починає вже більш інертно сприймати матеріал. Його функція інтонаційного рельєфу зазнає розширення та переходить до функції конструктивного елемента в організації цілого. Подібну роль гратиме тема в “класичному” розумінні варіаційної форми, однак тут обидві функції вже працюватимуть одночасно.

Існувало два різновиди форми *basso ostinato*: демонстрація одноголосної теми з метою підкреслення її мелодико-тематичної функції та демонстрація теми з гармонізацією, що свідчить про її значення як гармонічного басу. Перший різновид виявляє перехід від головного інтонаційного значення до конструктивного (і навпаки), а другий – одразу надає *basso ostinato* ролі центрального елемента. Оскільки водночас цей елемент регулював контрапункт та гармонічну систему, віднайти та відчутти його одразу було не легко. Й. С. Бах у своїх численних зразках *basso ostinato* використовує обидва різновиди форми. Його досягнення принципу універсальності та одночасного контрасту між проведенням басу та варіюванням інших голосів відкрило перспективу старовинної форми з можливим симфонічним потенціалом в музиці композиторів ХХ ст.

Наступний вид варіацій відомий під назвою *soprano ostinato*, це варіаційна форма, що зберігає в незмінному вигляді саме мелодичний елемент. Його оформлення індивідуалізовано, матеріал яскравий та легко пізнаваний. Теситурне розташування зазвичай приходиться на верхні голоси фактури, хоча й можливе проведення в середніх голосах тканини. Певним чином, обидві форми *basso* та *soprano ostinato* полягають в збереженні та витримці мелодії. Останній фіксує позицію мелодії теми в якості інтонаційної фігури та вказує на певну постійність, тема не зливається з басовим голосом фактури, навіть якщо вокалізований бас її супроводжує. В більшості випадків це варіації на витриману мелодію, що тяжіє саме до пісенної природи (форми) та може проводитися *остинато* в усіх шарах фактури (окрім басу).

Історія форми *soprano ostinato* тягнеться від куплетно-пісенної структури, її прикладами передкласичного часу стали варіації на хорал. Подібні твори можна

знайти в творчості Й. Пахельбеля, С. Шейдта та Й. С. Баха. В органних варіаціях на хорал «Sei Gegrüsset» Й. С. Баха прийом *soprano ostinato* використовується в дев'яти варіаціях (при загальній кількості одинадцяти). Хоральна ритміка та характер мелосу стверджують перемінність тематичних функцій хоралу, синтезуючи конструктивну та інтонаційну ролі. Композитор створив різноманітні за змістом варіації та зумів наблизити цикл до жанру партити.

Варіації епохи Класицизму розглядають форму витриманої мелодії більш предметно. Шляхом різноманітного орнаментального варіювання в строгих варіаціях з'являються цілі мікроцикли з *soprano ostinato* зі збереженням можливості відхилення від мелодичного малюнку теми. Композиторське переосмислення форми варіацій з витриманою мелодією відбувається власне в першій половині XIX ст., у період золотої доби гармонії. Ф. Шуберт помістив їх в квінтет «Форель», Р. Шуман – в Сонату для юнацтва тв. 118 № 1. Зразковий тип варіацій на витриману мелодію включає відокремлену циклічність, виразний діапазон складається з епічних та ліричних, динамічних та статичних образів. Така форма в цілому тяжіє до моно-динамічності, хоча динаміка все ж зазнає підйомів та спадів. Формула *експозиції, розвитку та межі* позбавлена своєї рельєфності, яку яскраво демонструвала форма на витриманий бас. Тут одна з варіацій або мікроцикл варіацій набуває статусу активного (дієвого) центру макроциклу за рахунок підвищення ритмічної щільності, динамічної різноманітності колориту та навіть зміни тональності. Звідси – визначення заключного номеру варіаційного циклу та репризності в його кінці.

Вже в XX ст. куплетно-варіаційна форма зберігається в камерно-вокальних жанрах. Симфонічне переосмислення призвело до створення нової композиції варіаційної форми на *soprano ostinato*. На відмінну від варіацій на *basso ostinato*, *soprano ostinato* не мають схильності до полісемантичного змісту, що свідчить про відсутність особливого потенціалу для симфонічного формоутворення. Розвиток класичних принципів подібної структури втілений в тенденціях звернення до циклічності без *цезури* між варіаціями та остаточного переходу до єдиної (об'єднаної) варіаційної форми. Головною ціллю було переведення варіаційності

від статичного виду – до активного. Саме завдяки активній динамічній хвилі відбувається монументальний розвиток форми. Форма *soprano ostinato* потенційно здатна до розвитку завдяки певному принципу мобільності, що в подальшому процесі еволюції зазнає переломлення в системі полі-остинатності.

Продовжити становлення циклічної варіаційної композиції вдалося Й. Гайдну, підхопивши лінію *остинатних* форм композитор підкорив обидва різновиди єдиному принципу. Однак найголовніше досягнення композиторів доби Класицизму – це винахід варіаційної форми, яку очолює пісенна за природою *тема*. Через велику кількість обмежень, пов'язаних з технікою варіювання, подібна нова варіаційно-циклічна форма отримала назву *строгої*. Передбачалося, що гармонія (функціональна основа) та головна мелодична лінія мають зберігатися, тоді як фактура викладу та голосоведіння могли змінюватися. Певним чином, це взаємодіє з ключовими принципами *остинатних* форм, оскільки часто мелодія (*тема*) зберігається подібно формі *soprano ostinato*. Звісно, наявні й приклади витриманої мелодичної лінії за рахунок фігуративного розспіву головних її опорних тонів.

В варіаціях доби Класицизму було намічено декілька типів варіаційної форми: варіації, як розділ сонатно-симфонічного циклу (рідше – в першій та фінальній частині, частіше – середній) та варіації, як самостійний твір. Головна тема (зазвичай гомофонного складу) втілювалася у формі періоду, простій двох та трьох частинній формах. Частіше використовували двочастинну форму, оскільки вона передбачала репризність, звідси – відносний внутрішній контраст. Зрештою, пісенна форма свідчить про можливий повтор частин: в першому періоді відбувається повторення першого речення, відповідно й середня та репризна частини могли містити переспіви речень. Внутрішньо тематична система під час варіаційного розвитку змінюється, тому можливо зустріти повтори всередині речення, що свідчить про *суб-варіаційність*.

Обрана головна тема варіаційного циклу могла бути оригінальною (авторською) та запозиченою. Різниця між двома видами полягає в соціальній належності та в композиторських вимогах. Оригінальна тема мусила бути свіжою, яскравою та

привабливою, легкою для запам'ятовування та потенційно спроможною витримати ладогармонічні, поліфонічні та ритмічні перетворення. Тоді як вважалося доволі легкою справою створити варіаційний цикл на запозичену тему – написати твір на авторську тему могли тільки “справжні” композитори. Часто подібний варіаційний цикл не містив розважального змісту, а з часом такі твори (на оригінальну тему) ставали достатньо крупними за масштабами, драматичними та значно змістовнішими. Варіації на запозичені теми походили від імпровізаційного процесу, тому часто перетворювалися на масову ремісничу діяльність. Ця тенденція частково призвела до занепаду жанру варіацій, однак з'явилася й нова традиція – так звана *hommage*. Композитори зверталися до спадщини попередників, з прагненням вшанувати творчість великих майстрів. Такий різновид варіаційного циклу далеко відходить від розважального формату та вимагає демонстрацію значно серйозніших виконавських рішень.

Структура теми строгих варіацій суворо зберігалася, не дивлячись на різноманітність способів розвитку матеріалу, однак фінальна варіація могла свідчити про наростання будови, за умови повного проведення головної теми. Композитори часто використовували помірний початковий (бажаний) темп для подальшого розвитку та прискорення шляхом збільшення ритмічної густини або включенням контрастного повільного номеру. Ритмічна одиниця всіх прошарків фактури теми мала бути максимально оптимальною. Обрана тональність варіаційного макроциклу, як і структура самої теми, розглядалася за принципами варіювання *остинатних* форм, допускалися поодинокі зміни ладу з обов'язковим поверненням (*maggiore* – в мінорних варіаціях, *minore* – в мажорних). Великі варіаційні цикли могли містити мікроцикли з відхиленням до однойменних тональностей. Метр та темп в ранніх зразках варіацій класицистського періоду також в більшості залишалися незмінними, однак в варіаціях В. А. Моцарта можна побачити повільні номери перед останньою варіацією та зміну метру в фіналі. Кількість варіацій в макроциклі коливалося від п'яти до 35-ти, все залежало від масштабів обраної теми, змісту варіаційного циклу в цілому та діапазону контрастних планів в процесі розгортання форми.

Зважаючи на чіткі основні принципи, композитори використовували декілька методів варіювання. Першим слід зазначити прийом *soprano ostinato*, що могло об'єднувати декілька варіацій в мікроцикл або виникати несистематично. Мелодія теми могла переходити до басового голосу, оскільки витримана мелодія потребує введення контрапунктів або фігуративної зміни гармонії.

Одним з найважливіших прийомів була *орнаментальна техніка*, що говорить про використання опорних тонів мелодії теми або її маскуванню. Орнаментальні фігурації поступово відходили від принципів *остинатних* форм, такий вид техніки покликаний зберегти послідовність звуків теми (або її опорних тонів) та гармонію, контрапунктично відтінити тему та втримати організацію ритмічної пульсації. Орнаментальна фігурація набула значення головного засобу розвитку варіаційної форми, тому часто в наукових дослідженнях можна зустріти іншу назву такої варіаційно-циклічної форми – *орнаментальні* варіації.

Заразом, в строгих варіаціях застосовували й інші типи перетворень, що символізували кульмінацію. Активну участь в процесі варіювання приймала поліфонія (поява контрапунктів, мелодизація голосів та імітаційність). Ця поліфонія зазвичай була суворо обмежена гомофонною формою головної теми. Першим, хто почав порушувати та скасовувати ці обмеження став Л. В. Бетховен, запустивши процес руйнування структури строгих варіацій.

Ідею *вищого* порядку (впорядкованості) у варіаційному циклі запропонував Й. С. Бах у своєму грандіозному циклі Гольдбергівських варіацій. Принципово, епоха Бароко передбачила багато ідей, що підхопила епоха Класицизму. Однак, певні якості барокових варіацій передували й романтичним нормативам. Окрім включення поліфонічних засобів у процес варіювання, варто зазначити й застосування глибокого контрасту між варіаціями або групами варіацій (мікроциклами). Вільне відчуття темпу та ритму варіаційного циклу Й. С. Баха передує більше романтичним принципам, оскільки зміна метру свідчить про ознаки жанрового контрасту. В варіаційних формах Класицизму майже не зустрічається завершення цілого циклу останнім номером у вигляді статичного повторення головної теми. Поява цього принципу відбулася ближче до доби

Романтизму задля досягнення рівноваги міри контрасту макроциклу. В класичних строгих варіаціях фінальний номер виконує узагальнювальну функцію, його метрична одиниця змінюється, що в подальшому стане однією з передумов до симфонізації варіацій.

Ритмічний план варіаційного циклу складається з декількох фаз, де перша – надає імпульсу, друга фаза отримує розвиток шляхом контрастного зіставлення, а третя – визначає межу [50, с. 69]. Перша фаза є планомірною, це пов'язано зі створенням відчуття експозиційності та поступового системного дроблення в ритмічній пульсації. Вже ближче до завершення зазвичай відбувається поява варіацій в однойменній тональності, включення характерних та поліфонічних номерів.

В рамках строгих класицистських варіацій виникає і такий різновид як *подвійні варіації*, саме цей різновид пов'язаний з процесом симфонізації варіаційної форми. Це варіації на дві окремі теми, які мають власні експозиційні покази та суб-цикли. Існує два підвиди: подвійні варіації з послідовним введенням тем та варіюванням (А, В, А1, В1, А2, В2...); варіації з введенням тем на відстані декількох варіацій. Обидва підвиди відповідають типу форми вже симфонічного масштабу, оскільки їхні принципи суперечать обмеженням строгих варіацій та відповідають принципам сонатної форми. На відміну від В. А. Моцарта, який зовсім не звертався до цього типу, Й. Гайдн часто використовував подвійні варіації в рамках своїх сонатно-симфонічних циклів (композитор навіть створив самостійний твір *Andante* з варіаціями для фортепіано).

Варто зазначити, що визначною стала композиторська діяльність Л. В. Бетховена, який створив імпульс до появи нової тенденції розвитку варіаційної форми. Суттєвим став відхід від суто орнаментального варіювання, помірності та моно-тональності до ширшого спектру засобів розвитку другої фази варіаційного макроциклу. Після ствердження першої (експозиційної) фази, структура циклу доповнилась нестабільними ділянками (зв'язками, переходами, розробками), які змінювали свій об'єм та власне структуру головної теми. Розвиток вже відбувається не тільки на рівні макроциклу, а й в окремих частинах

варіаційної форми. Таким чином, діалектика стабільних та нестабільних структур вирішує протиріччя, звідси – зустрічається додавання *coda* до фінальних номерів макроциклу.

Протест проти обмежень строгих варіацій в творчості Л. В. Бетховена втілюється не тільки в подвійних варіаціях, а й в самостійному варіаційному циклі тв. 34 (F dur). Цей твір вказує на нову манеру, що шляхом сміливих тональних змін та контрастності між варіаціями створює самостійне жанрове визначення частин цілого варіаційного циклу. Фактично, цей твір та Варіації на тему Діабеллі тв. 35 (Es dur) урочисто прокладають шлях до романтичного періоду варіаційної форми.

На шляху до пошуку *вищого* порядку Л. В. Бетховен синтезує основні принципи строгих варіацій та варіацій форми *basso ostinato*. Яскравим прикладом такого поєднання є 32 варіації на оригінальну тему для фортепіано WoO 80. Це єдиний твір, що містить ознаки барокового старовинного *остинато* та винайдений варіаційний розвиток класицистської доби. Тема всього твору складається лише з восьми тактів, її структура та гармонія зберігаються, а характерними рисами вона походить до пасакалії (чакони). Експозиція варіаційного циклу складається з номерів I – XI (з ознайомленням та сходженням матеріалу), з варіацій XII – XVI виникає розвиваючий процес, що призводить до появи мажорного мікроциклу, фінальною межею стає остання варіація XXXII з заміщенням структури восьмитакта та енергійним вичерпним кульмінаційним розділом.

У Й. Брамса подібна форма зустрічається в симфонії № 4, де синтез відбувається між варіаціями *soprano ostinato* та окремого поєднання рис класицистських та романтичних варіацій. Звісно, структура цих варіацій відрізняється від згаданого твору Л. В. Бетховена, але певні суміжні риси все ж вловимі. Обидві теми складаються з восьми тактів, кількість варіацій майже однакова (32 варіації в творі Л. В. Бетховена, 31 варіація в творі Й. Брамса), а фінальні коди майже тотожні за масштабами (50 тактів та 49 тактів).

Період Класицизму створив свою нормативу варіаційної форми, водночас й практичні дії композиторів склали цілу систему наступу на цю дисципліну. Безумовно, строгі варіації вже містили в собі передумови до історичного розвитку,

контраст між варіаціями (або мікроциклами) свідчив про майбутню появу характерних варіацій, а його підсилення – про можливий перехід за грані обмежень. Зміст та задум почали керувати контрастом, розрахунок будови всього макроциклу планувався до фінальної фази, тому класицистські строгі та подвійні варіації стали передумовою до симфонізації форми, що яскраво відбуватиметься в музиці ХХ ст.

Класицизм в багатьох випадках підготував появу романтичних новацій. Вже варіації Л. В. Бетховена демонструють рішення відходу від форми головної теми, тональності та велику образну характеристику. Жанрова відмінність (замість принципу орнаментальності) починає посилювати процес варіювання оновленням мелодичного матеріалу. Тоді як класицистські варіації розглядають тему в якості об'єкта, з яким композитори винахідливо грають – романтичні варіації розглядають її як головну дієву особу, що реагує на зміни та перевертається.

Незважаючи на присутність чи відсутність програмних ознак, у романтичних варіаціях часто спрацьовує *нарратив*, що може загрожувати варіаційній формі та перетворити її на сюїтно-циклічну форму. Більшість романтичних варіацій все ж не досягають пікового моменту в тенденції до сюїтності, їхнє зіставлення подій може поєднуватися з типовим нормативом строгих варіацій Класицизму. Інший варіант розвитку форми романтичних варіацій стосується саме тенденції до симфонізації. За рахунок активізації розробкової сфери, на другий план відходить ступенева контрастність, звідси – драматизація та конфліктність. Виникають й проміжні обставини, за яких нарративність та симфонічність взаємозамінюються (трансформуються).

Таким чином, можливим стає визначення декількох видів романтичних варіаційних форм: *варіація-сюїта, строгі варіації з посиленням нарративності та контрасту та вільні (суцільні) симфонізовані варіаційні форми*.

Процес входження варіаційності до вокальних циклів, сюїт та різноманітних циклічних форм вплинув на структуру подібних композицій. Для розвитку самої варіаційної форми це відіграло невелику роль, але створило відчуття єдиного суцільного програмного твору, що отримав розвиток шляхом причинно-наслідкового закону.



Другий вид романтичних варіаційних форм користувався більшою популярністю серед композиторів-романтиків, оскільки провідною ідеєю стало вирішення питання форми зі збереженням традицій варіаційного циклу епохи Класицизму. Структура теми в більшості випадків не дотримувалася, свободи набуває й система контрастів. І якщо в строгих класицистських варіаціях композитори широко користувалися орнаментальними техніками – то в строгих романтичних варіаційних формах провідним важелем розвитку стає мелодія, що деінде зазнає кардинального втручання (при умові збереження основних компонентів мелодії теми). Несподівані гармонічні рішення наступних номерів (варіацій) підсилюють динаміку варіювання, а використання нових мелодій та видозмін не стають на заваді варіаційності, оскільки ритм, форма та основні звороти залишаються пов'язаними з головною темою. Широко застосовувався прийом суб-варіаційності, що полягає у введенні власного видозміненого підрозділу до варіації. За рахунок внесення гармонічних, ритмічних чи мелодичних змін розширюється коло можливостей розвитку варіаційної форми.

Третій вид романтичної варіаційної форми сформувався за ідеєю вже згаданого Л. В. Бетховена створити новий принцип симфонічного розвитку задля досягнення нового семантичного значення, в яких тематичний матеріал зазнає значних видозмін. Драматизація дії всередині варіаційної циклу стимулює до остаточного групування номерів циклу та створення враження великої циклічності. Головна тема та її структура не зберігалися, вона мала бути достатньо індивідуалізованою, навіть полісемантичною, задля потенційних можливостей її окремих компонентів. На основі мотиву (або декількох мотивів) відбувалися значні видозміни шляхом інтонаційного проростання, введення *остинатних* проведень або секвенційного розвитку. Велика циклічність зводила нанівець поняття експозиційності а також вимагала продуманого заключного фіналу за інерцією варіаційної форми, саме тому між частинами макроциклу часто використовувалися каденційні розділи, зв'язні вставки та переходи.

Поступово з появою нових зразків варіаційної форми в ХХ ст. відбувається переоцінка та переосмислення балансу русійних сил, що спрямовані як на

розподільність, так і на сумісність. Історичний розвиток форми варіацій від старовинних, класицистських – до вільних романтичних та опісля вказують на підсумкові досягнення форми у вигляді декількох важливих та яскраво виражених передумов. Перша стосується циклічності, а саме її абсолютної та ясної роздільності, що потребує внутрішньої контрастності та внесення в варіаційну форму необхідних інтенсивних властивостей для подолання експозиційності (посилення розробковості). Досягнення відчуття суцільного все ж відбувається за сценарієм варіаційної форми епохи Класицизму, тому похідний матеріал має бути усвідомлений та опізнаний. Хоча варіаційна форма в подальшому зазнає багато спроб до оновлення та трансформації, все ж головним аргументом, що існував та існуватиме є її спонукальний імпульс, що дає причину до процесу варіювання та актуалізує варіаційну форму незалежно від часу, періоду та стилю.

