

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Лю Лілі

**ЖАНР ВАРІАЦІЙ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ)**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
_____ О. В. Єременко
доктор педагогічних наук, професор
завідувач кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
« _____ » _____ 2021 року

Виконавець
_____ Лю Лілі
« _____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВАРІАЦІЇ ЯК ЖАНР МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
1.1. Типи варіаційних форм та їх особливості.....	7
1.2. Жанр фортепіанних варіацій в епоху романтизму.....	18
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ВАРІАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ- РОМАНТИКІВ.....	29
2.1. Варіаційні цикли у творчості Ф. Шуберта.....	29
2.2. Варіації на тему «Abegg» – взірєць жанру в творчості Р. Шумана.....	34
2.3. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана (ор. 23) як приклад чотириручних фортепіанних варіацій.....	42
2.4. Варіації як частина циклу у творах С. Франка.....	46
Висновки до Розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми. Варіації посідають одне з провідних місць серед музичних жанрів. Як музична форма, вони виявляють загальні тенденції розвитку музичного мистецтва, а також його окремі особливості, зокрема специфічні питання фактури, форми, драматургії, композиторські новації тощо.

Як принцип тематичного розвитку варіаційність є одним з найдавніших. В народно-побутовій творчості він використовувався з прадавніх часів у первісних формах музикування (зокрема у куплетних формах пісень), проте в композиторській творчості закріпився в епоху Ренесансу і свого найбільшого розквіту досяг у XVII–XVIII століттях, коли твори в формі варіацій отримали поширення як в авторському втіленні, так і виконавській реалізації.

В сучасній фортепіанній практиці варіації є одним з найбільш виконуваних музичних жанрів. Вони складають невід’ємну частку концертного репертуару піаністів, активно використовуються у педагогічній практиці.

Необхідність вивчення фортепіанних варіацій романтичної доби зумовлена їх значною кількістю в композиторській творчості того періоду, наявністю різнопланових за характером і образністю творів. Романтичні варіації виявились тим «оптимальним» жанром, в якому проблеми створення музики поєдналися з розвитком виконавського мистецтва: жанр став пробним каменем як для авторів, які на варіаціях відточували техніку композиції, винаходили нові прийоми, так і для виконавців, які демонстрували в ньому свою виконавську майстерність. Отже, розгляд фортепіанних варіацій західноєвропейських композиторів романтичної доби є актуальним не тільки в аспекті розвитку жанру, а й становлення музичного мистецтва в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні проблеми варіаційного циклу набули ґрунтовного вивчення в працях Т. Кюрегян [29], Л. Мазеля [31], В. Протопопова [40], К. Ручьевської [44], І. Способіна [48], В. Холопової [52], В. Цуккермана [54] та інших дослідників радянської доби. Сучасною розвідкою в царину варіаційного жанру, історію його становлення та

специфічні особливості є дисертація Є. Максимова, в якій фортепіанні варіації репрезентовано як музичний феномен, розглянуто класичні й романтичні його зразки. Варіаційні цикли середини XVIII – XIX століть автор об'єднав в єдине ціле, обумовлюючи це загальними традиціями розвитку і можливістю простежити нерозривну лінію розвитку жанру [32, с. 3].

В українському музикознавстві жанру фортепіанних варіацій не присвячено жодного ґрунтовного наукового дослідження, проте окремі статті висвітлюють певні риси творчості композиторів-романтиків в цьому жанрі. Зокрема, жанр варіацій для фортепіано в контексті стильової множинності творчості Ф. Мендельсона-Бартольді досліджено в спільній науковій розвідці доцента Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Д. Купіної та магістрантки Г. Гребенюк [26]. До творчості цього ж композитора звернувся й вітчизняний піаніст-дослідник А. Кутасевич, який «Серйозні варіації» для фортепіано Ф. Мендельсона розглянув як зразок романтичної моделі жанру з погляду виконавця [27]. Відображення шуманівських образів в варіаціях Й. Брамса дослідила відомий музикознавець І. Польська. Авторка звернула увагу на особливості образної драматургії, семантику тональностей, жанрові асоціативно-семантичні зв'язки тощо [38].

Мета дослідження : виявити жанрові особливості фортепіанних варіацій романтичної доби на прикладі творчості західноєвропейських композиторів.

У зв'язку з метою поставлені наступні **завдання:**

- розглянути варіації як жанр музичного мистецтва;
- виявити типологічні особливості варіаційних форм;
- дослідити розвиток жанру фортепіанних варіацій в епоху романтизму;
- проаналізувати фортепіанні варіації західноєвропейських композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Ц. Франка.

Об'єкт дослідження – фортепіанні варіації романтичної доби.

Предмет дослідження – жанрові особливості варіаційних циклів західноєвропейських композиторів-романтиків.

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні варіаційні цикли західноєвропейських композиторів-романтиків: Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, С. Франка.

Методи дослідження. В роботі використано комплексну методологію. Методи: аналізу і синтезу, що дозволили розглянути предмет дослідження в комплексні окремих його складових (варіаційних творів західноєвропейських композиторів); порівняння – дозволив з'ясувати особливості варіаційної техніки різних авторів; узагальнення – сприяв встановленню загальних жанрових властивостей варіацій в романтичну добу.

Наукова новизна одержаних результатів. В роботі зроблено спробу дослідити розвиток жанру фортепіанних варіацій в епоху романтизму. На основі узагальнення варіаційної творчості провідних західноєвропейських композиторів виявлено особливості формування жанру та його специфічні риси.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані у подальшому вивченні означеної проблематики, а також у теоретичних курсах з «Історії музики», «Історії виконавського мистецтва», «Виконавської інтерпретації», практичних заняттях з фаху (фортепіано) в середніх і вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалась на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на III міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ імені А. С. Макаренка 24–25 березня 2021), V всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, Сум ДПУ імені А. С. Макаренка 3–4 грудня 2021), студентських наукових

конференціях «Дні науки–2020» та «Дні науки–2021» (Суми, СумДПУ ім. А. С. Макаренка). За темою дослідження опубліковано дві статті: «Жанр фортепіанних варіацій: до історії становлення» (Мистецькі пошуки. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (13). С. 232–235), «Варіації на тему Abegg» Р. Шумана: жанрові особливості (Мистецькі пошуки. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 2 (14). С. 87 – 91).

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 61 сторінку, з них основного тексту – 56 сторінок. Список використаних джерел налічує 75 позицій.

РОЗДІЛ 1

ВАРІАЦІЇ ЯК ЖАНР МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Типи варіаційних форм та їх особливості

Варіювання (від лат. *variatus* – варіювати, змінювати створювати інший вид) – один з основних композиційних принципів в музиці. Головна особливість його полягає в поєднанні повторності й мінливості, впізнаваності й привнесенні нового, стабільності й русі. Так провідний фахівець в галузі музичної форми Л. Мазель зазначав, що «варіаційна форма поєднує розвиток, мінливість з безпосередньо відчутним елементом повторності, сталості ... У кожній варіації одночасно присутнє нове і постійний зв'язок з однією і тією ж темою» [31 с. 287].

Варіаційність – метод художнього розвитку з необмеженим «радіусом дії», оскільки піддаватися варіюванню може мотив, фраза, речення, період тощо. Це один з «найстаріших» принципів розвитку в музиці, оскільки виник в побутовому музикуванні (пісенному й інструментальному) на ранніх етапах становлення суспільства. Водночас, слід розрізняти варіаційність як принцип розвитку і варіаційну форму. Одноразове застосування принципу варіювання не створює форму. Варіаційна форма виникає тільки при систематичному застосуванні цього принципу.

Варіаційною називається форма, яка складається з викладу теми і не менше двох її видозмінених повторень. Деяка статичність, яка є характерною особливістю варіаційної форми, не є її недоліком. В переважній більшості зразків варіаційних циклів статичність є художнім засобом, якого добивається композитор. Вона обумовлена багаторазовим повторенням однієї і тієї ж музичної конструкції-теми (мелодичної лінії, басової основи, яка виконує функцію гармонічної послідовності), а також загальною для всіх варіацій тональністю.

Найперше завдання жанру – розкрити прихований в темі потенціал розвитку музичних образів. Тому головним є вибір музичного матеріалу для теми майбутніх варіацій. Відповідно у темі, зазвичай, відсутні різкі контрасти: їх виявлення і загострення відбувається вже в самих варіаціях. Як правило, тема має помірний темп, що дозволяє в ході розвитку змінювати його на більш жвавий, або повільний. З точки зору гармонії, тема також звучить здебільшого просто, оскільки всі гармонічні загострення відбуваються вже безпосередньо у варіаціях.

Форма варіацій, як і сам музичний жанр був популярним у композиторів різних епох. По-перше, він дозволяв музиканту виявити свою майстерність і винахідливість, що викликало жвавий інтерес публіки, оскільки часто варіювання було однією з концертних форм, що створювалась безпосередньо «на очах» у слухачів. По-друге – варіації виявились тим «благодатним жанром», який надавав можливість композитору виявити різні сторони свого таланту, застосовувати широкий арсенал технік і засобів виразності.

В музикознавчій літературі варіаційна форма класифікується за такими ознаками:

- непряме та пряме варіювання (при непрямому варіюванні тема залишається незмінною, варіюються супроводжуючі тему голоси; при прямому варіюванні змінюється сама тема);
- строге і вільне варіювання (при строгому варіюванні форма теми, гармонічний план, тональність, розмір залишаються незмінними; при вільному варіюванні зміни не обмежені);
- розрізняються варіації за загальним для всього циклу методом варіювання: поліфонічні, гармонійні, фактурні, темброві, фігураційні, жанрово-характерні тощо;

- розрізняються варіації за кількістю тем: однотемні, подвійні (двотемні)¹, потрійні (трьохтемні) [24].

Всі названі параметри варіаційної форми можуть поєднуватися. Наприклад, варіації на *basso ostinato* можуть бути строгими, поліфонічними однотемними тощо.

Первинно варіаційна форма пов'язана з жанром пісні, її куплетною формою, яка будується за принципом мінливої повторності: А, А1, А2, А3, А4 і т. д. Так прототипом видозміненої повторності Л. Мазель визначає жанри фольклору і наголошує, що варіаційність переважно зустрічається у швидких піснях, у народно-танцювальних та інструментальних мелодіях, варіантність – у протяжних, ліричних піснях [31, с. 132–133].

Іноді в куплетній формі варіюється не тільки текст, а й супровід. В такому разі вона називається куплетно-варіаційною або куплетно-варіантною. Якщо зміни не значні й не змінюють загальний характер, то форма залишається куплетною, але при більш масштабних змінах вона вже переходить в ранг варіаційних.

У професійній музиці Західної Європи жанр варіацій пов'язаний з розвитком інструментальної музики. Ще в XIV – XV ст. видатні майстри гри на лютні, клавирі, органі годинами імпровізували на будь-яку популярну тему, знаходячи нові відтінки і барви її звучання. Так зароджувалася форма варіацій.

У XVI столітті світське інструментальне мистецтво отримало інтенсивний розвиток у Франції і Англії. У клавирній музиці використовувалися переважно форми, пов'язані з побутовою музикою, з традиціями лютневого мистецтва: у Франції це танцювальна сюїта, в Англії – варіації. У 1611 році в Англії була видана перша збірка клавесинних п'єс композиторів-вірджиналістів – Вільяма Берда (William Byrd), Джона Булла (John Bull), Орланда Гіббонса (Orlando Gibbons). Характерно, що теми для своїх варіацій ці композитори брали

¹ Подвійні варіації (на дві теми) будуються наступним чином: спочатку викладаються обидві теми, а потім слідує по черзі варіації то на першу з них, то на другу. Водночас, розташування матеріалу може бути більш вільним.

переважно з народної музики. Так, одним з відомих творів В. Берда були варіації на популярну пісеньку «Насвістування візника»².

Найвищого розквіту англійський вірджиналізм досяг у другій половині XVII століття в творчості Генрі Перселла (Henry Purcell). Своєрідний тип варіацій, який склався в англійській музиці того часу так звані граунд-варіації («граунд» по-англійськи означає тема, основа) – **варіації на остинатний бас, або варіації на *basso ostinato***. В творчості Г. Перселла знаходимо зразки таких варіацій. Переважно, це ліричні п'єси вже не побутового характеру, а лірично-поетичного настрою.

Варіації на *basso ostinato* є найбільш раннім типом варіацій, який склався в професійній музиці. В таких варіаціях бас є фундаментом гармонічної структури варіаційного циклу: і сам хід басу, і гармонії, які при цьому утворюються, залишаються незмінними протягом усього циклу (зазвичай це послідовність з чотирьох або вісьмох тактів).

Ритмічна структура такої теми, відповідно й всього варіаційного циклу, часто базується на ритмі будь-якого урочистого старовинного танцю (чакони, пасакалії, фолії³ тощо). Зразками такого роду варіацій є органна Пасакалія (*c-moll*) і Чаконя з другої Партити для скрипки (*d-moll*) Й. С. Баха⁴.

Варіації, написані за моделлю пасакалії або чакони – яскравий приклад так званих варіацій на *basso ostinato*. «Як надзвичайно відкликалась на наполегливий басовий мотив, повторюваний *ad infinitum* (лат. – нескінченно), фантазія великих музикантів, – зазначала клавесиністка Ванда Ландовська. – З усією пристрасстю віддавалися вони винайденню тисяч мелодій – кожна зі своїми поворотами, оживлена сміливими гармоніями й ускладнена витонченим

² Цю пісню Антон Рубінштейн виконував у своїх Історичних концертах як типовий зразок староанглійського вірджинального мистецтва. Ці варіації мало контрастні (одноманітні), мають дещо обтяжену акордову фактуру.

³ Фолія – танець іспансько-португальського походження, що набув популярності у країнах Західної Європи. Ранні фолії являли собою темпераментні танці, що дали назву танцю – *folia* (пристрасть).

⁴ В Чаконі Й. С. Бах використав принцип розвитку, пов'язаний з накопиченням нових віртуозних прийомів, розширенням штрихової палітри, що зберігається і в наступних варіаційних циклах.

контрапунктом. Проте це не все. У. Берд, К. Монтеверді, Д'Ангелебер, Д. Букстехуде, А. Кореллі й Ф. Куперен – кожен не тільки музикант, а й поет – усвідомлював приховану силу виразності в незначному.... басу» [цит. за 36, с. 205–208].

У варіаціях на *basso ostinato* мелодія, яка, як правило, проводиться в басу, іноді може пересуватись у верхній або середній голос (для урізноманітнення фактури), а також піддаватись певної орнаментатії. Прикладом є вже згадувана Пасакалія для органу (*c-moll*) Й. С. Баха. За незмінності басу, варіаційний розвиток переважно випадає на долю верхніх голосів: в різних варіаціях можлива їх різна кількість (що дає ту чи іншу ступінь ущільнення гармонії). При незмінному басі, варіювання мелодики верхніх голосів створює розвиток, долає певну монотонність. Співвідношення крайніх голосів в такому типі варіацій може бути поліфонічним.

Варіаційний розвиток може бути досягнуто змінами у загальному русі твору. Це безпосередньо пов'язано з розподілом руху на довгі й дрібні тривалості. Поступове наростання звукової насиченості за допомогою руху, мелодико-поліфонічних і ритмічних засобів, загалом є типовим для варіаційного розвитку.

Гармонічна будова варіацій на *basso ostinato*, переважно є однорідною, оскільки незмінний фундамент гармонії – бас – обумовлює обмежену кількість варіантів гармонії. Каденції у такому типі варіацій використовуються зазвичай повні.

Структура варіацій, внаслідок повторення остинатного структурного елемента, переважно однакова, і певний розвиток можливий лише за допомогою поліфонічних нашарувань. Стислість частин такої форми також, певним чином, є «рушійною силою» розвитку форми, оскільки вони настільки малі, що не можуть представлятися самостійними і їх часта зміна становить спосіб варіаційного розвитку.

Виникнувши на початку XVII століття, варіації на *basso ostinato* отримали поширення вже наприкінці і в першій половині XVIII століття, але згодом

поступились місцем іншим формам варіювання. Однак, зразки таких варіацій ще зустрічаються в творчості Л. Бетховена (32 варіації), Й. Брамса (фінал Четвертої симфонії), Д. Шостаковича (фінал Восьмої симфонії) тощо.

Композитори зверталися до форми варіації на *basso ostinato* також в самотійних п'єсах (наприклад «У печері гірського короля» з музики до драми Е. Гріга «Пер Гюнт», «Basso ostinato» А. Аренського, «Basso ostinato» Р. Щедріна та ін.).

У XVIII столітті, паралельно з існуванням *basso ostinato*, формується новий тип варіаційної форми – **варіації строгі (класичні або орнаментальні)**, які затвердились вже до кінця століття. Їх прототипом можна вважати метод, застосовуваний у старовинній сюїті, коли слідом за танцем проводились варіації на нього, оздоблені численною дрібною орнаментикою, але без будь-яких значних змін основних елементів (так звані *Doubles*). Як зазначав Л. Мазель, «до другої половини XVIII століття сформувалися так звані строгі (фігураційні) варіації, які відрізнялись від старовинних, хоча й, безумовно, були з ними тісно пов'язані. Строгі варіації, як і старовинні, також мають свої витоки в танцювальних, частково в пісенно-танцювальних жанрах» [31, с. 301].

Багато методів варіювання, винайдених у докласичну добу, були сприйняті класиками і значно розвинені. Прийоми, що склалися в остинатних варіаціях, були «залучені» до формування нового типу варіаційної форми – фігураційної. Водночас були введені й нові прийоми, що удосконалили варіаційну форму. Спадкоємність і новації виявились вже в самій темі, мелодика якої, зазвичай, проста, легко впізнавана, містить типові музичні звороти. Темп теми, переважно, помірний, що з одного боку сприяє її запам'ятовуванню, з іншого – надає можливість темпового варіювання (прискорення або уповільнення). Тема є імпульсом для всього подальшого. Коротка за обсягом, вона повинна поєднувати в собі простоту, свіжість, яскравість і привабливість, мати потенціал самотійного розвитку (ритмічного, ладогармонічного, полифонічного тощо).

Гармонічно тема, здебільшого, тонально замкнута, має просту будову, проте гармонія, на відміну від попереднього типу, є важливою складовою теми. Переважно тема написана в економній гомофонній фактурі (не містить будь-яких складних гармонічних або мелодичних фігурацій), що дає змогу її подальших змін. Тема може бути оригінальною або запозиченою (переважно з народної музики). У її будові перш за все важлива протяжність. На відміну від варіацій на коротку тему *basso ostinato*, темам класичних варіацій найбільш характерна двочастинна форма (як правило репризна), іноді тричастинна, рідше – період.

Більшість прикладів фігураційних варіацій належить композиторам віденської школи та їх послідовникам. Як зазначає Є. Максимов, у варіаціях віденських класиків спостерігається тенденція до поступового посилення ролі фольклорних джерел [32, с. 46]. Й. Гайдна і В. Моцарта цікавили, насамперед, музичні властивості народної пісні. Так, Й. Гайдн, часто звертаючись в своїй творчості до фольклору, варіації на народні теми писав лише в останні роки життя. Його цикл «Шість тем з варіаціями» для голосу і фортепіано містить, по суті, варіації на незмінну народну мелодію. На відміну від нього Л. Бетховен, при дбайливому ставленні до оригіналу пісні, прагнув передати в варіаціях її зміст, використати прийоми розвитку, характерні для народної музики, дотриматись відповідної образно-емоційної сфери. Водночас, у розробці народних мелодій Л. Бетховен спирався на власні методи, характерні для його варіаційних творів в цілому.

На межі XVIII – XIX століть варіаційний цикл відчуває на собі вплив оперної та симфонічної музики. Найбільш поширеними на той час були теми, запозичені з опер і балетів⁵. Фортепіанні варіації XIX століття також збагачувалися технічними прийомами, почерпнутими з практики виконавства

⁵ Добре відомі публіці теми асоціювалися з певними образами і були пов'язані зі знанням тексту арій, оперних ансамблів, сценічних ситуацій і навіть вигляду конкретних артистів, що грали на сцені. Конкретний образ, закладений в темі, служив для композитора певним орієнтиром у створенні варіаційного циклу. Найвищого розквіту варіації на оперні теми досягли в останній чверті XVIII століття в творчості В. Моцарта і раннього Л. Бетховена.

на інших інструментах, зокрема на скрипці (під впливом творчості Н. Паганіні), органі, арфі тощо.

