

RU

## Вариации на тему Шумана оп. 9 И. Брамса в аспекте стилистических особенностей и исполнительских задач

Гапоненко Т. Н., Кузнецова А. В., Сбитнева Л. В.

**Аннотация.** Цель исследования - определить стилистические особенности и специфику исполнительских задач Вариаций на тему Шумана оп. 9 И. Брамса в рамках понимания смыслового поля музыкального произведения. В статье прослеживается влияние музыки Р. Шумана на создание Вариаций И. Брамса оп. 9. Научная новизна работы заключается в выявлении посредством исполнительского анализа данного произведения основных художественных и исполнительских приемов и задач, что дает возможность более четко увидеть черты стиля композиторов и глубже понять творческий замысел Брамса. Авторы приходят к следующим результатам: влияние Р. Шумана проявилось в музыкальных образах, фактуре изложения, типе контраста, драматургии.

EN

## J. Brahms's Variations on a Theme by Schumann, op. 9: Stylistic Peculiarities and Performance Problems

Gaponenko T. N., Kuznetsova A. V., Sbitneva L. V.

**Abstract.** The research objectives are as follows: to identify stylistic peculiarities of J. Brahms's variations on a theme by Schumann, op. 9, to reveal performance problems taking into account the specificity of its meaningful field. The paper shows how R. Schumann's music influenced artistic peculiarities of J. Brahms's variations. Scientific originality of the study lies in the fact that relying on performance analysis the researchers identify the basic performing techniques, performance problems, which makes it possible to reveal composers' individual style and allows deeper understanding of J. Brahms's creative intention. The conclusion is made that R. Schumann's influence manifested itself in the following ways: musical images, musical texture, contrast type, dramaturgy.

### Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что исполнение музыки – это процесс, на который имеют влияние множество факторов. Передача авторского музыкального текста зависит и от технического уровня исполнителя, и от понимания образных сфер, драматургии, стиля и даже личности композитора. Поиск тех или иных выразительных средств для исполнения музыкант начинает с постижения ключевой идеи произведения, замысла автора, который выбрал для воплощения своей художественной цели соответствующие композиторские приемы.

Согласно поставленной цели необходимо решить следующие задачи: в рамках метода структурного, стилистического и исполнительского анализа, с учетом художественных, технических и формообразующих задач, выявить авторскую стилистическую составляющую и композиторский замысел в Вариациях на тему Шумана И. Брамса.

В рамках компаративного подхода в статье освещается специфика различия и взаимосвязи стилей выдающихся композиторов. Теоретической базой работы являются музыковедческие работы, посвященные творчеству И. Брамса. Теоретические труды Б. В. Асафьева (1981), Е. М. Царевой (1986) и др. чрезвычайно полезны для исполнительской деятельности. Практическая значимость данной статьи также состоит в том, что изучение разных композиторских стилей, понимание строения, формы произведения, знание всего спектра выразительных средств являются необходимым условием для исполнительской практики музыканта.

### Основная часть

Романтическая музыка обладает особым свойством – программностью. Названия, сюжеты, автобиографичность произведений – все несет на себе печать индивидуальности автора, заставляя переживать, размышлять, сопоставлять, вызывает личные ассоциации (Кузнецова, 2013, с. 85).

«Брамс – великий мастер вариаций» (Асафьев, 1981, с. 83). «После Бетховена вариации дошли до страшного упадка... Но потом их значение подняли Мендельсон и Шуман. Вариации Брамса тоже интересны» (Рубинштейн, 1986, с. 175). Вариации на тему Шумана написаны Брамсом в 1854 году. «Небольшие вариации на Его тему, посвящённые Ей» – надпись на автографе. Это одно из ранних сочинений композитора, но оно разительно отличается от фортепианных произведений начального периода творчества Брамса (вспомним, к примеру, масштаб формы, мощь фактуры Сонаты C-dur соч. 1 и Сонаты fis-moll соч. 2).

Симпатии, которые Брамс испытывал к чете Шуман, находят своё выражение в выборе Темы (первый «Листок из альбома» соч. 99 Р. Шумана), и в том, что *Девятая вариация* Брамса является парафразой второго «Листка из альбома» того же сборника «Пестрые листки», и в том, что в такте 30 *Десятой вариации* звучит тема Клары Вик из шумановского экспромпта соч. 5 № 1 (такты 17 и далее). Но важнее всего то, что Вариации И. Брамса написаны в «духе» мира музыки Р. Шумана.

Брамс в своём цикле возрождает излюбленный шумановский контраст образов вымышленных героев – Флорестана и Эвзебия.

Как и в Симфонических этюдах и Экспромтах Шумана, в своих Вариациях Брамс строго не придерживается ни структуры, ни гармонии Темы, а ограничивается тем, что свободно использует ее мелодию.