## **2. Варіаційна форма в творчості композиторів німецької традиції.**

Розглянутий історико-теоретичний нарис зародження та розвитку варіаційної форми в творчості композиторів другої половини XVI ст. – початку XX ст. яскраво демонструє етапи та досягнення кожного з проміжних типів та видів форми варіацій. Водночас, виникає інтерес до практичного втілення кожного з різновидів варіаційної форми в творчості європейських композиторів, а саме композиторів великої німецької традиції. Історичне явище німецької композиторської школи охопило декілька сторіч, що правомірно вказує на категорію напряму (течії) композиторської діяльності видатних німецьких митців. Розкриття питання предметного втілення музичного твору в варіаційній формі та значення форми в творчості кожного композитора допоможе виявити зв'язок та лінію наслідування провідних ідей та досягнень, естетичних кодів різних епох, що трансформуються крізь призму індивідуального стилю та погляду митця. Теоретичний огляд наявності фортепіанних композицій варіаційної форми в творчості композиторів німецької традиції, провідних принципів та засобів роботи композиторів з

варіаційними циклами спонукає до пошуку жанрово-стильових властивостей обраного твору та допоможе виконавцю створити доцільну інтерпретаційну версію.

Варіаційна форма в творчості *Г. Ф. Генделя* та *Й. С. Баха* з'явилася та отримала свій розвиток в рамках циклічної музичної форми. На основі *чакони*, *сарабанди* та *пасакалії* виникає своєрідний вид варіацій, побудований на повторенні в басовому голосі певного мелодичного звороту – форма *basso ostinato* (постійного басу). Тут переважно використовувалися прийоми фігураційного та мелодичного варіювання. Інтонаційна формула теми часто будувалася у вигляді низхідного руху від тонічного звуку – до домінантового (по діатонічному або хроматичному тетракорду), а в основі теми могло міститися оспівування окремих ступенів ладу (I, V). На відміну від *сарабанди*, в *чаконі* та *пасакалії* басова тема могла переходити до інших голосів, стаючи матеріалом для мелодичного розвитку.

Знамениті «Гольдбергівські варіації» Й. С. Баха створені на тему *Арії*, що була написана для другого Нотного зошиту Анни Магдаліни Бах, даний цикл варіацій прийнято відносити до поліфонічних. Кожен фінал мікроциклу (канон) збільшує інтервал вступу респости: від унісона – до останнього вступу в інтервал нони. Однак, однією з головних особливостей даного варіаційного циклу є жанрова різноманітність окремих варіацій. Гольдбергівські варіації впорядковані доволі зрозуміло: відкриває та завершує варіаційний цикл тема (арія), за нею слідує мікроцикл з трьох варіацій, остання з яких є каноном. Структурно тема є двочастинною та складається з 32-х тактів (16 + 16), яким відповідає й кількість номерів в цілому варіаційному циклі. Тональність (G dur) та сама структура теми в поліфонічних канонах та фугеті суворо зберігаються (саме цю ідею підхопила епоха Класицизму).

Дійсно, композитори послідовники вважали, що саме в музиці Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха склався певний взірець стилістики та граматики музичної мови, що стосувалося не тільки поліфонічних форм. Сам Й. Брамс активно приймав участь в редагуванні багатьох творів зазначених композиторів, а його відверте захоплення Чаконою з Партити d-moll для скрипки соло та Токатою для органу F-dur призвело до появи фортепіанних транскрипцій [54, с. 202]. Одним із надскладних творів у

творчості композитора став варіаційний цикл на тему Генделя тв. 24, що демонструє повагу та міжстильову взаємодію з автором теми. Цікавим стає момент трансформації стилю та текстів через зв'язок з цілою плеядою композиторів німецької традиції, адже стильові властивості автора теми зазнають доповнення низкою інших жанрово-стильових рішень. Про це свідчить наявність поліритмічного викладу фактури в окремих варіаціях, з натяком на улюблені прийоми Р. Шумана, включення до фіналу варіаційного макроциклу масштабної фуги за прикладами Л. В. Бетховена та Й. С. Баха з мотивно-розробковою та імітаційною технікою, але фактура – типова акордова поліфонічність Й. Брамса.

Варіаційна форма в творчості **Л. В. Бетховена** пройшла через тривалий шлях розвитку та зазнала чималої еволюції, що в подальшому матиме свої результати в творчості композиторів-романтиків. Справедливо зазначити, що передумови до виникнення та пошуку своєї нової форми *вищого* порядку Л. В. Бетховен отримав завдяки здобуткам двох віденських класиків. Варіації **Й. Гайдна** та **В. А. Моцарта** створювалися приблизно одночасно, що вказує на наявність як і спільних загальних принципів – так і відмінних. Обидва композитори передбачали розподілення варіацій за масштабами та за видами (педагогічні та концертні варіації), здебільшого включали варіаційну форму в склад великого циклічного твору з застосуванням симфонічного мислення та використовували в варіаційних частинах сонатної форми винятково оригінальну тему.

Зазвичай в сонатному циклі Й. Гайдн вводить варіації в першій частині, тоді як В. А. Моцарт – здебільшого додавав до фінальної. Подвійні варіації в творчості В. А. Моцарта майже неможливо зустріти, оскільки композитор доволі рідко поєднував у комбінації рідно з варіаціями (або іншої складної тричастинної форми з варіаційною). Як самостійний цикл варіацій, в творчості В. А. Моцарта переважало концертно-віртуозне розуміння, тоді як Й. Гайдн розглядав їх здебільшого з педагогічною функцією.

Ранні варіаційні цикли Л. В. Бетховена продовжують традиції, що започаткували віденські класики, перш за все, це стосується вирішення драматургії макроциклу, застосування окремих прийомів розвитку, фактури та ставлення до

теми. Характерним стає інтенсивне посилення розвитку саме в однойменних варіаціях та повернення до модифікованої теми в кінці варіаційного циклу. Подібно до В. А. Моцарта, Л. В. Бетховен звертає увагу на теми втішного характеру, бажаючи переосмислити теми інших авторів шляхом варіювання власними прийомами. Зміст та сюжет обраного фрагменту майже не цікавить композитора, саме тому оперний фрагмент скорочувався, задля побудови чіткої структури, що стане основою динамічного розвитку. Основні елементи зберігалися, але тема була позбавлена зайвої зображальної деталізації. На відміну від В. А. Моцарта, Л. В. Бетховен не застосовував контраст в головній темі, а залишав його для подальшого розвитку.

Варіаційний цикл на тему марша Дресслера WoO 63 за змістом та драматургією твору в цілому визначає в певних рисах майбутній цикл варіацій WoO 80. У Варіаціях на тему арієти зі зінгшпілю Діттерсдорфа WoO 66 Л. В. Бетховен намагається надати кожній окремій варіації індивідуальні характеристики, що спонукатиме виконавця до реакції на імпровізаційні епізоди та пошуку різних засобів виразності. В цьому варіаційному циклі помітним стає перехід від строгих орнаментальних – до характерних варіацій. Варіації на тему арієти «Venni Amore» за структурою, інтонаційним та фактурним планом продовжують традицію В. А. Моцарта, хоча інтенсивність розвитку, самостійність басової лінії та цілісність циклу стануть характерними для творів вже зрілого та пізнього періоду творчості композитора.

Під час перебування у Відні, композитор створював варіаційні цикли на теми популярних творів таких сучасників, як Дж. Паїзієлло, А. Сальєрі, П. Вінтера, Я. Хайбеля, В. Мюллера. В цей час набула актуальності традиція *hommage*, що сприяло появі творів на теми з опер В. А. Моцарта (WoO 40, 46, тв. 66), ораторій Г. Ф. Генделя (WoO 45) та ін. В варіаціях на тему з опери Паїзієлло WoO 69 композитор вперше змінює метр в останній фінальній варіації, а в циклі на тему Хайбеля WoO 68 з'являється тенденція до поліфонізації фактури. Поступово Л. В. Бетховен виходить на новий етап розвитку варіаційної форми, що полягав в ідеї врівноваження підйомів в розвитку відповідно до його спадів. Варіації на тему

Сальєрі WoO 73 містять масштабну фінальну варіацію, що узагальнює варіаційний цикл в цілому та компенсує контрастність попередніх номерів. За тенденцією початку XIX ст. композитор прагне створити характерні варіації, про це свідчить переосмислення італійської теми в австрійській манері в варіації X з ремаркою *alla Austriaca*. Варіаційний цикл на тему Зюсмайєра WoO 76 наслідує принципи драматургії В. А. Моцарта, але водночас містить прийоми, які стануть характерними для варіацій *нової манери*. В фіналі циклу Л. В. Бетховен вводить передостанню повільну варіацію та застосовує терцову послідовність використаних тональностей.

З початку XIX ст. композитор змінює своє ставлення до варіаційного жанру та починає використовувати здебільшого власні оригінальні теми, привласнюючи варіаційним циклам опусні номери. В цей період Л. В. Бетховен надає великого значення роботі над варіаційними циклами, про що свідчить взаємозв'язок з його симфонічними творами. Термін «*нова манера*», названий самим композитором, полягає в принципово іншому трактуванні варіаційної форми. В варіаційних циклах тв. 34 та тв. 35 формується нова модель драматургії суцільної композиції. Варіації тв. 34 побудовані в послідовності номерів з яскравими тематичними елементами від попередньої – до наступної варіації, рівновага макроциклу досягається шляхом симетрії в образному плані варіацій. Варіації тв. 35 складені в послідовності варіацій з тематичним зв'язком між розділами циклу, що узагальнюється масштабною фінальною фугою. Весь цикл проектує структуру теми шляхом концентричного розширення а взаємодія рондо-подібного та сонатного принципів формує тричастинну симетричну композицію.

Варіації WoO 80 комбінують риси декількох типів варіацій – *basso ostinato*, строгих та характерних. Внаслідок активної зміни фактури та ритму порушується темпова єдність циклу, тому часто інтерпретатори вибудовують цикл за конструктивним методом на основі темпової спорідненості. Образні сфери 32 варіацій знаходяться в конфлікті за прикладами мінорних сонатно-симфонічних циклів Л. В. Бетховена, але завдяки динамічності та безкомпромісності цей варіаційний цикл демонструє новий етап розвитку варіаційної форми.

Грандіозний цикл варіацій на вальс Діабеллі тв. 120 свого часу звернув на себе увагу чималої кількості музичних критиків. Представлені образи перших п'яти номерів в подальшому модифікуються та трансформуються, що в загальному формує нову оригінальну драматургію цілого циклу. Жанрова першооснова *маршу* грає в тв. 120 важливу роль та надає варіаційному циклу свого психологічного значення. Поліфонічне мислення композитора демонструється не тільки в варіаціях в формі фуґи та фуґети, а й в номерах з акордовою фактурою, збільшується значимість й повільних варіацій. Цікаво й те, що колективні 50 варіацій на вальс Діабеллі часто хибно розглядають продовженням варіаційного циклу Л. В. Бетховена тв. 120. Дана композиція складається з варіацій різних авторів на вальс А. Діабеллі, об'єднаних за алфавітним принципом без врахування рівню майстерності, різниці поколінь та логіки розвитку варіаційного циклу в цілому. В цьому циклі варіацій композитори здебільшого використовували фігуративне варіювання, хоча наявні й поліфонічні номери. На відміну від колективних, варіації Л. В. Бетховена все ж являють собою цілісну композицію, в якій зміст та розвиток циклу сполучені між собою.

Отже, варіаційна форма у Л. В. Бетховена від ранніх салонних п'єс розважального характеру перероджується в самостійні твори або частини великих сонатно-симфонічних циклів – глибоких за змістом та грандіозних за масштабами. Концепція *нової манери* змогла подолати певні обмеження варіаційної форми та досягти масштабу, єдності, контрасту образів, жанрової індивідуальності номерів та розширення прийомів фортепіанної техніки.

Період кінця XVIII ст. – середини XIX ст. визначається часом створення варіаційних циклів в комбінації строгих класичних та вільних романтичних типів. Німецький композитор **К. Вебер** у своїх варіаціях продовжував традицію *нової манери* у переосмисленні жанрово-образного плану та віддаленості від характеру головної теми. В його Варіаціях тв. 9 наявні яскраві риси імпровізаційності, а цілісність композиції досягається шляхом застосування симетричної рівноваги структури та об'єднання варіацій в групи (мікроцикли). Композитор звертається й до фольклору різних народів в пошуках теми варіаційного циклу, внаслідок чого

виникають Варіації тв. 22 на норвежську пісню та Варіації тв. 55 на циганську пісню. У варіаційному циклі на українську пісню тв. 40 композитор використовує віртуозні фігуративні та поліфонічні методи варіювання, тема зазнає змін не тільки в інтонаційній основі, а й в фразуванні. Строгі фігуративні варіації у К. Вебера чергуються з варіаціями на майже незмінну мелодію, а процес варіювання в більшості полягає в гармонічній багатогранності та переосмисленні образів теми.

Варіаційні цикли **Ф. Шуберта** здебільшого містять теми пісенно-маршового характеру, велике значення відіграє лірично-пісенне начало, а зіставлення мажоро-мінорних номерів пов'язане з яскравим контрастом образів. Структура варіаційного циклу строфічна, наскрізний розвиток зазвичай застосовується ближче до кінця циклу. Ранні зразки варіацій Ф. Шуберта відповідають класичним принципам, його Варіації D 156 за фактурними та тематичними рішеннями схожі з варіаційним циклом тв. 34 Л. В. Бетховена. Варіації тв. 10 в чотири руки створені на французьку тему, хоча здебільшого композитор використовував оригінальні теми для своїх варіацій. Цей твір став першим варіаційним циклом, що отримав опусний номер та підтримав популярну тенденцію мультиручного музикування на початку XIX ст. Варіаційний цикл тв. 35 Ф. Шуберта свідчить вже про новаторські рішення щодо варіаційної форми, за яких класичні прийоми та методи варіювання переосмислюються крізь романтичні погляди. Зухвалі романтичні риси Л. В. Бетховена тут посилюються, надаючи особливого значення жанру *марша* та психологічного трактування його різних аспектів.

**Ф. Мендельсон-Бартольдї** створював крупні варіаційні цикли, спираючись на жанрові моделі, що відпрацювали віденські класики. Це – тип так званих орнаментальних варіацій із завершеною темою у формі періоду, самі варіації відокремлені цезурами та кодою (або ж її функцію виконує остання варіація). Ф. Мендельсон написав три цикли варіацій для фортепіано – 17 Variations serieuses тв. 54, Andante con variazioni тв. 82, Variationen B-dur тв. 83. На формування стилю мендельсонівських варіацій вплив бетховенських зразків був вирішальним. Але й історично, згадаємо, що саме Серйозні варіації були написані для збору коштів на спорудження пам'ятника Л. В. Бетховену в Бонні.



Усі три твори Ф. Мендельсона мають неприховані риси та засоби, що належать до арсеналу пізньокласичних бетховенських фактурних засобів. Композитор винахідливо попрацював з будовою форми твору. Наслідуючи традиції В. А. Моцарта та Л. В. Бетховена, він змінював темпо-ритм, що не властиво для Й. Гайдна, але працював з цим трохи інакше. Такі зміни змогли урізноманітнити цикли великих майстрів, хоча водночас фрагментуючи їх. Ф. Мендельсон упродовж циклу зберігає єдиний метр (усі три цикли мають тактовий розмір  $2/4$ ). Проте, композитор частіше використовує зміни темпу протягом варіаційного циклу. Ці зміни переважно ступневі, на відміну від зразків В. А. Моцарта та Л. В. Бетховена, де переважала роль контрасту. Саме завдяки поступовим змінам темпу композитор долає періодичну дискретність руху, таким чином активізує перехід від класичних варіацій до романтичних з їхнім характером наскрізного розвитку.

Серйозні варіації серед трьох циклів композитора вважаються найбільш відомими та найчастіше виконуваними. Цикл вирізняється масштабом задуму, досконалою формою, ясною думкою з глибинним змістом. Інші два цикли відносяться до камерного пост-класичного ліричного типу драматургії. Цей варіаційний цикл є зразком розгорнутих романтичних варіацій лірико-драматичного типу.

Варіаційні цикли Ф. Мендельсона є важливою прохідною віхою до оновлення жанру та форми у XIX столітті. Ф. Шуберт і Ф. Мендельсон вдавалися до видозмінення форми підпорядковуючись ідейним задумам, що призвело до становлення романтичних варіацій наскрізного розвитку. Новаторство в Серйозних варіаціях стосується перш за все образно-змістового аспекту. Ф. Мендельсон, як шанувальник творчості Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха, активно звертався у своїй творчості до мистецтва бароко, його духовного струменя, він перший серед романтиків відтворив давні традиції в концертній фортепіанній музиці. Саме його Варіації d-moll передували появі інструментальних творів барокової тематики композиторів Ф. Ліста, Й. Брамса, С. Франка, М. Рegera та ін. Наявність

барокового генезу у темі варіацій говорить про відкриття всіляких романтичних варіаційних циклів на теми бароко.

Не менш значним етапом розвитку варіаційної форми стали зразки варіацій **Р. Шумана**, що з салонно-віртуозних творів еволюціювали до великих композицій з симфонічним розвитком. Перш за все це стосується Симфонічних етюдів тв. 13, в основі яких тема Й. фон Фріккена. Кожен номер варіаційного циклу самостійно нагадує собою завершену мініатюру, динаміка образів послідовності варіацій завдяки інтонаційній та структурній близькості до головної теми вказує на спрямовану драматичну лінію розвитку, що долає відчуття сюїтності. Під час роботи над Симфонічними етюдами, композитор працював ще з однією композицією – Екзерсисами (етюдами) на тему Бетховена WoO 31. Використавши тему *Allegretto* з Симфонії № 7 Л. В. Бетховена, Р. Шуман створив як мінімум три авторські версії, бажаючи скомпонувати крупний суцільний твір з переосмисленням досягнень великого попередника. В своїх варіаційних циклах композитор слідує традиції класичних варіацій з симфонізацією форми, збільшенням масштабу фінальної частини та зіставленням заключних номерів циклу. Обрана тема варіаційного циклу або її головний тематичний елемент могли містити композиційну ідею всього твору. Особливо в ранніх варіаційних циклах Р. Шуман вводив приховану програмність, що проявлялася в персоніфікованих мотивах: A B E G G Варіацій тв. 1, C F G C Експромтів тв. 5, A S C H в Карнавалі тв. 9. Пізніше композитором будуть створені варіації-фантазії, що можливо було пов'язане з відчутною тенденцією до мініатюрності та лаконічності в побудові логіки динамічного розвитку. Через те, що Р. Шуман постійно знайомився та вивчав варіації сучасників, драматургія його власних варіаційних циклів сформувалася з метою створення цілісної та багатогранної композиції – єдиної за стилем та гармонічної відносно світогляду творця. Тому, головна тема варіацій була простою за викладом, поетичною, індивідуалізованою та потенційно придатною до поліфонічного розвитку.

Чималу роль в розвитку варіаційної форми зіграли варіації та фуги **М. Рegera**. В творах початку ХХ ст. композитор прагнув до створення безперервного зв'язку

між варіаціями. Варіації та fuga на тему Баха тв. 81 та Варіації та fuga на тему Бетховена для двох фортепіано тв. 86 поєднують у собі принципові риси Й. С. Баха та Л. В. Бетховена з пізньо-романтичними тенденціями. А вже в варіаційному циклі на тему Телемана тв. 134 посилюються саме класичні тенденції з розумінням кожної варіації як закінченої мініатюри. Відтак, в пізніх зразках варіацій провідного значення набуває орнаментальне заповнення мелодичного контуру головної теми, на відміну від ранніх варіаційних циклів з переважною увагою до мотивної розробки тематичного матеріалу. У варіаційних композиціях М. Регера переважає синтез принципів строгого та вільного типу, де можливо зустріти й варіації на збережену мелодію теми та розгорнуті варіації, що нагадують собою варіації-фантазії. Власна музична мова спонукає композитора до пошуків вдалих комбінацій варіаційної форми, що не порушувала б класичної традиції та мала б перспективу до виконання вже в новому стилі.

