

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 78.071.1(430)Брамс:[78.083.2:781]](045)  
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-2-9

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

**ІСТОРІЯ ОДНОГО «ЛИСТКА З АЛЬБОМУ»:  
ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКИЙ ДИСКУРС ВАРІАЦІЙНИХ ЦИКЛІВ  
К. ШУМАН ТА Й. БРАМСА**

*Розглянуто роль та значення варіаційної форми в творчості Й. Брамса як однієї з провідних форм в фортепіанній спадщині композитора. Підкреслено, що характерними для композиторської техніки та музичного мислення Й. Брамса були прийоми та методи варіювання, варіаційного розвитку. Відповідно, проаналізовано звернення композитора до даної форми протягом всіх періодів творчості. Розглянуто Варіації на тему Шумана тв. 20 К. Шуман як один з прикладів реалізації образних та стильових ознак автора оригінальної теми. Проаналізовано історію створення варіаційного циклу тв. 20, його драматургію та композиційну побудову. Підкреслено, що окрім втілення у творі романтичних тенденцій, К. Шуман звертається до старовинної класичної традиції, опираючись на музичні стилі попередніх епох. Представлено коротку розвідку Варіаційного циклу на тему Шумана тв. 20 задля глибшого розуміння композиторського задуму та підсилення інтерпретаційного потенціалу твору у формуванні концертних виконавських програм. Водночас, в рамках компаративного методу простежено звернення Й. Брамса до творчого доробку Р. Шумана, внаслідок якого виникли варіаційні цикли тв. 9 та тв. 23. В поєднанні структурного, жанрово-стильового та виконавського аналізу, представлено розвідку Варіацій на тему Шумана тв. 9 задля визначення стильової складової автора та розуміння головного композиторського задуму. Підкреслено, що даний твір суттєво відрізняється від інших варіаційних циклів композитора насамперед відсутністю властивих йому прийомів сполучення елементів в «макроциклі». Відмічено, що попри свою компактну та завершену форму, Варіаційний цикл на тему Шумана тв. 9 не часто зустрічається в репертуарах сучасних виконавців. З метою підвищення інтерпретаційного потенціалу твору, надано виконавські коментарі до нотного тексту з урахуванням композиторського стилю та намірів.*

**Ключові слова:** творчість Й. Брамса, творчість К. Шуман, варіаційний цикл, варіаційна форма, композиційна побудова, 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

**THE STORY OF A “PAGE FROM THE ALBUM”: THE CREATIVE  
AND PERFORMATIVE DISCOURSE OF VARIATION CYCLES  
BY C. SCHUMANN AND J. BRAHMS**

*The role and significance of the variation form in the works of J. Brahms as one of the leading forms in the composer's piano heritage are considered. It is emphasized that the techniques and methods of variation and variation development were characteristic of J. Brahms compositional technique and musical thinking. Accordingly, the composer's appeals to this form in all periods of his work are analyzed. The Variations on a Theme by Schumann op. 20 by C. Schumann is considered as one of the examples of the realization of figurative and stylistic features of the author of the original theme. A brief study of the Cycle of Variations, Op. 20 is presented in order to gain a deeper understanding of the composer's intentions and to enhance the interpretive potential of the work in the formation of the concert performance programs. At the same time, the comparative method is used to trace J. Brahms' attraction to the works of R. Schumann, which resulted in the Variations op. 9 and op. 23. Combining structural, genre-stylistic and performance analysis, the study of the Variations on a Theme by Schumann op. 9 is aimed at determining the author's stylistic component and understanding the main composer's intention. It is emphasized that this work differs significantly from other cycles of variations by the composer, especially in the absence of his characteristic methods of combining elements in the «macrocycle». It is*

*noted that despite its compact and complete form, Brahms' Cycle of Variations op. 9 is not often found in the repertoire of contemporary performers. In order to increase the interpretive potential of the work, the performance notes provided, taking into account the composer's style and intentions.*

**Key words:** *works by J. Brahms, works by C. Schumann, variation cycles, variation form, compositional structure, means of expression.*

**Постановка проблеми.** Продовжуючи традицію видатного Л. ван Бетховена, Й. Брамс став одним з композиторів, хто в подальшому використовував форму варіацій задля ретельного розкриття змісту поданої (обраної) теми у різноманітних її видозмінах. Оскільки звертався композитор до даного жанру протягом всього свого творчого життя, шліфуючи свою композиційну техніку та майстерність, відзначити наявність сольних інструментальних творів варіаційної форми належить кожному практикуючому виконавцю, який коли-небудь звертався до творчої спадщини великого творця (Бойков, 2007: 12).