Материалом для варьирования служит не только Тема, но и её бас (Вторая, Десятая, Шестнадцатая вариации), при этом бас временами берет на себя роль верхнего голоса.

Так же, как и Шуман, Брамс широко использует в цикле полифонические приёмы. «Действительно, стремление “поверить алгеброй гармонию” было в эти годы для Брамса не только средством совершенствования мастерства, но и инстинктивной необходимостью противовеса “кружению сердца”» (Царёва, 1986, с. 72). Отметим, что особенно полифонизируются самые лирические и сокровенные вариации (Восьмая, Десятая, Четырнадцатая, Пятнадцатая). Такая полифонизация фактуры способствует ещё большей лирической насыщенности высказывания.

Форму Вариаций можно рассматривать по-разному. К примеру, в своей работе Е. М. Царёва (Вариационные циклы..., 1966, с. 12-13) предлагает такой общий план Вариаций.

Тема, *Первая, Вторая, Третья вариации* (трёхчастный экспозиционный цикл). *Четвёртая, Пятая, Шестая* – общая линия нарастания. *Седьмая, Восьмая* – подготовка и возвращение мелодии, темпа, характера Темы, *Восьмая вариация* – центр цикла. *Девятая, Десятая, Одиннадцатая* – ярко-контрастные вариации. *Двенадцатая, Тринадцатая* – возвращение к основной тональности. *Четырнадцатая, Пятнадцатая, Шестнадцатая* – лирический эпилог.

Подобный план нам представляется логичным и убедительным, и в дальнейшем анализе мы будем его придерживаться.

Разумеется, могут существовать и другие, самые различные точки зрения относительно формы *Вариаций*.

Очень интересным, на наш взгляд, является предложенное профессором А. Л. Иохелесом деление структуры Вариаций на четыре части (Брамс, 1977).

Первая группа состоит из Темы и трёх первых вариаций; *Четвёртая, Пятая, Шестая* – вторая группа; с *Седьмой* по *Двенадцатую* – разработка; *Тринадцатая-Шестнадцатая* вариации – постепенное угасание музыки. Какой вариант предпочесть – целиком зависит от исполнителя, от способа его мышления.

Обратимся к подробному анализу *Вариаций*.

*Тема вариаций*. Изложенная в простой трёхчастной форме (такты 1-8 – первый период, такты 9-16 – второй период, такты 17-24 – третий), она полна сосредоточенной, глубокой печали, с чуть заметным «траурным» оттенком.

Гармоническое строение Темы отличается изысканной простотой. Шуман использует самые распространённые гармонические функции: доминантсептаккорды, вводные уменьшённые, септаккорды II ступени и т.п., украшая их многочисленными задержаниями.

Анализируя Тему, мы видим, как в конце первого периода (такты 7-8) происходит модуляция из основной тональности fis-moll в тональность параллельного мажора – A-dur. Середина (второй период с такта 9) сразу вводит в напряжённый cis-moll (тональность доминанты), в нём и происходит кульминация Темы. Через вводный септаккорд к h-moll (такт 17) Шуман возвращается в репризе (третий период) в A-dur, а во втором предложении – в основную тональность.

*Динамика*. Выразительное интонирование мелодического рельефа Темы и драматургическая роль гармоний помогают оттенять динамические обозначения.

Следует остановить внимание на немаловажной детали в нюансировке Темы: определяющим динамическим обозначением является *p* (только в последних 4-х тактах – *pp*). Безусловно, это связано с камерным, глубоко лирическим характером музыки Темы.

Попутно обращаем внимание на места обозначения трех *sf*: в тактах 10 и 12 они поставлены только в верхнем голосе, таким образом, следует исполнять на *sf* не всю гармонию (по вертикали), а только верхний голос. Это – первая «ступень» подхода к кульминации, мелодический ход вверх – только терция. А в такте 12 мелодия устремляется уже на квинту, следовательно, второе *sf* будет несколько ярче. Мы видим, что и аккорд в партии левой руки, сопровождающий мелодический звук на *sf*, становится мощнее. В самой кульминации (такт 14) *sf* обозначено уже для партий обеих рук, следовательно, здесь его звучание будет самым ярким.

*Фактура*. Тема представляет собой простую песенную мелодию в сопровождении строгой аккордовой фактуры. Музыкальная ткань такого рода представляет известную сложность для ученического исполнения. Задачи, которые нужно решить, пожалуй, можно приравнять к исполнительским задачам квартета струнных или духовых инструментов (фактура Темы очень хорошо «укладывается» в квартетное звучание).

Так, мелодию Темы в верхнем голосе легко вообразить в исполнении первой скрипки или флейты. В свою очередь, исполнительские задачи в звучании верхнего голоса можно рассмотреть, к примеру, в 2-х аспектах.