Безсумнівно, варіаційний цикл перестає бути примітивним ремісничим твором з викладом теми та послідовними змінними номерами. Логічна композиційна ідея будує цикл варіації, що складається з викладу теми (оригінальної чи запозиченої) та послідовності різнохарактерних мініатюр з визначеним цілеспрямованим розвитком. Враховуючи всі зазначені принципи, можна стверджувати, що нова модель варіаційного циклу не поступається за динамічним розвитком сонатному циклу, що висуває серйозні виконавські завдання для інтерпретаторів. Програми сучасних виконавців-піаністів все рідше містять варіаційні цикли, обмежуючись лише відомими зразками даного жанру. Тому дослідження провідних закономірностей драматургії варіаційного циклу Класичної та Романтичної епох в сполученні з сучасною виконавською концепцією стимулюватиме до великого повернення на концертну сцену популярного жанру фортепіанних варіацій.

## РОЗДІЛ 2.

### 1. Варіаційна форма в творчості Й. Брамса

Хоча й свого часу більшість сучасників асоціювала творчість відомого композитора Й. Брамса зі словами *застаріло* та *безнадійно консервативно*, адже у протистоянні романтиків Й. Брамс та К. Шуман вочевидь притримувались інакших традицій, аніж радикально налаштовані Ф. Ліст та Р. Вагнер, в сьогоденній виконавській практиці його музика користується популярністю. Це можна пояснити декількома факторами: по-перше – нерозгаданий феномен художнього мислення композитора, по-друге – численні поважливі звернення до традицій минулих епох та по-третє – пізнаванність характерних рис саме *брамсівського* композиторського стилю.

Розглянувши питання щодо музичної форми, варто підкреслити, що Й. Брамс насправді дуже шанобливо відносився до музичної форми, яку в своєму розумінні лишили попередники. В той час як музиканти протилежного погляду вважали, що форма вже давно себе вичерпала – він навпаки намагався актуалізувати її, наповнивши своєю фантазією. Таким чином, композитор уникає «хаосу» та розуміння форми в значенні «кліше», підтримавши твердження про форму класиків, як «природного принципу музичного втілення» [79, с. 86]. Тому, в творчій спадщині композитора можливий поділ на три провідні принципи: мала форма що будується як двочастинна пісенна форма з чіткою ідеєю; варіаційна форма з переосмисленням цієї ідеї завдяки видозмінам всіма можливими засобами мелодичного, гармонічного, ритмічного розвитку; крупна симфонічна форма – як «досягнення» внаслідок опанування попередньо зазначених.

Важливим для Й. Брамса було питання саме варіаційної форми, яке композитор почав вивчати ще з раннього періоду творчості. Одним з ключових моментів в дослідженнях композитора стало вирішення проблеми малої пісенної форми, яка демонструється в якості теми та в подальшому перетворюється в послідовність невеличких епізодів, що змінюють один одного.

Ще за часів активної роботи Г. Ноттебома над вивченням чернеток Л. В. Бетховена, Й. Брамс з неймовірною цікавістю слідкував за роботою друга [79, с. 231]. Особливою прикметою Л. В. Бетховена була звичка створювати детальні попередні ескізи своїх творів. Зазвичай, така робота у багатьох композиторів нового часу відбувалася «в голові», не залишаючи матеріальних свідчень, не кажучи вже про схильність до їхнього знищення. Тому судити про хід роботи та думок композитора можливо лише за правками в рукописах, які часом могли суттєво змінювати твір.

Вищезгадана постать Л. В. Бетховена не випадкова, оскільки саме у своїх Варіаціях тв. 35 композитором був застосований метод об'єднання двох-трьох сусідніх варіацій загальною технічною ідеєю задля виділення в організації цілого циклу окремих груп [5, с. 7]. Варіаційна форма в даному випадку якнайкраще дає можливість для такого поєднання невеликих епізодів у взаємопов'язане ціле. Відповідно, таким же чином Й. Брамс вирішив це питання в своїх грандіозних циклах на теми Генделя та Паганіні. Інакше вчинив композитор в оркестрових Варіаціях на тему Гайдна, тут ближчою стала ідея, що втілював Й. С. Бах у своїх Гольдбергівських варіаціях. В даному випадку, представлений образ теми з кожною наступною варіацією знаходить своє окреме обличчя, а вся послідовність варіацій будується вже за принципом *сюїтності*. Провідним принципом стає саме контраст з опорою на зміну темпу та розміру. Окремої уваги заслуговують фінали варіаційних циклів, яким Й. Брамс приділяв значної уваги та наділяв підсумковою функцією. Відтак, в Варіаціях на тему Паганіні фіналами обох зошитів є розгорнуті заключні варіації, в варіаційному циклі на тему Генделя – фуга, а на тему Гайдна – пасакалія. Обережно композитор ставився власне до самої теми, зберігаючи її властивості моделі форми. Яка б ідея, викликана фантазією, не спонукала би творця віддалятися від теми – її структурне зерно має завжди залишатися незмінним. Питання доволі суперечливе, оскільки саме такі дорікання часто-густо стосуються саме «теми» Й. Брамса. Однак, тут розпочинається важлива фаза роботи інтерпретатора, що взявся за втілення будь-якого з варіаційних циклів композитора. Вона полягає в максимальній концентрації уваги

саме на матеріалі теми та роботи з її видозмінами вже в варіаціях. Тільки від виконавця залежить наскільки чітко та своєчасно спрацює музична пам'ять слухача для того щоб впізнати її.

Звернення до варіаційної форми відбувалося протягом всього творчого життя Й. Брамса в якості самостійних варіаційних циклів та закінчених складових сонатно-симфонічного циклу. Оскільки саме на варіаціях композитори відшліфовують свою композиційну техніку та майстерність, наявність сольних інструментальних творів даного жанру вказують на певну «симптоматичність» та ілюструють процес композиторських напрацювань.

Дійсно, варіації у Й. Брамса багаторазово зустрічаються в сонатно-симфонічних циклах, такими є *Andante* з Першої сонати для фортепіано тв. 1 (1853), *Andante* та *Scherzo* Другої сонати для фортепіано тв. 2 (1852) з встановленням нової форми в організації на основі загальної варійованої теми, *Finale* Третього струнного квартету тв. 67 (1875), *Andante con moto* з Другого тріо для фортепіано тв. 87 (1880-1882), *Adagio* Другого струнного квінтету тв. 111 (1890), *Finale* Квінтету з кларнетом тв. 115 (1891). В середині частин сонатно-симфонічного циклу варіації зустрічаються в розробці *Allegro ma non troppo* Другого квартету тв. 26 (1857-1861) та в побічній партії *Allegro non troppo* Третього квартету для фортепіано тв. 60 (1855-1874). В симфонічних творах маємо цикл зрілого періоду Варіацій для оркестру на тему Гайдна тв. 56а, з авторською версією для двох фортепіано у 4 руки тв. 56b. Варіаціями композитор завершує Четверту симфонію тв. 98 (1884-1885) де *Allegro energico e passionato* адресує до поліфонічних варіацій (чакони, пасакалії). Популярними зразками сольних інструментальних варіацій досі залишаються вільні юнацькі Варіації на тему Шумана тв. 9 (1853), не менш вражають масштабні та поліфонічні Варіації та fuga на тему Генделя тв. 24 (1861), що свідчать про продовження традицій Й. С. Баха та Л. В. Бетховена. Зрештою, визначне місце в творчому доробку займають два зошити віртуозних варіацій на тему каприса Н. Паганіні тв. 36 (1863). Й. Брамсом написані фортепіанні Тема з варіаціями (без опусу, 1860), Варіації на тему Шумана

у 4 руки тв. 23 (1861). В тв. 21 містяться два варіаційні цикли – Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 (1857) та Варіації на угорську пісню тв. 21 № 2 (1853).

**Варіації на тему Шумана тв. 9** (1854) посідають доволі значне місце в зазначеному переліку. Ще в юнацькі роки Й. Брамс був членом так званого Давидового братерства (*Davidsbund`e*). Це було, свого роду, зібрання обраних однодумців, вузьке коло справжньої публіки. Спочатку це братерство зібралось навколо особистості Р. Шумана, разом з Ю. О. Гріммом Й. Брамс приєднався до компанії А. Дітріха, В. Баргіля, Й. Йоахіма та, звичайно, К. Шуман. Зважаючи на завантаженість та творчу діяльність кожного, існували два окремі табори: одним Й. Брамс міг надсилати манускрипти, очікуючи лист-відповідь, а іншим – представляти домашні прем'єри вже після публікації творів. Власне, у 50-ті рр. своє оточення композитор отримав у спадок після *Давідсбюнда*. І хоча зв'язок з Й. Йоахімом перервався через брак часу, а з Ю. О. Гріммом йому важко було знайти спільну мову (через вочевидь різний зростаючий рівень музичного матеріалу, що обидва створювали), з К. Шуман спілкування та обмін рукописами композитор підтримував.

Серед ранніх творів Й. Брамса помітною стає відмінність Варіацій на тему Шумана: вони доволі компактні та образно контрастні, що не дивно, оскільки саме таку ідею в своїй творчості висував Р. Шуман, використовуючи музичні картини двох вигаданих героїв – Флорестана та Евзебія. Наряду з технічним рівнем виконавця важливим стає розуміння та оволодіння композиційною ідеєю та драматургією твору в цілому, знайдення стилю, що спрощує пошук засобів виразності, притаманних специфічно поданому твору. Головною дієвою віхою стає саме *Тема*, взята з Листків з альбому № 1 збірки Строкатих листків тв. 99. Вона містить головний матеріал для варіювання: мелодію та басову лінію (що в деяких варіаціях здобуває першість). Безумовно, композитор звертається й до поліфонічної традиції в даному творі. Частково, користуючись поліфонічними прийомами, Й. Брамс зберігає певну рівновагу між образно-емоційними примхами та раціонально-звіреними рішеннями. Підтвердженням даного припущення стає

симптоматичне використання поліфонічної фактури саме в ліричних номерах варіаційного циклу ( VIII, X, XIV, XV).

Що стосується звернення Й. Брамса до творчого доробку Р. Шумана, то зазначені попередньо Варіації тв. 9 – не єдина спроба втілення *шуманівського* образу. Перш за все, це стосується ансамблевого музикування, яке супроводжувало будь-які зустрічі-бесіди Й. Брамса з подружжям Шуман, і не тільки. Відомо, що Роберт та Клара приймали участь у багатьох камерних складах (фортепіанні тріо, квартети, квінтели) та в фортепіанних ансамблях [38, с. 254]. Відповідно, музикування в ансамблі у чотири руки Й. Брамс продовжував з К. Шуман, а пізніше – з її доньками. **Варіаційний цикл на тему Шумана тв. 23** – це єдиний крупний циклічний твір Й. Брамса у чотири руки. Композитор створив його для сумісного музикування з Юлією та Кларою Шуман під час їхнього візиту до Гамбургу в лютому 1861 р, хоча вперше публічне виконання відбулося вже 12 січня 1864 р. у Відні фортепіанним дуєтом Й. фон Астена та Й. Брамса [79, с. 119].

*Темою* даного варіаційного циклу композитор обрав останню тему Р. Шумана, яку він встиг записати та лише почав працювати з її варіантами, незадовго до нападу, що змінив свідомість композитора та привів до лікарні в Енденіху. *Тема* розвивається та проходить декількома семантично-емоційними лініями, що призводить до її перевтілення в фінальній варіації, утворюючи змістовну арку через весь твір. Й. Брамс звернувся до вільного принципу варіювання, який так обожнював автор теми, хоча водночас, присутні в цілому циклі й певні посилення до старовинної та класичної варіаційності, *шубертівських* зразків. Можливо, саме паралельна робота над іншим грандіозним та яскравим варіаційним циклом на тему Генделя тв. 24 сприяла такому вдалому синтезу. Варіації тв. 23 втілюють деякі очевидні ідеї та ознаки музичного мислення Р. Шумана. Варто відзначити особливість жанрової характеристики окремих варіаційних номерів, конкретну та психологічно визначену міру образних паралелей, а також логічне поєднання всіх номерів циклу в одне художнє ціле, незважаючи на велику кількість деталізованих фрагментів.



Після створення Варіацій на тему Шумана з ремінісценцією музики автора теми та його дружини та Варіацій на угорську пісню тв. 21 № 2, в 1857 р. виникають *Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1*. Даний фортепіанний цикл часто залишаються поза уваги піаністів-виконавців серед «топових» варіаційних циклів Й. Брамса. Композитор дещо змінює траєкторію своєї діяльності, надаючи перевагу пошуку нових поетичних змістів в творчості Новаліса, Жан Поля, Й. Г. Гердера, схилиючись до окремих жанрів вокальної та фортепіанної мініатюри [79, с. 23]. В цьому варіаційному циклі Й. Брамс вимагає затвердити новий жанр варіацій в доповненні до тв. 9, в якому провідного значення набуває традиція старих майстрів. Він склав весь цикл в тональності *D dur* з короткими зверненнями до однойменного мінору, присвятивши його «Моєму найкращому другу», що імовірно стосується Клари Шуман, яка проходила через важкий та виснажливий період свого життя. Тема, охарактеризована Й. Іоахімом, як «ніжність, сповнена мудрістю», витримана в гімнічному тоні, будучи спадкоємицею повільних та величних тем Л. В. Бетховена, вона символізує сполуку піднесеного та ліричного [73].

Виконавський потенціал Варіацій тв. 21 № 1 порівняно з іншими зразками даної форми Й. Брамса не вирізняється інтенсивністю, що пов'язане з недостатньою кількістю матеріалів, коментарів з приводу аналітичних та виконавських спостережень стосовно даного твору. Водночас, зазначений варіаційний цикл може бути стартовим в знайомстві молодих піаністів з творчою спадщиною Й. Брамса на шляху до оволодіння та розуміння складної музики творця.

*Варіації на тему Генделя тв. 24* прийнято вважати одним з найбільш масштабних та грандіозних творів Й. Брамса, оскільки саме тут композитор яскраво продемонстрував свій намір продовжити *бетховенську* традицію та піддати випробовуванню варіаційну форму. Цей твір є зразком строгих вільних варіацій, де структура теми в цілому циклі зберігається, але й система контрастів виражена вільно та яскраво.

Й. Брамс обрав тему в формі періоду з Сюїти для клавесину № 1 HWV 434 Г. Ф. Генделя та створив до неї 25 варіацій, завершивши варіаційний макроцикл монументальною чотириголосною фугою, яка стверджує урочистий характер всього твору. Насправді, відхилення від тематичної структури відбувається в декількох номерах варіаційного циклу: *Var. VIII*, *Var. IX* та *Var. XIII*, але пропорційно вони залишаються тотожними відносно головної теми. Цікаво застосовується принцип суб-варіаційності, оскільки композитор не створює передумови для повноцінної системи повторів в темі, а застосовує часткові вкраплення. Вочевидь, Й. Брамс свідомо підготував появу фуги, яка покликана зруйнувати структуру теми та її інтонацію задля появи нового якісного руху.

Контрастування всього циклу (саме варіацій) також відбувається в певному ритмі, що має свої змістовні переключення та формують всередині варіаційного макроциклу групи номерів, що поєднуються в мікроцикли. Напруга, створена композитором, витримана до фіналу за рахунок одночасної взаємодії контрасту та ідентичності структури теми.

Фінал варіаційного макроциклу представлений фугою, яка пронизана активним рухом шістнадцятими тривалостями з різноманітним звучанням, що охоплює широкий діапазон та різні регістри інструменту фортепіано. Тут характерні часті та численні модуляції та тональні відхилення, де мажоро-мінорні проведення теми сполучаються з невинним мелодичним розвитком [53, с. 119]. Дана фінальна fuga Й. Брамса органічно поєднує в собі головні принципи поліфонічної, варіаційної та сонатної форм: часто нові проведення теми схожі на варіації, а використання тональності домінанти та масштабна кода відверто вказує на риси сонатної форми. Симптоматичним є симфонічне трактування інструменту фортепіано, що в багатьох рішеннях нагадує про Симфонію № 4 композитора. Проведення теми вирішені Й. Брамсом вільно, активно відбуваються та з'являються її перетворення в збільшені, оберненні та варіюванні. Продовжуючи традицію Л. В. Бетховена, Й. Брамс швидко змінює регістри після чергового показу теми, що відходить від принципів лінійно-мелодичної поліфонії Й. С. Баха [51, с. 159]. Крізь призму творчості Л. В. Бетховена Й. Брамс прагне до перетворення поліфонічної форми,

збільшуючи масштаби розділів та регістровий діапазон самої теми, використовуючи взаємодію поліфонічної та гомофонної фактури. Поліфонія тут стає засобом посилення драматургічного розвитку з вільними романтичними рішеннями та пісенністю. Таким чином, композитор підхоплює імпульс трансформації фуґи та реформує її, прагнучи винайти нову велику форму, що вільно поєднуватиме в собі всі принципи інших музичних форм.

Феномен «паганінізму», що оволодів концертною естрадою ХІХ ст. не оминув й Й. Брамса [5, с. 45]. Вочевидь, творчість та діяльність відомого скрипаля Н. Паганіні цікавила багатьох композиторів сучасників, його виняткова фігура назавжди увійшла в історію музичного виконавства а композитори-піаністи (і не тільки) створювали твори на його честь – Р. Шуман включив п'єсу *Паганіні* до свого Карнавалу тв. 9, Ф. Легар створив оперету Паганіні, Ф. Ліст написав збірку етюдів під назвою *Etudes d'execution transcendante d'apres Paganini* S. 140 а Й. Брамс написав два зошити своїх **Варіацій на тему Паганіні тв. 35**.

Розглядаючи та досліджуючи питання розвитку піаністичної майстерності, композитор створив збірку під назвою *51 Ubungen für Pianoforte*. Після знайомства з К. Таузігом, проблематика віртуозної майстерності піаністів зацікавила композитора з більшою мірою. Він створив декілька фортепіанних транскрипцій на твори різних композиторів, надавши їм найменування *етюдів*: № 1 – транскрипція етюд Ф. Шопена тв. 25 № 2, № 2 – ліворучна обробка *Rondo* з Сонати тв. 24 К. Вебера, № 3, 4 – обробка *Presto* Сонати для скрипки соло № 1 та № 5 – ліворучна транскрипція Чакони з партити для скрипки Й. С. Баха. Підтверджуючи твердження про те, що варіаційна форма використовується як засіб показу різних віртуозних можливостей будь-якого інструменту, Й. Брамс створює варіаційний макроцикл з 28-ми варіацій (по 14 в кожному з зошитів), вкладаючи в кожен з номерів окремий вид техніки та інструктивний зміст [5, с. 45]. Існує припущення, що ці два зошити етюдів (авторська назва циклу) є продовженням традицій Симфонічних етюдів Р. Шумана, що ведуть до знаменитих збірок етюдів Ф. Шопена, Ф. Ліста, *Klavierbung* Й. С. Баха, *Lecons* Г. Ф. Генделя та *Exersisi* Д. Скарлатті.

Два зошити Варіацій на тему Паганіні тв. 35 належать до концертного та педагогічного репертуару, оскільки вимагають чіткого та усвідомленого розуміння мети та змісту, дисципліни та винахідливості. Варіації за типом відносяться до строгих вільних варіацій. Темою було обрано *Capriccio* тв. 1 № 24, яка ідеально підходить під поняття *експозиційної* теми, що здатна діяти всупереч варіаційній формі. Її гармонічний план, лаконічність, виразність та “цезурність” сприяють натуральному та природному варіаційному розвитку, адже тема доволі проста та потенційно легко запам'ятовується. Як зазначено попередньо, кожна з варіацій містить окремий зміст та свої завдання (не обов'язково завжди суто інструктивні), важливу роль відіграє розуміння будови фіналів обох зошитів, що теж складаються з декількох розділів (варіацій).