Загалом, основоположним принципом орнаментального варіювання стало розкриття різних сторін теми, істотно її не змінюючи. Такий підхід можна характеризувати як об'єктивний. Серед основних методів орнаментального варіювання Г. Головінський визначає наступні:

- фігураційна обробка мелодії: застосування допоміжних звуків, затримань; переміщення основних звуків мелодії в іншу частину такту, в іншу октаву або голос; варіювання мелодії, безпосередньо, пов'язане з ритмічними змінами (прискоренням або уповільненням руху), змінами метру;
- гармонічній фігурації в цьому виді варіювання приділяється дещо меншого значення: гармонія змінюється мало і часто є найбільш впізнаваним елементом, особливо при значній фігурації в мелодії; загальний гармонічний план, як правило, залишається незмінним;
- одним з часто використовуваних прийомів є контраст всередині окремих варіацій, між варіаціями (переважно темповий), зокрема, на початку XVIII століття в варіації часто вводиться ладовий контраст: варіації пишуться в однойменній до головної тональності (мінорні в мажорних циклах і мажорні – в мінорних);
- фактурне варіювання (зміни і оновлення фактури) у строгих фігураційних варіаціях, зазвичай, не торкається гармонії, ніколи не змінює її кардинально;
- у заключення класичного варіаційного циклу було введено коду (її розмір залежав від довжини циклу), яка будувалась на розробкових прийомах, характерних для заключного викладу: часто використовувались звороти близькі до теми або окремих варіацій, іноді, замість коди, цілком проводилася тема;
- дозволялося приєднувати до варіаційного циклу додаткові розділи (вступ, фінал тощо), які відповідають характеру теми, а також розширювати

вступ (інтродукція, фантазія), що додавало твору більшої ефектності [8, с. 213].

Вже в ранніх зразках класичних варіацій намічається прагнення подолати роздільність і замкненість частин циклу. Це відбувається за допомогою об'єднання варіацій в групи за певною ознакою. Чим довшим є цикл, тим більшими є укрупнення загальних контурів форми, за допомогою угруповання варіацій. В кожній варіації циклу, зазвичай, домінує один спосіб варіювання, що не виключає застосування інших. Водночас, ряд сусідніх варіацій, розрізняючись деталями, часто мають подібний характер. Особливо поширеним є прискорення руху, за допомогою введення дрібних тривалостей. Але, чим крупнішою є форма, тим меншою виявляється можливість досягнення єдиної безперервної лінії розвитку, тому, часто використаною є ступінчаста конструкція, яка поступово підводить до кульмінації, чергуючи темпові «наростання» і спади.

В період зрілого класицизму одним з провідних засобів музичного мислення став наскрізний розвиток форми⁶. Ця тенденція, яка призвела до вдосконалення і розширення багатьох форм, відбилася й на варіаційній формі. Але, завдяки одному з головних принципів – замкнутості кожної варіації, домінуванням головної тональності, варіаційна форма деякий час зберігала певну статичність. Вперше прийоми наскрізного розвитку у варіаційний цикл увів Л. Бетховен, який застосував елементи нестійкого розробкового порядку, зв'язкові переходи, прийом незамкнених варіацій, проведення варіацій в підпорядкованих тональностях тощо. Саме ці засоби стали основою створення великої варіаційної форми.

Отже, класичний тип варіацій, який почав формуватися в творчості композиторів епохи бароко, як жанр інструментальної музики остаточно затвердився в творчості віденських класиків. Значного поширення варіації

⁶ Наскрізна форма характеризується єдиною лінією наростання і спаду динамічної, ритмічної, темпової активності і щільності фактури; можливі мотивні зв'язки і тональне підпорядкування розділів. Реприза (рефрен) в наскрізній формі не виключаються.

набули у Й. Гайдна і В. Моцарта, проте своєї вершини жанр варіацій досяг у творчості Л. Бетховена. Саме в цей період викристалізувались й основні критерії до написання фортепіанних варіацій. В. Цуккерман відзначав, що головним вважалося «правильний» вибір теми, легкої до сприйняття і придатної для подальшого розвитку [54, с. 134]. Тема мала бути простою (майже наївною), але не ординарною, короткою, але змістовною, характеристичною, співучою, ритмічно організованою, нескладною для виконання. Її варіювання передбачало майстерність, просту, знання і використання можливостей інструменту. Варіації мали бути безперервними, єдиними по стилю і витриманими в характері теми. Рекомендувалося уникати монотонності й урізноманітнювати варіації гармонією та фігураціями. Особливе схвалення викликали варіації, написані в різних тональностях, а пізніше – ті, що мають індивідуальні риси. Дозволялося приєднувати до варіаційного циклу додаткові розділи (вступ, фінал тощо), які відповідають характеру теми, а також розширювати вступ (інтродукція, фантазія), який додавав твору ефектності.

Таким чином, до кінця XVIII століття сформувалося чітке розуміння жанрових ознак варіацій – це інструментальний твір, створений на основі спеціально написаної або запозиченої популярної теми та її змінювання за допомогою різноманітних гармонічних, фактурних, ритмічних, динамічних, регістрових та інших засобів.

У XIX столітті, поряд із зразками варіаційної форми, в яких втілена спадкоємність основних методів варіювання, з'являється новий тип цієї форми – **вільні варіації**. Вже в Шести варіаціях для фортепіано Л. Бетховена (ор. 34) знаходимо є ряд нововведень: тільки тема і остання варіація проводяться в головній тональності (всі ж інші в підпорядкованих, розташованих по низхідним терціям). Хоча гармонічні контури й основний мелодичний малюнок в них ще мало змінені, проте ритміка, темп і метр змінені настільки, що кожна варіація набуває самостійного характеру. Намічені в цих варіаціях зміни в подальшому отримали значного розвитку. Основні риси вільних варіацій:

- тема або її елементи змінюються таким чином, що кожна варіація набуває індивідуального, самостійного характеру (такий підхід до обробки теми можна визначити, як більш суб'єктивний, у порівнянні з тим, який використовувався у класиків);
- завдяки самостійному характеру варіацій, увесь цикл стає подібним до сюїти з індивідуальних, пов'язаних між собою частин;
- на перший план виходить образний контраст;
- можливість зміни тональностей всередині циклу, сприяє підкресленню тонального колориту, тональній самостійності варіацій;
- змінюються тональні відносини всередині самих варіацій;
- варіації будуються незалежно від структури теми, вони значно відрізняються від мелодико-ритмічного малюнку теми і схожі на окремі п'єси, побудовані на її мотивах;
- гармонія, переважно, використовується як колористичний засіб.
- з'являються програмні варіації⁷.

Загалом вільні варіації, за твердженням Є. Максимова, на відміну від строгих, меншою мірою засновані на розкритті потенційних можливостей, закладених у самій темі. Їхній естетичний принцип – діалог із темою, аж до її заперечення [32, с. 56].

Характерними принципами вільного варіювання є розробковість, максимальна свобода в засобах варіювання та їх різноманітність, аналогія замість подібності. В епоху романтизму поряд з фігураційним варіюванням на перший план вийшов спосіб жанрового варіювання⁸ (або жанрово-характерного). При такому варіюванні кожна варіація отримує індивідуальність – власний характер, або жанрову належність. Зв'язок з темою стає досить віддаленим, наприклад, може бути збережений тільки один музичний або

⁷ Всі названі риси, у варіаційних творах XIX–XX століть, виявляються певною мірою. Прикладом вільних варіацій є «Симфонічні етюди» Р. Шумана (ор. 13), «Симфонічні варіації» С. Франка тощо.

⁸ Особливим видом жанрового варіювання є стилізація, спрямована на відродження будь-якого старовинного жанру, успадкування стилю певного композитора, наслідування певній темі.

гармонічний зворот. При цьому жанр варіації стає дещо узагальненим (скерцозність, пісенність, танцювальність, маршевість) або цілком конкретним (похоронний марш, колискова пісня).

На початку XIX століття досить часто зустрічалися також двочастинні цикли, що складалися з фантазії і варіацій (на зразок малого поліфонічного циклу, але без фуги. Наприклад: «Фантазія і варіації на тему "При місячному світлі"» І. Мошелеса (ор. 50), «Фантазія і варіації» на ту саму тему М. Клементі (ор. 48) та інші). Також існували цикли з трьох частин, що включали варіації і фінал (Ф. Шуберт. «Інтродукція, варіації та фінал» ор. 82 № 2; І. Мошелес. «Фантазія, варіації і фінал» ор. 46; К. Черні. «Блискучі варіації» для двох фортепіано ор. 14 та інші).

Оскільки варіації нерідко народжувалися в процесі імпровізації, то вельми природним виглядало поєднання їх з іншим імпровізаційним жанром в рамках великого одночастинного твору. Як зазначає Є. Максимов, на початку XIX століття великою популярністю, користувалися «фантазії і варіації» [32, с. 39]. Варіаційний метод, який є основним в фантазії, надавав варіаціям більшої свободи й різноманітності. Романтичний феномен «вільних варіацій», в яких було вже не обов'язково точно зберігати форму теми, багато в чому був зобов'язаний такій практиці.

1.2. Жанр фортепіанних варіацій в епоху романтизму

Поява і розвиток музичних жанрів часто пов'язаний із становленням музичного інструментарію, виконавства, зміною музичної стилістики. Так, винахід Б. Крістофорі – «молоточкове фортепіано» (1709), у другій половині XVIII століття почало рішуче витісняти своїх попередників – клавикорд і клавесин, займати одне з провідних місць на концертній сцені і у побутовому музикуванні⁹. Виробники інструментів також поступово переключилися з

⁹ Побутове музикування в класичну і ранню романтичну епоху охоплювало широке коло освічених людей, від вельми небагатих (шкільних вчителів, сільських священиків, бюргерів)

клавесинів на фортепіано, тож до початку XIX століття фортепіано вийшло на «передові рубежі» виконавства. Як справедливо зазначив німецький теоретик музики Д. Тюрк (Daniel Türk), «цей інструмент став по праву мати успіх у музикантів»[75, с. 2]. Це відбулося завдяки новим виразним можливостям, що надавало фортепіано і які не мали старовинні клавійні інструменти. Поява нового інструменту відкривала широкий простір для розвитку виконавства, становлення фортепіанних жанрів. Водночас, твори другої половини XVIII століття нерідко мали на титульних сторінках підзаголовок: «для клавесина чи фортепіано». Є. Максимов зазначає, що це свідчить про те, що «молоточкове фортепіано» аж до XIX століття в аматорському побуті співіснувало з клавикордом і клавесином, і перехідний період до «чистого» піанізму був доволі довгим [32, с. 38].

Варто зазначити, що до кінця XVIII століття мистецтво імпровізації вже втратило своє провідне значення. Хоча поєднання композитора і виконавця в одній особі залишалось іще характерним, проте посилювався інтерес до професійної майстерності виконавця. У фортепіанній практиці привілейоване значення отримує віртуозне начало, яке суттєво впливає на розвиток піанізму. З'являється безліч віртуозів салонного напрямку, серед яких серйозні музиканти, які віртуозність використовують як засіб вирішення художніх задач.

Отже, поряд з домашнім музикуванням, яке ще довгий час зберігало вагомий статус, з середини XVIII століття активно розвивається концертне життя. У різних містах і країнах Європи створюються спеціальні музично-концертні організації, відкриваються великі концертні зали, розраховані на публіку, великі оркестрові колективи, удосконалений рояль. Все це сприяло злету віртуозного напрямку у виконавстві. Водночас, активний розвиток концертного життя мав і звороту сторону: атмосфера азійотажу і конкуренції, прагнення до швидкої і шумної кар'єри, виконавського тріумфу є супутником концертної естради. Відповідно, з програм зникають складні серйозні твори, які

до представників знаті. Музика виконувалася переважно в приміщеннях аристократичних салонів або у невеликих залах готелів і павільйонів.

потребують напруження й уваги, тривалого прослуховування. Їх витісняють зовнішньо ефектні віртуозні п'єси, що отримують незмінний успіх у слухача. Концертний репертуар формується, здебільшого з творів модних композиторів-віртуозів, в яких поєднується нагромадження труднощів, віртуозної техніки, карколомних пасажів та фіоритур. Чарівності цього блискучого салонного стилю піддавалися й представники справжнього мистецтва. Саме в осмисленні й переробці віртуозного «діамантового» стилю формувалася фортепіанна творчість Ф. Ліста, складався виразний стиль Ф. Шопена, своєрідний піанізм Р. Шумана та багатьох інших видатних музикантів. Як антипод модному напрямку формувалась проста поетична манера Ф. Мендельсона, який свідомо протиставляв серйозність своєї фортепіанної музики поверхневому блиску віртуозності.

Передумовою такого бурхливого розвитку виконавства слід вважати діяльність віденських класиків, зокрема Л. Бетховена. Саме під час їхньої діяльності вже спостерігається пожвавлення концертного життя, тенденція до формування стійкого фортепіанного репертуару, затребуваного як у навчанні, так й у різного роду салонних і концертних виступах. Відповідно, одним з найпоширеніших жанрів епохи стали варіації. До них зверталися практично всі композитори і виконавці цього часу. Популярність варіаційного жанру була обумовлена тим, що твори ґрунтувалися, переважно, на популярній, відомій темі, це було важливо для залучення уваги публіки. Застосування великої кількості різноманітних віртуозних ефектів також давало можливість виконавцю в повній мірі показати свою майстерність. Тож варіації відіграли значну роль у збагаченні фортепіанного репертуару, універсалізації самої мови фортепіанної музики.

У другій половині XVIII – на початку XIX століть важливе місце посіли салонні й побутові варіації. Як стверджують дослідники, вони виконували дві основні функції: розважальну й інструктивно-педагогічну. Основною метою була популяризація вокальних та інструментальних творів сучасників, демонстрація мистецтва варіювання теми. Невеликі варіаційні цикли слугували

також важливим матеріалом для навчання гри на клавирі. Їх широко використовували у педагогічній практиці [32, с. 38]. Зокрема, варіації К. Черні у свій час відігравали важливу педагогічну роль. Не менш високо цінувалися й варіації одного з видатних педагогів свого часу Ф. Калькбреннера. Величезною популярністю користувалися варіації Г. Герца, що слугували незамінними вправами для розвитку пальцевої техніки. Надалі роль варіацій посилилася, вони міцно увійшли в концертний репертуар піаністів.

Розвиток інструменту і фортепіанного виконавського в цілому певним чином стимулював еволюцію жанрів, зокрема фортепіанних варіацій. Так, наприкінці XVIII – на початку XIX століть цикл варіацій на задану тему міг скласти будь-який професійний виконавець і навіть обдарований дилетант. Варіації часто писались посередніми музикантами, виконавцями-аматорами, що гостро засуджувалось критиками. Зокрема, дописувач відомого на той час німецького музичного журналу «*Neue Zeitschrift für Musik*» зазначав, що жодний жанр «не випускав більшої кількості непотребу... Важко уявити собі все убожество, яке розквітло на цьому ґрунті, всю вульгарність, яка втратила всякий сором» [цит. за 56, Т.1, с. 327]. Негативні наслідки непрофесійного підходу до написання варіацій відзначав і рецензент лейпцизької музичної газети «*Allgemeine musikalische Zeitung*», який наголошував, що «фабрикується і, на жаль, друкується безліч всяких варіаційних творів, автори яких – а число їх величезне – зовсім не виявляють будь-якого поняття про те, в чому ж, по суті, полягає хороше варіювання» [цит. за 37, с. 124].

Варіації ж на власну тему залишалися в компетенції композиторів-професіоналів. В таких творах недостатньо було продемонструвати віртуозні ефекти, важливим було побудувати логіку розвитку циклу в цілому, тому природно, автори шукали засоби посилення єдності варіаційного циклу.

Водночас, активний розвиток жанру і його популярність серед композиторів і виконавців, аматорів і любителів музики, зумовив необхідність чіткої термінології й систематизації варіацій. Як визначає Є. Максимов, на той час під варіаціями мали на увазі «інструментальний твір, оснований на власній

або популярній темі та її змінах, за допомогою певних сформованих фігур» [32, с. 59]. Метою такого твору вважався розвиток майстерності композитора. Незважаючи на зневажливе ставлення до варіаційного жанру деяких музичних критиків, які вважали цей жанр не серйозним, певною забавкою композитора, німецький теоретик музики Г. Фінк (Heinrich Finck) називав варіації особливим жанром, над яким може успішно працювати не кожний визначний композитор: «для цього потрібно ... дарування, щоб оживити звичні фігури й пасажі. Гарні варіації – одухотворений цілісний твір, заснований на послідовних змінах теми, що відзначається смаком, індивідуальною виразністю й відповідністю частин» [цит. за 32, с. 61]. Вищим досягненням майстерності Г. Фінк вважав прозорість, яка виявляється в багатстві і ясності образів. Метою варіювання, на думку критика, є виявлення в темі принципово нового, а не написання беззмислових пасажів. «Від композитора вимагається своєрідність, ретельність і використання можливостей інструменту» – наголошував він [там само].

В останній чверті XVIII століття найвищого розквіту досягли варіації на оперні теми (переважно в творчості В. Моцарта і раннього Л. Бетховена). Композитори не просто цитували відомі музичні фрагменти, а переосмислювали їх образно й структурно, вибудовуючи драматургію варіаційного циклу, надавали темам динаміки руху, контрастності тощо.

Нові риси в жанр варіацій внесли композитори ранньо-романтичної доби: Ф. Шуберт (головним чином в плані звукової та гармонійної різноманітності), а також К. Вебер (переважно в сенсі розширення віртуозних можливостей). Вимоги до написання варіацій в цей період значно зросли. Важливим вважався вже не просто вибір теми, а й уміння її викласти. Найбільше цінувалися теми виразні, співучі, приємні для слуху, зі спокійним розвитком, гарно гармонізовані, з безперервним рухом всіх голосів.

Варіації в творчості Ф. Шуберта охоплюють практично весь період його композиторської діяльності¹⁰. Його ранні цикли (переважно на оригінальні теми) за своїми жанровими ознаками ще наближені до творів віденських класиків, проте в пізніх варіаціях посилюються романтичні риси. Окрім самостійних фортепіанних творів, варіаційну форму Ф. Шуберт застосовував у повільних частинах камерних сонат. Композитор також широко використовував варіантний метод розвитку, зокрема фігураційне і гармонічне варіювання (переважно у фортепіанних сонатах).

Серед поширених методів шубертівського варіювання: мелодичне і гармонічне ускладнення теми, запровадження хроматизмів, посилення контрастів, ладово-гармонічна різноманітність, наскрізний розвиток. Створюючи свої варіаційні цикли композитор не прагнув зовнішнього блиску, який на той час був притаманний цьому жанру. У своїх варіаціях він створював особливий духовний світ, багатий на фантазію. Зокрема у листі до брата Фердинанда Ф. Шуберт писав, що фантазія для нього є можливістю уникнути «рокового пізнання жалюгідної дійсності» і «знайти щастя і спокій у собі самому» [15, с. 371].

Отже, у варіаційних циклах Ф. Шуберта спостерігається значна еволюція. Ґрунтовно вивчаючи твори віденських класиків (особливо Бетховена) і спираючись на традиції орнаментальних варіацій у ранніх творах, в останні роки життя Ф. Шуберт сформував власний підхід до варіаційного циклу, який ґрунтується на взаємодії класичних і романтичних принципів драматургії, створив жанр романтичних характерних варіацій. Використовуючи класичні прийоми варіювання, Ф. Шуберт трактував їх з погляду романтичного світовідчуття. Проте класичні риси, все ж таки, в варіаціях композитора домінують.

¹⁰Відомими є 9 фортепіанних варіаційних циклів Ф. Шуберта. Серед них найбільший успіх мали твори в чотири руки (4 цикли), що було зумовлено вельми поширеним у побуті чотирьохручним музикуванням.

Значне місце жанр варіацій посів і в творчості К Вебера. До жанру фортепіанних варіацій він звертався вже в своїх ранніх композиторських спробах. Зокрема серед його перших опусів «Шість варіацій на оригінальну тему» (*C-dur op. 2*), написані у 13-річному віці. Протягом життя композитор писав варіаційні цикли як на оригінальні, так й на запозичені теми. Він виробив власні драматургічні й фактурні прийоми, які застосовував у переважній більшості варіаційних творів. Це поєднання рондальності й концентричності, прийоми жанрової трансформації, тембрового, тонального і ритмічного варіювання, наскрізний розвиток. Для варіаційних циклів К. Вебера характерне також послідовне чергування фігураційних варіацій та варіацій на мелодію. Структура теми у варіаціях композитора, як правило, зберігається, а наприкінці циклу з'являються фантазійні розділи: інтермедії і коди. Загалом, варіаційні цикли К. Вебера відрізняються значною віртуозністю, «блиском, різноманітністю фактури та складністю фортепіанної техніки» [32, с. 288], що було притаманним для творів того часу, і потребують високої піаністичної майстерності.

У XIX столітті жанр варіацій продовжує розвиватися під впливом віртуозних тенденцій у виконавстві. Поступово варіації стають одним з найпопулярніших жанрів салонного музикування. Вважається, що варіації мають бути технічно складними, різноманітними в мелодичному, гармонічному, ритмічному і поліфонічному відношенні. З'явилася велика кількість різновидів варіаційних п'єс («великі», «легкі», «блискучі», «бравурні» тощо.). У першій половині XIX століття також сформувався особливий вид цього жанру – концертні варіації, до яких зверталися практично всі піаністи-віртуози цього часу. Серед концертних творів особливе місце посів такий жанровий різновид як варіації для фортепіано з оркестром, який до середини століття набув значної популярності.