Во-первых, это выразительное интонирование мелодического рельефа (в интервальном плане), а, во-вторых, выстраивание всех мотивов, объединённых короткими лигами в длинные фразы. Необходимо слышать и играть верхний голос линеарно. Подобные задачи стоят и в исполнении каждого из оставшихся трёх голосов, партий трёх «участников квартета».

Следующий этап работы – объединение «квартета», при соблюдении дифференцированного звучания каждого голоса.

*Агогика.* Этот аспект, пожалуй, один из самых сложных. Избежать метричности и не впасть в излишне свободное исполнение, разрушающее стройность движения и форму музыки, – труднейшая задача. С хорошим «внутренним» ощущением ритмической пульсации необходимо постараться найти естественное дыхание: сложное, но неперемное условие для воплощения художественного образа Темы вариаций.

Вернёмся ещё раз к кульминации, теперь уже с точки зрения агогики. Мы видим интересную ритмическую деталь, которой пользуется Шуман для подчеркивания кульминации: сжатие времени в исполнении мелодических «ходов» в верхнем голосе. И в первой, и во второй «ступени» подхода к кульминации вершина мотива приходится на сильную долю (такты 9-10, 11-12). А в тактах 13-14 Шуман делает дополнительный «толчок» к скачку c-g: c-s-g, подкрепляя тем самым напряжённость.

Этот момент можно ещё усилить агогически: сыграв синкопу c-g (такт 14) не строго в метре, а чуть оттянув, с «придыханием». Конечно, пользуясь этим исполнительским приёмом, очень важно соблюсти чувство меры. Но воспользоваться им мы рекомендуем, иначе кульминация прозвучит бездыханно, невыразительно, простовато.

*Педаля* в Теме требует большого внимания. В связи с полифонической фактурой и тонкими штрихами, она должна быть очень неглубокой, чтобы не «замутить» звучания всех голосов, не затушевать выразительных мелодических контуров их горизонтальных линий. И, естественно, педаль должна находиться в самой тесной взаимосвязи с туше исполнителя, артикуляцией, темпом, динамикой, акустикой и т.д.

*Первая вариация.* Она продолжает Тему, только мелодия переносится в нижний голос. Сопровождающие Тему реплики в правой руке, с их характерным «траурным» ритмом, происходят из интонаций и ритмического рисунка средних голосов в начале Темы.

Сохраняя неизменными эти мелодические обороты и пунктирный ритм, Брамс, таким образом, подчёркивает близость Темы и этой *вариации*: их объединяет «дух» Шумана. В то же время здесь уже вполне «ощутим» и сам Брамс: в гармонизации *Первой вариации* особенно отчётливо слышны уменьшенные септаккорды (такты 3, 5, 11, 12). Именно они придают очень характерную для Брамса несколько холодноватую меланхоличность, в сравнении с более «тёплой» гармонической краской самого Шумана. Изменяя квинту на септиму (интонационно на более напряжённый интервал) в такте 14, Брамс усиливает кульминацию.

В сравнении с Темой *Первая вариация* фактурно более развита: появляются пяти-шестизвучные аккорды (такт 13), движение параллельными секстами (такты 1, 2, 9, 10).

Усложнённая фактура привносит дополнительные исполнительские задачи в достижение дифференцированного звучания полифонизированной ткани.

Следует проанализировать подробно выписанные Брамсом штрихи, добиваясь реального звучания каждого голоса, т.е. он должен стать более выразительным, «дышащим», независимым от других голосов.

В *Первой вариации* углубляются и динамические контрасты.

Так, в средней части появляются указания усиления звучности (такт 9) – этого не было в аналогичном эпизоде темы, затем знак *crescendo* и *f* в кульминации (такты 11-13), в последних двух тактах после *pp* стоит еще указание затихания звучности.

Все эти динамические обозначения углубляют рельеф *Первой вариации*, драматизируют её.

*Вторая вариация* резко контрастна обрамляющим ее *Первой и Третьей вариациям* по характеру и способу варьирования. Эта *вариация* может служить примером сжатия без коренных нарушений структуры, «выжимкой» из Темы.

В этом легко убедиться, так как из 24-тактной Темы Брамс создаёт шеститактную *вариацию*, концентрирующую основные черты Темы, и получает своего рода лаконичное резюме. По характеру *Вторая вариация* – скерцо с тревожным пунктирным ритмом. Знакомой Темы здесь нет. Брамс варьирует только бас.

