

На правах рукописи

МАКСИМОВ Евгений Иванович

**ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ
КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание
ученой степени доктора искусствоведения

Москва, 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный консультант:

доктор искусствоведения, профессор
КИРИЛЛИНА Лариса Валентиновна

Официальные оппоненты:

ГЕРВЕР Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки имени Гнесиных», профессор кафедры аналитического музыкознания

РОМАЩУК Инна Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, профессор кафедры музыковедения и композиции

БУРУНДУКОВСКАЯ Елена Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, доцент кафедры органа, клавесина и арфы

Ведущая организация:

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Защита состоится 30 октября 2014 г. в 16 ч. на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского» Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Автореферат разослан « » _____ 2014 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,

Кандидат искусствоведения
М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Варьирование — один из основных принципов композиции в музыке, главная особенность которого заключается в сочетании повторности и изменчивости, узнаваемости и привнесения нового, стабильности и движения от простого к сложному. Вариации являются обширной сферой, в которой проблемы теории и истории музыки пересекаются с традициями исполнительского искусства. Этот метод играет ведущую роль как в народной, так и в профессиональной музыке и применяется практически во всех музыкальных формах.

В настоящем исследовании рассматривается **феномен фортепианных вариаций классико-романтической эпохи**. Несмотря на идейно-эстетические различия классицизма и романтизма, вариации с середины XVIII до конца XIX вв. опираются на общие традиции, что дает возможность объединить их в одно целое и проследить неразрывную линию развития жанра. Необходимость изучения вариаций именно этого времени обусловлена рядом причин. Во-первых, этот жанр находится на пересечении моды, художественных вкусов и исполнительских традиций, которые формируют свою особую сферу. Во-вторых, вариации тесно связаны с виртуозным направлением в музыкальном искусстве, в отличие, например, от сонаты, которая не обязательно связана с виртуозным исполнительством. Как самый востребованный жанр своего времени вариации сочинялись, издавались и исполнялись в больших количествах. Поэтому именно вариации целесообразно рассматривать отдельно.

С середины XVIII века вариации становятся излюбленной формой клавирной импровизации и одним из наиболее распространенных жанров инструментальной музыки, достигая наибольшей популярности в первой трети XIX века.

Актуальность исследования. В истории музыки (как отечественной, так и зарубежной) вариации чаще всего рассматриваются в виде отдельных циклов выдающихся композиторов. Эта же тенденция наблюдается и в области исполнительства, где практически отсутствует систематическое обращение к вариациям. В то же время необходимо учитывать, что произведения в этом жанре писали не только крупные авторы, но и так называемые композиторы «второго ранга», имена которых сейчас практически забыты. Их исследование необходимо для более глубокого понимания и осмысления вариационных циклов великих композиторов. Таким образом, в современном музыкознании возникает необходимость углубления систематизации вариаций и последовательного изучения исторического фона для создания *целостной картины*, необходимой для выработки концептуальных положений анализа и интерпретации вариационных циклов.

Проблема исследования. При исследовании вариаций возникает *проблема единичного и общего*, которая именно в этом жанре приобретает особую остроту. В процессе исторического развития жанра вариаций отчетливо выявляется взаимосвязь категорий «единичного» и «всеобщего». *Единичное* выражает индивидуальное начало и связано со специфическими чертами, присущими стилю конкретного композитора, его вариационным произведениям в целом и определенному произведению. Категория *всеобщего* вмещает в себя черты, свойственные в целом жанру вариаций данной эпохи. Общее существует в неразрывной связи с единичным.

В связи с исследованием эволюции жанра возникает также проблема традиций и новаторства, их соотношения и взаимодействия в творчестве конкретного композитора и в отдельных его произведениях. В вариационном цикле может происходить диалог двух разных эпох и творческих личностей, взаимодействие прошлого и настоящего. Поэтому возникает проблема соотношения «своего» и «чужого».

Вся эта сложная и многообразная проблематика вызывает необходимость исследования вариационного цикла как целостной композиции в ее историческом развитии и вы-

явлении взаимосвязи ее составляющих. Важность решения поставленной задачи обусловлена потребностями исполнительской практики и развитием современного музыкознания.

Гипотеза исследования. Приступая к исследованию, мы исходили из предположения, что в классическую и романтическую эпохи существует своя модель вариационного цикла, основанная на взаимодействии общих принципов теории и истории жанра с исполнительскими традициями. Глубокое понимание поэтики жанров и форм классико-романтической эпохи как со стороны музыкантов-исполнителей, так и со стороны исследователей, возможно лишь при фундаментальном изучении историко-теоретических проблем.

Объектом исследования являются вариации. Это широкое понятие включает в себя такие важные аспекты как форма и жанр вариаций и метод развития. **Предметом исследования** являются фортепианные вариации, написанные с середины XVIII до начала XX вв. Начало этого периода определяется главным образом творчеством Й. Гайдна, у которого собственно формируется жанр именно фортепианных вариаций, в отличие от клавирных. Примерно та же особенность характерна и для творчества Моцарта. На протяжении XX в. наблюдаются две противоположные тенденции: одна — к уходу вариаций преимущественно в область симфонической музыки, другая — к преобладанию в них педагогической направленности. В диссертации учитываются практически в полном объеме вариации выдающихся зарубежных и русских композиторов указанного временного периода, а также выборочно — вариации менее известных авторов. Исследуются не только самостоятельные вариационные циклы, но и части циклических произведений, написанные в вариационной форме. Такой подход видится новым для музыковедения, поскольку в зарубежных исследованиях вариации русских композиторов обычно либо игнорируются, либо рассматриваются вне общей истории жанра.

Особо следует уточнить понятие «фортепианные вариации», под которым принято подразумевать произведения для фортепиано *solo*. Между тем в рассматриваемую эпоху оно имело более широкий смысл, включая в себя также и камерно-ансамблевые сочинения с участием фортепиано, роль которого в них считалась главенствующей (особенно в эпоху венского классицизма). По словам Э. Т. А. Гофмана, «трио, квартеты, квинтеты и т. д., в которых [к фортепиано] присоединяются привычные струнные инструменты, относятся к области фортепианного творчества»¹. На титульных листах изданий камерных сочинений того времени фортепиано фигурировало на первом месте. Иногда фортепианная партия бывала настолько самостоятельной, что сопровождающие инструменты получали обозначение *ad libitum*. К этой же группе следует отнести и вариации для фортепиано с оркестром, которые нередко издавались без оркестровых партий, причем на титульных листах не всегда даже указывалось наличие оркестрового сопровождения. О том, что оно существует, свидетельствуют лишь выписанные в фортепианной партии эпизоды *tutti*.

Фортепианные вариации в настоящем исследовании рассматриваются с точки зрения *драматургии*. Данное понятие, почерпнутое музыковедением из теории театра, неотъемлемо от самого способа мышления композиторов классико-романтической эпохи. В этом смысле вариационный цикл строится на взаимодействии образов на основе определенной логики развития. В результате сочетания контрастности и внутреннего единства образуется целостная композиция. Большое внимание уделяется музыкально-выразительным средствам (особенностям мелодии, гармонии, фактуры, структуры и др.) в их взаимосвязи и историческом развитии.

Материалом исследования являются прежде всего нотные тексты вариаций зарубежных композиторов — Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. фон Вебера, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, И. Брамса, Ж. Бизе,

¹ Allgemeine musikalische Zeitung XV. — Leipzig, 1813. — Sp. 142–143.

Э. Грига, А. Дворжака, С. Франка, К. Сен-Санса, Г. Форте, К. Шимановского, П. Дюка, М. Рegera, а также их современников — М. Клементи, И. Б. Крамера, Я. Л. Дусика, Й. Гелинка, Ф. Й. Кирмайра, И. Н. Гуммеля, Д. Штейбельта, И. Геслера, Дж. Фильда, И. Мошелеса, Ф. Риса, К. Черни, Г. Герца, Ф. Калькбреннера, И. П. Пиксиса, А. Гензельта, С. Тальберга, Клары Шуман, С. Хеллера и др. Внимание уделяется также вариациям русских композиторов — доглинкинского периода, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, С. И. Ляпунова и др. Кроме того, необходимым источником являются коллективные вариации XIX века: 50 вариаций на вальс Диабелли (“Vaterländischer Künstlerverein”), “Rule, Britannia”, Вариации на тему из оперы В. Беллини «Пуритане» (“Hexameron”), «Парафразы на неизменяемую тему» («Тати-тати») и другие циклы. Важнейшими материалами являются прижизненные источники: высказывания самих авторов в письмах, дневниках, различные документы, а также воспоминания современников. Существенную информацию дает музыкальная критика, расцвет которой приходится на конец XVIII — первую треть XIX вв. Важные сведения содержатся также в тематических каталогах произведений композиторов.

Целью исследования является создание целостной картины развития жанра фортепианных вариаций второй половины XVIII — начала XX вв. Цель исследования формирует основные его **задачи**. Прежде всего это выявление специфики драматургии фортепианных вариаций рассматриваемого периода с точки зрения закономерностей исторического развития жанра. Важной задачей является анализ вариационных циклов наиболее выдающихся композиторов в контексте эволюции жанра и авторского стиля. Из нее вытекает следующая задача — сравнение вариационных циклов великих композиторов и их современников, написанных на одни и те же темы, сопоставление заимствованных тем вариаций с источниками. Наконец, поставлена задача обоснования связи исполнительских принципов вариаций с теорией вариационного цикла.

Методология исследования основана на *историческом методе*, который сочетает в себе анализ конкретных произведений и их музыкально-выразительных средств с обобщениями, связанными с эволюцией музыкальных жанров и форм, а также эстетических представлений о вариационном цикле. Для исследования вариаций разных композиторов на одни и те же темы применяется *метод сравнительного анализа*, с помощью которого выявляется разное отношение композиторов к избранной теме и соответственно индивидуальный подход к ее варьированию. На этой основе формируются общие закономерности жанра вариаций.

Научная новизна. Диссертация представляет собой первое в мировом музыковедении монографическое исследование поэтики и композиционных особенностей фортепианных вариаций от первых ярких образцов до великих достижений. Вариации рассматриваются с точки зрения истории жанра с учетом меняющихся эстетических и критических взглядов на вариационный цикл. Исследуются также вариационные циклы неизвестных или мало известных сегодня композиторов (многих впервые в отечественном музыковедении), которые дают ключ к пониманию вариаций их великих современников.

Новизна работы определяет ее **практическую ценность**, которая заключается в возрождении огромного пласта фортепианной музыки и традиций ее исполнения, определении основных принципов анализа вариаций и поиске осмысленного подхода к их исполнению. Поэтому диссертация может быть полезной как для специалистов в области истории и теории музыки, так и для исполнителей и преподавателей музыкальных вузов.

Апробация. Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседании кафедры 1 октября 2013 г. и была рекомендована к защите. Материал диссертации отражен в публикациях (в том числе — трех монографи-

ях, двух учебных пособиях и статьях в рекомендованных ВАК изданиях), представлен на международных научных конференциях: «Моцарт в движении времени» (14–17 марта 2006 г.), «Наследие: русская музыка — мировая культура» (14–17 апреля 2008 г.), «Исполнительские и педагогические концепции выдающихся музыкантов XIX–XX веков» (9–11 декабря 2009 г.), научной конференции «К 200-летию памятных дат Й. Гайдна и Ф. Мендельсона-Бартольди» (18 мая 2009 г.).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. В диссертации выявлена необходимость рассмотрения вариаций в виде целостной картины развития жанра с учетом исторического фона.
2. Обозначены особенности драматургии вариаций в контексте эволюции жанра.
3. Выявлена целесообразность рассмотрения вариаций выдающихся композиторов с точки зрения исторического развития жанра и авторского стиля.
4. Проведенный сравнительный анализ великих композиторов и их современников на одни и те же темы позволяет представить первые в новом ракурсе.
5. В диссертационном исследовании раскрывается действие индивидуального авторского подхода уже на стадии выбора и изложения темы.
6. Обоснована связь исполнительских принципов с теорией вариационного цикла.
7. В диссертации прослеживаются процессуальные тенденции в вариационном цикле, раскрывается взаимодействие центростремительной и центробежной тенденций, создающее динамику развития.

Структура работы связана с логикой построения основных ее частей. Исследование состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы. В свою очередь некоторые главы состоят из нескольких разделов, каждый из которых ограничен определенной эпохой и выстроен в хронологической последовательности. В первой главе вариации рассматриваются в контексте исторического развития жанра и исполнительского искусства, а также с точки зрения классификации тем. Во второй исследуются вариации Гайдна и Моцарта. Третья посвящена вариациям Бетховена и их эволюции. Четвертая представляет собой анализ классических и романтических тенденций в вариациях первой половины XIX века, в особенности — Шумана. Пятая связана с вариациями зарубежных и русских композиторов второй половины XIX века, в частности, — Листа и Брамса. Список литературы содержит 342 наименования, в том числе — 197 на иностранных языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** сформулированы проблема, цель, задачи, методологические основы исследования, дана общая характеристика научной литературы, посвященной фортепианным вариациям классико-романтической эпохи.

