

УДК 78.071.1(430)Брамс:[78.083.2:781]](045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-21>

Каріна КАЛУГА,
orcid.org/0009-0009-0991-593X
творчий аспірант кафедри спеціального фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) karisha.kaluga@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВЛАСТИВОСТІ ВАРІАЦІЙ НА ОРИГІНАЛЬНУ ТЕМУ ТВ. 21 № 1 ЙОГАННЕСА БРАМСА: ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО ДИСКУРСУ

Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 Й. Брамса розглянуто, як приклад свідомого синтезу відчуттів романтичного напрямку та структурно осмисленого комплексу класичного. Підкреслено, що саме варіаційна форма в творчості композитора відіграла значну роль, оскільки характерними методами та прийомами для музичного мислення, композиторської техніки Й. Брамса були варіювання та варіаційний розвиток. Простежено звернення композитора до варіацій протягом всіх періодів творчості, починаючи від вільних романтичних зразків – до масштабних, грандіозних, поліфонічних та віртуозних творів. Розглянуто окремі зразки використання форми варіацій у вигляді закінчених частин сонатно-симфонічного циклу в фортепіанній, камерно-інструментальній та симфонічній спадщині. Проаналізовано композиційну організацію та драматургію варіаційного циклу на оригінальну тему, акцентовано увагу на образних та стильових витоках теми варіацій, особливостей її форми. Відповідно, проаналізовано підхід композитора в позначенні темпових, артикуляційних, динамічних вказівок та інших ремарок. Зроблено висновок, що при написанні Варіацій тв. 21 № 1 композитор спирався на музичні стилі попередніх епох, оскільки особливості розгортання матеріалу окремих варіацій та циклу в цілому вказують на ряд посилань на інтонаційні естетичні коди європейської музичної традиції. В поєднанні теоретичного та практичного дискурсу, представлено розвідку Варіацій на оригінальну тему Й. Брамса задля більш чіткого уявлення про інтерпретаційний потенціал твору та формування конкретного плану ознайомлення задля створення доцільної інтерпретації. Проаналізовано авторську інтерпретаційну версію для можливого розкриття питання розуміння та методу пізнання композиторського твору виконавцем, будови його загальної концепції та спроби встановлення основного задуму композитора. Підкреслено, що попри свою компактну та завершену форму Варіацій тв. 21 № 1 не часто зустрічаються в репертуарах сучасних виконавців-піаністів.

Ключові слова: творчість Й. Брамса, варіації, варіаційний цикл, жанрово-стильові властивості, виконавські засоби виразності.

Karina KALUGA,
orcid.org/0009-0009-0991-593X
Creative Postgraduate Student at the Department of Piano
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) karisha.kaluga@gmail.com

GENRE-STYLE PROPERTIES OF VARIATIONS ON THE ORIGINAL THEME OP. 21 № 1 BY JOHANNES BRAHMS: PERFORMANCE DISCOURSE EXPERIENCE

Variations on the original theme op. 21 № 1 by J. Brahms are considered as an example of a conscious synthesis of the sensations of the romantic direction and the structurally meaningful complex of the classical. It is emphasized that it was the variation form in the composer's work that played a significant role, since variations and variation development were characteristic methods and techniques for musical thinking, composer's technique of J. Brahms. The composer's appeal to variations during all periods of creativity is traced, starting from free romantic samples – to large-scale, grandiose, polyphonic and virtuoso works. Individual samples of the use of the form of variations in the form of complete parts of the sonata-symphonic cycle in the piano, chamber-instrumental and symphonic heritage are considered. The compositional organization and dramaturgy of the variation cycle on the original theme are analyzed, with a focus on the figurative and stylistic origins of the theme of the variations and the peculiarities of its form. Accordingly, the composer's approach to the designation of tempo, articulation, dynamic indications and other remarks is analyzed. The composer used musical styles from previous eras to write Variations op. 21 № 1 because the way the material is used in the individual variations and the cycle as a whole show how different musical styles can be used. In a combination of theoretical and practical discourse, the study of the Variations on an original theme by J. Brahms is presented in order to get a clearer idea of the interpretative potential of the work and to formulate a specific plan of familiarization in order to create a reasonable

interpretation. The author's interpretive version is analyzed for the possible discourse of the issue of understanding and method of cognition of the composer's work by the performer; the structure of its general concept and an attempt to establish the main idea of the composer. It is emphasized that despite its compact and complete form, Variations op. 21 № 1 are not often found in the repertoires of contemporary pianists.

Key words: works by J. Brahms, variations, cycle of variations, genre and style properties, high-performance means of expression.

Постановка проблеми. 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.