Насправді, кожен з зошитів можна сприймати як завершений твір, хоча виконавська практика вказує на різні інтерпретаційні версії Варіацій на тему Паганіні тв. 35. Безсумнівно, тут спостерігається тенденція до об'єднання у єдину велику форму, оскільки наявні риси динамічної репризності. Другий зошит варіацій (після великого першого *Фіналу*) подібний до розробкового розділу – це стосується саме першої четвірки варіацій, що яскраво контрастують між собою та інтонаційно віддалені від головної теми. Ще одним підтвердженням є досить передчасне введення варіації в тональності однойменного мажору (*Var. IV*). Наступний мікроцикл варіацій виконує роль репризного розділу (*Var. V – Var. VII*), що продовжується вже єдиним блоком варіацій, спрямованих до *Фіналу* другого зошиту. Незважаючи на різноманітні виконавські версії, безпомилковим рішенням стане збереження недоторканності авторського тексту, хоча теперішнє та майбутнє покоління піаністів-інтерпретаторів ладні чинити згідно своїх специфічних новаторських поглядів.

Ще один твір варіаційної форми, який варто відзначити в творчості Й. Брамса – ***Варіації на тему Гайдна тв. 56а***. Одного разу, перебуваючи в архіві Товариства любителів музики разом з К. Полем (що працював на біографією віденського композитора), Й. Брамс побачив рукопис партити для духових інструментів Й. Гайдна [50, с. 64]. Тема, яку композитор виписав – це старовинна пісня

паломників «Хорал святого Антонія», що Й. Гайдн використав в другій частині своєї партити.

Макроцикл з восьми варіацій та фіналу (пасакалії) поєднує в собі варіації з витриманою тематичною структурою класичного та вільного романтичного типів та принципів варіацій остинатного типу (*basso ostinato*). Варіації складають послідовність, що метрично, темпово та жанрово контрастують між собою. Й. Брамс протягом всього варіаційного циклу відхиляється лише в тональність однойменного мінору *b moll* (*Var. 4* та *Var. 8*). Тема звучить спокійно та зрівноважено в помірному темпі, що потенційно допускає подальші модифікації в щільності ритмічної тканини. Форма теми – репризна двочастинна з повторенням першої частини, що в перспективі стане одним з допоміжних факторів застосування прийому суб-варіаційності.

Починаючи з першого номеру, духовна лірика проходить змістовною лінією крізь весь варіаційний цикл. *Var. I* містить два контрастних голоси, перший з яких – хорал, другий – тематичний матеріал, що в переміщенні по вертикалі постає подвійним контрапунктом в октаву [50, с. 67]. В *Var. III* лінійна мелодія насичується хроматизмами, прагнучи подолати дрібне фразування, а *Var. IV* проводить асоціативну лінію з формою фуґи за рахунок контрастування в контрапункті двох мелодичних голосів. У *Var. VI* Й. Брамс нагадує про тему Й. Гайдна, висвітлюючи її в героїчному та рішучому характері. Наступний номер (*Var. VII*) містить ознаки поліфонічної трансформації мелодичного матеріалу у гомофонній фактурі. *Var. VIII* вказує на головні ознаки фуґи Й. Гайдна, лінійний поліфонічний розвиток з широкою системою імітацій та контрастних поєднань мелосу свідчить про важливість застосування в варіаційному циклі поліфонічних прийомів. Майже всі варіації тут містять поліфонічну структуру, що ускладнюється з наближенням до фіналу [50, с. 68]. Фінальна пасакалія складається з 16 варіацій та коди. Тема (*basso ostinato*) експонована за традицією Й. Гайдна у багатоголосі, після яскравої презентації в початкових варіаціях її присутність в подальшому сприймається за інерцією, а увага слухача переходить до більш рельєфних інтонаційних мотивів.

Безперечно Й. Брамс активно використовує й орнаментальну техніку, що в одних випадках сприяє збереженню тематичного матеріалу, в інших – замасковує його. Паралельне застосування поліфонічних прийомів широкого спектру призводить до посилення образного строю композиції та нагадує фуги, що Й. Гайдн вводив в струнні квартети пізнього періоду своєї творчості. З просвітницькою метою Й. Брамс створив перекладення для двох фортепіано у чотири руки Варіаційного циклу на тему Гайдна тв. 56b, що надзвичайно збільшило виконавський потенціал даного твору.

## **2. Варіаційні цикли Й. Брамса: до питання побудови сучасних концертних програм**

Концертне виконавство в сучасному світі, сьогоденних реаліях відіграє надважливу соціальну роль, створюючи умови для об'єднання людей різної культури та вікової категорії до набуття спільного музичного досвіду. Від часів виконання музики в рамках загальносуспільних та релігійних ритуалів, придворних розваг доби Середньовіччя та Бароко, публічне концертне виконавство еволюціювало до нової форми та значення. Його головною, мабуть найбільш бажаною функцією є комунікація між виконавцями та аудиторією слухачів, культурний обмін, який стає неможливим без наявності головних компонентів – оригінального та неповторного виконавського стилю та мотивованого слухача.

Безперечно, сценічна діяльність піаніста реалізується не тільки у комплексі технічних та виражальних засобів виконавської інтерпретації, а й в наявності артистичної манери. Художня індивідуальність, світосприйняття та інтелект виконавця накладають відбиток на завершений музичний твір того чи іншого композитора. У співучасті всіх особистісних властивостей та інтелекту, рівень емоційного впливу та комунікації зі слухачами підвищується. Таким чином, шляхом пошуку та опанування найбільш значущими виконавськими засобами задля передачі головного композиторського задуму досягається тотожна емпатія інтерпретатора зі слухачами.

У процесі побудови великої концертної програми (концертного відділу, концерту-лекції) необхідно знайти ідею, оригінальну виконавську концепцію та зрозуміти рівень емоційної складності, що дозволить підвищити ефективність оволодіння матеріалом представлених музичних творів (згідно теорії інформаційно-кібернетичної пам'яті) [34, с. 5]. Будь-яка опора на можливу інтеграцію згідно біографічних фактів, тематичні зв'язки або прямі посилання на творчість, актуальність задуму сформує свій погляд та уявлення про концепцію побудови майбутньої концертної програми та зуміє зацікавити навіть пересічного слухача.

За темою творчого мистецького проєкту сформувалися дві концертні програми, що включали варіаційні цикли Й. Брамса та інших авторів – а саме Є. Мандичевського та К. Шуман. Вочевидь, подібне рішення аргументоване, перш за все, спільним колом спілкування цих композиторів, оскільки *Варіаційний цикл на тему Генделя тв. 5* Є. Мандичевського є маловідомим серед піаністів, так само як і його постать та взаємозв'язок з Й. Брамсом.<sup>1</sup>

На початку свого творчого шляху Є. Мандичевський навчався в Чернівецькій гімназії (1867-1875). Музичну освіту майбутній композитор здобував в музичній школі при Товаристві плекання музичного мистецтва, де були й виконані перші композиторські кроки. За час навчання він написав 82 твори, серед яких п'єси для фортепіано, пісні з фортепіанним супроводом, мішані та чоловічі хори, камерні твори, дві симфонії, дві увертюри та кантату. 1874 р. став визначним у житті молодого композитора. На святкуванні 25-річчя правління кайзера Франца Йосифа в концертній програмі пролунала кантата Є. Мандичевського, за яку він отримав премію на музичному конкурсі у Лейпцигу та стипендію на навчання у Віденському університету.

---

<sup>1</sup> Перш за все – це пов'язано з розбіжностями в походженні композитора. Серед літературних джерел, що присвячені Є. Мандичевському, інформації в всесвітній Павутині немає чіткої визначеної приналежності композитора до певної національної спільноти. В енциклопедіях, довідниках, чомусь більшість європейських джерел (німецькі, польські, чеські) подають його як румуна за походженням, натомість англомовні слушно зазначають, що як син греко-католицького священика він таки був українцем [27, с. 2].

Віденський період життя та творчості композитора насичений великою кількістю цікавих та важливих подій. Австрійська столиця приваблювала своїми можливостями та перспективами, чимала кількість науковців та музикантів з українських земель приїздило сюди задля навчання, нових знайомств, досягнення професійних вершин та визнання. Тут Є. Мандичевський вивчає композицію та контрапункт, філософію, теорію музики у визнаних музикознавців та теоретиків Г. Ноттебома, Р. Фукса. Акцентуючи увагу на тому, що стипендію юний композитор отримав без високого професійного знання цих дисциплін, можемо лише уявити наскільки його рівень підвищився та збагатився.

З 1979 р. Є. Мандичевський стає хоровим диригентом Віденської школи вокального мистецтва. «Того ж року він знайомиться з Йоганнесом Брамсом, що поклало початок їх довговічної дружби. Брамс підтримував молодшого колегу, зробив його своїм секретарем і, зрештою, розпорядником своєї спадщини» [30, с. 57]. Це знайомство зіграло головну роль в розвитку діяльності Є. Мандичевського на всіх мистецьких фронтах. І хоча цієї зустрічі могло і не статися, оскільки під час навчання він був змушений йти на військову службу в 1878 р., все ж після терміну в один рік з Боснії він приїздить назад до Відня.

В 22 роки, за рекомендацією Й. Брамса, Є. Мандичевський отримує посаду архіваріуса «Товариства друзів музики» при Віденській консерваторії, внаслідок чого він має змогу вивчати та досліджувати документацію, рукописні твори композиторів. Співпраця та дружба між Й. Брамсом та Є. Мандичевським досі багатьох дивує. Хоча й конкретної інформації про їх спілкування не вистачає, відомо що Й. Брамс радився з молодшим колегою стосовно композиторської діяльності, надсилав йому рукописи своїх творів, дослухався до думок та критики іншого. Вони знаходили актуальні для себе теми для обговорювання, що стосувалися естетики, музикознавства та філології. Після смерті Й. Брамса в 1896 р., Є. Мандичевський досліджує та публікує матеріали про ранній період життя відомого композитора, його творчу постать. В 1904 р. він представляє бібліотеку Й. Брамса, про його характер, вподобання, зацікавленість творчістю Й. С. Баха, Ж. Бізе, Г. Шютца, висвітлює інтерес, що проявляв композитор до



народної пісні (не тільки німецької, а й іноземної). В 1927 р. він представляє світові 26-томне зібрання творів Й. Брамса, видає бібліографічний нарис та певні наукові праці.

Тож, в двох крупних фортепіанних циклах (тв. 5 та тв. 6) Є. Мандичевський звертається саме до старовинного жанру як до першооснови. Дійсно, спілкування з Й. Брамсом заохочувало композитора звертатися та вивчати традиції класичної музики наряду з романтичною, досліджувати та працювати з фольклорними джерелами слов'янської мелодики. Звідси – справедливе та органічне використання народного мелосу в варіаційній формі. Зважаючи на масштабну працю у жанрі обробок, це твердження не підлягає сумніву.

Постає питання: чи є це втіленням своєрідного діалогу двох різних епох та творчих особистостей в рамках одного варіаційного циклу? Безумовно взаємодія теперішнього та минулого тут відбувається, автор використав чужий матеріал та вклав в нього нову змістовну направленість за допомогою збереження сенсу, що вже був.

Зазначений фортепіанний цикл з тридцяти варіацій вперше опублікований в 1885 р. у Відні видавництвом Rebay&Robitschek за участю учня Є. Мандичевського Ф. Ребай. Присвячений твір професору Віденської консерваторії Ю. Епштейну. В даному випадку, композитор обрав тему з Сюїти № 4 (d moll) HWV 437 «Сарабанда» Г. Генделя, яка містить свої варіації та відіграє вагоме значення в сюїті в цілому.

Беручи за основу барокову тему, композитор під час процесу варіювання віддаляється від теми: в окремих випадках свідомо послаблює зв'язки між варіаціями та темою, змінює форму теми та її гармонізацію, в інших – зберігає формальний мелодико-ритмічний малюнок. Будова даного варіаційного циклу має програмний характер, композитор поєднує декілька художніх образів між собою в наскрізному розвитку. Оскільки в цілому циклі Є. Мандичевський помістив аж тридцять варіацій за рахунок інтенсивного варіаційного розвитку, маємо змогу об'єднати їх в групи, що сигналізують про наростання та спади, наближення та відхід від кульмінаційної точки всього циклу. Таким чином, стає можливим

визначення функціонально-підпорядкованих розділів, що містять нові прийоми розвитку матеріалу.<sup>2</sup>

Композиційна побудова *Тридцяти варіацій на тему Генделя* на перший погляд здається досить складною. Композитором обрана у структурному вирішенні модель варіаційного циклу з викладом теми на початку та 30 варіаціями, остання з яких виконує функцію коди за рахунок проведення в однойменному мажорі та розширенню викладу матеріалу.

Тема фактично дублюється, багатоголосся, текстові позначки та всі динамічні нюанси тотожні темі автора. Це – період з 16 тактів та двох речень, дотримується ритмоформула сарабанди (певна ритуальна зупинка на другій долі музичного такту). Композитор не використовує позначень, що вказують на повторення, кожна варіація є завершеною мініатюрою. Аналіз композиційної драматургії вказує на те, що Є. Мандичевський послідовно слідував певному структурному плану, свідомо застосовуючи поліфонічний та багат шаровий виклад, систему стильових контрастів задля поступового віддалення від теми Генделя.

Цим пояснюється будова першого розділу варіаційного циклу (Var. 1 – Var. 9), де композитор намагається працювати в рамках художньої манери, що вказує або була властива автору теми. В цілому творі в рамках великих розділів є явною тенденція до об'єднання окремих варіацій в мікроцикли, що стверджуватиме ідею цільної будови з наскрізним розвитком. Оскільки початковий розділ охоплює тему та 9 варіацій, маємо змогу зробити поділ на три *мікроцикли* за принципом до збільшення об'єднаних варіацій: *Мікроцикл № 1 (Var. I – Var. II)*; *Мікроцикл № 2 (Var. III – Var. V)*; *Мікроцикл № 3 (Var. VI – Var. IX)*.

Другий розділ циклу охоплює 12 варіацій, які поєднуються в два *Мікроцикли*. Перший складають варіації X – XV, другий – XVI – XXI. Такий поділ пояснюється введенням групи варіацій в однойменному мажорі (Var. XVI – Var. XVII) в якості ліричного центру циклу та поверненням через тональну функцію субдомінанти (g moll) до оригінального мінору (Var. XVII). Якщо перший розділ тяжіє до стилю

---

<sup>2</sup> Детальніше про це у Додатку А.

епохи автора теми, то другий – насичений ознаками вже більш вільного типу варіювання за рахунок фактурного, жанрового, темпового контрасту з попереднім.

Останній (заключний) розділ варіаційного циклу складатиметься з 9 варіацій. Утворюючи змістовну арку з першою частиною всього макроциклу, за принципом об'єднання окремих варіацій в *мікроцикли* з тенденцією до зменшення кількості об'єднаних номерів: *Мікроцикл № 1 (Var. 22 – Var. 25)*; *Мікроцикл № 2 (Var. 26 – Var. 28)*; *Мікроцикл № 3 (Var. 29 – Var. 30)*. Повертається Є. Мандичевський до барокового стилю, використовуючи імітаційну техніку, канон, хорал в прозорій фактурі, а закінчує цикл парною зв'язкою в однойменному мажорі (D dur), де нагадує про тему в її оригінальному вигляді, з виписаним розширеним завершенням.

Важко сказати, чому Є. Мандичевський обрав саме варіаційну форму для написання своїх фортепіанних композицій. Дана форма, побудована на принципі зміненої повторності, є універсальною творчою платформою для всіх історичних епох. Варіаційна форма пройшла через руки майстрів епохи бароко, періоду віденського класицизму та, власне, романтизму, кристалізуючи та довершуючи принципи варіаційного розвитку. Є. Мандичевський, використовує тему Г. Генделя для оздоблення її різним романтичним «вбранням та прикрасами». Даний цикл не претендує на той колосальний ефект, який виникає при знайомстві та виконанні *Варіаційного циклу на тему Генделя тв. 24* Й. Брамса, тим не менш, він яскраво демонструє інтеграцію барокових елементів у власний композиторський голос. Тому скомпонована концертна програма даного твору з варіаційним циклами Й. Брамса не тільки матиме широку перспективу, а й нестиме просвітницьку ідею.

*Варіації на тему Шумана тв. 20* (1853) К. Шуман слід розглянути в рамках компаративного підходу при дослідженні специфіки відмінностей та взаємозв'язку між стилями композиторів.<sup>3</sup>

У порівнянні з більш вільними варіаціями на тему Шумана тв. 9 Й. Брамса, даний варіаційний цикл містить більше закодованих звернень до старовинної класичної традиції з присутньою хвилиною віртуозності. Тим не менш, фактура з її фігураціями не несе суто механічний зміст – а навпаки набуває образно-піаністичного сенсу. Поєднання цих двох варіаційних циклів в концертній програмі сформує ширше уявлення та розуміння композиторів особистості Р. Шумана та розкриє образно-емоційний зміст музики автора використаної теми.

Попри часи прискорення процесу розділу функцій композитора та виконавця, що раніше органічно поєднувалися в одній особі, К. Шуман писала твори в більшості для власного виконання, будучи добре ознайоmlена з можливостями рідного інструменту (фортепіано). Ці твори демонструють тенденції, які відчувалися в грі відомої піаністки: різнохарактерність, яскрава віртуозність, що не виходить за рамки головного художнього задуму, перетворюючись в *бравуру*, а навпаки – слідує логіці композиційного розвитку. Її твори знаходили своє втілення в творчості Р. Шумана та Й. Брамса у вигляді цитат. Хоча й більшість з них складають мініатюри, все ж композиторка випробовувала й великі форми своєю творчою фантазією.

Окрім теми Р. Шумана з Листка з альбому № 1, вона використала в кодї варіаційного циклу й свою тему з «дитячого» Романсу тв. 3. Простота обраної головної теми робить її ідеальною для варіаційної обробки, але ця тема несла ще один певний закодований зміст для самої К. Шуман. Р. Шуман часто використовував низхідний п'яти-нотний мотив у своїх творах, карбуючи образ

---

<sup>3</sup> Як відомо, сім'я Шуман переїхала до нового будинку в Дюссельдорфі в 1853 р. Кімнати цього будинку були розташовані так, щоб практикуючись перед черговим концертним сезоном, Клара не заважала відпочивати чоловіку [72, с. 62]. Саме в цей час, після тривалої перерви, вона починає знову писати. Протягом травня–червня у творчій спадщині з'явилося багато творів, які й представляють останній період творчості К. Шуман. Варіації тв. 20 вона подарувала Р. Шуману на його останній день народження, який композитор ще мав змогу провести разом з родиною (8 червня 1853 р.).

своїї обраниці до їхнього одруження, тож не дивно чому саме цей «Листок» з їхнього життя вирішила обрати Клара.

Композиційна побудова Варіацій на тему Шумана тв. 20 доволі зрозуміла та лаконічна, структурно використана модель варіаційного циклу з викладом теми та послідовними семи варіаціями, остання з яких є розгорнутою та містить в собі фінальну коду. Тональний план циклу в цілому переходить лише від *fis moll* до *Fis dur*. Композиторка зберігає гармонію теми та її контур, жодного разу не виникає враження її втрати, ми здатні всюди її впізнати в оригінальному вигляді.