Терминология, связанная с вариационной формой, основательно проработана в трудах Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, И. В. Способина, В. В. Протопопова, Т. С. Кюрегян, Е. А. Ручьевской и др. В целом складывается следующая классификация: вариации на *basso ostinato*, фигурационные (орнаментальные) вариации, вариации на выдержанную мелодию (так называемые «глинкинские» вариации), характерные (жанрово-характерные) вариации и вариантная форма. По степени удаления от первоначальной темы различают строгие и свободные вариации, а по количеству тем — однотемные (простые), двойные и т. д.

Вариационный цикл строится на основе определенной драматургии. Общий смысл данного понятия включает в себе образную систему музыкального произведения. Как определяет В. П. Бобровский, драматургию образует степень «контрастного противопоставления различных видов психологических состояний, воплощаемых посредством тех или иных типов музыкальной выразительности, либо путем раскрытия художественной идеи в

пределах одного из их видов»². С точки зрения Т. Ю. Черновой «понятие драматургии предполагает образный мир произведения как *многосоставное* и вместе с тем *единое* целое — *систему*, как *процесс* сопоставления, взаимодействия, развития образно-смысловых начал и как *законченную картину мира*»³.

Драматургия вариационного цикла воплощает в себе явление драмы. Драма является целостной моделью произведения, а драматургия представляет собой систему структурных принципов этой модели. Соотношение драмы и драматургии подобно соотношению вариаций и вариационности.

Основные принципы построения драмы были определены еще в «Поэтике» Аристотеля, который доказывает на примере древнегреческой трагедии, что основополагающим ее принципом является единство действия. С ним связано требование внутренней цельности произведения. Аристотель вводит понятие «целое». «Целое есть то, что имеет начало, середину и конец»⁴. В основе любой драмы лежит ясная фабула, которая «должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию»⁵.

В вариациях своеобразно воплощаются характерные особенности драмы — сюжетность, конфликтность и разделение на эпизоды. Вариационный цикл должен образовывать композиционное целое, основанное на последовательном разворачивании музыкального «сюжета». Это может проявляться в контрастности, взаимодействии образов, сопоставлении разных психологических состояний, тематическом развитии (разработочности, применении лейтмотивов и т. д.). Понятие сюжетности как основы объединения вариаций становится особенно важным в эпоху романтизма.

Отдельные аспекты драматургии вариационного цикла затрагивались и в отечественном музыковедении. Например, с точки зрения Б. В. Асафьева, единство вариационного цикла образуется на основе «взаимодействия принципов контраста и тождества». В процессе исторического развития в вариациях происходит постепенный переход от тождества к наибольшей контрастности между «точкой отправления и точкой прибытия (замыкания)»⁶. Таким образом, драматургия вариационного цикла имеет общую направленность от повторности ко все большему удалению от темы.

Драматургия вариационного цикла обусловлена взаимосвязью темы и произведения в целом. В частности, Е. И. Чигарева выделяет два принципа такой взаимосвязи: «концентрического расширения» и «процессуального становления»⁷. В первом случае тема выступает как «конспект дальнейшего развития», во втором — как импульс к разворачиванию всего произведения.

Поскольку логика разворачивания вариационного цикла далеко не всегда сводится к последовательному удалению от темы, то контрастность имеет многообразные формы проявления. Введенный П. Мисом специальный термин «*спиральное варьирование*» (“Spiralvariation”) означает периодическое возвращение к материалу темы или одному из ее элементов (образу, фактуре и т. д.), но каждый раз на новом уровне, что приводит к возникновению контраста между «рефреном» и «эпизодическими» вариациями (группами вариаций).

² Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. — М., 1970. — С. 19.

³ Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М., 1984. — С. 3.

⁴ Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск, 1998. — С. 1075.

⁵ Там же. — С. 1076–1077.

⁶ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — М., 1971. — С. 189.

⁷ Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. — Вып. 2. — М., 1973. — С. 53–54.

Выражение Й. Мюллера-Блаттау “*Gestaltung und Umgestaltung*” определяет конструктивную функцию вариационного цикла, который рассматривается как бесконечная серия, развертывающаяся в виде спирали сужающимися кругами. Тема (субстанция) подвергается глубоким преобразованиям, связанным с переосмыслением ее сущности. В этом смысле вариации являются не формой, а средством для «формирования и преобразования»⁸.

Е. А. Ручьевская выделяет две тенденции в классических вариациях: «центробежную», которая заключается в «*нарастании самостоятельной ценности вариаций*», и «центростремительную», суть которой — не только в объединении вариаций в блоки, но и в «*неравномерности распределения самих средств развития*»⁹.

В эстетическом плане исследует драматургию вариаций Б. А. Кац, представляя внутренний мир музыкального сочинения как «модель мира», создаваемую сознанием композитора.

Фортепианные вариации были широко представлены в рецензиях музыкальной периодики конца XVIII — середины XIX вв. Наиболее значительную роль сыграли лейпцигские издания: *Allgemeine musikalische Zeitung*, а позднее — *Neue Zeitschrift für Musik*, возглавляемый Р. Шуманом.

Проблемы эволюции жанра вариаций отчасти разработаны в трудах зарубежных музыковедов XX века: О. Клаувеля, П. Миса, К. Фишера, Й. Мюллера-Блаттау, Э. Р. Сисмен, В. Шварца, М. Фридланда, В. Люитлена и др. В отечественном музыковедении значительный вклад в этой области внесли В. В. Протопопов, Б. А. Кац и другие исследователи.

В Главе I — **Жанр фортепианных вариаций и музыка Нового времени** — вводится основная проблематика и терминология, выявляются основные тенденции, связанные с историческим развитием жанра в классико-романтическую эпоху.

На протяжении XVIII и XIX веков в музыкальном искусстве происходит изменение соотношения индивидуального и общего. На смену гармоничному мировоззрению XVIII века с его убежденностью в разумности бытия в музыке XIX века приходит противоречие личности художника с внешним миром, связанное со стремлением к уходу от действительности. В классическом вариационном цикле тема, выступающая в роли субстанции, является тем общим, из которого в процессе развития выделяются индивидуальные признаки. В конце происходит возвращение к первоначальному состоянию, придающее циклу закругленность. В масштабных вариационных произведениях XIX века такое возвращение часто невозможно из-за напряженности развития и существенной трансформации первоначального образа.

В связи с появлением в творчестве романтиков обновленной личности, обладающей внутренней духовной силой, возникает представление о подлинном и неподлинном искусстве, выраженное в острой борьбе идей Давидсбунда с музыкальным филистерством. Этот процесс ярко отражен в жанре вариаций, в котором однотипным ремесленным «изделиям» противостоят масштабные, целостные, логически выстроенные композиции.

На рубеже XVIII и XIX веков происходит интенсивное развитие фортепианного исполнительства. Это связано со значительным ростом производства молоточковых фортепиано. Наибольшей известностью пользуются фабрики И. А. Штрейхера в Вене, Т. Бродвуда в Лондоне и С. Эрара в Париже. Наступает эпоха выдающихся пианистов, среди которых выделяются М. Клементи, И. Б. Крамер, И. Н. Гуммель, И. Вёльфль, И. Гелинек и

⁸ Müller-Blattau J. Form und Ausdruck. Dritter Teil der Lehre von Elementen // Hohe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis. Bd. I.— Potsdam, 1935.— S. 179.

⁹ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. — СПб., 1998. — С. 239.

др. В 30-е и 40-е гг. большую роль сыграло исполнительское искусство Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Калькбреннера, К. Черни, Г. Герца, С. Гальберга, И. Мошелеса и др. Стимулом для бурного развития фортепианного искусства послужила музыка венских классиков, в первую очередь Бетховена, выдвинувшая проблему интерпретации. Одним из самых распространенных жанров стали вариации, сыгравшие важную роль в расширении фортепианного репертуара.

Понятие вариации включает в себя разные аспекты, среди которых важнейшими являются «метод развития», «форма» и «жанр».

С точки зрения формы, под вариациями принято понимать изложение относительно законченной заимствованной или собственной темы и видоизмененных ее повторений. Форма вариаций тесно связана с другими музыкальными формами, что прежде всего проявляется в возможности ее вхождения в состав сонатно-симфонического цикла. Основными параметрами анализа вариационной формы являются мелодия, гармония, ритм, структурная сторона, фактура. Более широким понятием является вариационный метод развития, который может проникать в любые формы, содержащие повторность, а при систематическом применении приводит к образованию вариационной формы.

Жанр вариаций связан с определенными аспектами: социальное предназначением, обстановкой и способом исполнения, областью содержания и возможностью взаимодействия с другими музыкальными жанрами. Важными признаками жанра являются тип мелодии, ритм, фактура, предназначение для определенного типа исполнителя и инструмента.

Происхождение темы вариационного цикла выдвигает проблему «своего» и «чужого». По этому признаку темы вариаций можно разделить на оригинальные и заимствованные, которые в свою очередь делятся на народные и авторские. Различие двух основных типов вариаций обусловлено их разной социальной принадлежностью и разными требованиями к их сочинению. Оригинальная тема должна была сочетать в себе свежесть, яркость и привлекательность, способствующих ее запоминанию, и, кроме того, обладать потенциальной способностью к ритмическим, ладогармоническим и полифоническим преобразованиям. Если вариации на заданную тему мог сочинить любой профессиональный исполнитель или даже дилетант, то вариации на оригинальную тему были в состоянии написать только собственно композиторы. Такой вариационный цикл, как правило, не мог выполнять чисто развлекательной функции. От композитора требовалась определенная логика развития, а от слушателя — внимание и даже сопереживание. В процессе эволюции возникает тенденция к формированию внутри группы вариаций на оригинальные темы особой жанровой разновидности, основанной на определенной *системе* музыкально-выразительных средств и представляющей собой достаточно крупную по масштабу, значительную по содержанию, целостную по драматургии, контрастную, связную, завершенную, стилистически единую, логически выстроенную композицию.

С конца XVIII века наблюдается усиление интереса к фольклору, что связано как с воздействием эстетических принципов литературы позднего Просвещения, так и с активизацией общественно-политической жизни в результате революций в ряде стран Западной Европы. В вариациях на народные темы начала XIX века наблюдается тенденция к некоторому сближению фольклора и профессиональной музыки, но с преобладанием последней. Широкое распространение получили патриотические национальные гимны. В первой половине XIX века проявляется особый интерес к русским песням и взаимовлияние традиций западноевропейской и русской музыки, т. к. многие европейские композиторы были более или менее тесно связаны с Россией (Геслер, Фильд, Штейбельт и др.). Во второй половине XIX века в творчестве некоторых композиторов заметно усиливается воздействие фольклора на композиторский стиль с возникновением неразрывной связи. Для varia-

ций начала XX века характерно яркое проявление черт индивидуального композиторского стиля.

В вариациях конца XVIII — первой половины XIX вв. преобладали заимствованные темы. Такие вариации, происходящие от импровизации на заданную тему, постепенно превращались в массовую ремесленную продукцию, сконструированную из набора определенных «штампов». Эта тенденция привела к упадку жанра вариаций и вызвала негативную реакцию музыкальной критики. В то же время на протяжении XIX века все большее распространение получает тенденция *hommage*, связанная с обращением крупных композиторов к темам великих предшественников, чтобы отдать дань уважения их музыке. Новая разновидность жанра вариаций отходит от развлекательности и требует постановки более серьезных задач. Эволюция вариаций на заимствованные темы с середины XVIII до начала XX века, преобладающих в течение всего периода среди сочинений этого жанра, развивается в направлении перехода от оперных тем к инструментальным, от салонных импровизаций к концертным сочинениям с симфоническим развитием, от популярных тем современников к темам великих мастеров прошлого. Стимулом для развития вариаций стали процессуальные тенденции, формировавшиеся у Моцарта и Бетховена под воздействием принципов симфонической и оперной драматургии. Вектор развития направлен от выявления контрастных элементов в теме вариаций до последовательной трансформации конфликтных образных сфер.

Особым феноменом в XIX веке становятся коллективные вариации, практика создания которых получила в это время широкое распространение. Началом послужило обращение А. Диабелли к известным австрийским композиторам и виртуозам с предложением написать по одной вариации на его вальс. В результате Бетховен создал самостоятельное сочинение — 33 вариации *op. 120*, — а 50 известных композиторов (среди них Шуберт, Лист, Гуммель, Калькбреннер, Мошелес и др.) объединились в “*Maischer Kunstlerverein*” для создания коллективного цикла (Вена, 1824). Традиции коллективных вариаций развивают циклы “*Rule, Britannia*” И. Мошелеса, И. Б. Крамера, И. Н. Гуммеля и Ф. Калькбреннера (Лондон, 1831) и «*Hexameron*» Ф. Листа, С. Тальберга, Г. Герца, И. П. Пиксиса, К. Черни и Ф. Шопена (Париж, 1837). Особняком от западноевропейских традиций стоят «Парафразы» на тему «Тати-тати» А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, 1879).

В коллективных вариациях XIX века наблюдаются тенденции к поискам определенной логики построения, более концентрированному изложению темы и сокращению числа авторов.