В фактуре *вариации* отчётливо прослеживаются два пласта: прерывистая линия баса в партии левой руки и аккордовая линия в партии правой, очень отдалённо напоминающая мелодию Темы. Она контрастна басовой линии своей певучестью. Но, вместе с тем, эта линия помогает общему характеру *вариации* своим синкопированным изложением. И благодаря этому изысканному ритму, в певучую легатность верхнего пласта вносится трепетная взволнованность.

Необходимо добиться тихого, упругого *staccato* в партии левой руки, имитирующего *pizzicato* контрабаса. В партии правой следует достигнуть дифференцированного звучания аккордовой фактуры с элементами отдельных «призывных» интонаций Темы. Добиваясь верного звучания штрихов Брамса, рекомендуем обратить внимание на точное выдерживание аккордов под короткими лигами (такты 5-6, 11-12): в этих эпизодах часто играют синхронные штрихи в партиях обеих рук, что значительно обедняет звучание фактуры.

В данной *вариации* значительно возрастают требования к педализации: она призвана помочь достижению певучего *legato* в партии правой руки так, чтобы ее появление не мешало лёгкому *staccato* в партии левой.

От исполнителя требуется очень тонко почувствовать темп *Второй вариации*. Он должен быть не слишком быстрым, так как движение баса связано с синкопами партии правой руки, мелодическая линия которой

построена на начальных нисходящих интонациях Темы. Точно найденный темп этой *вариации* поможет объединить первые три *вариации* в небольшое трёхчастное построение.

*Третья вариация*, играющая роль своеобразной репризы в подобной форме, очень напоминает *Первую*, только в *Третьей* композитор заменяет пунктирный ритм в партии правой руки триолями параллельных терций или секст (такты 1, 3, 5, 7, 9). По сравнению с Темой и *Первой вариацией*, в *Третьей* несколько меняются штрихи, и на это следует обратить внимание.

Больше всего изменение штрихов коснулось мелодии Темы в партии левой руки. Она лишается длинной лиги (сравнить, к примеру, 1-8 такты *Первой и Третьей вариаций*), появляются более короткие, дробные лиги.

Таким образом, звучащая пока ещё реально в высотном плане Тема начинает «распадаться, растворяясь» в фактуре. Напомним, что в дальнейшем мелодия Темы возвратится только в *Восьмой вариации*.

Отметим, что в первых двух *вариациях* Брамс в целом ограничивался тональностями первой степени родства. В *Третьей* же он впервые осуществляет выход за рамки этого круга. Так, Брамс неожиданно превращает доминанту гармонического D-dur в D7 f-moll (такты 10-12), в результате продолжение *вариации* сдвигается на полтона вниз. Затем очень тонко через As-dur (такты 19-20) Брамс вновь возвращается в основную тональность.

Динамический план *Третьей вариации* в целом напоминает динамику Темы: почти вся *вариация* звучит в нюансе *p*.

Рекомендуем обратить внимание на отсутствие *sf* в кульминации вариации (такт 14), делающего звучание кульминации более тихим и печальным, тем напряжённее звучит *f* последнего «возгласа» (такт 22) перед кадансом.

Во втором построении, в которое входят *Четвёртая, Пятая и Шестая вариации*, нарастает движение и возрастает возбуждение.

*Четвёртая вариация* – в «балладном духе». Черты повествовательности придают ей спокойные затакты мелодии, ее речевые интонации, ровный аккомпанемент шестнадцатых.

Она играет роль своеобразного мостика между «трёхчастной экспозицией» цикла (*Первая – Третья вариации*) и дальнейшим развитием.

Впервые в фактуре цикла проявляются шестнадцатые, но их движение в *Четвёртой вариации* ощущается на втором плане, оно только сопровождает мелодию. Нисходящая мелодическая линия проста и выразительна.

Исполнение этой *вариации* представляет известную сложность. Речь идёт, прежде всего, о партии правой руки. Необходимо добиваться очень выразительного звучания мелодии *legato* и тихого, ровного звучания шестнадцатых *non legato*.

Рекомендуем также обратить внимание на печальную триольную интонацию в окончаниях (такты 5, 9, 21, 25). Более подробное их произнесение придаст музыке сосредоточенный характер.

Очень мелкая, запаздывающая педаль поможет связать мелодический голос хорошим *legato* и при этом не «затенить» прозрачной атмосферы всей *вариации*.

В *Пятой вариации* Брамс впервые ставит принципиально новое обозначение характера и темпа – *allegro capriccioso*.

Шестнадцатые, бывшие на втором плане в качестве аккомпанемента в *Четвёртой вариации*, в *Пятой* «вырываются на волю». Мелодическая линия исчезает. Эта *вариация* – ещё одно своеобразное Scherzo со свободно-имитационной фактурой.