Протягом XIX століття значного розвитку набувають вільні варіації (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс), хоча роль строгих фігураційних залишається ще досить значною (І. Крамер, Й. Гуммель). Головним

формоутворюючим принципом вільних варіацій є діалог із темою, аж до її заперечення (як наприклад, в «Симфонічних етюдах» Р. Шумана). Окремі варіації в циклах композиторів-романтиків сприймаються вже як самостійні п'єси з яскраво вираженими характерними ознаками. Тенденція до індивідуалізації варіацій обумовлює наскрізний розвиток і динамізацію циклу загалом. З'являються масштабні варіаційні форми, засновані на внутрішній єдності й динамічному розгортанні матеріалу. Розширення кола образності у вільних варіаціях часто пов'язане із зображальністю (обрисами нічного пейзажу, танцювальних сцен, казкових істот тощо), що цілком притаманно романтичному світосприйняттю.

До визнаних майстрів фортепіанного варіаційного жанру належить Р. Шуман. Хоча в його композиторському доробку не так багато варіаційних циклів, всі вони є відомими і актуальними у виконавській практиці. За варіаційними творами можна також прослідкувати професійне становлення композитора від першого опусу (Варіації на тему «Abegg») до «Симфонічних етюдів», в яких Р. Шуман досяг створення власного типу романтичних варіацій.

На відміну від своїх сучасників, Р. Шуман у варіаційних циклах принципово не звертався до оперних, або народних тем. Свої варіації композитор створював на оригінальні теми, або на інструментальні мелодії відомих музикантів (попередників і сучасників). Його ставлення до жанру було складним і неоднозначним. Р. Шуман критикував багатьох авторів за прагнення наслідувати моді, «віртуозництву», відсутність високих почуттів, поезії в музиці. Найвище у варіаціях він цінував винахідливість, фантазію, оригінальність трактування та одухотвореність, що йому бракувало у більшості варіацій сучасників. Водночас, у композитор сформував власну концепцію варіаційного циклу: з його погляду, варіації мали бути цілісним утворенням, центральним моментом якого є тема [57, с. 330]. Характерними властивостями теми є простота викладу, серйозність, значущість, індивідуальність характеру, придатність до поліфонічного розвитку. Варіації мають бути різноплановими за

характером і являти собою не окремі пасажі, а мініатюри, створені, переважно, в характері теми [56, Т. 2-Б; с. 148].

Р. Шуман зробив значний внесок у розвиток вільних варіацій. Маючи яскраві індивідуальні риси, варіації композитора, водночас пов'язані з класичними принципами варіювання: форма теми в них, зазвичай, мало змінюється; найбільші зміни виявляються у заключних варіаціях; значно збільшується фінальний розділ, який, зазвичай базується на елементах теми; варіації будуються за принципом контрастності (ладо-гармонічної, тональної, образної); важливе значення надається наскрізному розвитку. Для композитора характерна симфонічність мислення, тому шуманівський варіаційний цикл – це процес взаємодії контрастних образних сфер.

Важливу роль у розвитку жанру фортепіанних варіацій в середині XIX століття відіграла творчість Ф. Мендельсона-Бартольдї. Він, як і Р. Шуман, негативно ставився до однотипних віртуозних варіацій сучасників і на початку свого композиторського шляху звертався до цього жанру вкрай рідко. Але, починаючи з 1840-х років пише відразу три варіаційні цикли для фортепіано (ор. 54, ор. 82 і ор. 83). У найбільш відомих «Серйозних варіаціях» (*d-moll* ор. 54), композитор звертається до старовинних канонів жанру: тема витримана у строгому чотириголоссі, цикл відзначається безперервністю розвитку, йому характерна ладова, темпова, фактурна, ритмічна контрастність, інтонаційна єдність. Водночас Ф. Мендельсон сформував власну концепцію варіаційного циклу. Вона заснована на уявленні варіацій як великого твору на оригінальну тему, що відрізняється динамічним розвитком. Різноманітність фактури та прийомів фортепіанної техніки в такому циклі має бути пов'язана насамперед із розкриттям різних аспектів образу.

У варіаціях Ф. Мендельсона розвиваються і узагальнюються тенденції попередників, насамперед, Л. Бетховена і Р. Шумана, спрямовані на посилення цілісності варіаційного циклу та безперервності його розвитку.

Варіювання як засіб роботи з матеріалом стало одним з провідних принципів в творчості Ф. Ліста. Хоча фортепіанних творів у варіаційному жанрі

у композитора не так багато, варіаційна форма знайшла застосування у творах інших жанрів (фантазіях, парафразах, етюдах тощо), де неодноразова поява тем супроводжувалася їхньою фактурною, гармонічною та образною трансформацією.

У ранніх варіаціях Ф. Ліста помітним є вплив віртуозного стилю сучасників. Вони відрізняються бравурністю, різноманітністю фортепіанної фактури, перевантаженням технічними складнощами. В ранніх варіаціях композитор звертається переважно до тем з опер сучасників (Дж. Россіні, В. Белліні), а пізні цикли присвячує видатним попередникам – Й. Баху та Г. Генделю. В них він розвиває принципи барокових варіацій на *basso ostinato*: прагне більшої простоти фактури, безперервності розвитку та пропорційності форми. З'єднуючи риси старовинних, строгих і вільних варіацій, композитор досягає певного синтезу варіацій, узагальнення всього попереднього розвитку жанру. Характерною рисою пізніх варіацій Ф. Ліста Є. Максимов визначає симфонізм, який, на думку дослідника, «виявляється у масштабності задуму, інтенсивності розвитку та оркестровому трактуванні фортепіано» [32, с. 418]. Загалом, підкреслює науковець, «головні досягнення варіаційних циклів Ф. Ліста стосуються розширення виразних можливостей фортепіанної фактури.... його варіаційні твори стали новим етапом у розвитку строгого чи наближеного до строгого варіювання» [там само, с. 419].

Висновки до Розділу 1.

Отже, в професійній музиці історично склалися наступні типи варіацій:

- варіації на *basso ostinato* (витриманий, постійно повторюваний бас), або *soprano ostinato* (на витриману мелодію, так звані «глінкінські» варіації);
- строгі, фігураційні або орнаментальні варіації, які стали найпоширенішим видом варіаційної форми у XVIII столітті. Основним методом варіювання в них є гармонічна і мелодична фігурація. Особливого поширення такі варіації отримали в творчості віденських класиків. Звідси ще одна їх назва – класичні. У формі строгих варіацій писались як самостійні п'єси (багато

варіаційних циклів написано В. Моцартом, Л. Бетховеном), так і частини циклів (фінал, друга, іноді перша частина). В романтичну добу переважно створювались самостійні п'єси в формі фігураційних варіацій, які інколи вони мали інше жанрове начало («Колискова» Ф. Шопена; «Запрошення до танцю» К. Вебера тощо).

- вільні (жанрово-характерні) варіації – сформувалися в романтичну добу і найбільшого поширення отримали в XIX–XX століттях. Так, Л. Мазель вказував: «У XIX столітті отримують значне поширення варіації, вільні від ряду обмежень, встановлених для строгих варіацій. Варіації можуть писатися в різних тональностях, в них може не зберігатися гармонічний план теми, вільно змінюватися темп, метр тощо. Нарешті, й за мелодико-ритмічним малюнком можливе більше віддалення від теми, ніж в строгих варіаціях» [31, с. 304]. Характерність в такому типі варіацій виявлялась у неповторності, індивідуальності кожної з частин циклу. Одним з прийомів характерного варіювання є внесення рис інших жанрів: мазурки, вальсу, ноктюрну, маршу, колискової, скерцо, хоралу, фуги тощо. Вільне варіювання також полягає у вільному поводженні зі структурою теми, що є головною ознакою вільних варіацій (кожна п'єса, інтонаційно пов'язана з темою, але не є її видозміною).

- окремим видом є варіантна форма.

До кінця XVIII століття сформувалося чітке розуміння жанрових ознак варіацій. Під фортепіанними варіаціями розуміли інструментальний твір, створений на основі спеціально написаної або запозиченої популярної теми та її змінювання за допомогою різноманітних гармонічних, фактурних, ритмічних, динамічних, реєстрових та інших засобів.

Отже, виникнувши на початку XVII століття, варіації на *basso ostinato* отримали поширення вже наприкінці і в першій половині XVIII століття. Згодом вони поступились місцем строгим (фігураційним) і більш вільним форм варіювання. Свого розквіту жанр отримав в період музичного романтизму.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ ВАРІАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

2.1. Варіаційні цикли у творчості Ф. Шуберта

Варіаційна форма посідає одне з провідних місць у фортепіанній творчості Франца Шуберта. Його варіаційні цикли базуються, головним чином, на традиціях віденських класиків, але у пізніх творах помітно посилення романтичних тенденцій.

Варіації охоплюють практично весь період творчості Ф. Шуберта, хоча кількість його творів у цьому жанрі не значна, збереглися всього 9 самостійних варіаційних циклів композитора¹¹. Чотири з них написані для фортепіано у чотири руки, що пов'язано з домашнім музикуванням, яке було досить поширеним серед любителів музики того часу, і саме ці цикли мали найбільший успіх серед варіаційних творів Ф. Шуберта. З листування композитора відомо що, він часто сам брав участь у виконанні нових варіаційних творів, виступаючи у домашніх концертах.

Водночас, варіаційність і варіантність, як метод розвитку, часто застосовується Ф. Шубертом в інших жанрах. Це характерно, головним чином, вокальним творам композитора, а також трапляються в сонатах, іноді в інструментальних опусах.

Серед фортепіанних варіаційних циклів композитора значне місце посідають варіації на оригінальні теми. Такі варіації з'являються вже серед ранніх композиторських проб Ф. Шуберта. До народних тем композитор

¹¹ З документів відомо, що Ф. Шубертом було написано багато варіацій, які до нас не дійшли. За свідченням його брата Фердинанда, «зошит фортепіанних варіацій, який він програв батькові як свій перший музичний твір ... вже має індивідуальні риси " [5, с. 62]. Ймовірно, йшлося про Сім варіацій *F-dur*, які збереглися лише частково. Проте, цей твір не був першим у творчому доробку митця, у цьому жанрі ще раніше було створено Шість варіацій *Es-dur*, які загублені.

звертався значно рідше, в такому випадку використовував переважно власні пісні. Дійсно народні мелодії Ф. Шуберт застосував лише у двох чотириручних варіаційних циклах – Варіаціях *e-moll* (op. 10) та *Andantino h-moll* з Дивертисменту (op. 84 № 1) – в основі обидвох циклів французькі народні теми.

Першим відомим варіаційним циклом Ф. Шуберта стали **Сім легких варіацій *G-dur*** (1810). Твір був написаний 12-річним композитором під час навчання у А. Сальєрі. Ці варіації невдовзі було забуто і тривалий час вони не привертали уваги виконавців і дослідників.

Через п'ять років Ф. Шуберт написав іще один цикл – **Десять варіацій *F-dur*** (1815), які, присвятив своєму вчителю А. Сальєрі, що підкреслив в автографі, наголошуючи, що є учнем першого маестро віденської імператорсько-королевської капели [15, с. 13]. Цей твір базується на класичних принципах варіювання. Імпульсом для його створення, як вважають дослідники, стало вивчення Ф. Шубертом фортепіанних творів Л. Бетховена, а як відомо, молодий композитор виявляв до варіаційних творів великого віденського класика особливий інтерес.

Десять варіацій виявляють певну схожість з бетховенським опусом № 34 (6 Variations on an Original Theme in F Major), написаним в однойменній тональності: співуча тема, викладена переважно у чотириголосній фактурі, її орнаментований варіант з трелями та фігураціями (варіація № 9), викликають безпосередні аналогії з Варіаціями Л. Бетховена. У фінальній варіації Ф. Шуберт звертається до моцартівського тематизму і цитує початок арії Фігаро з опери «Весілля Фігаро». Таким чином, композитор синтезує інтонації двох тем (власної і моцартівської).

Мелодія теми, її окремі інтонації зберігаються у більшості варіацій. Проте характер і тембр їх змінюються. У мінорній варіації мелодія стає суворішою. У 5-й варіації вона переміщається у нижній голос, а в 6-й – звучить у октавному викладі. Ф. Шуберт також переосмислює тему у жанровому плані. Так, 7-а варіація нагадує скерцо, а 8-ма – марш. У коді композитор переносить тему у високий регістр, надає їй світлого і прозорого звучання. Він ускладнює тему в

мелодичному і гармонічному відношенні, вводить хроматизми. У побудові циклу застосовує наскрізний розвиток.

У 1817 році Ф. Шубертом були написані **Варіації a-moll**, які відрізняються цілісністю форми та ліричною проникливістю. Тема варіацій має сумний, траурний характер, її лінія в басовому викладі набуває самостійного значення і незмінно проводиться в окремих варіаціях.

Поява Варіацій в чотири руки ор. 10 знаменує новий етап розвитку цього жанру в творчості Ф. Шуберта. Це був перший чотириручний варіаційний цикл композитора і, присвятив він його Л. Бетховену, оскільки був зятим шанувальником великого німецького генія.

Темою циклу Ф. Шуберт вибрав мелодію романсу зі збірки голландської королеви Гортензії (№ 5), але її темп у Варіаціях ор. 10 більш жвавий. Мелодія теми в циклі мало змінюється і є легко впізнаваною. Переважно зберігається акордова фактура, проте часто тема набуває маршевого характеру. Єдність циклу надає початкова ритмічна фігура (пунктир), яка проходить через увесь твір і стає своєрідним лейтритмом.

В циклі Ф. Шуберт використовує ладово-гармонічне варіювання: тема проходить в однойменному мажорі, тональності шостого ступеня, віддалених тональностях (*cis-moll*, що не є характерним для класичних варіацій); наслідуючи традиції Л. Бетховена, Ф. Шуберт, вводить в коді тональність тритонового співвідношення (*B-dur*).

Проте, в **Інтродукції та варіаціях на оригінальну тему для фортепіано в чотири руки B-dur** (ор. 82 № 2, приблизно 1824) композитор слідує класичним принципам. По-перше, він звертається до народно-жанрової теми, що пов'язано із загальним зростаючим інтересом до фольклору. Фінал написаний у жанрі лендлера¹², одного з найулюбленіших танцювальних жанрів композитора. Твір має інтродукцію і розгорнутий фінал.

У наступних творах Ф. Шуберта формується зовсім інша концепція варіаційного циклу. Причиною тому – естетичні погляди композитора, які

¹² Фінал твору є прикладом жанрового варіювання.

принципово відрізнялися від уявлень, що панували в той час. Ф. Шуберт вважав, що клавіші під пальцями піаніста мають співати і різко висловлюватися про інше звуковидобування: «я не приймаю кляту рубку, властиву навіть прекрасним піаністам; вона не приносить задоволення ні вухам, ні душі» [15, с. 433]. Тому, під час створення варіацій, Ф. Шуберт ставив інші завдання, ніж більшість його сучасників. Найменше композитор прагнув зовнішнього блиску, який пов'язували зазвичай із жанром варіацій. Композитор створював у варіаціях особливий духовний світ, багатий на фантазію. Саме це визначає варіації композитора, створені у 1820-ті роки. Зазначимо, що у цей період загалом змінюється ставлення музиканта до навколишньої дійсності, наростає трагічне відчуття самотності художника та його розлад із зовнішнім світом. З 1824 року Ф. Шуберт створює варіаційні цикли, в яких вже яскраво виявляються романтичні тенденції. В **Інтродукції та варіаціях для фортепіано і флейти (ор. 160)** Ф. Шуберт звертається до власної пісні «Засохлі квіти» з циклу «Прекрасна мельничиха», пронизаною думкою про смерть. Варто зазначити, що трагічний зміст у віденських класиків, зазвичай, не був пов'язаний з жанром варіацій. Таким чином, в творчості Ф. Шуберта у жанр проникає нова образна сфера.

В чотириручних **Варіаціях As-dur** (ор. 35) Ф. Шуберт також розвиває романтичні риси, але цей розвиток продовжує відбуватися у напрямку посилення трагізму, усунення від зовнішнього світу, з поступовим переходом від дієвості до відчуженості. Особливого значення в цих Варіаціях набуває жанр маршу, який постає у різних аспектах і отримує психологічне трактування. Так п'ята і сьома варіації, пов'язані з жанром похоронного маршу, а початкова пунктирна фігура в подальшому трансформується в остинатний ритм.

Чотириручні **Варіації на тему Галеві** (ор. 82) високо оцінила лейпцизька критика. Зокрема, в одній з рецензій писали: «...ми вважаємо ці варіації найвдалішим з усього, що досі знаємо з його творів» [15, с. 619–620]. Крім того, захоплений критик прираховував цей твір до кращих, написаних у цьому жанрі.

У рецензії він відзначав поєднання виразності та простоти у темі: «Сама тема оброблена дуже привабливо і водночас дуже просто» [там само]. Водночас автор рецензії наголошував на певних «недоліках» у Варіаціях Ф. Шуберта – це «дивні акорди, які часто вриваються», «переходи й модуляції, які здебільшого, – на думку автора, – завдають шкоди музичній красі» [там само].

Загалом же у варіаційних циклах Ф. Шуберта спостерігається значна еволюція: якщо у ранніх творах, вивчаючи твори віденських класиків (особливо Л. Бетховена), композитор спирався на традиції орнаментальних варіацій, то в останні роки життя – створює власний підхід до варіаційного циклу, який базується на взаємодії класичних і романтичних принципів драматургії, посиленні значення лірико-кантиленного начала.

Для варіаційних циклів Ф. Шуберта характерно застосування пісенних тем. Його тематична основа у варіаціях легко впізнавана. Переважно вона проходить у незмінному вигляді у супроводі різноманітних фігурацій. Як правило, Ф. Шуберт зберігає структуру теми та її гармонічну основу, проте своєрідність його варіювання полягає у здатності створювати шляхом перетворення теми зміни настрою.

Композитор часто використовує контраст однойменних тональностей, характерний для класичного варіаційного циклу (вводить за традицією В. Моцарта у середину циклу мінорну варіацію), зокрема у пізніх творах зростає кількість варіацій в однойменній тональності. Проте протиставлення мажору та мінору у Ф. Шуберта набуває нового значення. Воно пов'язане насамперед зі зміною «світлих» та «темних» образів (настороїв). Такий контраст іноді торкається самої теми, створюючи відчуття двоїстості.

У варіаційних циклах написаних в останній період творчості Ф. Шуберт розширює тональну сферу, протиставляючи однойменному мінору тональність шостого низького ступеня та інші гармонічні відхилення. Він прагне симетричності форми: у фінальних розділах часто використовує повторення теми, іноді цикл врівноважується інтродукцією, або розширеною фінальною

варіацією. Водночас Ф. Шуберт застосовує прийом наскрізного розвитку, для заключних варіацій його циклів характерна розробковість.

Отже, у Ф. Шуберта формується власна концепція варіаційного циклу, пов'язана, з одного боку, з традиціями віденських класиків, з іншого – з власним уявленням про фортепіанні варіації. Вплив Л. Бетховена залишається незмінним протягом усієї творчості Шуберта і проявляється як у драматургії варіаційного циклу, так і в мелодичних, гармонічних, ритмічних та фактурних особливостях. У варіаціях пізнього періоду простежуються трансформації в образній сфері: збільшується протиріччя між внутрішнім світом художника та дійсністю, характерне для романтичного світосприйняття. На це спрямовані всі музичні засоби: темброва, тональні, фактурні, динамічні тощо. Таким чином, Ф. Шуберт демонструє власний підхід до варіаційного циклу, який базується на взаємодії класичних і романтичних принципів драматургії, посиленні значення лірико-кантиленного начала, створює жанр романтичних характерних варіацій.

2.2. Варіації на тему «Abegg» – взірць жанру в творчості Р. Шумана

Фортепіано стало головним інструментом у творчості Р. Шумана. Найбільш яскраве і цінне створене ним саме для фортепіано. Як і Ф. Шопен, Р. Шуман, належав до митців, які були творцями нової фортепіанної стилістики, до формування якої вони йшли своїми особливими шляхами. Вже ранні твори, над якими композитор працював майже одночасно з Варіаціями на тему «Abegg» (Theme sur le nom «Abegg») – «Метелики», Токата та інші, досить яскраво демонструють самобутність шуманівського фортепіанного письма. Варто відзначити, що навіть перші самостійні п'єси Р. Шумана не належали до усталених, затверджених багаторічною практикою музичних жанрів, з яких зазвичай починали свій шлях більшість музикантів. Р. Шуман відразу звернув увагу на ті жанри, які сформувались вже у мистецтві зрілого романтизму. Серед таких романтично нове переломлення класичних варіацій.