Как жанр инструментальной музыки, вариации окончательно складываются в творчестве Гайдна и Моцарта и достигают своей вершины в творчестве Бетховена. У Шуберта и Вебера они обогащаются новыми чертами. Большое внимание жанру уделяли выдающиеся пианисты-виртуозы (И. Б. Крамер, И. Н. Гуммель, К. Черни, Г. Герц и др.), вариации которых сыграли важную роль не только для расширения концертного репертуара, но и для педагогики. Наиболее значительное развитие жанра наблюдается в творчестве Шумана и Брамса.

В результате автор приходит к следующим выводам. Интенсивное развитие жанра фортепианных вариаций в классико-романтическую эпоху неразрывно связано с расцветом фортепианного искусства. Проблема индивидуального и общего находит свое выражение в соотношении «своего» и «чужого», что приводит к необходимости классификации вариаций по происхождению тем. Жанр фортепианных вариаций с середины XVIII до конца XIX вв. проходит большую эволюцию от салонных импровизаций к концертным сочинениям с симфоническим развитием, а по мере его развития меняется и представление о вариационном цикле, о его художественных и эстетических возможностях, которые,

с одной стороны, могут показаться строго ограниченными, а с другой, в руках великих мастеров — совершенно неисчерпаемыми.

В Главе II — **Становление жанра фортепианных вариаций: Гайдн и Моцарт** — исследуются принципы драматургии вариаций двух венских классиков, которые находятся у истоков фортепианного исполнительства и являются важным этапом в развитии жанра.

Раздел 1 посвящен вариациям **Й. Гайдна**, который обращался к этому жанру на протяжении всего творчества. Среди них значительное место занимают вариации на две темы с их поочередным проведением. Композитор вводит вариационную форму почти во все жанры инструментальной музыки (главным образом, — в сонатно-симфонические циклы). В клавирных сонатах и трио до начала 1780-х гг. вариации чаще всего встречаются в качестве финала двухчастного цикла. Еще в раннем творчестве Гайдн начинает вводить вариации в качестве первой части сонатного цикла (чаще всего двойные), что с середины 1780-х гг. становится для композитора закономерным.

Темы вариаций Гайдна обычно представляют собой миниатюры песенного или танцевального характера. На их образный строй и жанровую основу повлияла драматургия сонатного цикла: певучие темы с выразительной мелодической линией соответствуют медленным частям сонат, а легкие, подвижные темы инструментального характера — финалам.

Немногочисленные самостоятельные вариационные циклы Гайдна для фортепиано соло (лишь 5 из 12 — оригинальные сочинения) проходят большой путь развития от вариаций D-dur Hob. XVII:7 и A-dur Hob. XVII:2 (около 1765) до Andante f-moll Hob. XVII:6 (1793). Среди них преобладают простые вариации (за исключением Andante f-moll, первоначально задуманного как часть сонаты). Двойные вариации Гайдна, как правило, входят в состав сонатного цикла.

Клавирные вариации Гайдна по масштабу и назначению можно условно разделить на две группы, первую из которых образуют небольшие сочинения, написанные для учащихся и любителей музыки (вариации Hob. XVII:7, 5), а вторую — виртуозные масштабные произведения, предназначенные для профессиональных исполнителей (Hob. XVII:2, 3, 6).

Ранние простые вариации Гайдна представляют собой строфические последовательности законченных миниатюр. С середины 1770-х гг. в вариационных частях сонат вводится *Minore* с измененными гармоническими функциями темы. В самостоятельных вариационных циклах минорная вариация не встречается (за исключением Вариаций C-dur Hob. XVII:5). Необходимость ладовых сопоставлений привела к возникновению двойных вариаций, в которых ладовый контраст двух тем компенсируется их мелодическим, ритмическим и нередко фактурным сходством. В поздних вариациях Гайдн применяет прием сквозного развития, который происходит от его двойных вариаций, характеризующихся разомкнутостью минорной темы в мажорном цикле.

Наивысшим достижением среди вариаций Гайдна является *Andante f-moll Hob. XVII:6*, в котором доминирует минорная сфера. Траурный характер первой темы необычен не только для вариаций Гайдна и его современников, но и для произведений в этом жанре Моцарта и Бетховена. В то же время ее нежное и прозрачное звучание связано скорее с передачей внутреннего состояния, чем с изображением картины скорби.

В целом у Гайдна проявляется тенденция к созданию целостного вариационного цикла с контрастной драматургией, основанного на динамичном развитии и устремленности к концу. Принципы такого цикла заключаются в сохранении отдельных интонаций темы, приобретающих значение лейтмотивов, и их преобразовании; сквозном развитии, связанном с разработочностью; объединении вариаций по фактурной общности; рондооб-

разности, при которой «рефрены» образуют цепь последовательных изменений темы, развертывающуюся в виде «спирали».

В *Разделе 2* рассматриваются вариации **В. А. Моцарта**, которые являются одним из основных жанров его фортепианного творчества. Они тесно связаны с традициями виртуозного исполнительства второй половины XVIII века и нередко являются его записанными импровизациями, о чем свидетельствуют разнообразные виртуозные эффекты в каденциях. Большая часть вариаций композитора написана на мелодии из популярных опер и инструментально-жанровые темы, а также на народные темы. Вариации на оригинальные темы преимущественно входят в состав сонатных циклов Моцарта, чаще всего — в качестве финала (в ранних сочинениях — двухчастного, а с середины 1770-х гг. — трехчастного цикла), реже — в виде контрастной средней части. Наиболее важную роль играют вариации как первая часть сонатно-симфонического цикла (единственный случай в фортепианной музыке Моцарта — Соната A-dur KV 331).

В вариациях середины 1770-х гг. (на тему из «Венецианской ярмарки» Сальери KV 180 и на менуэт Фишера KV 179) формируются основные приемы варьирования, характерные для зрелых сочинений Моцарта (фактурное «отражение», ритмическое уменьшение и др.). Постепенно складывается определенная драматургия с четко обозначенными функциями двух последних вариаций — Adagio и финала.

В «парижских» вариациях (KV 264, 352, 354) появляется новая тенденция, связанная с поисками драматургической целостности и динамичности развития вариационного цикла (что подтверждается наличием двух вариантов с разным расположением вариаций в цикле “Je suis Lindor” KV 354). В его вариациях этого времени уже заложена тенденция к жанровому переосмыслению темы (например, менуэт в KV 354). В оперных темах Моцарт выявляет контрасты и делает их более рельефными (Вариации на тему Гретри KV 352).

С 1781 года начинается новый этап развития вариационных циклов Моцарта, который характеризуется усилением симфонического мышления. Тенденция к динамизации вариационного цикла проявляется в применении сквозного развития, рондообразности и тематических связей на расстоянии. Особое место занимают вариации в фортепианных концертах Моцарта, для которых характерен прием поочередного варьирования солистом и оркестром каждой части темы, основанный на контрастном сопоставлении разных типов фактуры. В финале Концерта c-moll KV 491 Моцарт усиливает контрастность и целеустремленное развитие к концу.

Вариации Моцарта 1783–1791 гг. связаны преимущественно с театральной жизнью Вены. Их драматургия основана на непрерывности развития и взаимодействии контрастных элементов. Наиболее ярко это проявляется в *Вариациях на тему Глюка KV 455*, в которых три четко дифференцированных элемента темы (начальные унисоны, гармоническая последовательность 3–4 тактов, секвенции середины) развиваются, перевоплощаются и сталкиваются между собой в противоборстве серьезных и комических образов. Цикл выстраивается в целостное произведение, основанное на фактурных и интонационных связях между вариациями и целеустремленном развитии. Из незатейливой буффонной песни возникает концертное произведение. Расширение образно-жанровой сферы в Вариациях связано с тенденцией к психологизации и созданием ярких портретных характеристик. Воздействие принципов симфонического развития проявляется в усилении разработанности и укрупнении разделов.

В 1786 году приступает Моцарт к сочинению самостоятельных вариационных циклов на оригинальные темы — *Allegretto B-dur KV 500* и четырехручного *Andante G-dur KV 501*. Для них характерно возвращение к теме в конце, применение сквозного развития для объединения наиболее контрастных вариаций, использование лейтмотивов, отсутствие масштабных медленных вариаций.

С середины 1770-х гг. в мажорных вариационных циклах Моцарта появляются вариации в одноименном миноре, для которых характерно усиление роли полифонии и отступление от тонального и гармонического плана темы. С 1781 г. в минорных вариационных циклах появляется вариация *Maggiore*, приобретающая особую остроту из-за минорного окончания цикла.

Драматургические принципы Моцарт обобщаются в последнем вариационном цикле “*Ein Weib ist das herrlichste Ding*” KV 613 (1791). Необычность этого сочинения в том, что теме предшествует 8-тактное вступление, которое в дальнейшем мало изменяется. Оно приобретает самостоятельность и вступает во взаимодействие с темой. В коде обе темы проходят в одновременном соединении в виде фугато. Возникает сложный процесс развития, сближения и столкновения музыкальных образов.

Особенностью структуры вариационного цикла Моцарта является самостоятельность двух последних развернутых вариаций (*Adagio* и *Finale*), противопоставление которых свидетельствует о связи с сонатно-симфоническим циклом, и расширение коды. Медленные вариации играют особенно важную драматургическую роль в фортепианных сонатах KV 284 и 331, где выполняют функцию медленной части. Финал вариационного цикла Моцарта, включающий последнюю вариацию и коду, контрастирует теме и предшествующим вариациям благодаря ускорению темпа и смене метра.

В целом у Моцарта наблюдается тенденция к постепенному преобразованию вариаций в пьесу концертного плана, построенную по принципу трехчастного сонатного цикла.

Вариации Гайдна и Моцарта, созданные примерно в один и тот же период времени, обнаруживают общие принципы: а) характерное для эпохи разделение по масштабу и назначению на два типа: педагогические и концертные; б) вхождение значительной их части в состав крупных циклических произведений; в) применение в вариационных частях сонат только оригинальных тем; г) симфоническое мышление.

Различия проявляются: а) в преобладающем положении вариаций в сонатном цикле: у Моцарта — финал, у Гайдна — перемещение от финала к первой части; б) во взаимодействии основных принципов драматургии самостоятельных сочинений и вариационных частей сонатно-симфонических циклов: у Гайдна — распространение от первых к последним, у Моцарта — чаще всего обратный процесс; в) в отношении к двойным вариациям, которые Моцарт, в отличие от Гайдна, не писал и реже применял сочетание вариаций с рондо или сложной трехчастной формой; г) в функциях самостоятельных вариационных циклов: у Гайдна — преобладание педагогического типа вариаций, у Моцарта — концертно-виртуозного.

Вариации Гайдна и Моцарта не потеряли своего значения до сих пор. Они являются не только учебным материалом, но прежде всего яркими художественными произведениями, которые содержат немало исполнительских трудностей. Изучение вариаций Гайдна и Моцарта сейчас особенно актуально, так как оно позволяет найти подход к осмысленному исполнению бетховенских произведений в этом жанре.

Глава III — Вариации Бетховена и их эволюция — посвящена анализу вариационных циклов композитора, проходящих большой путь развития от ранних пьес салонно-развлекательного характера до грандиозных Вариаций на вальс Диабелли ор. 120 и углубленно-философских вариационных частей поздних сонатно-симфонических циклов. **Бетховен** в вариациях обращался преимущественно к заимствованным темам из опер, а также инструментальных сочинений современников. Большое внимание композитор уделял также песням разных народов. На протяжении всего творчества Бетховен обращался к вариациям на оригинальные темы, большинство из которых включено в состав сонатно-симфонических циклов (симфоний, струнных квартетов, фортепианных трио и других ан-

самблей, скрипичных и фортепианных сонат). В сонатных циклах боннского периода вариации встречаются обычно в качестве финала и реже — средней части, что более характерно для сонат 1790-х гг. В 1800-е гг. вариации обычно применяются как одна из средних частей, а в качестве первой — единственный раз в Сонате ор. 26. В поздних фортепианных сонатах вариации являются медленным финалом, характеризующимся усилением драматургического значения и увеличением масштаба.

Раздел 1 посвящен ранним вариациям Бетховена. В боннских вариационных циклах, написанных в традициях строгих фигурационных вариаций, наблюдается две тенденции — к постепенному усилению интенсивности развития в минорных вариациях и возвращению измененной темы в конце вариационного цикла. В вариациях WoO 63, 65, 66, 67 уже заметны черты, характерные для зрелых вариационных сочинений композитора. Первое его произведение — *Вариации на марш Дресслера c-moll WoO 63* — по серьезности содержания, драматизму и тональности предвосхищает 32 вариации WoO 80. В цикле *на ариетту Ригини WoO 65* Бетховен, с одной стороны, развивает традиции вариаций Моцарта в интонационном, фактурном и структурном плане, с другой, — вводит приемы, характерные для своих более зрелых сочинений. По целостности и интенсивности развития сочинение приближается к 32 вариациям, по самостоятельности линии баса — к ор. 35, а по разнообразию подходов к варьированию непритязательной темы и яркости контрастов — к ор. 120. Драматургия цикла развивается в направлении постепенного усиления контрастности. В Вариациях на тему Диттерсдорфа WoO 66, в которых намечается тенденция к переходу от строгих орнаментальных вариаций к характерным, ярко проявляется стремление Бетховена к приданию каждой вариации индивидуального облика. В них появляются обозначения характера исполнения, а внутри некоторых вариаций, как и в четырехручном цикле на тему графа Вальдштейна WoO 67, вводятся импровизационные эпизоды.