Способ звукоизвлечения в партиях обеих рук представляется единым: со свободным запястьем, цепкими активными пальцами, объединёнными напряжённым «куполом» кисти. Таким приёмом можно достичь предельной собранности и упругости аккордов. Педаль в этой вариации должна быть тщательно проконтролирована так, чтобы звучание было не гулким и шумным, а ясным и концентрированным. Мощное нарастание в конце *вариации*, по-брамсовски широко охватывающее большой диапазон, готовит появление взрывной *Шестой вариации*.

В ней движение становится ещё интенсивнее, возникают возбуждённые триоли шестнадцатых, но здесь есть и интонация Темы (верхний голос в партии правой руки), и ломаная линия баса на *pizzicato*.

В середине *вариации* Брамс смело модулирует в отдалённые тональности: ais-moll – энгармоническая замена b-moll (такты 9-10) – является минорной субдоминантой F-dur.

Помимо педальных обозначений в тексте, можно рекомендовать короткую прямую педаль на первую долю такта для усиления акцента (такты 2, 4, 6, 8 и т.д.).

В *Седьмой вариации* происходит внезапный спад, успокоение после смятенности *Шестой*.

Возвращается фактура Темы, но собственно самой её нет, от неё остались лишь некоторые задержания, напоминающие интонации-«вздохи», интонации-«причитания», которые можно вообразить в исполнении разных по составу групп хора.

В аккордовой фактуре этой *вариации* развитие материала происходит за счёт движения голосов: мажорные гармонии хроматически превращаются в одноименные минорные. Сосредоточенное погружение в гармонические «глубины», статика движения, тихая (от *p* до *pp*) динамика, аккордовая «оцепенелость» в *Седьмой вариации* заставляют ждать появления *Восьмой*.

Определив характер *Седьмой вариации*, можно обозначить ряд исполнительских задач.

Прежде всего, фактура такого рода предполагает обязательное дифференцированное слышание и интонирование горизонтальных линий отдельных голосов. Каждый голос строится из коротких интонаций, следовательно, нужно выстроить эти интонации отдельно, при этом тщательно выполняя штрихи. Такая детальная работа позволит избежать распространённой ошибки – небрежности и синхронности в выполнении тонких и точных штрихов в разных голосах.

Необходимо обратить внимание на колорит гармоний, представляя реплики разных групп « хора ». Так, первый мотив – « вопрос » (такты 1-2 до паузы) – можно вообразить в звучании женских голосов, а мотив – « ответ » (такты 2-3) – в мужском хоре. Думается, что это воображаемое « хоровое » исполнение поможет более интересному звучанию фортепиано, творческому решению колористических задач, динамических градаций « вопросов » и « ответов ».

Интересна также агогика в этой вариации. Брамс очень тонко и естественно меняет размер с С на  $\frac{3}{4}$  (такты 7-11): « хоры », перебивая друг друга, « причитают ».

*Восьмую вариацию*, находящуюся в середине цикла, можно считать своеобразным его центром. Тема *вариаций* проводится целиком, притом канонически, до конца цикла в таком законченном виде мы ее не услышим (кроме Темы в увеличении в *Пятнадцатой вариации*).

Тема, изложенная небыстрым *tremolo* в партии левой руки, следует канонам в октаву за мелодией в партии правой.

Представляется очевидным импровизационное начало в данной *вариации*: на эту мысль наводят способ изложения Темы в левой руке и арпеджированные аккорды в партии правой.

В работе над этой вариацией встаёт ряд исполнительских задач.

Прежде всего, речь идёт о партии левой руки. В ней есть две самостоятельные линии. Первая – линия баса. Она ведёт происхождение от линии баса в Теме вариаций и служит фундаментом гармоний.

Известное техническое неудобство существует в переносе руки с баса на первый звук *tremolo*. Мы рекомендуем бас брать мягким, глубоким прикосновением через запястное движение, рука должна двигаться не рывком, а так, как будто бы существует только линия баса: таким исполнительским приёмом можно достичь глубокого « бархатистого » звукоизвлечения. Затем, от баса мягким и быстрым дугообразным движением снизу перенести руку на 4-й палец, чуть подчеркнув первый звук *tremolo*: из этих звуков слагается мелодия Темы – вторая линия в партии левой руки. Степень подчеркивания канона зависит от вкуса исполнителя.

На наш взгляд, ремарки Брамса « выразительно » (над партией правой руки в 1-м такте) и « нежно, тихо » (для Темы в *tremolo* левой руки в 3-м такте) указывают на такое соотношение звучания партий обеих рук, при котором левая исполняется в виде своеобразного « эха ».

Задачи в партии правой руки несколько проще: выразительное интонирование Темы вариаций в верхнем голосе и мягкого, с элементами импровизационности, аккомпанемента в среднем.

Неглубокая запаздывающая педаль в этой *вариации* должна помочь максимальному *legato* в Теме и в то же время не « размыть » канона. Педаль создаёт прозрачную и глубоко звучащую атмосферу.