Безперечно, серед перлин в фортепіанній, вокальній, камерно-інструментальній, симфонічній музиці важливе місце посідає варіаційна форма. Й. Брамс став одним з композиторів, хто в часи післябетховенської епохи використовував форму варіацій, акцентував увагу на тому, наскільки потенційно можливим стає вичерпне розкриття змісту поданої теми у різноманітних її видозмінах.

Звернення до варіаційної форми відбувалося протягом всього творчого життя композитора 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 варіюваної 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 (а саме його Гольдберг-варіацій BWV 988) та Л. Бетховена (15 варіацій з фугою тв. 35). 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, власне Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 (1857) та Варіації на угорську пісню тв. 21 № 2 (1853).

Виконавський потенціал Варіацій тв. 21 № 1 порівняно з іншими зразками даної форми Й. Брамса не вирізняється інтенсивністю, що може бути пов'язано 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 – цим і зумовлена **актуальність та наукова новизна статті**.

Аналіз останніх досліджень. У музикознавчій літературі цикл Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 висвітлюється не так активно, як інші провідні варіаційні цикли Й. Брамса. Переважно, це пов'язано з увагою дослідників до великих варіаційних циклів даного композитора, їхніми технічними складнощами, піаністичними виконавськими завданнями задля визначення індивідуального характеру кожної з варіацій та подальшого єднання та взаємодії вже в макроциклі варіацій. У зв'язку з цим, знаходимо декілька стислих згадувань та посилок в роботах В. Бойкова, Н. Кашкадамової, Л. Каверіної, С. Дідича, Ю. Каплієнко-Глюк.

Мета статті полягає у виявленні жанрово-стильових властивостей Варіацій на оригінальну тему тв. 21 № 1 та визначенні глобальних виконавських завдань задля популяризації та підйому інтерпретаційного потенціалу твору.

Виклад основного матеріалу. 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 (Бойков, 2007: 48). І як концертуючий піаніст свого часу, маючи віртуозні можливості, він мав змогу апробувати власні композиції.

Повертаючись до питання 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» (Galli, 1922: 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 мелодійного, гармонічного, ритмічного розвитку; крупна симфонічна форма – як «досягнення» внаслідок опанування попередньо зазначених.

Ще за часів активної роботи Г. Ноттебома над вивченням чернеток Л. Бетховена, Й. Брамс з неймовірною цікавістю слідкував за роботою друга (Galli, 1922 : 231). Особливою прикметою Л. 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.

Важливим для Й. Брамса було питання варіаційної форми, яке композитор почав вивчати ще з раннього періоду творчості. Одним з ключових моментів в дослідженні стало вирішення проблеми малої пісенної форми, яка демонструється в якості теми та в подальшому перетворюється в послідовність невеличких епізодів, що змінюють один одного. Вищезгадана постать Л. 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 (Бойков, 2007: 7). Варіаційна форма в даному випадку якнайкраще дає можливість для такого поєднання невеличких 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 втілив 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. Окремі уваги заслуговують фінали варіаційних циклів, яким Й. Брамс подібно до Л. Бетховена приділяв значної уваги та наділяв підсумковою функцією. Відтак, в Варіаціях на тему Паганіні фіналом є розгорнута заключна варіація, в варіаційному циклі на тему Генделя – fuga, 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.

Варіації на оригінальну тему тв. 21 № 1 часто залишаються поза уваги піаністів-виконавців серед «топових» варіаційних циклів Й. Брамса. Після знаменної зустрічі з генієм Р. Шуманом восени 1853 р. в його Дюссельдорфській квартирі, композитор так чи інакше змінює траєкторію своєї діяльності, надаючи перевагу пошуку нових поетичних змістів в творчості Новалиса, Жан Поля, Й. Г. Гердера, схилиючись до окремих жанрів вокальної та фортепіанної мініатюри, варіаційних циклів (Galli, 1922: 23). Протягом десятиліття (1853–1863) Й. Брамс складає шість циклів варіацій. 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 тв. 21 № 1. В цьому варіаційному циклі композитор вимагає затвердити новий жанр варіацій в доповненні до тв. 9 на тему Шумана, в якому провідного значення набуває традиція старих майстрів.

Він склав весь цикл в тональності ре мажор 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.

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.

Тема, охарактеризована Й. Іоахімом, як «ніжність, сповнена мідрустю», витримана в гімнічному тоні, будучи спадкоємицею повільних та величних тем Л. Бетховена, вона символізує сполуку піднесеного та ліричного (8). Поступовий висхідний рух в *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 варіацій I та II, де перший номер (*molto piano e legato*), маючи затакт в темі, розпочинається в басовому регі-

стрі 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. Варіація II (*Piu moto*) активізує рух, продовжуючи тенденції попередньої, за рахунок акордового викладу матеріалу верхнього регістру – стверджується інтонаційна природа теми.