В вариациях, написанных в Вене до 1802 года, преобладают темы из популярных сценических произведений современников (балета Хайбеля, опер Паизиелло, Гретри, Сальери, Винтера, Зюсмайра, Вейгля, Мюллера). В то же время в вариациях Бетховена возникает новая тенденция *hommage*, связанная с обращением к произведениям великих предшественников: оперным шедеврам Моцарта (WoO 40, 46 и ор. 66) и оратории Генделя «Иуда Маккавей» (WoO 45). Скрипичный цикл на тему из «Свадьбы Фигаро» WoO 40, с одной стороны, обнаруживает влияние Моцарта (особенно в лирических вариациях), с другой, — предвосхищает бетховенские орр. 35 и 120 (главным образом, в полифонических вариациях). Бетховен достигает единства цикла благодаря равномерному чередованию контрастных вариаций. Композитор совершенно переосмысливает юмористическую тему в минорных вариациях, придавая ей печальный характер в духе пассакалии. Тенденция к перевоплощению темы усиливается в виолончельных вариациях на темы из «Волшебной флейты» ор. 66 и WoO 46, где в *Minore* проявляется настоящий драматизм. Эти циклы, предвосхищающие вариации в «новой манере», являются крупными сочинениями с динамичным развитием и яркой контрастностью.

В вариациях середины 1790-х гг. появляются новые черты, характерные для последующих вариационных циклов композитора. В Вариациях на тему из «Мельничихи» Паизиелло WoO 69 Бетховен впервые вводит в финальной вариации радикальную смену метра. В цикле на тему Хайбеля WoO 68 обнаруживается тенденция к полифонизации фактуры. Большое значение в этом сочинении приобретает гротескность, которая будет характерна для Вариаций ор. 120. В вариационных циклах этого времени заметно критическое отношение Бетховена к темам и стремление к переделке их структуры, внесению в тему динамики развития благодаря сокращениям (например, в Вариациях на тему Гретри WoO 72, а позднее — в Вариациях на тему Винтера WoO 75).

В основе 12 вариаций на тему из балета П. Враницкого «Лесная девушка» WoO 71 (1796) лежит «Камаринская» в обработке И. Ярновича. Развитие интонаций русской плясовой сочетается у Бетховена с логикой симфонического развития, свойственного его более зрелым крупным вариационным циклам (использование лейтмотивов, развитие по «спирали», полифоническое мышление).

Новым этапом развития вариационной формы явились вариационные циклы 1799 г. на оперные темы: WoO 73, 75 и 76. В них действует принцип «модуса развития» (Клауверль), суть которого заключается в том, что подъемы в развитии уравниваются спадами. В *Вариациях на тему Сальери WoO 73* Бетховен в русле тенденции начала XIX века стремится создать характерные вариации и вводит в 10-й вариации ремарку “*alla Austriaca*”, переосмысливая итальянскую тему на австрийский лад. Композитор увеличивает в этом сочинении масштаб финальной вариации, которая служит обобщением цикла, компенсируя контрастность предыдущих вариаций. *Вариации на тему Винтера WoO 75* отличаются интенсивным интонационным развитием, основанным на видоизменениях мотива 1-го такта темы. *Вариации на тему Зюсмайра WoO 76* связаны с моцартовскими принципами драматургии, что проявляется прежде всего во введении предфинальной медленной вариации. В то же время в этом произведении формируются приемы, характерные для вариаций в «новой манере» (терцовые последовательности тональностей).

Особое место среди ранних вариационных циклов Бетховена занимает *Интродукция и Вариации на тему Мюллера для фортепианного трио op. 121a*. Переработав произведение около 1816 г., Бетховен создал целостную трехчастную композицию, содержащую развернутое вступление в одноименном миноре, вариации и финальное рондо. Такая структура характерна для вариационных циклов этого времени вообще. Но особенностью бетховенского сочинения является интонационная связь между разделами и введение фугато в заключительную вариацию.

К сочинению самостоятельных вариационных циклов на оригинальные темы Бетховен приступил только после создания достаточно большого количества вариаций на темы других авторов. Еще в 1790-е гг. Бетховен начал работать над *Фортепианным трио op. 44* и четырехручными *Вариациями “Ich denke dein” WoO 74*. Первым самостоятельным циклом на собственную тему для фортепиано solo явились *Вариации G-dur WoO 77* (1800), близкие по стилю Гайдну. В этих сочинениях композитор отказался от смелых новаторских приемов, характерных для его более ранних вариационных циклов. Тем не менее они подготавливают вариации op. 34 и op. 35. Непосредственными предшественниками вариаций в «новой манере» являются первая часть Фортепианной сонаты op. 26 (по индивидуальной трактовке каждой вариации) и финал Скрипичной сонаты op. 30 № 1 (по усилению роли полифонии).

В ранних вариациях Бетховена намечаются дальнейшие пути развития жанра и раскрываются новые возможности. Композитор расширяет в мажорных циклах сферу минорных вариаций, которые отличаются драматизмом и интенсивностью развития. Бетховен довольно редко вводит в вариационный цикл медленную вариацию, но там, где она встречается, эта вариация отличается масштабностью и выполняет важную драматургическую функцию. В ранних вариациях Бетховена наблюдается значительное разрастание финального раздела (заключительная вариация и кода), введение в него дополнительных вариаций, расширение тонального плана и усиление роли разработочности. Тенденция к полифонизации заключительной вариации (финал Трио op. 11, Вариации WoO 76, Трио op. 121a) свидетельствует о зарождении идеи большой заключительной фуги, воплощенной впоследствии в вариациях op. 35 и op. 120.

В ранних вариационных циклах Бетховен продолжает традиции вариаций Гайдна и особенно Моцарта, связь с произведениями которого выражается не только в обращении Бетховена к его темам, но и в смысле драматургии вариационного цикла, фактуры, прие-

мов развития и в отношении к теме вариаций. Подобно Моцарту, Бетховен в ранних вариациях обращается преимущественно к темам светлого характера. Оба композитора существенно переосмысливают темы других авторов, варьируя их с помощью собственных приемов. Их мало интересует текст и сюжет оперного фрагмента. Они вносят сокращения, выстраивая ясную структуру — основу динамического развития, концентрируют основные элементы, освобождая тему от изобразительных деталей. Однако, если Моцарт часто вносит контраст прямо в тему, то Бетховен обычно выявляет его в дальнейшем развитии. Опираясь на традиции Гайдна и Моцарта, Бетховен значительно продвигается по пути создания характерного облика вариаций, превосходя в этом отношении своих современников.

В *Разделе 2* рассматриваются вариации в «новой манере». Изменение отношения Бетховена к жанру вариаций с начала 1800-х гг. выражается прежде всего в преобладании собственных тем и присвоении вариациям опусных номеров. В *Шести вариациях ор. 34* и *Пятнадцати вариациях ор. 35* проявляется принципиально иной подход, названный самим композитором «новой манерой». С одной стороны, Бетховен стремится к приданию отдельным вариациям индивидуального облика, с другой, — к поискам новых приемов фортепианной техники. О том, насколько большое значение Бетховен придает в это время работе над вариациями, свидетельствует их тесная связь с его симфоническими произведениями: в одних случаях — по тональному принципу (терцовый тональный план Вариаций ор. 34 связан с его ранними оркестровыми танцевальными сюитами), в других — по тематизму (ор. 35 — с «12 контрдансами» для оркестра WoO 14, балетом «Творения Прометея» ор. 43 и финалом «Героической» симфонии, а ор. 76 — с «Афинскими развалинами» ор. 113). В то же время в них развиваются индивидуальные особенности фортепианного стиля Бетховена.

В вариациях ор. 34 и ор. 35 образуется драматургически целостная композиция благодаря следующим принципам: 1) выстраивание единой последовательности вариаций с возникновением в каждой из них наиболее яркого тематического элемента следующей (ор. 34); 2) непрерывное следование вариаций и тематическая связь всех разделов цикла, логически обоснованное введение в качестве финала большой обобщающей фуги (ор. 35); 3) взаимодействие сонатного и рондообразного принципов и образование трехчастной композиции с последовательным представлением темы в трех аспектах: бас темы, гармоническая основа и мелодия (ор. 35); 4) проекция структуры темы на весь цикл, т. е. концентрическое расширение темы (ор. 35); 5) Симметрия, создающая ощущение уравновешенности (в ор. 34 — в образном плане, в ор. 35 — в композиционном).

Воздействие «новой манеры» проявляется в *вариациях на английские гимны “God Save the King” и “Rule, Britannia” WoO 78 и 79* (1803). Оба цикла отличаются целеустремленным развитием и яркой контрастностью. В Вариациях WoO 79 композитор выстраивает на основе простой темы сложную концепцию — постепенный переход от философски углубленного созерцания к отражению конфликтов реальности.

В *32 вариациях c-moll WoO 80* (1806) воплощен конфликт двух образных сфер, характерный для минорных сонатно-симфонических циклов Бетховена (в частности, для «Аппассионаты» и Пятой симфонии), — героико-драматической и лирической. В этом произведении сочетаются черты разных типов вариаций: на *basso ostinato*, строгих и характерных. 32 вариации благодаря динамичности и целеустремленности представляют собой новый этап в развитии жанра. Наиболее сложной проблемой в этом произведении является темповое единство, которое неизбежно нарушается вследствие смен фактуры и ритма. При сравнении относительных темповых соотношений внутри вариационного цикла у разных исполнителей выявляется действие конструктивного принципа на основе строгого темпового родства.

Во второй части Трио ор. 70 № 2 Бетховен обращается к двойным вариациям и переосмысливает традиции Гайдна. Цикл построен на последовательном усилении контрастности. Минор в коде является средством сближения двух тем.

В *Разделе 3* исследуются поздние вариации Бетховена. Создание в 1817–1818 гг. по заказу шотландского издателя Дж. Томсона «*Варьированных тем*» орр. 105 и 107 для фортепиано и флейты ad lib. связано с усилением интереса Бетховена к народному творчеству. В основе произведения лежат шотландские, ирландские, валлийские, тироольские, украинские и австрийская песни, из которых почти все входят в число ранее сделанных Бетховеном обработок. Вариации не нашли понимания ни у издателя, ни у критиков, т. к. вышли за рамки легких пьес для любителей и учащихся. В них проявляется стремление придать отдельным вариациям индивидуальный облик, характерное еще для ранних произведений и наиболее полно выраженное в 33 вариациях ор. 120. В то же время в вариациях орр. 105 и 107 заметна тенденция к сквозному развитию вариаций, объединяемых в группы с помощью непрерывного движения, энгармонической замены аккорда и других приемов. В них наблюдаются особенности гармонии и фактуры, характерные для поздних крупных фортепианных сочинений (например, одновременное сочетание крайних регистров). Большое значение приобретает образная контрастность и тонкий психологизм. Своеобразие вариаций орр. 105 и 107 заключается в сочетании камерности высказывания и романтической свободы фантазии. Оригинальность бетховенского подхода к народным темам видна на примере сравнения вариаций на украинскую песню «Ехал козак за Дунай» (“Schöne Minka”) ор. 107 № 7 с вариационными циклами других композиторов на ту же тему (Штейбельта, Гуммеля, Вебера, Рима и Гольмика). Главное отличие Вариаций Бетховена в том, что виртуозность в них отступает на второй план, а большее значение приобретают смены разных психологических состояний.

В поздних сонатах Бетховена вариации поднимаются на новый уровень. Ариетта из Сонаты ор. 111 вызвала неоднозначную реакцию критики. Наиболее глубокое ее понимание обнаруживается в рецензии А. Б. Маркса, написанной в духе романтических новелл Гофмана и представляющей две противоположные точки зрения — консервативную и восторженно-романтическую. Маркс доказывает, что произведения Бетховена невозможно оценивать критериями XVIII века. Финалы сонат орр. 109 и 111 вносят умиротворение после драматизма и контрастов предыдущих частей. Они отличаются глубиной содержания и контрастностью образов. В них возрастает значение полифонического мышления, которое играет ведущую роль в финалах поздних сонат Бетховена. Вариационные финалы становятся логическим завершением. На первый план выходит сосредоточение на различных аспектах состояния созерцательности.