*Восьмая вариация* (как и *Пятая*) заканчивается в Fis-dur, но появляющийся звук « ми бекар » (3-й такт от конца) подготавливает к тому, что Fis-dur является доминантой (а с « ми бекаром » – D7) к тональности следующей *вариации* – h-moll.

*Девятая вариация* – остроумное перефразирование Брамсом ещё одного Листка Шумана – « Листка из альбома » № 5 h-moll (« Пёстрые листки », соч. 99). Фактура пьесы Шумана и *Девятой вариации* Брамса почти абсолютно идентичны. Только модуляция в D-dur (такты 4, 8) и нисходящий мелодический ход из Темы в среднем голосе (такты 12-13) превращают пьесу Шумана в вариацию Брамса.

На наш взгляд, А. Л. Йохелес, безусловно, прав, предполагая, что в ходе среднего голоса « cis »-« h »-« h »-« gis » второй звук « h » следует заменить звуком « а », так как этот нисходящий мотив – второе предложение Темы, заключительный ее звукоряд (такты 5-6 в Теме) (Брамс, 1977).

Характер *Девятой вариации* (как и « Листка из альбома » № 5) сродни « флорестановским » образам Шумана. Появляясь после *Восьмой вариации* (в духе Темы), импульсивная и страстная *Девятая* возглавляет ряд *вариаций*, в которых индивидуализация музыкальных образов, тональные контрасты (h-moll, D-dur, G-dur), степень удаления от характера и мелодии Темы достигают наивысшего предела.

Для нахождения характера *вариации* нужно: дифференцированное звучание ровных « летучих » шестнадцатых верхнего голоса и интонаций-« вздохов » в среднем в партии правой руки на фоне « pizzicato » баса. Градации звучания должны быть в пределах *p*, *pp*. Педаль – минимальная, преимущественно прямая, очень короткая на первый звук интонации-« вздоха ».

*Десятая вариация* – первая мажорная. Она написана в « светлой » тональности – D-dur. Образный строй – возвышенный покой, глубокое умиротворение – близок сосредоточенной лирике Бетховена (вспомним вторую часть « Патетической » сонаты, Багатель Es-dur соч. 126) и во многом предвосхищает Интермеццо поздних опусов (E-dur № 4 соч. 116, B-dur соч. 76).

*Десятая вариация* является полифоническим центром цикла. Зеркальный контрапункт на протяжении всей *вариации* представляет блестящий пример полифонического мастерства Брамса.

Рекомендуем обратить внимание на аккорды сопровождения в первых трёх тактах *вариации*. Они имитируют интонации Темы в уменьшении с « валторновым » колоритом.

В тактах 1-8 следует добиться полифонического звучания фактуры, работая над каждым голосом отдельно. Задача усложняется в связи с динамическими ремарками Брамса: в партии правой руки *p* « выразительно, нежно » и *pp* « нежнейше » – в партии левой. Во втором периоде (с такта 9) в партии левой руки возникает разложенная фактура, а в партии правой – зеркальный канон. Здесь встаёт сложная исполнительская задача: выразительное звучание мелодического рельефа двух самостоятельных голосов в партии одной правой руки.

Напоминаем о цитате из Экспромта Шумана (соч. 5 № 1, такты 17 и далее). Брамс поручает эту цитату среднему голосу (четыре такта от конца *вариации*).

Одиннадцатая вариация тесно примыкает к предыдущей. Вспомним средние голоса аккомпанемента в начале *Десятой вариации* – рисунок Темы в уменьшении. Теперь этот рисунок, бывший на втором плане в *Десятой вариации*, выходит на первый план в *Одиннадцатой*. Её музыка полна трепета, нежной затаённости (нюанс «*sempre pp*» – «нежнейше»). Мелодия лёгкая, кружащаяся. При ключе стоит «fis», но G-dur нигде реально не звучит. Неразрешённая доминанта к тональности G-dur на органном звуке «d» создаёт ощущение зыбкости, нереальности на протяжении всей *вариации* (никакой определённости в неустойчивую атмосферу музыки не вносит и отклонение в e-moll). Постоянный штрих «*non legato*», убаюкивающие синкопы, неразрешённость – все композиционные средства призваны создать тонкий и изысканный художественный облик этой вариации.

В октавном изложении мелодии в партии правой руки можно посоветовать чуть более яркое звучание верхнего голоса мелодии. Большая трудность заключается в том, что вся *вариация* должна звучать на тишейшей динамике. Всякое отступление отразится на зыбком и трепетном характере музыки. Педаль может способствовать поддержанию «звучащей атмосферы», она должна быть очень неглубокой и тщательно откорректированной, не замутняющей ажурного кружева мелодии.