Ранній період творчості Р. Шумана (навчання в Лейпцизі, Гейдельбергу, 1828–1830) став часом становлення, пошуком себе, займання улюбленою

справою. Молодий музикант вже знав, що його призначення – «стати віртуозом і композитором» [57, с. 114], і на той момент ставив акцент на кар'єрі піаніста-віртуоза. Дослідники творчості Р. Шумана зазначають, що для раннього періоду його діяльності характерно тяжіння до романтичної віртуозності, яка притаманна таким творам, як Варіації на тему «Abegg» op. 1, Етюди за каприсами Паганіні (Etudes pour le piano d'après des caprices de Paganini, два зошити: op. 3 та op. 10), Токата op. 7, Allegro op. 8. Частково це стосується і деяких інших ранніх творів. Природно, що увагу молодого композитора привертали передусім жанри, поширені серед композиторів-віртуозів романтичної доби: концерти, варіації, бравурні етюди, екзерсиси. Так, у записниках Р. Шумана (гейдельберзького періоду) збереглися нариси першої частини незакінченого фортепіанного концерту (*F-dur*), а також значна кількість фрагментів етюдів [66, с. 5].

На думку німецького музикознавця Адольфа Йєнсена (Adolf Jensen), вже в ранніх роботах Р. Шумана, які або залишилися у вигляді нарисів, або вважалися композитором непридатними для видання, виявилися оригінальність і самобутність його таланту. Найбільш характерною рисою цих творів А. Йєнсен називає принцип варіаційності, якому, в більшості випадків, підкоряється і вже згадане прагнення «демонстрації віртуозної техніки» [67, с. 85]. На ці риси звертає увагу й музичний критик В. Дамс (Walter Dahms), пояснюючи популярність варіаційних форм у таких молодих композиторів, як Р. Шуман саме тим, що в них «він міг показати у всьому блиску своє мистецтво віртуоза» [63, с. 257].

Варто зазначити, що написання варіацій було для Р. Шумана складним і напруженим творчим процесом. Як і всі свої твори, композитор довго виношував задум, відразу уявляючи собі п'єсу цілком, про що, зокрема, свідчить лист до дружини – Клари Вік в якому він зізнається, що над «Andante з варіаціями» (op. 46) «працював дуже старанно: варіації ... залишилося лише записати, тож скоро ми їх почуємо» [58, с. 71].

У заголовках творів, написаних у варіаційній формі, Р. Шуман зазвичай уникав слова «варіації». Увага приверталася або до теми («Тема на ім'я «Abegg», «Тема *Es-dur*»), або до іншого жанру («Експромти на тему Клари Вік», оп. 5, «Симфонічні етюди» оп. 13). Значну частину своїх варіаційних циклів композитор видати або не наважився, або не встиг, хоча серед них, ймовірно, були значні твори. Лише чотирьом циклам він надав опусні номери (1, 5, 13 і 46). Відомо, що Р. Шуман кілька разів розпочинав нумерацію своїх творів. Остаточний список відкрили Abegg-варіації, видання яких, на думку автора, означало вступ на шлях композиторської діяльності.

Чекаючи на вихід свого першого опусу, Р. Шуман дуже хвилювався, відчував сумніви, навіть «страх, аж до нестями», про що свідчать записи в щоденнику (07. 11. 1831) [72, с. 373]. Як зазначив композитор, «це набуло більшого значення, чим якби тут було надруковано все» [там само, с. 376]. Це висловлювання свідчить про те, що не всі варіації циклу було видано, оскільки у переліку творів – «Книзі проектів» Р. Шуман зробив позначку щодо Abegg-варіацій: «мій перший надрукований опус – надруковано лише половину варіацій» [64, с. 81]. Насправді ж, як свідчить дослідження В. Шварца, в ескізах твору, було іще дві варіації віртуозного плану, які не увійшли в остаточний текст [73, с. 13–14].

Отже, варіації на тему «Abegg», незважаючи на деяку салонність і зовнішню витонченість орнаментальної техніки, виявилися першими в ряду варіаційних творів митця, оскільки сама форма варіацій і метод варіаційного розвитку загалом притаманні композиторському мисленню Р. Шумана. Варіаційність використовується ним часто і різноманітно. Іноді, як прийом розвитку всередині твору (наприклад, в сонаті *fis-moll* або Концерті *a-moll*), іноді, як інтонаційний зв'язок між тематично самостійними побудовами («Карнавал»). Серед варіаційних творів справжнім шедевром фортепіанної музики є «Симфонічні етюди» оп. 13 (1837).

Як вже зазначалося, віртуозний стиль (або так званий «*style brillante*» – «блискучий стиль») далеко не завжди був пов'язаний з відсутністю смаку або

глибокого художнього задуму, що нерідко відзначали композитори та критики епохи романтизму. Дехто з композиторів, прагнучи швидкої слави, фінансової стабільності і захоплення слухацької аудиторії, йшов «на приводу» публіки, що призводило до превалювання ефектних прийомів над змістом, домінуванню віртуозних пасажів над оригінальним тематизмом, до примітивних форм, музичних засобів тощо. Проте, серед композиторів-віртуозів були й ті, хто використав нові можливості фортепіано і фортепіанної техніки як засіб досягнення високих мистецьких цілей (слід згадати Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста та ін.). До таких митців належить і Р. Шуман. Прагнення до художності творів виявилися вже в його ранніх опусах. Так, відзначаючи віртуозну спрямованість і «віртуозний» стиль молодого композитора, В. Дамс підкреслював, що він жодною мірою не був виразом тогочасного «стереотипного бравурного стилю» [63, с. 257]. В одному з перших відгуків на ранні твори Р. Шумана, зокрема Abegg-варіації, музичний критик, редактор журналу «Iris» Л. Рельштаб відзначив їх автора як «обдарованого піаніста». В творі він побачив «блискучу бравурну п'єсу, подібну до багатьох творів Черні і Герца», яка заслуговує на «таке ж визнання» [57, с. 156], чим відразу дорівнював Р. Шумана до найбільш популярних авторів варіацій того часу¹³.

Самобутність стилю, самостійність і талановитість автора були відзначені й в інших рецензіях. Зокрема, кореспондент віденської газети «AmA»¹⁴ І. Зейфрид (Ignaz von Seyfried) підкреслював, що «композитор, який вперше зустрівся нам, ймовірно ще дуже юний, належить до рідкісних явищ нашого часу; він не прихильник якої-небудь школи, він черпає з самого себе, не хизується чужим, у поті чола підібраним пір'ям; він створив собі новий

¹³ Л. Рельштаб Р. Шуман вважав «самим різким і страшним» критиком, цінував в ньому відвертість і принциповість. Рецензію на Abegg-варіації, як зазначав автор музики, «прочитав із задоволенням». Він зазначив, що в ній «немає жодного осуду» із вдячністю та побажаннями написав критику у відповідь: «щоб значущість та свіжість, якими віє від кожної сторінки «Iris», ніколи не були втрачені, щоб Ви могли і надалі потужно придушувати все вульгарне і болісне» [57, с. 155, 157].

¹⁴ «Загальна музична газета».

ідеальний світ, яким бродить якимось пустотливо, часто навіть зі своєрідною химерністю» [57, с. 182]. Незважаючи на те, що автор рецензії визначив стиль перших творів Шумана як «своєрідну химерність», цей вираз мав позитивну характеристику. І. Зейффрид тим самими висловив підтримку композитору-початківцю в його намірах йти власним шляхом. В іншій рецензії на Abegg-варіації того ж самого видання відзначалося, що тема твору «добре задумана та приваблива», а варіації – «справді своєрідні» [64, с. 615].

Не зважаючи на всі сумніви і хвилювання, сам Р. Шуман високо цінував свій перший опус. Зокрема він писав матері: «Якби ти тільки знала, яка це радість перша радість автора; передвесільний стан навряд чи перевищує її. Небеса мого серця сповнені тепер надії і передчуття; гордий, немов венеціанський дождь, що заручається з морем, заручаюся я нині з великим світом, який у всьому в своєму обсязі є світ і вітчизна художника. Хіба не заспокоїливо прекрасна думка, що ці перші краплі, щоб пом'якшити його біль і залікувати його рани» [57, с. 143]. Пізніше, коли були написані інші твори, Р. Шуман ставився до Abegg-варіацій більш критично.

Щоб зрозуміти мотивацію композитора для написання будь-якого твору, необхідно з'ясувати його світоглядні позиції, естетичні погляди, життєві обставини у відповідний період. Важливим матеріалом для цього є щоденники і листи композитора, які виявляють ставлення митця до власних творів. Зокрема, цінні відомості про варіації першої половини XIX століття містяться в статтях Р. Шумана, написаних, переважно, для Лейпцігського журналу «Neue Zeitschrift für Musik» [56, 71].

Відомо, що спочатку композитор планував написати твір для фортепіано з оркестром [70, с. 3]. На думку музикознавця і бібліографа Р. Шумана М. МакКоркла (М. McCorkle), однією з причин такого рішення могло стати успішне виконання молодим композитором Варіацій І. Мошелеса для фортепіано з оркестром (ор. 32) на концерті 24 січня 1830 року. Проте, згодом Р. Шуман звернувся до жанру сольних фортепіанних варіацій. Твір вийшов друком в листопаді 1831 року (вид. Ф. Кістнер) з присвятою «Gräfin Pauline von

Abegg». Стосовно цієї присвяти існують різні точки зору. Дехто з дослідників творчості Р. Шумана вважає, що «Abegg» так само, як і ASCH¹⁵, не що інше, як комбінації букв, що позначають певні музичні звуки. Розмірковуючи про це Л. Рельштаб навіть з прикрістю зазначає, що в творі немає «всіх комбінацій та перестановок літер A, B, E, G, G, канону, фуги, або чогось подібного» [72, с. 424–425]. Він також пропонує скласти особливий словник подібного роду слів як «компас» для композиторів, яким «бракує нових ідей» [там само]. Інші дослідники припускають, що Abegg – це ім'я дівчини, з якою Шуман познайомився в дні юності (Мета Абегг). Зокрема, Г. Демченко зазначає, що Варіації на тему «Abegg» стали першими твором, де виявилися шуманівська пристрасть до літерної символіки: «як відомо, перші п'ять нот теми (a b e g g) становлять прізвище дами, з якою юний Шуман познайомився в Маннхаймі (Мангейм)» [12, с. 3]. Продовжуючи свої міркування авторка припускає, що можливо, не без впливу цього швидкоплинного враження композитор написав свідомо легку п'єсу у манері салонно-гедоністичної фортепіанної літератури перших десятиліть XIX століття. Дослідниця справедливо відзначає, що «відтворюючи атмосферу світського салону, композитор майстерно оперує характерною для салонних уподобань тих років атрибутикою: блискучими розсипами пасажів, «бісером» гам у високому регістрі, фіоритурами. Водночас, у цій безтурботній, «повітряній» анакреонтиці є своя чарівність (особливо в «ліричних відступах» і в вальсовій темі з її тихою поетичною захопленістю) ... тут вже виявляються риси його стилю» [там само].

Ідею про наявність таємничої коханої висловлював також друг композитора А. Тьопкен. Зокрема в листі до Й. фон Василевського (1856) він зазначав, що назва Abegg-варіацій пов'язана з ім'ям реальної знайомої Шумана, що жила в Мангеймі і була об'єктом поклоніння композитора [72, с. 482], натомість в іншому посланні навпаки зауважував, що не слід шукати в назві

¹⁵ Звуки ASCH, взяті в різній послідовності та комбінаціях, утворюють тему, що міститься в основі кожної п'єси циклу «Карнавал», який має підзаголовок («Маленькі сцени на чотири ноти» (фр. «Scènes mignonnes sur quatre notes»). Водночас ASCH це і «музичні» літери у прізвищі Schumann.

Варіацій нічого, крім зацікавленості композитора музичною обробкою незвичайного імені. Можливо на зміну його думки вплинув лист композитора, в якому той писав, що графині Abegg не існує в реальності. Ймовірно, задуманою містифікацією композитор намагався заінтригувати публіку. Зокрема він писав А. Цуккальмально: «Таємничість має, між іншим, для багатьох особливу красу і, крім того, як все таємне, – особливу силу» [57, с. 255].

Твір становить інтерес не тільки з точки зору історії посвяти і обробки композитором «музичного» імені Abegg. Вибір композитором вальсової теми також є незвичайним і нетиповим для концертних варіацій того часу. Цей вибір дослідники пояснюють тим, що Р. Шуман в той період, переважно, грав в салонах, а не на публічних концертах. Зокрема, Г. Келер (G.Kohler) зазначає, що вальсовий рух теми змушує згадати про те, що Р. Шуман з успіхом імпровізував на танцювальних студентських вечорах в Гейдельберзі [68, с. 2].

«Варіації на тему Abegg» належать до романтичних віртуозних концертних творів, водночас, зберігають поетичну виразність, поєднують циклічну і традиційну варіаційну форми.

Тема Варіацій (F-dur, 3/4) визначається ліричним, мрійливим характером. Наспівна мелодія у октавному викладі, з характерними для Р. Шумана висхідними питальними інтонаціями, супроводжується вальсоподібним акомпанементом. Тема написана в простій двочастинній безрепризній формі. У всіх трьох варіаціях метр і тональність теми зберігаються, водночас фактура, ритм й інтонації теми варіюються з фантазією і майстерністю автора. Варто зазначити, що варіаційність властива вже самій темі: перше речення (8 тактів) продовжується його варіаційним проведенням; так само композитор будує і другу частину теми.

В цілому Варіації написані в строгому стилі, проте форму порушують заключні розділи «Cantabile» і «Finale alla Fantasie». Вони не відзначені номером, що свідчить про їх самостійність. Водночас, відмова від нумерації в останніх варіаціях характерна для віртуозних концертних варіацій цього часу. Таким чином утворюється тричастинна структура: тема з трьома позначеними

варіаціями, лірична варіація «Cantabile» та розширений фінал. У кожному з розділів форми початкова тема вільно варіюється. За визначенням сучасного американського дослідника Дана Гулі (Dana Gooley), ця варіаційність має імпровізаційну природу [65, с. 145]. Вона посилюється проведенням вільних каденційних розділів. Цілісність циклу поєднується з яскравістю і контрастністю образів.

Повільний розділ «Cantabile», що розпочинається новим варіантом основної теми і переходить в імпровізаційну каденційну побудову, є певним епізодом, який виконує функцію переходу до Фіналу. Таким чином, варіації починаються як строгі, а закінчуються вже як вільні, що фіксує фантазійне позначення Фіналу. Саме Фінал надає варіаційній формі твору певної новизни: його написано як окрему частину циклу. Відомо, що в первинному варіанті твір замислювався з трьох частин: оркестрової інтродукції, варіацій і фіналу. Строгі «нефантазійні» варіації обрамлялися «фантазійними» розділами – інтродукцією і Фіналом, які виконують вступну і заключну функцію. Можливо фінал мав виконувати функцію своєрідної каденції соліста (нагадаємо, що твір передбачався для фортепіано з оркестром), де у вільно організованій формі поєднуються ефектна віртуозність й імпровізаційність фактури.

Фінал має тричастинну форму зі скороченою репризою («*a tempo*»). В ньому панує романтична віртуозність, але в останніх тактах розділу звучність згасає. Така незвична кода (крім багатьох інших стилістичних і художніх новацій твору) виділяє Abegg-варіації, серед віртуозних творів того часу, як один з найбільш поетичних взірців. Позначення фіналу «*alla Fantasia*» вказує на певну жанрову спрямованість. Як вказує Д. Гулі, заголовок фіналу «відсилає до музики імпровізаційного характеру» [65, с. 145]. Наведена думка підтверджується щоденниковими записами композитора, де словосполученнями «*Fantasie am Clavier*» («Фантазія за клавіром»), «*Fantasie am Flügel*» («Фантазія за роялем»), «*Fantasie über*» («Фантазія на [тему]») Р. Шуман визначав час, присвячений імпровізації за інструментом [72, с. 50, 157, 160, 179]. Отже, позначка «*alla Fantasia*» вказує на зв'язок жанрів фантазії і

варіації в творчості молодого Р. Шумана. Ознаки жанру фантазії також виявляються у свободі й «плинності» форми Фіналу, його каденційних і «речитативних» вставках.

Таким чином, «Варіації на тему Abegg» стали першим композиторським опусом Р. Шумана. Твір поєднав жанр строгих і вільних варіацій. Новації виявились у створенні фантазійного Фіналу, що було не типовим для «варіаційних стандартів» того часу, гармонічній збалансованості романтичної віртуозності й поетичності образів. Жанрові перетворення, застосовані композитором у «Варіаціях на тему Abegg», значно розширили художню палітру твору. П'єса посіла одне з провідних місць в репертуарі піаністів і педагогічній практиці.

2.3. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана (ор. 23) як приклад чотириручних фортепіанних варіацій.

Знайомство з Робертом і Кларою Шуман (1853), яке з часом переросло в романтичну дружбу, стало етапною, поворотною подією у творчості Йоганнеса Брамса. Саме Р. Шуман, який колись першим назвав генієм молодого Ф. Шопена, передбачив Й. Брамсу, на той час майже нікому ще невідомому молодому музикантові, велике майбутнє, опублікувавши статтю «Нові шляхи», в якій урочисто проголосив явлення генія.

Години творчого спілкування, бесід Брамса з Робертом і Кларою Шуман були насичені музикуванням за роялем, часто у чотири руки. Так у 1855 році Й. Брамс згадував про дуже сердечну зустріч із Робертом, яка супроводжувалася спільним. музикуванням [53 с. 64]. Брамс також приготував для Клари чотириручне перекладення для фортепіано Квінтету *Es-dur* Р. Шумана як подарунок до урочистих сімейних дат (річниці весілля та дня народження Клари). Дуєтне музикування Й. Брамса з Кларою Шуман, а згодом і з її дочками не припинялося до кінця днів композитора.

Ансамблеве виконання посідало також особливе місце в родині Шуманів. Роберт і Клара постійно брали участь у різних камерних ансамблях –

фортепіанних тріо, квартетах, квінтетах – і були пристрасними шанувальниками гри у чотири руки. Зокрема, незважаючи на свою неперевершену сольну концертну кар'єру, Клара вважала саме чотириручний дует прекрасним жанром для фортепіанного твору.

Творчість Й. Брамса, який продовжив досягнення в цьому жанрі Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, стала однією з вершин в історії чотириручних фортепіанних варіацій. Особливе місце серед таких дуетів посідають Варіації на тему Роберта Шумана op. 23 *Es-dur* (Variationen über ein Thema von Robert Schumann, 1861). Безпосереднім приводом для їх створення стало відвідування Й. Брамсом могили Р. Шумана (під час поїздки в Дюссельдорф і Бонн) та приїзд до Гамбурга Клари та Юлії Шуман – дружини та дочки великого німецького генія. Варіації призначалися Й. Брамсом саме для чотириручного виконання Кларою та Юлією Шуман. В авторській посвяті композитор зазначив: «Присвячується міс Джулії Шуман. Варіації на тему Роберта Шумана для фортепіано в чотири руки. Написав Йоганнес Брамс». Твір вийшов у видавництві Рітер Бідерман (Лейпциг, 1863), перше публічне виконання відбулося вже за рік – 12 січня 1864 року у Відні фортепіанним дуетом за участі самого автора (Йоганнес Брамс – Йоганн фон Астен).

Порівнюючи свій процес створення музики з діяльністю великих композиторів минулого (Бахом, Моцартом та Шубертом), Й. Брамс із гіркотою зазначав, що йому створення музики давалося не так легко і невимушено. Багато своїх задумів Й. Брамс обмірковував роками, деякі твори перероблялися, доповнювалися декілька разів. Особливо ретельно композитор працював над великими формами, зізнаючись у тому, що почуття величезної відповідальності викликає непереборну нерішучість: «Щодо своїх творів я набагато боязкіший і нерішучіший, ніж ви думаєте», – зазначав митець [42, с. 195].

Про труднощі реалізації своїх задумів та їх завершення, про муки творчості композитор красномовно свідчить у наступному висловлюванні: «Як часто пише якийсь із їх [колег] радісно своє Fine, а це ж означає: я закінчив з

тим, що лежить у мене на серці! Як довго я можу носити в собі саме маленьке Fine, перш ніж я неохоче піду на це!» [там само, с. 335].

Така творча неспішність пояснюється особливою відповідальністю композитора до процесу творення. Йому було властиве вдумливе проникнення в художній задум твору, розкриття його образного змісту, не притаманний віртуозний блиск: техніка розумілася не як мета, а лише як засіб музичної виразності.

У роки особистих потрясінь, пов'язаних зі смертю Р. Шумана, Й. Брамс звертається до музики минулого у пошуках моральної опори, ідеалу мудрості та краси, душевної рівноваги, «чистоти» стилю, конструкції та помислів, зокрема варіацій у яких відточує власний стиль і майстерність.

Варто зазначити, що композитор у своїй творчості часто використовував принцип варіювання-проростання, в основі якого лежить особлива стратегія роботи з музичним матеріалом (постійне інтонаційне оновлення, що не порушує параметрів основної теми чи мотиву). Цей принцип тематичного варіювання композитор використовував як у варіаціях, жанрі до якого звертався протягом усього життя, так і в інших жанрах. «Іноді я знаходжу, що нове покоління надто копається в темі, – зазначав композитор. – Ми всі боязко дотримуємося мелодії, але не розробляємо її вільно, не створюємо з неї нічого нового, лише навантажуюмо її. Через це мелодію зовсім не можна впізнати» [53, с. 73].