Итогом фортепианного творчества Бетховена является грандиозный цикл — 33 вариации на вальс Диабелли ор. 120. Произведение вызвало живой интерес венской критики, которая указала, с одной стороны, на преемственность с «Гольдберг-вариациями» И. С. Баха, с другой — на их новизну и оригинальность. В то же время рецензент рассматривал бетховенский ор. 120 и коллективное сочинение как две части большого произведения, тем самым считая их равноценными. Сравнительный анализ двух произведений в интонационном, гармоническом, тональном, метрическом, темповом, образном, жанровом, структурном и фактурном плане показывает, что «50 вариаций на вальс Диабелли» не являются продолжением бетховенского цикла и уступают ему по глубине содержания и оригинальности музыкального языка. Коллективный цикл не является единым сочинением, т. к. включает вариации, созданные по отдельности композиторами разных поколений, разного дарования и уровня мастерства и объединенные по алфавитному принципу без учета какой-либо логики развития. Напротив, 33 вариации Бетховена являются целостным произведением, в котором многообразие содержания сочетается с непрерывностью развития. По образному переосмыслению темы лишь вариация Шуберта может быть поставлена на

уровень бетховенских. Авторы сборника вариаций чаще всего ограничиваются фигурационным варьированием. Драматургия 33 вариаций представляют собой процесс развития по «спирали», основанный на трансформации основных образных сфер, представленных в первых пяти вариациях. Некоторые авторы коллективного сочинения применяют жанровое переосмысление темы (полонез, французская увертюра, каприччио). В ор. 120 наибольшую роль играет жанр марша, приобретающий психологический смысл. Вариации маршевого характера являются важнейшими «вехами» в развитии. В 50 вариациях применяются полифонические жанры (фуга и канон). Но у Бетховена полифоническое мышление приобретает большое значение не только в фуге и фугетте, но и даже в аккордовых вариациях. Значительно возрастает у Бетховена роль медленных вариаций.

Грандиозный цикл Бетховена не только стал обобщением поисков композитора в жанре вариаций и итогом его фортепианного творчества, но и явился началом нового этапа в развитии жанра. В то же время коллективные вариации представляют интерес только как исторический документ, отражающий общую картину музыкального искусства в начале XIX века.

Раздел 4 обобщает принципы драматургии вариаций композитора. Бетховен создает собственную концепцию вариационного цикла — «новую манеру». Ее суть заключается в преодолении ограничений жанра вариаций, масштабности и единстве цикла, углублении содержания, взаимодействии различных принципов формообразования, расширении круга образов и тонального плана, обострении контраста образных сфер, жанровой и образной индивидуализации каждой вариации, расширении возможностей фортепианной техники. В то же время остаются устойчивыми и классические принципы, что проявляется в ясности формы, сохранении структуры темы, важности роли фигурационного варьирования.

Вариации Бетховена показывают, что композитор воспринимал вариационный цикл как процесс сопоставления и развития контрастных образных сфер. В них происходит эволюция от следования принципам Гайдна и Моцарта к расширению и углублению индивидуальных черт.

В Главе IV — Классические и романтические тенденции в вариациях первой половины XIX века — исследуются вариации с конца XVIII века до середины XIX в. Наряду со строгими классическими вариациями И. Б. Крамера и И. Н. Гуммеля, создаются под влиянием романтических эстетических тенденций свободные вариации К. М. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и других композиторов. Ф. Шуберт обращается как к строгим, так и к свободным вариациям.

В *Разделе 1* рассматриваются вариации конца XVIII — первой трети XIX вв., в которых уже ярко проявляются романтические тенденции. Среди вариаций современников Бетховена большую известность получили произведения **И. Б. Крамера**, который создавал как пьесы педагогического характера, так и крупные сочинения, основанные на контрастной драматургии. Они часто основаны на народных темах, среди которых встречаются 4 русские (в том числе «Камаринская»), а также на фрагментах выдающихся опер современников (в частности, из «Волшебной флейты» Моцарта) и собственных темах. Вариации Крамера обычно сочетают в себе традиции строгих орнаментальных вариаций с принципами варьирования на постоянную мелодию. Они отличаются динамичным развитием и разнообразием фактуры. Его новаторскими приемами являются введение импровизационных разделов (интродукции или фантазии) и придание отдельным вариациям индивидуального облика с помощью дополнительных обозначений жанра или характера. Значительностью и целостностью отличаются вариационные медленные части сонат Крамера (особенно *Andantino affettuoso* из Сонаты ор. 37 № 1).

Среди вариаций пианистов-виртуозов на рубеже веков значительное место занимают сочинения **И. Н. Гуммеля**, в основе которых преимущественно темы, заимствован-

ные, в частности, из популярных опер (например, «Армида» К. В. Глюка), но преобладают народные песни. Его вариации на английские, шотландские, немецкие, французские, голландские песни представляют собой небольшие пьесы в стиле Моцарта. После 1815 г. Гуммель часто обращается к русскому фольклору. Среди вариаций этого времени выделяются *Adagio, вариации и рондо на украинскую тему «Ехал козак за Дунай»* (“Schöne Minka”) для фортепиано, флейты и виолончели ор. 78 — крупное сочинение с трехчастной структурой, в котором используются приемы романтического пианизма.

Для вариаций Гуммеля характерно соединение традиций Моцарта и приемов «блестящего» пианизма. Связь с венскими классиками наблюдается в отношении структуры (ускорение темпа последней вариации, применение в ней формы рондо). В крупных вариационных циклах композитора применяются яркие образные контрасты и разнообразные виртуозные эффекты. Своеобразие вариаций Гуммеля заключается в усилении роли полифонических приемов.

Большой вклад в развитие жанра вариаций внес **Ф. Рис**, который проявлял большой интерес к фольклору разных стран (Франции, Германии, Швеции, Дании, России и др.). Своеобразие вариационных циклов Риса заключается в сочетании приемов венских классиков — с одной стороны, и тенденций виртуозного пианизма первой трети XIX века — с другой. Но все же мышление Риса остается классическим. Следование бетховенским принципам выражается в увеличении финального раздела вариационного цикла, усилении в нем разработочности, расширении тонального плана, сквозном развитии в последних вариациях с образованием рондо или сложной трехчастной формы, применении образно-жанрового переосмысления темы, последовательном развитии контрастности. Рис стремится передать в теме характер народной мелодии, но в его вариациях бетховенская серьезность сочетается с виртуозным блеском, характерным для произведений в этом жанре первой трети XIX века, а хроматизированная гармония (уменьшенные септаккорды, эллипсисы, энгармонические модуляции) не соответствует стилю народной песни. В отличие от Бетховена, Рису не было свойственно полифоническое мышление. Интонационное развитие в его произведениях отходит на второй план, в то время как основное значение приобретает гармоническое и ритмическое варьирование.

Вариации **К. Вебера**, в которых проявляются салонно-виртуозные тенденции фортепианной музыки начала XIX в., отличаются блеском и разнообразием фактуры. Вебер продолжает традиции вариаций Бетховена в «новой манере», что проявляется в значительном удалении от характера темы и переосмыслении ее в жанрово-образном плане, а также усилении импровизационности (особенно в Вариациях ор. 9). Целостность вариационного цикла композитора образуется благодаря симметричности структуры и объединению вариаций в группы.

В период с конца 1800-х до конца 10-х гг. Вебер обращается к песням разных народов. В Вариациях ор. 22 композитор стремится передать меланхолический характер норвежской песни, а в ор. 55 выявляет черты цыганского фольклора. Своеобразно трактует Вебер украинскую песню «Ехал козак» в своем наиболее крупном своем цикле ор. 40, варьируя ее с помощью блестящих виртуозных приемов и полифонических методов западноевропейской музыки. Как и Гуммель, Вебер в теме изменяет не только интонационную основу народной песни, но и фразировку. Для вариаций Вебера характерно чередование строгих фигурационных вариаций с вариациями на неизменную или почти неизменную мелодию. В процессе варьирования большое значение приобретает образное переосмысление темы и гармоническое разнообразие.

В вариациях **Ф. Шуберта** встречаются преимущественно оригинальные темы. В ранних сочинениях, основанных на классических принципах, наблюдается значительное влияние стиля Бетховена, особенно в *Десяти вариациях F-dur D 156*, где обнаруживается тематическое и фактурное сходство с бетховенскими циклом ор. 34. Среди вариационных

циклов композитора наибольшей популярностью пользовались его вариации в 4 руки, что связано с широким распространением в начале XIX в. четырехручного музицирования. *Вариации e-moll op. 10* (1818), в которых Шуберт обращается к французской теме, являются его первым вариационным циклом под опусным номером, что подчеркивает новый уровень развития в вариациях композитора. Не случайно они посвящены Бетховену, вариации которого Шуберт высоко ценил. В Вариациях op. 10 Шуберт расширяет мажорную сферу и вводит терцовые тональные соотношения.

В вариациях 1820-х гг. Шуберт вырабатывает собственный подход, основанный на взаимодействии классических и романтических черт. Изменение мировосприятия композитора связано со стремлением к уходу от внешнего мира и нарастанием трагического ощущения одиночества художника. Шуберт создает жанр романтических характерных вариаций, в котором классические приемы варьирования трактуются с точки зрения романтического мировосприятия. Прототипом поздних вариационных циклов Шуберта является Allegretto Седьмой симфонии Бетховена. В 1824 году появляются новаторские вариационные циклы, в которых уже ярко проявляются романтические тенденции. В *Интродукции и вариациях для фортепиано и флейты op. 160* Шуберт обращается к собственной песне «Засохшие цветы» из цикла «Прекрасная мельничиха» (№ 18), проникнутой мыслью о смерти. *Вариации As-dur op. 35*, в которых Шуберт развивает романтические черты вариаций Бетховена, характеризуются усилением трагизма и отстранением от внешнего мира, постепенным переходом от действительности к отрешенности. Как и в 33 вариациях Бетховена, особое значение в них приобретает жанр марша, представленного в разных аспектах и получающего психологическую трактовку.

Важную роль в вариациях Шуберта играет лирико-кантиленное начало. Для них характерны темы песенно-маршевого характера. Мажоро-минорные противопоставления приобретают новое значение и связаны со сменой образов. Строфичность структуры сочетается с применением сквозного развития ближе к концу цикла.

Раздел 2 представляет собой обзор вариаций русских композиторов конца XVIII — начала XIX вв. В доглинкинский период вариации проходят большую эволюцию от произведений В. Ф. Трутовского и В. С. Караулова, в значительной мере связанных с западноевропейским клавесинным стилем, до виртуозных концертных циклов Л. С. Гурилева и Д. Н. Кашина, созданных на национальной основе. Если в вариациях конца XVIII века единство вариационного цикла нередко достигалось неизменностью линии баса или мелодии, то в вариациях начала XIX века возникают более сложные формы объединения (например, благодаря интонационному единству). Характерной чертой вариаций русских композиторов является певучесть фигураций.

Значительный вклад в развитие жанра фортепианных вариаций внесли **М. И. Глинка** и **А. С. Даргомыжский**, в творчестве которых огромную роль играл фольклор, а также их современники (особенно А. Л. Гурилев). Вариации Глинки чаще всего основаны на оперных темах (Моцарта, Керубини, Беллини, Доницетти) и лишь один цикл — на оригинальной (Вариации F-dur). Композитор обращается и к народным мелодиям разных стран: венецианской (“Benedetta sia la madre”), ирландской (“The Last Rose of Summer”). На русские темы оба композитора создали лишь по одному фортепианному циклу: Глинка — «Среди долины ровныя», Даргомыжский — «Винят меня в народе». Оба цикла отличаются единством и динамичным развитием. Большую роль в них играет образная контрастность и индивидуализация отдельных вариаций. В то же время обнаруживается различие подходов к варьированию народной песни. Чутко воспринимаемая национальные особенности народной песни, Глинка стремится в вариациях воплотить их своеобразие и раскрыть изнутри ее поэтический образ. Даргомыжский варьирует ее в духе западноевропейских романтических вариаций с частым использованием виртуозных эффектов.

Большую роль в развитии жанра в России сыграли композиторы иностранного происхождения — И. В. Геслер, Д. Штейбельт, Дж. Фильд и др. Вариации **Геслера** на русские темы отличаются масштабностью (в частности, 14 вариаций ор. 9, Каприз и 32 вариации на песню «Стонет сизый голубочек» ор. 22). В них композитор развивает, главным образом, традиции западноевропейской музыки. Серьезность характера, применение полифонических приемов и форм (канон, fuga), использование разнообразных жанров органной и клавирной музыки XVIII в. (токатта, хорал, клавирная сюита) сближает вариационные циклы Геслера с сочинениями И. С. Баха. По образному строю и фактуре они связаны с Гайдном, по драматургии, основанной на динамичном развитии, — с Бетховеном. В то же время Геслер умело использует песенный материал, стремясь сохранить во многих вариациях характер народной мелодии и достичь певучести фигураций, свойственной русской фортепианной музыке.