Після викладу *Теми*, що складається з 24 тактів, *Var. I* представлена в гомофонно-гармонічній фактурі з ясно вираженою, прозорою мелодією (*Темою*) та супроводом тріолей. Контрастною до першого ліричного образу стає *Var. II*, в якій фактура та тривалості одразу говорять про зміну темпу та характеру номеру, наявні повторювані акорди з використанням хроматизму та розширенням регістрового діапазону. *Var. III* представляє собою хорал повільного поступового руху, ми все ще впізнаємо тему, хоча тут вперше відбувається відхилення в тональність однойменного мажору (*Fis dur*). *Var. IV* повертається до оригінального мінору. Тема переходить до басового голосу в акордовому викладі, а блискучі та деінде скерцозні фігурації гамами та арпеджіо доповнюють її. В *Var. V Poco animato* тема повертається до верхнього регістру, повнозвучний акордовий виклад натякає на характер *maestoso*. Супроводом, радше заповненням, служать октавні фігурації, що настирливо обрамляють тему. Для контрастного доповнення діатоніки мелодії теми К. Шуман використовує низхідні хроматичні ходи октавами, що створює певне відчуття напруги між пластами фактури. Після яскравого романтичного прийому – вона звертається до поліфонічної традиції. За формою *Var. VI* є чотириголосним каноном в квінту та в октаву. Таким чином, беручи до уваги великий сценічний репертуар піаністки К. Шуман, відповідне рішення демонструє повагу до старовинної традиції та ілюструє контрапунктичні здібності авторки. Останній номер, *Var. VII*, повертає гомофонно-гармонічну фактуру, тему в акордовому викладі заповнюють швидкоплинні фігурації акомпанементу, вільно подорожуючи регістрами інструменту. В *molto espressivo* повертається *Var. III*

(*Fis dur*) в повному своєму обсязі та новою цитатою, підсумовуючи все озвучене кодою *calando*. Супровід коди залишається в характері останнього номеру, але висхідна направленість матеріалу в цілому свідчить про символ віри та підтримки, що абсолютно суперечить ідеї завершення варіаційного циклу тв. 9.

В сучасному концертному виконавстві відбувається багато новацій, які пов'язані з популяризацією нової сучасної музики та творів великих майстрів минулого згідно загальним тенденціям світової концертної практики. Кожна продумана програма може репрезентувати різні напрями музичного мистецтва, починаючи від старовинної, академічної та народної музики – закінчуючи авангардом. Концерти-лекції, що зосереджені на розкритті вужчого аспекту діяльності композитора, мистецького напрямку чи жанрової специфіки посилять інтерес та зацікавлять слухачів лише за умови продуманої та вірно підібраної програми виступу. Тому, важливо сконцентрувати увагу не тільки на музичному творі, що стане «зіркою програми», а й безпосередньо на музичних творах інших композиторів, які безперечно, так чи інакше пов'язані з ним. Таким чином, концертна програма матиме необхідний зміст, що сприятиме формуванню культурно-просвітницької спрямованості.

## РОЗДІЛ 3.

**1. Жанрово-стильові властивості варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1  
Й. Брамса: досвід виконавського дискурсу**

Композиційна побудова Варіацій на оригінальну тему здається доволі компактною та зрозумілою, структурно композитором вирішена модель варіаційного циклу з викладом теми та послідовними 11 варіаціями, з яких остання є розгорнутою та виконує функцію фінальної коди.<sup>4</sup>

Головна тема варіаційного циклу експонована в поступовому висхідному русі *poco larghetto (molto espressivo e legato)* з короткими спадами, що завершують кожен мотив, досягаючи кульмінаційної вершини починає коливатися, відтягуючи та продовжуючи її блаженний момент. Рівномірна ритмічна пульсація сприяє укріпленню метричної сітки, але для нейтралізації основи тактового скелету, додавши певну еластичність, використовується асиметрична схема з застосуванням неквадратних побудов. Таким чином, два речення теми складаються у Й. Брамса з дев'яти тактів, що додає їй енергії доцентрового руху та наділяє музичну тканину певною плинністю. Подібний принцип композитор застосовує у всіх наступних варіаціях.

Перша група складає пару з *Var. I* та *Var. II*, де перший номер (*molto piano e legato*), маючи затакт в темі, розпочинається в басовому регістрі з прихованим двоголоссям, викладом арпеджіо в фігурації шістнадцятими (головний бас на другій долі тридольного розміру). В другій частині речення вступає двоголосся (*teneramente*) з короткими низхідними мотивами-репліками та фіксованою графічною вершиною на другу долю, що створює відчуття певного простору та грані подій, що розгортаються всередині. *Var. II (Piu moto)* активізує рух, продовжуючи тенденції попередньої, за рахунок акордового викладу матеріалу верхнього регістру – стверджується інтонаційна природа теми.

---

<sup>4</sup> Детальніше про це у Додатку Б.

Друга пара *Var. III* та *Var. IV* має споріднені риси з танцювальними жанрами, на це вказує застосування синкопованих ритмічних фігур в помірному русі *Var. III* та жвавому варіанті в *Var. IV*. З теми Й. Брамс виокремлює короткі мотиви, що нагадують образи *suspiratia, lamente*, однак загальну їхню направленість, що була в темі, композитор залишає.

Наступна група складатиметься з трьох варіацій. *Var. V* Й. Брамс розпочинає мелодією в *Tempo di tema (molto dolce, teneramente)* та одразу дає підказку, що цією варіацією посилається на Гольдбергівські варіації Й. С. Баха (*Canone in motu contrarium*). Середній голос вступає в канон після двох тактів презентації верхнього в протилежному напрямку. Басовий голос виконує функцію накопичення енергії, за рахунок постійного ритмічного басу (фіксованого на другій одиниці групи тріолей) відбувається коригування динамічних відтінків, агогічних рішень. *Var. VI (Piu moto)* продовжує цю тенденцію вже в обох пластах фактури, в яких ховаються мотиви теми, однак вони не втрачають свого інтонаційного зерна. Якщо у верхньому регістрі графічно лінія голосу виписана з прийомом розширення мотиву теми, то в середньому – мотиви більш розчленовані. *Var. VII (Andante con moto)* завершує групу, вперше розмір в цілому циклі змінюється (2/4), як «предикт» до композиційних рішень наступної групи варіацій. Концентрація матеріалу, що була в попередній варіації розсіюється. Висхідний стрибок починається на слабкій долі такту та направлений до сильної або відносно сильної, що свідчить про ознаки ямбічного ритму. Водночас, лігатура п'єси часто нейтралізує активність направленою до сильної долі мотиву, додаючи нового метроритмічного ефекту «підвішеного у повітрі» мотиву без ясної опори, внаслідок чого рух поступово переривається.

Наступна група варіацій також містить три номери. Підстав для поєднання цих варіацій в єдиний блок декілька: перш за все – перехід до однойменного мінору (d moll) для створення ладового контрасту, по-друге – остаточна зміна тридольного розміру на дводольний, по-третє – вибуховий драматизм, що велично та поступово розгортається в своїй дієвості. В *Var. VIII* вказане темпове побажання *Allegro non troppo (poco forte)*, яке працює і в наступних двох (в *X* з доповненням *espressivo*



*agitato*). Після пунктирного ритму номеру *VIII* (що так полюбляв застосовувати Р. Шуман в кульмінаційних спалахах своїх творів), стрибків акордового викладу через всі регістри інструменту фортепіано, з виписаним прийомом *attaca* дія продовжується в *Var. IX*. Манера викладу тут нагадує про оркестрове *tutti* бетховенської музики – з підкресленим ритмом, завзятим повторенням мелодичних інтонацій, віддаленістю та підтримкою гармонічного басу з погрозливими репліками-вигуками тремоло. Ця варіація може вважатися кульмінаційною точкою в цілому циклі, адже наступна (*X*) – слугує підготовчою платформою до повернення теми, де образний стрій поступово вщухає, динамічний колорит, хоча й не одразу, але розосереджується.

Фінальна *Var. XI* (*Tempo di tema, poco piu lento*), як попередньо зазначалося, являє собою розгорнутий номер з функцією фінальної коди. Й. Брамс повертається до теми в її оригінальному ре мажорі в поліфонічному викладі на фоні басової трелі, яка здатна до переміщення відповідно до збалансованого звучання використаних регістрів. Перша частина номеру нагадує «варіації на варіацію», оскільки наявним стає принцип введення додаткових варіацій без позначення номерів, вони змінюють свою ритмічну фігурацію (в другому реченні середній голос отримує виклад тріолями, в третьому – застосовується синкопована ритмічна фігура в мелодії), ладово контрастують з попереднім матеріалом (в четвертому реченні). Повертається композитор й до фактурного рішення *Var. I* у супроводі, змінюючи мелодичну лінію зі стрімким (висхідним) стрибковим рухом із вказівкою до *accelerando* та прийомом розширення в предикті до коди з ремаркою *ritenuto*. Кода (*in tempo I*) з'являється несподівано, тут панує гомофонно-гармонічний виклад фактури, тема знаходить своє втілення в фінальній версії та секвенційними зворотами прямує до свого завершення. Так званий епілог дублює супровід першої варіації, формуючи своєрідну змістовну арку з початком. Окремі мотиви теми висхідного та низхідного напрямку чергуються, створюючи алюзію діалогу. Останні такти фіналу – прийом виписаного розширення, «тихого завершення», просвітленого, з натяком на «багатокрапковість». Таким чином,

провидець Й. Брамс вже несвідомо заглядав в майбутні композиційні рішення своїх зрілих фортепіанних мініатюр.

**Виконавські коментарі до нотного тексту Варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1: інтерпретаційний досвід.** Інтерпретація фортепіанних творів Й. Брамса, в особливості включених в тематичні проєкти (програми) варіаційних циклів, потребує від виконавця тривалої аналітичної роботи на всіх етапах оволодіння програмою. Застосувавши комплексний підхід, поєднавши історичний, стильовий, компаративний та виконавський методи, піаніст підкріплює своє прочитання варіаційного циклу теоретичною інтерпретацією та дає змогу вільно керувати сценічною. Оскільки тема варіацій є авторською, проаналізувавши її будову та природу, для виконавця є принциповим розуміння схематичного аналізу, що в даному випадку викликає труднощі. Припустимо, що кожне з речень теми можливо поділити на дві фрази: 4 тт. та 5 тт. Друга фраза матиме умовний поділ на 2 та 3 тт. Саме таким чином композитор позначає лігатуру в другій фразі, відокремлюючи події, що відбуваються в останніх трьох тактах. Якщо перше речення теми звучить в динаміці *poco forte*, то друге – розгортається до кульмінаційної точки саме в асиметричній групі та завершується в кардинально зміненій динаміці у відтинку *P*. Композитор залишає декілька ремарок для кращого визначення характеру теми виконавцем. Про її плинність свідчить *poco larghetto* а про її ліричний потенціал говорить ремарка *molto espressivo e legato*. Оскільки перехід до першої групи варіацій композитор нотує в кінці викладу теми – інтерпретатору слід продумати, наскільки та в якій мірі доречним стане уповільнення вже репризного викладу другого речення, чи не призведе таке рішення до розпаду форми.

У першому мікроблоці всього макроциклу виконавець має взяти до уваги, що композитор приховав у своїй фактурі декілька голосів та вчасно відреагувати на появу головного басу та верхньої точки. Тоді як перша варіація повністю витримана в динаміці *PP* (її цілісність та розвиток досягається лише гармонічними та регістровими засобами), друга – зі вказівкою *Piu moto, espressivo* інакше трактує вольові та рішучі мелодичні інтонації з фрагментів теми та супроводом у

фактурному рішенні попереднього номеру. Не дивлячись на динамічний нюанс *crescendo* на початку викладу другого речення, виконавець має сфілірувати хвилю та повернутися до *P dolce*, завдяки фактурному вирішенню варіації бажаний спад в кінці кожного з речень можливо зрежисувати за допомогою засобів агогіки, акцентуючи на завершенні першого мікроблоку.

Третій та четвертий номери фактурно вирішені у прийомі прискорення. Цей мікроблок варіацій вимагає обраного виконавцем зручного темпу, в якому синкопована ритмічна фігура спрацює в музичному часі. Й. Брамс вирішує не перенасичувати пару варіацій активним динамічним нюансуванням, якщо й зазначає свої побажання – то лише задля підкреслення гармонічних зворотів та ладового контрасту. Інтерпретатор має змогу вільно розпоряджатися агогічними засобами але при умові збереження динамічного плану *P*, наскільки б фактура четвертого номеру не провокувала би до його змінення.

Наступний мікроблок відкривається у витонченій поліфонічній тканині *Var. V*. Створений ефект насиченої поліфонізованої фактури в поєднанні поліфонічних прийомів з романтичними виконавськими традиціями. Керувати динамічною палітрою та музичним часом виконавець може не тільки за допомогою мелодії, а й ритмічного басу та педалізації. Таким чином може бути вирішений перехід від п'ятого номеру до шостого. Композитор виказує побажання темпового контрасту в *Piu moto*, за допомогою лігатури підтверджує схематичний план фразування, що виконавець визначив попередньо в темі. В штриховому *legato* Й. Брамс надав повну свободу у динамічному вирішенні варіації в цілому, лише підказуючи де саме має зародитися хвиля. Маючи свободу, має й інтерпретатор визначити її грані, щоб «пригальмувати» рух в перехідній зоні до останньої варіації мікроблоку. *Andante con moto* постає несподівано, якщо в попередній варіації композитор апелював до широкого фразування – тут наявні короткі мотиви-репліки, які звичайно мають бути вирішені у загальному русі до поєднання в більші фрази. Висхідні інтонації завжди приводять до графічної кульмінаційної вершини, яку інтерпретатор має узгодити у часі. В кінці другого речення Й. Брамс зазначає ремарку *sostenuto, diminuendo* та вперше використовує кінцеву фермату.

Виконавець повинен широко проінтонувати закінчення викладу, не побоюючись розпаду форми варіації, а навпаки, ферматуванням повністю відділити всі попередні мікроблоки від наступного.

Фактурна прогресія починається з восьмого номеру, темповою вказівкою *Allegro non troppo* композитор об'єднує всі три варіації мікроблоку, що свідчить про наскрізний потік. Тут присутня сфера активної дії, пульсуючої енергії та масштаб емоційних хвиль. Якщо *Var. VIII* побудована в акордовому фактурному рішенні з пунктирним ритмом, то наступна – в стверджувальному ритмічному малюнку, з тезами-доказами на другій ритмічній долі. Інтерпретатор має розрахувати динамічну міру, з якою вирішена *Var. VIII*, щоб розрахувати в динамічній шкалі бажані автором короточасні хвилі дев'ятого номеру. За допомогою агогічних та штрихових засобів виконавець зможе нівелювати між кульмінаційними точками *Fz*, маючи змогу відокремити фактурні пласти між собою. На фортепіано звичайно складно, але можливо, розрізнити декілька шарів фактури за тембровим забарвленням. Це можна реалізувати за рахунок різної артикуляції та педалізації. Стакатні акорди верхнього пласту фактури інтерпретатор може диференціювати виконанням тремоло реплік нижнього регістру, підсилених короткою прямою педалізацією. Завершує мікроблок десятий номер, з ремаркою *espressivo agitato*. Ця варіація вочевидь зазнає фактурного полегшення композитором, але динамічна шкала досі тяжіє до зони *F*. Акордова фактура верхнього пласту та схвильовані мотиви висхідного характеру нижнього свідчать про те, що драматичний потенціал мікроблоку з його кульмінацією вже позаду. Виконавець має логічно завершити варіацію, використовуючи засоби агогіки, вказані автором в *ritenuto*, проінтонувавши зворот кадансу до повернення в оригінальну тональність ре мажор.

Остання *Var. XI* представляє фінальний розділ варіаційного циклу та завершальну коду. З огляду на це, виконавське опрацювання фактурних, динамічних, агогічних рішень даного номеру потребує виваженого сценарію розгортання подій. Початок варіації грає роль ремінісценції теми (*Tempo di tema, poco piu lento*), як останній ліричний відступ перед фінальною розв'язкою циклу.

Динаміка перших чотирьох речень тяжіє до сфери *P* з хвилеподібним посиленням та спадом. Досягти такого ефекту виконавець може перш за все за допомогою басової трелі, яка керує фоновим заповненням. Наступний фрагмент є предиктом до коди – повернення фактурного рішення супроводу *Var. I* з подрібненням ритмічної фігурації. Такий малюнок допомагає вирішити темповий контраст за побажанням автора в *accelerando* та *ritenuto*. Серед фігурацій супроводу, інтерпретатор має надати перевагу мелодії в октавному подвоєнні з широким фразуванням, оскільки в коді Й. Брамса в гомофонно-гармонічній фактурі вирішує виокремити мотиви теми, таким чином графічно уповільнюючи рух, завершуючи весь варіаційний цикл тихим фіналом.

Підсумовуючи огляд окремих аспектів виконавського втілення варіаційного циклу Й. Брамса на оригінальну тему слід підкреслити, що процес оволодіння даним твором потребує від піаніста-виконавця розуміння жанрово-стильової природи не тільки зазначеного варіаційного циклу, а й інших як ранніх – так і зрілих зразків варіаційної форми. Завдяки такому вектору дослідження, можливим стає розуміння майстерності композитора в різноманітності способів трансформації музичного матеріалу. Й. Брамс, з одного боку, слідує принципам виваженої класичної манери. Однак, в даному випадку присутня й варіативність гармонічних рішень та неоднозначність вертикально-горизонтальних побудов. Враховуючи це, можна стверджувати, що існують доволі об'єктивні передумови для пошуку індивідуального варіанту тлумачення поданого тексту композитора і виконавського відтворення емоційно-образної драматургії циклу в цілому. Представлена розвідка дає можливість піаністу-виконавцю створити свою інтерпретаційну версію, аспект виконання кожної варіації (мікроблоку), виходячи зі свого індивідуального виконавського задуму.

## 2. Творчо-виконавський дискурс Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 9 Й. Брамса

*Варіації на тему Шумана тв. 9* Й. Брамса були написані протягом декількох місяців 1854 р. (червень–серпень). Присвячено твір К. Шуман: «Невеликі варіації на Його тему, присвячені їй» [5, с. 14]. Даний твір однозначно відрізняється від інших пізніх зразків циклів варіацій Й. Брамса. Тут відсутнє те необхідне відчуття цілісності форми, що формується завдяки наявності її вищого порядку, немає змістовних арок, що композитор використовує як один з методів об'єднання загального розвитку, репризності, власне динамічного фінального номеру в якості останньої розгорнутої варіації. Композиційна будова в даному циклі вирішена доволі цікаво та неоднозначно. Структурно визначена модель варіаційного циклу з викладом теми та послідовними 16 варіаціями.<sup>5</sup>

Важливо розуміти, що як для музичного так і для літературного мистецтва того часу вагомим стає поняття «Ліричного циклу». Намагаючись помістити окремий спектр емоцій у вірш чи пісню, застосовували ширше коло прийомів підсилення образного контрасту, творці могли передати їхнє бачення розвитку циклу в цілому. Сам Й. Брамс є автором багатьох вокальних творів (близько 300 пісень) та декількох вокальних циклів («Прекрасна Магелона» тв. 33, «Строгі наспіви» тв. 121). Деякі з цих зразків наближені до пісенної творчості Ф. Шуберта насамперед своїм зв'язком з народно-побутовими інтонаційними джерелами та властивою пісенною природою інструментальних творів. Лірика вокальних творів Р. Шумана вплинула на Й. Брамса в розробці партії супроводу з її піаністичною фактурою, музичній стилістиці, використанні різноманітних принципів музичного розвитку, а серйозні та об'єктивно-ліричні вокальні твори натякають на творчість Л. В. Бетховена. Шляхом синтезу Й. Брамс зібрав всі досягнення попередників та створив власний вид «пісенності».

Вирішуючи питання варіаційної форми, Й. Брамс не полишає *бетховенський* метод об'єднання декількох сусідніх варіацій загальною ідеєю задля виділення в

---

<sup>5</sup> Детальніше про це у Додатку В.