Задум Й. Брамса Варіацій ор. 23, пов'язаний з філософськими роздумами композитора про смерть і безсмертя, про сенс буття та велич творчого духу. Це, зокрема, виявляється через жанровий синтез суворого хоралу і траурного маршу, який втілений в темі варіацій. Слід зазначити, що синтез маршовості і хоральності притаманний багатьом трагедійним, лірико-філософським образам музичного романтизму (Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Вагнер та ін.). Інтонаційні елементи твору також пов'язані з музикою Р. Шумана, зокрема з його образною сферою, ритмоінтонаційними зворотами тощо.

Найбільш глибоко Й. Брамсу вдалося проникнути у світ музичного мислення Р. Шумана, звернувшись до запровадженого ним принципу вільних варіацій. Це виявляється через тональний план циклу, жанрову характеристичність окремих варіацій, психологічну точність конкретних образних рішень, логічну єдність художнього цілого. У шуманівській манері написані й перші чотири варіації досліджуваного опусу. Водночас цикл має ознаки старовинної класичної варіаційності, варіантності розвитку. Збереження традицій великих попередників було одним із головних завдань у творчості композитора. Він прагнув зберегти традиційні прийоми та методи композиційної роботи, визнаючи їх здатність відповідати новим мистецьким завданням. Успіхи композитора у цьому напрямі були відзначені Р. Вагнером, який зазначав щодо брамсівських варіацій: «Як багато можуть надати ще класичні форми, коли приходить той, хто вміє з ними поводитися!» [53, с. 128].

Важливим є вибір тональності варіацій. Це взаємодія і протиставлення двох сфер: «світлого» (*Es-dur*) і «напружено-пристрасного» (*es-moll*). Для Й. Брамса цей вибір є не випадковим. Такий тональний план композитор використовує в багатьох своїх творах як протиставлення світлого, земного і похмурого, трагічно-пристрасного. Це свого роду образ світобудови, створений музичним мисленням композитора. Дослідниця творчості митця М. Зайцева відзначає, що драматичні і трагічні події особистого життя Й. Брамса сформували у нього особливе ставлення до поетики романтизму: «в його творчості присутній ліризм, драматизм, романтична суперечливість почуттів. Особистісний, пристрасний тон оповіді близький до манери висловлювання Р. Шумана» [18, с. 1.7].

Властиві брамсівському задуму риси філософської програмності узагальненого типу визначили особливості образної драматургії Варіацій: взаємодію основних семантичних ліній – ліричної (варіації 1, 2, 3, 5, 6, 8) та піднесено-трагедійної, відзначеної драматичністю, патетичною декламаційністю (варіації 4, 9, 10), іноді фантастичної (варіація 7). Образний розвиток циклу замикає шуманівська тема (тема варіацій), яка звучить на тлі

скорботного і величного поступу траурного маршу (варіація 10). Її проведення утворює смислову арку всього твору. Внаслідок тривалого і трагічного драматургічного шляху, основна тема варіацій набуває характеру прощального висловлювання. Як зазначає О. Сорокіна: «тепер ця тема Брамса, за своїм духом близька до суворой просвітленої лірики "Німецького реквієму"» [46, с. 152]. Зміст Варіацій оп. 23, на думку І. Польської є поглядом на життя Р. Шумана, його особисту драму і щастя, його роль як художника і людини в історії та сучасності – погляд, звернений у минуле, але більшою мірою – у майбутнє [38, с. 259]. Підтвердження цьому знаходимо у висловлюванні самого композитора, адресованого Кларі Шуман по смерті Р. Шумана: «Пристрасті не належать до природних властивостей людини. Вони завжди є або винятком, або збоченням... Красива, істинна людина має бути спокійною в радості, спокійною в смутку та скорботі. Пристрасті повинні швидко проходити, або їх слід виганяти» [7, с. 70].

Дуетне письмо Варіацій на тему Р. Шумана поєднує у собі прояви двох основних ансамблевих тенденцій – інтегруючої, що об'єднує звучання обох дуетних партій у певну цілісність та діалогічної, що спирається на їхню рівноправну взаємодію. В творі використано елементи поліфонії (імітаційно-канонічного характеру). В коді синтезовано контрастний тематичний матеріал двох фортепіанних партій.

Фактура кожної з варіацій втілює певну чуттєво-конкретну музичну ідею. Це здійснюється за допомогою витриманого протягом усієї варіації характерного фактурного малюнка, що також є наслідуванням Р. Шуману.

В цілому музика Варіацій є глибокою, емоційно-насиченою. Твір вражає композиційною завершеністю та вибудованістю драматургії. Він є важливим у розвитку фортепіанного дуетного жанру. Як відзначає О. Сорокіна: «Твір Брамса, немов осяяний тінями великих попередників, є вершиною в історії чотириручних варіацій. До нього шляхи розвитку жанру торували Моцарт, Бетховен, Шуберт» [46, с. 152–153].

2.4. Варіації як частина циклу у творах С. Франка

Одним з відомих творів С. Франка є «Прелюдія, fuga та варіація» (*h-moll*, op. 18). Третя п'єса циклу «Шість п'єс для великого органу» (*Six piéces pour grande orgue*) – була написана С. Франком у 1862 році і присвячена Камілю Сен-Сансу, який разом з Франком навчався у Франсуа Бенуа в Паризькій консерваторії. С. Франка та К. Сен-Санса пов'язувала багаторічна творча співпраця: композитори-органісти разом виступали на концертах у церквах Сен-Сюльпіс (*Saint-Sulpice*), Нотр-Дам де Пари (*Notre-Dame de Paris*), Ла-Трінїта (*La Trinitat*), в залі Трокадеро (*Trocadero*) тощо.

Пізніше С. Франк створив транскрипцію циклу для двох фортепіано в чотири руки, а також для фісгармонії та фортепіано. Перша з цих транскрипцій була опублікована у 1868 році й присвячена його ученицям мадемуазель Луїзі і Женев'єв Десліньєр (*Luise, Geneviève Deslignières*). У лютому 1874 року С. Франк з В. д'Енді виконали версію для фісгармонії в чотири на концерті Національного товариства.

Як і багато митців свого часу, С. Франк звертався до стилів, а іноді й до конкретних художніх зразків своїх відомих попередників. Так для своєї «Прелюдії, фуґи та варіації» французький композитор обрав модель форми барочного триптиха («Прелюдія, fuga та чакона» Д. Букстехуде або «Токката, Адажіо та fuga» Й. С. Баха). Цей же тип форми знайшов відображення також у фортепіанних циклах «Прелюдія, арія, фінал», «Прелюдія, хорал і fuga».

У «Прелюдії, фузі та варіації» С. Франк використовує багаточисленні контрасти образної сфери, трактуючи їх з позиції естетики Бароко. Виникає поліфонічний цикл барочного типу (прелюдія та fuga) з додатковою фігураційною варіацією, де використано типовий для С. Франка прийом монотематизму. Загальній цілісності циклу сприяє тональний план: прелюдія *h-moll* – *fis-moll*, fuga *h-moll*, варіація *h-moll* – *H-dur*.

У варіації композитор використовує типовий для нього метод фігураційного варіювання. Важливо зазначити, що серед жанрів, що вплинули на творчість С. Франка значне місце посідають органні хоральні варіації.

Нагадаємо, що в епоху бароко розвитку варіантності сприяла система *basso continuo*, що передбачала не тільки виконання акомпанементу з цифрованого запису, а й техніку «вільного варіювання або «вільного прикрашання» мелодії. Саме такий метод переважно використовував у своїх творах С. Франк. Зокрема, в існуючих дослідженнях [47, 54, 61] виявлено різноманітні види варіантної техніки, застосовані С. Франком:

- оспівування інтонацій, їх «колорування» – даний тип найбільш поширений у мелодіях орнаментального плану, також у фігураційному варіюванні;

- різні комбінації мотивів, їх взаємообмін;

- переміщення мотивів відносно устою ладу,

- секвенційна техніка, поширена на всіх етапах викладу та у всіх типах формоутворення;

- зміна інтервалів, зазвичай у бік розширення;

- збільшення мотиву (техніка «великої мелодійної хвилі», побудованої за принципом послідовного наростання всіх параметрів);

- злиття кількох мотивів – один із найвіртуозніших прийомів варіантної техніки, що в більшості випадків є результатом тривалого процесу варіантних перетворень.

В музиці С. Франка варіантність виявляється у всіх складових музичної тканини та на всіх рівнях співвідношення мелодії та супроводжуючих голосів. Відповідно принцип *varietas* розповсюджується на всі рівні музичного твору – фактуру, музичний синтаксис, композицію. Замість періоду та його речень виникають хвилі з однаковим початком та єдиним сценарієм розвитку, які усвідомлюються як варіанти, або ж свого роду дрібні цикли варіацій без теми.

Сам принцип франківського варіювання завжди поєднує у собі з одного боку відокремлення інтонаційного ядра, його збереження з одночасним оновленням фону, з іншого боку – емоційну реакцію на таке оновлення. При цьому французький композитор демонструє різноманітність прийомів: структурне розширення та стискання, інтонаційне «загострення» та

«пом'якшення» тощо. Все це дозволяє мелодії розвиватися вільно, за внутрішніми законами розвитку образу, розкриття емоції. Кожна із трансформацій матеріалу виявляє новий етап розвитку, іншу грань образу.

Значною особливістю творчого методу С. Франка є фактурне варіювання. Сама техніка розвитку фактури була відпрацьована в минулі епохи у жанрі варіацій, однак знайдені у варіаційних циклах засоби були ним доповнені цілим рядом специфічних прийомів.

Симфонічні варіації («Symphonic Variations», 1885)¹⁶ є одним з найвідоміших творів С. Франка. Твір написаний для фортепіано з оркестром і є прикладом поєднання жанру варіацій та романтичного одночастинного концерту. Як зазначають дослідники, це «бездоганний твір і дуже близький до досконалості, яку композитор може здійснити у творі такого роду» [74].

Масштабність твору підкреслена у його назві – «Симфонічні варіації», що викликає асоціації з іншим відомим масштабним твором – «Симфонічними етюдами» Р. Шумана. Як і його попередник, С. Франк демонструє новаторський підхід: використовуючи незвичну, нетипову для варіацій форму, С. Франк створює твір, сповнений динамічного розвитку, тематичних трансформацій, перетворення сумних образів на світлі й радісні у мажорному фіналі. Через увесь твір проходить основна ідея творчості С. Франка, характерна для романтичного мистецтва в цілому, – втілення протиріччя внутрішнього світу людини, подолання страждань, пошук духовного очищення.

Цей твір є прикладом того, як С. Франк утворює циклічну єдність (коли одна тема переростає в інші), використовуючи варіаційні методи розвитку. Фортепіано і оркестр однаково беруть участь у безперервному розвитку ідей. Немає жодних сумнівів, що в цьому творі композитор демонструє всю свою майстерність у роботі з варіаційною формою.

¹⁶ Твір присвячений французькому композитору і піаністу Луї Дімеру. Прем'єра відбулася 1 травня 1886 на щорічному оркестровому концерті Société Nationale de Musique і залишилася майже непоміченою. Солістом був Л. Дімер, диригував сам композитор.

«Симфонічні варіації» складаються з трьох основних розділів, які виконуються *attacca*: інтродукція, тема з варіаціями і фінал. Така структура характерна для великих романтичних варіаційних творів концертного плану, також ці розділи нагадують структуру тричастинного концерту (швидко-повільно-швидко). Таким чином, «Симфонічні варіації» є масштабним самостійним твором для фортепіано з оркестром, тематично уніфікованим. Самі ж *варіації* займають лише центральну третину твору.

Твір побудовано на двох темах, які розвиваються та взаємодіють у всіх його розділах. Перша тема, яка розпочинає інтродукцію (*Poco allegro, fis-moll*), будується за принципом діалогу: два її контрастних елемента чергуються в партіях соліста й оркестру. В оркестрі вона звучить як рішучий, наполегливий речитатив похмурого характеру, викладений пунктирним ритмом в унісон. Йому відповідають плавні співучі фрази фортепіано: низхідний рух мелодії, повторні інтонації збільшеної секунди створюють відчуття смутку, невідворотності, приреченості. Проте невдовзі, кожний з учасників музичного дійства отримує індивідуальний виклад: висхідна тема (*A-dur*) виконується оркестром (*L'istesso tempo*), друга – низхідна (*c-moll*) – фортепіано (*Poco più lento*). Їхні початкові інтонації стають лейтмотивами твору.

Поява другої теми (в оркестрі в середньому розділі інтродукції) підкреслена зміною метру. Як і оркестровий елемент першої теми, вона починається з висхідної малої секунди. Друга тема передає стан тривоги та занепокоєння, що посилюється тональною нестійкістю.

Отже, в Інтродукції синтезуються обидва елементи першої теми, вони отримують протилежний, по відношенню до первинного, характер, змінний ритмічний малюнок. У репризному розділі більшого розвитку набуває «фортепіанний» елемент першої теми, тоді як оркестрові репліки стають коротшими і менш рішучими. В них з'являється інтонація низхідної секунди, запозичена з фортепіанного елемента теми. Варто зазначити, що Інтродукція відіграє у творі важливу драматургічну роль. Вже в цьому початковому розділі відбувається перетворення та взаємодія тем та їхніх елементів.

Середня частина (безпосередньо варіації) містить різні варіанти мелодичного, фактурного тонального розвитку. Її розпочинає друга тема, що є логічним і виправданим, оскільки Інтродукція будувалась, переважно, на матеріалі першої теми та її елементах. Друга тема інтонаційно пов'язана з першою, в ній синтезовано мотив висхідної секунди з першого елемента першої теми та низхідний рух мелодії з другого її елемента, вона вирізняється безпосередністю і поетичністю, станом самотності й смутку. Увесь розділ побудовано на наскрізному розвитку. Тут використано різні варіаційні засоби: діалогічний принцип викладу тем (переклички інтонацій у фортепіано та оркестру); образний і емоційний контраст (4-та варіація (*D-dur*) – тема набуває рішучого та тріумфального характеру, варіація (*Molto più lento, Fis-dur*) стає ліричною оазою розділу); ритмічні зміни (в 4-й варіації тема проводиться у пунктирному ритмі, наприкінці розділу другий елемент теми інтродукції проходить у тридольному метрі) тощо.

Стосовно кількості варіацій у середньому розділі існують різні точки зору, їх кількість дослідники визначають від шести до п'ятнадцяти, залежно від того, як розглядати: короткі варіації, які мають схожий характер, можуть бути проаналізовані як частини більш довгих і складніших варіацій. Остання варіація (*Molto più lento*) змінює тональність на основну, але музика знов повертається до мінору який є перехідним епізодом і закінчується фортепіанною треллю, яка проголошує початок фіналу.

Твір закінчує віртуозний фінал у паралельному мажорі (*Fis-dur*), який є узагальненням всього музичного розвитку. Це життєстверджуючий апофеоз життя, сповнений радісного оптимізму і світла. Фінал містить народно-жанрові риси, що виявляє ідею єднання композитора з народом, подолання страждань через зближення з народом.

Фінал написаний у сонатній формі. Його головною партією виступає тема інтродукції, яка повністю перевтілюється і набуває життєрадісного, скерцозного характеру. Побічною партією є тема варіацій. Вона проводиться оркестром у басовому регістрі, тоді як у партії фортепіано виникає нова тема.

«Симфонічні варіації» засновані на інтенсивному тематичному розвитку. У процесі варіювання характер тем змінюється, переосмислюється. Спостерігається тенденція до зближення тем у метро-ритмічному плані. Теми у всіх розділах вступають у взаємодію і завдяки цьому досягається величезна динаміка розвитку. Важливу роль відіграє розробковість, особливо у вступному та фінальному розділах.

«Симфонічні варіації» є вершиною фортепіанної творчості С. Франка і розвитку концертних фортепіанних варіацій в епоху музичного романтизму. В них романтична емоційність поєднується з класичною ясністю форми. Завдяки наскрізному розвитку та значному перетворенню тем твір набуває рис одночастинної романтичної поеми, що є вже пізньоромантичним явищем. Симфонічні варіації увійшли до репертуару найвидатніших піаністів світу.

Висновки до Розділу 2.

Отже, у творчості Ф. Шуберта формується концепція варіаційного циклу, пов'язана, з одного боку, з традиціями віденських класиків, з іншого романтичними тенденціями в музиці. Вплив Л. Бетховена залишається незмінним протягом усієї творчості Шуберта і проявляється як у драматургії варіаційного циклу, так і в мелодичних, гармонічних, ритмічних та фактурних особливостях. Водночас Ф. Шуберт формує власний підхід до варіаційного циклу, який базується на посиленні лірико-кантиленного начала, створюючи жанр романтичних характерних варіацій.

У «Варіаціях на тему Abegg» Р. Шуман поєднав жанр строгих і вільних варіацій. Новації виявились у створенні фантазійного Фіналу, гармонічній збалансованості романтичної віртуозності й поетичності образів. Жанрові перетворення, застосовані композитором у «Варіаціях на тему Abegg», значно розширили спектр романтичних варіацій.

Композиторське письмо Й. Брамса у чотириручних «Варіаціях на тему Р. Шумана» поєднує прояви двох ансамблевих тенденцій – інтегруючої, що об'єднує звучання обох дуетних партій у певну цілісність та діалогічної, що

спирається на їхню рівноправну взаємодію. В циклі композитор поєднав принцип вільних варіацій зі старовинною класичною варіаційністю, варіантністю розвитку. Фактура кожної з варіацій втілює певну чуттєво-конкретну музичну ідею. Філософський задум композитора виявляється через застосований у творі жанровий синтез. Загалом, «Варіації на тему Р. Шумана» (ор. 23) стали значним етапом у розвитку фортепіанного дуетного жанру.

«Симфонічні варіації» С. Франка є прикладом позньоромантичних концертних фортепіанних варіацій. В них композитор утворив циклічну єдність використовуючи варіаційні методи розвитку: діалогічний принцип викладу тем, образний і емоційний контраст, ритмічне трансформування мелодичного матеріалу, засоби фактурного тембрального, динамічного розвитку. В «Симфонічних варіаціях» романтична емоційність поєднується з класичною ясністю форми. Завдяки наскрізному розвитку твір набуває рис одночастинної романтичної поеми.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ ВАРІАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

2.1. Варіаційні цикли у творчості Ф. Шуберта

Варіаційна форма посідає одне з провідних місць у фортепіанній творчості Франца Шуберта. Його варіаційні цикли базуються, головним чином, на традиціях віденських класиків, але у пізніх творах помітно посилення романтичних тенденцій.

Варіації охоплюють практично весь період творчості Ф. Шуберта, хоча кількість його творів у цьому жанрі не значна, збереглися всього 9 самостійних варіаційних циклів композитора¹⁷. Чотири з них написані для фортепіано у чотири руки, що пов'язано з домашнім музикуванням, яке було досить поширеним серед любителів музики того часу, і саме ці цикли мали найбільший успіх серед варіаційних творів Ф. Шуберта. З листування композитора відомо що, він часто сам брав участь у виконанні нових варіаційних творів, виступаючи у домашніх концертах.

Водночас, варіаційність і варіантність, як метод розвитку, часто застосовується Ф. Шубертом в інших жанрах. Це характерно, головним чином, вокальним творам композитора, а також трапляються в сонатах, іноді в інструментальних опусах.

¹⁷ З документів відомо, що Ф. Шубертом було написано багато варіацій, які до нас не дійшли. За свідченням його брата Фердинанда, «зошит фортепіанних варіацій, який він програв батькові як свій перший музичний твір ... вже має індивідуальні риси " [5, с. 62]. Ймовірно, йшлося про Сім варіацій *F-dur*, які збереглися лише частково. Проте, цей твір не був першим у творчому доробку митця, у цьому жанрі ще раніше було створено Шість варіацій *Es-dur*, які загублені.

Серед фортепіанних варіаційних циклів композитора значне місце посідають варіації на оригінальні теми. Такі варіації з'являються вже серед ранніх композиторських проб Ф. Шуберта. До народних тем композитор звертався значно рідше, в такому випадку використовував переважно власні пісні. Дійсно народні мелодії Ф. Шуберт застосував лише у двох чотириручних варіаційних циклах – Варіаціях *e-moll* (op. 10) та *Andantino h-moll* з Дивертисменту (op. 84 № 1) – в основі обидвох циклів французькі народні теми.

Першим відомим варіаційним циклом Ф. Шуберта стали **Сім легких варіацій *G-dur*** (1810). Твір був написаний 12-річним композитором під час навчання у А. Сальєрі. Ці варіації невдовзі було забуто і тривалий час вони не привертали уваги виконавців і дослідників.