Своеобразие вариационных произведений **Д. Штейбельта** проявляется в соединении двух основных импровизационных жанров — фантазии и вариаций, — выступающих в неразрывном единстве. При этом вариации превращаются в часть циклического произведения. Штейбельт также предвосхищает вариационный метод М. И. Глинки, применяя особый тип двойных вариаций, основанный на двух разнохарактерных народных мелодиях, варьируемых последовательно в одноименных тональностях. Штейбельт, как правило, цитирует народную мелодию в неизменном виде и сохраняет ее характер. В процессе развития композитор иногда подражает звучанию русских народных инструментов (например, при разработке песни «За горами, за долами» из Вариаций на две русские мелодии). Однако чаще Штейбельт применяет при варьировании сочетание традиций барокко, венского классицизма и приемов виртуозного пианизма начала XIX века. Новаторство композитора проявляется в стремлении к переосмыслению характера темы (например, в «Фантазии и вариациях» ор. 82). Для вариаций Штейбельта характерно увлечение виртуозными эффектами, иногда чрезмерное (например, тремоло в двух руках на педали).

У **Дж. Фильда** наблюдается более глубокое проникновение в интонационные и ритмические особенности народной песни, особенно в «Камаринской», где композитор подражает наигрышам народных инструментов, красочно раскрывая характер русской плясовой. При этом произведение отличается цельностью и динамичностью.

Раздел 3 содержит обзор концертных вариаций первой половины XIX века. В 30-е и 40-е гг. большое распространение получают «блестящие» и «бравурные» вариации. Особой популярностью пользуются фантазии и вариации на оперные темы **С. Тальберга**, одного из наиболее ярких представителей «блестящего стиля», для которого характерно слияние вариационного цикла с фантазией и большое разнообразие фактуры. Вариации Тальберга основаны на разнообразных виртуозных приемах романтической фортепианной техники и колористических эффектах.

Немалую популярность приобретают салонные вариации **Ф. Калькбреннера** и **Г. Герца**. У **К. Черни** вариационный цикл развивается из небольшой салонной пьесы в крупное бравурное сочинение. Признавая педагогическую ценность вариаций Герца и Черни, Шуман в то же время часто критиковал их за бессодержательность и отсутствие оригинальности. Герца осуждала и лейпцигская *Allgemeine musikalische Zeitung* за манерность и пошлость.

Вариации пианистов-виртуозов первой половины XIX века, написанные преимущественно на оперные темы, развиваются в двух основных направлениях. С одной стороны, возникают салонные сочинения, написанные по одному образцу и не претендующие на большую глубину. С другой стороны, развивается жанр концертных вариаций, среди которых появляются крупные сочинения с симфоническим мышлением и определенной логикой развития.

С середины 10-х гг. получают распространение вариации для фортепиано с оркестром. Начало этой традиции положил **И. Мошелес** в *Вариациях на Александровский марш* *op. 32*, в которых опора на традиции венских классиков сочетается с применением новейших достижений фортепианной техники. Большой интерес представляет «Концертный дуэт» (Вариации на тему из «Прециозы» Вебера), написанный совместно с Мендельсоном (1833). В этом произведении развиваются принципы распространенного в это время жанра концертных вариаций для фортепиано с оркестром, а также традиции коллективных вариаций, приобретающих все большую популярность и объединяющих творческие усилия разных композиторов. «Концертный дуэт» — результат совместной работы двух выдающихся пианистов, реализующих в жанре вариаций опыт игры в фортепианном дуэте. Опираясь на традиции Моцарта и Бетховена, Мендельсон и Мошелес создают целостное, яркое и эффектное романтическое произведение.

Важную роль в развитии жанра сыграли *Вариации на тему из «Дон Жуана» op. 2 Ф. Шопена*. Произведение вызвало длительную бурную полемику между *Neue Zeitschrift für Musik*, возглавляемым Р. Шуманом, и лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* во главе с Г. Финком. Разногласие мнений привело к появлению двух принципиально разных подходов: новаторского, свойственного Давидсбунду и композиторам молодого поколения, и консервативного, характерного для представителей старой школы. В рецензии газеты Финка проявляется довольно поверхностная оценка произведения вследствие недостаточного владения музыкальным материалом. Шуман, который ценил *op. 2* Шопена выше вариаций своих современников, выявляет главное достижение композитора — реальность образов. В этом смысле Шопен следует принципам оперной драматургии Моцарта, что и является главным отличием его сочинения от концертных вариаций на оперные темы Г. Герца, С. Тальберга, К. Черни, И. П. Пиксиса и других виртуозов.

Дальнейшее развитие концертный жанр получает в *Вариациях на тему Доницетти op. 1 А. Гензельта*, следующего традициям Мошелеса и Гуммеля. Произведение отличается яркостью контрастов, индивидуальным характером каждой вариации, разнообразием и изяществом фактуры, певучестью и виртуозным блеском. Различие подходов к вариационным сочинениям выявляется на примере трех рецензий лейпцигской критики на этот цикл. В отзыве пианистки С. Каскель, напечатанном в шумановском журнале, проявляется субъективная исполнительская точка зрения, при которой Гензельт ставится выше Шопена. Сам Шуман дает восторженную, но более объективную оценку с музыкально-эстетической точки зрения. Финк же представляет анализ с музыкально-теоретической позиции.

Кульминацией в развитии вариаций для фортепиано с оркестром является грандиозный цикл *“Hexameron”* (Большие бравурные вариации на марш из оперы Беллини «Пуритане»), написанный в Париже в 1837 г. выдающимися пианистами-виртуозами Листом, Тальбергом, Герцем, Пиксисом, Черни и Шопеном. Лист, кроме своей вариации, сочинил интродукцию, финал и связующие эпизоды. «Гексамерон» является концертным произведением с динамичным развитием. Это сочинение построено по определенной логике и представляет собой последовательность контрастных вариаций, связанных между собой эпизодами. Драматургия основана на развитии и взаимодействии двух основных лейтмотивов интродукции. В финале используются тематические и фактурные элементы предыдущих вариаций.

Требования к вариациям к середине XIX века значительно возросли, а критерии со стороны музыкальной критики заметно повысились. Полемика приводит к формированию определенного эстетического представления о вариациях как о целостном произведении, основанном на последовательных изменениях темы, обладающим вкусом, блеском, индивидуальной выразительностью и соразмерностью частей. Задача варьирования состоит в

разделении темы на элементы и затем художественном формировании из них нового произведения.

Раздел 4 посвящен вариациям **Р. Шумана** и **Ф. Мендельсона-Бартольди**, которые явились важным этапом в развитии жанра в послебетховенскую эпоху. Вариации Шумана 1830-х гг. обнаруживают значительную эволюцию от салонно-виртуозных пьес до крупных новаторских сочинений с симфоническим развитием. Композитор существенно переосмысливал темы других авторов, в частности, — в «Симфонических этюдах» оп. 13, в основе которых измененная тема И. фон Фриккена, а также в Экспромтах оп. 5, которые являлись результатом совместного творчества с Кларой Вик, но, по недавним исследованиям, с главенствующей ролью Шумана. Одним из наиболее значительных сочинений 30-х гг. являются *Экзерсисы* (Этюды в форме свободных вариаций на тему Бетховена) WoO 31, над которыми композитор работал одновременно с «Симфоническими этюдами». В их основе — тема Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Три авторские версии Экзерсисов показывают стремление Шумана создать масштабное и цельное сочинение, основанное на философском осмыслении творчества Бетховена и объединяющее прошлое и настоящее. Наивысшим достижением Шумана в сфере вариаций являются «Симфонические этюды». Каждая вариация в них обладает образной самостоятельностью и напоминает законченную миниатюру. В то же время в этом произведении композитор преодолевает сюитность благодаря общему драматическому настроению, динамике образов, интонационной, гармонической и структурной близости к теме и целенаправленности развития. В вариациях 1840-х и начала 50-х гг., которые чаще входят в состав сонатных циклов, Шуман возвращается к более традиционным структурным принципам.

В результате постоянного изучения вариаций своих современников (в юности путем исполнения, а позднее — рецензирования), Шуман выработал собственный подход к драматургии вариационного цикла, критикуя современные вариации за пошлость, безвкусицу, «филистерство», отсутствие цельности и разнообразия, что и привело в 1830-е и 40-е гг. к упадку жанра. С точки зрения Шумана, вариации должны представлять собой художественно единое по стилю, связанное целое, основанное на гармонии внутреннего мира. Его центром является тщательно выбранная тема, которая должна отличаться простотой изложения, серьезностью и индивидуальностью характера, пригодностью для полифонического развития, первозданностью и поэтичностью. Сами вариации должны представлять собой миниатюры, написанные большей частью в характере темы, но с различной окраской.

В своих вариациях Шуман развивает и углубляет традиции классических вариаций и особенно Бетховена. Это проявляется в симфоничности мышления, значительном увеличении масштаба финального раздела, противопоставлении двух заключительных вариаций. Вариации Шумана отличаются яркой контрастностью образов и индивидуальной характерностью. Часто в теме вариационного цикла композитора или даже в ее элементе сконцентрирована идея всего произведения. Так, в основе его ранних вариационных циклов лежат персонифицированные мотивы, связанные со скрытой программностью (A–B–E–G–G в Вариациях оп. 1, C–F–G–C в Экспромтах оп. 5, A–S–C–H в «Карнавале» оп. 9). В 1830-е гг. композитор приходит к созданию особого типа «фантазий-вариаций», драматургия которых основана на романтических принципах. Тяготение Шумана к вариационной форме связано с его восприятием мира как цепи картин. В его сочинениях наблюдается сочетание тенденции к миниатюризму, которая выражается в лаконичности и законченности отдельных вариаций, с масштабностью замысла, который выражается в том, что миниатюры выстроены по определенной логике, связанной с динамичным развитием.

Ф. Мендельсон обратился к сочинению вариаций для фортепиано соло лишь в 1840-е гг. и создал сразу 3 цикла (опп. 54, 83 и 87), ранее ограничиваясь лишь немногочисленными сочинениями концертного плана (виолончельные вариации оп. 17 и совмест-

ные с Мошелесом — на тему из «Прециозы» Вебера). Это связано с отрицательным отношением композитора к салонно-виртуозным вариациям современников. Мендельсон стремился противопоставить им собственные вариации на оригинальные темы, назвав цикл оп. 54 «*Серьезными вариациями*». Произведения Мендельсона развивают и обобщают тенденции великих предшественников, направленные на создание целостного вариационного цикла с непрерывным развитием. Композитор обращается к традициям старинных вариаций, идущим от клавирных сюит Генделя и 32 вариаций Бетховена. Они проявляются прежде всего в объединении вариаций в группы и полифоничности мышления. Полифонические вариации контрастируют гомофонным, что связано с идущим от Бетховена противопоставлением обобщенного и индивидуального начала с доминантой последнего. Характерные для Мендельсона темы хорального склада и серьезного, спокойного характера, закладывают основу для масштабного вариационного цикла.

Таким образом, в первой половине XIX века жанр вариаций проходит значительную эволюцию. Они развиваются как концертный жанр, укрупняется их масштаб, шире используются виртуозные возможности фортепиано. В то же время создание однотипных произведений, в которых индивидуальное начало отходит на задний план, приводит к необходимости нового взгляда на популярный жанр. В контексте борьбы с филистерством Шуман формулирует новую концепцию вариационного цикла, которая получает продолжение во второй половине XIX века.

Глава V. Развитие жанра вариаций во второй половине XIX века. В это время все большее распространение получала в вариационных циклах тенденция обращения композиторов к темам великих предшественников.

В *Разделе I* рассматриваются вариации **Ф. Листа**, которые явились важным этапом в развитии жанра. Лист, начавший карьеру гастролирующего пианиста-виртуоза еще в 1820-е гг., к жанру фортепианных вариаций обращался реже, чем его современники. В единственном вариационном цикле Листа на оригинальную тему — *Восьми вариациях As-dur op. 1* — сочетаются классические и романтические тенденции. В области структуры и методов варьирования композитор опирается на традиции классических орнаментальных вариаций, прежде всего бетховенских, а в сфере гармонии в них заметно влияние стиля Шуберта.

Особое место среди вариационных сочинений Листа занимает концертная парфраза «*Пляска смерти*». Его трактовка вариационного цикла заметно отличается от представлений современников композитора. Форма вариаций становится основой для объединения не связанных между собой эпизодов фрески «Триумф смерти». Виртуозность приобретает новое значение: она становится средством для более яркой и рельефной характеристики образа смерти. На основе лаконичной темы композитор создает масштабное программное сочинение с трагическим мироощущением, в центре которого оказываются идеи ничтожности человеческой жизни и тщеты всего земного, борьбы добра и зла.

Лист в вариационных сочинениях часто обращался к темам произведений великих композиторов, творчеством которых восхищался. Среди них важное место занимают темы Н. Паганини, особенно «Campanella», которая легла в основу «*Бравурных вариаций*» (1845). В поздних вариациях Лист отдает дань уважения мастерам XVIII в. — И. С. Баху и Г. Ф. Генделю. В этих произведениях композитор развивает принципы старинных вариаций на basso ostinato. В *Вариациях на тему Баха* это проявляется прежде всего в непрерывном следовании вариаций. Сохраняя контур мелодической линии, Лист изменяет ритм, фактуру и иногда протяженность отдельных вариаций. Композитор развивает и переосмысливает приемы Баха. Используя хроматический бас и полифонические элементы оригинала, Лист трактует баховскую символику скорби не только в образном плане, но больше в сфере возможностей расширения лада (в частности, хроматизации гармонии). В *Сарабанде и Чаконе из «Альмиры» Генделя* сочетаются принципы старинных вариаций и

Шумана. Две скорбные темы, последовательно варьируемые, перевоплощаются в торжественном мажорном финале. В целом в поздних вариациях Листа наблюдается сочетание черт старинных, строгих и свободных вариаций.