організації цілого циклу окремих груп [5, с. 6]. На думку автора, даний варіаційний цикл може структурно поділятися на три частини: експозиція, що складається з *Var. I – VI*; розробкова частина з групою *Var. VII – XIII*; *тихий* фінал з номерами *XIV – XVI*.

В експозиції циклу маємо дві групи варіацій. *Перша група* розпочинається *Темою* з подальшою *Var. I*, що поглиблює динамічний контраст (але слідує характеру теми). *Var. II Poco piu moto* (обрамлена номерами *I* та *III*) різко контрастує та свідчить про принцип стиснення структури (*Тему* з 24-х тактів Й. Брамс трансформує в шість тактів, змінюючи спосіб варіювання). Остання *Var. III Tempo di tema* представлена в якості репризної до *Теми* та номеру *I* (з певними змінами). *Друга група* відкривається *Var. IV Poco piu moto* у вигляді мініатюрної балади-романсу, наступною *Var. V* (вперше з побажанням до характеру) *Allegro capriccioso*, що нагадує скерцо з імітаційним викладом фактури та *Var. VI Allegro*, де композитор готується до вільних тональних відхилень в майбутньому (середня частина варіації модулює до *ais moll = b moll*) та звільнює у так званому фіналі другого *мікроблоку* раніше накопичену енергію.

Друга частина варіаційного циклу (розробка) розпочинається групою *Var. VII, VIII* та *Var. IX*. *Var. VII Andante* яскраво передає спад після бурхливого фіналу експозиції, її фактура стає схожою до теми, але її інтонації ледь вловимі. Наступний номер *VIII Andante (non troppo lento)* фактично є центром циклу в цілому, канонічне та повне відтворення *Теми* тут зустрічається в останнє. Завершує *третю групу Var. IX Schnell*, що стає переказом до Листку з альбому № 2, але Й. Брамс, в свою чергу, модулює до *D dur* та вводить низхідний мелодичний хід з головної *Теми*. *Четверта група* варіацій відкривається номером *X Poco Adagio*, вперше в циклі композитор вводить мажорну варіацію (*D dur*). Це – контрапункт, побудований ніби на дзеркальному відбитті, Й. Брамс ховає імітацію мотивів *Теми* у супроводі, але загалом варіація близька за настроєм до *бетховенської* лінії. Наступна *Var. XI Un poco piu animato* є продовження попередньої (через це у групі в цілому можна виявити дрібніший парний зв'язок), приховані інтонації в середніх голосах номеру *X* виступають на перший план, а ніжна та легка мелодія оманливо

маскує обставину тональності варіації (оскільки зазначений *G dur* фактично ніде не проявляється). Подальші дві *Var. XII* та *Var. XIII* повертають до «рідної» тональності *fis moll*, завершуючи подорожі в розробковій частині варіаційного циклу. Ця пара варіацій має основні контури головної *Теми*, однак темпові рішення не відповідають її характеру. Якщо *Var. XII* звучить як скерцо зі знайомим ритмом з Фантатичних п'єс Р. Шумана, то *Var. XIII* вказує на особу Й. Брамса, з улюбленими подвійними нотами та чіткою ритмічною організацією. Наближення до фіналу варіаційного циклу починається вже з *Var. XII*: її темпова ремарка *Allegretto*, а в наступній *Var. XIII* композитор залишає побажання *Non troppo presto*.

Фінальна частина складається з трьох варіацій (*XIV, XV, XVI*), характерним стає сповільнення темпу з кожною наступною варіацією, поступове згасання та наближення до *тихого* фіналу. *Var. XIV Andante* представлена в характері елегійної п'єси з використанням *ламентозних* інтонацій. Номер побудований у вигляді канону в секунду (подвоєна мелодична лінія) з характерним арфоподібним супроводом. *Var. XV Poco Adagio* повертає образ *Теми* але в збільшенні, звучить канон в сексту між верхнім голосом та басовою лінією, а супровід середнього голосу нагадує фактуру з попереднього номеру. Таким чином, зупинивши рух супроводу, Й. Брамс завершує варіаційний цикл номером *XVI Adagio*: басовий голос головної *Теми* розчиняється в інтонаціях *lamente*, поступово музика згасає та її «сяйво» розчиняється.

***Виконавські коментарі до нотного тексту Варіацій на тему Шумана тв. 9: досвід інтерпретації.*** Враховуючи наявність яскравих образних характеристик кожного з номерів варіаційного циклу, інтерпретатор має змогу тлумачити поданий авторський текст своєрідно. Однак, об'єктивно існують певні передумови задля пошуків виконавських рішень, що дозволять сформулювати доцільний задум інтерпретатора, підсилити композиторський.

Й. Брамс дбайливо ставиться до *Теми* Р. Шумана, вона практично ідентична, але композитор скасовує репризу другої частини форми, перетворюючи її на просту тричастинну. Характер та образ теми може здаватися неоднозначним. Її гармонічна будова доволі проста: модуляція в кінці першого періоду до паралельного мажору



(*A dur*); середній розділ з кульмінацією в функції домінанти (*cis moll*); реприза через увідний септакорд (до *h moll*) спочатку приводить до паралельного мажору, а в другому реченні – до основної тональності. Фактура теми вказує на мелодію пісенної природи з супроводом в акордовому викладі. Важливо звернути увагу на голосоведіння та спробувати пошукати різні варіанти їхньої взаємодії. Динамічні нюанси *P*. Шуман залишив в більшості стосовно мелодії: основний відтінок визначається *P* (в останніх тактах – *PP*), а от мелодія в місцях ширшого мелодичного стрибку має ремарку *sf*, що потребує реакції виконавця в питаннях агогічних нюансів. Педалізація *Теми* має бути присутня, однак у зв'язку з використанням поліфонічної фактури, штриховими побажаннями автора теми, необхідно визначити міру її використання та владнати порядок у взаємозв'язку з *туше* виконавця.

Як зазначено попередньо, темпові вказівки Й. Брамса в даному циклі варіацій можливо розцінювати як частину композиторського задуму. Але загальновідомим є факт, що композитор доволі критично ставився до абсолютних цифрових показників та навіть до вербальних визначень. Частіше, вказуючи вербальне формулювання щодо темпу, це більше стосувалося бажаного характеру виконання того чи іншого твору, аніж визначення швидкості його виконання. Часом такі побажання ставали наслідком згоди з редакторами його творів, або навіть миттєвим формулюванням, що могло промайнути в голові. Тобто, за ідеєю Й. Брамса, кожен виконавець має лише поглядом (знайомством) на твір та його фактуру, за наявності авторської ремарки характеру виконання, вірно визначити потрібний темп.

*Var. I* продовжує *Тему*: їхнє виконання має відбуватися без перерви між номерами, загальна вказівка *Ziemlich langsam* підтверджує це твердження. Фактично, номер *I* замінює репризу другої частини *Теми*, яку Й. Брамс прибрав. Мелодія переходить в басовий голос та змінюється тональна організація форми варіації [5, с. 30]. Застосовуються динамічні контрасти: Й. Брамс посилює звучність в середній частині та підводить до кульмінації *f* в тт. 11–13. Завершення варіації тихе, слід зауважити появу поліфонічної фактури (імітаційної).

В *Var. II* відчутне протиставлення пластів фактури, оскільки акордовий виклад верхнього, що нагадує інтонації *Теми* та тримає лінію пісенної природи з синкопованим ритмом, сполучається з уривистою басовою лінією. Й. Брамс залишив чіткі штрихові рекомендації: досягнути ефекту легкого та пружкого *staccato* басової лінії та звучності акордового викладу з диференціаціями окличних інтонацій (т. 6; т. 10).

*Var. III* завершує мікроцикл та замикає змістовну арку з першим номером. Пунктирний ритм композитор замінює викладом тріолями, виконавцю потрібно розглянути можливе декламаційне трактування. Штрихи, порівняно з *Темою* та варіацією I, дещо змінені: мелодія виконується партією лівої руки, інтонаційна ліга зазнає дроблення, з'являються коротші ліги. Таким чином – *Тема* розвіюється.

*Var. IV* має побажання *Poco piu moto*, найближча фактурна та жанрова асоціація саме з романсами Р. Шумана [5, с. 31]. Легкий та рівний акомпанемент шістнадцятими супроводжує мелодію, низхідна лінія якої набуває оповідального характеру. Маємо звернути увагу на завершальну тріольну інтонацію, що потребує більш детального відтворення. Також потрібно продумати педалізацію, задля створення доцільної відмінності пластів фактури.

Номер *V* розкриває значення шістнадцятих тривалостей, в даному варіанті вони керують процесом, на відміну від попереднього номеру (де вперше були використані). Можливо, доречним стане питання застосування агогічних відхилень для ремарки *capriccioso*. Необхідно продумати хвилеподібну динаміку, щоб не зашкодити мелодичній лінії з її акордовими *рикошетами* у виконанні *staccato e leggiero*. Стрімке наростання до завершення варіації готує до наступного номеру, що доволі типово для композитора Й. Брамса.

Фактура *Var. VI* свідчить про ідею фінального номеру експозиції варіаційного циклу. Бурхливий ритмічний малюнок шістнадцятими у викладі тріолями заповнює приховані елементи *Теми* у верхньому голосі та короткі репліки басу. Важливо враховувати акордовий затакт до кожного проведення, композитор акцентує увагу на його значенні за допомогою штрихових та динамічних вказівок. Педалізацію варіації слід розглянути в рамках аналізу бажаних засобів виразності:

окрім ремарки Й. Брамса в т. 8 та т. 20 (*col Pedale*), влучним стане використання прямої педалі в місцях вимоги підсилення акцентів.

*Var. VII* відкриває розробковий розділ циклу варіацій. Властивий «розгублений» сенс пояснюється контрастною зміною фактури. Інтерпретатор має знайти інтонації *Теми*, оскільки акордовий виклад нагадує про неї. Її мотиви короткі, але характерні. Таким чином, стане в пригоді аналіз ладо-тонального плану: зміна мажорних гармоній на однойменні мінорні, хроматичний рух голосів. Тут присутня певна статика. Зміна розміру у восьмому такті на 3/4 та повернення до чотирьохдольного в 11-му такті говорить про неспокійний та схвильований стан.

*Var. VIII* є центром варіаційного циклу, композитор використовує поліфонічну фактуру у вигляді канону в октаву (*Тема* в басовому голосі слідує за мелодією). Цікавим є виклад однієї з басових ліній у вигляді *tremolo*, що свідчить про певну імпровізаційність. Виконавець має пам'ятати і про важливість басу (другої лінії), тому існує потреба опрацювання фактури спочатку лівої руки задля засвоєння виконавського прийому, адже ні один з пластів фактури не має залишатися поза уваги в процесі виконання. Дещо простіші завдання пов'язані з проведенням верхнього пласту – інтонування мелодії з м'яким розкладеним супроводом середнього голосу. В цій варіації *Тема* в своєму оригінальному завершеному вигляді проводиться востаннє (в *Var. XV* ми її зустрінемо вже в збільшеному варіанті). Завершення номеру відбувається в тональності *Fis dur*, а використання *E* бекару говорить про *предикт* до наступної *Var. IX* (як *D7* до *h moll*).

Фактура номеру *IX* ідентична до Листка з альбому № 2, можливо композитор вирішив «швидко» нагадати про присутність Р. Шумана, використавши скорочений інваріант з його збірки. Несподівано з'явившись – на *rosso rit.* та *PP* вона завершується. Інтерпретатор має згадати про улюблені *шуманівські* образи, насамперед образ Флорестана, що максимально віддаляється від характеру *Теми*. Важливо органічно диференціювати всі пласти фактури: рівні та чіткі шістнадцяті заповнюють мотиви-подихи середнього голосу, а бас *pizzicato* стверджує його синкоповану ритмічну фігуру.

*Var. X* написана в *D dur*, композитор обирає басову лінію *Теми* в якості мелодії. Фактура світла та поліфонічна у викладі дзеркального контрапункту. Перше проведення проходить з супроводом середніх голосів, що нагадує тематичне зерно у зменшенні, а в другому проведенні Й. Брамс розкладає фактуру в партії лівої руки, в той час як права рука веде дзеркальний канон. Майстерно композитор майже наприкінці номеру (т. 30) влітає в тканину середнього голосу цитату з Експромту тв. 5 № 1 Р. Шумана (*Тема К. Вік*). Працюючи над голосоведінням, варто розглянути різні варіанти *туше*, оскільки це може допомогти досягнути бажаних ремарок композитора (верхній пласт у відтинку *P molto espressivo, dolce*, нижній – *PP e dolcissimo*). *Var. XI* слідує майже безперервно, мелодія номеру у викладі октавами свідчить про продовження лінії середніх голосів, що в попередній варіації виступали другим планом. Вона колоподібна, проводиться на органному басі *D* (домінантова функція до тональності *G dur*) зі штриховою ремаркою *non legato*, що водночас викликає враження легкості в поєднанні зі світлим смутком. Варто попрацювати над відчуттям простору, оскільки регістровий діапазон варіації це дозволяє: таким чином, верхній звук октав має бути яскравішим, так само як і далекий витриманий бас, тоді середина стане «віссю» в музичній тканині. Педалізація має підтримувати атмосферу звучання, аж ніяк не суперечити їй, тому часті зміни та навіть застосування «напів-педалі» буде доцільним.

Наступна пара варіацій завершуватиме розробковий розділ варіаційного циклу. Повернувшись до основної тональності *fis moll* – Й. Брамс повертає й основні контури *Теми*. *Var. XII* з ремаркою *poco scherzando* окрім характерного *шуманівського* ритму містить короткі ліричні мотиви. В такій комбінації варіація не здається надто серйозною та схвильованою, однак в місцях надлишкової напруги композитор використовує позначку *sostenuto*, потребуючи від виконавця більше часу. Зі стрімким закінченням *Var. XII (stringendo, Presto)* зростає рівень драматизації, перетворюючись на картинку-гротеск. *Var. XIII* втілює особу самого Й. Брамса, на це вказує обрана композитором фактура викладу, хоча й насправді

достатньо лише підказки в якості високого регістру та детальних вербальних позначок до виконання нотного тексту.

Заклучна частина варіаційного циклу вважається справжньою *брамсівською* лірикою. *Var. XIV* – це канон в секунду, що проводиться від початку до кінця номеру з арфоподібний розкладеним супроводом *staccato e leggiero*. Інтонанції та ритмічна організація вказує на посилення до *сиціліани*. Виконавець має продумати взаємодію голосів в каноні, це важливо, оскільки дистанція між ними доволі мала, отже один з голосів має бути більш випуклим на фоні іншого, задля досягнення бажаного ефекту.

*Var. XV* розвіює *елегічний* сум попереднього номеру, наразі ми здатні впізнати образ Евзебія. *Тема* повертається у збільшенні, звучить канон в сексту між мелодією та басом. Частково, супровід попередньої варіації ідейно вплітається до фактури номеру *XV*. Тоді як цей канон утворений на мелодію верхнього голосу *Темі* – *Var. XVI* побудована на басовому. Цікаво й те, як передостання варіація переходить в фінальну, що таки може свідчити про ознаку коди варіаційного циклу в якості останнього номеру. Важливим стає міра взаємодії басової лінії з *Темою* Клари та коротких мотивів *lamente* верхніх голосів. Інтерпретатор має звернути увагу на постійну потребу композитора у відчутті простору між крайніми голосами, вочевидь саме з цієї причини супровід поступово втрачає свою насиченість.

Незважаючи на відсутність явної лінії загального розвитку форми, Варіаційний цикл тв. 9 Й. Брамса заслуговує уваги сучасних виконавців-піаністів. Образні характеристики з'являються та зникають миттєво, залишивши яскраве враження. Саме таке мозаїчне полотно нагадує про емоційність та характерні риси властиві композитору Р. Шуману. Тому, розглянутий варіаційний цикл свідчить про наслідування тенденції перетворення циклу варіацій в послідовність контрастних характерних мініатюр. У роботі над даним твором важливо спершу розглянути всі мікро-складові комплексу окремої варіації, що в подальшому допоможе підібрати потрібний аспект її виконання, а опісля – об'єднати змістовні групи та скласти варіаційний «макроцикл». Розібравшись з драматургією твору в цілому,

інтерпретатор матиме змогу за допомогою визначених засобів виразності виявляти та демонструвати інтонації та мотиви відповідні до власної виконавської концепції.

### **3. Варіаційний цикл на тему Генделя тв. 24: досвід виконавського дискурсу**

Справедливим є твердження, що будь-який твір Й. Брамса, тої чи іншої форми та жанру, неможливо осягнути без усвідомлення значення поліфонічного початку в творчості цього композитора. Г. Малер вважав Й. Брамса одним з найвидатніших *контрапунктистів* свого часу [53, с. 112]. З другої половини XVIII ст. в німецькій музичній культурі стався великий злам, що свідчив про стрімкий перехід від *бахівського* стилю – до класичного. Всі закладені технічні положення зазнавали повалення, перетворюючись в абсолютно інакшу систему елементів. Враховуючи темпи такої трансформації, що ледве охоплює одну генерацію, система естетичного узгодження попередньої епохи була порушена новітніми рисами. Художній зміст епохи Класицизму знаходить нове трактування мелодико-тематичного розвитку, що призводить до застосування поліфонічних прийомів насамперед на гармонічній основі. Така нова поліфонічна форма вже будується на межуванні поліфонічних та гомофонних розділів. Тобто техніка письма, що розроблює мелодичні та тематичні голоси на підґрунті гармонічної основи не має права визначатися як поліфонія, а лише вказує на прагнення до поліфонічної структури [53, с. 113].

Творчість віденських класиків так чи інакше свідчить про переосмислення *бахівської* поліфонічної традиції. Але в більшості випадків все підпорядковано головній ідеї до побудови великої симфонічної концепції, що свідчить про інший вид мислення (тонально-гармонічний). Нова ієрархія відходить від модально-тонального плану, підкоряючи інтонаційність центральній одиниці – гармонії. Ф. Шуберт також намагався продовжити лінію контрапункту, працюючи над своїми месами, що подібні до *генделівського* стилю. Оскільки композитор працював над шістьма месами 14 років (1814–1828), не маючи достатньої кількості

знань та навичок, поліфонічний стиль не міг суттєво вплинути на його загальну творчість. В більшості джерел, поліфонію пов'язують з такими композитори-романтиками, як С. Франк, А. Брукнер та М. Рeger. Однак цікавим є те, що М. Рeger, чие ім'я часто пов'язують з відродженням *бахівської* поліфонічної форми, часто надсилав свої новостворені роботи саме Й. Брамсу. Ця співпраця виглядала насамперед як відносини між учнем та наставником, адже завершення варіаційного макроциклу фугою, комбінація прелюдії (хоралу) та фуґи вже давно були в творчому доробку Й. Брамса. В творах А. Брукнера помітною стає схожість опори на гомофонно-поліфонічну фактуру вище згаданого автора, хоча й масштаб викладу композитор використовував значно ширший.

Одним з найголовніших досягнень Й. Брамса стало винайдення шляху подолання розлогості та створення більш стрункої моделі форми. Певним чином, композитор зумів подолати своє творче бажання та встановив пропорційний ідеал, в якому досягнення максимального художнього змісту відбувається за рахунок використання мінімального арсеналу засобів. Саме таке враження закарбував Й. Брамс в одному зі своїх листів про Чакону Й. С. Баха зі скрипкової партити *d moll*: «Для мене *Чакона* – одна з найбільш чудових та незрозумілих музичних п'єс. На одному нотоносці, для невеликого інструменту ця людина записує цілий світ найглибших думок та найсильніших почуттів...» [53, с. 118]. Ще одна типова риса, притаманна саме німецькій традиції – яскрава народна жанровість в поліфонічних формах Й. Брамса (чого майже неможливо зустріти у творах С. Франка та А. Брукнера). Саме ця традиція викликає схематичний ланцюжок, що починається ще від А. Вівальді та Й. С. Баха та симптоматично вказує на стійкість та волевиявлення в контексті світосприйняття доби Романтизму.