Через п'ять років Ф. Шуберт написав іще один цикл – **Десять варіацій *F-dur*** (1815), які, присвятив своєму вчителю А. Сальєрі, що підкреслив в автографі, наголошуючи, що є учнем першого маестро віденської імператорсько-королевської капели [15, с. 13]. Цей твір базується на класичних принципах варіювання. Імпульсом для його створення, як вважають дослідники, стало вивчення Ф. Шубертом фортепіанних творів Л. Бетховена, а як відомо, молодий композитор виявляв до варіаційних творів великого віденського класика особливий інтерес.

Десять варіацій виявляють певну схожість з бетховенським опусом № 34 (6 Variations on an Original Theme in F Major), написаним в однойменній тональності: співуча тема, викладена переважно у чотириголосній фактурі, її орнаментований варіант з трелями та фігураціями (варіація № 9), викликають безпосередні аналогії з Варіаціями Л. Бетховена. У фінальній варіації Ф. Шуберт звертається до моцартівського тематизму і цитує початок арії Фігаро з опери «Весілля Фігаро». Таким чином, композитор синтезує інтонації двох тем (власної і моцартівської).

Мелодія теми, її окремі інтонації зберігаються у більшості варіацій. Проте характер і тембр їх змінюються. У мінорній варіації мелодія стає суворішою. У 5-й варіації вона переміщається у нижній голос, а в 6-й – звучить у октавному

викладі. Ф. Шуберт також переосмислює тему у жанровому плані. Так, 7-а варіація нагадує скерцо, а 8-ма – марш. У коді композитор переносить тему у високий регістр, надає їй світлого і прозорого звучання. Він ускладнює тему в мелодичному і гармонічному відношенні, вводить хроматизми. У побудові циклу застосовує наскрізний розвиток.

У 1817 році Ф. Шубертом були написані **Варіації a-moll**, які відрізняються цілісністю форми та ліричною проникливістю. Тема варіацій має сумний, траурний характер, її лінія в басовому викладі набуває самостійного значення і незмінно проводиться в окремих варіаціях.

Поява Варіацій в чотири руки ор. 10 знаменує новий етап розвитку цього жанру в творчості Ф. Шуберта. Це був перший чотириручний варіаційний цикл композитора і, присвятив він його Л. Бетховену, оскільки був затятим шанувальником великого німецького генія.

Темою циклу Ф. Шуберт вибрав мелодію романсу зі збірки голландської королеви Гортензії (№ 5), але її темп у Варіаціях ор. 10 більш жвавий. Мелодія теми в циклі мало змінюється і є легко впізнаваною. Переважно зберігається акордова фактура, проте часто тема набуває маршевого характеру. Єдність циклу надає початкова ритмічна фігура (пунктир), яка проходить через увесь твір і стає своєрідним лейтритмом.

В циклі Ф. Шуберт використовує ладово-гармонічне варіювання: тема проходить в однойменному мажорі, тональності шостого ступеня, віддалених тональностях (*cis-moll*, що не є характерним для класичних варіацій); наслідуючи традиції Л. Бетховена, Ф. Шуберт, вводить в коді тональність тритонового співвідношення (*B-dur*).

Проте, в **Інтродукції та варіаціях на оригінальну тему для фортепіано в чотири руки B-dur** (ор. 82 № 2, приблизно 1824) композитор слідує класичним принципам. По-перше, він звертається до народно-жанрової теми, що пов'язано із загальним зростаючим інтересом до фольклору. Фінал

написаний у жанрі лендлера¹⁸, одного з найулюбленіших танцювальних жанрів композитора. Твір має інтродукцію і розгорнутий фінал.

У наступних творах Ф. Шуберта формується зовсім інша концепція варіаційного циклу. Причиною тому – естетичні погляди композитора, які принципово відрізнялися від уявлень, що панували в той час. Ф. Шуберт вважав, що клавіші під пальцями піаніста мають співати і різко висловлюватися про інше звуковидобування: «я не приймаю кляту рубку, властиву навіть прекрасним піаністам; вона не приносить задоволення ні вухам, ні душі» [15, с. 433]. Тому, під час створення варіацій, Ф. Шуберт ставив інші завдання, ніж більшість його сучасників. Найменше композитор прагнув зовнішнього блиску, який пов'язували зазвичай із жанром варіацій. Композитор створював у варіаціях особливий духовний світ, багатий на фантазію. Саме це визначає варіації композитора, створені у 1820-ті роки. Зазначимо, що у цей період загалом змінюється ставлення музиканта до навколишньої дійсності, наростає трагічне відчуття самотності художника та його розлад із зовнішнім світом. З 1824 року Ф. Шуберт створює варіаційні цикли, в яких вже яскраво виявляються романтичні тенденції. В **Інтродукції та варіаціях для фортепіано і флейти (ор. 160)** Ф. Шуберт звертається до власної пісні «Засохлі квіти» з циклу «Прекрасна мельничиха», пронизаною думкою про смерть. Варто зазначити, що трагічний зміст у віденських класиків, зазвичай, не був пов'язаний з жанром варіацій. Таким чином, в творчості Ф. Шуберта у жанр проникає нова образна сфера.

В чотириручних **Варіаціях As-dur** (ор. 35) Ф. Шуберт також розвиває романтичні риси, але цей розвиток продовжує відбуватися у напрямку посилення трагізму, усунення від зовнішнього світу, з поступовим переходом від дієвості до відчуженості. Особливого значення в цих Варіаціях набуває жанр маршу, який постає у різних аспектах і отримує психологічне трактування. Так п'ята і сьома варіації, пов'язані з жанром похоронного маршу,

¹⁸ Фінал твору є прикладом жанрового варіювання.

а початкова пунктирна фігура в подальшому трансформується в остинатний ритм.

Чотириручні **Варіації на тему Галеві** (ор. 82) високо оцінила лейпцизька критика. Зокрема, в одній з рецензій писали: «...ми вважаємо ці варіації найвдалішим з усього, що досі знаємо з його творів» [15, с. 619–620]. Крім того, захоплений критик прираховував цей твір до кращих, написаних у цьому жанрі. У рецензії він відзначав поєднання виразності та простоти у темі: «Сама тема оброблена дуже привабливо і водночас дуже просто» [там само]. Водночас автор рецензії наголошував на певних «недоліках» у Варіаціях Ф. Шуберта – це «дивні акорди, які часто вриваються», «переходи й модуляції, які здебільшого, – на думку автора, – завдають шкоди музичній красі» [там само].

Загалом же у варіаційних циклах Ф. Шуберта спостерігається значна еволюція: якщо у ранніх творах, вивчаючи твори віденських класиків (особливо Л. Бетховена), композитор спирався на традиції орнаментальних варіацій, то в останні роки життя – створює власний підхід до варіаційного циклу, який базується на взаємодії класичних і романтичних принципів драматургії, посиленні значення лірико-кантиленного начала.

Для варіаційних циклів Ф. Шуберта характерно застосування пісенних тем. Його тематична основа у варіаціях легко впізнавана. Переважно вона проходить у незмінному вигляді у супроводі різноманітних фігурацій. Як правило, Ф. Шуберт зберігає структуру теми та її гармонічну основу, проте своєрідність його варіювання полягає у здатності створювати шляхом перетворення теми зміни настрою.

Композитор часто використовує контраст однойменних тональностей, характерний для класичного варіаційного циклу (вводить за традицією В. Моцарта у середину циклу мінорну варіацію), зокрема у пізніх творах зростає кількість варіацій в однойменній тональності. Проте протиставлення мажору та мінору у Ф. Шуберта набуває нового значення. Воно пов'язане насамперед зі зміною «світлих» та «темних» образів (насторіїв). Такий контраст іноді торкається самої теми, створюючи відчуття двоїстості.

У варіаційних циклах написаних в останній період творчості Ф. Шуберт розширює тональну сферу, протиставляючи однойменному мінору тональність шостого низького ступеня та інші гармонічні відхилення. Він прагне симетричності форми: у фінальних розділах часто використовує повторення теми, іноді цикл врівноважується інтродукцією, або розширеною фінальною варіацією. Водночас Ф. Шуберт застосовує прийом наскрізного розвитку, для заключних варіацій його циклів характерна розробковість.

Отже, у Ф. Шуберта формується власна концепція варіаційного циклу, пов'язана, з одного боку, з традиціями віденських класиків, з іншого – з власним уявленням про фортепіанні варіації. Вплив Л. Бетховена залишається незмінним протягом усієї творчості Шуберта і проявляється як у драматургії варіаційного циклу, так і в мелодичних, гармонічних, ритмічних та фактурних особливостях. У варіаціях пізнього періоду простежуються трансформації в образній сфері: збільшується протиріччя між внутрішнім світом художника та дійсністю, характерне для романтичного світосприйняття. На це спрямовані всі музичні засоби: темброва, тональні, фактурні, динамічні тощо. Таким чином, Ф. Шуберт демонструє власний підхід до варіаційного циклу, який базується на взаємодії класичних і романтичних принципів драматургії, посиленні значення лірико-кантиленного начала, створює жанр романтичних характерних варіацій.

2.2. Варіації на тему «Abegg» – взірць жанру в творчості Р. Шумана

Фортепіано стало головним інструментом у творчості Р. Шумана. Найбільш яскраве і цінне створене ним саме для фортепіано. Як і Ф. Шопен, Р. Шуман, належав до митців, які були творцями нової фортепіанної стилістики, до формування якої вони йшли своїми особливими шляхами. Вже ранні твори, над якими композитор працював майже одночасно з Варіаціями на тему «Abegg» (Theme sur le nom «Abegg») – «Метелики», Токата та інші, досить яскраво демонструють самобутність шуманівського фортепіанного письма. Варто відзначити, що навіть перші самостійні п'єси Р. Шумана не належали до усталених, затверджених багаторічною практикою музичних жанрів, з яких

зазвичай починали свій шлях більшість музикантів. Р. Шуман відразу звернув увагу на ті жанри, які сформувались вже у мистецтві зрілого романтизму. Серед таких романтично нове переломлення класичних варіацій.

Ранній період творчості Р. Шумана (навчання в Лейпцизі, Гейдельбергу, 1828–1930) став часом становлення, пошуком себе, займання улюбленою справою. Молодий музикант вже знав, що його призначення – «стати віртуозом і композитором» [57, с. 114], і на той момент ставив акцент на кар'єрі піаніста-віртуоза. Дослідники творчості Р. Шумана зазначають, що для раннього періоду його діяльності характерно тяжіння до романтичної віртуозності, яка притаманна таким творам, як Варіації на тему «Abegg» оп. 1, Етюди за каприсами Паганіні (*Etudes pour le piano d'après des caprices de Paganini*, два зошити: оп. 3 та оп. 10), Токата оп. 7, Allegro оп. 8. Частково це стосується і деяких інших ранніх творів. Природно, що увагу молодого композитора привертали передусім жанри, поширені серед композиторів-віртуозів романтичної доби: концерти, варіації, бравурні етюди, екзерсиси. Так, у записниках Р. Шумана (гейдельберзького періоду) збереглися нариси першої частини незакінченого фортепіанного концерту (*F-dur*), а також значна кількість фрагментів етюдів [66, с. 5].

На думку німецького музикознавця Адольфа Йєнсена (Adolf Jensen), вже в ранніх роботах Р. Шумана, які або залишилися у вигляді нарисів, або вважалися композитором непридатними для видання, виявилися оригінальність і самобутність його таланту. Найбільш характерною рисою цих творів А. Йєнсен називає принцип варіаційності, якому, в більшості випадків, підкоряється і вже згадане прагнення «демонстрації віртуозної техніки» [67, с. 85]. На ці риси звертає увагу й музичний критик В. Дамс (Walter Dahms), пояснюючи популярність варіаційних форм у таких молодих композиторів, як Р. Шуман саме тим, що в них «він міг показати у всьому блиску своє мистецтво віртуоза» [63, с. 257].

Варто зазначити, що написання варіацій було для Р. Шумана складним і напруженим творчим процесом. Як і всі свої твори, композитор довго

виношував задум, відразу уявляючи собі п'єсу цілком, про що, зокрема, свідчить лист до дружини – Клари Вік в якому він зізнається, що над «Andante з варіаціями» (ор. 46) «працював дуже старанно: варіації ... залишилося лише записати, тож скоро ми їх почуємо» [58, с. 71].

У заголовках творів, написаних у варіаційній формі, Р. Шуман зазвичай уникав слова «варіації». Увага приверталася або до теми («Тема на ім'я «Abegg», «Тема *Es-dur*»), або до іншого жанру («Експромти на тему Клари Вік», ор. 5, «Симфонічні етюди» ор. 13). Значну частину своїх варіаційних циклів композитор видати або не наважився, або не встиг, хоча серед них, ймовірно, були значні твори. Лише чотирьом циклам він надав опусні номери (1, 5, 13 і 46). Відомо, що Р. Шуман кілька разів розпочинав нумерацію своїх творів. Остаточний список відкрили Abegg-варіації, видання яких, на думку автора, означало вступ на шлях композиторської діяльності.

Чекаючи на вихід свого першого опусу, Р. Шуман дуже хвилювався, відчував сумніви, навіть «страх, аж до нестями», про що свідчать записи в щоденнику (07. 11. 1831) [72, с. 373]. Як зазначив композитор, «це набуло більшого значення, чим якби тут було надруковано все» [там само, с. 376]. Це висловлювання свідчить про те, що не всі варіації циклу було видано, оскільки у переліку творів – «Книзі проектів» Р. Шуман зробив позначку щодо Abegg-варіацій: «мій перший надрукований опус – надруковано лише половину варіацій» [64, с. 81]. Насправді ж, як свідчить дослідження В. Шварца, в ескізах твору, було іще дві варіації віртуозного плану, які не увійшли в остаточний текст [73, с. 13–14].

Отже, варіації на тему «Abegg», незважаючи на деяку салонність і зовнішню витонченість орнаментальної техніки, виявилися першими в ряду варіаційних творів митця, оскільки сама форма варіацій і метод варіаційного розвитку загалом притаманні композиторському мисленню Р. Шумана. Варіаційність використовується ним часто і різноманітно. Іноді, як прийом розвитку всередині твору (наприклад, в сонаті *fis-moll* або Концерті *a-moll*), іноді, як інтонаційний зв'язок між тематично самостійними побудовами

(«Карнавал»). Серед варіаційних творів справжнім шедевром фортепіанної музики є «Симфонічні етюди» оп. 13 (1837).

Як вже зазначалося, віртуозний стиль (або так званий «*style brillante*» – «блискучий стиль») далеко не завжди був пов'язаний з відсутністю смаку або глибокого художнього задуму, що нерідко відзначали композитори та критики епохи романтизму. Дехто з композиторів, прагнучи швидкої слави, фінансової стабільності і захоплення слухацької аудиторії, йшов «на приводу» публіки, що призводило до превалювання ефектних прийомів над змістом, домінуванню віртуозних пасажів над оригінальним тематизмом, до примітивних форм, музичних засобів тощо. Проте, серед композиторів-віртуозів були й ті, хто використав нові можливості фортепіано і фортепіанної техніки як засіб досягнення високих мистецьких цілей (слід згадати Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Ліста та ін.). До таких митців належить і Р. Шуман. Прагнення до художності творів виявилися вже в його ранніх опусах. Так, відзначаючи віртуозну спрямованість і «віртуозний» стиль молодого композитора, В. Дамс підкреслював, що він жодною мірою не був виразом тогочасного «стереотипного бравурного стилю» [63, с. 257]. В одному з перших відгуків на ранні твори Р. Шумана, зокрема Abegg-варіації, музичний критик, редактор журналу «Iris» Л. Рельштаб відзначив їх автора як «обдарованого піаніста». В творі він побачив «блискучу бравурну п'єсу, подібну до багатьох творів Черні і Герца», яка заслуговує на «таке ж визнання» [57, с. 156], чим відразу дорівняв Р. Шумана до найбільш популярних авторів варіацій того часу¹⁹.

¹⁹ Л. Рельштаба Р. Шуман вважав «самим різким і страшним» критиком, цінував в ньому відвертість і принциповість. Рецензію на Abegg-варіації, як зазначав автор музики, «прочитав із задоволенням». Він зазначив, що в ній «немає жодного осуду» із вдячністю та побажаннями написав критику у відповідь: «щоб значущість та свіжість, якими віє від кожної сторінки «Iris», ніколи не були втрачені, щоб Ви могли і надалі потужно придушувати все вульгарне і болісне» [57, с. 155, 157].

Самобутність стилю, самостійність і талановитість автора були відзначені й в інших рецензіях. Зокрема, кореспондент віденської газети «AmA»²⁰ І. Зейфрид (Ignaz von Seyfried) підкреслював, що «композитор, який вперше зустрівся нам, ймовірно ще дуже юний, належить до рідкісних явищ нашого часу; він не прихильник якої-небудь школи, він черпає з самого себе, не хизується чужим, у поті чола підібраним пір'ям; він створив собі новий ідеальний світ, яким бродить якимось пустотливо, часто навіть зі своєрідною химерністю» [57, с. 182]. Незважаючи на те, що автор рецензії визначив стиль перших творів Шумана як «своєрідну химерність», цей вираз мав позитивну характеристику. І. Зейфрид тим самими висловив підтримку композитору-початківцю в його намірах йти власним шляхом. В іншій рецензії на Abegg-варіації того ж самого видання відзначалося, що тема твору «добре задумана та приваблива», а варіації – «справді своєрідні» [64, с. 615].

Не зважаючи на всі сумніви і хвилювання, сам Р. Шуман високо цінував свій перший опус. Зокрема він писав матері: «Якби ти тільки знала, яка це радість перша радість автора; передвесільний стан навряд чи перевищує її. Небеса мого серця сповнені тепер надії і передчуття; гордий, немов венеціанський дождь, що заручається з морем, заручаюся я нині з великим світом, який у всьому в своєму обсязі є світ і вітчизна художника. Хіба не заспокоїливо прекрасна думка, що ці перші краплі, щоб пом'якшити його біль і залікувати його рани» [57, с. 143]. Пізніше, коли були написані інші твори, Р. Шуман ставився до Abegg-варіацій більш критично.

Щоб зрозуміти мотивацію композитора для написання будь-якого твору, необхідно з'ясувати його світоглядні позиції, естетичні погляди, життєві обставини у відповідний період. Важливим матеріалом для цього є щоденники і листи композитора, які виявляють ставлення митця до власних творів. Зокрема, цінні відомості про варіації першої половини XIX століття містяться в статтях

²⁰ «Загальна музична газета».

Р. Шумана, написаних, переважно, для Лейпцігського журналу «*Neue Zeitschrift für Musik*» [56, 71].

Відомо, що спочатку композитор планував написати твір для фортепіано з оркестром [70, с. 3]. На думку музикознавця і бібліографа Р. Шумана М. МакКоркла (M. McCorkle), однією з причин такого рішення могло стати успішне виконання молодим композитором Варіацій І. Мошелеса для фортепіано з оркестром (ор. 32) на концерті 24 січня 1830 року. Проте, згодом Р. Шуман звернувся до жанру сольних фортепіанних варіацій. Твір вийшов друком в листопаді 1831 року (вид. Ф. Кістнер) з присвятою «*Gräfin Pauline von Abegg*». Стосовно цієї присвяти існують різні точки зору. Дехто з дослідників творчості Р. Шумана вважає, що «*Abegg*» так само, як і *ASCH*²¹, не що інше, як комбінації букв, що позначають певні музичні звуки. Розмірковуючи про це Л. Рельштаб навіть з прикрістю зазначає, що в творі немає «всіх комбінацій та перестановок літер A, B, E, G, G, канону, фуги, або чогось подібного» [72, с. 424–425]. Він також пропонує скласти особливий словник подібного роду слів як «компас» для композиторів, яким «бракує нових ідей» [там само]. Інші дослідники припускають, що *Abegg* – це ім'я дівчини, з якою Шуман познайомився в дні юності (Мета Абегг). Зокрема, Г. Демченко зазначає, що Варіації на тему «*Abegg*» стали першими твором, де виявилися шуманівська пристрасть до літерної символіки: «як відомо, перші п'ять нот теми (a b e g g) становлять прізвище дами, з якою юний Шуман познайомився в Маннхаймі (Мангейм)» [12, с. 3]. Продовжуючи свої міркування авторка припускає, що можливо, не без впливу цього швидкоплинного враження композитор написав свідомо легку п'єсу у манері салонно-гедоністичної фортепіанної літератури перших десятиліть XIX століття. Дослідниця справедливо відзначає, що «відтворюючи атмосферу світського салону, композитор майстерно оперує характерною для салонних уподобань тих років

²¹ Звуки *ASCH*, взяті в різній послідовності та комбінаціях, утворюють тему, що міститься в основі кожної п'єси циклу «Карнавал», який має підзаголовок («Маленькі сцени на чотири ноти» (фр. «*Scènes mignonnes sur quatre notes*»). Водночас *ASCH* це і «музичні» літери у прізвищі Schumann.

атрибутикою: блискучими розсипами пасажів, «бісером» гам у високому регістрі, фіоритурами. Водночас, у цій безтурботній, «повітряній» анакреонтиці є своя чарівність (особливо в «ліричних відступах» і в вальсовій темі з її тихою поетичною захопленістю) ... тут вже виявляються риси його стилю» [там само].