Раздел 2 посвящен вариациям **И. Брамса**, который внес наиболее ценный вклад в развитие жанра второй половины XIX века. Брамс нередко вводит вариации в состав сонатно-симфонических циклов. Для ранних сонатных циклов композитора характерно применение вариаций в качестве одной из средних частей, для поздних — в качестве финала. В ранних вариационных циклах композитор обращался к народным темам — *Andante* Сонаты *op. 1* и *Вариациях на венгерскую песню op. 21 № 2*. Мелодия темы в них подвергается лишь незначительным изменениям; характерным приемом является ее перемещение в басовый голос. Бас темы при варьировании имеет второстепенное значение. Брамс сохраняет образ, заложенный в народной мелодии, и подчеркивает более рельефно ее ритмические и интонационные особенности. В *Вариациях на венгерскую тему* композитор развивает бетховенские принципы драматургии. В них отчетливо выделяются группы вариаций по ладовому признаку. Необычным приемом является расположение минорной группы в начале цикла. Следующая далее мажорная группа отличается динамизмом и целеустремленностью.

Важные тенденции к дальнейшему развитию жанра вариаций у Брамса ярко проявились в единственном самостоятельном цикле на оригинальную тему *op. 21 № 1* (1856), в котором воплотилась идея создания «строгой и чистой» формы. Брамс, подобно Бетховену, впервые применяет новаторский метод варьирования именно в вариациях на собственную тему. Брамс приходит к отказу от традиционных вариаций на мелодию, перемещая основу варьирования на гармонию. В *Вариациях op. 21 № 1* композитор не сохраняет ни мелодию, ни бас темы, оставляя в неизменности лишь структуру и гармонический план темы.

На рубеже 50-х и 60-х гг. Брамс обращается к темам великих предшественников — Генделя, Гайдна, Шумана и Паганини. В вариационных циклах *op. 9* и *op. 23* Брамс отдает дань уважения творчеству Шумана и выбирает темы печального характера, которые ранее уже являлись темами вариационных циклов: первая — *Вариаций op. 20* Клары Шуман, вторая — *Вариаций Es-dur*, последнего сочинения Р. Шумана. Как в *op. 20* Клары Шуман, так и в *op. 9* Брамса в полной мере реализуются полифонические возможности «Листка из альбома» из *op. 99* Шумана. Особенность мелодии этой пьесы заключается в возможности ее проведения в виде канона, что является одним из главных требований к теме вариаций, выдвигаемых самим Шуманом. В *op. 9* Брамс использует новаторские приемы варьирования: сжатие и изменение пропорций разделов темы при сохранении ее структуры, несовпадение гармоний правой и левой рук и др. Брамс значительно расширяет тональную сферу. Своеобразие драматургии этого произведения в том, что оно завершается лирическим эпилогом.

Вариации и fuga на тему Генделя op. 24 (1861) — монументальное сочинение, в котором Брамс соединяет принципы строгих и свободных вариаций. Это произведение приближается к *Вариациям op. 35* Бетховена по грандиозности масштаба, симфоничности мышления, краткости темы, наличию большой заключительной фуги, целеустремленности к героическому финалу и объединению вариаций в группы. Вариации на тему Генделя отличаются целостностью и пропорциональностью формы, связанностью основных тематических элементов, непрерывностью развития. Цикл выстраивается на основе симметричной структуры, образуемой расположением двух больших групп вариаций вокруг медленной вариации и проецируемой на заключительную фугу. Драматургия *Вариаций op. 24* основана на развитии и противопоставлении двух основных образных сфер — активной и лирической.

Возникновение *Вариаций на тему Паганини* ор. 35 (1862–1863), задуманных как две серии этюдов, связано с возрастанием интереса Брамса к проблемам фортепианной техники. Однако произведение далеко вышло за пределы чисто технического предназначения. Фактурное разнообразие становится средством раскрытия богатства индивидуального образного содержания. Тема вариаций изложена предельно экономными средствами. Двухголосная мелодия в унисон символизирует единство двух вариационных циклов, обладающих в то же время определенной законченностью. Вторая тетрадь вариаций является как бы продолжением первой, начинаясь прямо с кульминационной точки. Процесс удаления от темы в первом цикле уравнивается во втором обратной тенденцией — к сближению с темой. Неизменность структуры темы компенсируется существенными изменениями в мелодическом и гармоническом плане. Драматургическое сходство двух вариационных циклов проявляется во введении ближе к концу медленной мажорной вариации (или группы вариаций), которая отделена от финала скерцозной вариацией, связанной с венгерским фольклором, и значительном расширении финальной вариации.

Брамс продолжает традиции вариаций Шумана, нередко основывая свои сочинения в этом жанре на скрытой сюжетности. Законченность отдельных вариаций сочетается с логикой симфонического развития. В теме нередко сконцентрирована идея всего вариационного цикла, а ее влияние может выходить за его пределы. Так, в *Andante* Сонаты ор. 2 разомкнутая тема проецируется на всю часть, которая также разомкнута, а интонационно она связана с темой последующего скерцо.

Опираясь на принципы Баха, Бетховена и Шумана, Брамс поднимает жанр вариаций на новый уровень и развивает его до симфонических масштабов. Композитор тщательно выбирает темы, пригодные для вариаций и потому преимущественно обращается к варьированным ранее темам. Брамс развивает с помощью собственных индивидуальных приемов черты стиля, свойственные автору темы и близкие самому Брамсу. В этом смысле тема вариаций является ключом к раскрытию замысла. Брамс развивает в вариациях поэтичность и проникновенный лиризм Шумана, активное начало с опорой на взаимодействие песенных и танцевальных черт и оптимизм Генделя, неукротимую энергию и драматическую контрастность Паганини. В вариациях Брамса наблюдается эволюция от романтических свободных вариаций в сторону классического вариационного цикла.

В *Разделе 3* исследуются вариации западноевропейских композиторов последней трети XIX — начала XX вв. В это время значительное распространение получают свободные вариации. Наблюдается тенденция к симфонизации жанра при все большем удалении от темы. Жанр фортепианных вариаций особенно активно развивается во Франции. Создаются такие крупные сочинения как «Хроматические вариации» **Ж. Бизе**, «Симфонические вариации» **С. Франка** и Тема с вариациями ор. 73 **Г. Форе**.

В вариациях начала 70-х гг. наблюдается усиление интереса к произведениям Бетховена в связи с его 100-летием, — в частности, в *Вариациях* ор. 130 и ор. 133 **С. Хеллера** и *Вариациях для двух фортепиано* ор. 35 **К. Сен-Санса**. Цикл Хеллера ор. 130, написанный на тему 32 вариаций Бетховена, обнаруживает драматургическое сходство с произведением предшественника. Оно проявляется в объединении вариаций в группы по фактурному сходству и введении мажорного раздела в середину цикла. В отличие от Бетховена Хеллер уже в самом начале отходит от принципа вариаций на *basso ostinato*. Диалог двух эпох в *Вариациях* ор. 130 выражается в сочетании приемов варьирования и тематизма Бетховена (вплоть до прямых цитат из сочинений венского классика) с интонационным, гармоническим и фактурным языком Шумана, Шопена и Мендельсона. В основе *Вариаций* ор. 35 Сен-Санса лежит трио менуэта из бетховенской Сонаты ор. 31 № 3. Произведение связано с принципами вариационных циклов Бетховена, написанных в «новой манере», особенно — с 15 вариациями ор. 35, с которыми его сближает наличие большой финальной фуги и интенсивное интонационное развитие. Сен-Санс придерживается стили-

стических черт и образов Бетховена, но, в отличие от Хеллера, не цитирует и не копирует его произведения.

Для фортепианных вариаций начала XX в. характерно обращение к темам композиторов XVIII в., на основе которых создаются масштабные сочинения. В *Вариациях, интерлюдии и финале на тему Рамо* **П. Дюка** соединяет принципы вариаций Бетховена, особенно 33 вариаций оп. 120, с романтическими традициями. Цикл Дюка основан на развитии и трансформации отдельных элементов темы.

В Германии важную роль в развитии жанра сыграли вариации и фуги **М. Регера**, в которых принципы Баха и Бетховена сочетаются с позднеромантическими тенденциями. В произведениях 1900-х гг. (*Вариациях и фуге на тему Баха* оп. 81 и *на тему Бетховена для двух фортепиано* оп. 86) композитор стремится к неразрывной связи вариаций. В поздних сочинениях Регера усиливаются классические тенденции. Так, в цикле *на тему Телемана* оп. 134 вариации представляют собой законченные миниатюры. В отличие от более ранних фортепианных вариационных циклов композитора, здесь ведущее значение приобретает не столько мотивная разработка, сколько орнаментальное заполнение мелодического контура темы. У Регера сочетаются тенденции строгого и свободного варьирования. С одной стороны, в некоторых вариациях сохраняется мелодия темы, с другой, — встречаются развернутые вариации типа фантазий. Таким образом, Регер синтезирует принципы вариаций великих композиторов прошлых эпох, которые реализует на основе собственного музыкального языка.

В последней четверти XIX — начале XX вв. появляются фортепианные вариации ярких представителей национальных школ Европы. Одним из наиболее значительных произведений стала *Тема с вариациями* оп. 36 **А. Дворжака**, в которой традиции вариаций Бетховена и Шумана соединяются с национальными особенностями. Для этого времени характерно появление монументальных эпических вариационных циклов на народные темы, основанные на принципах драматургии вариаций Шумана и Брамса. Особый интерес представляют *Вариации на латышскую тему* оп. 6 **Я. Витола**, основателя латышской национальной школы. Наиболее масштабными являются *Баллада* оп. 24 **Э. Грига** (1875) и *Вариации на польскую народную тему* оп. 10 **К. Шимановского** (1904). Общими чертами этих произведений является идея трансформации печальной темы в финале, целеустремленность развития и сочетание масштабности с индивидуализацией отдельных вариаций. Они развивают традиции вариаций XIX века на национальной основе.

Для вариаций композиторов последней трети XIX века характерно сочетание классических и романтических традиций. В них наблюдается влияние вариационных циклов Бетховена и романтиков, в особенности Шумана. Часто вариации становятся своего рода «посвящениями» великим мастерам прошлого и обычно ориентированы на конкретное вариационное сочинение предшественника, черты стиля которого выступают в своеобразном преломлении. Чаще всего вариации являются масштабными произведениями, в которых проявляется влияние симфонической драматургии. Вариации отличаются яркостью и рельефностью контрастов и изяществом фактуры.

В **Разделе 4** рассматриваются вариации русских композиторов конца XIX — начала XX вв. Жанр именно в это время получил большое распространение в русской фортепианной музыке. Примерно до середины XIX в. вариации создавались преимущественно на основе фольклора России, влияние которого не только на русскую, но и на западноевропейскую музыку заметно возрастало.

Важную роль в развитии жанра в 1870-е гг. сыграли вариации **А. Г. Рубинштейна** и **П. И. Чайковского**. Для вариаций русских композиторов последней трети XIX — начала XX вв. характерна тенденция к укрупнению вариационного цикла и усилению динамики развития. Появляются масштабные вариации на оригинальные темы. В наиболее значительных произведениях — *Теме с вариациями* оп. 88 А. Рубинштейна и *Теме с varia-*

циями ор. 19 № 6 Чайковского — обнаруживается влияние вариаций западноевропейских композиторов. Принципы Бетховена проявляются в симфоничности мышления, яркой контрастности образов, оркестровости изложения, индивидуальной трактовке каждой вариации. Влияние Шумана заметно в интенсивном интонационном развитии путем значительных преобразований основного мотива. Воздействие Чайковского ярко проявляется в *Теме с вариациями c-moll* **С. И. Танеева**, которая характеризуется сочетанием бетховенских принципов драматургии со свойственной композитору полифоничностью мышления.

Особое место среди вариаций 70-х годов XIX века занимает коллективный цикл «*Парафразы на неизменяемую известную тему*» (шуточную польку Бородина), или «Тати-тати», написанные в 1878 г. А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, А. К. Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым (к которым позднее присоединились также Ф. Лист и Н. В. Щербачев). Произведение предназначено для фортепиано в три руки. Лист высоко оценил сочинению педагогическое значение коллективного цикла русских композиторов. В русской музыкальной критике вокруг этого сочинения развернулась острая полемика, в которой В. Стасов противопоставил свое одобрительное мнение позиции противников Новой русской школы.