Серед «популярних» фортепіанних варіаційних циклів Й. Брамса слід зазначити грандіозні Варіації на тему Генделя тв. 24 (1861), два зошити Варіацій на тему каприса Н. Паганіні тв. 36 (1863), Варіації на тему Гайдна тв. 56b в авторській версії для двох фортепіано у чотири руки, менш знані та виконувані 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. 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 дією 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).

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. У порівнянні з більш вільними варіаціями на тему Шумана тв. 9, даний варіаційний цикл містить більше закодованих звернень до старовинної класичної традиції з присутньою хвилею віртуозності. Тим не менш, фактура з її фігураціями не несе суто механічний зміст – а навпаки набуває образно-піаністичного сенсу.

Завдяки вище зазначеним методам та підходам при аналізі даних варіаційних циклів, виконавцю необхідно розгледіти в прихованому матеріалі композиторські стильові рішення, технічні та формотворні завдання та розкрити основний задум. Цим обумовлена **актуальність та наукова новизна статті**.

**Аналіз останніх досліджень.** У музикознавчій літературі обидва зазначені варіаційні цикли не часто зустрічаються в конкретних аналітичних розвідках. Насамперед це пов'язано з увагою дослідників до великих варіаційних циклів Й. Брамса з їхніми технічно-піаністичними завданнями, складними структурними рішеннями. В європейських виданнях існує чимала кількість біографічних досліджень, статей, рецензій на виступи К. Шуман, однак досі значна частина цих робіт для вітчизняних музикознавців залишається важкодоступною. У зв'язку з цим, знаходимо часткові згадування та посилання в роботах В. Бойкова, Л. Каверіної, Н. Кашкадамової, І. Польської, М. Чернявської, К. Флін.

**Мета статті** полягає у виявленні головних жанрово-стильових складових Варіацій на тему Шумана тв. 9 Й. Брамса та тв. 20 К. Шуман, досягненні ключової ідеї творів, композиторського задуму та прийомів задля доцільного використання засобів виразності при втіленні художньої цілі в потенційній інтерпретаційній версії виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** 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.

Повертаючись до історії одного Листка з альбому, маємо розглянути й **Варіації на тему Шумана тв. 20** К. Шуман. 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 ознайомлена 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.

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 (Flynn, 1991: 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).

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 своєї 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, варіація I представлена в гомофонно-гармонічній фактурі з ясно вираженою, прозорою мелодією (*Темою*) та супроводом тріолей. Контрастною до першого ліричного образу стає варіація II, в якій фактура та тривалості одразу говорять про зміну темпу та характеру номеру, наявні повторювані акорди з використанням хроматизму та розширенням регістрового діапазону. Варіація III представляє собою хорал повільного поступового руху, ми все ще впізнаємо тему, хоча тут вперше відбувається відхилення в тональність однойменного мажору (*Fis dur*). Варіація IV повертається до оригінального мінору. Тема переходить до басового голосу в акордовому викладі, а блискучі та деінде скерцозні фігурації гаммами та арпеджіо доповнюють її. В варіації 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 варіація VI є чотириголосним канонем 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, варіація VII, повертає гомофонно-гармонічну фактуру, тему в акордовому викладі заповнюють швидкоплинні фігурації акомпанементу, вільно подорожуючи регістрами інструменту. В *molto espressivo* повертається варіація 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.

Що стосується звернення Й. Брамса до творчого доробку Р. Шумана, то зазначені попередньо Варіації тв. 9 – не єдина спроба втілення *шуманівського* образу. Певним чином 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, квінтети) та в фортепіанних ансамблях (Польська, 2019: 254). Відповідно музикування в ансамблі у чотири руки Й. Брамс продовжував з К. Шуман, а пізніше – з її доньками. Значне місце посідає Варіаційний цикл на тему Шумана тв. 23, який композитор створив для сумісного музикування з Юлією та Кларою Шуман під час їхнього візиту до Гамбургу в лютому 1861 р (Galli, 1922: 119). Це єдиний крупний циклічний твір Й. Брамса у чотири руки, перше публічне виконання якого відбулося 12 січня 1864 р. у Відні фортепіанним дуєтом Й. фон Астена та Й. Брамса.