Ідею про наявність таємничої коханої висловлював також друг композитора А. Тьопкен. Зокрема в листі до Й. фон Василевського (1856) він зазначав, що назва Abegg-варіацій пов'язана з ім'ям реальної знайомої Шумана, що жила в Мангеймі і була об'єктом поклоніння композитора [72, с. 482], натомість в іншому посланні навпаки зауважував, що не слід шукати в назві Варіацій нічого, крім зацікавленості композитора музичною обробкою незвичайного імені. Можливо на зміну його думки вплинув лист композитора, в якому той писав, що графині Abegg не існує в реальності. Ймовірно, задуманою містифікацією композитор намагався заінтригувати публіку. Зокрема він писав А. Цуккальмально: «Таємничість має, між іншим, для багатьох особливу красу і, крім того, як все таємне, – особливу силу» [57, с. 255].

Твір становить інтерес не тільки з точки зору історії посвяти і обробки композитором «музичного» імені Abegg. Вибір композитором вальсової теми також є незвичайним і нетиповим для концертних варіацій того часу. Цей вибір дослідники пояснюють тим, що Р. Шуман в той період, переважно, грав в салонах, а не на публічних концертах. Зокрема, Г. Келер (G.Kohler) зазначає, що вальсовий рух теми змушує згадати про те, що Р. Шуман з успіхом імпровізував на танцювальних студентських вечорах в Гейдельберзі [68, с. 2].

«Варіації на тему Abegg» належать до романтичних віртуозних концертних творів, водночас, зберігають поетичну виразність, поєднують циклічну і традиційну варіаційну форми.

Тема Варіацій (F-dur, 3/4) визначається ліричним, мрійливим характером. Наспівна мелодія у октавному викладі, з характерними для Р. Шумана висхідними питальними інтонаціями, супроводжується вальсоподібним акомпанементом. Тема написана в простій двочастинній безрепризній формі. У всіх трьох варіаціях метр і тональність теми зберігаються, водночас фактура,

ритм й інтонації теми варіюються з фантазією і майстерністю автора. Варто зазначити, що варіаційність властива вже самій темі: перше речення (8 тактів) продовжується його варіаційним проведенням; так само композитор будує і другу частину теми.

В цілому Варіації написані в строгому стилі, проте форму порушують заключні розділи «Cantabile» і «Finale alla Fantasia». Вони не відзначені номером, що свідчить про їх самостійність. Водночас, відмова від нумерації в останніх варіаціях характерна для віртуозних концертних варіацій цього часу. Таким чином утворюється тричастинна структура: тема з трьома позначеними варіаціями, лірична варіація «Cantabile» та розширений фінал. У кожному з розділів форми початкова тема вільно варіюється. За визначенням сучасного американського дослідника Дана Гулі (Dana Gooley), ця варіаційність має імпровізаційну природу [65, с. 145]. Вона посилюється проведенням вільних каденційних розділів. Цілісність циклу поєднується з яскравістю і контрастністю образів.

Повільний розділ «Cantabile», що розпочинається новим варіантом основної теми і переходить в імпровізаційну каденційну побудову, є певним епізодом, який виконує функцію переходу до Фіналу. Таким чином, варіації починаються як строгі, а закінчуються вже як вільні, що фіксує фантазійне позначення Фіналу. Саме Фінал надає варіаційній формі твору певної новизни: його написано як окрему частину циклу. Відомо, що в первинному варіанті твір замислювався з трьох частин: оркестрової інтродукції, варіацій і фіналу. Стріж «нефантазійні» варіації обрамлялися «фантазійними» розділами – інтродукцією і Фіналом, які виконують вступну і заключну функцію. Можливо фінал мав виконувати функцію своєрідної каденції соліста (нагадаємо, що твір передбачався для фортепіано з оркестром), де у вільно організованій формі поєднуються ефектна віртуозність й імпровізаційність фактури.

Фінал має тричастинну форму зі скороченою репризою («*a tempo*»). В ньому панує романтична віртуозність, але в останніх тактах розділу звучність згасає. Така незвична кода (крім багатьох інших стилістичних і художніх

новацій твору) виділяє Abegg-варіації, серед віртуозних творів того часу, як один з найбільш поетичних взірців. Позначення фіналу «alla Fantasia» вказує на певну жанрову спрямованість. Як вказує Д. Гулі, заголовок фіналу «відсилає до музики імпровізаційного характеру» [65, с. 145]. Наведена думка підтверджується щоденниковими записами композитора, де словосполученнями «Fantasie am Clavier» («Фантазія за клавіром»), «Fantasie am Flügel» («Фантазія за роялем»), «Fantasie über» («Фантазія на [тему]») Р. Шуман визначав час, присвячений імпровізації за інструментом [72, с. 50, 157, 160, 179]. Отже, позначка «alla Fantasia» вказує на зв'язок жанрів фантазії і варіації в творчості молодого Р. Шумана. Ознаки жанру фантазії також виявляються у свободі й «плинності» форми Фіналу, його каденційних і «речитативних» вставках.

Таким чином, «Варіації на тему Abegg» стали першим композиторським опусом Р. Шумана. Твір поєднав жанр строгих і вільних варіацій. Новації виявились у створенні фантазійного Фіналу, що було не типовим для «варіаційних стандартів» того часу, гармонічній збалансованості романтичної віртуозності й поетичності образів. Жанрові перетворення, застосовані композитором у «Варіаціях на тему Abegg», значно розширили художню палітру твору. П'єса посіла одне з провідних місць в репертуарі піаністів і педагогічній практиці.

2.3. Варіації Й. Брамса на тему Р. Шумана (ор. 23) як приклад чотириручних фортепіанних варіацій.

Знайомство з Робертом і Кларою Шуман (1853), яке з часом переросло в романтичну дружбу, стало етапною, поворотною подією у творчості Йоганнеса Брамса. Саме Р. Шуман, який колись першим назвав генієм молодого Ф. Шопена, передбачив Й. Брамсу, на той час майже нікому ще невідомому молодому музикантові, велике майбутнє, опублікувавши статтю «Нові шляхи», в якій урочисто проголосив явлення генія.

Години творчого спілкування, бесід Брамса з Робертом і Кларою Шуман були насичені музикуванням за роялем, часто у чотири руки. Так у 1855 році Й. Брамс згадував про дуже сердечну зустріч із Робертом, яка супроводжувалася спільним. музикуванням [53 с. 64]. Брамс також приготував для Клари чотириручне перекладення для фортепіано Квінтету *Es-dur* Р. Шумана як подарунок до урочистих сімейних дат (річниці весілля та дня народження Клари). Дуетне музикування Й. Брамса з Кларою Шуман, а згодом і з її дочками не припинялося до кінця днів композитора.

Ансамблеве виконання посідало також особливе місце в родині Шуманів. Роберт і Клара постійно брали участь у різних камерних ансамблях – фортепіанних тріо, квартетах, квінтатах – і були пристрасними шанувальниками гри у чотири руки. Зокрема, незважаючи на свою неперевершену сольну концертну кар'єру, Клара вважала саме чотириручний дует прекрасним жанром для фортепіанного твору.

Творчість Й. Брамса, який продовжив досягнення в цьому жанрі Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, стала однією з вершин в історії чотириручних фортепіанних варіацій. Особливе місце серед таких дуетів посідають Варіації на тему Роберта Шумана оп. 23 *Es-dur* (Variationen über ein Thema von Robert Schumann, 1861). Безпосереднім приводом для їх створення стало відвідування Й. Брамсом могили Р. Шумана (під час поїздки в Дюссельдорф і Бонн) та приїзд до Гамбурга Клари та Юлії Шуман – дружини та дочки великого німецького генія. Варіації призначалися Й. Брамсом саме для чотириручного виконання Кларою та Юлією Шуман. В авторській посвяті композитор зазначив: «Присвячується міс Джулії Шуман. Варіації на тему Роберта Шумана для фортепіано в чотири руки. Написав Йоганнес Брамс». Твір вийшов у видавництві Рітер Бідерман (Лейпциг, 1863), перше публічне виконання відбулося вже за рік – 12 січня 1864 року у Відні фортепіанним дуетом за участі самого автора (Йоганнес Брамс – Йоганн фон Астен).

Порівнюючи свій процес створення музики з діяльністю великих композиторів минулого (Бахом, Моцартом та Шубертом), Й. Брамс із гіркотою

зазначав, що йому створення музики давалося не так легко і невимушено. Багато своїх задумів Й. Брамс обмірковував роками, деякі твори перероблялися, доповнювались декілька разів. Особливо ретельно композитор працював над великими формами, зізнаючись у тому, що почуття величезної відповідальності викликає непереборну нерішучість: «Щодо своїх творів я набагато боязкіший і нерішучіший, ніж ви думаєте», – зазначав митець [42, с. 195].

Про труднощі реалізації своїх задумів та їх завершення, про муки творчості композитор красномовно свідчить у наступному висловлюванні: «Як часто пише якийсь із їх [колег] радісно своє Fine, а це ж означає: я закінчив з тим, що лежить у мене на серці! Як довго я можу носити в собі саме маленьке Fine, перш ніж я неохоче піду на це!» [там само, с. 335].

Така творча неспішність пояснюється особливою відповідальністю композитора до процесу творення. Йому було властиве вдумливе проникнення в художній задум твору, розкриття його образного змісту, не притаманний віртуозний блиск: техніка розумілася не як мета, а лише як засіб музичної виразності.

У роки особистих потрясінь, пов'язаних зі смертю Р. Шумана, Й. Брамс звертається до музики минулого у пошуках моральної опори, ідеалу мудрості та краси, душевної рівноваги, «чистоти» стилю, конструкції та помислів, зокрема варіацій у яких відточує власний стиль і майстерність.

Варто зазначити, що композитор у своїй творчості часто використовував принцип варіювання-проростання, в основі якого лежить особлива стратегія роботи з музичним матеріалом (постійне інтонаційне оновлення, що не порушує параметрів основної теми чи мотиву). Цей принцип тематичного варіювання композитор використовував як у варіаціях, жанрі до якого звертався протягом усього життя, так і в інших жанрах. «Іноді я знаходжу, що нове покоління надто копається в темі, – зазначав композитор. – Ми всі боязко дотримуємося мелодії, але не розробляємо її вільно, не створюємо з неї нічого нового, лише навантажуюмо її. Через це мелодію зовсім не можна впізнати» [53, с. 73].

Задум Й. Брамса Варіацій ор. 23, пов'язаний з філософськими роздумами композитора про смерть і безсмертя, про сенс буття та велич творчого духу. Це, зокрема, виявляється через жанровий синтез суворого хоралу і траурного маршу, який втілений в темі варіацій. Слід зазначити, що синтез маршовості і хоральності притаманний багатьом трагедійним, лірико-філософським образам музичного романтизму (Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Вагнер та ін.). Інтонаційні елементи твору також пов'язані з музикою Р. Шумана, зокрема з його образною сферою, ритмоінтонаційними зворотами тощо.

Найбільш глибоко Й. Брамсу вдалося проникнути у світ музичного мислення Р. Шумана, звернувшись до запровадженого ним принципу вільних варіацій. Це виявляється через тональний план циклу, жанрову характеристичність окремих варіацій, психологічну точність конкретних образних рішень, логічну єдність художнього цілого. У шуманівській манері написані й перші чотири варіації досліджуваного опусу. Водночас цикл має ознаки старовинної класичної варіаційності, варіантності розвитку. Збереження традицій великих попередників було одним із головних завдань у творчості композитора. Він прагнув зберегти традиційні прийоми та методи композиційної роботи, визнаючи їх здатність відповідати новим мистецьким завданням. Успіхи композитора у цьому напрямі були відзначені Р. Вагнером, який зазначав щодо брамсівських варіацій: «Як багато можуть надати ще класичні форми, коли приходить той, хто вміє з ними поводитися!» [53, с. 128].

Важливим є вибір тональності варіацій. Це взаємодія і протиставлення двох сфер: «світлого» (*Es-dur*) і «напружено-пристрасного» (*es-moll*). Для Й. Брамса цей вибір є не випадковим. Такий тональний план композитор використовує в багатьох своїх творах як протиставлення світлого, земного і похмурого, трагічно-пристрасного. Це свого роду образ світобудови, створений музичним мисленням композитора. Дослідниця творчості митця М. Зайцева відзначає, що драматичні і трагічні події особистого життя Й. Брамса сформували у нього особливе ставлення до поетики романтизму: «в його творчості присутній ліризм, драматизм, романтична суперечливість почуттів.

Особистісний, пристрасний тон оповіді близький до манери висловлювання Р. Шумана» [18, с. 1.7].

Властиві брамсівському задуму риси філософської програмності узагальненого типу визначили особливості образної драматургії Варіацій: взаємодію основних семантичних ліній – ліричної (варіації 1, 2, 3, 5, 6, 8) та піднесено-трагедійної, відзначеної драматичністю, патетичною декламаційністю (варіації 4, 9, 10), іноді фантастичної (варіація 7). Образний розвиток циклу замикає шуманівська тема (тема варіацій), яка звучить на тлі скорботного і величного поступу траурного маршу (варіація 10). Її проведення утворює смислову арку всього твору. Внаслідок тривалого і трагічного драматургічного шляху, основна тема варіацій набуває характеру прощального висловлювання. Як зазначає О. Сорокіна: «тепер ця тема Брамса, за своїм духом близька до суворой просвітленої лірики "Німецького реквієму"» [46, с. 152]. Зміст Варіацій ор. 23, на думку І. Польської є поглядом на життя Р. Шумана, його особисту драму і щастя, його роль як художника і людини в історії та сучасності – погляд, звернений у минуле, але більшою мірою – у майбутнє [38, с. 259]. Підтвердження цьому знаходимо у висловлюванні самого композитора, адресованого Кларі Шуман по смерті Р. Шумана: «Пристрасті не належать до природних властивостей людини. Вони завжди є або винятком, або збоченням... Красива, істинна людина має бути спокійною в радості, спокійною в смутку та скорботі. Пристрасті повинні швидко проходити, або їх слід виганяти» [7, с. 70].

Дуетне письмо Варіацій на тему Р. Шумана поєднує у собі прояви двох основних ансамблевих тенденцій – інтегруючої, що об'єднує звучання обох дуетних партій у певну цілісність та діалогічної, що спирається на їхню рівноправну взаємодію. В творі використано елементи поліфонії (імітаційно-канонічного характеру). В коді синтезовано контрастний тематичний матеріал двох фортепіанних партій.

Фактура кожної з варіацій втілює певну чуттєво-конкретну музичну ідею. Це здійснюється за допомогою витриманого протягом усієї варіації характерного фактурного малюнка, що також є наслідуванням Р. Шуману.

В цілому музика Варіацій є глибокою, емоційно-насиченою. Твір вражає композиційною завершеністю та вибудованістю драматургії. Він є важливим у розвитку фортепіанного дуетного жанру. Як відзначає О. Сорокіна: «Твір Брамса, немов осяяний тінями великих попередників, є вершиною в історії чотириручних варіацій. До нього шляхи розвитку жанру торували Моцарт, Бетховен, Шуберт» [46, с. 152–153].

2.4. Варіації як частина циклу у творах С. Франка

Одним з відомих творів С. Франка є «Прелюдія, fuga та варіація» (*h-moll*, ор. 18). Третя п'єса циклу «Шість п'єс для великого органу» (*Six piéces pour grande orgue*) – була написана С. Франком у 1862 році і присвячена Камілю Сен-Сансу, який разом з Франком навчався у Франсуа Бенуа в Паризькій консерваторії. С. Франка та К. Сен-Санса пов'язувала багаторічна творча співпраця: композитори-органісти разом виступали на концертах у церквах Сен-Сюльпіс (*Saint-Sulpice*), Нотр-Дам де Пари (*Notre-Dame de Paris*), Ла-Трініта (*La Trinitat*), в залі Трокадеро (*Trocadero*) тощо.

Пізніше С. Франк створив транскрипцію циклу для двох фортепіано в чотири руки, а також для фісгармонії та фортепіано. Перша з цих транскрипцій була опублікована у 1868 році й присвячена його ученицям мадемуазель Луїзі і Женев'єв Десліньєр (*Luise, Geneviève Deslignières*). У лютому 1874 року С. Франк з В. д'Енді виконали версію для фісгармонії в чотири на концерті Національного товариства.

Як і багато митців свого часу, С. Франк звертався до стилів, а іноді й до конкретних художніх зразків своїх відомих попередників. Так для своєї «Прелюдії, fugи та варіації» французький композитор обрав модель форми барочного триптиха («Прелюдія, fuga та чакона» Д. Букстехуде або «Токката,

Адажіо та фуга» Й. С. Баха). Цей же тип форми знайшов відображення також у фортепіанних циклах «Прелюдія, арія, фінал», «Прелюдія, хорал і фуга».

У «Прелюдії, фузі та варіації» С. Франк використовує багаточисленні контрасти образної сфери, трактуючи їх з позиції естетики Бароко. Виникає поліфонічний цикл барочного типу (прелюдія та фуга) з додатковою фігураційною варіацією, де використано типовий для С. Франка прийом монотематизму. Загальній цілісності циклу сприяє тональний план: прелюдія *h-moll* – *fis-moll*, фуга *h-moll*, варіація *h-moll* – *H-dur*.

У варіації композитор використовує типовий для нього метод фігураційного варіювання. Важливо зазначити, що серед жанрів, що вплинули на творчість С. Франка значне місце посідають органні хоральні варіації. Нагадаємо, що в епоху бароко розвитку варіантності сприяла система *basso continuo*, що передбачала не тільки виконання акомпанементу з цифрованого запису, а й техніку «вільного варіювання або «вільного прикрашання» мелодії. Саме такий метод переважно використовував у своїх творах С. Франк. Зокрема, в існуючих дослідженнях [47, 54, 61] виявлено різноманітні види варіантної техніки, застосовані С. Франком:

- оспівування інтонацій, їх «колорування» – даний тип найбільш поширений у мелодіях орнаментального плану, також у фігураційному варіюванні;

- різні комбінації мотивів, їх взаємообмін;
- переміщення мотивів відносно устою ладу,
- секвенційна техніка, поширена на всіх етапах викладу та у всіх типах формоутворення;

- зміна інтервалів, зазвичай у бік розширення;
- збільшення мотиву (техніка «великої мелодійної хвилі», побудованої за принципом послідовного наростання всіх параметрів);

- злиття кількох мотивів – один із найвіртуозніших прийомів варіантної техніки, що в більшості випадків є результатом тривалого процесу варіантних перетворень.

В музиці С. Франка варіантність виявляється у всіх складових музичної тканини та на всіх рівнях співвідношення мелодії та супроводжуючих голосів. Відповідно принцип *varietas* розповсюджується на всі рівні музичного твору – фактуру, музичний синтаксис, композицію. Замість періоду та його речень виникають хвилі з однаковим початком та єдиним сценарієм розвитку, які усвідомлюються як варіанти, або ж свого роду дрібні цикли варіацій без теми.

Сам принцип франківського варіювання завжди поєднує у собі з одного боку відокремлення інтонаційного ядра, його збереження з одночасним оновленням фону, з іншого боку – емоційну реакцію на таке оновлення. При цьому французький композитор демонструє різноманітність прийомів: структурне розширення та стискання, інтонаційне «загострення» та «пом'якшення» тощо. Все це дозволяє мелодії розвиватися вільно, за внутрішніми законами розвитку образу, розкриття емоції. Кожна із трансформацій матеріалу виявляє новий етап розвитку, іншу грань образу.

Значною особливістю творчого методу С. Франка є фактурне варіювання. Сама техніка розвитку фактури була відпрацьована в минулі епохи у жанрі варіацій, однак знайдені у варіаційних циклах засоби були ним доповнені цілим рядом специфічних прийомів.

Симфонічні варіації («Symphonic Variations», 1885)²² є одним з найвідоміших творів С. Франка. Твір написаний для фортепіано з оркестром і є прикладом поєднання жанру варіацій та романтичного одночастинного концерту. Як зазначають дослідники, це «бездоганний твір і дуже близький до досконалості, яку композитор може здійснити у творі такого роду» [74].

Масштабність твору підкреслена у його назві – «Симфонічні варіації», що викликає асоціації з іншим відомим масштабним твором – «Симфонічними етюдами» Р. Шумана. Як і його попередник, С. Франк демонструє новаторський підхід: використовуючи незвичну, нетипову для варіацій форму,

²² Твір присвячений французькому композитору і піаністу Луї Дімеру. Прем'єра відбулася 1 травня 1886 на щорічному оркестровому концерті Société Nationale de Musique і залишилася майже непоміченою. Солістом був Л. Дімер, диригував сам композитор.

С. Франк створює твір, сповнений динамічного розвитку, тематичних трансформацій, перетворення сумних образів на світлі й радісні у мажорному фіналі. Через увесь твір проходить основна ідея творчості С. Франка, характерна для романтичного мистецтва в цілому, – втілення протиріччя внутрішнього світу людини, подолання страждань, пошук духовного очищення.