Цикл «Парафразы» включает в себя «24 вариации и финал» (№ 1) и 17 жанровых пьес. «24 вариации», написанные совместно Кюи (ему же принадлежит финал), Лядовым и Римским-Корсаковым, являются наиболее крупной пьесой «Парафраз» и их проекцией. Неизменная тема вариаций, в отличие от предыдущих коллективных вариационных циклов, отличается краткостью и простотой изложения. Развитие происходит благодаря гармоническому, ритмическому и фактурному варьированию. Индивидуальный характер каждой вариации сочетается с непрерывным и динамичным развитием. Вариации объединяются в группы на основе ритмического или фактурного сходства или с помощью гармонических приемов (в том числе энгармонических модуляций).

В «Парафразах» обобщаются достижения не только русской, но и западноевропейской музыки. Авторы проявили огромную изобретательность в варьировании примитивной темы-шутки, из которой возникло значительное сочинение.

На рубеже XIX — XX вв. существенный вклад в развитие жанра внесли **А. Н. Скрябин** и **С. В. Рахманинов**. Для раннего Скрябина варьирование было связано с поисками нового звучания темы. Особую роль играют фигурации, в которых композитор развивает традиции Шопена. Они отличаются певучестью, изяществом и теплотой. Единственным обращением Скрябина к вариационной форме было *Andante* Фортепианного концерта ор. 20, которое отличается образной концентричностью, утонченным лиризмом и богатством фигураций.

Большое развитие жанр получает у Рахманинова в *Вариациях на тему Шопена* ор. 22 (1902–1903). Двадцать две вариации расположены по принципу всё большего удаления от темы и усиления контрастности в образном, ладовом и темповом плане. Характерной чертой Рахманинова является введение не только образного, но и стилевого контраста. В некоторых вариациях тема перевоплощается до неузнаваемости. Особенностью цикла является то, что композитор сохраняет не столько интонационную структуру темы, сколько общий принцип ее мотивного строения. Фактуру Вариаций отличает пластичность, красочность в сочетании с искусной полифонической работой. Композитор создает монументальное произведение, основанное на рельефных контрастах и динамичном развитии, которое занимает достойное место среди вариационных шедевров конца XIX — начала XX вв.

В русской фортепианной музыке последней трети XIX века появляются концертные вариационные циклы на народные темы, среди которых наиболее значительными являются *Тема с вариациями* ор. 72 **А. К. Глазунова** и *Вариации на народную польскую тему* ор. 51 **А. К. Лядова**. Оба цикла сближает сочетание тенденции к миниатюризму со

стремлением к целостности. Но есть и существенные различия. Глазунов не выявляет финское происхождение темы, в то время как Лядова интересуют прежде всего национальные черты польской песни. Вариации Глазунова являются монументальным сочинением, тогда как Вариации Лядова носят скорее камерный характер. У Глазунова большое развитие получают эпические образы, у Лядова же — в основном созерцательная лирика.

Среди вариаций начала XX в. особое место занимают произведения **С. И. Ляпунова**, в которых соединяются традиции русской музыки (Балакирева, Бородина) и западноевропейской (Шумана, Рegera). В *Вариациях на грузинскую тему op. 60* композитор подчеркивает восточный колорит темы и варьирует ее в духе «Исламея». Своеобразие вариаций Ляпунова заключается в полифоничности мышления, органном типе фактуры, концертной виртуозности, широте мелодического дыхания, яркости контрастов и красочности.

В вариациях второй половины XIX — начала XX вв. развивается тенденция, идущая от вариаций Брамса, связанная с сочетанием классических и романтических принципов. В них наблюдается усиление интереса к произведениям выдающихся предшественников — композиторов XVIII века (Баха, Генделя, Рамо) и Бетховена. Интерес к Бетховену проявляется как в выборе тем из его произведений, так и в прямом или косвенном цитировании. Влияние бетховенской драматургии проявляется в масштабности сочинений, целенаправленности развития, разработанности, мотивных связях, последовательной трансформации отдельных элементов темы, введении заключительной фуги. Большое развитие получают принципы вариаций Шумана, Брамса и Франка. Вариации второй половины XIX века обобщают достижения классических и романтических вариаций.

В **Заключении** обобщаются результаты исследования и намечаются дальнейшие пути изучения вариаций. Установлено, что в классико-романтическую эпоху происходит формирование представления о вариационном цикле как об *особом эстетическом феномене*, основанном на развитии и взаимодействии контрастных тематических элементов и приведении их к высшему смысловому единству.

В процессе эволюции вариационный цикл становится моделью, реконструирующей объективную картину изменчивого мира. Внутри жанра выделяется особая разновидность крупных вариационных циклов, обнаруживающих тенденцию к ослаблению комплекса признаков повторности (сочетания тонального, гармонического, метрического темпового и структурного единства) и доминированию динамичного и целеустремленного развития. Классическая идея гармоничного мироздания сменяется обостряющимся конфликтом личности художника с реальным миром.

В результате воздействия принципов симфонической и оперной драматургии происходит превращение вариационного цикла в логически выстроенную систему, в которой на первый план выходит процесс развития. Усиливается драматургическая функция темы, которая становится неотъемлемой частью целого, его скрепляющей основой, базисом. Конструктивная сущность вариационного цикла заключается в возможности преобразования темы путем ее полного переосмысления. Ведущее значение при варьировании приобретают процессуальные тенденции:

1. «Спиральное» развертывание при последовательном развитии темы-рефрена.
2. Развитие и преобразование лейтмотивов из интонационного зерна темы.
3. Развитие и трансформация образных сфер на основе контрастных элементов темы.
4. Концентрическое расширение разделов темы, которая является проекцией вариационного цикла.
5. Сквозное развитие в вариациях, связанное со следующими приемами: а) ритмическое уменьшение; б) фактурное сходство; в) разомкнутость отдельных вариаций и темы; г) опора на традиции вариаций на *basso ostinato*.

6. Интегрирование вариаций в крупные разделы под воздействием драматургии сонатно-симфонического цикла.

7. Усиление обобщающей функции финальной вариации, разрастание ее масштабов и усиление ее связи с темой и предыдущими вариациями. Особенности такого финала являются: а) мотивная разработка элементов темы и их взаимодействие; б) введение фуги как синтеза предыдущего развития.

Вариационный цикл с точки зрения драматургии представляет собой не просто изложение темы с различными изменениями, а *логически выстроенную на основе общей идеи последовательность небольших разнохарактерных пьес, развертывающуюся во времени и имеющую определенную направленность развития*. Построенные по такой концепции вариационные циклы, независимо от происхождения темы (оригинальной или заимствованной), приобретают индивидуальный характер и обладают настоящей художественной ценностью в отличие от искусственных ремесленных произведений этого жанра, написанных по одному образцу. Вариационный цикл, основанный на этих принципах не уступает по динамике развития сонатному циклу.

Дальнейшие возможности исследования могут быть связаны с фортепианными вариационными циклами других эпох: как с доклассической, так и с современной. Возможно также исследование в этом направлении инструментальных вариаций, не связанных с областью фортепианной музыки, а именно — камерных и симфонических циклов. Подобное исследование драматургии может распространяться и на другие жанры инструментальной музыки. Отдельной проблемой является также взаимодействие вариаций с другими жанрами.

Вариации ставят серьезные задачи и перед исполнителями. В настоящее время вариации сравнительно редко входят в программы концертов, и исполняются лишь некоторые наиболее известные вариационные циклы. Изучение закономерностей драматургии вариационного цикла классической и романтической эпох в сочетании с индивидуальной исполнительской концепцией является важной предпосылкой для возвращения на концертную сцену одного из самых популярных в свое время жанров — *фортепианных вариаций*.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монографии и учебные пособия:

1. *Максимов Е. И.* Фортепианное творчество Бетховена в рецензиях его современников [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: Прест, 2001. — 84 с. — ISBN 5 – 86203 – 0909 – 5. [5,25 п. л.]
2. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации венских классиков [Текст] / Е. И. Максимов. — Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. — 262 с. — ISBN 978 – 3 – 8465 – 3424 – 3. [12 п. л.]
3. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации на оригинальные темы в классико-романтическую эпоху [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 304 с. — ISBN 978 – 5 – 00038 – 054 – 3. [19 п. л.]
4. *Максимов Е. И.* Проблемы темпа в фортепианных произведениях Бетховена и методика их решения: учебное пособие [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 62 с. — ISBN 978 – 5 – 00038 – 041 – 3. [3,8 п. л.]
5. *Максимов Е. И.* О работе над фортепианными вариациями венских классиков: учебное пособие [Текст] / Е. И. Максимов. — М.: онтоПринт, 2013. — 60 с. — ISBN 978 – 5 – 00038 – 048 – 2. [3,75 п. л.]

Статьи в рецензируемых изданиях:

6. *Максимов Е. И.* Коллективные вариации «Гексамерон» и их драматургия (к истории развития жанра) [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкаведение. — 2008. — № 4. — С. 13–19. [0,6 п. л.]
7. *Максимов Е. И.* Вариации Бетховена на тему русского танца [Текст] / Е. И. Максимов // Старинная музыка. — 2008. — №№ 1–2. — С. 30–35. [0,5 п. л.]
8. *Максимов Е. И.* Роберт Шуман и фортепианные вариации [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкальная академия. — 2008. — № 3. — С. 171–180. [1,2 п. л.]
9. *Максимов Е. И.* Бетховен и Йозеф Гелинек: соперничество в вариациях [Текст] / Е. И. Максимов // Старинная музыка. — 2008. — № 4. — С. 21–25. [0,3 п. л.]
10. *Максимов Е. И.* Традиция homage в ранних вариациях Бетховена [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкаведение. — 2009. — № 1. — С. 2–10. [0,5 п. л.]
11. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации Фердинанда Риса в контексте классических традиций [Текст] / Е. И. Максимов // Проблемы музыкальной науки. — 2009. — № 2. — С. 143–146. [0,5 п. л.]
12. *Максимов Е. И.* Клавирные вариации Йозефа Гайдна [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкаведение. — 2010. — № 2. — С. 8–15. [0,6 п. л.]
13. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации Бетховена: драматургия исполнения и методические рекомендации [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 5/2. — С. 107–114. [0,8 п. л.]
14. *Максимов Е. И.* Двадцать четыре вариации Бетховена: взгляд в будущее [Текст] / Е. И. Максимов // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 36–38. [0,3 п. л.]
15. *Максимов Е. И.* Клавирные вариации Гайдна: путь к Бетховену [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 6/2. — С. 103–107. [0,4 п. л.]
16. *Максимов Е. И.* Шумановские традиции в фортепианных вариациях русских композиторов второй половины XIX века [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 8/1. — С. 139–143. [0,4 п. л.]
17. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации Ференца Листа [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 11/2. — С. 103–111. [0,7 п. л.]

18. *Максимов Е. И.* Традиция homage в вариациях Р. Шумана [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 12/2. — С. 101–106. [0,35 п. л.]

19. *Максимов Е. И.* Концертный дуэт И. Мошелеса и Ф. Мендельсона и феномен коллективных вариаций [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 1/1. — С. 144–146. [0,25 п. л.]

20. *Максимов Е. И.* Фортепианные вариации И. В. Геслера [Текст] / Е. И. Максимов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2014. — № 2/1. — С. 110–112. [0,3 п. л.]

Публикации в сборниках материалов международных научных конференций

21. *Максимов Е. И.* Вариации Моцарта на тему Глюка [Текст] / Е. И. Максимов // Моцарт в движении времени (по материалам Международной конференции) / ред.-сост. М. И. Катунян. — М.: Композитор, 2009. — С. 91–98. [0,45 п. л.]

22. *Максимов Е. И.* Феномен коллективных вариаций в «Парафразах» русских композиторов [Текст] / Е. И. Максимов // Наследие: русская музыка — мировая культура. — Вып. I: сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. — М.: Московская консерватория, 2009. — С. 47–55. [0,45 п. л.]

23. *Максимов Е. И.* Тридцать две вариации с-moll Бетховена: особенности драматургии [Текст] / Е. И. Максимов // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. — Вып. 3 / отв. ред. С. В. Грохотов. — М.: Московская консерватория, 2012. — С. 99–112. [0,65 п. л.]

Научные статьи в сборниках и периодических изданиях:

24. *Максимов Е. И.* Вариации Бетховена и его современников на тему Диабелли [Текст] / Е. И. Максимов // Фортепиано. — 2000. — № 4. — С. 25–29. [0,5 п. л.]

25. *Максимов Е. И.* Фортепианная музыка И. Б. Крамера в ее связях с творчеством Бетховена [Текст] / Е. И. Максимов // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвузовский сб. науч. тр. / отв. ред. Д. А. Науказ. — Вып. 4. — М.: МПГУ, 2002. — С. 8–17. [0,5 п. л.]

26. *Максимов Е. И.* Тридцать три вариации Стефана Хеллера на тему Бетховена [Текст] / Е. И. Максимов // Фортепиано. — 2007. — №№ 3–4. — С. 44–49. [0,25 п. л.]

27. *Максимов Е. И.* Проблема темпа в вариациях Бетховена и методика ее решения [Текст] / Е. И. Максимов // Musiqi dünyasi. — 2009. — №№ 3–4. — С. 93–99. [1 п. л.]