*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. Й. Брамс звернувся до вільного принципу варіювання, який так обоюнував 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, конкретна та психологічно визначена міра образних паралелей, а також логічне поєднання всіх номерів циклу в одне художнє ціле, незважаючи на велику кількість деталізованих фрагментів. *Тема* розвивається та проходить декількома семантично-емоційними лініями, що призводить до її перевтілення в фінальній варіації, утворюючи змістовну арку через весь твір.

**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» (Бойков, 2007: 14). Композиційна будова в даному циклі вирішена доволі цікаво та неоднозначно.

Структурно визначена модель варіаційного циклу з викладом теми та послідовними 16 варіаціями.

Варіаційний цикл тв. 9 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. Саме тому виконавцеві необхідно попрацювати над подоланням даної непростої форми задля створення доцільної інтерпретаційної версії.

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, застосувавши 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. Серйозні та об'єктивно-ліричні вокальні твори натякають на творчість Л. ван 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 організації цілого циклу окремих груп (Бойков, 2007: 6). На думку автора, даний варіаційний цикл може структурно поділятися на три частини: експозиція, що складається з варіацій I–VI; розробкова частина з групою варіацій VII–XIII; *тихий* фінал з номерами XIV–XVI.

В експозиції циклу маємо дві групи варіацій. *Перша група* розпочинається *Темою* з подальшою варіацією I, що поглиблює динамічний контраст (але слідує характеру теми). Варіація II *Poco più 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 варіація III *Tempo di tema* представлена в якості репризної до *Темі* та номеру I (з певними змінами). Друга група відкривається варіацією IV *Poco piu moto* у вигляді мініатюрної балади-романсу, наступною варіацією V (вперше з побажанням до характеру) *Allegro capriccioso*, що нагадує скерцо з імітаційним викладом фактури та варіацією 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 варіацій VII, VIII, IX. Варіація 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 *Темі* тут зустрічається в останнє. Завершує третю групу варіація 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 *Темі*. 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 *Темі* у супроводі, але загалом варіація близька за настроєм до бетховенської лінії. Наступна варіація 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 варіації XII та XIII повертають до «рідної» тональності *fis moll*, завершуючи подорожі в розробковій частині варіаційного циклу. Ця пара варіацій має основні контури головної *Темі*, однак темпові рішення не відповідають її характеру. Якщо варіація XII звучить як скерцо зі знайомим ритмом з Фантатичних п'єс Р. Шумана, то варіація XIII вказує на особу Й. Брамса, з улюбленими подвійними нотами та чіткою ритмічною організацією. Наближення до фіналу варіаційного циклу починається вже з варіації XII: її темпова ремарка *Allegretto*, а в наступній варіації 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. Варіація 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. Варіація XV *Poco Adagio* повертає образ *Темі* 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*: басова лінія головної *Темі* розчиняється в інтонаціях *lamente*, поступово музика згасає та її «ссяиво» 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, підсиливши композиторський.

Й. Брамс дбайливо ставиться до *Темі* 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 доміанти (*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 Р. 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 *Темі* 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 дотиком 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.

Варіація 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 *Темі*, яку Й. Брамс прибрав. Мелодія переходить в басовий голос та змінюється тональна організація форми варіації (Бойков, 2007: 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).

Варіація II є контрастною серединою в *першій групі* варіацій. Відчутне протиставлення пластів фактури, оскільки акордовий виклад верхнього, що нагадує інтонації *Темі* та тримає лінію пісенної природи з синкопованим ритмом, сполучається з уривистою басовою лінією. Й. Брамс залишив чіткі штрихові рекомендації: досягнути ефекту легкого та пружного *staccato* басової лінії та звучності акордового викладу з диференціаціями окличних інтонацій (т. 6; т. 10).

Варіація 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.

Варіація IV має побажання *Poco piu moto*, найближча фактурна та жанрова асоціація саме з романсами Р. Шумана (Бойков, 2007: 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 leggero*. Стрімке наростання до завершення варіації готує до наступного номеру, що доволі типово для композитора Й. Брамса.

Фактура варіації VI свідчить про ідею фінального номеру експозиції варіаційного циклу. Бурхливий ритмічний малюнок шістнадцятими у викладі тріолями заповнює приховані елементи *Темі* 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.