Друга пара варіацій III та IV має споріднені риси з танцювальними жанрами, на це вказує застосування синкопованих ритмічних фігур в помірному русі варіації III та жвавому варіанті в варіації 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. Варіацію V Й. Брамс розпочинає мелодією в *Tempo di tema* (*molto dolce, teneramente*) та одразу дає підказку, що цією варіацією посиляється 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. Варіація 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. Варіація 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. В той же час, лігатура п'єси часто нейтралізує активність направлено 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 (ре мінор) 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 варіації 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 варіації IX. Манера викладу тут нагадує про оркестрове tutti бетховенської музики – з підкресленим ритмом, завзятим повторенням мелодичних інтонацій, віддаленістю та підтримкою гармонічного басу з погрозливіми 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 XI варіація (*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 до фактурного рішення варіації I у супроводі, змінюючи мелодичну лінію з стрімким стрибковим висхідним 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 алузію 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 проекти (програми) варіаційних циклів, потребує від виконавця тривалої аналітичної роботи на всіх етапах оволодіння програмою. Застосовувавши 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 відтінку *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 варіації 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 більшій фразі. 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 варіація 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 варіація 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, підсиленних 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 варіація 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 варіації 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. Брамс в гомофонно-гармонічній фактурі вирішує виокремити мотиви теми, таким чином графічно уповільнюючи рух, завершуючи весь варіаційний цикл тихим фіналом.

Висновки. 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 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.
2. Бойков В. Г. Робота над цілісністю форм в романтичних варіаційних циклах : навч. посіб. Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. 96 с.
3. Дідич Г. С. Історія західноєвропейської музики : навч. посіб. Кіровоград : МОН України, 2005. 226 с.
4. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Історія світової музики : навч. посіб. Чернівці : Місто, 2015. 240 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 326–362.
6. Медриш І. Д. Світова музична література : підручник. Вип. 2. Чернівці : Місто, 2020. 448 с.
7. Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики : навч. посіб. Київ : Стило, 2006. 350 с.
8. 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).
9. Thomas-san-Galli W. A. Johannes Brahms. München : R. Piper & Co. Verlag, 1922. A. 5. 283 p.
10. Variationen über ein eigenes Thema ves 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.

REFERENCES

1. Blume, F. (2004). *Romantyka. Epokhy istorii muzyky v okremykh vykladakh : V 2 ch.* [Romanticism. Eras of music history in individual lessons : In 2 parts]. *per. z. nim. ta red.-upor. Semenov, Y. Ch. 2. Baroko, Klasyka, Romantyka, Nova muzyka.* Odesa : Budivelnik, 240 p. [in Ukrainian].
2. Boikov, V. (2007). *Robota nad tsilisnistiu form v romantychnykh tsyklakh.* [Work on the integrity of forms in romantic variation cycles]. Donetsk : Skhidnyi vydavnychiy dim, 96 p. [in Ukrainian].
3. Didych, H. (2005). *Istoriia zakhidnoievropeiskoi muzyky.* [History of Western European music]. Kirovohrad : MON Ukrainy, 226 p. [in Ukrainian].
4. Kapliienko-Illiuk, Yu. (2015). *Istoriia svitovoi muzyky.* [The history of world music]. Chernivtsi : Misto, 240 p. [in Ukrainian].
5. Kashkadamova, N. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia.* [The history of piano art of the 21st century]. Ternopil : Aston, 326–362. [in Ukrainian].
6. Medrysh, I. (2020). *Svitova muzychna literatura. Vyp. 2.* [World music literature. Issue 2]. Chernivtsi : Misto, 448 p. [in Ukrainian].
7. Filkevych, H. (2006). *Vsesvitnia istoriia muzyky.* [World history of music]. Kyiv : Stylos, 350 p. [in Ukrainian].
8. Johannes Brahms: Variationen über ein eigenes thema. URL: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-brahms-variationen-op-21-100.html>
9. Galli, W. (1922). *Johannes Brahms.* [Johannes Brahms]. München : R. Piper & Co. Verlag, 283 p. [in German].
10. Variationen über ein eigenes Thema ves Johannes Brahms. Op. 21 № 1. [Variations on an original theme by Johannes Brahms. Op. 21 No. 1.] Bonn, bel N. Simrock. URL : https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP499891-PMLP52378-1_IMSLP22893-PMLP52378-BraWV,_S._75.pdf. [in German].