Майстерне володіння поліфонічними прийомами та формами Й. Брамса вказують на тенденцію до ретроспекції наряду з романтичною експресією. Особливо помітним це стає саме в творах останніх років композитора, що відверто вказують на плив *бахівської* поліфонічної традиції в супроводі досягнень Класицизму. Останні сім опусів Й. Брамса різноманітні за жанрами та формами, де лінійний мелодичний розвиток голосів відіграє головну роль (Фантазії для

фортепіано ор. 116, Інтермеццо ор. 117, П'єси для фортепіанно ор. 118 та ор. 119, Соната для кларнету та фортепіано ор. 120, Чотири строгі наспіви ор. 121, Хоральні прелюдії для органу ор. 122). Мелодичний матеріал в цих опусах не підпорядковується загальній зовнішній симетрії з її гармонічною акордовою основою, а навпаки – розвивається вільно, обходячи всі опорні точки. Така мелодика доволі подібна саме до *бахівської* традиції, її внутрішня напруга не спирається на метричну гостроту акцентів а отримує розвиток виключно від внутрішньої сили.

Повертаючись до *Варіацій та фуги на тему Генделя тв. 24*, слід зазначити, що цей твір є одним з найбільш яскравих зразків продовження саме *бетховенської* традиції поліфонізації великої форми. Існує декілька важливих передумов до подібного твердження. Й. Брамс викристалізував свою композиторську техніку, аналізуючи твори Л. В. Бетховена та В. А. Моцарта, чому й навчав свого учня з композиції Г. Йеннера: «Композитор рекомендував розібрати до найдрібніших деталей будову моцартських та особливо бетховенських сонатних *allegri*, знайти виправдання для кожної ноти, а потім спробувати зімітувати їх на власному тематичному матеріалі» [51, с. 153].

Таким чином, Й. Брамс демонструє у своїх творах наступництво музичного письма Л. В. Бетховена, продовжуючи ідею поліфонізації сонатної та варіаційної форм.<sup>6</sup> Саме останній представник віденської школи розглядав поліфонію в якості одного з провідних принципів розвитку, вводячи фугу (фугато) в частини сонатно-симфонічних та варіаційних циклів (*Finale* Сонати ор. 101, *Finale* Сонати ор. 110, *Finale* Симфонії № 3, Варіації ор. 35). В своїх сонатах для фортепіано (ор. 1, ор. 2, ор. 5) Й. Брамс застосував витримане двоголосся в окремих розділах, запустивши процес лінейного розвитку мелодичного матеріалу з його інтонаційним та змістовним значенням та частковим подоланням гомофонної природи. *Finale* фортепіанної сонати *f-moll* містить двоголосний канон в побічній партії в акордовій фактурі, що натякає на інтонаційну близькість до теми *Finale*

---

<sup>6</sup> Свого часу твори Л. В. Бетховена склали навчальний репертуар Й. Брамса, композитор редагував та переписував партитури його Симфоній, виконував фортепіанні концерти (№ 4, № 5) та камерно-інструментальну музику.



Симфонії № 9 Л. В. Бетховена. В *Allegro non troppo* фортепіанного квартету оп. 60 композитор в предикті розробки використовує двоголосний канон в октаву між скрипкою та альтом, реформує імітацію у відстань в дециму та вводить трьохголосну імітацію в секвенційному проведенні. Шляхом зменшення метричного часу вступу голосів, збільшення їхньої кількості та інтервальної відстані між ними, Й. Брамс підсилює напруження звучання даної частини розділу, що так характерно й для перехідних розділів Л. В. Бетховена.

Тож, варіаційний макроцикл та fuga на тему Генделя тв. 24 розглянуто як приклад *строгих вільних* варіацій, це – сукупність пов'язаних між собою мініатюр з яскраво вираженою ступеневою контрастністю. Подібний тип варіацій виявився доволі популярним серед композиторів епохи Романтизму та Постромантизму. Важливим постає питання відношення композитора до структури головної теми та збереження традицій, які досягла епоха Класицизму.

Структурна схема варіацій свідчить про те, що Й. Брамс в декількох номерах застосував частковий метод *субваріаційності*, хоча конкретні відхилення насамперед не стосуються пропорції теми (*Var. VIII, Var. IX, Var. XIII, Var. XIX, Var. XX*). Найбільш неочікуваний змінений варіант трапляється саме в *Var. IX*, оскільки перехід від  $b \rightarrow b'$  відбувається без всілякої *цезури*. Бажаючи ефектної появи fugи в кінці макроциклу, композитор уникає будь-яких очевидних передумов до *субваріаційності*, яка потенційно закладена в наявності системи повторень в головній темі. Fuga не просто відіграє підсумкову роль досягнень макроциклу, а й призводить до народження нового якісного руху.

Інтенсивність розвитку даного варіаційного циклу сприяла збільшенню кількості номерів, поставивши перед інтерпретатором ще одне надважливе завдання – об'єднання декількох варіацій у групи задля досягнення розуміння драматургії макроциклу в цілому. Саме ця ідея *вищого порядку* сприятиме появі функціонально-підпорядкованих розділів між варіаціями або мікроциклами

варіацій та стимулюватиме до пошуку нових прийомів розвитку поданого матеріалу, що надалі трансформується в наступних варіаціях.<sup>7</sup>

Перша група варіацій складається з *Теми – Var. IV*, остання з яких є *фіналом* малого циклу. Подібний принцип об'єднання зустрічатиметься абсолютно у всіх мікроциклах, оскільки останній номер суттєво контрастує з загальною технічною ідеєю поєднаних номерів. Перші п'ять номерів очевидно виконують функцію експозиційного розділу, саме тут зароджується імпульс для подальшого розвитку шляхом контрастного зіставлення. Тематична структура в мікроциклі зберігається, тому ці варіації близькі за стильовими властивостями до музичної мови автора теми.

Другий мікроцикл містить чотири варіації, які складаються попарно: *Var. V – Var. VI*; *Var. VII – Var. VIII* та фінальну *Var. IX*. Перша пара варіацій виконана в тональності однойменного мінору (*b moll*), симптоматичною є наявність затактованої ноти з низхідною інтонацією на відстань терції (*Var. V*) та квінти (*Var. VI*). Помірний та стриманий темп обох варіацій та авторські ремарки (*espressivo*; *misterioso*) свідчать про певну образну спорідненість, що дає підставу до подібного трактування всередині мікроциклу попарного зв'язку. Інша підгрупа *Var. VII – Var. VIII* з'являється несподівано та рішуче, характерна спорідненість ритмічних малюнків, штрихових та темпових побажань. Й. Брамс вперше відхиляється від тематичної структури в *Var. VIII*, після першого репризного проведення (*a*) композитор вводить додаткові *варіації на варіацію* (*b, b<sup>1</sup>*). Завершення мікроциклу відбувається в *Var. IX*, за попереднім планом композитор знову порушує тематичну структуру, хоча більш значущою стає ідея змістовного переключення. Фактура даного номеру вирішена доволі цікаво, в *poco sostenuto* виникають дисонуючі гармонії, що в кінці проведення знаходять своє розв'язання. Регістровий діапазон значно розширений, в порівнянні з попередньою підгрупою, що вимагає належного контролю загального звучання та роботи над динамічними градаціями.

<sup>7</sup> Детальніше про схематичний малюнок композиційної побудови Варіацій та фуги на тему Генделя тв. 24 у Додатку Г.

Третій мікроцикл складається з *Var. X* – *Var. XII* та фінальної *Var. XIII*. Весь мікроцикл демонструє посилення до народної танцювальності. Кожна з мініатюр яскраво контрастують між собою, фактурне вирішення змінює свій вигляд в залежності від жанрової опори. *Var. X energico* з'являється найбільш несподівано, це *quasi* оркестровне скерцо, через весь регістр інструменту фортепіано. Динамічна хвиля, що отримує активний початок у верхньому регістрі, фактурно розсіюється з кожною фазою від *F* до динамічного відтінку *PP*. Наступна пара *Var. XI* – *Var. XII* пов'язані між собою загальним чотиридольним розміром у русі шістнадцятими тривалостями, тематична структура цих варіацій суворо збережена. Змістовне переключення відбувається з початком *Var. XI*, ремарка *dolce espressivo* та фактурний виклад мініатюри свідчить про пісенне начало, голосоведіння місцями нагадує канонічну імітацію у супроводі дрібного розсипу шістнадцятих. Дана мініатюра після репризного повторення одразу переходить в наступну *Var. XII*. Оркестрована мініатюра починається *золотим ходом валторни (soave)* а дрібні мотивні фігурації в партії правої руки заповнюють репліки лівої. Варіація суворо витримана у відповідності до тематичної структури, приховане двоголосся з його мотивною символікою споріднене зі стилем бароко, що є доцільним відносно обраної головної теми. Фінальна *Var. XIII* нагадує жанрові властивості угорського чардашу. Вочевидь досвід роботи з угорським фольклором (і не тільки), циганськими мотивами, знання особливостей музичного ритму та національного колориту не склало труднощів до створення даної жанрової мініатюри. Й. Брамс в *Var. XIII* суттєво відхиляється від структури теми ( $a \rightarrow a^1 \rightarrow b \rightarrow b^1$ ), *molto sostenuto, espressivo* свідчить про стриманий та декламаційний характер виконання, на це вказує прийом гри *arpeggio* в супроводі до мелодії та виписані прикраси до початку кожного з проведень з підвищеними *IV* та *VII* ступенями.

Наступний мікроцикл містить чотири номери – *Var. XIV* – *Var. XVII*. В даній групі варіації також відстежується парний зв'язок, на це натякає використана композитором *фермата* після пари варіацій *XIV* – *XV*, густота наповнення фактурного викладу першої пари варіацій в динамічному нюансі *F* та полегшена фактура другої пари варіацій. Одним з улюблених технічних прийомів Й. Брамса є

виклад подвійними нотами. В *Var. XIV* композитор надає початковий імпульс у верхньому регістрі з побажанням використання мелізму (*tr*) на першій сильній ритмічній долі, завершуючи частини проведень вже в нижньому. В подальшому ця ідея розповсюдиться на інші варіації всього мікроциклу. Спочатку рух подвійними нотами у відстань сексти супроводжуватиме висхідний рух розкладеними октавами *sciolto* (*Var. XIV*), надалі в *Var. XV* відбуватиметься розмежування двох пластів фактури. Фанфарні стрибкові репліки визначатимуть крайні точки регістрового діапазону, акцентуючи четверту слабку та першу сильну ритмічні долі, а середні голоси триматимуть інтонаційне зерно, яке в подальшому ми впізнаємо у фузі в якості матеріалу розгортання теми. *Var. XVI* містить дещо полегшену фактуру, шляхом зменшення її густоти Й. Брамс досягає автоматичного ефекту динамічного нюансу *P*, порівняно з попередньою парою варіацій. Ця варіація складена за технікою канонічної імітації з різницею вступу респости у чверть. Інтонаційний елемент стрибку реформується в провідний елемент наступної фінальної *Var. XVII*. Оркестровані репліки-мотиви в партії лівої руки направлені у висхідному русі на фоні активних ямбічних стрибків по стійким гармонічним ступеням ладу.

П'ятий мікроцикл складається з *Var. XVIII – Var. XXI* та фіналу групи *Var. XXII*. Тематична структура *Var. XVIII* дотримується суворо, композитор використовує ремарку *grazioso*, що вказує на делікатний та пластичний характер виконання. Синкопована мелодична інтонація вільно пересувається регістрами фортепіано, її заповнюють гармонічні фігурації, що потребують вірного володіння часом. Наступна *Var. XIX leggiero e vivace* нагадує старовинну сициліану з характерною ритмоформулою та бароковими прикрасами. Тематична структура в цій варіації та *Var. XX* змінена за прикладом варіації чардашу (*Var. XIII*). *Var. XX* фактично стає останньою точкою змістовного переключення перед появою фуги. Лінійний хроматичний рух *legatissimo* з деінде виразними інтонаційними зворотами вказує на певну містичність, очевидно стає ступінь контрастування даного номеру з попередніми варіаціями мікроциклу. *Var. XXI* містить улюблену композитором складність поліритмічних поєднань. Композитор дає дозвіл вільно розпоряджатися

часом, використовуючи ремарки *poco rubato*, *espressivo* та деінде наприкінці речення чи проведення додає характерні інтонаційні звороти або мелізми. Її характер схвильований, темпова вказівка *Vivace* спрацьовує в більшості за рахунок використання дрібніших тривалостей. *Var. XXII* стає фінальною жанровою мініатюрою даного мікроциклу варіацій. Авторська вказівка *Alla Musette* говорить сама за себе: танцювальний мелодичний матеріал, витриманий басовий тон, що водночас резонує та підтримує хід мелодії, педалізація вказана композитором на цілий такт, що імітує звучання французького *cornamuse*. У бароковій музиці назву *мюзета* можна часто зустріти в інтермедіях номерів сюїтного циклу (менует, гавот), тож не дивно чому саме в цьому варіаційному циклі Й. Брамс вирішив використати цю танцювальну форму.

Останній мікроцикл містить *Var. XXIII – Var. XXV* та звершується фугою, як і весь варіаційний макроцикл. Парний зв'язок *Var. XXIII* та *Var. XXIV* вимагає пошуку виконавцем єдиного темпу виконання задля уникнення сповільнення, адже композитор подав темпову вказівку *Vivace* лише на початку групи варіацій. Для перших двох варіацій характерні штрихові побажання *staccato* та загальна висхідна направленість мелодичного руху. Басовий тон у першому проведенні витриманий на I тонічному ступені оригінальної тональності, тоді як друге проведення розпочинається з V ступеню з переміщенням у висхідному хроматичному русі, створюючи напругу перед фіналом варіаційного циклу. Остання *Var. XXV* відіграє роль кульмінаційного спалаху перед появою фуґи. Композитор часто використовує подібний фактурний виклад, тож ми здатні впізнати не тільки *генделівську* тему, а й особистість Й. Брамса. Тематична структура варіації відповідає головній темі, що створює відчуття наявності змістовної арки.

Фінал всього макроциклу варіацій та власне мікроциклу шість завершується монументальною фугою. Структура теми постає владним ядром, що в рівномірному русі шістнадцятими проходить процес розгортання. Ямбічний мотив початку теми від першого до другого ступеню зазнає розвитку за секвенцією. Під час фази розгортання очевидним стає поступовий низхідний рух, що вказує на характерний *золотий рух валторни* ( $V \rightarrow III \rightarrow II \rightarrow I$ ). Протискладнення витримане та

представлене низхідним прямим рухом з активними ямбічними стрибками до стійких гармонічних ступенів.

Цікавим є порядок вступу голосів в розділах фуги – в експозиційному розділі характерна поява голосів попарно (альт + сопрано та бас + тенор), проведення теми в верхніх голосах сприяють інтонаційній та ритмічній взаємодії нижніх голосів що вказує на процес попарного контрастування. Розробковий розділ сконцентровано вже на початкових інтонаціях головної теми фуги, тоді як експозиційний побудований на фанфарному мотиві. Поступово регістровий діапазон фактури зазнає розширення, до басового голосу дублюється нижній октавний підголосок а у верхній голос додається гармонічна фігурація [51, с. 157]. В цьому розділі проведення теми відбуваються у зіставленні різних однойменних тональностей (F dur/f moll, B dur/b moll). Чималого доповнення зазнає образне розмаїття фуги за рахунок використання ноктюрнової фактури басового голосу, характерних штрихів *staccato* у сопрановому голосі, що свідчить про використання різних семантичних типів проведення теми. Можливо, ці рішення свідчать про переосмислення та подолання закладеного образу барокової фуги, що й до тих пір було характерним для фуг багатьох композиторів. В фінальному розділі фуги Й. Брамс після двох великих контрастних розділів інтермедії повертається до оригінальної тональності. Тема звучить урочисто одночасно в сопрановому (з подвоєнням в *сексту*) та басовому голосах (в оберненні в *терцію*), а заключна інтермедія встановлює органний пункт домінантового ступеню з повнозвучними акордами (в об'єднанні всіх голосів) та фоновими мотивами початкової інтонації теми в секвенції. Кода схожа на характерні сонатно-симфонічні коди, що зазвичай виконують функцію кульмінаційного завершення всього циклу.

Безумовно, композиційна будова всього циклу варіацій тв. 24 потребує від виконавця детального розгляду та осмислення. По-перше, необхідно відокремити одразу *FINALE* кожного мікроциклу варіацій та розглянути їх в якості маленького сюїтного циклу. Починаючи з *FINALE № 1* – до *FINALE № 3* Й. Брамс застосовує прийом сповільнення (фактично *FINALE № 3 Largamente, ma non troppo* постає найповільнішим), а з *FINALE № 4* – до *FUGA* композитор повертається до прийому

прискорення. Об'єднання всіх фінальних варіацій кожного мікроциклу дійсно нагадує собою окрему циклічну музичну форму: ці варіації є відносно самостійними, контрастуючими між собою частинами, які об'єднані спільним художнім задумом (темою варіаційного макроциклу). Подібний принцип роботи над інтрепретацією даного циклу варіацій та фуги допоможе швидше зорієнтуватися в композиційній побудові твору, визначити міру та ступені контрастності, розглянути відношення композитора до тематичної структури та її втілення в кожній з варіацій макроциклу.

## ВИСНОВКИ

Музичне мистецтво в контексті кожної з історичних епох досягало нової ланки розвитку та збагачення новими стилями, жанрами та формами. Композиторське прагнення до створення універсальної музичної форми, що матиме потенціал до органічного поєднання всіх методів та принципів розвитку, так чи інакше призводило до розкриття питання явища *варіаційності*. Його прояв в якості провідного принципу художнього мислення в різноманітних формах пов'язаний зі здатністю до охоплення всього матеріалу шляхом зміненої повторності. Будь-який великий твір або композиція не може обійтися без варіаційності: численні приклади творів сонатної форми, витримані протискладнення в композиціях поліфонічної форми, старовинні форми рондо та інші. Варіаційна форма постає як окремий тип втілення в системі варіаційності, що й формує суворий порядок.

Протилежні філософські категорії в даній формі активно взаємодіють між собою, даючи необхідне їй джерело розвитку. Процес еволюції форми варіацій свідчить про те, що ступінь їхньої складності змінювався в залежності від кількості та якості змін та збагачення матеріалу. Проаналізувавши творчість композиторів німецької традиції, виникає чітке розуміння явища стильової взаємодії, що шляхом збереження та переосмислення провідних ідей та естетичної системи надає новій якості варіаційній формі.

Класико-романтична доба формує своє уявлення про варіаційну форму, що будується на основі тематичного контрасту та змістовної цілісності. В середині форми відбувається чимало змін, що полягають в послабленні класичної повторності з її структурною, тональною, гармонічною та метричною цілісністю. Тенденція конфлікту стимулює динамічний та цілеспрямований розвиток та все частіше призводить до симфонізації варіаційної форми. Однією з головних функцій теми стає драматична функція, що спроможна об'єднати та скріпити основу макроциклу варіацій.

Безперечно, серед перлин в фортепіанній, вокальній, камерно-інструментальній, симфонічній музиці Й. Брамса важливе місце посідає



саме варіаційна форма. Він став одним з композиторів, хто в часи після-*бетховенської* епохи використовував форму варіацій, акцентуючи увагу на тому, наскільки потенційно можливим стає вичерпне розкриття змісту поданої теми у різноманітних її видозмінах. Нерідко знайомство молодих піаністів-виконавців з творчістю Й. Брамса розпочинається саме з його варіаційних циклів, тому наявність аналітичних розвідок та виконавських коментарів необхідна для популяризації даних творів.