Варіація VII відкриває розробковий розділ циклу варіацій. Властивий «розгублений» сенс пояснюється контрастною зміною фактури. Інтерпретатор має знайти інтонації *Темі*, 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 схвилюваний стан.

Варіація 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 увагою в процесі виконання. Дещо простіші завдання пов'язані з проведенням верхнього пласту: інтування мелодії з м'яким розкладеним супроводом середнього голосу. В цій варіації *Тема* в своєму оригінальному завершеному вигляді проводиться востаннє (в варіації XV ми її зустрінемо

вже в збільшеному варіанті). Завершення номеру відбувається в тональності *Fis dur*, а використання *E* бекару говорить про *предикт* до наступної варіації 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 *poco 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.

Варіація 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) вплітає 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 відтінку *P molto espressivo, dolce*, нижній – *PP e dolcissimo*). Варіація 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 октави 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*. Варіація XII з ремаркою *poco scherzando* окрім характерного *шума-*

*нівського* 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 варіації XII (*stringendo, Presto*) зростає рівень драматизації, перетворюючись на картинку-гротеск. Варіація 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.

Заключна частина варіаційного циклу вважається справжньою *брамсівською* лірикою. Варіація XIV – це канон в секунду, що проводиться від початку до кінця номеру з арфоподібний розкладеним супроводом *staccato e leggiero*. Інтонації та ритмічна організація вказує на посилення до *сциліани*. 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.

Варіація XV розвиває *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 *Теми* – варіація XVI побудована на басі. 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* Клару 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.

**Висновки.** 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, розглянуті варіаційні цикли свідчать про наслідування тенденції перетворення циклу варіацій в послідовність контрастних характерних мініатюр. У роботі над даними творами 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, інтер-

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

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойков В. Г. Робота над цілісністю форм в романтичних варіаційних циклах : навч. посіб. Донецьк : Східний видавничий дім, 2007. 96 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Історія світової музики : навч. посіб. Чернівці : Місто, 2015. 240 с.
3. Польська І. І. «Exemi monumentum»: віддзеркалення шуманівських образів у Варіаціях Й. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2019. Вип. XVII. С. 249–261.
4. Чернявська М. С. Постагь Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. 2019. Вип. XVII. С. 213–231.
5. Flynn C. The creative Art of Clara Schumann (1819–1896) : master thesis, National University of Ireland. Maynooth, 1991. 94 p.
6. Thomas-san-Galli W. A. Johannes Brahms. München : R. Piper & Co. Verlag, 1922. A. 5. 283 p.
7. Variationen über ein Thema von Robert Schumann ves 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)
8. Variationen über ein Thema von Robert Schumann ves Clara Schumann. Op. 20. Leipzig: Breitkopf und Härtel. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP335370-PMLP541819-ClaraSchumannVariationsop20.pdf>

#### REFERENCES

1. Boikiv, V. (2007). *Robota nad tsilisnistiu form v romantychnykh tsyklakh*. [Work on the integrity of forms in romantic variation cycles]. Donetsk : Skhidnyi vydavnychiy dim. [in Ukrainian].
2. Kapliienko-Illiuk, Yu. (2015). *Istoriia svitovoi muzyky*. [The history of world music]. Chernivtsi : Misto. [in Ukrainian].
3. Polska, I. (2019). «Exemi monumentum»: viddzerkalennia shumanivskykh obraziv u Variatsiakh Y. Bramsa na temu R. Shumana op. 23. [«Exemi monumentum»: reflection of Schumann's images in J. Brahms' Variations on a Theme by R. Schumann op. 23] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology*, XVII. 249–261. [in Ukrainian].
4. Cherniavska, M. (2019). *Postat Klary Vik-Shuman v yevropeiskomu naukovomu dyskursi*. [The figure of Clara Wieck-Schumann in European scientific discourse] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology*, XVII. 213–231. [in Ukrainian].
5. Flynn, C. (1991). *The creative Art of Clara Schumann (1819–1896)* [The creative Art of Clara Schumann (1819–1896)]. Maynooth : National University of Ireland. [in English].
6. Galli, W. (1922). *Johannes Brahms*. [Johannes Brahms]. München : R. Piper & Co. Verlag. [in German].
7. Variationen über ein Thema von Robert Schumann ves 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)
8. Variationen über ein Thema von Robert Schumann ves Clara Schumann. Op. 20. Leipzig: Breitkopf und Härtel. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP335370-PMLP541819-ClaraSchumannVariationsop20.pdf>