Цей твір є прикладом того, як С. Франк утворює циклічну єдність (коли одна тема переростає в іншу), використовуючи варіаційні методи розвитку. Фортепіано і оркестр однаково беруть участь у безперервному розвитку ідей. Немає жодних сумнівів, що в цьому творі композитор демонструє всю свою майстерність у роботі з варіаційною формою.

«Симфонічні варіації» складаються з трьох основних розділів, які виконуються *attacca*: інтродукція, тема з варіаціями і фінал. Така структура характерна для великих романтичних варіаційних творів концертного плану, також ці розділи нагадують структуру тричастинного концерту (швидко-повільно-швидко). Таким чином, «Симфонічні варіації» є масштабним самостійним твором для фортепіано з оркестром, тематично уніфікованим. Самі ж *варіації* займають лише центральну третину твору.

Твір побудовано на двох темах, які розвиваються та взаємодіють у всіх його розділах. Перша тема, яка розпочинає інтродукцію (*Poco allegro, fis-moll*), будується за принципом діалогу: два її контрастних елемента чергуються в партіях соліста й оркестру. В оркестрі вона звучить як рішучий, наполегливий речитатив похмурого характеру, викладений пунктирним ритмом в унісон. Йому відповідають плавні співучі фрази фортепіано: низхідний рух мелодії, повторні інтонації збільшеної секунди створюють відчуття смутку, невідворотності, приреченості. Проте невдовзі, кожний з учасників музичного дійства отримує індивідуальний виклад: висхідна тема (*A-dur*) виконується оркестром (*L'istesso tempo*), друга – низхідна (*c-moll*) – фортепіано (*Poco più lento*). Їхні початкові інтонації стають лейтмотивами твору.

Поява другої теми (в оркестрі в середньому розділі інтродукції) підкреслена зміною метру. Як і оркестровий елемент першої теми, вона

починається з висхідної малої секунди. Друга тема передає стан тривоги та занепокоєння, що посилюється тональною нестійкістю.

Отже, в Інтродукції синтезуються обидва елементи першої теми, вони отримують протилежний, по відношенню до первинного, характер, змінний ритмічний малюнок. У репризному розділі більшого розвитку набуває «фортепіанний» елемент першої теми, тоді як оркестрові репліки стають коротшими і менш рішучими. В них з'являється інтонація низхідної секунди, запозичена з фортепіанного елемента теми. Варто зазначити, що Інтродукція відіграє у творі важливу драматургічну роль. Вже в цьому початковому розділі відбувається перетворення та взаємодія тем та їхніх елементів.

Середня частина (безпосередньо варіації) містить різні варіанти мелодичного, фактурного тонального розвитку. Її розпочинає друга тема, що є логічним і виправданим, оскільки Інтродукція будувалась, переважно, на матеріалі першої теми та її елементах. Друга тема інтонаційно пов'язана з першою, в ній синтезовано мотив висхідної секунди з першого елемента першої теми та низхідний рух мелодії з другого її елемента, вона вирізняється безпосередністю і поетичністю, станом самотності й смутку. Увесь розділ побудовано на наскрізному розвитку. Тут використано різні варіаційні засоби: діалогічний принцип викладу тем (переклички інтонацій у фортепіано та оркестру); образний і емоційний контраст (4-та варіація (*D-dur*) – тема набуває рішучого та тріумфального характеру, варіація (*Molto più lento, Fis-dur*) стає ліричною оазою розділу); ритмічні зміни (в 4-й варіації тема проводиться у пунктирному ритмі, наприкінці розділу другий елемент теми інтродукції проходить у тридольному метрі) тощо.

Стосовно кількості варіацій у середньому розділі існують різні точки зору, їх кількість дослідники визначають від шести до п'ятнадцяти, залежно від того, як розглядати: короткі варіації, які мають схожий характер, можуть бути проаналізовані як частини більш довгих і складніших варіацій. Остання варіація (*Molto più lento*) змінює тональність на основну, але музика знов

повертається до мінору який є перехідним епізодом і закінчується фортепіанною треллю, яка проголошує початок фіналу.

Твір закінчує віртуозний фінал у паралельному мажорі (*Fis-dur*), який є узагальненням всього музичного розвитку. Це життєстверджуючий апофеоз життя, сповнений радісного оптимізму і світла. Фінал містить народно-жанрові риси, що виявляє ідею єднання композитора з народом, подолання страждань через зближення з народом.

Фінал написаний у сонатній формі. Його головною партією виступає тема інтродукції, яка повністю перевтілюється і набуває життєрадісного, скерцозного характеру. Побічною партією є тема варіацій. Вона проводиться оркестром у басовому регістрі, тоді як у партії фортепіано виникає нова тема.

«Симфонічні варіації» засновані на інтенсивному тематичному розвитку. У процесі варіювання характер тем змінюється, переосмислюється. Спостерігається тенденція до зближення тем у метро-ритмічному плані. Теми у всіх розділах вступають у взаємодію і завдяки цьому досягається величезна динаміка розвитку. Важливу роль відіграє розробковість, особливо у вступному та фінальному розділах.

«Симфонічні варіації» є вершиною фортепіанної творчості С. Франка і розвитку концертних фортепіанних варіацій в епоху музичного романтизму. В них романтична емоційність поєднується з класичною ясністю форми. Завдяки наскрізному розвитку та значному перетворенню тем твір набуває рис одночастинної романтичної поеми, що є вже пізньоромантичним явищем. Симфонічні варіації увійшли до репертуару найвидатніших піаністів світу.

Висновки до Розділу 2.

Отже, у творчості Ф. Шуберта формується концепція варіаційного циклу, пов'язана, з одного боку, з традиціями віденських класиків, з іншого романтичними тенденціями в музиці. Вплив Л. Бетховена залишається незмінним протягом усієї творчості Шуберта і проявляється як у драматургії варіаційного циклу, так і в мелодичних, гармонічних, ритмічних та фактурних

особливостях. Водночас Ф. Шуберт формує власний підхід до варіаційного циклу, який базується на посиленні лірико-кантиленного начала, створюючи жанр романтичних характерних варіацій.

У «Варіаціях на тему Abegg» Р. Шуман поєднав жанр строгих і вільних варіацій. Новації виявились у створенні фантазійного Фіналу, гармонічній збалансованості романтичної віртуозності й поетичності образів. Жанрові перетворення, застосовані композитором у «Варіаціях на тему Abegg», значно розширили спектр романтичних варіацій.

Композиторське письмо Й. Брамса у чотириручних «Варіаціях на тему Р. Шумана» поєднує прояви двох ансамблевих тенденцій – інтегруючої, що об'єднує звучання обох дуетних партій у певну цілісність та діалогічної, що спирається на їхню рівноправну взаємодію. В циклі композитор поєднав принцип вільних варіацій зі старовинною класичною варіаційністю, варіантністю розвитку. Фактура кожної з варіацій втілює певну чуттєво-конкретну музичну ідею. Філософський задум композитора виявляється через застосований у творі жанровий синтез. Загалом, «Варіації на тему Р. Шумана» (ор. 23) стали значним етапом у розвитку фортепіанного дуетного жанру.

«Симфонічні варіації» С. Франка є прикладом позньоромантичних концертних фортепіанних варіацій. В них композитор утворив циклічну єдність використовуючи варіаційні методи розвитку: діалогічний принцип викладу тем, образний і емоційний контраст, ритмічне трансформування мелодичного матеріалу, засоби фактурного тембрального, динамічного розвитку. В «Симфонічних варіаціях» романтична емоційність поєднується з класичною ясністю форми. Завдяки наскрізному розвитку твір набуває рис одночастинної романтичної поеми.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки:

1. Варіювання (від лат. *varius* – варіювати, змінювати створювати інший вид) є одним з основних композиційних принципів в музиці. Головна його особливість полягає в поєднанні повторності й мінливості, впізнаваності й привнесенні нового, стабільності й руху. Варіаційною називається форма, яка складається з викладу теми і не менше двох її видозмінених повторень. Варіації також є жанром інструментальної музики. Специфічною відзнакою жанру варіацій є розкриття прихованого в темі потенціалу (мелодичного, фактурного, тембрального, образного). Форма варіацій, як і сам музичний жанр був популярним у композиторів різних епох.

Варіаційна форма класифікується за такими параметрами:

- за ступенем свободи варіювання теми: строгі або вільні;

- за методом варіювання: поліфонічні, гармонійні, фактурні, темброві, фігураційні, жанрово-характерні тощо;
- за місцем розташування теми: варіації на *basso ostinato* (витриманий, постійно повторюваний бас), або *soprano ostinato* (на витриману мелодію, так звані «глінкінські» варіації);
- за кількістю тем: однотемні, подвійні (двотемні), потрійні (трьохтемні).
- за музично-історичним принципом: старовинні, класичні, романтичні.

2. Формування жанру інструментальних варіацій у професійній музиці розпочалося у XVII столітті. Найбільш раннім типом варіацій стали *варіації на basso ostinato*. В таких варіаціях бас є фундаментом гармонічної структури варіаційного циклу: і сам хід басу, і гармонії, які при цьому утворюються, залишаються незмінними протягом усього циклу. У XVIII столітті, формується новий тип варіаційної форми – *строгі (класичні або орнаментальні, фігураційні) варіації*, які затвердились вже до кінця століття. Більшість прикладів фігураційних варіацій належить композиторам віденської школи та їх послідовникам. Основоположним принципом орнаментального варіювання є розкриття різних сторін теми, істотно її не змінюючи. До кінця XVIII століття сформувалося чітке розуміння жанрових ознак варіацій – це інструментальний твір, створений на основі спеціально написаної або запозиченої популярної теми та її змінювання за допомогою різноманітних гармонічних, фактурних, ритмічних, динамічних, регістрових та інших засобів. У XIX столітті з'являється новий тип варіаційної форми – *вільні варіації*, які, на відміну від строгих, меншою мірою засновані на розкритті потенційних можливостей, закладених у самій темі. Їхній естетичний принцип – діалог із темою, аж до її заперечення. Характерними принципами вільного варіювання є розробковість, максимальна свобода в засобах варіювання та їх різноманітність.

3. Розвиток варіаційного жанру в романтичну добу пов'язаний зі становленням музичного інструментарію, виконавства, зміною музичної

стилістики. Поява нового інструменту – фортепіано – відкрила широкий простір для розвитку піаністичного мистецтва. Активно формується концертний репертуар, спрямований на діяльність популярних на той час піаністів-віртуозів. Відповідаючи потребам часу, одним з найпоширеніших жанрів епохи стали варіації. До них зверталися практично всі композитори і виконавці того часу. Популярність варіаційного жанру була обумовлена: використанням відомих, улюблених тем; застосуванням великої кількості різноманітних віртуозних ефектів, що давало можливість виконавцю в повній мірі показати свою майстерність. Композитори романтичної доби в жанр варіацій внесли нові риси: Ф. Шуберт – головним чином в плані звукової та гармонійної різноманітності; К. Вебер – переважно в сенсі розширення віртуозних можливостей. До становлення жанру вільних варіацій долучились Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс. Симфонічність мислення, інтенсивність розвитку, масштабність циклу привніс в розвиток варіаційного жанру Ф. Ліст. В період музичного романтизму жанр варіацій отримав свого найбільшого розквіту.

4. На основі проведеного музикознавчого аналізу виявлено, що у творчості Ф. Шуберта сформувалася концепція варіаційного циклу, яка поєднала традиції віденських класиків і романтичні тенденції в музиці. На основі такого синтезу, посиливши лірико-кантиленне начало, композитор заснував жанр романтичних характерних варіацій.

У «Варіаціях на тему Abegg» Р. Шуман поєднав жанр строгих і вільних варіацій. Особливість форми виявляється у введенні в твір імпровізаційного начала – фантазійного Фіналу. Композиторською новацією є гармонічна збалансованість романтичної віртуозності й поетичності образів. Жанрові перетворення, застосовані Р. Шуманом у «Варіаціях на тему Abegg», значно розширили спектр романтичних варіацій.

У чотириручних «Варіаціях на тему Р. Шумана» Й. Брамс поєднав дві ансамблеві тенденції – інтегруючу, що об'єднує звучання обох дуетних партій у певну цілісність та діалогічну, що спирається на їхню рівноправну взаємодію. В

циклі композитор синтезував принципи вільних варіацій і старовинної класичної варіаційності, застосував прийом жанрового варіювання. «Варіації на тему Р. Шумана» (ор. 23) є значним етапом у розвитку фортепіанного дуетного жанру.

«Симфонічні варіації» С. Франка є прикладом позньоромантичних концертних фортепіанних варіацій. В них композитор утворив циклічну єдність використовуючи варіаційні методи розвитку: діалогічний принцип викладу тем, образний і емоційний контраст, ритмічне трансформування мелодичного матеріалу, засоби фактурного тембрального, динамічного розвитку. В «Симфонічних варіаціях» романтична емоційність поєднується з класичною ясністю форми. Наскрізний розвиток надав твору рис одночастинної романтичної поеми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Французское фортепианно-исполнительское и педагогическое искусство История фортепианного искусства. Москва Музыка, 1967. ч. II. С. 185–214.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 378 с.
3. Ванслов В. Эстетика романтизма : монография. Москва : Искусство, 1966. 401 с.
4. Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. Москва : Музыка, 1982. 318 с.
5. Воспоминания о Шуберте / сост., пер., предисл. и прим. Ю. Хохлова. Москва : Музыка, 1964. 412 с.
6. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма. Проблемы музыкального романтизма : сб. науч. тр. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К Черкасова. Ленинград, 1987. С. 5–30.
7. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1965. 432 с.

8. Головинский Г. Куплетная, вариационная форма и форма рондо. Москва :Музыка, 1971. 239 с.
9. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы. Проблемы музыкальной науки. Москва, 1975. Вып. 3. С. 12–21.
10. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. С. 4–15.
11. Гусева А. Гармония как фактор стиля Брамса. Проблемы высотной и ритмической организации музыки: сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1980. Вып. 50. С. 83–98.
12. Демченко Г. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: аспекты музыкальной герменевтики: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. 22 с.
13. Демченко Г. Феномен индивидуально-субъективного в фортепианном творчестве Р. Шумана. Очерк второй. URL : https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/demchenko-g.yu.pdf.
14. Д'Энди В. Сезар Франк. Советская музыка, 1965 г. № 11. С. 77–79.
15. Жизнь Франца Шуберта в документах. По публикациям Отто Эриха Дойча и другим источникам / сост., общ. ред. и прим. Ю. Хохлова. Москва : Музгиз, 1963. 840 с.
16. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
17. Задерацкий В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
18. Зайцева М. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса. Траектория науки. Международный электронный научный журнал, 2016. № 9 (14). Т. 2, URL : <file:///C:/Users/RYZEN/Downloads/14-40-PB.pdf>.
19. Зенкин К. Диалектика классической и аклассической формы в фортепианных миниатюрах Шумана. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков : РА Каравелла, 1997. С. 58–62.
20. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське музикознавство. Київ, 1989. Вип. 15. С. 131–141.
21. Кац Б. Об ограниченности вариационного цикла. Советская музыка, 1974. № 2. С. 100–105.
22. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. С. 326–362.
23. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала ХІХ веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : МГК, 1996. С. 161–162.

24. Киселева М., Алтунина А. Вариационная форма на примере Шести вариаций D dur Л. ван Бетховена для фортепиано в четыре руки. URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoeiskusstvo/library/2015/04/28/variatsionnaya-forma-na-primere-shesti-variatsiy-d>.
25. Коробейников С. Фуга XIX в. в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 23 с.
26. Купіна Д., Гребенюк Г. Жанр варіацій для фортепіано контексті стильової множинності творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї. Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2019. № 16. С. 73–85.
27. Кутасевич А. «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. Вип. X. С. 5–23.
28. Кюи Ц. Избранные письма / сост., автор вступ. статьи и прим. И. Л. Гусин. Ленинград : Гос.муз. издат., 1955. 754 с.
29. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Сфера, 1998. 345 с.
30. Левандо М. Об остинатности в музыке XX века. *Анализ, концепции, критика*. Ленинград : Музыка, 1977. С. 66–78.
31. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. Москва : Музыка, 1973. 534 с.
32. Максимов Е. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : дис. . д-ра искусствоведения. Москва, 2014. 546 с.
33. Максимов Е. Фортепианные вариации Бетховена: драматургия исполнения и методические рекомендации. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 107-114.
34. Максимов Е. Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху. Москва : ОнтоПринт, 2013. 304 с.
35. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1966. Вып. 1. С. 151–180.
36. Осовский А. Ванда Ландовска и старинная музыка. *Музыкально-критические статьи (1894–1912)*. Ленинград : Музыка, 1971. С. 205–208.
37. Письма Бетховена: 1787–1811 / сост., автор вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман. Москва : Музыка, 1970. 575 с.

38. Польская И. «Exegi monumentum»: отражение шумановских образов в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. XVII. С. 249–261.
39. Протопопов В. Вариации. Музыкальная энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Том 1. С. 667–674.
40. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 151 с.
41. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 328 с.
42. Роговой С. Письма Брамса. Москва : Композитор, 2003. 496 с.
43. Рогожина Н. Сезар Франк. *Музыкальная жизнь*, 1966 г. № 9. С. 15–17.
44. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
45. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Музыкально-исторические этюды* / вступ. ст. Д. Д. Шостаковича; ред.-сост. М. Друскин. Ленинград : Музгиз, 1956. С. 80–101.
46. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: история жанра. Москва : Музыка, 1988. 320 с.
47. Сосновцева О. О содержательности вариантной формы в музыке Чайковского. *П. И. Чайковский. Вопросы истории стиля* : сб. ст. / сост. и отв. ред. М. Э. Риттих. Москва : ГМПИ, 1989. Вып. 108. С. 47–59.
48. Способин И. Музыкальная форма. Москва : Музгиз, 1956. 408 с.
49. Сусидко И. Клавирные вариации Моцарта: игра по правилам и игра правилами. *Моцарт: проблемы стиля* : сб. труд. РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 96–112.
50. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. *Французская музыка второй половины XIX века* / ред. М. Друскиа. Москва : Искусство, 1938. 251 с.
51. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
52. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 491 с.
53. Царёва Е. Иоганнес Брамс. Ленинград : Музыка, 1986. 384 с.
54. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва : Музыка, 1974. 244 с.
55. Чернявская Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : дисс. ... канд. искусствovedения. Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2017. 206 с.
56. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. статей / сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского : в 2-х т. Москва : Музыка, 1975–1979. Т. 1. 1975. 407 с.; Т. 2-А. 1978. 327 с.; Т. 2-Б. 1979. 294 с.

57. Шуман Р. Письма в 2-х т. / сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1982. Т. 1. 327 с.
58. Шуман Р. Письма в 2-х т. / сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1982. Т. 2. 525 с.
59. Энгель Ю. Франк, Годар, Брамс. *Очерки по истории музыки*. Москва : изд. Н. Н. Ключкова, 1911. с. 131-134.
60. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 234 с.
61. Apel W. *Gregorian Chant*. London, 1958. 121 p.
62. Boetticher W. *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biografische und texstrische Untersuchungen*. Amsterdam; Lokarno : Heinrichshofen's Verlag, 1976. Teil I. 208 s.
63. Dahms W. *Schumann*. Berlin : Schuster und Loeffler, 1916. 459 s.
64. Eismann G. *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*: in 2 Bde. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1956. Bd. I. 347 s.
65. Gooley D. *Schumann and Agencies of Improvisation. Rethinking Schumann* / ed. By R. M. Kok and L. Tunbridge. Oxford : Oxford University Press, 2011. P. 129–150.
66. Hertrich E. Preface. *Schumann. Toccatta op. 7: Fassungen 1830 und 1834*. G. Henle Verlag, 2010. P. 4–8. p. 5.
67. Jensen E. *Schumann*. Oxford : Oxford University Press, 2001. 384 s.
68. Köhler H. *Abegg-Variationen für Klavier op. 1. Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke* / hrsg. von H. Loos. Laaber : Laaber-Verlag, 2005. Bd. 1. P. 1–7.
69. Martinkus C. *The Urge to Vary: Schubert's Variation Practice from Schubertiades to Sonata Forms : a thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy*. Toronto, 2017. 198 p.
70. McCorkle M. Schumann R. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis : unter Mitwirkung von Akio Mayeda u. der Robert-Schumann-Forschungsstelle. München : G. Henle Verlag, 2003. 1044 p.
71. Schuman R. *Gesammelte Schriften bei Musik und Musiker*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1914. Bd. I. 514 s.
72. Schumann R. *Tagebücher* / hrsg. von G. Eismann. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1971. Bd. 1. 580 p.
73. Schwarz W. *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*. Kassel : Barenreiter, 1932. 91 p.
74. *Symphonic Variations for Piano and Orchestra*. Fleur de-lis. 3 October, 2004. P. 2.
75. Türk D. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lehrende, mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig und Halle, 1789. 445 s.