Одна з ключових особливостей фортепіанного стилю Й. Брамса полягає в тому, що композитор знаходить шлях до втілення парадоксального сполучення абсолютно протилежних сфер: класичного та романтичного, суворого та стихійного, складного та простого. За рахунок комбінації *бахівської* традиції, *бетховенської* драматургії, *шуманівської* схвильованості та *шубертівського* споглядання відбувається багате узагальнення всіх історичних творчих надбань в одній персоні. Оригінальність тут проявлена в шанобливому ставленні до традицій та вільному доповненні романтичними фантазіями. Незважаючи на невдоволені висловлювання композиторів сучасників та наступників щодо *брамсівської* фактури, яка тяжіє до «не піаністичної» категорії та схиляється до симфонічних норм викладу, потребуючи від виконавця більше часу та виконавського вміння, Й. Брамс стверджував, що його фактура абсолютно відповідає обраному інструменту [5, с. 48]. І як концертуючий піаніст свого часу, маючи віртуозні можливості, він мав змогу апробувати власні композиції.

Незважаючи на масштаби, варіаційні цикли Й. Брамса окрім технічних виконавських завдань розкривають питання побудови цілісного макроциклу, методу об'єднання у зв'язний твір з більш глобальними художніми намірами. Виконавська робота над варіаційними циклами Й. Брамса полягає в ретельному ознайомленні з характерними рисами композиторського стилю, що вже відчутно сформувалися починаючи з ранніх опусів його фортепіанних творів. Знання прийомів та методів варіаційного розвитку, композиторської техніки стимулює виконавця до пошуку відповідних інтерпретаційних засобів.

Під час реалізації мистецького проєкту, у поєднанні виконавських та музикознавчих методів було представлено декілька виконавських розвідок до *Варіаційного циклу на оригінальну тему тв. 21 № 1, Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 9 та Варіацій та фуги на тему Генделя тв. 24*. В рамках мистецької складової було представлено декілька концертних програм, що включали варіаційні цикли Й. Брамса та фортепіанні варіаційні цикли інших композиторів-романтиків – *Варіаційний цикл на тему Генделя тв. 5* Є. Мандичевського та *Варіаційний цикл на тему Шумана тв. 20* К. Шуман. В процесі практичного опанування даних програм було представлено відповідні розвідки до даних варіаційних циклів та потенційні варіанти побудови сучасних виконавських програм, що включатимуть варіаційні цикли Й. Брамса.

Аналітичні розвідки та виконавські коментарі до варіаційних циклів даного композитора формують чіткіші уявлення про композиційну будову, форму, структуру та драматургію твору в цілому. Часто авторські побажання зашифровані в нотному тексті в системі темпових, фактурних та динамічних вказівок. Композиційна будова варіаційного циклу в багатьох випадках постає як складна система, що вимагає детального розгляду та переосмислення в рамках огляду вирішальних біографічних фактів, композиторської традиції, відношення до тематичної структури та наявності функціонально-підпорядкованих зв'язків.

Вміння розкодувати підказки композитора сприятиме більш ефективному виконавському процесу, що значно збільшить інтерпретаційний потенціал творів варіаційної форми Й. Брамса.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Блуме Ф. Романтика. Епохи історії музики в окремих викладах : В 2 ч. / пер. з нім. та ред.- упор. Ю. Є. Семенов. Ч. 2. Бароко, Класика, Романтика, Нова музика. Одеса : Будівельник, 2004. 240 с.
3. Бобровський В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 26–65.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
5. Бойков В. Г. Робота над цілісністю форм в романтичних варіаційних циклах : навч. посіб. Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. 96 с.
6. Возняк Т. *Львів: українсько-польсько-єврейський спільний культурний спадок*. URL : [http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/lviv\\_ukr\\_pol\\_evr.htm](http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/lviv_ukr_pol_evr.htm) (дата звернення: 21.02.2023).
7. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду. Київ : Музична Україна, 1975. 98 с.
8. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* / ред-упор. І. А. Котляревський. Київ, 2000. Вип. 7 (Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття). С. 16–30.
9. Дідич Г. С. Історія західноєвропейської музики : навч. посіб. Кіровоград : МОН України, 2005. 226 с.
10. Жарков О. «Вчення про музичну форму» Надії Горюхіної: актуальні питання сучасного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. Київ, 2016. С. 255–264.
11. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Вип. 132 : Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу. Київ, 2021. С. 9–23.

12. Завгородняя Г. Основные принципы формообразования в аспекте закономерностей музыкального пространства. *Музичне мистецтво і культура: Music and culture : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової* : зб. ст. Одеса : Друкарський дім, 2016. Вип. 23. С. 218–227.
13. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 544 с.
14. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 2. Москва : Музыка, 2008. 528 с.
15. Зі спадщини майстрів. Книга перша: збірка статей. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 30. Київ, 2003. 284 с.
16. Зі спадщини майстрів. Книга друга: Збірка статей. *Науковий вісник НМАУ*. Вип. 101. Київ, 2013. 490 с.
17. Калуга К. Г. Історія одного «Листка з Альбому»: творчо-виконавський дискурс варіаційних циклів К. Шуман та Й. Брамса. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Випуск 72. Том 2. С. 70–77.
18. Калуга К. Г. Жанрово-стильові властивості Варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1 Йоганнеса Брамса: досвід виконавського дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка*. Випуск 64. Том 1. С. 155–161.
19. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Історія світової музики : навч. посіб. Чернівці : Місто, 2015. 240 с.
20. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Особистість Євсевія Мандичевського: соціально-культурний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. № 22, 2022. С. 105–116.
21. Касьяненко Л.О. Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Київ, 2003. 168 с.
22. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

23. Катрич О. Орфічний музично-виконавський архетип як домінуюча модель музичного мислення виконавця постмодерної доби. Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» : тези. Львів, 2016. С. 52–53.
24. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 326–362.
25. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя : підручник. Львів, 2014. 344 с.
26. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Історія. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 299 с.
27. Кияновська Л. О. Євсей Мандичевський у музичній українці. *Українська музика*. Ч. 1 (3), 2012. С. 38-47.
28. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. Ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 90–96.
29. Кутасевич А. В. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця) : матеріали наук. конф «Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети», Харків, 12 жовт. 2016 р. Харків, 2016. С. 5–23.
30. Ланг Р. Чернівці. Звуки і відзвуки. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. № 56, 2009. 84 с.
31. Медриш І. Д. Світова музична література : підручник. Вип. 2. Чернівці : Місто, 2020. 448 с.
32. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 11–16.
33. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 272 с.

34. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. Ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 3–10.
35. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 2 : Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 1999. С. 4-14.
36. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966. 175 с.
37. Побережна Г. І., Щириця Т. В. Загальна теорія музики : підручник. Київ, 2004. 303 с.
38. Польська І. І. «Ехеми monumentum»: віддзеркалення шуманівських образів у Варіаціях Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 23. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2019. Вип. XVII. С. 249–261.
39. Проців Л. Й. Історія української музичної педагогіки: віденські зустрічі. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 4, 2009. С. 59-65.
40. Рощина Т. Репертуарна модель піаніста – виконавця: творчий пошук или вибор стереотипа. Музичний твір як творчий процес. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 246 –253.
41. Соломонова О. Б. *Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України*. URL : [http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/12/Book\\_2021\\_Zbirnyk.pdf](http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/12/Book_2021_Zbirnyk.pdf) (дата звернення: 16. 03. 2023).
42. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
43. Степанюк О. Інструментарій моцартівської доби та деякі аспекти сучасного фортепіанного виконавства. Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2008. Вип. 71. С. 63–73.
44. Степурко В. І. Аналіз музичних творів : навчальний посібник. Київ, 2020. 140 с.
45. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*: науково-методичний збірник / Упоряд. М. Д. Копиця. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пяковського С. 138–159.

46. Сюта Б. Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. *Současné slovanské jazyki a literatury: tradice a současnost / Alla Archangelska* (ed.). Olomouc, 2014. С. 159–167.
47. Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики : навч. посіб. Київ : Стилос, 2006. 350 с.
48. Фещук Н. *Визнаний Брамсом, забутий Буковиною*. URL : <https://zbruc.eu/node/71280> (Дата звернення: 19. 02. 2023).
49. Холопова В. *Формы музыкальных произведений : учеб. пособ.* Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
50. Червінська Н. Варіації ор. 56а Й. Брамса на тему Й. Гайдна. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Й. Гайдн – I. Котляревський: мистецтво оптимізму* : збірник наукових праць. Вип. 27. Харків, 2009. С. 61–71.
51. Червінська Н. Бетховенська стилематика в поліфонічному письмі Йоганнеса Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класика в сучасній культурі* : збірник наукових статей. Вип. 41. Харків, 2014. С. 153–163.
52. Червінська Н. Історичні стилематики в романтичній фюзі Й. Брамса. Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях солодих мистецтвознавців : Матеріали VI Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп. 2006 року. Харків, 2006. С. 98-100.
53. Червінська Н. Роль Йоганнеса Брамса в історії поліфонії. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Постать митця у художньому просторі міста* : збірник наукових праць. Вип. 39. Харків, 2014. С. 112–126.
54. Червінська. Н. Творчість Ф. Мендельсона та Й. Брамса в світлі національної стильової традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста* : збірник наукових праць. Вип. 24. Харків, 2009. С. 197–206.
55. Червінська Н. Поліфонія Брамса як музичний інтертекст: релігійно-догматична лірика. Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях солодих

мистецтвознавців : Матеріали VII Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп. 2006 року. Харків, 2007. С. 50–51.

56. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке : исследование. Москва : Музыка, 1984. 144 с.

57. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: Навчальний посібник. Харків : Смуґаста типографія, 2015. 208 с.

58. Чернявська М. С. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2019. Вип. XVII. С. 213–231.

59. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

60. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.

61. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки : теоретич. исслед. Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. 295 с.

62. Школьнікова А. К. *Брамс, Йоганнес*. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Брамс, Йоганнес> (дата звернення: 25.05.2024).

63. Яцків О. Я. Віденець родом із Буковини. *Мистецтво та освіта*. № 1, 1998. С. 61–63.

64. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. Музичні форми. Ч. 1. Тернопіль: Знання, 1999. 208 с.

65. Akartini V. Influenta activitatii lui Eusebie si Gheorghe Mandicevshi asupra dezvoltarii educatiei musicale si culturii in Bucovina. *Aesthetics and ethics og pedagogical actionю* Issue 20, 2019. P. 106–119.

66. Bullivant R. Fugue. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. Vol. 1. P. 9–21.

67. Chominski J. Wilkowska-Chominska K. *Formy muzyche*. Т. 1–5. Т. I : Teoria formy. Male for,y instrumentalne, z dodatkiem. Polskie wydawnictwo muzyczne. 1983. 574 p.



68. Cooper J. M. *The Mendelssohns : Their Music in History* / ed. by J. D. Prandi. Oxford : Oxford University Press, 2002. 382 p.
69. Dietrich A., Widmann J. *Recollections of Johannes Brahms* / Trans. from germ. New York : Charles Scribner's Sons, 1899. 211 p.
70. Eccarius-Sieber A. Mendelssohns Klaveirstil und Klavierwerke. *Die Musik* 8/2. 1909. P. 171–178.
71. Floros C. *Johannes Brahms, Free But Alone: A Life for a Poetic Music* / Trans. from germ. New York : Peter Lang, 2010. 291 p.
72. Flynn C. *The creative Art of Clara Schumann (1819- 1896)* : master thesis, National University of Ireland. Maynooth, 1991. 94 p.
73. Friedrich G. *Die Fugenkomposition in Mendelssohns Instrumentalwerk*. Bonn. 1969. 142 p.
74. *Johannes Brahms: Life and Letters* / Trans. from germ. Oxford : Oxford University Press, 2001. 858 p.
75. *Johannes Brahms: Variationen über ein eigenes thema*. URL: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-brahms-variationen-op-21-100.html> (дата звернення: 23.06.2023).
76. Musgrave M. *Brahms : A German Requiem*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 97 p.
77. Owen B. *The Organ Music of Johannes Brahms*. Oxford : Oxford University Press, 2018. 184 p.
78. Platt H. *Johannes Brahms: A Research and Information Guide*. 2nd ed. London : Routledge, 2016. 550 p.
79. Swafford J. *Johannes Brahms : A Biography*. New York : Vintage Books, 1999. 700 p.
80. *The Cambridge history of TWENTIETH-CENTURY MUSIC*. GB: Univ. of London. 818 p.
81. Thomas-san-Galli W. A. *Johannes Brahms*. München : R. Piper & Co. Verlag, 1922. A. 5. 283 p.

82. Variationen über ein eigenes Thema von Johannes Brahms. Op. 21 № 1. Bonn, bel N. Simrock. URL : [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP499891-PMLP52378-1\\_IMSLP22893-PMLP52378-BraWV,\\_S.\\_75.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP499891-PMLP52378-1_IMSLP22893-PMLP52378-BraWV,_S._75.pdf).
83. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für Orchester. Op. 56a. Leipzig: Breitkopf und Härtel. URL : [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP01077-Brahms\\_-\\_Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_Haydn.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP01077-Brahms_-_Variations_on_a_Theme_by_Haydn.pdf)
84. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für 2 Klaviere zu 4 Händen. Op. 56b. Leipzig : Edition Peters. URL : [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP661514-PMLP3585-Brahms\\_-\\_Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_Haydn,\\_Op.56b\\_-\\_2\\_Pianos\\_A4.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/88/IMSLP661514-PMLP3585-Brahms_-_Variations_on_a_Theme_by_Haydn,_Op.56b_-_2_Pianos_A4.pdf)
85. Variationen über ein Thema von Paganini. Op. 35. Haft I. Leipzig & Winterthur : J. Rieter-Biedermann. URL : [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP138180-PMLP06495-JBrahms\\_Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_Paganini,\\_Op.35\\_book1\\_fe\\_rsl.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/59/IMSLP138180-PMLP06495-JBrahms_Variations_on_a_Theme_by_Paganini,_Op.35_book1_fe_rsl.pdf)
86. Variationen über ein Thema von Paganini. Op. 35. Haft II. Leipzig & Winterthur : J. Rieter-Biedermann. URL : [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP138181-PMLP06495-JBrahms\\_Variations\\_on\\_a\\_Theme\\_by\\_Paganini,\\_Op.35\\_book2\\_fe\\_rsl.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP138181-PMLP06495-JBrahms_Variations_on_a_Theme_by_Paganini,_Op.35_book2_fe_rsl.pdf)
87. Variationen über ein Thema von Robert Schumann von Clara Schumann. Op. 20. Leipzig: Breitkopf und Härtel. URL : <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP335370-PMLP541819-ClaraSchumannVariationsop20.pdf>
88. Variationen über ein Thema von Robert Schumann von Johannes Brahms. Op. 9. Leipzig: C. F. Peters. URL : [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP08431-Brahms\\_-\\_Variations\\_Op.9\\_-\\_Sauer.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP08431-Brahms_-_Variations_Op.9_-_Sauer.pdf)
89. Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 23. Leipzig & Winterthur : J. Rieter-Biedermann. URL : <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP85742-SIBLEY1802.9767.6450-39087011343946score.pdf>

90. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel. Op. 24. Leipzig: C. F. Peters.

URL : [https://ks15.imslp.org/files/imgnks/usimg/c/c3/IMSLP08435-Brahms\\_-\\_Variations\\_Op.24\\_-\\_Sauer.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imgnks/usimg/c/c3/IMSLP08435-Brahms_-_Variations_Op.24_-_Sauer.pdf)

## ДОДАТОК А

Є. Мандичевський — Тридцять варіацій на тему Генделя тв. 5ТЕМАПерша частинаМікроцикл № 1

- Var. 1
- Var. 2 (piu vivo)

Мікроцикл № 2

- Var. 3 (meno mosso; tranquillo) **D dur**
- Var. 4
- Var. 5

Мікроцикл № 3

- Var. 6 (Agitato)
- Var. 7 (piu vivo)
- Var. 8
- Var. 9 (meno mosso; tranquillo)

Друга частинаМікроцикл № 1Група № 1

- Var. 10 (Adagio)
- Var. 11 (Doppio movimento)
- Var. 12 (piu vivo)

Група № 2

- Var. 13 (Allegro)
- Var. 14 (Moderato)
- Var. 15 (Maestoso)

Мікроцикл № 2Група № 3

- Var. 16 (tranquillo) **D dur**
- Var. 17 **D dur**
- Var. 18 (Allegro) **g moll**

Група № 4

- Var. 19 (Andante)
- Var. 20 (Allegro moderato; marcato)
- Var. 21

Третя частинаМікроцикл № 1

- Var. 22
- Var. 23
- Var. 24
- Var. 25 (espressivo)

Мікроцикл № 2

- Var. 26 (Andante; legato)
- Var. 27 (piu lento)
- Var. 28

Мікроцикл № 3

- Var. 29 (Grazioso) **D dur**
- Var. 30 (Andante; semplice) **D dur**

## ДОДАТОК Б

Й. Брамс — Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1**ТЕМА****МІКРОЦИКЛ № 1**

Var. I (molto piano e legato)

Var. II (Piu moto)

**МІКРОЦИКЛ № 2**

Var. III

Var. IV (dolce)

**МІКРОЦИКЛ № 3**

Var. V Tempo di tema (Canone in motu contrarium)

Var. VI (Piu moto)

Var. VII (Andante con moto)

**МІКРОЦИКЛ № 4**

Var. VIII (Allegro non troppo) **d moll**

Var. IX **d moll**

Var. X **d moll**

**ФІНАЛ**

Var. XI (Tempo di tema, poco piu lento)

## ДОДАТОК В

Й. Брамс — Варіації на тему Шумана тв. 9**ЕКСПОЗИЦІЙНА ЧАСТИНА****Мікроцикл № 1**

ТЕМА Ziemlich langsam

Var. I L'istesso tempo

Var. II Poco piu moto

Var. III Tempo di tema

**Мікроцикл № 2**

Var. IV Poco piu moto

Var. V Allegro capriccioso

Var. VI Allegro

**РОЗРОБКОВА ЧАСТИНА****Мікроцикл № 3**

Var. VII Andante

Var. VIII Andante (non troppo lento)

Var. IX Schnell

**Мікроцикл № 4**

Var. X Poco Adagio **D dur**

Var. XI Un poco piu animato **G Dur**

Var. XII Allegretto

Var. XIII Non troppo presto

**ФІНАЛЬНА ЧАСТИНА**

Var. XIV Andante

Var. XV Poco Adagio

Var. XVI Adagio

## ДОДАТОК Г

Й. Брамс — Варіації та fuga на тему Генделя тв. 24Мікроцикл № 1ТЕМА (Aria)Var. I Piu vivoVar. II (animato)Var. III (dolce, scherzando)FINALE № 1 — (Var. IV) (risoluto)Мікроцикл № 2

{	<u>Var. V</u> (sostenuto) <b>b moll</b>	}
{	<u>Var. VI</u> (sempre misterioso) <b>b moll</b>	}

{	<u>Var. VII</u> (con vivacita, deciso)	}
{	<u>Var. VIII</u>	}

FINALE № 2 — (Var. IX) (poco sostenuto)Мікроцикл № 3Var. X Allegro (energico)

{	<u>Var. XI</u> Moderato	}
{	<u>Var. XII</u> L'istesso tempo	}

FINALE № 3 — (Var. XIII)Largamente, ma non troppo **b moll**Мікроцикл № 4

{	<u>Var. XIV</u> (sciolto)	}
{	<u>Var. XV</u>	}

{	<u>Var. XVI</u>	}
{	<u>FINALE № 4</u> — ( <u>Var. XVII</u> ) (piu mosso)	}

Мікроцикл № 5Var. XVIII (grazioso)Var. XIX (leggiere e vivace)Var. XX AndanteVar. XXI Vivace **g moll**FINALE № 5 — (Var. XXII) Alla MusetteМікроцикл № 6

{	<u>Var. XXIII</u> Vivace	}
{	<u>Var. XXIV</u>	}

Var. XXVFINALE № 6 — (FUGA) Moderato