*Двенадцатая вариация* подводит черту под тональными «путешествиями». В этой и следующей, *Тринадцатой*, восстанавливаются основная тональность и контуры Темы. Но их появление, т.е. наступление своего рода тональной и мелодической репризы, не совпадает с репризой темповой. В этих *вариациях* Брамс в последний раз даёт более подвижный темп перед медленным заключением всего цикла, обе они имеют скерцозный характер.

В *Двенадцатую* Брамс переносит характерный ритм пьесы «Басня» из Фантастических пьес соч. 12 Р. Шумана. В непрерывное скерцозное движение изредка вплетаются трепетные лирические интонации (такты 7, 9-13, 16-19). Этот контраст взволнованности и сдержанности, стремительный «прорыв» к кульминации (такты 20-24), резкий конец-обрыв в очень быстром темпе (такт 24) живо вызывают в памяти дух музыки Шумана.

Характер этой *вариации* требует очень лёгкого и точного *staccato* в партиях обеих рук. Весьма серьёзную техническую задачу представляют собой «скачки».

Несколько странным кажется пожелание Брамса «с педалью»: вариация (кроме синкоп в тактах 7, 9-13, 16-19) хорошо звучит, на наш взгляд, и без педали. Но, если ею все-таки пользоваться, то мы советуем делать это чрезвычайно скупно, беря прямую короткую педаль на вершинный звук мотива. Окончание *вариации* – стремительное ускорение (такты 20-24) – представляет серьёзную техническую задачу.

В мелодическом рисунке *Тринадцатой вариации* (с преобладанием задержаний), в ее фактуре двойными нотами (терции, сексты) легко «узнается» рука Брамса. Авторская ремарка – «не слишком быстро» – исключает быстрый темп. Следует обратить внимание на постепенное замедление темпа от *вариации к вариации*; *Двенадцатая* – «*Allegretto*», *Тринадцатая* – «*Non troppo presto*», *Четырнадцатая* – «*Andante*», *Пятнадцатая* – «*Poco adagio*», *Шестнадцатая* – «*Adagio*».

В *Тринадцатой вариации*, еще «связанной» движением шестнадцатых, начинается угасание темпа. Высокий регистр, тихое звучание ровных двойных нот при очень внятной артикуляции допускают длинную, но неглубокую педаль, необходимую для создания воздушной «звучащей атмосферы». Интересно обратить внимание на то, что в этой *вариации* (такт 8), так же как и в *Четвёртой* (такт 14), Брамс ставит знаки «тихо» и «нежно» в кульминации. Такой вариант «тихой» кульминации звучит очень изысканно.

Три последние *вариации* – лирическое завершение цикла.

*Четырнадцатая* принадлежит к вершинам брамсовской лирики. «При этом необходимо добавить, что эмоциональность Брамса особого свойства. Его порыв – это порыв высокого интеллекта» (Погорелова, 2005, с. 105).

Музыка этой *вариации* имеет глубокие родственные корни с пьесой «Шопен» из «Карнавала» Шумана: дух мелодии, фактура партии левой руки *Четырнадцатой вариации* напоминают нам романтически-взволнованный художественный облик музыки Шумана. *Вариация* Брамса полна глубокого чувства элегической печали. Это состояние вызывается минорными гармониями, щемяще-скорбными интонациями с характерным «жалующимся» мелодико-ритмическим рисунком. Меланхолическое настроение *Четырнадцатой вариации*, постоянное наслаивание мелодических линий (канон в секунду в двух голосах партии правой руки) подчёркивают глубокоую выразительность лирического высказывания.

Необходимо тщательное интонирование двух самостоятельных голосов, образующих канон (подробнее мы рассматривали аналогичную работу над зеркальным каноном в *Десятой вариации*). Голоса нельзя смешивать на протяжении всей *вариации*.

В первых одиннадцати тактах мы советуем нижний голос исполнять несколько громче вторящего верхнего, а с двенадцатого такта – ярче показать верхний голос для того, чтобы лучше подойти к кульминации (такт 21). В репризе нужно вернуться к ведущему нижнему. Для того чтобы реприза *вариации* (с такта 23) прозвучала печальнее, безысходнее, мы советуем *p* сделать тише, чем в начале (этот художественный приём присутствует уже и в самой Теме и во многих *вариациях*: *Первой*, *Второй*, *Третьей*, *Четвёртой*). Аккомпанемент в партии левой руки нужно исполнять ровными шестнадцатыми на лёгком *staccato*. Особое внимание следует обратить на педаль, которая не должна затушёвывать звучание канона двух мелодических голосов на фоне «*pizzicato*» сопровождения.

Возвышенно-просветлённая музыка *Пятнадцатой вариации* пронизана памятью о лирике Р. Шумана. Прообраз этой *вариации* – образ Эвзебия, пьеса № 15 из Танцев Давидсбюндлеров, соч. 6 Шумана. От Шумана идет и стремление к лирическому завершению цикла (Царёва, 1986, с. 70).

В *Пятнадцатой вариации* возвращается Тема в увеличении (верхний голос), звучит канон в сексту (Тема и бас).

«Стиль его всегда возвышен; никогда... он не прибегнет к внешнему эффекту...» (Чайковский, 1953, с. 343). Музыка этой вариации присуще состояние сдержанного, строгого покоя. Атмосферу сосредоточенности,

спокойного раздумья усиливают струящиеся ровные восьмые аккомпанирующего среднего голоса. Замирают струящиеся восьмые, в глубокой тишине остаётся один бас Темы на фоне интонаций-«вздохов» в партии правой руки. Это кода всего цикла. Музыка не заканчивается, а тихо угасает.

«Стремление к благородству, глубокое вникание в тайны звуковых комбинаций, тонкая, точно им созданная звуковая поэзия, оттенок таинственности, любовь к мистическому, сказочному, навеянная как будто издали Вагнером и Шуманом, – вот те неясные, но крайне заманчивые представления об истинных достоинствах И. Брамса...» (Розенов, 1982, с. 170).

### Заключение

Таким образом, мы можем сделать соответствующие задачам исследования выводы: глубокая любовь И. Брамса к творчеству Р. Шумана, прекрасное знание Брамсом музыки композитора оказали решающее воздействие на *Вариации* на тему Шумана соч. 9. Оно проявилось и в музыкальных образах, и в фактуре изложения, и в типе контраста, и в драматургии. В своём раннем цикле Брамс развивает многие традиционные черты стиля Шумана: переработание вариационного цикла в цикл характерных миниатюр, чередование *вариаций* на мелодию и на бас.

Основной контраст цикла – контраст лирических, скерцозных, драматических образов в вариациях – был впоследствии продолжен в сопоставлении *Intermezzo* и *Capriccio* поздних сочинений. Так проводятся линии от раннего цикла к произведениям позднего периода.

Таким образом, мы надеемся, что внимательное изучение всех исполнительских задач в *Вариациях* на тему Шумана принесет существенную пользу в дальнейшем изучении и исполнении как этого сочинения, так и других фортепианных сочинений И. Брамса.

### Источники | References

1. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981.
2. Брамс И. Вариации на тему Шумана для фортепиано ор. 9. Автор педагогических комментариев и исполнитель профессор А. Иохелес. М.: Мелодия, 1977.
3. Брамс И. Собрание сочинений: в 3-х т. М.: Музыка, 1984. Т. 1.
4. Вариационные циклы фортепианной музыки Брамса и вопросы его стиля: труды кафедры теории и истории музыки. М.: Московская орден Ленина Государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1966.
5. Кузнецова А. В. Миф и музыка в позднем немецком Романтизме (на примере тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга»). Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА», 2013.
6. Погорелова Л. К. Камерно-инструментальная музыка: некоторые вопросы истории, методики, исполнительства. Воронеж: ВГПУ, 2005.
7. Розенов Э. К. Статьи о музыке. М.: Музыка, 1982.
8. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3-х т. М.: Музыка, 1986. Т. 3. Письма (1872-1894). Лекции по истории фортепианной литературы / сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. ст. Л. А. Баренбойма.
9. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986.
10. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953.

### Информация об авторах | Author information

RU

Гапоненко Татьяна Николаевна<sup>1</sup>, проф.  
Кузнецова Алина Владимировна<sup>2</sup>, к. филос. н., проф.  
Сбитнева Людмила Васильевна<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Академия хорового искусства им. В. С. Попова, г. Москва

<sup>2,3</sup> Белгородский государственный институт искусств и культуры

EN

Garonenko Tat'yana Nikolaevna<sup>1</sup>  
Kuznetsova Alina Vladimirovna<sup>2</sup>, PhD  
Sbitneva Liudmila Vasilievna<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Victor Popov Academy of Choral Arts, Moscow

<sup>2,3</sup> Belgorod State Institute of Arts and Culture

<sup>1</sup> [tatiana.gapo@yandex.ru](mailto:tatiana.gapo@yandex.ru), <sup>2</sup> [ludvig\\_14@mail.ru](mailto:ludvig_14@mail.ru), <sup>3</sup> [visota1979@yandex.ru](mailto:visota1979@yandex.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.09.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.

**Ключевые слова (keywords):** полифонические приёмы; вариационный цикл; гармоническое строение; педализация; техническая задача; polyphonic techniques; variational cycle; harmonic structure; pedaling; technical task.